

200 lat Szkoły Dramatycznej w Warszawie / Osterloff / Rogacki / miasto / Mitobędzki / Coldwell / Lorent

ISSN 1732-6125



0 000173 261253

cena 16 zł (5% VAT)



*Bandus de rubri
Lentis.*

axx

biroaderum

p. Zetwerowicz

LATO 2011

ASPIRACJE

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH



Wystawa końcoworoczna w ASP w Warszawie. Fot. Magda Sykuliska



Na okładce: Otto Axer, szkic kostiumu dla Aleksandra Zelwerowicza w roli Czubukowa w *Oświadczeniach* Czechowa, reż. Henryk Sztybel, Teatr Wojska Polskiego w Łodzi (na drugiej scenie TWP – Teatru Powszechnego), premiera 6 lutego 1947. Własność prywatna, reprodukcja ze zbiorów Barbary Osterloff.

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

LETO 2011

- s. **2** Barbara Osterloff
Czucia, pasje i namiętności...
Od Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej do Akademii Teatralnej
Feelings, Passions and Infatuations...
From the State Institute of Theatre Arts to the Theatre Academy
- s. **8** Henryk Izidor Rogacki
Repertuar mistrza
Master's Repertoire
- s. **14**
Rzeczywistość architektury. Problem miasta
Z Maciejem Miłobędzkim, architektem pracowni JEMS, której dziełem jest właśnie realizowany projekt nowego kompleksu budynków ASP w Warszawie, rozmawia Magdalena Sottys
Reality of Architecture. Problem of the City.
Maciej Miłobędzki, an architect of the Jems studio, which designed a new building for the Academy of Fine Arts in Warsaw, in conversation with Magdalena Sottys
- s. **22** Kamila Chyła
Łódź światową metropolią?
Łódź as World-Class Metropolis?
- s. **30** Leszek Lorent
W cieniu Beliala i menory - metafizyczne inspiracje Dariusza Przybylskiego
In the Shadow of Belial and Menorah – Dariusz Przybylski's Metaphysical Inspirations
- s. **36** Paul Coldwell
Przestrzenie kontestacji. Grafika cyfrowa i warsztatowa
Contested Spaces: Digital and Analogue Printmaking

- s. **40** Krzysztof Szyszeń
Polska – Łotwa. Relacje kulturalne w dziedzinie muzyki i teatru (część pierwsza)
Poland – Latvia. Intercultural Relations in the Fields of Music and Theatre (Part One)

- s. **46** Małgorzata Komorowska
O śpiewie w Polsce dawniej i dziś
Singing in Poland, Past and Present

- s. **52** Piotr Kędzierski
Uczeniu się nigdy nie ma końca... czyli o muzyce na co dzień w XIX wieku
Learning Never Ends... Or Everyday Music in the 19th Century

- s. **56** Aleksandra Grzelak
David Mamet o aktorze
David Mamet on the Actor

- s. **60** Antoni Winch
Sny nocy letnich
Midsummer Nights' Dreams

- s. **66** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Zima na Białorusi
Winter in Belarus

- s. **68** Maciej Aleksandrowicz
Witajcie w Kabuso
Welcome to Kabuso

- s. **70**
Streszczenia
Summaries

- s. **78**
Kalendarium
Chronicle of Events

ASPIRACJE lato / summer 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

Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl

Zespół redakcyjny / Editorial Committee:

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

Rada redakcyjna i recenzenci/
Advisory Board and Reviewers:

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

Projekt / Design: studio headmade

DTP: studio headmade

Druk / Printed in Poland by Miller Druk Sp. z o.o.

Nakład / Printrun: 1000 egz. / copies

Barbara Osterloff

CZUCIA, PASJE I NAMIĘTNOŚCI...





Aleksander Zelwerowicz w otoczeniu uczniów Oddziału Dramatycznego na wycieczce po Słowacji, Trencin 1927.

OD PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU SZTUKI TEATRALNEJ DO AKADEMII TEATRALNEJ

1

Dz. U. Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, 1933, nr 1.
W roku 1932 otwarto Wydział Sztuki Aktorskiej, w 1933 – Wydział Sztuki Reżyserskiej. Nie doszło natomiast do otwarcia dwóch pozostałych, planowanych wydziałów: sztuki filmowej i teatrologicznego.

2

Zob. Z. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811–1944*, Wrocław 1978; a także Z. Wilski, *Warszawska Szkoła Teatralna 1944–1984* [w:] *Warszawska Szkoła Teatralna. Szkice i wspomnienia*, pod red. B. Osterloff i zespołu, Warszawa 1991.

Oświadczy pod dębem J. Offenbacha, przedstawienie szkolne, PIST, 1935. Reżyseria i scenografia Kazimierz Związek. Na pierwszym planie Irena Szabelakówna, Kazimierz Pawłowski; w głębi Halina Michalska i Irena Kwiatkowska.

Pierwsza w Polsce instytucja kształcąca aktorów dla zawodowej sceny powstała w Warszawie. Było to dwieście lat temu, dokładnie 4 czerwca 1811 roku. Założył ją Wojciech Bogusławski, aktor, autor i reżyser, ówczesny dyrektor Teatru Narodowego. Kierował nią krótko, niemniej szkoła przetrwała długie lata, ucząc adeptów, jak studiować „czucia, pasje i namiętności, które sercem człowieka władają”. Zlikwidowana została w roku 1868. Potem działały w Warszawie szkoły prywatne oraz Klasa Dykcji i Deklamacji przy warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Po odzyskaniu niepodległości kształceniem aktorów zajął się Oddział Dramatyczny Państwowego Konserwatorium Muzycznego. Ale wkrótce, na początku lat 30. powstała instytucja nowa i całkowicie samodzielna, na miarę ambicji oraz marzeń środowiska teatralnego, w tym aktorskiego. Bezpośrednią dziedziczką i jednocześnie kontynuatką tej instytucji, na owe czasy bardzo nowoczesnej, bo kształcącej wyłącznie artystów dla teatru, jesteśmy my, czyli warszawska szkoła teatralna.

Tak więc temat mojego wystąpienia musi objąć co najmniej 64 lata dziejów warszawskiej szkoły teatral-

nej. Co najmniej, jeśli za cezury przyjąć dwie daty. Pierwsza to 25 sierpnia 1932 roku. Dzień, w którym minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wydał rozporządzenie o utworzeniu wspomnianego już Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (w skrócie PIST), mającego status szkoły średniej.¹ Data druga to 29 sierpnia 1996, kiedy na mocy ustawy Sejmu Rzeczypospolitej zaczęła obowiązywać nowa nazwa Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza. Musiało jednak upłynąć sporo czasu, nim nasza akademickość uprawomocniła się i okrzepła. Dopiero w roku 2003 roku weszła w życie ustawa o stopniach i tytułach w zakresie sztuki, a 27 lipca 2005 – nowa ustawa o szkolnictwie wyższym. Teraz z kolei stoimy przed wyzwaniem ustawy z 18 marca 2011, mającej obowiązywać od nowego roku akademickiego.

Już w 1962 roku warszawska szkoła, wówczas Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, wraz ze wszystkimi uczelniami artystycznymi uzyskała pełne prawa akademickie, łącznie z uprawnieniami do nadawania absolwentom tytułu magistra sztuki. Wznawiono też praktykę przyznawania wykładowcom tytułów docenta i profesora. Natomiast kiedy staliśmy się akademią, a mieliśmy wówczas już 5 wydziałów (dzisiaj 4) – zdobyliśmy uprawnienia do przeprowadzania przewodów doktorskich i habilitacyjnych (obecnie prowadzi je tylko wydział aktorski, ale niebawem uprawnienia odzyska wydział sztuki lalkarskiej). Wzrosła ranga szkoły w polskiej kulturze. Weszliśmy nie tylko do szerokiego grona uczelni artystycznych, lecz do ogólnopolskiej rodziny państwowych szkół wyższych. Wypada więc przyjętą cezurę, rok 1996, przesunąć aż po dziś dzień. A wtedy okaże się, że mówić należy o blisko 80 latach kształcenia dla teatru. I to kształcenia nieprzerwanego. Warszawska szkoła teatralna istniała także podczas II wojny światowej, w konspiracji. Nauka w czasach pogardy, prowadzona na tajnych kompletach z narażeniem życia, była fenomenem w skali całej okupowanej Europy.

Historia po części opisana

Chcę podkreślić, że historia owych 80 lat jest już, w znacznej mierze, opisana. Fundamentem są prace Zbigniewa Wilskiego, poświęcone polskiemu szkolnictwu teatralnemu, a w nim – warszawskiej szkole, przed- i powojennej (do roku 1990).² Ustalone zostały podstawowe daty, fakty i nazwiska oraz zebrana dokumentacja źródłowa, która wiele mówi o programach nauczania i ludziach, którzy je realizowali. Szkolnictwem po II wojnie światowej, konkretnie latami 1944–1959 zajęła się, kontynuując prace Wilskiego, Magdalena Raszewska. Kwartalnik „Pamiętnik Teatralny” w roku 1995 opublikował plon sesji naukowej poświęconej PIST-owi w 50. rocznicę jego założenia. Ta sesja odbyła się w naszej szkole w stanie wojennym (1982) i przeszła do legendy. Była niezwykle ciekawym spotkaniem wielopokoleniowej wspólnoty teatralnej – ponad wszelkimi podziałami. Z żalem myślę, jak wielu jej uczestników nie ma już pomiędzy nami. Profesora Bohdana Korzeniewskiego, który podjął refleksję nad wydziałem reżyserii.

Jana Świdarskiego, ze wzruszeniem wspominającego panią profesor Jadwigę Turowicz, uwielbianą przez uczniów i nazywaną „Ciocią”. Aleksandra Bardiniego mówiącego o swojej wdzięczności dla Zelwerowicza, który maturzyście z Łodzi, „cymbałowi zupełnemu jeśli chodzi o żywe rozumienie, o stosunek do sztuki – potrafił w niepowtarzalny sposób pokazać świat wydawałoby się kompletnie niedostępny”.³ Wreszcie Zbigniewa Zapasiewicza, reprezentanta pokolenia już powojennego, który zastanawiał się nad pokłosiem PIST-u.

Jako uczelnia wydaliśmy dwie książki *Warszawska szkoła teatralna. Szkice i wspomnienia* (1991) oraz *Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza. 75 lat kształcenia dla teatru* (2006). Obie złożone zostały z artykułów problemowych, rozmów i wspomnień oraz bezcennej części dokumentacyjnej. Mamy też, w maszynopisach, zamierzony przez nieżyjącą już prof. Barbarę Lasocką słownik profesorów, uczniów i absolwentów PIST-u. Do tego pobieżnego przeglądu dodajmy ciekawe materiały, jakie przyniosła sesja sprzed lat kilku, poświęcona Janowi Kreczmarowi (po części opublikowane na łamach kwartalnika „Aspiracje”). W Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego naszej Akademii czekają na teatrologów uporządkowane zbiory i pamiątki. Zrobiono więc niemało i przyszły monografista warszawskiej szkoły teatralnej będzie miał się do czego odwołać. Niemniej, dobrze to wiemy, są sprawy i problemy do tej pory szczegółowo niezbadane i nieopisane, jak na przykład trudna historia lat 50. Brak nam też prac o wybitnych pedagogach, a na każdym z wydziałów miała ich szkoła wielu. Objętościowo skromna monografia Ryszarda Hanina, ułożona z dokumentów przez Magdalenę Raszewską, mogłaby posłużyć za wzór dla dalszych tego typu publikacji.

Od PIST-u do Akademii Teatralnej. Podróże po Warszawie

W osiemdziesięcioletniej historii warszawskiej szkoły wiele się zmieniło: organizacja i administracja, ramy prawne, programy nauczania. Powstawały i ginęły bezpowrotnie nowe kierunki studiów, nawet całe wydziały (np. choreograficzny i estradowy), nie mówiąc o rozmaitych kursach. Zmieniały się też nazwy i siedziby. Zatrzymajmy się przy nich na chwilę. Otóż mogą sobie wyobrazić tak modną dzisiaj grę miejską, której tematem są miejsca związane z warszawską szkołą. Ulice i budynki, a jednocześnie punkty na mapie Warszawy, tworzące osobliwą przestrzeń. Konkretną i zarazem magiczną. Przestrzeń tajemnicy – wciąż odnawiającego się procesu przemiany utalentowanych młodych ludzi, obdarzonych iskrą bożą, bo talentu nie można nauczyć, w adeptów sztuki teatralnej, świadomych już, przynajmniej po części, swoich sił i możliwości. Chyba nikt nie dotknął magii tej przestrzeni tak pięknie i mądrze jak Tymon Terlecki w słynnym eseju pt. *Klimat PIST-u*. „Atmosferę, którą wspólnie oddychaliśmy – wspominał – naturalnie i powszechnie przenikał liberalizm, tolerancja, poszanowanie wzajemne. Nie było śladu dyskryminacji narodowościowej i rasowej. Po

prostu nie mieściła się ona w składzie chemicznym, nie było na nią miejsca w aurze wyłącznego, entuzjastycznego zaprzątnięcia sztuką.”⁴

We wrześniu roku 1932 Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej rozpoczął pracę w gmachu warszawskiego Konserwatorium Muzycznego na Okólniku (trzy pokoje z widokiem na Wisłę). W 1935 przeniósł się na Trębacką 10, opodal Ogrodu Saskiego. Do budynku, mieszczącego się na tyłach Teatru Wielkiego, wchodziło się przez bramę i podwórkę wiodące do Teatru Narodowego. Podczas okupacji zajęcia odbywały się w prywatnych mieszkaniach profesorów (rzadziej uczniów). Po wojnie, na krótko, była Łódź, gdzie Zelwerowicz reaktywował PIST (kwiecień 1945) – i za całe pomieszczenie starczyły dwa pokoje w teatrze przy ulicy Cegielnianej 29, dopóki nie przeniesiono się do fabrykanckiego pałacu Poznańskich.

W roku 1947, ponownie w Warszawie, były palarnia i foyer Teatru Polskiego, użyczone przez Arnolda Szyfmana. Potem dawny i niewygodny lokal Reduty w podziemiach zakładu ubezpieczeń na Kopernika (dzisiaj na ścianie budynku jest pamiątkowa tablica, a obok plac imienia Juliusza Osterwy). Przez kilka miesięcy siedzibą był też dom Związku Nauczycielstwa Polskiego na Smulikowskiego (Powiśle). Stąd szkoła powędrowała na Reja 9 (Teatr Ochoty) i na Jagiellońską (Teatr Baj), by na koniec ostać się na Miodowej. Do obecnej siedziby, od frontu, wnosiliśmy się stopniowo, poczynając od roku 1953; na dobre w 1955, już po śmierci Zelwerowicza (w tym samym roku szkoła przyjęła jego imię). Zrekonstruowany Teatr Collegium Nobilium pojawił się znacznie później, bo w roku 1999. Przedtem nasi studenci grali na Marszałkowskiej 8 w Teatrze Nowej Warszawy, i od 1959 przez długie lata w skromnej sali w gmachu głównym, dzisiaj nazwanej imieniem Jana Kreczmara. Wszystkim tym podróżom po Warszawie towarzyszyły zmiany nazw: Państwowa Szkoła Dramatyczna, Państwowy Instytut Sztuki, Miejska Szkoła Dramatyczna, Państwowa Wyższa Szkoła Aktorska, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna.

Trójdzielny model Zelwerowicza

Zapytajmy teraz, czy istnieje coś, co nie uległo zmianom przez owych 80 lat. Innymi słowy constants: zespół idei, wypracowanych wartości (np. metod), do których mogli odwoływać się kolejni rektorzy, profesorowie i słuchacze/studenti. Nie jest łatwo odpowiedzieć na to pytanie, zważywszy na metamorfozy jakim podlegały wszystkie wymienione szkoły, z którymi się identyfikujemy. Wspominałam o niektórych, ale temat wymagałby osobnej narracji, uwzględniającej skomplikowane nieraz konteksty historyczne i polityczne, w jakich nasza uczelnia działała, często stając się azylem dla niepokornych, zarówno praktyków, jak i teoretyków. Musiałaby ta narracja uwzględnić swoiste paradoksy, na przykład ten, że w czasach najciemniejszej stalinowskiej nocy grano u nas jako przedstawienie dyplomowe *Kłątwe*, niewystawianego wtedy na scenach polskich Wyspiańskiego (1952). Ale jak

Aleksander Zelwerowicz,
fotografia prywatna, 1935.
Fot. S. Brzozowski.



grano? Oczywiście, zgodnie z marksistowską wykładnią walki klas – jak zawsze, i tutaj, diabeł ukryty był w szczegółach...

Chciałabym zwrócić się teraz do spraw programowo-artystycznych związanych z wydziałem, który od zarania był i jest sercem warszawskiej szkoły teatralnej – wydziałem aktorskim. „Kochajcie teatr i służcie mu wiernie, a będziecie szczęśliwi”⁵. „Scena nie powinna być źródłem zarobkowania, ale głębkim sensem życia”⁶. „Cały nasz zawód [...] jest przede wszystkim pracą nerwów, wyobraźni”⁷. Są to oczywiście słowa naszego patrona, Aleksandra Zelwerowicza. Przypominam je nie dlatego, że wierzę w ich bezwzględność; kiedyś były niewzruszoną prawdą dla rzeszy naszych absolwentów, a dzisiaj... mogą brzmieć naiwnie. Tak bardzo zmienił się świat wokół, a w nim miejsce teatru. Ale przecież nie idzie o słowa. Istotne i warte refleksji jest coś innego.

3

A. Bardini, *Wspomnienie o Zelwerowiczu. „Pamiętnik Teatralny”* 1995, z. 1-2.

4

T. Terlecki, *Klimat PIST-u* [w:] idem, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 295.

5

A. Zelwerowicz, *Gawędy starego komedianta*, Warszawa 1958, s. 216.

6

L. Baumberg, *Rozmowa z Aleksandrem Zelwerowiczem* (Z okazji 35 rocznicy pracy scenicznej, „Opinia” 1935, nr 12).

7

A. Zelwerowicz, *Głos ma jubilat*, „Teatr” 1954, nr 3.

8

J. Jacki, *Pokolenie PIST-u*, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 1-2.

Tramwaj zwany pożądaniem Tennessee Williama, reżyseria Aleksander Bardini, scenografia Zofia Pietrusińska. Przedstawienie dyplomowe, 1958 (grane w Teatrze Kameralnym). Na zdjęciu: Roman Wilhelmi (Stanley), Krystyna Bryl (Blanche) i Barbara Kowza (Stella).

Wydaje się, że w naszej uczelni Zelwerowiczowski trójdzielny model kształcenia przetrwał. I chyba nawet bez większego uszczerbku, choć z korektami i modyfikacjami (bardzo poważnymi na przykład, gdy idzie o nauczanie słowa, a także przedmioty ruchowe, dzisiaj mocno rozbudowane). Dlaczego więc okazał się tak trwały?

„Chcemy kształcić dobrego rzemieślnika” – deklarował Zelwerowicz. I dodawał: „chcemy kształcić aktora inteligentnego”. A na koniec wyjaśniał: „i aktora ideowego, zgodnie z wymaganiami doby dzisiejszej”. Nie były to deklaracje puste. W szkole/szkockach Zelwerowicza nie poprzestawano na nauczaniu rzemiosła. W równym stopniu ważne było rozwijanie wrodzonych zdolności, pobudzanie wrażliwości, pielęgnowanie wyobraźni. Instytut realizował te założenia, wykształcił i wychował dla teatru polskiego rzeszę inteligentów, nazwanych potem „pokoleniem PIST-u” (sformułowanie Jerzego Jacki)⁸. Następcy Zelwerowicza w warszawskiej szkole teatralnej przez długie lata trzymali się tych zasad i w nie wierzyli. Wierzyli też w zasadę kształcenia zamkniętego, polegającą na izolowaniu adeptów od pracy w teatrze i filmie na czas trwania nauki. Ta zasada zaczęła się kruszyć bodaj za rektoratu Tadeusza Łomnickiego, a runęła, bo musiała runąć pod naporem realiów, dopiero w latach 90. (dzisiaj ograniczenia stosujemy wyłącznie do studentów I roku Wydziału Aktorskiego). Jednym słowem, zwyciężyła rzeczywistość.



Profesorowie i uczniowie Wydziału Sztuki Aktorskiej PIST, 1936.



Innym założeniem, które okazać się może szkodzące dla naszych obecnych studentów, było to, że przedmioty teoretyczne stanowiły aż 50 proc. wszystkich przedmiotów wykładanych na Wydziale Sztuki Aktorskiej. Podobnie, rzeczą trudną dzisiaj do wyobrażenia był stopień wymaganej przez Zelwerowicza samodzielności słuchaczy, zaprzęganym do wszechstronnej pracy przy „produkcji” przedstawień wchodzących do programu egzaminów, nie mówiąc o innych, licznych przedsięwzięciach okolicznościowych. Każdy uczeń musiał po kolei spróbować roli reżysera, scenografa, kostiumologa, inspicjenta, suflera, pracownika technicznego, wreszcie biletera itp. Jeszcze w Oddziale Dramatycznym, działającym w latach 20. w warszawskim Państwowym Konserwatorium Muzycznym, słuchacze przygotowywali przedstawienie sami, bez konsultacji z profesorami. To prawda, efekty były



Nasze miasto Thorntona Wildera, reżyseria Aleksander Bardini, scenografia Jerzy Garzdowski. Teatr Szkolny PWST 1966. Scena zbiorowa, na pierwszym planie Piotr Brzeziński (Szymon Stimson).

różne, nieraz optakane, nad czym utyskiwali recenzenci pokazów (przed wojną istniał obyczaj recenzowania – ale nie reklamowania! – każdego z pokazów publicznych szkoły). W którymś momencie Zelwerowicz zrezygnował z tak daleko idącej samodzielności uczniów, ale tylko w odniesieniu do egzaminów publicznych, i opiekę nad nimi powierzył profesorom.

A były jeszcze teoretyczne prace końcowe o znacznej skali trudności. Obejmowały nie tylko samodzielne rozprawy i ustną ich obronę przed wysoką komisją. Często słuchacz musiał własnoręcznie przygotować makietę przestrzeni do dramatu, który analizował. Nie po to, by rywalizować ze scenografem – miało to być zadanie kształtujące wyobraźnię, smak i gust. Kreatywność oraz innowacyjność, mówiąc dzisiejszym językiem, były wpisane w program kształcenia i wychowania adeptów. Za jego organiczny element uznawano „rozbudzenie i ćwiczenie inicjatywy osobistej, indywidualnej pomysłowości, ambicji i zamiłowań”. Rena Tomaszewska, jedna z uczennic Zelwera (jak go nazywano), a potem wieloletnia profesorka warszawskiej szkoły, zauważyła kiedyś: „Dzisiejsza szkoła lepiej uczy. My niewiele umieliśmy, jednak w słowie zelwerczyk mieścił się określony stosunek do zawodu i do teatru. Na nas można było liczyć”⁹. Prawdą jest, że Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej był szkołą twardych reguł i wymagań. A także – ostrej selekcji. Wystarczy powiedzieć, że niejeden rocznik startował jako dwudziestokilkusobowy, natomiast do dyplomu docierała grupka kilkusobowa, z reguły utalentowana, a potem – duże nazwiska w historii polskiego teatru. Cały proces kształcenia obliczony został na 3 lata, co Zelwerowicz starannie przemyślał i uzasadnił: „Podział na trzy lata układa się tak: w pierwszym roku chcielibyśmy dać ludzi, którzy by nie mieli żadnych zastrzeżeń co do zewnętrżności: głosu, wymowy, ruchliwości twarzy, gibkości ciała. Nie-

stety, nie zawsze jesteśmy dość twardzi i silni, niekiedy, czasami ze zrozumiałych względów, czasami z sentymentu, nie dość mocno się liczymy z tymi warunkami; często ludzie, którzy reprezentują pewne warunki zewnętrzne są przenoszani na rok drugi, mimo że mają pewne niedociągnięcia.

Na kursie drugim chcielibyśmy dążyć do opanowania umiejętności podchodzenia do roli i dlatego chcielibyśmy mieć możliwie dużo wykładowców-praktyków z możliwie różnymi indywidualnościami, ażeby słuchacz doszedł do pewnego momentu krytycznej oceny, wybierał to, co do jego indywidualności przystaje.

Na trzecim roku chcielibyśmy widzieć wykończenie roli (przynajmniej jeden z nauczycieli prowadzi przez cały rok szkolny jedną sztukę w sposób odpowiadający względnie solidnej robocie dobrze zorganizowanego teatru, od prób czytanych, poprzez dyskusyjne, analityczne, sytuacyjne, aż do pełnych prób całego widowiska).

Egzamin końcowy, czyli tzw. dyplomowy polega na zreferowaniu przez ucznia jakiejś specjalnej pracy. [...] Zdający egzamin niezawodnie deklaruje tu możliwości umysłowe, poziom i upodobania. Poza tym odbywa się egzamin publiczny, który zastępuje to, co się nazywało dawniej »popisem«¹⁰. Trzeba od razu dodać, że taki układ programu do dzisiaj stosowany jest w polskich uczelniach teatralnych, aczkolwiek z modyfikacjami. Przedmiot główny, gra sceniczna to zazwyczaj najpierw elementarne zadania aktorskie, potem sceny dialogowe, a na koniec praca nad rolą. Natomiast forma praktycznych dyplomów bardzo się zmieniła. Nie są one już przeglądem wybranych scen, „składanką”, w której profesor stara się jak najlepiej pokazać każdego z uczniów, tylko pełnymi, często artystycznie stojącymi na wysokim poziomie, spektaklami teatralnymi, realizowanymi nie tylko przez pedagogów, ale wybitnych reżyserów teatralnych. Uczelnie bardzo dzisiaj zabiegają

o takie realizacje. Do historii warszawskiej szkoły przeszedł na przykład dyplom pt. *Akty* zrealizowany przez Jerzego Jarockiego na podstawie scenariusza obejmującego fragmenty dramatów Stanisława Wyspiańskiego, Witkacego, Witolda Gombrowicza i Sławomira Mrożka. Niewątpliwie, w tym punkcie Zelwerowiczowski model bardzo się zmienił.

Model Schillera

W naszej uczelni wielokrotnie eksperymentowaliśmy z programem, chcąc tok kształcenia zintensyfikować i jednocześnie zbliżyć do rytmu pracy w teatrze. Wprowadziliśmy na przykład system trymestralny, który jednak nie zdał egzaminu. Istnieje natomiast tzw. system ćwiartkowy na III roku studiów Wydziału Aktorskiego i są to wspólne zajęcia z Wydziałem Reżyserskim. Na tym wydziale tradycję kształcenia wyznacza model Schillerowski. Leon Schiller, największy inscenizator teatru polskiego pierwszej połowy XX wieku, program nauczania na Wydziale Sztuki Reżyserskiej PIST-u, jak wiadomo, ułożył według własnego życia w sztuce.¹¹ Uważał, że reżyser ma być człowiekiem wszechstronnie wykształconym i swobodnie poruszającym się po wielu dziedzinach: literaturze, filozofii, psychologii, sztukach plastycznych („Nowoczesnemu artyście teatru nie wolno wzruszać ramionami na widok wróżb murzyńskich, malarstwa chińskiego, podhalańskiego, malarstwa na szkle, kompozycji Rousseau, Matisse’a lub Picassa”) i muzyce („trzeba znać koniecznie metody nowoczesnej harmonii, kontrpunktu, kompozycji”).¹² I tylko tak wykształcony reżyser, twierdził Schiller, może stać się Craigowskim Artystą Teatru. Czyli najważniejszym twórcą dzieła teatralnego, obdarzonym „specyficzną zdolnością percepcji teatralnej, którego natchnienie wyraża się w wizji teatralnej, a ucieleśnia w kształtach sztuki scenicznej, w kształtach takich, jakie mu wola jego dyktuje”. Ale Schiller napisał też inne, zdumiewająco

9

Co nam zostało z Zelwera?
Rozmowa z Reną Tomaszewską
[w:] *Warszawska Szkoła Teatralna.
Szkice i wspomnienia...*, s. 90.

10

A. Zelwerowicz, *Program nauki na
Wydziale Sztuki Aktorskiej PIST*
[w:] *Pamiętnik Nadzwyczajnego Walnego
Zjazdu Delegatów ZASP poświęconego
sprawom i zagadnieniom artystycznym*,
red. Tymon Terlecki, „Scena Polska”,
wrzesień 1936, skład główny Księgarni
Gebethnera i Wolffa, s. 32-33.

11

Zob. B. Osterloff, *Leon Schiller –
pedagog* [w:] *Leon Schiller w stułeciu
urodzin 1887–1987*, pod red.
L. Kuchtowny i B. Lasockiej,
Warszawa 1990.

12

L. Schiller, *Wykształcenie reżysera*,
referat wygłoszony na I Zjeździe
Reżyserów Polskich, 1919 [w:] L. Schiller,
Na progu nowego teatru 1908-1924,
oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978,
s. 377.

13

Ibidem.

14

Zob. A. Z. Makowiecki, *Wiedza o teatrze
czy teatrologia?* [w:] *Akademia
Teatralna im. A. Zelwerowicza.
75 lat kształcenia dla teatru*,
Warszawa 2006.

15

A. Łopicki, *Pani czeka*, „Rzeczpospolita”
nr 105/7 V 2011 [dodatek].

16

Do grona założycielskiego E.UTAS należą
następujące instytucje: Accademia Nazionale
d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" z Rzymu,
Włochy; Royal Scottish Academy of Music
and Drama z Glasgow, Szkocja; Hochschule
für Schauspielkunst "Ernst Busch" z Berlina,
Niemcy; Malmö Theatre Academy z Malmö,
Szwecja; Bayerische Theaterakademie
"August Everding" z Monachium, Niemcy;
Sankt-Petersburskaja Gosudarstwiennaja
Akademija Tietralnogo Iskusstwa z Sankt
Petersburga, Rosja; University of Theatre and
Film Arts z Budapesztu, Węgry; Lithuanian
Academy of Music and Theatre z Wilna, Litwa;
a także dwie polskie uczelnie: Akademia
Teatralna im. A. Zelwerowicza z Warszawy
i Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna
im. L. Solskiego z Krakowa.

Najpóźniej, chronologicznie rzecz biorąc, dołączyli do niej tzw. teoretycy. Wprawdzie trzecim wydziałem PIST-u miał być wydział dramaturgiczny, kształcący kierowników literackich, ale powstał on dopiero po wojnie, w Łodzi. Odrodził się, choć w innym kształcie programowym z inicjatywy Jerzego Koeniga za rektoratu Tadeusza Łomnickiego. I mamy obecnie różniącą się od uniwersyteckich teatrologii wiedzę o teatrze „kształcącą w szkole artystycznej ze wszystkimi konsekwencjami”, jak zauważył kiedyś Andrzej Makowiecki¹⁴. Ziściło się Zelwerowiczowskie marzenie o wielkiej szkole teatralnej. Jednego nasz patron nie przewidział: że do tej wspólnoty wejdzie także Wydział Sztuki Lalkarskiej (co stało się w 1975 roku za rektoratu Tadeusza Łomnickiego).

Koncepcja szkoły otwartej

Chcę na koniec powiedzieć jedno: bodaj najważniejszym przestaniem płynącym z tradycji naszej szkoły jest jej otwartość. Godziły się tutaj, i nadal godzą, różne indywidualności i osobowości twórcze, a także metody nauczania. Warszawska szkoła teatralna nigdy nie była doktrynerska i sekciarska. Także w tym sensie, że nie narzucała swoim adeptom jednej teorii estetycznej czy kierunku. Oczywiście, prawdą jest, że przez długie lata jej program nauczania ciążył ku Metodzie Stanisławskiego, ale dopiero w latach stalinowskich interpretowana ona była dogmatycznie (pisał o tym Bohdan Korzeniewski w szkicu *Pośmiertna tragedia Stanisławskiego*). Zelwerowicz doskonale znał z autopsji rolę i przedstawienia Stanisławskiego, fascynował się też prowadzonym przez niego Moskiewskim Teatrem Artystycznym (MChT, potem MChAT). Czytał to, co Stanisławski pisał, ale interpretował zasady jego Metody po swojemu, brał to, co było mu w nauczaniu potrzebne. Na pewno głębiej poglądy i praktykę Stanisławskiego znał i rozumiał Jan Kreczmar, wybitny rektor i aktor, zresztą uczeń Zelwerowicza. A także Jan Świdorski, który mówił o „doświadczeniu siebie” w okolicznościach założonych, ale przecież dawał studentom satyrę Rodocia, tak ukocha-

ne przez Zelwerowicza, a obecne w programach kształcenia jeszcze Warszawskiej Szkoły Aplikacyjnej. Studenci Świdorskiego do dzisiaj pamiętają, że na przykład zdanie „Ile kosztuje?” musieli wypowiedzieć na wiele różnych sposobów, za każdym razem konstruując odmienną sytuację dialogową. I znów — było to jedno z ulubionych ćwiczeń Zelwerowicza. Wspominał je też ostatnio Andrzej Łopicki na łamach „Rzeczypospolitej” w felietonie pt. *Pani czeka*. „Z minimum tekstu (albo zupełnie bez niego) należało wycisnąć maksimum akcji, dramatu, lub komedii. Zelwerowicz był wymagający, nie zadowolalo go byle co”¹⁵.

Mówiąc o idei szkoły otwartej, koniecznie trzeba podkreślić jeszcze inny jej aspekt — otwarcie się na świat. Zelwerowicz woził swoich uczniów na Słowację, do Pragi, Jugostawii i Włoch. Pokazywał im inne kultury i teatry, umożliwiał szerokie kontakty z rówieśnikami. Uparcie też marzył o zorganizowaniu festiwalu szkół słowiańskich, wielkiego spotkania młodych ponad wszelkimi podziałami politycznymi i granicami. My dzisiaj przygotowujemy już szóstą z kolei edycję Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych, gromadzącą zespoły z różnych części świata, nie tylko z Europy. Nasi profesoria i studenci swobodnie kontaktują się i wymieniają doświadczenia z uczelniami zagranicznymi. Uczestniczymy w europejskich projektach współpracy studentów szkół teatralnych, ostatnio w powstałym kilka miesięcy temu w Petersburgu stowarzyszeniu pod nazwą E:UTAS – Europe: the Union of the Theatre Academies and Schools (Europejskie Stowarzyszenie Teatralnych Akademii i Szkół), zakotwiczonym przy festiwalu Europe Theatre Prize (Europejska Nagroda Teatralna).¹⁶ Wciąż jednak musimy ponawiać pytania: jak godzić naszą wspólną tradycję z nowoczesnością, czego i jak uczyć, by możliwie najlepiej i najwszechstronniej przygotować naszych studentów do podejmowania wyzwań, jakie stawiają przed nimi współczesny teatr oraz inne media.

Tekst jest poprawioną wersją referatu wygłoszonego 28 maja 2011 na konferencji naukowej *Dwóchsetlecie Szkoły Dramatycznej w Warszawie 1811-2011*.

Zdjęcia pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie, redakcji kwartalnika naukowego „Pamiętnik Teatralny” oraz z archiwum autorki.

Barbara Osterloff – krytyk teatralny i historyk teatru. Autorka prac naukowych z zakresu historii teatru polskiego XX wieku, licznych recenzji teatralnych, szkiców i esejów oraz książek *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* (wyd. trzecie, Warszawa 2010) i wydanej ostatnio dwutomowej monografii *Aleksander Zelwerowicz (2011)*. Profesor nadzwyczajny Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza i prorektor tej uczelni w kadencji 2008-2012. Wykłada również na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

twarde słowa: „Talent nie poparty gruntowną wiedzą prędzej czy później zdradzi się swym nieuctwem, jeśli nie chamstwem”¹³.

Schiller w praktyce uczył jak inscenizować na poziomie tekstu, a tekstem był dla niego nie tylko dramat czy inne dzieło literackie, lecz na równi partytura dzieła muzycznego. Dla słuchaczy jego własna twórczość pozostawała niedościgłym wzorem, i niejeden z nich, jak na przykład Aleksander Bardini swoje życie twórcze związał z teatrem dramatycznym i teatrem muzycznym na równi. Dzisiaj staramy się w Akademii Teatralnej kontynuować te tradycje. Od niedawna mamy Instytut Opery, którym kieruje Ryszard Peryt. Realizowane przy udziale studentów trzech warszawskich szkół artystycznych spektakle muzyczne, zwłaszcza *Eneasz i Dydona* Purcella, dobrze wpisały się w pejzaż kulturalnej Warszawy. Schiller zadbał również o stworzenie laboratorium sztuki reżyserkiej, jakim stał się Warsztat Teatralny. W krótkim czasie wywołał sensację w życiu kulturalnym przedwojennej stolicy. To nie był teatr repertuarowy, pokazywano publiczności tylko pewien rezultat pracy studyjnej jako swoistą formę eksperymentu artystycznego. Grano zróżnicowane i ambitny repertuar, od Słowackiego i Wyspiańskiego, po Dmuszewskiego, Fredrę syna i Rittnera; a także od Maeterlincka po Cocteau. Obok uczniów PIST-u występowali w tych przedstawieniach aktorzy już doświadczeni. Tak realizowano szeroko rozumianą ideę współpracy ludzi teatru. Było w niej miejsce również dla scenografów, przygotowanych wszechstronnie do pracy w teatrze. Mieli oni stać się pełnoprawnymi partnerami wykształconych aktorów i reżyserów, współtwórcami przedstawień. Taka pokoleniowa wspólnota ludzi młodych, kształconych dla przyszłości – idea wywodząca się z PIST-u – jest może najtrwalszą z trwałych tradycji naszej uczelni.

REPERTUAR MISTRZA

Henryk Izydor Rogacki



Modrzejewska Helena. (Rytował E. Niez).

Definicja słownikowa informuje: „Mistrz w jakiejś dziedzinie to ktoś, kto jest w niej doskonały. Mówimy o kimś, że jest mistrzem jakiegoś narzędzia, jeśli doskonale się nim posługuje. Słowo mistrz odnosimy do znakomitych malarzy, architektów i muzyków, zwłaszcza żyjących w dawnych czasach. Nasz mistrz to ktoś, kto jest dla nas wzorem do naśladowania”. „Jeśli osiągnęliśmy – podaje słownik – mistrzostwo w czymś, zwłaszcza w jakiejś pracy artystycznej, to nauczyliśmy się robić to wyjątkowo dobrze, jak tylko nieliczni potrafią”¹.

Z powyższego wynika, że mistrz sztuki aktorskiej, interesujący nas przecież szczególnie, to wybraniec, idol i autorytet, istota, która umie robić to, co robi,

a ta jej mistrzowska biegłość jest funkcją umiejętności warsztatowych z jednej, a zagadki geniuszu z drugiej strony. Mistrz musi bowiem być genialnym i winien być obdarzony charyzmą – rozpoznawalną nie tylko dla jego uczniów i wyznawców, ale istniejącą obiektywnie, choć oczywiście jest, że mistrz bez swych akolitów nie istnieje.

Relację mistrz – uczeń, w sposób niedościgły i więcej niż sugestywny, scharakteryzował Jezus Chrystus, mówiąc: „Nie jest uczeń nad mistrza ani też sługa nad pana swego. Wystarczy uczniowi, żeby był jak mistrz jego, a sługa jak jego pan”². Tak przynajmniej świadczy Mateusz Ewangelista. Tym niemniej spostrzec należy, iż ostatnimi czasy słowo mistrz, zwłaszcza



Bożkowsky

jako konwersacyjny zwrot grzecznościowy, zdewaluowało się i zbanalizowało. Co prawda w ostatnich latach swej działalności Tadeusz Łomnicki nakazywał już, i to garscie wybranych, mówić do siebie „nauczycielu” (nie inaczej), akcentowanie jednak, iż w sprawach mistrzowskich bardziej chodzi o proces pracy, dojrzewanie i poszukiwania niżli o rezultat, to efekt ostatnich lat, kiedy zaroilo się przecież od „warsztatów mistrzowskich”, „kursów mistrzowskich” itp. Z kolei za powrót wiary w nieomylność i doskonałość mistrza wolno wziąć słowa Andrzeja Wajdy, który rekomendując właśnie wydaną książkę, ważną i interesującą, pod tytułem *Lapidarium mistrzów*, skonstatował: „Mistrz jest drogą. Mistrz jest drogowskazem. Mistrz nigdy nie umiera”³. Mając świadomość, iż żyjemy w epoce rozpadu wartości, upadku autorytetów i kryzysu kadr ośmielam się jednak sądzić, że pojęcie mistrza, zjawisko mistrzostwa to nie anachronizm, ani też jakość *stricte* historyczna podbudowana kulturowym mitem aktora – częścią mitu teatru⁴. Tak właśnie mniemac pozwala między innymi błyskawiczna ankieta sondażowa, jaką przeprowadziłem w kwietniu tego roku wśród chętnych studentów I roku Wydziału Aktorskiego naszej Akademii. Moich słuchaczy zapytałem o ewidentnych dla nich mistrzów sztuki aktorskiej (o tych, którzy umieją to robić, a ich kunszt stanowi intrygujący wzorzec i przedmiot naśladowania)

i o konkretne uzasadnienie (role i zadania aktorskie) dokonanego wyboru. W wyniku tego sondażu na liście „wielkich wtajemniczonych” znaleźli się m.in.: Gustaw Holoubek, Tadeusz Łomnicki, Zbigniew Zapasiewicz, Danuta Szaflarska, Barbara Krafftówna, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Irena Jun, Danuta Stenka, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Janusz Gajos, Jerzy Trela, Władysław Kowalski, Jerzy Stuhr, Cezary Łukaszewicz, Jacek Poniedziałek, Krzysztof Majchrzak i Andrzej Chyra, a z cudzoziemców Marlon Brando i Al Pacino. Co ciekawe, tylko bardzo nieliczne „nominacje” bywały uzasadniane przywołaniem konkretnych ról, przeważały i to zdecydowanie, nominacje „za całokształt”, powołujące się także na sposób bycia aktora, jego stosunek do sztuki i zawodu, aparycję i funkcjonowanie w teatrze życia publicznego.

Także „całokształtem” dokonani motywowali wirtuozerię swoich mistrzów sztuki aktorskiej liczni znajomi i przyjaciele z mojego pokolenia, tyle że na ów „całokształt” w tej grupie składa się w pierwszym rzędzie żywot urojony całego pocztu malowniczych postaci teatralnych kreowanych przez upatrzonych aktorów, jakieś sekretne życie żywych fikcji poddanych jednemu rygorowi prawdy-nieprawdy teatru. Żeby rzecz wyjaśnić najlepiej na własnym przykładzie, muszę wyznać, że moją admiracją dla fenomenu mistrzostwa aktorskiego Jerzego Trela uzasadnia tajemnicza postać złożona z Gustawa-Konrada z *Dziadów* i Konrada z *Wyzwolenia* w reż. Konrada Swinarskiego, z Jaśka z *Wesela* i Prospera z *Morza i zwierciadła* w reż. Jerzego Grzegorzewskiego, z bojowca Marcina z teatralnego maratonu Andrzeja Wajdy *Z biegiem lat, z biegiem dni* oraz z nienajmłodszego już aktora, który w sposób iście szamański mówił wielkie monologi romantyczne i teksty Wyspiańskiego w recitalu danym w absolutnie niepowtarzalnym miejscu świata, mianowicie w Ruinach Teatru w Gliwicach, co



Żółkowski Alcidaj (1917)

1

Słownik języka polskiego,
red. M. Bańko, t. II, Warszawa 2007,
s. 544-545.

2

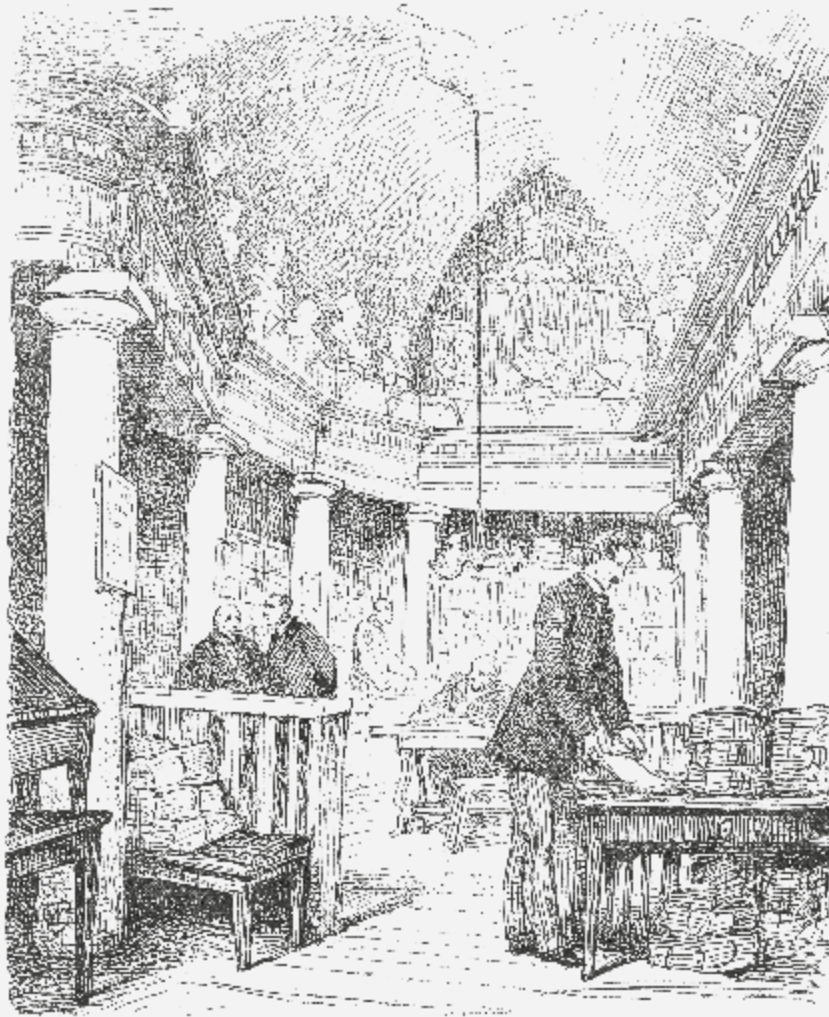
Ewangelia wg św. Mateusza, 10, 24,
tłum. ks. E. Dąbrowski, Biblia Tysiąclecia.

3

A. Klich, *Lapidarium mistrzów*,
Warszawa 2011.

4

L. Fryde, *Mit teatru. Fantazja krytyczna*, „Pion” 1937, nr 51/52.



Stylowa biblioteka Teatrów Wargawskich, tak jak niszczycielska. (Il. - 1911, W. G. Szepel)

oglądałem w maju 2009 roku, czyli ponad ćwierć wieku po premierze krakowskich *Dziadów* Treli i Swinarskiego.

Z powyższego chce wynikać nade wszystko przekonanie, że oglądając mistrzów sztuki aktorskiej naszych czasów widzimy to, co rodzi się z podporządkowania postaci teatralnej, metod jej budowania, osobistym cechom aktora. Że to jakaś kategoria sposobu i sposobów gry, całkiem różna od aktorstwa wcześniejszego. To aktorstwo dawniejsze, panujące w wieku XIX, na pewno w jego drugiej połowie, nakazywało, jak dowodził kiedyś sam Gustaw Holoubek, „naśladować innych ludzi, dostosowywać się do charakteru postaci i być tą postacią w miarę swojej wiedzy na ten temat”. W konsekwencji aktor mógł stać się „upokorzony byciem aktorem, udawaniem kogoś tam bez przerwy” i mogło go uwierać wysoce prawdopodobne „posądzenie o błazeństwo”. Aktorstwo zaś inne, powiedzmy, że nowe, nakazywało z kolei, znów według Holoubka, „realizować siebie za każdym razem w takim zadaniu, że co by było, gdybym był tym kimś, kogo gram. Ale ja żebym był tym kimś, nie jakaś inna postać podpatrzona; tylko co ja bym z nią zrobił, w jaki sposób ja bym się zachował, gdybym był królem Edypem, Konradem-Gustawem, Królem w *Mazepie*, Łatką w *Dożywociu*, w bardzo różnych wersjach postaci”. „Tylko wtedy mogę za pomocą tego zawodu aktorskiego wyrazić swój pogląd na rzeczywistość, na świat, na różne problemy egzystencjalne związane z człowiekiem... Dlatego unikam charakteryzacji, zmieniania się w jakąś inną

osobę, no i ciągle jestem taki sam”⁵. Taki sam. Ergo wierny sobie... Może z Gustawem Holoubkiem zbliżyliśmy się do najtrudniejszego, najzuchwalszego i najprostszego marzenia o aktorstwie nie tak dawno zakończonego wieku, do myśli o tym, że człowiek-aktor bierze pełną odpowiedzialność moralną za to, co mówi i robi na scenie? Aktor istniejący świadomie jako sól ziemi, pojęty jako „istota obdarzona szczególną intensywnością ducha, przez co rozumieć należy namiętność w dochodzeniu praw i sensu istnienia człowieka oraz miłość życia, która przez to, iż jest aktywnością, ruchem, przestrzenią wolności, przeciwstawia się bezwładności śmierci”⁶.

Warto zaryzykować i podać przypuszczalną datę narodzin takiego typu aktorstwa w naszym teatrze. Może to było jesienią 1908 roku w wileńskim teatrze w Ogrodzie Pobernardyńskim? Juliusz Osterwa zagrał tam wtedy szekspirowskiego Romea. Bystry sprawozdawca „Kuriera Litewskiego” napisał: „Nasz młody artysta odtworzył postać tę z nieporównanym wdziękiem, a podał ją więcej niż oryginalnie. Można by powiedzieć, że p. Osterwa, nie grał lecz pokazał siebie w sytuacji przez Szekspira stworzonej”⁷. Romeo o sylwetce Osterwy i z jego twarzą, Romeo bez podpórek, osobliwie prawdziwy. Stworzony przez psychikę nowego aktora, ekspresję człowieka nowoczesnego, obywatela XX stulecia.

Prądy realistyczne i naturalistyczne w sztuce końca XIX wieku w dziedzinie aktorstwa wzmogły zainteresowanie mechanizmami psychiki aktora. Za ideał uznano „prawdę”. Zapewne i gwiazdy aktorskie poprzednich

5
Wypowiedź Gustawa Holoubka w audycji Programu I Polskiego Radia pod tytułem *Sekrety, konkrety*, 9.04.2001.

6
Definicja Ewy Wójciak, cyt. za: W. Nowak, *Ewa tańczy tango*, „Wysokie obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 26.05.2001.

7
„Kurier Litewski”, 23.09.1908.

8
K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 291-292.

9
„Kurier Warszawski” 1901, nr 165.

10

Ibidem.

11

J. Got, *Zmyslenie i prawda*
 J. Królikowskiego, [w:] *Prace*
o literaturze i teatrze ofiarowane
Zygmuntowi Szwejkowskiemu,
 Warszawa 1966, s. 522.

12

Ibidem, s. 523.

13

Ibidem, s. 523-524.

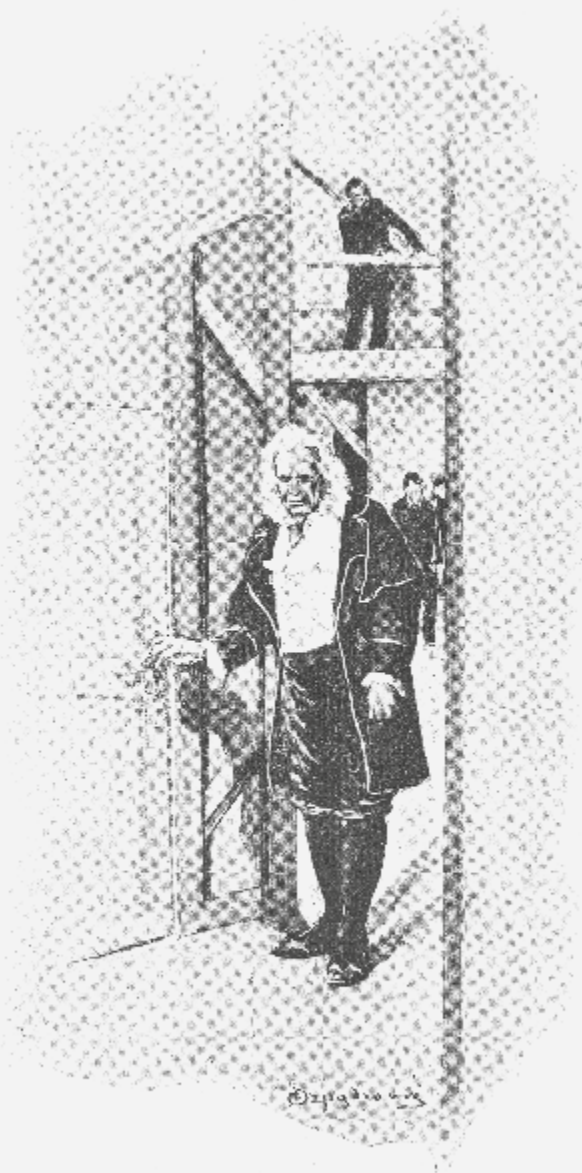
epok musiały posiadać ten rzadki dar aktorski „mówienia prawdy”, wzbudzania wiarygodności, łączyło to się jednak – jak można przypuszczać – z przesadną zewnętrznością zachowań, gestów, mimiki i charakteryzacji. Znane są pocztówkowe zestawy: Rapacki czy Dawison w kilkunastu różnych rolach, za każdym razem różnie ucharakteryzowany, czy to z wypchanymi policzkami, czy bezzębny, długowłosa czy tysi. W teatrach naturalistycznych zewnętrzności zrazu nie eliminowano, ale starano się zejść w głąb, ku psychice postaci. Wysięto postulat portretowania granej postaci – nie tylko za pomocą szminki, „nassen kitu”, peruki i kostiumu – ale poprzez tworzenie jej psychologicznego, realistycznego, wewnętrznego wizerunku. Potem stopniowo środki zewnętrzne ograniczano, całą uwagę skupiając na tym, co wewnętrzne. Aktor z zawsze taką samą – przypomina Kazimierz Braun – właściwie nie charakteryzowaną twarzą, był wynalazkiem Reformy: Kamiński, Jouvett, Osterwa, który dopiero na starość dokleił sobie potworny nos w roli Ślaza w *Lilli Wenedzie*⁸.

Dodajmy, że wynalazkiem Wielkiej Reformy był też całkiem nowy repertuar mistrza, niezwykle „program obowiązkowy” zdominowany przez wielką literaturę przeszłości i te propozycje modernistycznego literackiego przełomu, które wręcz z ostentacją programowo odrzucały nie całkiem jeszcze

zapomniane, tradycyjne kategorie sceniczności. Wracając jednak do jakże sugestywnych masek Wincentego Rapackiego przypomnijmy, co na okoliczność jubileuszu artysty, pisał o nich w 1901 roku Władysław Bogustawski: „Można dziś z uśmiechem wspominać o zachwytach publiczności nad przyprawnymi podbródkami, nad tysiącami nadzwyczajnymi, które Rapacki wprowadził na scenę; trzeba jednak zapamiętać, że był to czas, kiedy literatura i sztuka dbała więcej o naskórek człowieka, niż o jego duszę, o odruch jego bezwiedny, niż o gest świadomy, kiedy wszystkim się zdawało, że powierzchowna fizjonomia życia jest jakimś czardziejskim zwierciadłem, odbijającym wewnętrzną, duchową jego treść. Wincenty Rapacki był dzieckiem swojego czasu, synem doby, która mieniając się »młoda«, nie miała właściwie młodości, a walcząc ze »starymi« zdawała się prześcigać ich wiekiem. Do repertuaru wszedł trzydziestoletni zaledwie artysta z całą galerią starców i czuł się najswobodniejszym w skórze zapędzonego w lata kawalera, pod siwizną zdziecinniałego zgrzybialca lub w apoplektycznym ciele ograniczonego mieszcza”⁹. Coś się zaczęło dziać z tą manierą, gdy Rapacki „sam posuwał się w lata”. „Przenikały do niej duchowe pierwiastki; zacierał się widoczny przedtem – pomiędzy maską a grą – przedział, pogłębiała się charakterystyka sięgając do tajników duszy, sztuka odsuwała technikę na dalsze plany, aktor – konkludował wreszcie Bogustawski – stawał się artystą”¹⁰. Zmieniała się metoda, sposób gry, i zgrzeszmy grubym anachronizmem, Jan Świdorski zmieniał się w Gustawa Holoubka. Wincenty Rapacki, jakby przymuszony przez starzejące się ciało aktora, stawał się aktorem nowoczesnym.

Pewnie potrafił nim być i wcześniej, na przykład, gdy „grat Hamleta z przymieszką idealizmu, bez całego aparatu charakterystyki obyczajowej. Pokazał młodego, wążego chłopca, w którym łączy się krewkość z refleksją, marzyciela i poetę zatałującego się w walce ze światem. Dostrzegano w tej kreacji pewien chłód”¹¹. Największy rywal Rapackiego, Jan Królikowski, który nad Hamletem pracował i o Hamlecie marzył przez 35 lat, kiedy go w końcu zagrał, to „rozmyślnym ucharakteryzowaniem się przybrał pozory młodzięcze”¹². Z przedziwną wyrazistością ujawnił znużenie życiem i światem, smutek melancholijnego marzyciela, smutek już chorobliwy, wyłaczający wszelką nadzieję jakiegokolwiek gotowości do czynu. To, co ironiczne i sarkastyczne, było równocześnie naznaczone słabością. Sprawiał wrażenie człowieka, od którego ani czynu spodziewać się, ani czynu żądać nikt nie ma prawa i którego słabości trudno się dziwić”¹³.

Wincenty Rapacki własnym piórem tak opisał Hamleta swego w gruncie rzeczy zwycięskiego rywala: „Jedna maska melancholii i smutku zakryła twarz artysty. Twarzy tej i stów Hamleta nie rozświeca żaden żywy blask. To wszystko, co stanowi świetną zmienność i wielobarwność uczuć, owe porywy olbrzymie, które już każą wierzyć w spełnienie czynu, aby potem opaść w omdlenie i zniechęcenie, tego wszystkiego nie było. Nawet charakteryzacja [...]



Wejście na scenę. (Rys. L. Szpądrński).

JAN KRÓLIKOWSKI
w cenniejszych swych kreacjach.



Żuk, w dram. „Na jedną kartę”.
Jacek Sołoducha, w kom. „Miód kasztelański”.
Wojewoda, w trag. „Mazepa”.

Portret artysty.

Nick, w trag. „Marya Stuart”.
Franciszek Moor, w trag. „Zbójcy”.
Nowowiejski, w kom. „Przed ślubem”.

14

W. Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 115.

15

Z. Jasińska, *Na scenie teatru i życia. Saga rodu Leszczyńskich-Rapackich*, Warszawa 2010, s. 99.

16

J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa 1975, s. 117.

17

Ibidem, s. 465

18

Ibidem, s. 669

19

Ibidem.

20

Ibidem, s. 64.

21

W. Rapacki, op. cit., s. 30.

22

W. Bogustawski, *Dzieje Teatru Narodowego oraz Wiadomości o życiu sławnych artystów*, wydanie fotooffsetowe, Warszawa 1965, s. 278.

23

Ibidem, s. 277.

24

Ibidem, s. 245.

25

Ibidem, s. 255.

zupetnie chybiła. Twarz bez zarostu i długie jasne włosy nadały jej, wbrew oczekiwaniu, wyraz starości i jakiegoś niedotęstwa. Za późno, za późno przyszedł Szekspir do artysty!¹⁴

Nasz Rapacki całkiem nie dziewiętnastowieczny gust zmanifestował też podczas swego benefisowego obchodu, 23 kwietnia 1882 roku, występując w Salach Redutowych w programie złożonym z wybranych partii z *Edypa w Kolonos*, *Cyda*, *Hamleta*, *Mizantropa*, *Schillerowskiej Marii Stuart*, *Balladyny* i *Zemsty*¹⁵. No, bo gdzież, ach gdzież, podziaty się *Safanduty* Wiktoryna Sardou, których wystawienie w Warszawskich Teatrach Rządowych w 1870 roku przeszło do historii jako najlepiej zagrane przedstawienie w całym XIX wieku na warszawskiej scenie!¹⁶

Przywołanie poglądów i stanowiska Gustawa Holoubka na temat nowoczesnego aktorstwa jest oczywiście ich afirmacją, ale nie oznacza rezygnacji z ewentualnego wobec nich sceptycyzmu. Właśnie jako głos sceptyka przytoczyłbym najchętniej głos Heleny Modrzejewskiej (1887) zajmującej stanowisko w sporze grania obiektywnego z subiektywnym. „Aktor powinien być podporządkowany autorskiej postaci, którą gra. Jeżeli gra Fausta, ma to być Faust Goethego, a nie czyjś inny Faust, nawet nie Faust aktora. Jeżeli aktor zawsze wkłada w rolę swoją własną indywidualność, wszystkie jego postaci stają się podobne do siebie. Będą miały silne podobieństwo rodzinne. Aktor taki będzie sam we wszystkim, bo może mieć tylko jedną osobowość. A przecież powinien nabierać indywidualności twórcy dramatu”¹⁷.

Podczas studiów na tej uczelni, jeszcze przed ukazaniem się *Żywota Modrzejewskiej*, Józef Szczublewski nauczył mnie, że Modrzejewska wystąpiła w życiu na scenie ok. 6 tys. razy, z tego 2 tys. 400 razy w rolach Szekspirowskich i była najpracowitszą szekspirzystką swoich czasów. Później, już z *Żywota*, dowiedziałem się, iż jej najczęściej graną rolą (620 razy) była Schillerowska Maria Stuart, która wyprzedziła Lady Makbet (graną 520 razy) o 100 przedstawień¹⁸. Z Szekspira i Fryderyka Schillera bogów teatru uczynił romantyzm, przeprowadzając w mgnieniu oka akt zrównania w wielkości poety burzy i naporu z geniuszem północy. Szekspir i Schiller, razem wzięci funkcjonowali jako materiał i rękojmia aktorskiego geniuszu. Tak było przez cały XIX wiek. Z drobnym uzupełnieniem: u Meiningerów romantyczne bogi teatru okazały się niezawodnym zadaniem dla mistrza nowej sztuki – reżyserii a może już inscenizacji. Na trzecim miejscu w dorobku Heleny Modrzejewskiej jest bohaterka

Damy kameliowej Aleksandra Dumasa-syna (grana 500 razy)¹⁹. I ten zestaw bliski jest dopiero czegoś na kształt prawdy o repertuarze Modrzejewskiej, która zagrała prawie wszystkie wielkie partie kobiece z wielkich literatur świata, lecz równocześnie, jak inne gwiazdy, grała i *Frou-frou*, i *Księżnę Jerzową*, i *Sfinksa*, i *Cudzoziemkę*, no i magiczną, zaczarowaną *Adriannę Lecouvreur* – tę, co „kocha, nienawidzi, kocha i poświęca się, umiera otruta przez rywalkę, na scenie umiera w piątym akcie”²⁰.

Modrzejewska była mistrzynią dla niepoliczalnej rzeszy entuzjastów. Najważniejsze, że także dla Stanisława Wyspiańskiego. Była dlań przyczyną sprawczą wizji, jej przedmiotem i przedmiotem kultu poetyckiego. Była poezją i paradoksem, bo przecież obraz Lady Makbet Modrzejewskiej to najpiękniejsze karty... *Studium o Hamlecie*.

Mistrzów aktorskiego stanu podarował nam i wykreował, tak jak wszystko prawie w polskim teatrze, Wojciech Bogustawski. „Ten ojciec naszego teatru [...] nauczył swoich ludzi patrzeć na życie i brać z niego wzory do żywych figur”²¹ – napisał o nim Wincenty Rapacki. Bogustawski przede wszystkim nie miał wątpliwości, że aktorzy to artyści, a artyści są od Boga. „Wielcy aktorowie równie jak wielcy Poeci, Malarze, Muzycy, rodzą się”²² – pouczał. „Komu natura odmówiła daru podobania się w scenicznym zawodzie, temu go żadna sztuka [...] tyle nadać nie zdota, aby mu zawsze nie brakowało czegoś, co do powszechnego zadowolenia Widzów jest potrzebnym”²³. „Aby zastąpić na imię wielkiego Aktora, nie tylko w jednym rodzaju scenicznej sztuki trzeba być wyższym nad innych. Lekain, Talma, Fleck, Brockmann, słynąc zawsze będą jako sławni aktorzy tragiczni. Na tę samą chwałę zastąpili w rodzaju komicznym: Molier, Preville, Weidtmann, Wurm, i wielu innych. Ale w kim natura potęczyła wyższość, w tych obu rodzajach, kogo udarowała postać cięła, wymową co najtrudniejszą, stosownym do obydwóch wyrazem twarzy, takiego chciałem mieć w całym rozumieniu wielkim Aktorem. Takiemi byli: Roscius, Baron, Schröder, Garrick i nasz Owsiniński”²⁴. Kazimierza Owsinińskiego obserwował Bogustawski z jakimś szczególnym nabożeństwem. Zapisał nawet: „Miał zwyczaj, wszystkie swoje role przepisywać, w których kreślił sobie różne znaki, jemu tylko wiadome”²⁵. Tak oto już pierwszy wielki wtajemniczony czynił znaki magiczne na kartach swego repertuaru mistrza. Tym samym szyfrem na *Bewerleyu*, *Fircyku w zalotach* i na *Hamlecie*.

Tekst został wygłoszony na konferencji naukowej *Dwóchsetlecie Szkoły Dramatycznej w Warszawie 1811-2011*.

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

RZECZYWISTOŚĆ ARCHITEKTURY

PROBLEM MIASTA

14
ASPIRACJE

Z Maciejem Miłobędzkim, architektem pracowni JEMS, którego dziełem jest obecnie realizowany projekt nowego kompleksu budynków ASP w Warszawie, rozmawia Magdalena Sołtys

Magdalena Sołtys: Czy estetyka w architekturze jest jedynie przedmiotem funkcjonalności? Czy może w ogóle być autonomiczna, nieślužebna?

Maciej Miłobędzki: Na pewno znalazłyby się przykłady, które mogłyby świadczyć o tym, że może. Natomiast powstaje pytanie, czy to jest coś, o co należałoby zabiegać. Myślę, że dzielenie naszej profesji na to, co jest jej estetyką, funkcją, materialnością, meta-materialnością, intelektualnym zapleczem, jest niedobre. Żaden szanujący się architekt nie próbuje postępować w ten sposób w trakcie procesu projektowania, który mimo wszystko jest w dużym stopniu procesem intuicyjnym. Estetyka jest czymś tak integralnie wpisanym w działalność naszej profesji, że trudno ją oddzielać.

MS: Interesujące jest jak Pan definiuje styl projektów JEMS-ów!

MM: Próbowaliśmy parę razy potraktować w sposób opisowy to, co nas interesuje, co wydaje się nam bliskie, czym się inspirujemy i z tego wyłonił się kiedyś tekst do katalogu pracowni.

To jest jedyny ślad credo (przy wszystkich zastrzeżeniach, że nie jest to credo). Napisaliśmy między innymi, że interesuje nas rzeczywistość, potencjał rzeczy znanych i uważamy, że jest to wielkie i zarazem niedoceniane źródło inspiracji. Że wszystko to, co składa się na tradycyjnie rozumiany warsztat architekta – budulec, proporcje, światło, rytmy, można tu wymieniać dziesiątki różnych elementów, w gruncie rzeczy jest wciąż tym, z czego nasze domy lepimy i do czego się tak naprawę odwołujemy. Dzisiejszy świat wydaje się być bardziej zainteresowany socjalnym aspektem architektury, tworzeniem wydumanych społecznych scenariuszy i oblekaniem ich trochę wirtualnymi formami. W ogóle świat staje się bardzo wirtualny. Niektórzy twierdzą, że rzeczywistość nie istnieje i są przerażeni faktem, że mogłaby istnieć. Nam się wydaje, że ona jednak istnieje! Architekci mają tę przewagę, a może ten przywilej w stosunku do innych artystycznych profesji, że działają w świecie realnym, budują z realnych materiałów, w konkretnych miejscach. Istnieje oczywiście nurt, reprezentowany przez na przykład Rema Koolhaasa, jeżdżącego po całym świecie, zafascynowanego wielkimi dworcami, centrami handlowymi, skalą miast chińskich, tym, że jednego dnia jest w Pekinie, drugiego dnia w Londynie czy w Nowym Jorku. Interesuje go zupełnie niematerialna, czysto intelektualna strona architektury. Gdzieś w końcu pomysły, niematerialne i starające się rozprawić z materialnością, zderzają się jednak z rzeczywistością. Architektura bywa za bardzo wydumana, graficzna, jest wynikiem modelowania, przekształcania abstrakcyjnych przestrzeni i form w oparciu o abstrakcyjne teorie. I im bardziej taka jest, tym gorzej znosi konfrontację z rzeczywistością. Świadomość, że żyjemy mimo wszystko w realnym świecie, jest podstawą tego, czym się zajmujemy.



Maciej Miłobędzki – architekt. Urodził się w 1959 roku w Warszawie. W 1985 ukończył Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej. W latach 1984-1988 pracował w Spółdzielni Pracy Twórczej Architektów Plastyków. Od 1988 roku współzałożyciel i wspólnik JEMS Architekti. Od 2004 promotor prac dyplomowych na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej. Od 2008 roku praca dydaktyczna na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Laureat Honorowej Nagrody SARP – 2002.

Działamy w dużym stopniu na rynku komercyjnym. Projekty, które powstają dla indywidualnych klientów czy też dla organizacji, które są reprezentowane przez konkretnych, żywych ludzi z właściwościami, to jest margines tego, co robimy. Większość architektów pracuje dzisiaj dla dużych struktur organizacyjnych, korporacyjnych, gdzie ludzi, którzy zajmują się problemami rzeczywistymi zastępują ci, którzy zarządzają, administrują procesami, procedurami (nie wiadomo czym!). Realność i ten świat zupełnie się nie komunikują. Czym się postugujemy? Są to, tak jak powiedziałem, odwieczne, zawsze użyteczne narzędzia w ręku architekta. I one mimo wszystko są stosowane również w rzeczywistości wielkich, komercyjnych projektów, także w tych, w których inwestora architektura nie fascynuje, interesuje go tabela wynajmu, zarządzanie ryzykiem, koszty budowy... Prawie nikt nie rozmawia z architektem o architekturze.

MS: Czytając o Państwa projektach, trafia się na powtarzane określenia: nawiązania do stylu high-tech, klarowna tektonika, kontynuacja tradycji modernizmu...

MM: Szczepnie mówiąc, mam do high-techu szczególną rezerwę. Jest w tym obsesja, chyba anglosaska, konstrukcji i technologii, ale nie w dobrym tego słowa znaczeniu, w oparciu o (również anglosaską) tradycję *reality of making* – nie wymyślaj, tylko zrób. High-tech na ogół sprowadza sferę technologii, konstrukcji do rangi stylizowanego decorum. Nie lubię, kiedy się miesza środki z celami. Klarowna tektonika zawsze w architekturze się sprawdzała, chociaż można powiedzieć, że architektura XX wieku i wcześniejsza dostarcza fascynujących przykładów, w których jest ona zaburzona i wymyka się klasycznemu myśleniu o rytmach, proporcjach. Klasyczne zasady tektoniki trzeba znać, również po to,

by można było z nimi czasami dyskutować. Kontynuacja tradycji modernizmu – z tym mam największy problem; zastanawiam się jak szczerze odpowiedzieć. Biały, rewolucyjny modernizm nie jest na ogół dla mnie źródłem fascynacji, to nie jest *my cup of tea*. Dużo bardziej mnie interesuje, co dzieło się na obrzeżach modernizmu i było specyficzne dla miejsca, dla lokalnej kultury. Dostrzegam, bez większych emocji, kopie „białej architektury modernistycznej międzynarodówki” w Warszawie, domy Syrkusów, Lacherta – bardzo dobrze zrobione przez zdolnych architektów, będące świadectwem epoki, podążania za obowiązującym trendem. Od architektury Gropiusa dużo bardziej zawsze fascynowały mnie domy Miesa czy polski szary modernizm Romualda Gutta – bardziej materialny, zrobiony z cegły szarej, czerwonej, gdzie każda cegła, każdy słup, ściana i okno mają znaczenie, znajdują się tam, gdzie powinny. Jak to się przekłada na dzisiejsze czasy? Takie podejście, które rozróżnia środki i cele, reprezentowało racjonalność i osadzenie w rzeczywistości, jest wciąż interesujące, mimo zmieniających się czasów, technik, aspiracji. Architekt powinien być świadom nowych technologii i sensu ich wykorzystania. Z funkcji, technologii, konstrukcji, dyskursu światopoglądowego nie należy jednak robić jakiejś quasi-religii czy zamrażać ich w stylistyczny kostium.

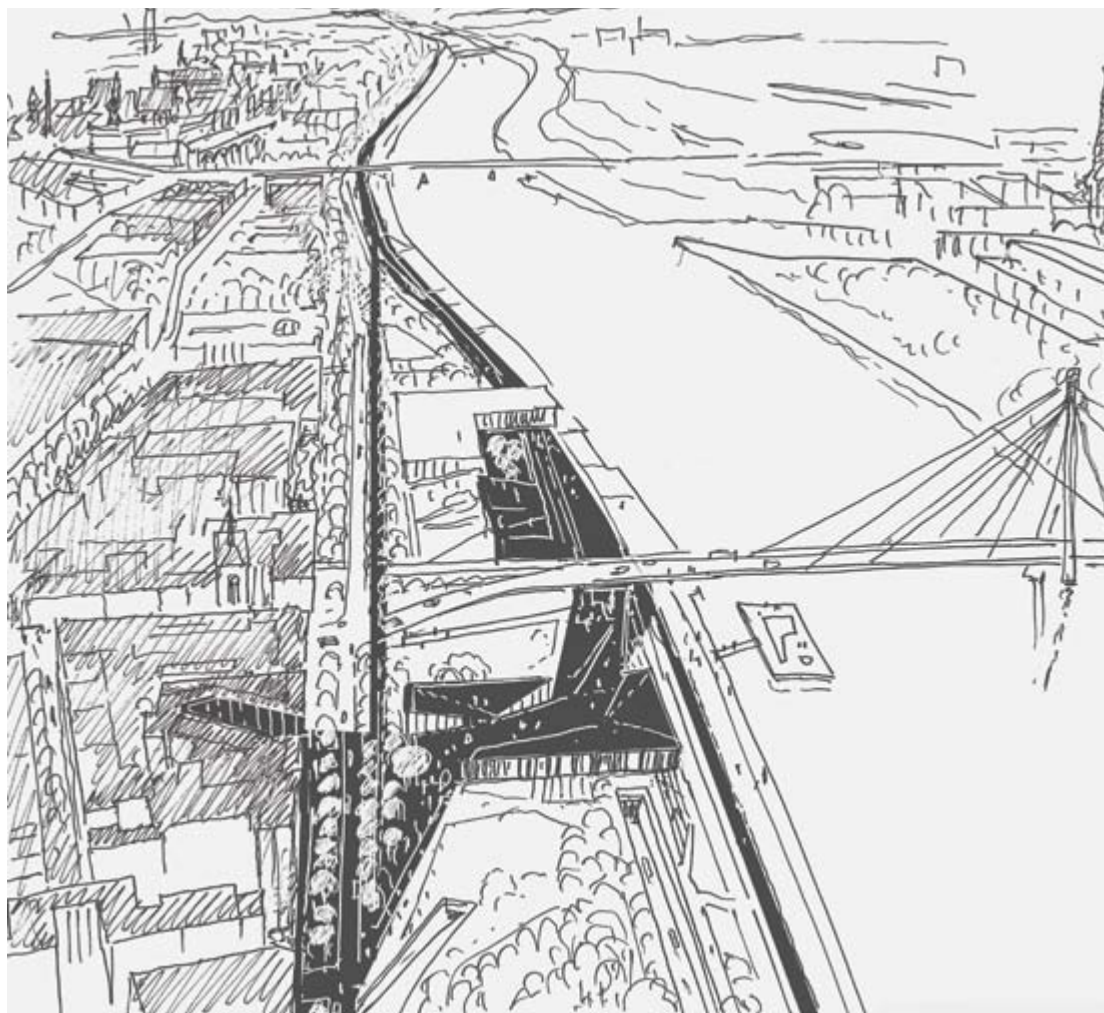
MS: Nowy kompleks architektoniczny warszawskiej ASP został zaprojektowany w pracowni JEMS Architekti. Uczynili Państwo ukłon w stronę Akademii, odwołując się swymi rozwiązaniami do teorii formy otwartej Oskara Hansena, wieloletniego wykładowcy, architekta, malarza, rzeźbiarza, teoretyka sztuki – wizjonera. Czy może Pan rozwinąć kwestię tej inspiracji i jej faktycznej wagi?

MM: Zainspirowało nas to, że Hansen snuł marzenia o otwarciu Akademii na bulwar wiślany. W pasie zieleni nad Wisłą miałyby ona swoją zasadniczą część, stąd promieniowała by na zewnątrz – zaprojektował cały system kładek, łączników; cały ten pas miał na swój sposób opanowany. Konkurs architektoniczny, który dał nam zlecenie na ten budynek, składał się z dwóch części: z rozbudowy istniejącego gmachu z 1914 roku oraz propozycji nowego budynku, obiektu stojącego w parku – kolejnego, który, obok Centrum Nauki Kopernik, mógłby tworzyć przestrzeń publiczną wzdłuż Wisły. To nam się bardzo podobało.

MS: Jaki był projekt tego budynku? Trudny, wymagający, bo wielofunkcyjny?

MM: Bardzo trudny! Na stosunkowo małym terenie trzeba było zaprojektować niezwykle intensywny program użytkowy. Właściwie nasze pierwsze próby zmierzenia się z tematem, wskazywały na to, że nie da się tego dobrze

Lokalizacja nowego budynku ASP, widok z lotu ptaka – szkic © JEMS.





Biurowiec Agora w Warszawie, ul. Czerska 8/10, proj. JEMS Architekci (2000-2002).
Fot. Juliusz Sokółowski.

zrobić w tamtym miejscu. Że to wszystko – metry kwadratowe pracowni, sal dydaktycznych, auli, pracowni scenografii – w takim stopniu rozpycha tę działkę, że nie wiadomo, gdzie zostawić minimum wolnej przestrzeni, chociażby po to, żeby wprowadzić światło do wnętrza czy żeby kompletnie nie odciąć światła od gmachu istniejącego. Powstał pomysł budynku z dziedzińcem w kształcie sopła – z wyslizganym i błyszczącym elementem wydrążonym, wyciętym z zunifikowanej, piaskowcowej, eleganckiej, kamiennej elewacji bloku intensywnej zabudowy. Dziedziniec stanowiący gładką, jasną, rozświetloną przestrzeń znajduje swoją kontynuację w założeniu ogrodowym, przechodzi przez siodłowy dach parkowego pawilonu promocji wystaw. Miało być to miejsce różnego rodzaju występów, wystaw, performance'ów – czegokolwiek, co mogłaby Akademia sobie wyobrazić w takim otoczeniu.



Biurowiec Agora. Fot. Juliusz Sokółowski.

MS: Czy zastosowaliście Państwo jakieś rzadkie, nietypowe rozwiązania?

MM: Nowe skrzydło z jednej strony w pewnym sensie powtarza tektonikę i strukturę przestrzenną starego budynku, który jest bardzo interesujący, czego może nie widać, ponieważ jest zabudowany dyktami, antresolkami, kanciapami, i to wszystko mu odbiera siłę architektonicznego wyrazu, blask. Można go zobaczyć na zdjęciach z epoki – są to wspaniałe, przepiękne obrazy. Rozświetlone rozproszonym światłem jasne wnętrza, na tym tle czarne kawalety i sztalugi. Jednocześnie można podziwiać na zdjęciach rygor tych przestrzeni – dużych, otwartych korytarzy i pracowni z żebrowymi, betonowymi stropami. To bardzo udany budynek autorstwa Alfonsa Graviera. Chcieliśmy, żeby nowy budynek był przedłużeniem oczywiście nie form, ale sposobu myślenia o przestrzeni starego. Z drugiej jednak strony ten nasz dom operuje trzema zupełnie różnymi gęstościami. Na dole są duże pracownie rzeźby z halami, które można elastycznie dzielić. Jest to duża otwarta przestrzeń ustawiona na betonowych słupach-tarczach, między którymi są przesuwne ściany, pozwalające dość dowolnie aranżować przestrzeń. Mam wprawdzie niewielką wiarę w to, że budynki typu szkoła bez przerwy się rearanżuje, ale ten może być wyjątkiem. W niektórych biurowcach tak to działa, na przykład w Agorze, gdzie za każdym razem zastają jakąś inną aranżację. Nasz budynek ma duże hale rzeźby na dole, potem są dwa piętra, będące klasycznymi, szkolnymi piętrami dydaktycznymi, po



Apartamenty AvonGarden. Warszawa-Wilanów.
proj. JEMS Architekci (2010). Fot. Juliusz Sokołowski.

myślenia, miała cechy barokowe, manierystyczne, były już pewne elementy klasycyzmów różnego rodzaju. Ten moment, jako tygiel ścierania się lub funkcjonowania obok siebie różnych architektonicznych stylów i pomysłów, jest na pewno bardzo interesujący. Odbywało się to często w przestrzeni jednego budynku. To nie jest jednak coś, co mnie najbardziej porusza i fascynuje.

MS: A co Pana porusza?

MM: Porusza mnie sztuka i architektura średniowiecza, jej duchowy i realny, materialny wymiar, świeżość, wolność w ramach rozmaitych konwencji.

MS: Bardziej liczy się w projekcie ciągłość tradycji czy zmiana, innowacyjność?

MM: Innowacyjność może mieć wielki sens podobnie jak żywa tradycja. Tradycji nie da się sztucznie zamrozić. Innowacyjność jest środkiem pozwalającym również rozmaite tradycje utrzymać przy życiu, nie jest celem. Wszyscy architekci marzą, żeby budować teatry, muzea, wielkie gmachy publiczne, nie być zafiksowanym w sferze deweloperskiej, inwestycyjnej mieszkaniówki czy gmachów biurowych, chociaż to przynosi największe dochody. Wszystkie te publiczne zlecenia są pozyskiwane jedynie przez udział w konkursach architektonicznych. To oczywiście ma i dobre, i złe strony. Dla nas dobre są szanse pozyskania interesujących zleceń. Dzięki temu mamy w realizacji kilka budynków publicznych, takich jak Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu (jej rozbudowa), ASP właśnie, centrum konferencyjne w Katowicach. Z drugiej strony, zjawiskiem, nie tylko specyficznie polskim z całą pewnością, jest to, że żeby wygrać konkurs na obiekt publiczny, trzeba zmierzyć się czasami z setką, a nawet z setkami innych projektów. Zdarzają się takie konkursy w Europie, chociażby rozbudowa biblioteki Gunnara Asplunda w Sztokholmie, gdzie było około dwóch tysięcy konkurujących. Żeby w takim konkursie zaistnieć, zwrócić na siebie uwagę trzeba wymyślać bardzo dziwne i osobliwe rzeczy. Nowatorstwo i oryginalność stają się wartością samą w sobie. To bardzo niebezpieczne, bo pomysły może i są nowatorskie, ale zarazem bardzo płytkie. Wymyślane pod presją czasu powodują, że architektura staje się infantylna i bardzo powierzchowna. Dążenie do nowatorstwa może więc ograniczać. Nowe idee przychodzą często niespodziewanie, nie da się przewidzieć i zaplanować tego, co rzeczywiście zaskakujące!

prostu klasy. Cała góra to znowu zupełnie inna przestrzeń – wielka aula, której przedłużeniem jest „pudło” studia pracowni scenografii. W pewnych warunkach może być to także rodzajem kieszeni scenicznej dla auli. Mamy więc trzy różne pomysły i gęstości struktury budowli, ustawione jedno nad drugimi. Rozwiązanie to powstało ze względu na wąskość działki. To jest (dla naszych projektów) nietypowe!

MS: Jest Pan dziedzicem wybitnej spuścizny intelektualnej swojego ojca, prof. Adama Miłobędzkiego – znawcy dziejów architektury i sztuki. Czy wynikają z tego dla Pana określone obowiązki profesjonalne i sympatie architektoniczne?

MM: Może bym chciał być, ale niekoniecznie tak się czuję. Zawsze byłem praktykiem, z teorią architektury zmagając się w znacznie mniejszym stopniu. Staram się jednak choćby w kontaktach ze studentami, z którymi od niedługo czasu mam do czynienia, zwracać uwagę na to, że architektura nie zaczęła się wczoraj, że są pewne wartości i że mają one uniwersalny wymiar. Doprowadza mnie do pasji, jak ktoś mówi (a podobne zdania słyszę prawie codziennie), że forma jest współczesna albo że materiał jest współczesny. Co miałyby to oznaczać? Jaka jest konkretnie? Dlaczego? Spojrzenie na historię architektury, jako ciągły proces ewoluujących postaw, myśli i inspiracji, jest jakimś elementem tej spuścizny. Ojciec zajmował się i interesował właściwie wszystkimi epokami i zjawiskami artystycznymi. *Architektura Polska XVII wieku* była w jego dorobku książkowym szczególnie pozycją. Dla mnie XVII wiek jest ciekawy z tego względu, że w architekturze polskiej działo się wtedy równoległe prawie wszystko – była późnogotycka w sposobie

MS: Czy istnieje polska szkoła urbanistyki?

MM: Moi starsi współnicy Jerzy Szczepanik-Dzikowski i Olgierd Jagiełło w latach 80. byli czołowymi urbanistami w Polsce; wygrali masę konkursów. Mają łatwość myślenia o mieście i tworzenia projektów w dużej skali. Obecnie się tym w zasadzie nie zajmujemy. Nikt takiej pracowni jak JEMS nie zleci projektu planu urbanistycznego. Konkursy są rozstrzygane przez gminy, zgodnie z typową metodą rozstrzygnięcia konkursów w Polsce. To polega na zbieraniu ofert cenowych i wybieraniu najtańszych; i to widać! O polskiej szkole urbanistyki w praktyce ciężko mówić.

MS: Czy są potrzebne architektury, urbanistyczne doktryny społeczne – jak Karty Ateńskie z lat 30. czy doktryna zrównoważonego rozwoju?

MM: Idea zrównoważonego rozwoju, o ile się nie przeradza w quasi-religię, jest na pewno czymś godnym uwagi i z czym, mniej lub bardziej świadomie, mierzymy się co jakiś czas. To oczywista potrzeba naszych czasów. Natomiast na pewno manifesty typu Karta Ateńska w swoich czasach miały wielkie znaczenie, nie chcę ich deprecjonować. Patrząc z perspektywy za chwilę już stu lat na twórczość architektów, którzy są kojarzeni z tym ideologicznym nurtem, mogę powiedzieć, że te budynki Le Corbusiera, które są najbardziej manifestacyjną egzemplifikacją zapisów ideowych, dzisiaj wydają się mniej interesujące od tego, co robił on w latach 50., kiedy odkrył, jako dojrzały architekt, całe bogactwo środków wyrazu złożonej rzeczywistości, z których można korzystać.

MS: Kiedyś filozofia społeczna planowania urbanistycznego wcielała myślenie kategoriami statystycznego mieszkańca, ujednotaczała warunki życia. Dzisiaj chodzi o możliwości wyboru, różnorodność. Jak się ma planowanie urbanistyczne, architektura do stylów życia?

MM: To się nie zmieniło specjalnie. Statystyki *ancien régime* u troche na czym innym polegały, rezultaty są podobne. W końcu gros budownictwa, które nazywamy budownictwem deweloperskim, opiera się na jakiejś formie statystyki – na tabelach, kalkulacjach, właśnie na badaniach ilościowych, a w mniejszym stopniu na próbie poznania konkretnego miejsca, odbiorcy (w praktyce widzimy jak różne to światy). Wybór stylu życia to dzisiaj często wybór konsumenta w supermarkecie (sam siebie wymyśla lub jest wymyślany). Byłbym bardzo zainteresowany, żebyśmy żyli w świecie wolności wyboru, ale tak nie jest.

MS: Rozluźniona zabudowa sprzyja dezintegracji społecznej. Zwracali na to uwagę już przed laty socjologowie Marcin Czerwiński i Aleksander Wallis. Jakim według Pana czynnikiem integracji społecznej jest forma zabudowy?

MM: Zgadzam się jak najbardziej! Żyjemy w takich czasach, w których jednak ciężko jest znaleźć optymalną receptę. Z jednej strony – rozluźniona zabudowa, z jaką mieliśmy do czynienia w osiedlach lat 70., i która nie jest zjawiskiem specyficznym dla demoludów, na całym świecie doprowadziła do dezintegracji społecznej. Ale z drugiej strony – dzisiaj dla wielu architektów najbardziej fascynujący jest model miasta chińskiego, o zupełnie innej strukturze zabudowy, która jest w niewiarygodny sposób przegęszczona i też jest źródłem dezintegracji społecznej. Pewnie, łatwiej powiedzieć, że model tradycyjnego miasta, model ulic, placów odpowiedniej skali, głębokości, proporcji, przekroju, ilości osób optymalnej na danym terenie, to gwarancja sukcesu. Znajdą się jednak zaraz tacy, którzy powiedzą: dobrze, ale my żyjemy w świecie, który nie da się zabudować za pomocą XIX-wiecznego modelu miasta. Są inne wyzwania ilościowe, ekologiczne, ludzie prowadzą inny tryb życia itd. Będą twierdzić, że mieszczańskich społeczeństw, które się

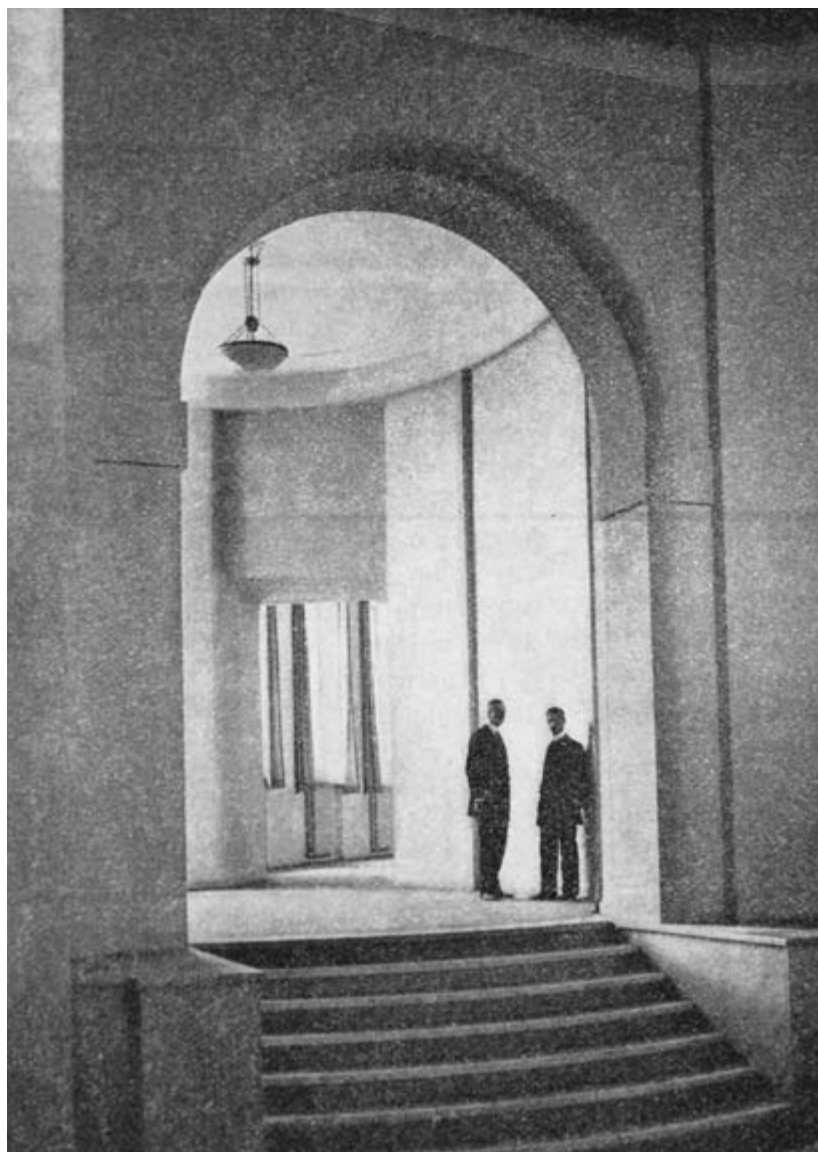
Wybrzeże Kościuszkowskie 37,
Warszawa, budynek proj.
Alfonsa E. Gravieria © JEMS.



świetnie odnajdują na tych placach z kawiarniami, już w zasadzie nie ma albo są gatunkiem wymierającym. Zainteresowanie młodego pokolenia współtworzeniem specyficznych kultur, typowo miejskich przestrzeni mogłoby być tutaj źródłem nadziei. Może wymagają one jedynie redefinicji w nowych warunkach?

MS: Z innych względów – im miasto jest bardziej zwarte, tym koszt infrastruktury jest niższy, tym bardziej zachowana jest ciągłość tkanki architektonicznej. Im bardziej rozproszone tym ma większą mobilność, elastyczność. Co wobec tego lepsze – zwartość czy rozproszenie?

18
Westybul istniejącego budynku © JEMS.



Pracownia rzeźby w istniejącym budynku © JEMS.



MM: W tej chwili modne jest programowanie, projektowanie miasta za pomocą metod parametrycznych. Wprowadza się tysiące różnych danych i parametrów, wszystko, co można sobie wyobrazić, że się gdzieś w mieście zapętle. Tworzy się syntezę tych elementów, modele, które dają jakiś obraz przestrzenny, wskazując miejsca, gdzie miasto powinno się intensyfikować, a gdzie zabudowa powinna być rozluźniona, określając, jaka ma być relacja do naturalnego krajobrazu (który zwykle już nie istnieje), infrastruktury. Na pewno coś z tych, mimo wszystko interesujących, metod wynika. Pojawia się jednak obawa, ile istotnych elementów, które dostępne są naszemu doświadczeniu zostało

pominiętych, czy nie rozwiązujemy zadania w oparciu o z góry założone tezy, fascynację technikami, skalą i dynamiką procesów itp.

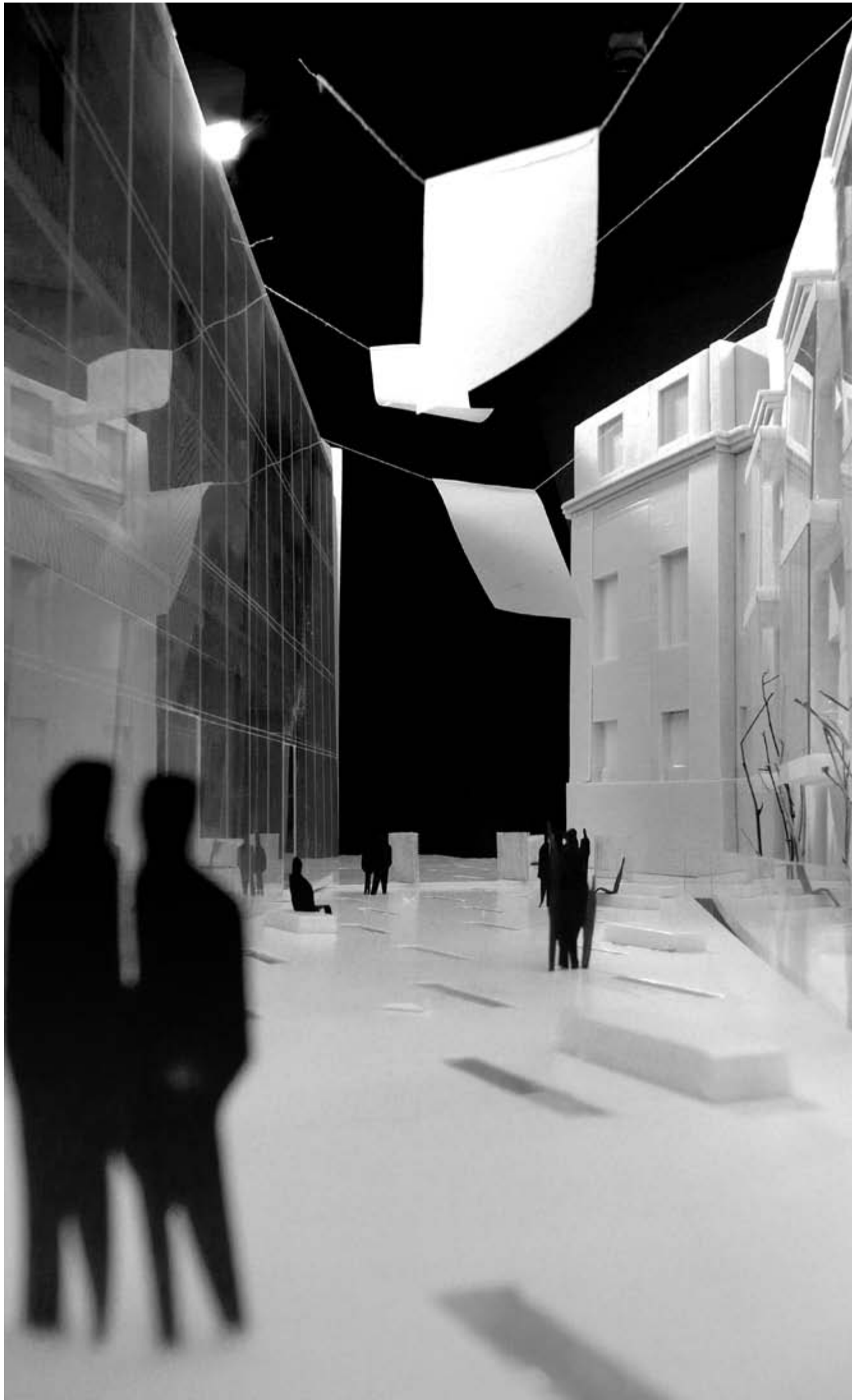
MS: Co szczególnie razi, co jest przegraną rozwoju polskich miast ostatniego bez mała dwudziestolecia?

MM: Urbanizacja jest chaotyczna, nie podlega żadnym regułom, poza czysto rynkowymi. Większe polskie miasta są wszystkie takie same. Mają rozbudowane przedmieścia z bardzo silną deweloperską zabudową, podupadające centra (wyłączając sztucznie kreowane „turystyczne” skanseny), droga od wjazdu do miasta do centrum jest jedną wielką wystawą billboardów. To się elegancko nazywa nośnikami reklamowymi. Tego rzeczywiście w takim stopniu nie widać w żadnym kraju europejskim.

Nowy budynek na Wybrzeżu Kościuszkowskim – wizualizacja © JEMS.

Wnętrze Wydziału Rzeźby – makietka © JEMS.





Widok z dziedzińca – makieta © JEMS.



Widok na dziedziniec – makieta © JEMS.

MS: Jaka jest dynamika rozwoju miast polskich dzisiaj?

MM: Duża! Przy dużej dynamice i braku jakiegokolwiek myśli, która by mogła tę dynamikę ogarnąć, tworzą się chore organizmy miejskie. Będziemy mieli z tym wielki problem za jakieś dziesięć, piętnaście lat.

MS: Czy infrastruktura techniczna przeobrażających się miast nadąża za tempem rosnących potrzeb?

MM: Ewidentnie nie nadąża. Wiemy jak jest: nie ma dróg. W miastach, w których istnieje tradycja wielkich projektów, żeby powstały nowe obszary zabudowy, najpierw buduje się infrastrukturę. Kiedy Kopenhaga zaczęła się przemieszczać na południowy wschód, najpierw powstała kolejka, główne drogi, założenie krajobrazowe, zieleni, woda, oczywiście cała podziemna infrastruktura techniczna. Dopiero tak przygotowane obszary zostały zabudowane, czasem bardzo intensywnie i dynamicznie.

MS: Co to znaczy, że Warszawa została odbudowana po unicestwieniu wojennym? Czy aby ten proces nie trwa nadal na naszych oczach, w kolejnych cywilizacyjnych i technologicznych odślonach?

MM: Trwa! Na pewno. W latach 70., 80., pamiętam, wielu uważało, że została odbudowana nie tak jak powinna, że nie wykorzystano potencjału zniszczeń! W gruncie rzeczy Warszawa została odbudowana, poza małymi wyjątkami jak Trasa WZ, jako miasto dosyć tradycyjne w swojej strukturze. Teraz pytanie: czy to dobrze czy źle? Jak się patrzy na niektóre miasta europejskie,

które zostały odbudowane po bombardowaniach jako typowe modernistyczne założenia, ze strukturą osiedli mieszkaniowych wstawianych w centra historyczne, dawniej gęsto zabudowane, to wydaje się, że pewien konserwatyzm ówczesnych władz wyszedł Warszawie na dobre. Ale na pewno można było zrobić parę gestów, które by dzisiaj ułatwiały nam życie. Myślę, że Warszawa nie wykorzystała wieku szans i nadal nie wykorzystuje. Ale mogło być gorzej!

MS: Centrum miasta jest najbardziej zróżnicowanym i skomplikowanym obszarem kulturowym, społecznym, przestrzennym i urbanistycznym. Warszawa ma rozległe centrum. Trudno wskazać, gdzie jest główne centrum – główna ulica, główny plac...

MM: Warszawa nie jest niczym wyjątkowym. Miasta stają się coraz bardziej policentryczne. Centrum turystyczne – Stare Miasto, Trakt Królewski – od października aż do kwietnia jest jednym z bardziej pustych i wymarłych miejsc. Tym bardziej, że nie jest „przechodnie” – położone w centrum czy w okolicy największych miejskich aktywności. Nie jest to miejsce obudowane dzielnicami mieszkaniowymi, peryferyjne względem centrów biznesowych, mieszkaniowych. Jak to się będzie dalej rozwijać? Czy miasta zaczęną tworzyć różnego rodzaju centra, pomiędzy którymi będą tworzyć się rozmaite zależności? Może powstają już nowe obszary aktywności na przykład dzielnica uniwersytecka nad Wisłą, która połączona z przyszłym centrum Pragi, w okolicy Portu Praskiego, da szansę na stworzenie nowej, poprzecznej w stosunku do historycznej, osi rozwoju miasta, przybliżając Warszawę do rzeki?

Widok od ulicy – makieta © JEMS.



MS: Dzika rzeka w środku miasta, oczywiście Warszawy, warta jest rezerwatu czy fraternizacji z cywilizacją?

MM: Wśród wielu architektów z mojego pokolenia jest presja, by wyrzucić „te krzaki”, bo nie ma żadnego powodu, by w centrum europejskiego miasta, w XXI wieku coś takiego istniało. Mnie się wydaje, że jest to miejsce tak osobliwe i fascynujące, że bym się raczej zastanawiał poważnie, jakich należy dołożyć starań, by je zachować. Jakaś forma zagospodarowania mogłaby się na prawym brzegu Wisły pojawić, choć ze względów ekologicznych, niekoniecznie na pierwszym czy drugim planie. Kiedy jeździliśmy po Warszawie z architektami z pracowni Normana Fostera to była to rzecz, która zrobiła na nich niebywałe wrażenie. Potrzebny jest taki rodzaj świadomości, który pozwala docenić to, co niepowtarzalne. Nie wszystkie miejskie nabrzeża rzek muszą wyglądać identycznie!

MS: Co można powiedzieć o miastach budowanych od zera?

MM: Da się to zrobić. Na przykład Brasilia była budowana na racjonalnych, uznawanych wówczas funkcjonalnych zasadach. To był bez wątpienia przemyślany projekt. Teraz można zobaczyć, co się z tym ideałem z czasem działo. Nikt nie wymyślił, jak zbudować dynamiczny model miasta, który musi reagować na zmieniające się czasy. Większości rzeczy nie jesteśmy w stanie przewidzieć. W zeszłym roku w Mediolanie była wystawa, która pokazywała Brasilię po 50 latach od zbudowania. Oczywiście, ta architektoniczno-urbanistyczna utopia wychodzi gdzieś „bokiem” – wielkie gmachy stojące w pustej przestrzeni nie stworzyły publicznej, przyjaznej, miejskiej atmosfery. Zaczęły obrastać różnymi obiektami, czasem zupełnie przypadkowymi, spędzającymi autorowi, który jeszcze żyje, sen z powiek. Wiele z nich – racjonalnie, planowo postawionych – przemienia się w slumsy. To jest lekcja pokory, nie wszystko jesteśmy (całe szczęście) w stanie przewidzieć.

MS: Jaka jest Pana wizja miasta idealnego? Idealny lub wymarzony budynek?

MM: Nie widziałem takiego miasta. Są miasta, które mniej lub bardziej lubię. Nie wiem. To jest tak jak ze wszystkimi utopijnymi, idealnymi projektami. Jeśli są idealne, to pozostają w sferze myśli i jako takie są wartościowe i inspirujące. Boję się pomyśleć, co by było, gdyby je w całości zrealizować. Podobnie jest z idealnymi budynkami, oderwanymi od ludzi, miejsca. Pewna niedoskonałość jest nieodłączną cechą ludzkich wytworów – architektury, sztuki.

Magdalena Sołtys – socjolog i antropolog kultury, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Kurator wystaw, pisze o plastyce.

Łódź musi zrozumieć, że od metropolii nie ma odwrotu, a miejskość staje się synonimem naszych czasów. Metropolie mogą stać się jedyną formą organizacji gospodarczej świata. W perspektywie najbliższych stu lat państwa prawdopodobnie przestaną istnieć w tradycyjnej formie, ich miejsca zajmą centra zarządzania. Polska, żeby liczyć się w świecie, musi posiadać prawdziwą metropolię. Połączenie biznesowe Łodzi z Warszawą i zdobyte dzięki temu połączenia globalne są więc niezbędne. Europa w tym nie pomoże, bo sama rozwija się dzięki tradycyjnej osi globalizacyjnej Londyn – Nowy York oraz nowej triadzie Hongkong – Szanghaj – Pekin. Łódź nie ma wyjścia, musi we współpracy z Warszawą wyjść w świat i świat zaprosić do siebie.

Kamila Chyła

ŁÓDŹ ŚWIATOWĄ METROPOLIĄ?

Lofty przy ul. Tymienieckiego.

Łódź znajduje się w interesującym momencie historycznym. Zarówno zmiany jakie zachodzą na świecie, jak i nowa kapitalistyczna rzeczywistość w naszym kraju, otwierają niezwykle możliwości rozwoju dla tego miasta. Polska jest w trakcie transformacji w kierunku globalnego społeczeństwa informacyjnego. Te uwarunkowania sprawiają, że Łódź ma duże szanse, by stać się światową metropolią i wywalczyć sobie znaczące miejsce we współczesnym świecie. Warunkiem sukcesu jest postawienie sobie jasno sprecyzowanego celu i stworzenie planu rozwoju.



1

Badanie oparte na wywiadach z kadrą menedżerską i członkami zarządów 501 największych europejskich firm. Analizuje kryteria uznawane za ważne przez firmy przy podejmowaniu decyzji o ulokowaniu działalności gospodarczej, a następnie przedstawia wyniki porównania 30 najlepszych miast biznesowych w Europie pod względem dostępności rynku, jakości transportu zewnętrznego, telekomunikacji, kosztu i dostępności kwalifikowanego kadr, klimatu stworzonego przez władze, dostępności lokali biurowych, znajomości języków obcych, jakości transportu wewnętrznego, jakości życia oraz czystości środowiska. Od początku, czyli od 16 lat, w rankingu tym pierwsze miejsce zajmuje Londyn, stale powiększając swoją przewagę nad innymi miastami. W pierwszej piątce znajdują się także Paryż, Frankfurt, Bruksela.

2

http://www.muratorplus.pl/biznes/raporty-i-prognozy/gdzie-ulokowac-dzialalnosc-gospodarcza_58856.html (dostęp: 26 sierpnia 2011).

3

Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 18.

Paradoks tego miasta polega na tym, że znajduje się w sytuacji bytu granicznego. Łódź funkcjonuje w bliskości Warszawy, niezwykle ważnej z politycznego punktu widzenia. Historia Łodzi pokazuje, że wystarczy przyspieszyć bieg pociągów, zbudować lepsze torowiska, poprawić jakość dróg, a ludzie sami zdecydują, gdzie chcą mieszkać i pracować. Łodzianie jeździli do Warszawy w poszukiwaniu pracy od lat, teraz zaobserwować można również tendencję odwrotną. Coraz więcej mieszkańców Warszawy, szczególnie z kręgów naukowych, pracuje w łódzkich instytucjach edukacyjnych. Studenci ze stolicy uczą się tu w najlepszej w Polsce szkole filmowej, nie wyprowadzając się z Warszawy. Na dobre wystawy do Muzeum Sztuki w Łodzi jeździ się z Warszawy od lat i jest to naturalne. Bliskość i wymiennosc Warszawy i Łodzi jest więc niejako przesądzona, to już się dzieje.

Łódź musi zadać sobie pytanie, gdzie chce być za 30, 50 i 100 lat? Jakie są jej zalety i na co miasto powinno postawić, by wreszcie zacząć się rozwijać? Czy chce budować platformę współpracy z Warszawą na poziomie metropolitalnym, czy działać indywidualnie, zamykając się na innych? Wydaje się, że Łódź nie ma wyboru; budowanie wspólnie z Warszawą metropolii jest czymś nieuniknionym. Po połączeniu Łodzi i Warszawy Koleją Dużych Prędkości nie będzie już od tego odwrotu.

Wraz z otwarciem Kolei Dużych Prędkości, dystans pomiędzy tymi dwoma miastami zmniejszy się do 30 minut. Dla Łodzi oznacza to całkowitą zmianę schematu funkcjonowania. Dojazd z Łodzi do centrum Warszawy zajmie mniej czasu niż z niektórych dzielnic stolicy, co niezwykle zbliży oba miasta. Co więcej, projekt zakłada budowę linii kolei średnicowej, co umożliwi w przyszłości włączenie obu miast w system głównych szlaków kolejowych Polski i Europy. Łódź posiadająca Kolej Dużych Prędkości, autostradę A1 oraz międzynarodowe lotnisko stanie się w najbliższych latach jednym z najłatwiej dostępnych miast w Polsce. Skorzysta na tym również Warszawa, która pod względem efektywności połączeń międzynarodowych wypada słabo.

Łódź musi zdać sobie sprawę z tego, że nastąpił przelomowy czas dla jej rozwoju i niecelowe jest prowadzenie burzliwych debat na temat przyszłego wizerunku. Zamiast prowadzić spory, czy należy promować się jako miasto przemysłów kreatywnych, wielokulturowości, kultury czy innowacji, Łódź musi w pierwszej kolejności stworzyć strategię podstawową, czyli wizję wielkiej metropolii warszawsko-łódzkiej, która będzie liczyć się w strukturze ponadpaństwowej. Jest to dla Łodzi jedyna droga, aby stać się częścią współczesnego świata, w którym metropolie zawiązują relacje poza systemem centralnym. Żyjemy w epoce wiedzy i swobodnego przepływu idei, ludzi i kapitału. Technologie wymyślone w laboratoriach we Francji są wdrażane w Czechach i na Węgrzech. To, czy dobrze urządzimy swoją przestrzeń przepływów, będzie warunkować odniesienie sukcesu jako metropolia. Od miejsca, jakie Łódź i Warszawa zajmą w światowej sieci przepływów, będzie zależało miejsce całej polskiej gospodarki i jej konkurencyjność.

Taki związek nie oznacza wcale pozbycia się własnej tożsamości. Dowodzi tego przykład Śląska czy Trójmiasta. Pomimo ciągłego przepływu ludności pomiędzy Gdynią, Sopotem i Gdańskiem, pozostały one autonomiczne. Nie ma możliwości zunifikowania tych miast, gdyż powstały w innym czasie, mają inny charakter i żyją czymś zupełnie innym. Wchodząc we współpracę z Warszawą, Łódź z całą pewnością nie straci swego lokalnego kolorytu, a raczej stanie się miastem kulturowo otwartym. Taki związek nie rozsądzi łódzkiej tożsamości. Na czym polega przewaga Warszawy w porównaniu do innych polskich miast? Nie trzeba nikogo przekonywać, że najlepiej rozwijają się miasta bogate. Według rankingu *European Cities Monitor*¹ na najatrakcyjniejsze miasto Europy, Warszawa, zajmująca 20 miejsce, jest

jednocześnie miastem, w którym swoje oddziały planuje otworzyć w najbliższych trzech latach największa ilość europejskich firm. Oprócz Warszawy na liście 30 najatrakcyjniejszych miast Europy pojawia się jeszcze tylko Kraków². Nie ma tam Trójmiasta, Poznania, Wrocławia, Łodzi. Budując wspólnie z Warszawą metropolię, Łódź bez wielkich nakładów znajdzie się na tej prestiżowej liście.

Gwarancją sprawnej wymiany jest dobra komunikacja. Zarówno Łódź, jak i Warszawa muszą poświęcić coś z własnej niezależności w imię wspólnego działania. Zamiast ze sobą konkurować, obydwie miasta powinny się uzupełniać i znaleźć płaszczyznę porozumienia. Warto zadać sobie pytanie, co sobie nawzajem możemy dać? Jakie są nasze potencjały? Dlaczego Łódź jest atrakcyjna dla Warszawy i czy w ogóle jest atrakcyjna? Dostępność komunikacyjna, architektura poprzemysłowa, łódzka szkoła filmowa, Akademia Sztuk Pięknych, Muzeum Sztuki z największą kolekcją dzieł sztuki nowoczesnej, wielokulturowe tradycje – to wszystko Łódź może zaoferować. We współpracy z Warszawą, będącą centrum biznesowym z wysoko rozwiniętą gospodarką opartą na wiedzy, Łódź ma szansę zbudować światową metropolię, w której żyje się lepiej i pełniej niż w innych miastach Polski. Będąc metropolią, Warszawa i Łódź będą oferować największe możliwości wyboru ścieżki życiowej oraz największej materialnych szans na ich realizację. Dotyczy to zarówno kariery, czasu wolnego, nauki, spraw społecznych oraz duchowych. Bo metropolia to wielkie korporacje i maty biznes, wieżowce i dzielnice artystyczne w zdegradowanych fabrykach, krawciarze i anarchiści. Metropolia to żywioł miasta na najwyższym poziomie.

Jak tego dokonać? Jak przekształcić to niezwykle ambitne, ale jednocześnie pełne kompleksów miasto w światową metropolię? Istnieje sześć wyznaczników, które się na to składają: *miejsce i przestrzeń, ludzie, wielokulturowość, architektura, gospodarka oraz polityka*.

Miejsce i przestrzeń

Spójrzmy przez chwilę na Łódź jako na *miejsce i przestrzeń*. Żyjemy w przestrzeni. Miejsce to bezpieczeństwo, przestrzeń to wolność, otwartość i nieskończoność. Jesteśmy przywiązani do pierwszego i tęsknimy za drugim. Miejsce to dom, stare sąsiedztwo, miasto rodzinne. Nasze wspomnienia, doświadczenia, emocje i przeżycia, a także inni ludzie nadają miejscu tożsamość i stanowią o jego aurze. Łodzianin, który zna miasto z doświadczenia i związany jest z nim emocjonalnie, postrzega je inaczej niż architekt czy urbanista³. Przy planowaniu rewitalizacji centrum Łodzi warto przywrócić się problemom jakości otoczenia oraz odczuwania przez mieszkańców przestrzeni miasta. Obecnie zbyt szybko tworzy się plany i projekty, zasypując ludzi bezkrytycznie akceptowanymi sloganami i zapominając o doświadczeniu miejsca i przestrzeni. Miejsce i przestrzeń mają szczególnie duże znaczenie w przypadku metropolii. Metropolia ma przyciągać, a żeby przyciągać, musi posiadać jakiś magnes.

w przypadku Łodzi może nim być architektura poprzemysłowa – jej najważniejsze dziedzictwo kulturowe. Ludzie tworzą wyjątkowość miejsca i przestrzeni poprzez *kulturę*, która silnie wpływa na ich zachowania i wartości. Innym ważnym czynnikiem kształtowania przestrzeni jest *doświadczenie*, czyli kombinacja uczuć i myśli będących sposobem poznawania świata. Przestrzeni doświadczamy bezpośrednio. Ruch, wzrok i dotyk pozwalają człowiekowi rozwinąć silne poczucie przestrzeni oraz jakości przestrzennych. Doświadczenie kształtujące przestrzeń wokół nas to także nasze wspomnienia, sąsiedzi, miejsca, które kojarzą nam się z wyjątkowymi bądź zupełnie zwyczajnymi wydarzeniami. Okolica dla nowego mieszkańca jest początkowo mieszaniną obrazów, mglistą przestrzenią „gdzieś tam”. Upływ czasu pozwala poznać dane miejsce intymnie; miejsce nabiera wielkiego znaczenia dzięki rodzącemu się uczuciu przywiązania⁴. Ważne jest, by dbać o przestrzeń, która nas otacza. w nowoczesnym mieście atrakcyjny krajobraz stawia się w jednym rzędzie z innymi wartościami kulturowymi miasta – z zabytkami architektury, tradycyjnymi osiedlami, parkami czy rezerwatami przyrody.

Przed Łodzią stoi ważne zadanie rehabilitacji i rewitalizacji zdegradowanej poprzemysłowej tkanki miejskiej. Dotychczas, podobnie jak Warszawa, Łódź nie mogła pochwalić się przyjazną przestrzenią. Dzięki rewitalizacji zamknięte dotąd dla mieszkańców tereny poprzemysłowe w centrum mają szansę stać się otwartymi przestrzeniami publicznymi, które będą scalać miasto. Zamiast koncentrować się na budowaniu nowych dzielnic i wysokościanców przeznaczonych na cele komercyjne, władze Łodzi, żeby zachować piękno i wysoki poziom estetyczny całego miasta, powinny zająć się przekształcaniem placów, bulwarów, tras spacerowych, odrestaurowaniem przedwojennych kamienic. Rewitalizując przestrzeń poprzemysłową, Łódź musi zachować równowagę pomiędzy architekturą nowoczesną a zabytkową, przy jednoczesnym zachowaniu wartościowych historycznie elementów industrialnych. Odtwarzanie na siłę starych fabryk, budowanie nowego, sztucznego „postindustrialu” byłoby zbrodnią. Celem Łodzi jest zachowanie harmonii pomiędzy nowym i starym.

Zgodnie z wizją miast XXI wieku⁵ (Nowa Karta Ateńska 2003), podstawą kształtowania wizerunku przyjaznej metropolii jest zapewnienie kontaktu ze starannie utrzymanymi elementami kulturowego i przyrodniczego dziedzictwa. Nowoczesne miasto powinno być zrównoważone, spójne społecznie,

kulturowo i przestrzennie. Problemy poprawy jakości przestrzeni miasta należy rozwiązywać w ujęciu całościowym, w długofalowym procesie łączenia „przeszłości, teraźniejszości i przyszłości”⁶. Najistotniejszą „wartością miasta jest bowiem ciągłość jego tożsamości, która wymaga umocnienia w dynamicznie rozwijającym się globalnym świecie”⁷.

Ludzie

Nowoczesną metropolię tworzą *ludzie*. Ciekawi, otwarci, tolerancyjni i wykształceni mieszkańcy budują atmosferę, która sprawia, że miasto staje się interesującym miejscem. Miasto przyciąga ludzi, gdyż daje możliwości rozwoju, zapewnia atrakcyjną pracę, gwarantuje łatwy i szybki dostęp do kultury, rozrywki, infrastruktury i wszelkich udogodnień. Poza tym miasto zapewnia całą oprawę instytucjonalną, szpital, przedszkole, szkoła, miejsca pracy, kościół, punkty usługowe i rekreacyjne, miejsca rozrywki, cmentarz. Problemem większości miast, który dotyczy również Łódź, jest nierówny rozwój poszczególnych stref przestrzennych. Planowane wybudowanie Nowego Centrum Łodzi⁸ może ten problem spotęgować, będzie bowiem skutkowało centralizacją funkcji miasta, zanikiem spójności tkanki miejskiej, a co za tym idzie, „odcięciem się” przedmieść od śródmieścia. Łodzianie już teraz przeprowadzają się na przedmieścia, uciekając ze starych kamienic i zaniedbanych osiedli, co prowadzi do zanikania tradycyjnej społeczności miejskiej. Powstaje zjawisko „korzystania z miasta” zamiast jego zamieszkiwania. Bardzo ważnym zadaniem dla Łodzi jest więc ściągnięcie do centrum mieszkańców, którzy wyprowadzili się na suburbia w poszukiwaniu zielonej enklawy. Wyprowadzka na przedmieścia nie rozwiązuje bowiem żadnych problemów miasta. Centra pustoszeją, w nieremontowanych kamienicach osiedlają się najbiedniejsi mieszkańcy, przez co te miejsca podupadają i tworzą się getta biedy. Przy wjazdach do miasta powstają niebotyczne korki, a wioski pod miastami pozostają nadal wioskami, bez szans na włączenie w miejską przestrzeń. Łódź może starać się powstrzymać exodus mieszkańców na przedmieścia choćby poprzez poprawę stanu przyrody w mieście. Tworzenie w centrum zielonych przestrzeni, zadbanych i przyjaznych parków, bezpiecznych placów zabaw dla dzieci, będących namiastką ogródka, może zatrzymać ludzi w wydłużającym się centrum. Dobrze sytuowani mieszkańcy pozostaną w centrum, jeśli znajdą w nim to, czego szukają gdzie indziej.

Problemem Łodzi jest także brak jednolitego poglądu jej mieszkańców na nowoczesność. Ciągle jeszcze na tle innych miast Łódź wypada blado. Składa się na to kilka czynników – struktura społeczno-ekonomiczna odziedziczona po poprzednim systemie, brak wsparcia dla przemysłu włókienniczego, złe decyzje urbanistyczne, czy wreszcie nieudolność kolejnych władz miejskich, które nie potrafią znaleźć pomysłu na to miasto. By zbudować nowoczesną strukturę społeczną, Łódź niewątpliwie powinna postawić na ludzi młodych, wykształconych, a także starać się przyciągnąć nowych mieszkań-

ców. Skrócenie czasu podróży z pewnością zachęci warszawiaków do przeprowadzki do Łodzi, gdzie znajdą pracę, mieszkania i lofty w atrakcyjnych cenach, szeroką ofertę artystyczną i kulturalną oraz bogate życie nocne, jakie oferuje ulica Piotrkowska. Ważne jest, by Łódź nie popełniła błędów Warszawy, która wpadła w pułapkę grodzonych przestrzeni, budując zamknięte osiedla dla bogatych mieszkańców. Tworzenie *gated communities* powoduje fragmentację i zawłaszczanie przestrzeni miasta, która mogłaby być dobrem publicznym. Najlepiej mają się te metropolie, które spełniają warunek 3T (*technologia – talent mieszkańców – tolerancja*). Metropolia jest ciekawa wtedy, kiedy potrafi w swoich granicach zgromadzić poetów i artystów, którzy wprowadzają pewien koloryt. Na atrakcyjność miasta wpływa też umiejętność ściągnięcia ludności różnorodnej pod względem etnicznym. To wszystko składa się na *coolness attractiveness* – wyznacznik „bycia na czasie”. Łódź, budując swój wizerunek, powinna

4

Y.-F. Tuan, op. cit., s. 26.

5

Nowa Karta Ateńska. Wizja miast XXI wieku. Europejska Rada Urbanistów. Lizbona 2003.

6

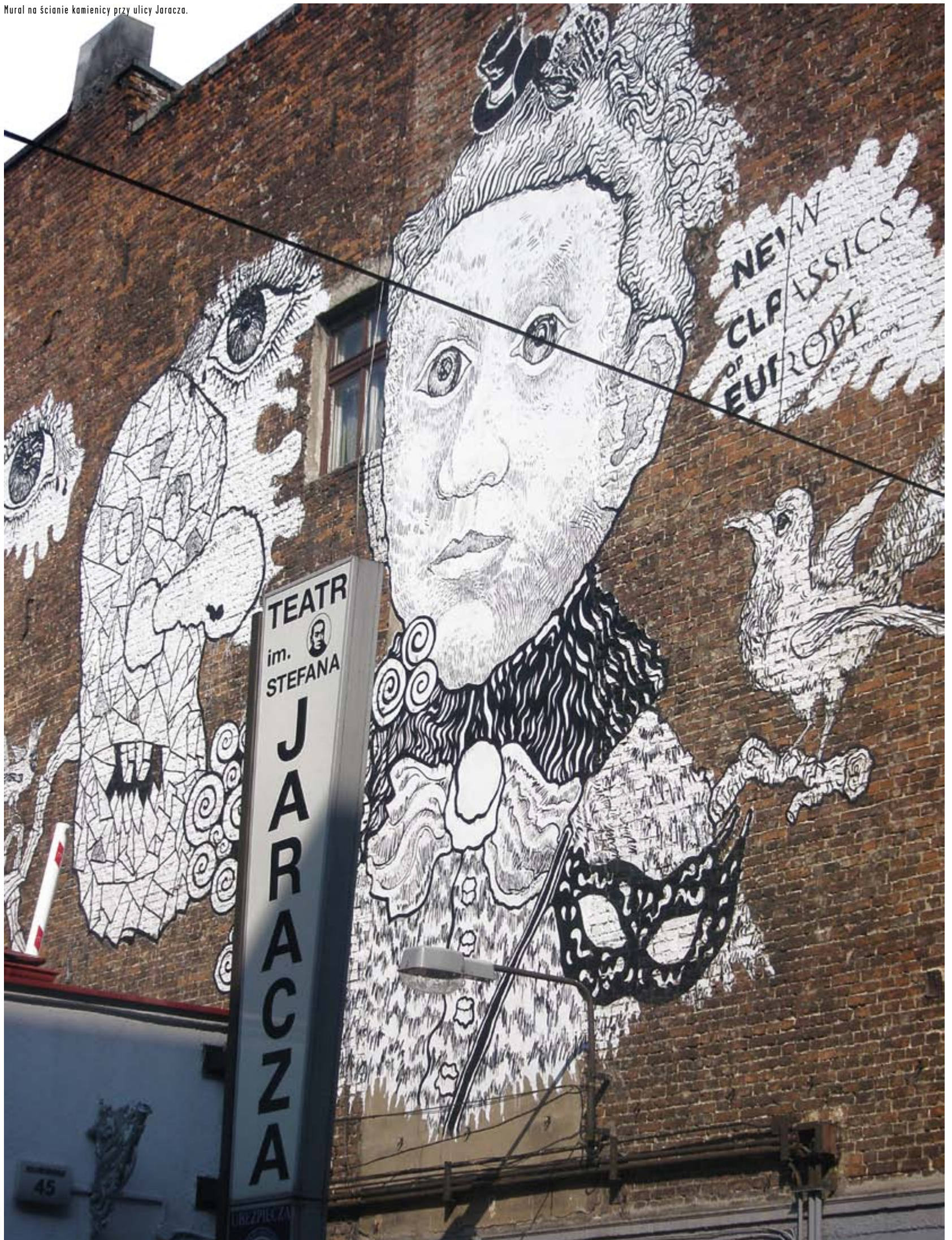
E. Przesmycka, *Rewitalizacja przyrodnicza miast – kontynuacja czy dyskontynuacja*, *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych Oddziału łubelskiego PAN* 2005, s. 54.

7

E. Przesmycka, op. cit., s. 54.

8

Budowa Nowego Centrum Łodzi – projekt obejmujący obszar 90 ha centrum miasta w obrębie ulic Kilińskiego, Kopcińskiego, Narutowicza i Tuwima, którego koncepcję urbanistyczną zaprojektował słynny luksemburski urbanista Rob Krier. W tym miejscu powstanie Specjalna Strefa Sztuki, obejmująca 30 ha, gdzie mają być realizowane projekty kulturalne. Na pozostałych 60 ha są planowane przedsięwzięcia komercyjne, powstanie tam również nowoczesna dzielnica wysokościanców. Główną atrakcją Specjalnej Strefy Sztuki będzie nowoczesne muzeum otoczone 240-metrową szklaną tubą wypełnioną światłem. Ten obiekt przylegający będzie do nowego dworca kolejowego zlokalizowanego 16 metrów pod ziemią, w miejscu, gdzie dzisiaj znajduje się dworzec Łódź Fabryczna.



zadbać o to, by mieszkańcy nie zostali wtłoczeni w rolę biernych obserwatorów, jedynie wypełniających scenografię miasta, bez prawa do współtworzenia otaczającej ich przestrzeni.

Wielokulturowość

Światowe metropolie charakteryzuje *wielokulturowość*. Czy Łódź jest miastem wielokulturowym? Wskazywałaby na to historia miasta zamieszkiwanego, i zbudowanego, przez przedstawicieli odmiennych grup etnicznych. Łódź słynie z tradycji żydowskich, niemieckich, rosyjskich i polskich. Do wielokulturowych korzeni Łodzi odwołuje się projekt Specjalnej Strefy Sztuki, będącej częścią Nowego Centrum Łodzi, zakładający utworzenie przestrzeni publicznej, w której można by promować różne kultury oraz stworzenie ulic czterech kultur. Katarzyna Kobro, autorka pomysłu, nawiązuje do historii powstania miasta i jego rozwoju będącego rezultatem działań społeczności polskiej, żydowskiej, niemieckiej i rosyjskiej⁹. Łódź dba również o promocję wielokulturowych korzeni w kolejnych edycjach Festiwalu Czterech Kultur. Obecnie Łódź jest postrzegana jako miasto jednorodne i pewnie samo powstanie ulic czterech kultur nie uczyni z niej od razu wielokulturowej metropolii. Wielokulturowość ma szersze znaczenie i oznacza coś więcej niż koegzystencję różnych narodowości. Miasto było przecież od zawsze przestrzenią, w której trzeba było przywyknąć do wszelkiej odmienności. Ludzie w mieście są różni, nie tylko pod względem językowym i wyznaniowym¹⁰. Istotą wielokulturowości jest dialog, szacunek oraz tolerancja dla odmienności. Dialog oznacza aktywne nastawienie, działanie mające doprowadzić do porozumienia. Łódź może stać się wielokulturowa, jeśli zdoła przyciągnąć otwartych i tolerancyjnych ludzi oraz zdecyduje się na współdziałanie z Warszawą. Wielokulturowa metropolia stanowi centrum publicznego hedonizmu oraz prywatnej eudajmonii. Innymi słowy, metropolia powinna dostarczać przyjemności, a jednocześnie umożliwiać uzyskanie stanu pełnego zadowolenia i satysfakcji z własnego życia. Miasto dające takie możliwości przyciąga; ludzie chętnie osiedlają się w miejscu, gdzie mogą osiągnąć prywatne szczęście, czyli poczucie spełnienia i ciekawe życie.

Architektura i urbanistyka

Kolejnym wyznacznikiem nowoczesnej metropolii jest *architektura i urbanistyka*. Urbanistyka to sztuka tworzenia miasta; architektura to sztuka tworzenia obiektów. Budynek czy zespół architektoniczny będący częścią struktury miasta, wpływa na ludzi, którzy w nim zamieszkują. Przestrzeń stworzona przez człowieka może wpływać na ludzkie uczucia i ludzką percepcję. Ponadto, otoczenie architektoniczne objaśnia rolę i stosunki społeczne¹¹. Wracamy więc do wizji nowoczesnego miasta XXI wieku, zgodnie z którą wszelkie projekty urbanistyczne powinny mieć na względzie dobro mieszkańców miasta i poprawę jakości ich życia. Choć brzmi to idealistycznie, tak naprawdę chodzi jedynie o wy-

znaczenie pewnego poziomu kultury urbanistycznej. Sukcesy miast przyjaznych dla mieszkańców, takich jak Manchester, Barcelona czy Kopenhaga, opierają się na efektach przemysłanej rewitalizacji przestrzeni publicznych, a nie na spektakularnych konstrukcjach pojedynczych „dzieł” architektonicznych. Przestrzenie publiczne powinny ożywiać miasto, otwierać je i demokratyzować, a przez to podtrzymywać jego historyczną tożsamość. Poprawa jakości przestrzeni publicznych, w przeciwieństwie do budowy nowych dzielnic, jest najbardziej skuteczną strategią rewitalizacji. Jest mniej kosztowna,

przynosi widoczne rezultaty i może przebiec stosunkowo szybko¹². Zadaniem Łodzi jest ratowanie zachowanych przestrzeni pofabrycznych, które na całym świecie są ogromną wartością. Opierając się na strategii łączenia przeszłości z teraźniejszością, Łódź powinna zwrócić jej mieszkańcom zawłaszczony teren przemysłowy. Poprzez zaadaptowanie ich do nowych celów i włączenie do przestrzeni publicznej zostanie utrzymana spuścizna kulturowa i materialna, a mieszkańcy zyskają dobre warunki do życia i pracy. Należałoby zadać sobie przy tym pytanie – jak w tym miejscu budo-

ul. Jaracza.



9

http://architektura.muratorplus.pl/konkursy/konkursy-polskie,190_4562.htm
(dostęp: 26 sierpnia 2011).

10

W. J. Burszta, *Od wielokulturowości do międzykulturowości z monokulturą w sile*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 2[56].

11

Y.-F. Tuan, op. cit., s. 28.

12

E. Przesmycka, op. cit., s. 57.

13

Kota – termin stosowany w architekturze i budownictwie. Oznaczenie położenia wysokościowego powierzchni, krawędzi lub punktów obiektu.

14

U. Hassler, G. Algreen-Ussing N. Kohler., *Cultural heritage and sustainable development in SUIT* [Sustainable development of urban historical areas through an active integration with towns], www.lemma.ulg.ac.be/research/suit/download/SUIT5.2c_PPaper.pdf
(dostęp: 26 sierpnia 2011).

15

E. Przesmycka, op. cit., s. 55.



wać, jakie kryteria estetyczne przyjąć? Na pewno nie warto brać przykładu ze Starego Miasta w Elblągu, odbudowanego w stylu eklektyzmu retro, architektonicznie bezwartościowym, który trudno stylistycznie zdefiniować. Choć na pierwszy rzut oka widać Stare Miasto, gdy przyjrzymy się bliżej, kamienice wyglądają jak sztuczne, tekturowe pudełka, brak im autentyczności. Warto tu zadać sobie podstawowe pytanie – w jaki sposób rozwijała się historia architektury? Zawsze wykorzystywała to, co typowe dla danej epoki. Rewitalizacja łódzkich przestrzeni przemysłowych powinna przebiegać w sposób nowoczesny, przy jednoczesnym zachowaniu pewnych kot wysokościowych, kot ekspresji ułożenia figur w przestrzeni¹⁵. Rewitalizacja nie oznacza jedynie odtwarzania architektury zastanej, jej celem jest osiągnięcie harmonii między różnymi elementami.

Poza walorami estetycznymi, polityka przestrzenna Łodzi powinna zapewniać właściwy bilans ekologiczny, zgodnie z zasadami zrównoważonego rozwoju. Utworzenie atrakcyjnego krajobrazu miejskiego uzyskać można poprzez aktywną konserwa-

cję¹⁴. w tradycyjnej konserwacji mamy do czynienia z tworzeniem stref ochrony poszczególnych zabytków architektury. Może to powodować powstawanie stref „historycznych skansenów”, pogłębiając tym samym segregację socjalną. Alternatywą jest przypisanie zabytkom architektury roli integrującej różne funkcje. Aktywna konserwacja ma na celu chronić przestrzeń miejską poprzez utrzymanie życia społecznego i historycznych mechanizmów rozwoju miasta¹⁵. Łódź chwyta się usilnie każdej wizji modernizacji. Projekt Nowego Centrum Łodzi działa na wyobraźnię, gdyż wybiega w przyszłość, co uzasadnia jego sens i wartość. Mieszkańcy wierzą, że dzięki tej inwestycji Łódź przestanie być architektoniczną i kulturalną prowincją i dołączy do Europy. Globalizm jest jednak niebezpieczny estetycznie, gdyż powoduje generowanie pewnych potrzeb i chęci, które mają charakter naśladowczy. Być może zamiast myśleć o budowaniu nowego Manhattanu, Łódź powinna pójść o jeden krok do przodu i zaprosić do dyskusji o rewitalizacji przestrzeni miejskiej, oprócz architektów i urbanistów, także socjologów, psychologów i kulturoznawców.

Gospodarka i polityka

Pozostaje wspomnieć o dwóch ostatnich, najważniejszych kryteriach tworzenia nowoczesnej metropolii, czyli *gospodarce i polityce*. Metropolia to centrum gromadzenia, przetwarzania, transmisji i praktycznego wykorzystania informacji. Nowoczesne miasto to miasto sieciowe, infrastruktura zapewnia bowiem intensywną komunikację ze światem poprzez sieci przepływu informacji, idei, rozwiązań, transakcji, kapitału i ludzi. Metropolie są połączone gęstą siecią lotniczą, transportową i systemem autostrad. Charakterystyczny jest dla nich duży ruch turystyczny i intensywne procesy komunikacyjne. Ta sieć pozwala miastu szybciej się rozwijać. w nowoczesnych metropoliach nacisk kładzie się na ochronę środowiska, szacunek dla zwierząt i przyrody. Umiejętność znalezienia, przetworzenia i wykorzystania informacji to klucz do sukcesu. w światowych metropoliach dużą rolę odgrywa też *polityka*, tam znajduje się centrum władzy. Używając języka dramaturgicznego można powiedzieć, że metropolie to najważniejszy teatr świata, na którego deskach występują aktorzy pierwszoplanowi –

ludzie globalni¹⁶. Współczesne metropolie charakteryzuje również władza nad wiedzą. To tu swoje siedziby mają *Reuters* czy *American Press*, które rozpowszechniają 60 procent codziennych informacji, co oznacza, że widzimy świat takim, jakim te agencje chcą, żebyśmy go widzieli.

W przypadku Łodzi, zarówno na *gospodarkę*, jak i *politykę* należałoby spojrzeć w kontekście połączenia z aglomeracją warszawską. Strukturalnie gospodarka Warszawy, w której wartość usług przewyższa wartość przemysłu, zbliżona jest do biznesowej metropolii. Daleko jej jeszcze do standardów światowych, ale stosunek usług wysokowartościowych do przemysłu jest właściwy. Łódź natomiast nadal tkwi w gospodarce typowo przemysłowej. Ta sytuacja ma swoje źródło w historii. Łódź to miasto, które narodziło się dzięki rewolucji przemysłowej i było kiedyś dumne z przemysłu. Architektura poprzemysłowa, stanowiąca jej największe dobro kulturowe, jest pozostałością po dawnej świetności. Problemem Łodzi, wpędzającym mieszkańców w duże kompleksy jest to, że w XX wieku, po zamknięciu wielkich zakładów przemysłowych, miasto nie uległo transformacji. Zostało unicestwione przez historię i nie może się odrodzić. w Łodzi nie ma innej historii niż przemysłowa. Nowoczesność ominęła miasto szerokim łukiem i Łódź za wszelką cenę próbuje teraz znaleźć remedium na swoje problemy i kompleksy. Miasto znajduje się od stu lat w impasie. Dlatego Łódź powinna wykorzystać nadchodzącą szansę i postawić na dynamiczną współpracę z Warszawą, która na tle innych polskich miast jest liderem w wymianie światowej.

Istnieją trzy rodzaje sieci miast: struktura centralna, globalna i policentryczna. Obecnie Polskę charakteryzuje struktura centralna z jednym miastem dominującym (Warszawą) oraz pięcioma miastami (Krakowem, Poznaniem, Wrocławiem, Trójmiastem, Śląskiem) dysponującymi jedną piątą siły metropolitalnej lidera. Za względu na niski udział w wymianie światowej tych miast, jest wysoce prawdopodobne, że wspomniany układ długo się nie utrzyma. Gdyby istniał minisystem gospodarczy Europy Wschodniej, być może taka sieć mogłaby przetrwać. Jednak ze względu na brak silnych powiązań gospodarczych i regionalnych w tej części Europy, skazani jesteśmy na ścieżkę globalną. w efekcie, poza liderem, jedynie dwa najlepsze miasta mają szansę wejścia do sieci globalnej i skorzystania z niej¹⁷. Będzie to na pewno Warszawa; czy dotarczy do niej Łódź?

Zastanówmy się, co takiego hamuje Łódź, nie pozwalając jej wyrwać się z impasu? W pogoni za nowoczesnością stawia na spektakularne, symboliczne hasła i rozwiązania, które nie mają odniesienia do jej historii, tradycji i ukształtowania przestrzennego. Popadające w ruinę budynki fabryczne oraz przedwojenne kamienice, wszechobecne w łódzkim krajobrazie, postrzega się nie jako atut, ale jako defekt, który psuje krajobraz miejski. Stan, w jakim znalazły się te bezcenne zabytki jest konsekwencją polityki władz PRL-u. Problemem jest nierozwiązana kwestia własności mieszkań w starych kamienicach, które w znacznej większości są mieszkaniami komunalnymi.



Siedziba Łódź Art Inkubator

mi. Brak środków finansowych na ich remonty skutkuje dalszą dewastacją dużych obszarów w centrum miasta. Ogromne obszary nieczynnych fabryk i magazynów znajdujące się w ścisłym centrum miasta ten efekt potęgują. Chyba żadne miasto nie boryka się z tak dużą niedostępną przestrzenią w śródmieściu. Co więcej, Łódź jest też jedynym miastem, które jako remedium na kłopotliwą sytuację wybrało wybudowanie zupełnie nowego centrum. Wybudowanie Nowego Centrum zmieni strukturę przestrzenną, ale nie rozwiąże problemów, z którymi zmaga się miasto. Łódź ma już za sobą podjętą w latach 70. nieudaną próbę modernizacji, realizowaną jak na ironię w tym samym miejscu, w którym ma powstać Nowe Centrum. w imię nowoczesności wyburzono wtedy całe kwartały zwartej miejskiej zabudowy w okolicach dworca Łódź Fabryczna. Zamiast nich wybudowano szerokie arterie i wysokościowce, rozpadające się dziś i szpecące miasto. Rozpadają się, bo zostały wybudowane w okresie kiedy jakość trudno dostępnych materiałów budowlanych była bardzo niska. Nie ulega wątpliwości, że nowo wybudowane dworce szybkiej kolei z racji swej wielkości i nowoczesności stwarzać będą wokół przestrzenie, które niewątpliwie pozytywnie wpłyną na zdegradowany krajobraz. Dyskusyjna jest dla mnie kwestia samego nazewnictwa. Być może należało zostawić starą nazwę Łódź Fabryczna lub z uwagi na duże zagęszczenie miejsc związanych z kulturą, nazwać modernizowaną przestrzeń Nowym Centrum Kulturalnym Łodzi. Metropolia nie musi mieć przecież jednego centrum. Wszystkie wspomniane wyżej czynniki hamujące modernizację Łodzi można z całą pewnością przemienić w impulsy do rozwoju, jeśli zastosuje się odpowiednią strategię działania.

Łódź ma ogromny potencjał – jej największym atutem jest efektowna architektura poprzemysłowa. By stać się nowoczesną metropolią, Łódź musi postawić na zrównoważoną rewitalizację terenów poprzemysłowych, ściągnięcie na rynek pracy młodych, otwartych i tolerancyjnych ludzi, a przede wszystkim na rozwój globalny poprzez ścisłą współpracę z Warszawą. Dzięki rewitalizacji tereny poprzemysłowe, dotąd wykluczone, mają szansę stać się miejscami ożywionej działalności miejscowej społeczności i na nowo zacząć tętnić życiem. Nie skreślając dziedzictwa przeszłości, Łódź może budować swoją tożsamość opierając się właśnie na przemyśle. Nie chodzi jednak o tradycyjny przemysł, który nie odgrywa we współczesnym świecie dużej roli. Żyjemy w rzeczywistości postindustrialnej, w świecie, w którym większe przychody przynoszą wytwory kultury – filmy, gry komputerowe, nowoczesny design, czyli wszystko, co składa się na

16

Wykład prof. Marka S. Szczepańskiego
Między domem a kosmosem,
wygłoszony 27 maja 2006 r.

17

M. Bańczyk, *Od aglomeracji do światowej metropolii*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań), 12. 02. 2010 r.

18

Roy van Dalm, *50 Smart Cities In Europe*, Amsterdam 2008.

przemysły kreatywne. Przemysł dziś powinien nieść za sobą jakąś wartość dodaną, opartą na własności intelektualnej. Łódź ma szansę odnieść sukces, jeśli postawi na nową klasę kreatywną, ludzi dobrze wykształconych, pomysłowych, mobilnych i ambitnych. Według Roya van Dalma przemysły kreatywne są elementem wpływającym na błyskawiczny rozkwit regionalnych i lokalnych programów opartych o innowacje¹⁸. Łódź posiadająca silne tradycje artystyczne, związane z filmem, designem, sztuką i modą, ma wszelkie szanse zbudować klasę kreatywną. Na rzecz promowania Łodzi jako miasta przemysłów kreatywnych, pracuje już od sześciu lat grupa młodych ludzi, skupionych wokół magazynu „Purpose – Przedsiębiorczość w kulturze” oraz projektu Łódź Art Inkubator. W roku 2010 otrzymali oni dofinansowanie z Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Łódzkiego na powstanie inkubatora kultury w dawnej fabryce przy ul. Tymienieckiego. Klustry kreatywne, opierające się na współpracy różnych środowisk, stanowią siłę napędową rozwoju gospodarczego, wzmagają eksport i przyciągają zagraniczne inwestycje. Obok kapitału intelektualnego istnieje jeszcze jeden ważny czynnik – możliwość interakcji. Wiąże się z tym funkcjonowanie artystycznych knajpek, barów, restauracji i innych miejsc spotkań, gdzie praca, życie i rekre-

acja nie są od siebie oddzielone. To jeden z czynników tworzących przyjazną metropolię, w której przestrzeń publiczna przestaje być zdegradowaną przestrzenią niczyją.

Należy się zastanowić nad tym, co powinno znaleźć się w przestrzeni między Warszawą a Łodzią. Czy pozostawić tam rekreacyjne tereny zielone, takie jak Puszcza Bolimowska? Dotychczas na całym świecie miasta łączyły się samoistnie, bez żadnego planu. W tym wypadku mamy niezwykłą szansę zapanować nad budowlanym chaosem i stworzyć nowatorską przestrzeń naturalnego zrostu. Wzdłuż zmodernizowanej linii kolejowej Warszawa – Pruszków – Grodzisk Mazowiecki – Żyrardów – Skierniewice – Brzeziny – Łódź, może powstać centrum integracji z ośrodkami kultury, klastrami przemysłów kreatywnych, loftami przeznaczonymi na przestrzenie biurowe. Coraz częściej na lofy adaptowane są stare fabryki usytuowane z dala od wielkomiejskiego zgiełku, w niewielkich miejscowościach będących satelitami dużych miast. Takim miejscem jest na przykład Żyrardów, gdzie na lofy zaadaptowano zabytkową przędzalnię lnu. Przemysłowa architektura, atrakcyjne mieszkania i przestrzenie biurowe w niskich cenach otoczone terenami rekreacyjnymi oraz bliskość Warszawy i Łodzi skłaniają wielu młodych ludzi, by właśnie tu się osiedlić.

Kamila Chyła – absolwentka Stosunków Międzynarodowych na Uniwersytecie Ritsumeikan Asia Pacific University w Japonii, doktorantka kulturoznawstwa w Instytucie Kultury i Komunikowania Wyższej Szkoły Psychologii Społecznej. W ramach projektu *Nowe oblicza polskich miast* prowadzi obecnie badania mające na celu analizę przemian zachodzących w największych polskich miastach w ujęciu dwupłaszczyznowym: miejskiej przestrzeni publicznej oraz kultury miasta. Od 2007 roku pracuje w Departamencie Funduszy Europejskich w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Klubokawiarnia Owoce, Warzywa



METAFIZYCZNE INSPIRACJE DARIUSZA PRZYBYLSKIEGO

W CIENIU BELIALA I MENORY

*Kocham wielkich gardzących,
gdyż to są wielcy wielbiciele
i strząsy tęsknoty na
brzeg przeciwny...¹*

Friedrich Nietzsche

Czym jest nowa muzyka? Reformą skostniałej tradycji, w której system dur-moll święcił swoje triumfy? Chęcią dowiedzenia przez kompozytorów własnej, niepowtarzalnej tożsamości artystycznej? Formą sprzeciwu twórczego? Na te pytania niezwykle trudno jest znaleźć jednoznaczną odpowiedź, niepodobna bowiem definiować jednoznacznie sztuki. Znacznie łatwiej znaleźć odpowiedź na pytanie, kim jest współczesny kompozytor i co leży u podstaw jego twórczości. Współczesny twórca jest często burzycielem starego porządku i jednocześnie wielkim architektem porządku nowego, lepiej pasującego do nowej rzeczywistości. Doświadczenie transcendencji, przekroczenia samego siebie, wejście w świat ponadwymiarowy i ponadmystowy – oto główne filary nowej sztuki.

Już od zarania dziejów sztuka była filarem życia – przekazywała uniwersalne prawdy, dawała świadectwo czasom, w których była tworzona, a jej postępek zawsze był związany z rozwojem intelektualnym człowieka. Na początku rozwoju kultury europejskiej, której głównymi ośrodkami stały się Grecja i Rzym, wszystkie ogniwa, rodzaje sztuki były z sobą organicznie związane – muzyka towarzyszyła wy-

1
F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*,
przeł. W. Berent.

2
Jedną z przyczyn rozwoju świadomości
twórczej kompozytorów było
powiększenie tradycyjnego zestawu
instrumentarium perkusyjnego
o nietypowe instrumenty,
niejednokrotnie pochodzące z innych
kontynentów.

3
W niniejszej wypowiedzi nie będę
przedstawiał życiorysu twórcy, jest
on bowiem dostępny na jego stronie
internetowej. Niepodobna jednak
nie wspomnieć o nagrodach jakie
otrzymał. Dariusz jest laureatem
sześciu międzynarodowych
i dziesięciu ogólnopolskich konkursów
kompozytorskich.

4
Wszystkie przedstawione w niniejszym
artykule cytaty Dariusza Przybylskiego
pochodzą z moich prywatnych rozmów
z kompozytorem odbytych w ciągu kilku
ostatnich lat.

5
*Pismo Święte Starego i Nowego
Testamentu, Towarzystwo Biblijne
w Polsce, Warszawa 1998.*

stępom aktorów, recytacjom poetyckim, akrobacjom podczas święta *gymnopedii* czy obchodom Wielkich i Małych Dionizji. Używano wówczas piszczałek, liry, lutni a z instrumentów perkusyjnych różnego rodzaju bębny, kołatek, simantr oraz przejętych ze starożytnego Egiptu sistrum i krotali.

Z upływem czasu poszczególne ogniwa sztuki zyskały niezależność, osobnymi drogami zaczęto rozwijać się malarstwo, taniec, aktorstwo i oczywiście muzyka, podzielone w średniowieczu na *musica sacra* (chorał gregoriański) i *musica profana* (muzyka świecka). Dalsze ścieżki rozwoju muzyki prowadzą do powstania solowych lub zespołowych (a w późniejszych epokach – orkiestrowych) form instrumentalnych oraz wokalnych – sonaty, koncertu, symfonie. Kompozytorzy coraz bardziej fascynują się instrumentarium perkusyjnym, zwracając uwagę na wręcz nieograniczone możliwości kolorystyczne i artykulacyjne, jakie niesie z sobą stosowanie różnorodnych membranofonów i idiofonów².

Perkusja, stanowiąca od renesansu do czasów Beethovena jedynie wzmocnienie instrumentów dętych, w szczególności trąbek, zaczyna powoli wychodzić z cienia, a dzieła komponowane z jej udziałem nasycone zostają niespotykanymi dotąd barwami oraz ekspresją, jakiej niepodobna osiągnąć przy użyciu innych instrumentów.

Wiek XX i XXI otworzyły przed perkusją zupełnie nowe obszary eksploracyjne. Nowości techniczne w postaci elektronicznych urządzeń przetwarzających dźwięk jeszcze bardziej rozszerzyły możliwości wyrazowe tej największej grupy instrumentów. Genialni współcześni twórcy, tacy jak Karlheinz Stockhausen czy Iannis Xenakis, mając na względzie ogrom możliwości ekspresyjnych, jakie daje

perkuszja, wiele swych dzieł poświęcili właśnie tej dziedzinie sztuki muzycznej. W ślad za wielkimi mentorami, którzy, rzecz można, stworzyli podwaliny współczesnej muzyki poprzez urzeczywistnienie własnych zasad aleatorycznych, stochastycznych czy deterministycznych, poszli kompozytorzy młodego pokolenia. Spośród twórców urodzonych po 1980 roku w sposób znaczący wybija się Dariusz Przybylski, którego sylwetkę pragnę w niniejszym artykule przedstawić³. Wiele z dzieł, które opiszę miałem zaszczyt osobiście prawykonywać. U podstaw większości dzieł tego młodego twórcy leży szeroko pojęta metafizyka, zakotwiczona z jednej strony w żydowskiej i greckiej literaturze mądrościowej, z drugiej zaś w chrześcijańskiej demonologii i podaniach pogańskich. Niniejszy artykuł jest więc intelektualną podróżą nie tylko po świecie perkusyjnej muzyki Dariusza Przybylskiego, ale też po świecie filozofii i religii będących u podstaw metafizycznego natchnienia twórcy.

Belial – muzyczna walka o zbawienie duszy

Przed paroma laty zostałem poproszony o skomponowanie misterium perkusyjnego, w którym naturalne brzmienia instrumentów będą korespondowały z brzmieniami syntetycznymi. W poszukiwaniu natchnienia natrafiłem na książkę opisującą postaci biblijnych demonów. Jeden z nich zwrócił moją szczególną uwagę – Belial. Duch początkowo należący do boskich ulubieńców stał się z czasem Jego największym wrogiem, rywalem, podważającym autorytet Wszechmocnego. Pomyślałem sobie – oto postać godna muzycznego opisu... (Dariusz Przybylski)⁴

Twórczość multiperkusyjna zajmuje ważne miejsce w dorobku artystycznym Dariusza Przybylskiego – utwory tego gatunku stanowią jeden z filarów jego artystycznej działalności. Forma owych dzieł oscyluje najczęściej wokół multiperkusyjnego teatru instrumentalnego oraz misterium scenicznego, łączącego naturalne brzmienia instrumentów z brzmieniem zmodyfikowanym komputerowo, z projekcją wizualizacji, pokazem świetlnym. Do kompozycji tego rodzaju należy *Belial* – dzieło, którego inspiracją była dla kompozytora postać demona o tym właśnie imieniu. Belial to jeden z upadłych aniołów i jednocześnie – obok Lucyfera, Lewiatana i Szatana – piekielny książę. Symbolizuje płodność ziemi. Jego imię ma wiele warstw znaczeniowych, z których najczęściej używane to „niegodziwiec świata, nic nie wart, ten, który nie ma pana, bezużyteczny” (hebrajskie *Belijja al* to połączenie negacji – *blj* – ze słowem *ja al* oznaczającym użytek). W Starym Testamencie jest synonimem bezceństwa, nieprawości; w Nowym jest przeciwnikiem Chrystusa, pojawia się m.in. w Drugim Liście św. Pawła do Koryntian [6, 15]: „Jaka jest zgoda między Chrystusem a Belialem, albo co za dział ma wierzący z niewierzącym?”⁵. Jako najbardziej rozpustny duch był czczony w Sodomie.

Belial w otoczeniu swoich sług przed królem Salomonem. Jacobus de Teramo – *Das Buch Belial*: 1473.





Pieczęć Astarota wg Goecji Crowleya i Mathersa.

Ważna funkcja Beliala w panteonie demonów odzwierciedlona została w kompozycji Dariusza Przybylskiego. Dzieło przeznaczone jest na duży zestaw perkusyjny i syntetyczną warstwę dźwiękową; prawykonanie miało zaszczyt zrealizować 8 czerwca 2009 roku w warszawskim Forcie Legionów, podczas Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych. Połączenie instrumentarium perkusyjnego z projekcją sztucznych brzmień, których trzon stanowią zmodulowane komputerowo ludzkie krzyki, jest zabiegiem mającym na celu zbudowanie maksymalnego napięcia energetycznego w dziele. Pozornie wykluczające się opozycje: pierwotność (perkusa jako najstarsza grupa instrumentów) – nowoczesność (syntetyczne metody przetwarzania dźwięku); sakralność (wyrażona przez fragment chorału gregoriańskiego emitowanego z „taśmy”) – obrazoburstwo (wymienianie imion piekielnych władców), współistnieją ze sobą w jednej przestrzeni muzycznej, tworząc demoniczne misterium, swoistą walkę nadprzyrodzonych sił o ludzką duszę. W skład instrumentarium tworzącego instalację multiperkusyjną wchodzi różnego rodzaju membranofony (gran cassa, tom tomy, bongosy) oraz idiofony drewniane (simantry, klawesy) i metalowe (gongi chińskie, gongi birmańskie, talerze, simantry metalowe). Kompozycja rozpoczyna się i kończy zmodulowanym krzykiem perkusisty, który wygenerowany zostaje przez syntetyczną warstwę dźwiękową: „Belial, Astarot”⁶.

Barwa i energetyka głosu są niezwykle dramatyczne, przerażające, ton niski, „chropowaty”, symbolika jasna i oczywista. Oto bowiem słuchacze stają się świadkami narodzin tytułowego demona, który zaczyna istnieć i rośnie w siłę z każdym kolejnym krzykiem i dźwiękowymi interwencjami perkusisty. Dynamika kompozycji z reguły nie schodzi poniżej forte; dominują określenia wykonawcze takie jak *molto bruto*, *infernale*⁷. Faktura dzieła jest w dużej mierze polifoniczna, co implikuje konieczność zastosowania techniki czteropatkowej; kompozytor wprowadza kilka niezależnych głosów, które toczą ze sobą swoisty pojedynek. Materiał muzyczny jest ściśle zdeterminowany – nie ma miejsca na jakąkolwiek improwizację. Nie znaczy to jednak, że perkusista nie może wykazać się własną inwencją – kompozytor w niektórych miejscach notuje kilka możliwych wersji wykonawczych (określenie *ossia*), ich wybór pozostawiając muzykowi. Niezwykle ciekawa jest forma energetyczna utworu, rozumiana przeze mnie jako określone rozplanowanie napięć energetycznych. Przybylski oparł ją na schemacie pentagramu – wykres zależności eksplozji dźwiękowych od czasu trwania dzieła jest gwiazdą pięcioramienną.

Belial jest kompozycją niezwykle dramatyczną. Pozwala przenieść się słuchaczom w świat duchowy i doświadczyć tym samym obecności sił nadprzyrodzonych, umożliwiając jednocześnie głębokie oczyszczenie; jest dziełem ukazującym szerokie spektrum możliwości, jakie daje zastosowanie instrumentów perkusyjnych oraz połączenie ich brzmień z dźwiękami syntetycznymi. Stanowi również swoiste preludium do większych form instrumentalnych, u których podstaw leży chrześcijańska czy żydowska metafizyka.

Nawet gwiazdy płaczą z tym, kto płacze w nocy

Do form instrumentalnych, w których aparat wykonawczy został znacznie rozszerzony, należy kompozycja *Nawet gwiazdy płaczą z tym, kto płacze w nocy...* Dwa koncertujące zestawy multiperkusyjne, których dźwiękowe zdarzenia rozgrywają się na tle brzmień orkiestry smyczkowej, stanowią fundament utworu, są niczym antyczne kolumny, na których spoczywa „pałac muzyki Dariusza Przybylskiego”. Tytuł dzieła jest cytatem z Talmudu – księgi żydowskiej, z której twórca czerpał inspirację. Talmud (hebrajski תלמוד = nauka) jest komentarzem do biblijnej Tory, stanowi rodzaj katechizmu wyjaśniającego, w jaki sposób przestrzegać starożytnego prawa; opiera się na rozważaniach rabinów żyjących pomiędzy III w. p.n.e. a V w. n.e. Księga składa się z dwóch części – Miszny i Gemary. Miszna stanowi zbiór ustnych i listownych rad rabinów na temat interpretacji wersetów Tory. Jest to swoista kodyfikacja żydowskiej obyczajowości: rytuały, prawa, obyczaje, święta, nakazy i zakazy ułożone są według porządku, jaki występuje w starotestamentowej Księdze Powtórzonego Prawa. Gemara natomiast daje dokładne wytyczne odnośnie zachowania pobożnego Żyda. Zważywszy, iż Gemara powstała w dwóch ośrodkach religijnych, wyróżnia się Talmud Jerozolimski i Babiloński, przy czym ten drugi uważany jest za obszerniejszy i ważniejszy. Kompozycja Dariusza Przybylskiego składa się z trzech części różniących się między sobą pod względem energetycznym i wyrazowym. Trzyczęściowość budowy jest świadomym nawiązaniem kompozytora do założeń antycznych twórców, idealnej proporcji dzieła:

Wiele z moich utworów opiera się na budowie trzyczęściowej. Taka dyspozycja formalna tworzy wrażenie idealnej harmonii w kompozycji. Napięcia energetyczne występujące z reguły w części pierwszej zostają dalej przetworzone, a następnie utrwalone i wzmacnione. Energetyka nie jest jednak jedynym powodem, dla którego swoje utwory opieram na budowie trzyczęściowej. Cyfra 3 pociąga za sobą wiele skojarzeń pozamuzycznych. Jest symbolem trójpostaciowości Boga w wielu religiach (Bóg Ojciec, Syn Boży, Duch Święty w chrześcijaństwie, Ozyrys, Izyda, Horus w religii starożytnego Egiptu, Brahma, Wisznu, Sziwa w hinduizmie), symbolem światła, słońca, ognia (Dariusz Przybylski).



Symbol judeizmu - Talmud Babiloński i Menora (Siedmiopłamienny świecznik, symbolizujący Krzew Goryczy, który zabaczył Mojżesz na górze Synaj).



Owoc kaktusa peyote.

Rituals – misterium przejścia

Zagadnienia chrześcijańskiej demonologii nie są jedynym źródłem inspiracji kompozytora. Płodny umysł twórcy czerpie bowiem natchnienie z całego otaczającego go świata. Każdorazowo jednak Przybylski porusza się po świecie transcendencji, ukazując w swych dziełach duchowe bogactwo, będące syntezą nie tylko duchowości europejskiej, ale również indiańskiej czy azjatyckiej. Do kompozycji tego rodzaju należy *Rituals* – utwór cykliczny przeznaczony na dwa zestawy multiperkusyjne⁹. Inspiracją dla kompozytora stały się pogańskie obrzędy plemienia Huicholi, zamieszkującego północny Meksyk. Wierzenia Indian koncentrowały się wokół kultu *peyote* – szarzielonego kaktusa, mającego właściwości halucynogenne ze względu na wysoką zawartość meskaliny. Huiczol wierzyli w boskie pochodzenie rośliny, przez co była ona spożywana jedynie podczas ważnych uroczystości. Wielkim świętem plemienia była pielgrzymka do Wirikuty – miejsca, w którym pozyskiwano zapasy peyotlu na cały rok. Aby do niej dotrzeć, Indianie musieli pokonać odległość 300 kilometrów. Był to jednocześnie rytuał inicjacji plemienną. Podczas pielgrzymki należało przestrzegać wielu zasad, między innymi wstrzeźliwości seksualnej, ograniczenia posiłków, rytuałnych ablucji. Praktykowano również powszechną spowiedź, wybacząc sobie wzajemnie winy. Po dotarciu na miejsce Indianie Huiczol zbierali owoce kaktusa, ścinając nadziemną jego część, korzeń zaś i część podziemną pozostawiali nienaruszoną, by mógł z niego wyrosnąć nowy okaz. Ostatniego dnia odbywało się rytualne spożywanie peyotlu. Obrzędowe śpiewy przeplatane były momentami głębokiej ciszy w oczekiwaniu na wizję, dzięki którym Indianie kontaktowali się ze światem przodków. Zaraz po powrocie z Wirikuty odprawiano święto Hikuri, którego elementami były śpiew, ekstatyczny taniec, wspólna kąpiel. Dla wyrażenia pierwotnej siły witalnej, towarzyszącej peyotlowym łowom, postużył się Przybylski dźwiękami perkusji, mając świadomość, iż jest to najstarsza grupa instrumentów, najlepiej nadająca się do wyrażania skrajnych stanów emocjonalnych czy odmiennych stanów świadomości. Wśród instrumentów budujących dwie olbrzymie instalacje multiperkusyjne znajdują się tom tomy, gran cassy, gongi chińskie, birmańskie, glissandowe, talerze, bębny o-daiko, kottły. Kompozytor daje wykonawcom dokładne wskazówki, co do umiejscowienia

Pierwsza część kompozycji stanowi swego rodzaju prolog. Sonorystyczne płaszczyzny smyczków grających flazolety przerywane są co jakiś czas dźwiękowymi interwencjami gran cassy i krotali. Całość muzycznych zdarzeń utrzymana jest w dynamice pianissimo. Kompozytor tworzy nastrój tajemniczości i oczekiwania. Jednocześnie w grupie instrumentów smyczkowych zaznacza się fragment tematu, oparty na opadających i wznoszących się pochodach sekundowych. Przypomina to pewien rodzaj lamentu, żydowskiej modlitwy pełnej błagalnego tonu i ufności w obecność Jahwe. W dalszej części kompozycji ów temat rozbrzmiewa w dynamice fortissimo z wielką mocą i potęgą, a jego pojawienia się są przeplatane dźwiękowymi zdarzeniami membranofonów. Druga część kompozycji stanowi opozycję do poprzedniej. Długą wybrzmiewające płaszczyzny dźwiękowe smyczków zostały zastąpione przez motoryczne pizzicata. Partie perkusji oparte są zaś na szesnastkowych interwencjach membranofonów i wood bloków. Misterna, nieustannie rozwijająca się tkanka dźwiękowa ulega nagtemu zerwaniu, wprowadzając tym samym kadencję perkusyjną, która w dalszej części kompozycji ewoluuje w grane unisono szesnastkowe piony dźwiękowe całego zespołu instrumentalnego. Po osiągnięciu ekstremalnie wysokiej dynamiki następuje część trzecia dzieła stanowiąca nawiązanie do jego początku. Lamentacyjny temat zostaje przywołany w dynamice fortissimo, rozbrzmiewa całą pełnią swojego dramatyzmu. I właśnie w tym miejscu, które zdawałoby się ostateczną kulminacją, Przybylski stosuje niezwykle wręcz zabieg – nagłe wycofanie energetyczno-emocjonalne, objawiające się gwałtownym spadkiem dynamiki i jednocześnie zagęszczeniem materiału rytmicznego smyczków. Płaszczyzny dźwiękowe smyczków unifikują się z czasem z brzmieniem krotali *con arco*⁸. Całość muzycznej akcji stopniowo zamiera, aż do całkowitego wyciszenia. Kontemplacja pojedynczych brzmień, modlitewne skupienie, siła witalna – oto charakterystyka dzieła Dariusza Przybylskiego. Doznanie transcendencji jest tutaj oczywiste; możemy jej doświadczyć z każdym kolejnym taktem kompozycji. Nie jest to jednak transcendencja zamknięta, odizolowana od otaczającego świata. Kompozytor zwykł mawiać, że muzyka zawsze stanowi odzwierciedlenie czasu, w którym twórca komponuje dzieło. Pojawia się zatem pytanie, jaki jest ów czas? – pełen niepokoju międzynarodowych, cierpienia w krajach Bliskiego Wschodu, głodu w Afryce. Dramat naszego wieku widoczny jest w dziele. Dźwiękowe „tkania smyczków”, miarowe i konsekwentne interwencje wielkiego bębna stają się symbolami muzycznymi, obrazującymi niemożność ucieczki przed wyrokami losu. Tytułowe gwiazdy płaczą zatem z każdym człowiekiem mającym świadomość ludzkich dramatów, rozgrywających się w każdej sekundzie naszego życia.



6
Astaroth jest potężnym władcą zachodniego piekła, upadłym aniołem należącym niegdyś do kręgu Serafów. Pod jego rządami znajdują się 40 legionów demonów. W starożytności czczony był przez mieszkańców Sydonu. Etymologia jego imienia świadczy o tym, iż jego pierwowzorem była fenicka bogini Astarte, odpowiednik babilońskiej Ishtar.

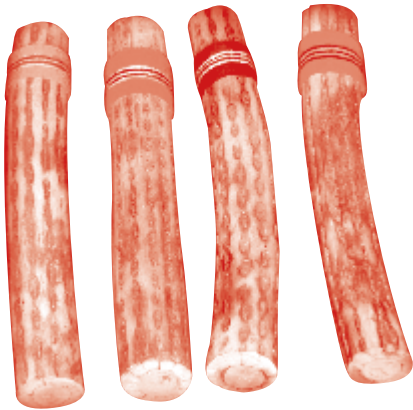
7
Molto bruto, infernale – bardzo brutalnie, piekielnie. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż Dariusz Przybylski czerpał inspirację nie tylko ze współczesnej demonologii, lecz również z kompozycji Marcina Błażewicza: *Arista – death men*.

8
Con arco – określenie wykonawcze nakazujące wykonywanie danej partii instrumentalnej za pomocą smyczka. W przypadku instrumentarium perkusyjnego technika ta pozwala na wydobywanie wysokich alikwotów z idiofonów metalowych, w tym konkretnym przypadku z krotali i gongów chińskich.

9
Kompozycja powstała w roku 2007 i została prawykonana na Międzynarodowym Festiwalu „W krainie Chopina” [miałem wówczas zaszczyt współpracować ze świetnym perkusistą – Szymonem Linnetem].



Geofon – dwumembranowy, płaski bęben, którego wnętrze wypełnione jest metalowymi kulkami.



Rainmaker (rainstick) – instrument pochodzący z południowego Meksyku. Korpus instrumentu tworzy wysuszony kaktus, którego igły zostały skierowane do jego wnętrza. W środku rośliny znajdują się małe kamyczki, kawałki muszli, które podczas przesypywania się pomiędzy igłami wydają delikatny dźwięk przypominający deszcz. Instrument był używany przez Indian różnych plemion do zaklinalnia deszczu.

Tytułowa strona kompozycji *Rituals*.

instrumentarium w przestrzeni akustycznej. Muzycy stoją naprzeciw siebie, zaś pomiędzy dwoma zestawami perkusyjnymi znajduje się wspólny gong chiński proffondo, którego dźwiękiem wykonawcy rozpoczynają i kończą dzieło. *Rituals* mają zatem budowę kłamrową, podobnie jak opisany wcześniej *Belial*. Kompozycja składa się z pięciu części – rytuałów następujących po sobie *attaca*, będących perkusyjnymi obrazami, etapami osiągnięcia ekstazy wyzwoleń:

– *Rytuał narodzin* – część przeznaczona na same membranofony, odznaczająca się niezwykłą ruchliwością osiągniętą przez nieustanne, aperiodyczne przemieszczanie się figur rytmicznych. Szeroki diapazon dynamiczny oraz nieregularność akcentowa mają zasadniczy wpływ na budowanie energetyki tego fragmentu. Kulminacja, przypadająca w około $\frac{3}{4}$ czasu trwania, jest realizowana przez wspólne dla dwóch perkusistów pionowe dźwiękowe. Następnie po długiej fermacie następuje przywołanie początku kompozycji wraz z *diminuendem al niente*;

– *Rytuał morza* – część będąca w opozycji do poprzedniej, zarówno jeśli chodzi o instrumentarium jak i ogólną energetykę. Kompozytor kreuje muzyczne obrazy za pomocą dźwięków idiofonów metalowych – gongów, talerzy, których narastające dynamicznie brzmienia mają symbolizować morskie fale. Łącznikiem do następnej części jest modulowany dźwięk geofonu – dwumembranowego, płaskiego bębna, którego wnętrze wypełnione jest metalowymi kulkami;

– *Rytuał hipnozy* – część obrazująca przemianę świadomości po spożyciu peyotlu. Poprzez ciągłą repetycję figur rytmicznych kompozytor osiąga rodzaj muzyki transowej, która poddana zostaje ciągłemu przyspieszaniu aż do *prestissimo possibile*. Nagłe zerwanie akcji muzycznej, połączone z wcześniejszym delikatnym *crescendem*, sytuuje zdarzenia dźwiękowe w swoistej „próżni energetycznej”, znajdującej się poza realnym czasem i przestrzenią;

– *Rytuał deszczu* – continuum tej części stanowią dźwięki generowane *con arco* na krotalach i talerzach oraz modulowany dźwięk rainmakera – indiańskiego instrumentu, skonstruowanego z wydrążonego kaktusa;

– *Rytuał Pajaka* – część wieńcząca dzieło, w której perkusiści realizują swoje partie na wszystkich instrumentach tworzących zestawy multiperkusyjne. Na szczególną uwagę zasługuje forma zapisu jaką posłużył się kompozytor. Przybylski zredukował nuty do pojedynczych punktów zanotowanych na spiralnej linii przypominającej pajęczą sieć. Liczba owych punktów oznacza ilość uderzeń w określonej jednostce czasu. Nakładające się na siebie interwencje dźwiękowe perkusistów tworzą polirytmiczną tkankę przywodzącą na myśl brzmieniowe zdarzenia z kręgu Xenakisowskiej stochastyki. Sprawiające wrażenie chaosu *mini nuage*¹⁰, są w rzeczywistości ściśle zdeterminowane zapisem graficznym. Szkic przebiegu energetyczno-dynamicznego umieszczony został na końcu części.

10

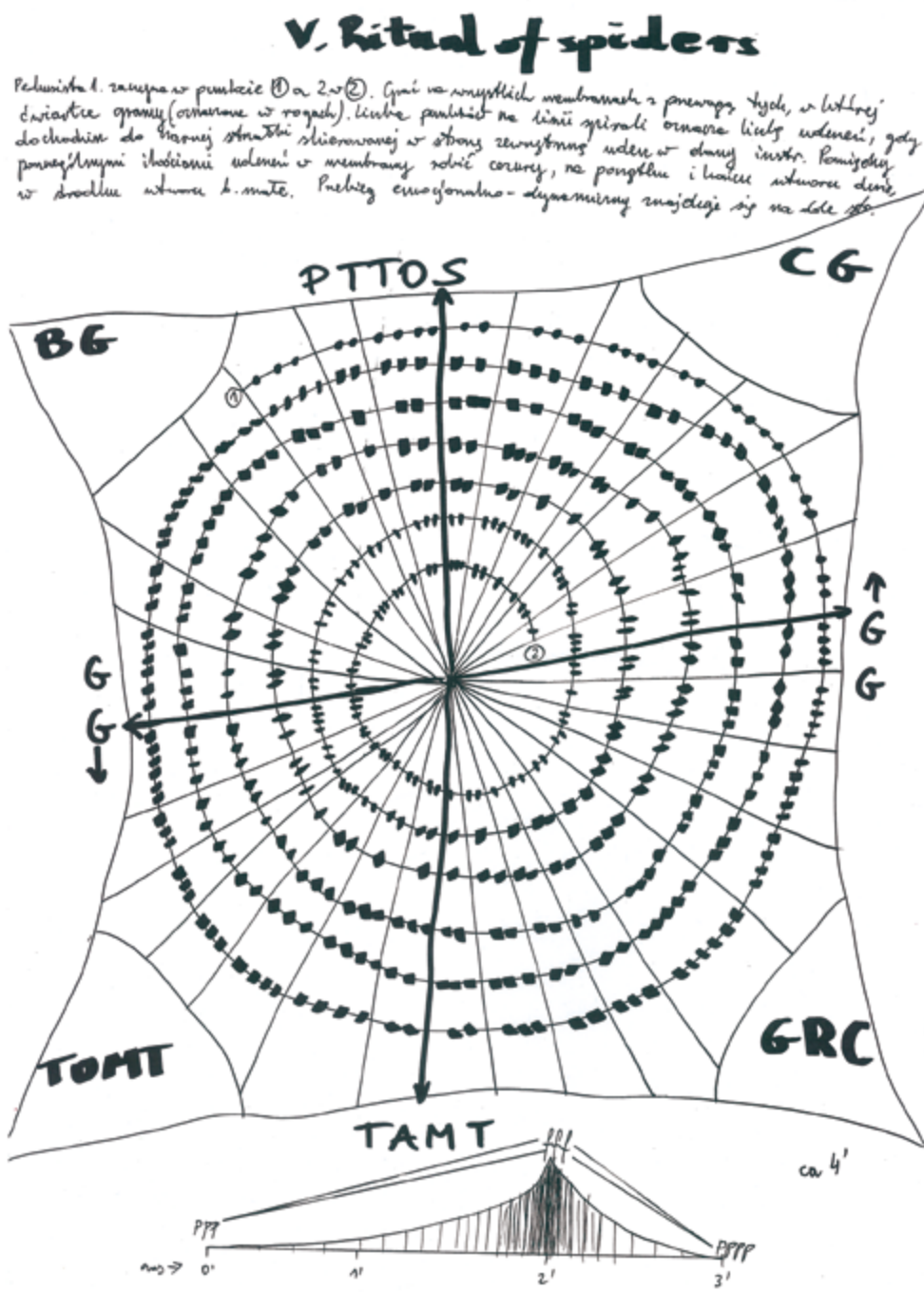
Nuage – pol. chmura – Iannis Xenakis określał tym mianem skupiska dźwięków, których jedynym wyznacznikiem była gęstość, nie zaś następstwa czasowe.

11

Igor Strawiński, *Poetyka Muzyczna*, [w:] „Res Facta” IV, Poznań 1970.

Omówione powyżej perkusyjne dzieła Dariusza Przybylskiego stanowią jedynie wycinek jego twórczości. Ów wycinek jest jednak niezwykle znaczący dla rozwoju współczesnej literatury perkusyjnej. Doskonały warsztat kompozytorski, wielkie wycucie barw i form dźwiękowych, własny, niepowtarzalny styl, stanowią o ciągle rosnącej popularności tego młodego kompozytora. Dzieła Dariusza Przybylskiego wykonywane są na wielu międzynarodowych festiwalach muzyki współczesnej w większości krajów Europy. Dlaczego? Ponieważ u ich podstaw leży metafizyczne natchnienie, którego nie podobna, wręcz nie wypada, przełożyć na materialne aspekty ziemskiego życia. Kompozytor notując muzykę, którą ma we własnej duszy, przelewa na papier nutowy swoją osobowość. Najdobitniej ujął ten fakt kompozytor, reformator muzyki, któremu współczesna sztuka zawdzięcza część swojej tożsamości – Igor Strawiński: „W korzeniu wszelkiej twórczości odnajduje się posiadanie czegoś więcej niż ziemskich owoców”¹¹. Korzeniem twórczości Dariusza Przybylskiego jest szeroko pojęta metafizyka, zaś owocami owej twórczości – dzieła, których wykonywanie i słuchanie jest dużym przeżyciem.

Ostatnia strona partytury *Rituals*. Na dole strony widoczny zapis przebiegu dynamiczno-energetycznego tej części kompozycji.



Rituals – instalacje perkusyjne.

Leszek Lorent – ur. 1984, perkusista, absolwent UMFC w klasie perkusji prof. Stanisława Skoczyńskiego (dyplom z wyróżnieniem), doktorant i wykładowca macierzystej Uczelni. W latach 2006-2009 uczestniczył w kursach interpretacji Nowej Muzyki w Tallinie. Kształcił się również w Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon w mistrzowskiej klasie prof. Jeana Geoffroya. Stypendysta Prezesa Rady Ministrów, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Banku Societe Generale. Jest laureatem krajowych i międzynarodowych konkursów perkusyjnych. Ma na swoim koncie prawykonywanie wielu dzieł perkusyjnych kompozytorów młodego pokolenia. Współpracuje z uniwersyteckim Studium Muzyki Nowej. Jest członkiem Stowarzyszenia Artystów Euforis i kierownikiem artystycznym formacji Scontri Ansamble. Specjalizuje się w interpretacji kompozycji multiperkusyjnych oraz dzieł teatru instrumentalnego, prowadzi aktywną działalność koncertową.



Paul Coldwell

PRZESTRZENIE KONTESTACJI

Jo Love, *Staub 4*, odbitka fotografii
cyfrowej, ołówek, 100x200 cm,
2011 © Jo Love.



GRAFIKA CYFROWA I WARSZTATOWA

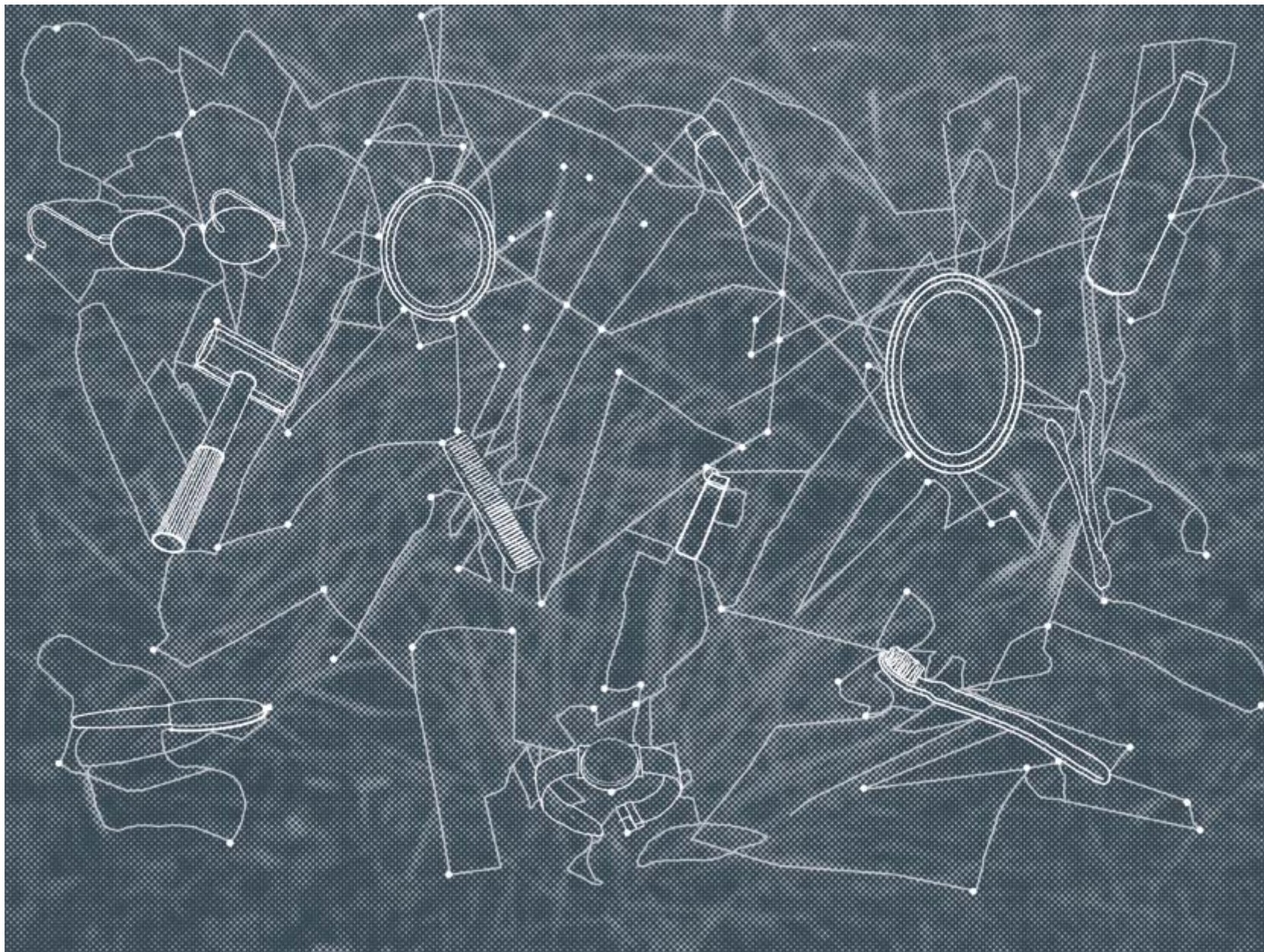
Sprawa „druku cyfrowego” nieustannie dzieli środowisko grafików. Wciąż organizuje się wystawy, na które nie mają wstępu wydruki cyfrowe, a wśród wielu wyznawców tradycyjnego podejścia określenie „cyfrowy” budzi skojarzenia ze zbytnią łatwością w posługiwaniu się tym medium. W zasadzie ta wrogość wobec nowych technologii nie jest zaskakująca – podobne antagonizmy pojawiały się w historii grafiki, jako że artyści mocno przywiązani do istniejących w danym momencie metod pracy czuli się zagrożeni za każdym razem, gdy przychodziło młodsze pokolenie, nierzadko pełne nowych pomysłów.

1

Marilyn Kushner, *How we see: Digital Technology and Printed Maps as Tools*, [kat.], Thrust [26th Biennial of Graphic Art, Ljubljana], 2005, s. 138.

Nadejście technologii cyfrowej spowodowało nie tylko głębokie zmiany w dziedzinie technik graficznych, ale także przewrót w komunikacji międzyludzkiej. Aby znaleźć zjawisko odpowiadające tej rewolucji, musielibyśmy cofnąć się do XV wieku i epokowego odkrycia druku oraz wpływu, jaki miało na rozwój społeczeństwa i sztuki.

Jeśli chodzi o grafikę, rzeczywiście znajdujemy się w momencie przełomowym. Na początku XXI wieku technologia komputerowa rozpoczęła rewolucję w grafice artystycznej, a co za tym idzie, także w innych mediach. A technologia cyfrowa najwyraźniej zrewolucjonizowała nie tylko grafikę, lecz również sposób, w jaki niektórzy artyści postrzegają świat¹. Nic więc dziwnego, że w odniesieniu do praktyki artystycznej i w kontekście tego artykułu, kontestowanie związku między grafiką warsztatową a cyfrową wydaje się wskazane. Dyskusję dodatkowo utrudnia sam termin „druk cyfrowy”, który odnosi się do wydruków otrzymanych z pliku cyfrowego. Graficy często sięgają po nowe technologie, które wzbogacają warsztat. Dobrym przykładem jest tutaj Michael Craig-Martin, związany z grupą YBAs (Young



Paul Caldwell, *Points of Reference II*, serigrafia, 76x62 cm, 2011 © Paul Caldwell.

British Artists) pokolenia Damiena Hirsta. Artysta ten od lat pracuje nad językiem opartym na odrębnym stylu rysowania, na który składają się mechanicznie wykonane linie opisujące przedmioty codziennego użytku takie jak szklanki, krzesła czy wiadra. Rysunki te wyświetlone na ścianach galerii są następnie powtórzone za pomocą linii o określonej grubości. Odkrycie komputera oraz grafiki wektorowej całkowicie zmieniło sposób pracy artysty, umożliwiając mu korzystanie z banku rysunków, modyfikowanie i zestawianie ich w dowolnych kombinacjach.

Nagle mogłem robić wszystkie te rzeczy, które wcześniej były niemożliwe. Nagle mogłem powiększać rysunki o jeden bądź dwieście procent. Mogłem je obracać, robić z nimi wszystko, i natychmiast widzieć efekt mojej pracy. Zyskałem możliwość zapisania rysunku i podjęcia pracy nad następnym. Miałem poczucie, że przez ostatnie dziesięć, piętnaście lat czekałem właśnie na komputer².

Ostatnie serie grafik „Siedem grzechów głównych” czy „Alfabet” stanowią doskonały przykład użycia komputera jako narzędzia. Zaistniały najpierw nie w formie wydruków, ale jako odbitki, które następnie przetransponowano na sitodruk. Płaski i zarazem głęboki kolor, charakterystyczny dla sitodru-

ku, nadaje tym grafikom jeszcze więcej fizyczności i zmysłowości.

Sitodruk jest dla mnie idealnym rozwiązaniem ze względu na płaski kolor – dziesięć kolorów oznacza dziesięć oddzielnych płaszczyzn, które tworzą razem namacalne warstwy kolorów. Końcowy etap pracy w sitodruku oferuje wyjątkowe wrażenia dotykowe³.

Christiane Baumgartner sięga po nową technologię po to, aby rozłożyć zmontowany materiał na pojedyncze klatki i wybrać tę jedyną, która posłuży jej potem do stworzenia wielkoformatowego drzeworytu. Przy pomocy komputera jest w stanie zredukować wybraną klatkę do bieli i czerni a tak przygotowany obraz przenieść na dużą płaszczyznę ze sklejki. Po upływie kilku miesięcy żmudnej pracy artystka odbija obraz na japońskim papierze. Podejście tej artystki sytuuje ją w bogatej tradycji drzeworytnictwa sięgającego czasów Dürera⁴.

Trudno byłoby określić prace obojga wspomnianych artystów jako cyfrowe, a jednak język cyfrowy stanowi integralną część ich praktyki twórczej. Punkt styku technik warsztatowych i cyfrowych wydaje się szczególnie pociągający, biorąc pod uwagę sposób, w jaki bogate możliwości finalnej, nama-

2

Michael Craig-Martin, *Michael Craig-Martin in conversation with Paul Coldwell* [w:] *The Personalised Surface, New approaches to Digital Printmaking*, wyd. Coldwell, P. & Rauch, B. Foderesearch, Londyn 2009.

3

Ibidem.

4

Zob. http://artinprint.org/index.php/articles/article/christiane_baumgartner_between_states (dostęp: 2 września 2010).

5

Paul Coldwell, do: Árpada Daradicsa. Korespondencja osobista.



Charlotte Hodes, *Bather: Pink Fragments*.
druk cyfrowy, 70x40 cm, 2008 © Charlotte
Hodes & Marlborough Gallery.

Paul Coldwell – profesor sztuk plastycznych w University of the Arts w Londynie, od 2001. Prowadził zajęcia dydaktyczne w wielu uczelniach, m.in. University of Northampton (2006-2009), Chinese University Hong Kong oraz jako artysta gościnny w Art Institute of Chicago (2010). Zajmuje się grafiką artystyczną, książką, rzeźbą, tworzy instalacje. Uczestniczył w licznych wystawach, jego prace znajdują się w kolekcjach wielu instytucji, m.in. British Museum, Tate, Victoria and Albert Museum, Arts Council of England, Yale Centre for British Art. Opublikował teksty o wielu artystach, m.in. Michaelu Craig-Martinie, Giorgio Morandim i Pauli Rego, a ostatnio książkę *Printmaking: A Contemporary Perspective* (2010). Publikuje w „Print Quarterly”, „Printmaking Today”, „Imprint” i „Tate”. W 2009 został członkiem zespołu redakcyjnego „Print Quarterly”.

calnej odbitki, powstałej przy użyciu bardziej tradycyjnych technik, mogą iść w parze z szybkością obróbki cyfrowej i wykonania odbitki. Ten proces sporządzania ma jedną wadę – efekty są w pewnym stopniu ujednolicone. Wszystkie kolory drukowane są w jednym czasie, a ponieważ nie dysponujemy obecnie białym tuszem, biel zależy tak naprawdę od koloru papieru. Wielu artystów być może dąży do tego właśnie efektu – drukowanego obrazu zbliżonego do fotografii – podczas gdy inni będą dopatrywać się w takim wydruku bardziej reprodukcji niż unikalnej odbitki.

W serii wielkoformatowych wydruków Charlotte Hodes zbuntowała się przeciwko jednostajności, przetamując powierzchnię dużymi potaciami cięć laserowych wykonanych bezpośrednio w papierze. Ten iście filigranowy efekt nie tylko zakłócił równą powierzchnię, ale także otworzył możliwości multiplikowania warstw kolorów umieszczonych pod spodem i wydostających się spod warstwy cięć. To, co zaczęło się od wydruku, przekształciło się w wieloetapowy proces, który lepiej oddaje metodę sporządzania ogromnych papierowych wycinanek przez artystkę.

Techniki komputerowe określiły nową relację z fotografią, która w momencie powiązania jej z komputerem, staje się tak płynnym medium, jak rysunek. Programy graficzne oferują techniki wywodzące się z ciemni, a sama fotografia cyfrowa, ze względu na nieocenioną możliwość natychmiastowego dostępu do pliku, zastępuje wielu artystom szkicownik. Istnieje oczywiście niebezpieczeństwo, że możliwości techniczne pochłoną wizję artystyczną, a paleta filtrów dostępna w programach graficznych sprawi, że wyprodukowane prace, zamiast zaskakiwać, wydadzą się odbiorcom dziwnie znajome. Do wykonania kilku wymienionych przeze mnie, ciekawszych prac graficznych komputer został użyty w sposób prosty i bezpośredni, co przyspieszyło po prostu proces artystyczny.

Jo Love, artystka badająca punkt przecięcia technik rysunkowych i fotografii, redukuje obraz fotograficzny tak dalece, że czasem jedynie ślad horyzontu przypomina pierwotny wygląd zdjęcia. Pozostawia odbiorcy minimum wskazówek. w ten sposób kieruje uwagę na powierzchnię obrazu, gdzie kurz oraz drobne pozostałości – zhora każdego fotografa – stają się elementami rysunku w opozycji do przestrzeni zdjęcia budowanej za pomocą perspektywy. Na tę powierzchnię nanosi otówkiem rysunek wstępny, unikając tym samym specyficznej czystości narzuconej przez wydruk cyfrowy. w tym wypadku, poprzez zastosowanie jako techniki graficznej wielkoformatowego wydruku, artystka kwestionuje utarty język rysunku i fotografii.

Wydruki są często rezultatem pracy artysty w powszechnie dostępnych programach graficznych takich jak Adobe Photoshop. Chociaż rozwinęły one się na podstawie efektów uzyskiwanych w ciemni, zasadnicza odmienność polega na tym, że zdjęcie zrobione aparatem cyfrowym czy skanowane do komputera jest przerabiane na kod i, będąc kodem, staje się nieskończenie „plastyczne” – daje się

kształtować, nie wymagając od autora żadnego fizycznego wysiłku. Po raz pierwszy w historii technik graficznych, obraz został uwolniony z fizycznych ograniczeń matrycy. Można go drukować zarówno w rozmiarze znaczka pocztowego, jak i budynku. Procesy niegdyś mozolne i czasochłonne, dziś zajmują chwilę. Możliwości programów – liczne filtry i efekty – są oczywiście kuszące, i rodzą obawę, że swoim bogactwem mogą przystąpić pierwotną intencję artysty, a uzyskany obraz będzie odzwierciedlał nie wizję artystyczną, ale szeroki wybór narzędzi oferowanych przez program.

Árpád Daradics, rumuński artysta obecnie mieszkający i tworzący na Węgrzech, jeden z nagrodzonych finalistów tegorocznego Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych w Warszawie, właściwie wykorzystał funkcje Photoshopa do stworzenia prac w formie wydruków. Tchnął nowe życie w stare czarno-białe fotografie, nanosząc warstwy rysunku. Artysta nie próbuje ukrywać nawarstwienia czasu i technologii. Elementy dodane na powierzchni wywołują niepokój oraz tworzą nowe znaczenia w odczytaniu starej fotografii. Ta metoda jest najlepiej czytelna w znanym cyklu „Czerwone opowieści”, w którym jeden z obrazów – zdjęcie przedstawiające twarze trzech młodych mężczyzn – jest częściowo zakratkowany na czerwono; na innym, czterech rozebranych do pasa mężczyzn stoi w ogniu. Daje się wyczuć w tych pracach zamierzoną obecność historii oraz intensywność emocjonalną, jak mówi artysta: „Przedmioty, ludzie oraz idee nie zmieniają się z upływem lat; tym, co się zmienia jest sposób, w jaki człowiek postrzega, obserwuje i pojmuje świat”⁵.

W mojej praktyce zawodowej komputer także stanowi kopalnię możliwości odkrywanych na styku fotografii i rysunku. Ekran stał się powierzchnią, za pomocą której pracuję nad grafikami do momentu uzyskania wielu warstw gotowych do sitodruku. Używam także wydruków, aby mieć punkt odniesienia w postaci realnego fizycznego wydruku o określonych wymiarach i skali, nawet jeśli rzeczywista praca odbywa się na monitorze komputera.

Echa dyskusji dotyczącej grafiki cyfrowej i warsztatowej z pewnością będą rozbrzmiewać jeszcze długo, a takie wydarzenia jak warszawskie Triennale są doskonałym miejscem prezentacji sposobów wykorzystania przez artystów dostępnych narzędzi. Dla mnie istotny jest fakt, że ta debata odwołuje się do faktów i rzeczywistych efektów, a nie zasad czy uprzedzeń. Granica między „cyfrowym” a „warsztatowym” nie jest ustalona raz na zawsze, artyści poruszający się w tym obszarze stale ową granicę przesuwają. Jak w każdej epoce, artysta odpowiada za swoją pracę oraz dobór najlepszych środków umożliwiających osiągnięcie zamierzonego efektu. Technologia cyfrowa, jako wyjątkowe narzędzie lub jeden z etapów procesu twórczego, otwiera niewyczerpane możliwości, które warto wykorzystać.

Przełożyła Justyna Wencel

POLSKA — ŁOTWA

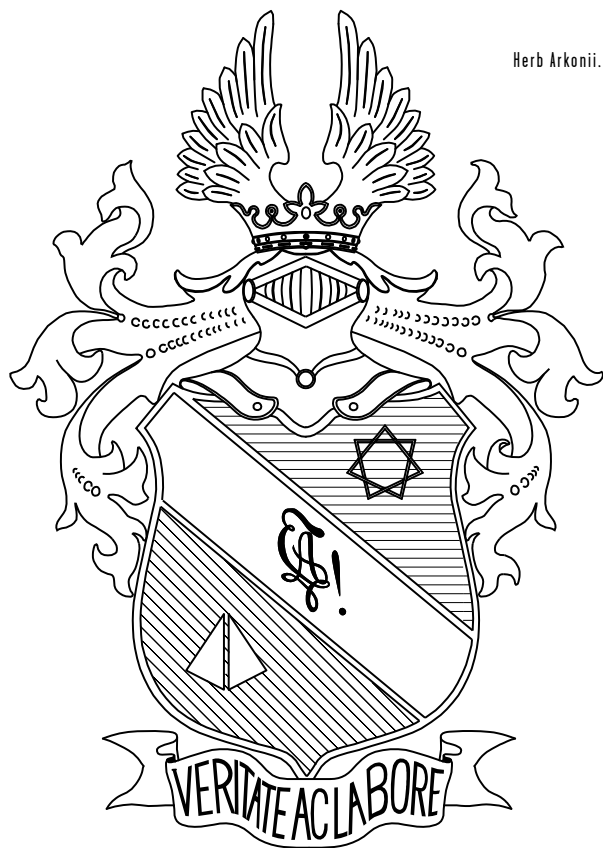
Krzysztof Szyszeń

RELACJE KULTURALNE W DZIEDZINIE MUZYKI I TEATRU (CZĘŚĆ PIERWSZA)

1
Niewiele osób wie, że jego matka, która była Żydówką, musiała się w tym czasie ukrywać. Przejmując historię tych narodzin opisała Valentīna Freimane w opublikowanej w 2010 r. książce pt. *Ardievu, Atlantīda!* (Zegnaj Atlantydo!).



Zdjęcie pamiątkowe z wizyty profesorów i studentów Konserwatorium Warszawskiego w Konserwatorium Łotewskim w Rydze, 4 maja 1935 r. Na zdjęciu: Karol Szymanowski (5. od lewej), Jāzeps Vītols (7. od lewej), Artur Taube (8. od lewej), Sergiusz Nadgryzowski (9. od lewej), Witold Lutosławski (1. od prawej), Wacław Niemczyk (2. od prawej), Witold Małcużyński (7. od prawej), Stanisława Korwin-Szymanowska (8. od prawej). Ze zbiorów Jerzego Hryniewiczza.



W początkach swojej twórczej kariery dyrektorem niemieckiego Teatru Operowego w Rydze był Ryszard Wagner. W 1937 roku z hitlerowskich Niemiec wyemigrował do Rygi Leo Blech, by objąć stanowisko dyrygenta Łotewskiej Opery Narodowej. W okresie radzieckim ryskich filharmoników przez dwanaście lat prowadził Wasilij Sinajski, zaś obecnie dyrektorem artystycznym Narodowej Łotewskiej Orkiestry Symfonicznej jest dyrygent z Gibraltaru – Karel Mark Chichon.

W Rydze przyszła na świat zaskakująca liczba światowej sławy artystów. Wymieńmy paru z nich. W 1943 roku w okupowanej przez Niemców Rydze urodził się wybitny łotewski dyrygent Mariss Jansons¹. Ryzaninem jest też jeden z najoryginalniejszych współcześnie żyjących skrzypków – Gidon Kremer, a także znakomici wiolonczeliści – Iwan Monighetti i Misza Majski. Ryska szkola baletowa może się poszczycić wychowaniem legendy światowego baletu Michaiła Barysznikowa. Również światowe kino zawdzięcza Rydze genialnego twórcę – Siergieja Eisensteina².

Przechodząc do młodszego pokolenia należy wspomnieć, niezwykle w tej chwili cenionego reżysera teatralnego Alvisa Hermanisa, którego ojciec jest Łotyszem, zaś matka urodzoną na Łotwie Polką. Na światowych scenach operowych tryumfy święci łotewska mezzosopranistka Elīna Garanča, natomiast skrzypaczka Baiba Skride po zwycięstwie w Konkursie Królowej Elżbiety Belgijskiej podąża śladami Gidona Kremiera.

Aż do uzyskania niepodległości w 1918 roku społeczną warstwą posiadającą pozostawała niemiecka szlachta, zaś kultura łotewska rozwijała się tylko jako kultura ludowa, a język łotewski przez długi czas uznawany był po prostu za język „miejscowego ludu”. Dopiero na połowę XIX wieku datuje się tzw. „przebudzenie narodowe” Łotyszów, będące wynikiem ich migracji do miast po zniesieniu poddaństwa, stopniowego wzbogacania się i zdobywania wykształcenia. W latach 70. i 80. XIX wieku pierwsi profesjonalni kompozytorzy łotewscy – Andrejs Jurjāns, Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Emīls Dārziņš i Emīlis Melngailis kształcili się w Konserwatorium Petersburskim. W 1873 roku odbyło się w Rydze pierwsze ogólnołotewskie Święto Pieśni – swoisty chóralny maraton, na który z całego kraju zjechały chóry, by między sobą rywalizować i wspólnie śpiewać z podziałem na głosy i – co istotne – śpiewać w języku łotewskim³. Święto Pieśni przerodziło się w tradycję, która jest żywa po dziś dzień i stanowi

nieodłączny element łotewskiej tożsamości narodowej. Muzyka okazała się silnym nośnikiem narodowej świadomości i Łotysze, w przeciwieństwie do innych ludów bałtyckich jak Prusowie czy Jąćwingowie, które rozplynęły się w niebycie historii, w końcu doczekali się własnego niepodległego państwa.

Święto Pieśni odbywało się w kilkuletnich odstępach, za każdym razem gromadząc coraz to większą liczbę chórzystów. Pierwsze Święto Pieśni w 1873 roku zgromadziło blisko 1000 osób. W 2008 roku na XXIV Święto Pieśni zjechały z całego kraju 394 chóry i 54 zespoły wokalne, by zgodnie z tradycją stanąć wspólnie na scenie specjalnie wybudowanego amfiteatru i połączyć się w gigantyczny chór liczący w sumie 18 464 osoby⁴.

Święto Pieśni zostało w 2003 roku umieszczone przez UNESCO na Liście Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości. Łotwę nie bez powodu nazywa się rozspiewanym krajem, a łotewska chóralistyka uznawana jest za jedną z najlepszych w świecie.

Cofnijmy się jednak do XIX wieku. W Warszawie po upadku powstania listopadowego władze carskie zlikwidowały Królewski Uniwersytet Warszawski. Młodzi Polacy z zaboru rosyjskiego byli więc zmuszeni do wyjazdu po naukę w głąb Imperium Rosyjskiego. Największą popularnością wśród polskich studentów cieszyły się prestiżowe uczelnie w Dorpacie i w Rydze, na których językiem wykładowym był niemiecki, a dyplomy były uznawane w całej Europie. Polacy, Łotysze i Estończycy organizują tam na wzór niemiecki narodowe korporacje studenckie. W 1879 roku na Politechnice Ryskiej (dzisiejszy Uniwersytet Łotewski) została założona korporacja Arkonia zrzeszająca studentów polskich. Trzy filary ideowe, na których opierało się stowarzyszenie to przyjaźń, praca nad sobą i patriotyzm. Zdaniem prof. M. Demskiej-Trębacz można zaryzykować tezę, że krąg filistrów ryskiej korporacji studenckiej Arkonia spajała muzyka, ponieważ jedną z form wspólnego spędzania czasu było muzykowanie⁵. W niektórych rocznikach Polacy stanowili niemal połowę ogółu studentów i korporacja tak się rozrosła, że w końcu doszło do rozłamu. I tak w 1883 roku powstała kolejna polska korporacja studencka o nazwie Welecja. W Rydze wykształciła się znaczna część polskich elit odrodzonej Polski. Z bardziej znanych wymieńmy chociażby prezydenta Ignacego Mościckiego czy generała Władysława Andersa. Ale i polska muzyka ma swój dług wdzięczności wobec Łotwy. W 1879 roku w Dyneburgu (dziś Daugavpils), w żydowskiej rodzinie kapelmistrza orkiestry pułku kozackiego Hozjasza Fitelberga przyszedł na świat chłopiec, który później wywarł znaczący wpływ na polskie życie muzyczne. Był to Grzegorz Fitelberg. Młody wykazywał duży talent do gry na skrzypkach, więc gdy osiągnął wiek dwunastu lat ojciec postanowił go wysłać na studia muzyczne. Trudno z dzisiejszej perspektywy stwierdzić, dlaczego wybór padł na Warszawę, a nie na Petersburg, gdzie kształcili się wszyscy inni adepci muzyki pochodzący z Łotwy. Wiemy niestety bardzo mało

2

Na Łotwie urodził się również słynny operator jego filmów – Eduard Tisse.

3

To wtedy po raz pierwszy zabrzmiała pieśń *Dievs, svētī Latviju!* [Boże, błogosław Łotwę!] – dzisiejszy hymn państwowy.

4

Warto zwrócić uwagę, że ogólna liczba Łotyszów w świecie jest zbliżona do liczby mieszkańców Warszawy.

5

M. Demska-Trębacz, *Muzyczny pejzaż Lubelszczyzny. Dworki i dwory*, Lublin 2005, s. 200, 202.

Ryga jest największym ośrodkiem kulturalnym nie tylko na Łotwie, ale na całym obszarze krajów nadbałtyckich. Jako miasto portowe była w swojej historii tygłem różnych kultur, miastem zamożnym i z aspiracjami, przyciągającym nie tylko kupców, ale również artystów. Pod wieloma względami przypominała nasz Gdańsk. Na jej ulicach, aż do II wojny światowej, rozbrzmiewały trzy języki: łotewski, niemiecki i rosyjski. Można było też usłyszeć jidis, polski, estoński.

o dzieciństwie Grzegorza Fitelberga. Prof. Leon Markiewicz z Katowic pisze w swojej monografii⁶, że powodem takiego, a nie innego wyboru mógł być wykładający wówczas w Warszawskim Instytucie Muzycznym profesor skrzypiec Stanisław Barcewicz. Całkiem jednak możliwe, że Fitelbergowie byli po prostu rodziną Żydów pochodzących z Polski lub mieszaną rodziną polsko-żydowską, za czym przemawiałby fakt, że w Warszawie zamieszkały później także obydwie siostry Grzegorza Fitelberga. Jeszcze innym czynnikiem, który mógł wpłynąć na taką decyzję, mogła być po prostu odrębność kulturowa wschodniej Łotwy – Łatgalii, która ze względów historycznych (a były to niegdysiejsze Inflanty Polskie) zawsze miała większy odsetek mieszkańców narodowości polskiej i w odróżnieniu od protestanckiej większości kraju, była i jest katolicka. Być może zaważył właśnie czynnik kulturowy. Faktem natomiast jest, że ten wybitny dyrygent, współtwórca Młodej Polski w muzyce i niestrudzony propagator nowej polskiej muzyki zdobył wykształcenie w Instytucie Muzycznym w Warszawie, gdzie perfekcyjnie opanował język polski i wrósł w polskie środowisko muzyczne.

W latach 1927-32 Fitelberg prowadził klasę dyrygentury w Konserwatorium Warszawskim, gdzie został zatrudniony z polecenia Karola Szymanowskiego. Od 1929 roku wspólnie ze słynnym aktorem i reżyserem Aleksandrem Zelwerowiczem objął również klasę operową. W latach 1930-32 był profesorem działającej wtedy Wyższej Szkoły Muzycznej Konserwatorium Warszawskiego. Poprowadził między innymi prawykonanie kantaty *Veni Creator* Szymanowskiego, skomponowanej specjalnie na otwarcie Szkoły Wyższej w ramach Konserwatorium. W jego klasie studiowali między innymi Henryk Gadomski, Mieczysław Mierzejewski, Marian Neuteich, Olgierd Straszyński czy Antoni Szałowski.

Zasługi Fitelberga dla promocji polskiej muzyki w świecie są powszechnie znane. Pomija się natomiast w polskich publikacjach jego żywe zainteresowanie twórczością młodych kompozytorów łotewskich, jak również wkład w popularyzowanie nowej muzyki na Łotwie. Otóż Fitelberg kilkakrotnie gościł na Łotwie z koncertami. Latem 1910 roku prowadził koncerty Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej w nadbaltyckim kurorcie Majorenhof k. Rygi (dziś: Majori – dzielnica miasta Jūrmala). 12 września, tym razem z miejscową orkiestrą zdrojową, wykonał tam próbnie I część niedokończoną jeszcze *II Symfonii* Karola Szymanowskiego. Tym samym utwór zabrzmiał po raz pierwszy na Łotwie w wykonaniu łotewskich muzyków. W całości utwór ten (Fitelbergowi zresztą dedykowany) dyrygent przedstawił 7 kwietnia 1911 roku w Filharmonii Warszawskiej. Do modnego kurortu, w którym regularnie wypoczywała między innymi pochodząca z tych stron matka Karola Szymanowskiego, powrócił z Warszawską Orkiestrą Symfoniczną w roku 1913. Fitelberg interesował się też twórczością łotewskich kompozytorów – poprowadził między innymi koncert symfonicznej muzyki łotewskiej.

Na Łotwie gościł z koncertami także po uzyskaniu przez kraj niepodległości. Gazeta „Latvijas kareivis” z 1 stycznia 1925 roku anonsowała na 8 stycznia koncert symfoniczny w Operze, „który poprowadzi Grzegorz Fitelberg, w programie *IV Symfonia d-moll* Brahmsa, tańce Borodina z opery *Książę Igor* oraz kilka interesujących nowych utworów Ravela, Honeggera i in., które w Rydze usłyszymy po raz pierwszy”. Na 10 stycznia był natomiast zaplanowany wieczór baletowy z udziałem primabaleriny z Warszawy Haliny Szmolcówny, który również miał poprowadzić Fitelberg. Ta sama gazeta 10 stycznia publikuje recenzję koncertu symfonicznego:

W roli dyrygenta wystąpił znany ryżanom dyrektor Filharmonii Warszawskiej – G. Fitelberg. Przywiózł kilka nowości, które w Rydze usłyszeliśmy po raz pierwszy i to one stanowiły najważniejszą część programu. Jako wstęp dobrze znana *IV Symfonia* Brahmsa. Nie da się powiedzieć, żeby nas wystarczająco poruszyła. Jej przygotowaniu poświęcono zbyt mało czasu i uwagi. Wykonanie standardowe, rytmicznie uporządkowane, ale brakowało niuansów dynamicznych. Najlepsze wrażenie zrobiła część III *Allegro giocoso*. Symfonię Brahmsa poprowadził Fitelberg bez należytej uwagi jak gdyby nie mogąc się doczekać Ravela, Retiego i Honeggera. I rzeczywiście, to te utwory były przebojem wieczoru i mocno poruszyły muzyków i słuchaczy. Przykładem nowoczesnej formy był Reti z kwintetem dętym i akompaniamentem orkiestrowym. Młody włoski kompozytor chciał w muzyce odtworzyć odgłosy otaczającego świata imitując huk i warkot różnych mechanizmów. Było to przejście do utworu Honeggera *Pacific*, który tak szeroko reklamowano. Możliwe, że to właśnie było przyczyną lekceważącego stosunku publiczności do poprzedzających utworów. *Pacific* Honeggera był pomyślany jako nowy typ amerykańskiej lokomotywy, której hałas kompozytor musiał oddać za pomocą muzyki. Oryginalny pomysł. Niewiele jest muzyki w huku i rumorze tej potężnej lokomotywy. Autor miał do dyspozycji te same instrumenty, które z taką przyjemnością wykorzystujemy w muzyce klasycznej. Najpierw był imitowany początek jazdy lokomotywy, para, gwizdy itp. Piękne, bez wątpienia. Ale kiedy ten olbrzym nabrął już szybkości, to głosy poszczególnych instrumentów złąły się w taki dźwiękowy chaos, że wyodrębnienie jakiegokolwiek tematu lub dominującej grupy staje się zupełnie niemożliwe. Wszystko grzało, wyło i huczało aż... nagle się zatrzymało. Tak! Ten *Pacific* potrafi podobno szybko ruszyć i zatrzymać się w miejscu!... Peten szacunek dla maszyny i dla autora utworu. Swoją oryginalnością wszystkich zaskoczył i zdobył uznanie. Tańce z *Książki Igora* zabrzmiały już nazbyt lirycznie i zwyczajnie. Słuchaczy było dużo.

6

L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg. Życie i dzieło*, Katowice 1995, s. 14.

7

J. Griņevičs, *Poļu un Latviešu mūzikas sakari [w:] Poļu kultūras zīmes Latvijā*, Ryga 2007, s. 127.

8

Ibidem.

Kompozytor i pianista Karol Szymanowski (z lewej) w towarzystwie kompozytora, skrzypka i dyrygenta Grzegorza Fitelberga. Wiedeń, lata 1930-1936. Fot. Bayer.





Adepci szkoły teatralnej na Placu Marszałka Józefa Piłsudskiego z wieńcami w drodze do Grobu Nieznanego Żołnierza. W tle widoczny pomnik księcia Józefa Poniatowskiego. Warszawa 1934.

9

Ibidem, s. 128.

10

Cyt. za: idem, s. 129.



W 1934 roku Fitelberg rozpoczął organizowanie Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Warszawie, z którą do wybuchu II wojny światowej występował zarówno na koncertach radiowych, jak i publicznych. Koncerty były transmitowane nie tylko przez Polskie Radio, ale także przez wiele rozgłośni zagranicznych. Wiemy, że przynajmniej jeden z koncertów prowadzonej przez Fitelberga orkiestry, który odbył się w czerwcu 1937 roku na dziedzińcu Zamku Królewskiego na Wawelu w Krakowie, transmitowało również Radio Łotewskie.

Na przelocie XIX i XX wieku, kiedy Ryga przeżywała szczególny rozkwit, w mieście występowało również wielu znakomitych polskich artystów. Jerzy Hryniewicz (na Łotwie znany jako Juris Griņevičs) z Akademii Muzycznej w Rydze, który niewątpliwie jest najlepszym znawcą tematu, podaje⁷, że koncerty symfoniczne oprócz Fitelberga prowadzili między innymi Zdzisław Birnbaum i Walerian Bierdajew oraz, że na przykład pianista Józef Hofmann dał w Rydze w październiku w 1909 roku cztery (!) koncerty w wypełnionej do ostatniego miejsca sali. Jerzy Hryniewicz pisze: „Ryga zawdzięczała wizyty muzyków światowej stawy swojemu położeniu geograficznemu, bo tędy właśnie wiodła najkrótsza droga z Zachodniej Europy, na przykład Berlina, do Rosji (później ZSSR) i światowi koryfeusze koncertowali tutaj przejazdem. Gdyby jednak nie było w Rydze rozwiniętego środowiska kulturalnego, w tym publiczności zarówno zdolnej docenić sztukę wysoką, jak też przyzwyczajonej do niej, wątpliwe, czy ci mistrzowie by w Rydze występowali”⁸. Atrakcyjność tego miasta docenił wybitny polski chopinista Józef Śliwiński – uczeń Rudolfa Strobla w Warszawie, Teodora Leszetyckiego w Wiedniu i Antona Rubinsteina w Petersburgu, który rozpoczął swoją działalność pedagogiczną w 1910 roku właśnie w Rydze.

O koncertach polskich artystów w Rydze wiemy z ówczesnych gazet.

Recenzent Jānis Zālītis z gazety „Jaunākās Ziņas” (Wieści Najnowsze), pomimo iż powszechnie znany ze swego krytycyzmu, z zachwytem przyjął koncert polskiego skrzypka Bronisława Hubermana w 1934 roku w Rydze (koncerty skrzypka z 1909 roku zostały opisane w recenzjach łotewskiego kompozytora Emīlsa Dārziņa).

Jerzy Hryniewicz podaje też, że pochwalną recenzję po swoim koncercie w roku 1924 uzyskał młody, wtedy jeszcze poza granicami Polski praktycznie nieznan pianista, Zbigniew Drzewiecki. Chwalono nie tylko jego mistrzowskie i porywające wykonanie, ale i program, do którego zostały włączone również kompozycje Karola Szymanowskiego. Jerzy Hryniewicz uważa, że w latach 20. i 30. to właśnie muzyka Karola Szymanowskiego była grywana najczęściej, jeśli nie liczyć podstawy repertuaru, jakim dla pianistów był Chopin, a dla skrzypków Wieniawski. Jego zdaniem dla bardzo konserwatywnej łotewskiej publiczności oznaczało to zetknięcie się z modernizmem w muzyce i znaczne poszerzenie horyzontów⁹.

Ryska publiczność, rozpieszczana częstymi występami wokalistów światowej stawy, w roku 1933 przyjęła z entuzjazmem występy gościnne solistki warszawskiego Teatru Wielkiego Wandy Werminińskiej. Z podobnymi wyrazami uznania został też przyjęty w 1936 roku występ innej solistki warszawskiego Teatru Wielkiego – sopranistki Ewy Bandrowskiej-Turskiej.

Ewa Bandrowska-Turska to niewątpliwie jedna z najlepszych reprezentantek najwyższej klasy sztuki wokalne, jakich tutaj w Rydze mieliśmy okazję słuchać. Dodatkowo szczególne uznanie należy jej się za przemite wykonanie w języku łotewskim utworów łotewskich kompozytorów Garūty i Mediņa¹⁰.

Nie można pominąć też występów polskich i łotewskich chórów amatorskich w obydwu krajach.

Kiedy proklamowano niepodległą Republikę Łotewską, jedną z pierwszych decyzji nowopowstałego rządu łotewskiego było utworzenie w 1919 roku konserwatorium muzycznego w Rydze. Kierownictwo powierzono wieloletniemu profesorowi kompozycji w Konserwatorium Petersburskim, Łotyszowi – Jāzepsowi Vītolsowi, którego imię nosi dzisiaj ryska Akademia Muzyczna. Łotwa była wówczas bezpośrednim sąsiadem odrodzonej Polski – w okolicach Dyneburga (Daugavpils) oba kraje miały około 100-kilometrowy odcinek wspólnej granicy. Warto podkreślić, że Łotwa była obok Rumunii jedynym sąsiadem Polski, z którym nasz kraj łączyły w okresie międzywojennym przyjazne stosunki. Jak zobaczymy, miało to znaczący wpływ na wymianę kulturalną między obydwoma państwami. Rządy obu krajów bardzo dbały o utrzymywanie dobrosąsiedzkich kontaktów i wykorzystywały w tym celu między innymi dyplomację kulturalną. W 1935 roku do Rygi wyjechała delegacja profesorów i studentów Konserwatorium Warszawskiego, na której czele postawiono Karola Szymanowskiego. On sam od paru lat nie pracował już wtedy

w konserwatorium. Gest polskiego rządu, stawiający tego wybitnego twórcę na czele delegacji, należy przyjąć jako bardzo znaczący w sensie ideowym i kulturalno-politycznym. Również z punktu widzenia historii muzyki polskiej był to moment ważny i symboliczny. W Rydze doszło bowiem do jedynego spotkania dwóch najwybitniejszych polskich kompozytorów XX wieku reprezentujących różne pokolenia. Wśród studentów z Warszawy był nikomu wówczas nieznany Witold Lutosławski. Sam kompozytor tak wspominał później tę wizytę: „Cały pobyt w Rydze wspominam jako zdarzenie niezwykle miłe. Szymanowski był ogromnie serdeczny dla naszej małej grupy, przyszedł na nasz koncert, my chodziliśmy za nim po mieście i poszliśmy do radia ryckiego, gdzie nagrywał swoje utwory z Wacławem Niemczykiem i swoją siostrą Stanisławą. Po naszym koncercie Wacław Niemczyk powiedział mi »Pańska Sonata bardzo się podobała Karolowi, inna rzecz, że on tego Panu nie powie«¹¹. Wśród studentów był Witold Małcużyński, który w Rydze koncertował również później – w latach 60. i 70.

W czasie tej wizyty Karolowi Szymanowskiemu nadano tytuł honorowego profesora Konserwatorium Łotewskiego. W operze odbył się też w dniu Konstytucji 3 Maja jego koncert autorski, którym dyrygował czołowy łotewski dyrygent Teodors Reiters, a jako soliści wystąpili Stanisława Korwin-Szymanowska i młody skrzypek Wacław Niemczyk. Kompozytor towarzyszył solistom przy fortepianie. Recenzje prasowe po tym koncercie nie szczędziły komplementów. Dowiadujemy się z nich między innymi, że na zakończenie wręczono kompozytorowi wieniec laurowy w łotewskich i polskich barwach narodowych. Dwa dni później przyjęto Szymanowskiego w poczet członków honorowych Łotewskiego Stowarzyszenia Kompozytorów.

Zachowała się pamiątkowa fotografia z wizyty w Konserwatorium Łotewskim. Odnajdujemy też recenzję po koncercie warszawskich studentów w konserwatorium, w której wychwalane są ich umiejętności i talent. Łotewscy studenci gościli z kolei z koncertami w Warszawie. W okresie międzywojennym tytułem honorowego profesora Konserwatorium Łotewskiego został uhonorowany również Adam Wieniawski.

Należy podkreślić, że wymianę kulturalną prowadzono we wszystkich dziedzinach. 28 marca 1936 roku sam prezydent Mościcki dokonał w warszawskiej Zachęcie otwarcia wystawy sztuki łotewskiej. Była to odpowiedź na wystawę sztuki polskiej w Rydze w 1934 roku. Przed wybuchem wojny oba kraje zdążyły się też jeszcze wymienić zespotami baletowymi.

Biorąc pod uwagę brak publikacji w języku polskim dotyczących polsko-łotewskich relacji kulturalnych, jak też fakt, że warszawska uczelnia muzyczna rozpoczęła swe istnienie jako szkoła dramatyczna, zaś na Łotwie wydział teatralny, aż do rozpadu Związku

Radzieckiego działał przy konserwatorium, należałoby w niniejszym opracowaniu uwzględnić także współpracę w dziedzinie teatru.

Ważne wydarzenie miało miejsce w 1925 roku. Do Rygi przyjechał wtedy warszawski teatr Reduta z Juliuszem Osterwą i zaprezentował w Łotewskim Teatrze Narodowym entuzjastycznie przyjęte *Wesele Wyspiańskiego*, zaś następnego wieczoru dramat Stanisława Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka*. Kolejnym ważnym wydarzeniem był przyjazd do Rygi w 1930 roku Aleksandra Zelwerowicza, w celu wyreżyserowania na deskach Łotewskiego Teatru Narodowego sztuki Jerzego Szaniawskiego *Adwokat i róża* (Zelwerowicz gościł już wcześniej w Rydze w czasie I wojny światowej w 1915 roku, ale nie zetknął się wtedy z łotewskim środowiskiem teatralnym – przedstawienia były zorganizowane z myślą o polskiej mniejszości w Rydze). Mimo że sam reżyser nie był w pełni zadowolony z osiągniętego rezultatu, że zbyt mało miał czasu na przygotowanie przedstawienia, to jednak było ono największym wydarzeniem teatralnego sezonu w Rydze. Zebrało bardzo dobre recenzje i grano je blisko 150 razy.

W 1933 roku przyjechał do Rygi ponownie wraz ze studentami warszawskiego Instytutu Sztuki Dramatycznej. Polscy studenci przygotowali obszerny program, który zaprezentowali w salach Konserwatorium Łotewskiego. Na wstępie Zelwerowicz wygłosił do widzów przemówienie w języku łotewskim, studenci zaś włączyli do programu cztery wiersze poetów łotewskich, które wydeklamowali w języku oryginału, co spotkało się z niezwykle ciepłym przyjęciem¹². Kontakty z łotewskim środowiskiem teatralnym oraz wymianę korespondencji podtrzymywał Zelwerowicz aż do wybuchu II wojny światowej.

W roku 1934 adepci łotewskiego studia teatralnego składają rewizytę w Warszawie. Zachowane zdjęcia pokazują, jak ważnym dowodem przyjaźni były te wizyty. Łotewscy studenci na przykład złożyli wieniec przed Grobem Nieznanego Żołnierza oraz pod pomnikiem Mickiewicza.

Patrząc przez pryzmat historii polskiego teatru i filmu, za istotną datę można przyjąć 11 listopada 1924 roku. Tego dnia bowiem w Rydze przyszedł na świat jeden z najlepszych polskich aktorów – Andrzej Łapicki, późniejszy rektor warszawskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza. Sam aktor tymi oto słowami opisał w felietonie przygotowanym dla czasopisma „Teatr”¹³ swoje wspomnienia z dzieciństwa, z wakacji spędzanych w łotewskim kurorcie Bulduri (dziś dzielnica Jūrmali):



Prezydent Ignacy Mościcki przecinający wstęgę. Widoczni m.in.: szef Protokołu Dyplomatycznego Ministerstwa Spraw Zagranicznych Karol Romer (1. z lewej), prezes Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych Stanisław Brzeziński (za prezydentem), wiceprezes TZSP Stanisław Zawadzki (3. z prawej, w głębi).



Fragment sali wystawowej z ekspozycji. Widoczne rzeźby dłuta artystów rzeźbiarzy: Henryka Kuny, Konstantego Laszczki, Edwarda Wittiga, Xawerego Dunikowskiego. Ryga 1930.



Śpiewaczka Ewa Bandrowska-Turska na dobroczynnym balu prasy łotewskiej. Od lewej siedzą: Konsul RP w Rydze Jan Ryniewicz, poseł nadzwyczajny i minister pełnomocny RP na Łotwie Franciszek Charwat, attaché prasowy poselstwa RP w Rydze radca Ksawery Glinka, śpiewaczka Ewa Bandrowska-Turska oraz poseł sowiecki w Rydze pan Stiepan Brodowski. Ryga 1936.

11

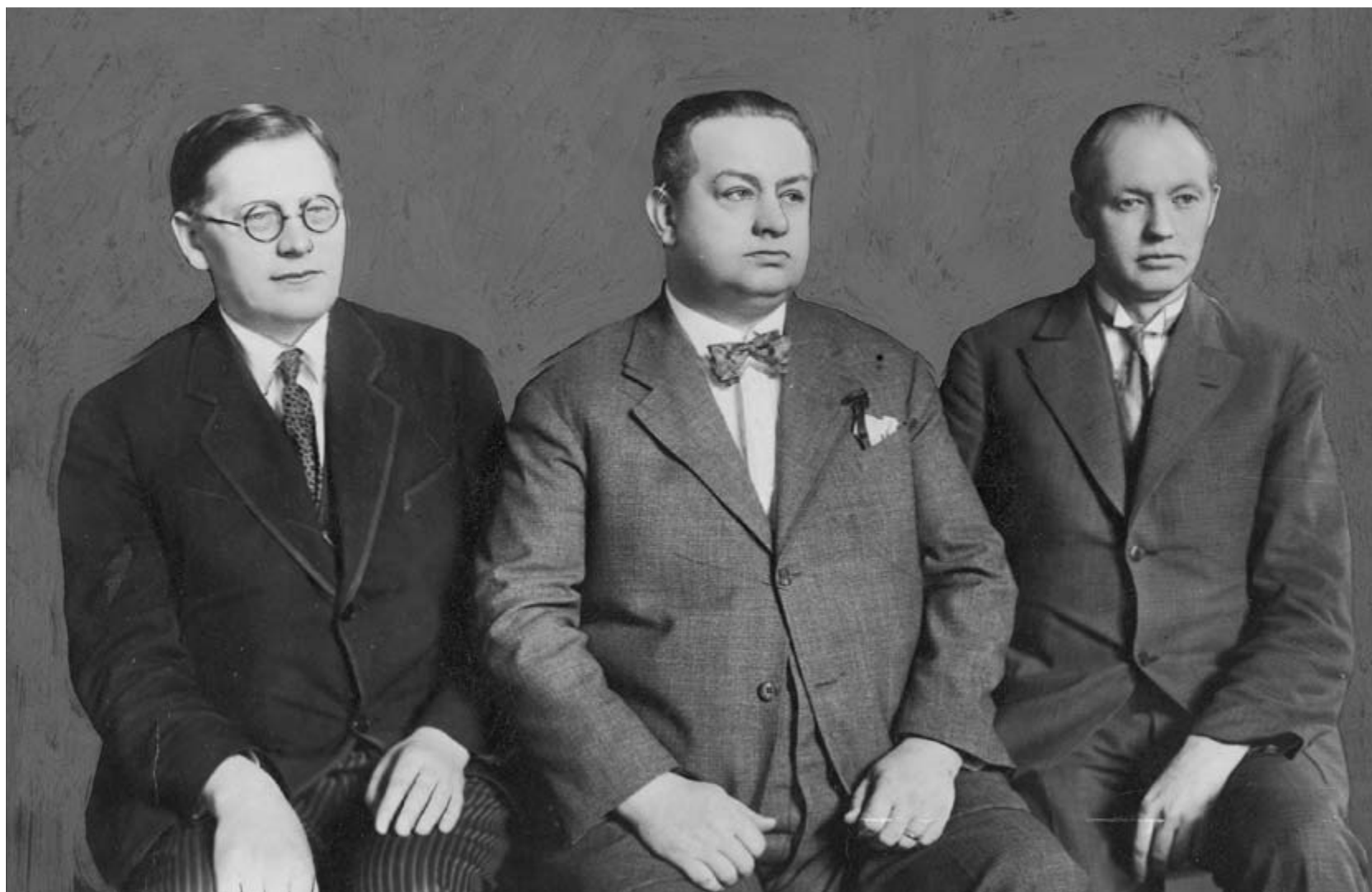
Cyt. za: *Witold Lutosławski – twórcze życie*, [DVD WL-001], Towarzystwo im. W. Lutosławskiego.

12

L. Dzene, *Latviešu un poļu teātru saskarsmes*, [w:] *Latviešu - slāvu literatūras un mākslas sakari*, Ryga 1982, s. 76-82.

13

A. Łapicki, *Kalendarz przedwojennego chłopca*, <http://www.teatr-pismo.pl> [dostęp: 29.05.2011].



Bulduri – to tak, jakby Podkowa Leśna była nad Battykiem. Tuż koło Stolicy znów niepodległego państwa – Łotwy, dawniej polskich Inflant. Ponieważ siostra Mamy, czyli Ciotka Irena, tam mieszkała, pojechaliśmy na wakacje do mojego rodzinnego miasta. Z Rygi pamiętam równiutko ułożoną, jasną kostkę na jezdni, która wydawała piękny dźwięk pod końskimi kopytami. Ten sam dźwięk, który pamiętam z poranków w Hotelu Francuskim w Krakowie, kiedy budziłem się u stóp tóżka rodziców na kozetce, w promieniach słońca i z tym dźwiękiem w uszach. W Warszawie na Krakowskim Przedmieściu kostka była drewniana, więc miała ton głuchy, jak trąbka z tłumikiem. Kostka biała i czysta na jezdni i pięknie kwitnące rabaty kwiatów (fuksje?) na plantach ryskich, jak w Krakowie. Ciekawe, że Warszawa nigdy nie kojarzy mi się z czymś czystym. Nie mówię o czarnym rojowisku Nalewek, czy ospowatej nędzy Powiśla, ale nawet eleganckie dzielnice, nawet Nowy Świat więcej miały z Odessy niż z Paryża. W końcu Kraków leżał koło Wiednia. Może to w Rydze byłem pierwszy raz w Teatrze? [...] z Bulduri pamiętam zachody słońca. Męską plażę nudystów do dziewiątej rano i damską do dwunastej. Mama mnie wzięła na damską – „przecież to dziecko” i dziw, że po tych widokach nie zostałem homoseksualistą, ale do dziś do „naturystów” mam stosunek jednoznaczny. Dalej – wspaniały kinderbal w jakiejś bogatej willi, gdzie po kremach i huśtawce zrobiło mi się niedobrze. Odwieziono mnie szybko ogromnym, otwar-

tym samochodem, prawie takim, w jakim widziałem Dziadka. Wyleciał mi pierwszy ząb i całą noc płakałem, że już będę musiał iść do szkoty. I SZKOŁY nie lubiłem nigdy, aż do teatralnej. i jeszcze szprotki do białej kawy rano na śniadanie. W 1969 roku byłem z okazji jakiegoś festiwalu w Bulduri – w bufecie na plaży te same szprotki. Poza tym zaszyły jednak pewne zmiany. Co mi jeszcze zostało? Skrzypiące drzwi na stacji granicznej Turmont. I Zemgale po drugiej stronie. Jedyne człowiek w Polsce, któremu to coś mówi, to aktor-inspicjent-rybak-kolega Maniuś Czyżewski, rodak z Łotwy, opisany w książce Chlebowskiego *Wachlarz*, kiedy mowa o działalności AK również na Łotwie. Maniuś, który, anonując na premierze jako lokaj w *Lekkomyślnej siostrze* moje wejście w roli Olszewskiego, powiedział donośnie: „Pan Łapicki przyszedł!”. Dziękuję Ci za brawo, Maniuś, dziękuję Ci za Łotwę, Ty jeden wiedziałeś, co to znaczy – „Dzimšanas aplieciņa”! Autor kończy felieton tymi słowami nie podając tłumaczenia. Po łotewsku znaczy to „metryka urodzenia”.

Niniejszy artykuł powstał w oparciu o referat przedstawiony na międzynarodowej konferencji naukowej *Przeszłość – przyszłość. Wkład warszawskiej uczelni muzycznej do europejskiej kultury, zorganizowanej w dn. 2-4 czerwca 2011 r. przez Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie z okazji jubileuszu dwóchsetlecia uczelni.*

Aktor i reżyser Aleksander Zelwerowicz (w środku) w towarzystwie dyrektora teatru z Rygi Berzinsa (w okularach) i dyrektora Łotewskiego Teatru Narodowego Karola Freinberysa. Ryga 1930.

Jeśli nie podano inaczej, fotografie ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego.

Krzysztof Szyszeń – pianista, dyplomata, wykładowca w Łotewskiej Akademii Kultury w Rydze, gdzie prowadzi Centrum Kultury i Języka Polskiego (kierunek studiów międzynarodowe stosunki kulturalne Łotwa – Polska) oraz wykłady z dyplomacji kulturalnej i protokołu na kierunku Zarządzanie kulturą i mediami, oferowanym przez Łotewską Akademię Kultury i Wyższą Szkołę Muzyki i Teatru w Hamburgu. Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie oraz klasy mistrzowskiej Akademii Muzycznej w Rydze. Początkowo był zatrudniony w Ambasadzie RP w Rydze. Organizator kilkudziesięciu imprez kulturalnych przybliżających Łotyszom kulturę polską. Komentator wydarzeń kulturalnych i ekspert od spraw polskich w łotewskich mediach. Tłumaczy łotewską literaturę.

Małgorzata Komorowska

O ŚPIEWIE W POLSCE DAWNIEJ I DZIS

ASPIRACJE 46



Aleksandra Kurzak, *Traviata*,
premiera 25 lutego 2010.
Fot. Krzysztof Bieliński.

1

M. Perz, *O dwugłosowych*
„*Benedicamus Domino*” klarysek
w *Starym Sączu*, „Przegląd
Muzykologiczny” 2005, s. 5-15.

2

Z. M. Szwejkowski, *Kultura wokalna*
XVI-wiecznej Polski, Kraków 1957, s. 8.

3

W. Węgrzyn-Klisowska, *Barokowy teatr*
operowy we Wrocławiu 1725-1734,
Wrocław 2006.

4

W. Panek, *Adam Didur i wokaliści*
polscy na scenach operowych świata
przełomu XIX/XX wieku, rozdział
Początki polskiej wokalistyki
operowej: pierwsze śpiewaczki
i pierwsi śpiewacy, Wołomin 2010, s. 29.

U zaranja

W polskiej kulturze, jak w kulturze każdego narodu, najwcześniejszą formą uprawiania muzyki była pieśń. Do najstarszych należy ludowa pieśń weselna *Oj chmielu, chmielu*, co wywnioskować można z charakteru melodii. Kiedy Polska przyjęła chrzest (966 r.) w osadzonych na naszych ziemiach zakonach mnisi śpiewali po łacinie choraty gregoriańskie. Od ok. XIII wieku zaczęła powstawać rodzima muzyka na użytek kościoła, łacińskie jednogłosowe hymny i oficja, jak rymowane *Historyje o świętych Stanisławie i Wojciechu*, patronach Polski. Rycerstwo śpiewało polską pieśń, *Bogurodzicę*. Pierwszy dwugłos łaciński *Benedicamus Domino* (*Błogostawiony bądź, Panie*) datowany na początek XIV wieku, odnaleziono w klasztorze klarysek w Starym Sączu¹. Muzyka wokalna na kilka głosów rozkwitła w wieku XVI. Uprawiali ją przeważnie mężczyźni, w tzw. kapelach śpiewaczych, organizowanych przy katedrach, kościołach, klasztorach i na magnackich dworach. Reprezentacyjna kapela królewska, w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu, liczyła zaledwie siedmiu wokalistów. Przed przyjęciem trzeba było zdać egzamin. „Wymagano, aby głos był idealnie wyrównany, poruszał się swobodnie zarówno w dolnych, jak i w wyższych rejestrach. Głos niepewny, załamujący się, nie umiejący wytrzymać równo jednego tonu, a także drgający, był bezwzględnie dyskwalifikowany. Wielką uwagę zwracano też na spokojną i swobodną postawę śpiewaka. Podczas śpiewu chórzystom zabronione były wszelkie ruchy rąk, tułowia i głowy, jak na przykład wyginanie szyi przy wysokich tonach czy nawet niespokojność wzroku”².

Wszystkie stany śpiewały pieśni: obyczajowe, myśliwskie, np. *Pojedziemy na łów*, historyczne – o bitwach i narodzinach królewiatek, żałosne, frywolne: „o Wenusie a zdradnej miłości”, a także religijne (Wacława z Szamotuł). Wyjątkową wartość posiada zbiór 150 czterogłosowych psalmów Mikołaja Górnika do *Psalterza Dawidów* Jana Kochanowskiego (*Melodie na psalterz polski*, 1580). Dla kościoła powstawały łacińskie motety, msze i offertoria – (Marcina Mielczewskiego, Mikołaja Zielenieckiego). W składzie kapel pojawiali się Włosi, jako śpiewacy i kapelmistrzowie; uważani byli za wokalne autorytety. Ich liczba i ranga wzrosła, gdy napłynęła do Polski operowa moda. Pierwszy opery włoskie wy-

stawił teatr Lubomirskich w Wiśniczu (od ok. 1621 roku). Król Władysław IV scenę operową otworzył na Zamku Królewskim w Warszawie; do końca jego panowania (1648) dano trzynastce premier oper włoskich śpiewanych przez Włochów. Królewicze Konstanty i Jakub Sobiescy włoskim inicjatywom operowym patronowali we Wrocławiu (1725-1734)³. Ten stan rzeczy, z muzyką wokalną łacińsko-, polsko- i włosko-języczną trwał aż do wstąpienia na tron Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764). Co więcej – w muzyce zadomowił się jeszcze francuski: język arystokracji. Książę Michał Kleofas Ogiński w swych romansach, jednych z pierwszych solowych pieśni artystycznych z towarzyszeniem fortepianu, wykorzystał teksty francuskie. Ale język ojczysty coraz gwałtowniej przedzierał się do kultury, którą dziś określibyśmy mianem wysokiej. Wojciech Bogustawski z zespołem aktorów dał w Warszawie pierwsze przedstawienie teatralne w języku polskim (1765) i wystawił pierwszą operę w języku polskim napisaną przez Macieja Kamieńskiego; była to *Nędza uszczęśliwiona* (1778). W swojej trupie utworzył dział muzyczny, Józef Elsner komponował mu opery.

Samego Bogustawskiego i niektórych jego aktorów uczył śpiewu osiadły w Warszawie Francuz. Inni kształcili głosy w Krakowie, w działającej od 1780 r. szkole kantora katedralnego Franciszka K. Kratze-
ra. Przez krótki czas (1789-1791) „akademię śpiewu” utrzymywał przy dworze król. Uczyli tam Włosi⁴. Opery polskie powstawały również w teatrach magnackich: u Ogińskich w Stonimiu, u Czartoryskich w Puławach i u Radziwiłłów w Nieświeżu (zachowała się *Agatka czyli Przyjazd Pana Jana Dawida Hollanda*). Artystyczne zespoły były tam liczne, pedagogami śpiewu również byli Włosi. Nabrzmiwał zatem problem, jak tworzyć muzykę wokalną do librett w języku polskim. Język nasz nigdy nie był łatwym do śpiewania, potwierdzą to wokaliści również dziś.

Kietkująca opera polska rozszczępiła się na trzy rodzaje: włoskiej opery seria, wodewilu opartego na formie francuskiej, i najbardziej polskiej tzw. opery wiejskiej. Utwory te miały teksty mówione, w dodatku stosowano w nich gwara, z mazurzeniem. Taką właśnie operą wiejską jest *Agatka czyli Przyjazd Pana do libretta Macieja Radziwiłła* (1784), a tytułowym Panem, który rzeczywiście do Nieświeża wtedy przyjechał, był król. Zdaniem współczesnych, Stanisław August znajdował upodobanie w tego typu polskich przedstawieniach. Nie tylko on. Wodewil Jana Stefaniego *Cud mniemany czyli Krakowiaczy i Górale* (premiera w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1794) cieszył się ogromnym powodzeniem i pozostał atrakcyjny scenicznie po dziś dzień. W kapitalnym tekście libretta Wojciecha Bogustawskiego mazurzą wszyscy, oprócz studenta Bardosa.

W stanisławowskiej Warszawie występowały na przemian trupy włoskie, francuskie i niemieckie. Wszystkie grały opery. Bogustawski z nimi rywalizował, nierzadko z sukcesem u publiczności, bo te same cudzoziemskie opery wystawiał po polsku. Śpiewacy mogli wzorować się na Włochach lub

Francuzach. Włoska szkoła śpiewu zorientowana była na biegłość techniczną; szkołę francuską charakteryzowała dbałość o wyraz dramatyczny i walory ekspresji. Polacy głosy kształcili chętniej u Włochów, ale z perspektywy historycznej stwierdzić trzeba, iż przemożny wpływ na naszą wokalistykę wywarła jednak szkoła francuska. Za wszelką cenę chciano wszakże śpiewać po polsku – dokonał się trzeci rozbiór Polski (1795); język ojczysty w pieśni, teatrze i operze stał się instrumentem utrwalania tożsamości narodowej i jej obrony. Nawet msze, formy, zdawałoby się, zastrzeżone dla tacińskiego tekstu liturgicznego, Franciszek Lessel, Karol Kurpiński, a po nich Stanisław Moniuszko, komponowali, jako tzw. msze polskie, do poetyckich tekstów Franciszka Wężyka, Alojzego Felińskiego, Antoniego E. Odyńca.

Trudny okres zaborów

W roku 1811 Bogusławski przy prowadzonym przez siebie Teatrze Narodowym założył Szkołę Dramatyczną, w której Elsner uczył „muzyki i śpiewania”. Ta pierwsza na ziemiach polskich uczelnia artystyczna przybierała potem różne formy instytucjonalne: m.in. Instytutu Muzyki i Deklamacji, czyli konserwatorium (1821-1826) i Szkoły Główniej Muzyki. Niemniemie uczone w niej śpiewu, a nawet wydano broszurę metodyczną. Nadrzędnym celem szkoły było kształcenie wokalne aktorów Teatru Narodowego. Pedagogiką śpiewu zajmował się osiadły w Warszawie Włoch Carlo E. Soliva i przybyły z Krakowa Walenty Kratzer, jeden z synów Franciszka. Bogusławski wystawiał opery Paisiella, Salieriego, Mozarta. Na początku XIX wieku nastąpiła moda na opery Rossiniego; wykonywano je w przekładach na polski. Gorącym ich orędownikiem był Kurpiński, który własne opery też tworzył w tym guście. Wypełniał je wokalną wirtuozerią osadzaną na opornych polskich sylabach ze spółgłoskami. W 1835 roku założył przy warszawskim Teatrze Wielkim Szkołę Śpiewu Dramatycznego. Kurs nauki trwał w niej trzy lata i był darmowy, lecz po jego ukończeniu uczniowie zobowiązani byli „do zostawania przez 5 lat na scenie i w służbie teatralnej”⁵. Uczył tam między innymi osiadły w Warszawie Włoch, Jan Quattrini, dyrygent opery. Wykształcenie śpiewaka uzupełniła nauka umiejętności aktorskich. Wychowankami Szkoły byli wybitni wykonawcy oper Moniuszki, sopranistki Paulina Rivoli i Bronistawa Dowiakowska oraz bas Wilhelm Troszel. Podobną szkołę śpiewu założył w Krakowie antreprenier operowy Franciszek Mirecki w roku 1838.

W 1833 roku, po klęsce powstania listopadowego, otwarto nowo zbudowany Teatr Wielki. Na inauguracji 24 lutego zagrano *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego. Włoskie kompanie z solistami zajmowały w Teatrze Wielkim przeważającą część sezonów. Ich składy uzupełniali śpiewacy polscy. Stanisław Moniuszko, jako dyrektor muzyczny działu polskiego w Teatrze Wielkim, chętnie wprowadzał na afisz opery francuskie. Opery rodzime mógł wystawiać z rzadka, zawsze pod baczynym okiem cenzury i zawsze w pośpiechu, byle „zdążyć przed włoską nawałą”. Długi okres porozbiorowy (w tym najbar-

dziej opresyjny – międzypowstaniowy) uniemożliwił rozwój narodowej twórczości operowej; Moniuszko z *Halką*, *Verbum nobile*, *Hrabinią* i *Strasznym dworem* był tu wyjątkiem potwierdzającym regułę. W żadnym z trzech zaborów nie było polskiej sceny operowej, w Warszawie uczelnie muzyczne zostały zamknięte. Dopiero w 1861 roku utworzono Instytut Muzyczny. Pedagogiem wokalistyki był tam między innymi Julian Dobrski (wcześniej wspniany moniuszkowski tenor) i Francesco Ciaffei, impresario i artysta trup włoskich, który osiedlił się w Warszawie. Klasę śpiewu otworzyło też Warszawskie Towarzystwo Muzyczne (ukonstytuowane w 1871 r.). Dopiero w 1872 roku, we Lwowie powstała pierwsza polska scena operowa, w Poznaniu z obywatelskich składek zbudowano Teatr Polski (1875) z działem muzycznym. A kiedy w Warszawie pracę dyrygencką podjął Emil Młynarski (1898-1902), dzieła polskie częściej poczęto wystawiać w Teatrze Wielkim. Wtedy też na scenach świata pojawiła się cała plejada wokalistów polskich: tenor Władysław Mierzwiński (wychowanek Ciaffeiego), fenomenalne rodzeństwo Reszków – przedwcześnie zmarła sopranistka Józefina, tenor Jan i bas Edward (bracia pierwsze lekcje brali w Instytucie Muzycznym u Ciaffeiego), bas Adam Didur czy Marcella Sembrich-Kochańska⁶. Dzieła z przetomu XIX i XX wieku – Wagnera, Pucciniego, Musorgskiego, Richarda Straussa – kształtowały inny typ wokalistyki. Jan Reszke (o świetnych warunkach scenicznych) uważany był za wcielenie ideału wagnerowskich bohaterów, Tristana i Zygryda. Zabyłszy w czasie, gdy od techniki wokalne ważniejsza stała się emisja głosu, jemu Grove⁷ przypisuje odkrycie sposobu tzw. „śpiewania na maskę”. Twierdził, iż „najistotniejsza kwestia w śpiewie, to kwestia nosa” (chodzi tu

Wiesław Ochman, Don Ottavio w *Don Giovannim*.



oczywiście o kierowanie głosu we właściwe miejsca rezonujące). W kunszcie Polaków dostrzegano cechy wspólne: głosy o pięknej barwie, z „aksami-tem” bądź „tezką” w brzmieniu, a w śpiewie ekspresję i silne emocje. W fundamentalnym kompendium Włocha Rodolfo Cellettiego *Le grande voci*⁸ padło nawet spostrzeżenie o istnieniu p o l s k i e j s z k o ł y w o k a l n e j. Jej pedagogiczne podwaliny stworzył w końcu XIX w. we Lwowie Walery Wysocki, wcześniej solista opery warszawskiej i scen włoskich (w tym La Scali), obdarzony pięknym *basso profondo*. Jego metoda polegała na „wyrazistej i wzorowej wymowie, a osadzenie i emisję głosu opierała na umiejętnym stosowaniu oddechu”. Opublikował *Dziesięć przykazań dla młodego śpiewaka* (1900). Wychował liczną grupę sławnych wokalistów, jak Didur, Janina Korolewicz-Waydowa, Helena Zbońska-Ruszkowska i doskonały tenor Aleksander Myszyga, który kontynuował metodę swego profesora, a jej zasady ujął w słynny wierszyk: „Kto chce śpiewać prawidłowo niech wymawia każde słowo, między językiem i zębami wyraźnymi sylabami. Niechaj gardłem nie forsuje a głos w ustach konserwuje. Niech udaje, że wciąż ziewa, a ustami mówi, śpiewa”⁹. Lwów zwano „słowicznym gniazdem”, uczyli tam z sukcesami inni pedagodzy. W Warszawie istotną rolę spełnił Witold Aleksandrowicz, autor podręcznika *Głos i jego kształcenie w sztuce śpiewu* (Warszawa 1893). Wyróżnił trzy najważniejsze elementy: dźwięk, „głos melodyjny” i emisję głosu. Cytował słynnego basa francuskiego, Luigiego Lablache’a: „Ja nie śpiewam głosem. Śpiewam nerwami”. Do jego wychowanków należeli tenorzy Ignacy Dygas i Tadeusz Leliwa, baryton Wacław Brzeziński – później profesor Jana Kiepurę. Ponieważ zarówno wychowankowie Wysockiego, jak i Aleksandrowicza podejmowali pracę pedagogiczną, ukształtowały się dwa wyraźne nurty: szkoły wokalne lwowskiej i warszawskiej.

5 A. Wypych-Gowrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832-1880*, Częstochowa 2005, s. 132.

6 Wielu jeszcze innych, mniej lub bardziej zapomnianych artystów, wymienia i opisuje Wacław Panek (*Adam Didur i wokaliści polscy... op. cit.*).

7 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 17 [Singing], London 1980.

8 R. Celletti, *Le grande voci, dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, Roma 1964.



Teresa Żylis-Gara. Fot. Leon Myszowski.

Stulecie przemian – wiek XX

Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku wszystko z radością śpiewano po polsku, także opery Verdiego, Gounoda, Wagnera. Najżywiej polska wokalistyka rozwijała się w silnych ośrodkach operowych Lwowa i Warszawy, jak również w Poznaniu, mieście z jedyną stabilną w okresie międzywojennym sceną operową. Pozostałe, w Katowicach, Wilnie, Toruniu-Bydgoszczy i Krakowie działały tylko okresowo. Wszędzie tam jednak uruchomiono konserwatoria państwowe, miejskie bądź przy lokalnych towarzystwach muzycznych, a w nich rozbudowane klasy śpiewu. Teatry grały Moniuszkę, dzieła Władysława Żeleńskiego (*Konrad Wallenrod*, *Goplana*) i *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego; ów rodzimy repertuar szybko się wzbogacił, bowiem w międzywojennym dwudziestolecu wystawiono aż 28 nowych oper i 4 opero-balety. Próbę sceny przeszły utwory Tadeusza Joteyki (*Zygmunt August*), Feliksa Nowowiejskiego (*Legenda Bałtyku*), i reprezentanta muzycznej grupy Młoda Polska – Ludomira Różyckiego (*Eros i Psyche*, *Casanova*)¹⁰.

Realizacje wszystkich oper dalekie były od dzisiejszej muzycznej pedanterii: nagminnie stosowano skróty, eliminowano ansamble, brakujące w orkiestrach instrumenty zastępowano innymi. Tym bardziej więc powodzenie u publiczności zależało od solistów. Liczne ich grono dźwigało cały ten zróżnicowany repertuar. Wagnerowskie głosy i dyspozycje posiadali, prócz Zboińskiej-Ruszkowskiej i Dygasa: tenorzy Stanisław Gruszczyński (o samorodnym talencie) i Kazimierz Czarnecki (uczeń Jana Reszkego i pedagogów włoskich), sopran Franciszka Platówna (wychowanka pedagogów krakowskich Wandy Hendrichówny i Adama Ludwiga) i Maria Budziszewska, wywodząca się z wokalnejszej szkoły warszawskiej, podobnie jak wyśmienity bas Aleksander Michałowski.

Pozostali, o głosach nie tak silnych, szukali nauczycieli w różnych ośrodkach. Helena Lipowska, srebrzysty sopran liryczny wykształciła się we Lwowie (w klasie Zofii Kozłowskiej). Sopranistka Stani Zawadzka posiadając doskonałą technikę *bel canto* niezastąpiona była w repertuarze włoskim, we Włoszech zdobyła swe wokalne umiejętności i tam wiele występowała. Z innego typu sopranów wszechstronna wokalnie i doskonała aktorsko Maria Janowska-Kopczyńska należała do uczennic Jana Reszkego, muzykalna i pełna uroku (lepiej zapamiętana w operetkach) Maryla Karwowska wywodziła się z Warszawy (z klasy Wacława Brzezińskiego). Wanda Wermińska, wychowanka Zboińskiej-Ruszkowskiej, stanowiła wokalny fenomen, wykonując na przestrzeni długiej kariery zarówno partie mezzosopranowe, jak sopranowe. Z gwiazd o światowej renomie, występujących często w Polsce, Jana Kiepurę przypisać można do warszawskiej szkoły wokalnejszej; Ada Sari umiejętności śpiewacze zdobyła w Wiedniu i Mediolanie.

Nowe zadania postawiła przed śpiewakami muzyka polskich modernistów, przede wszystkim Karola Szymanowskiego. Prapremiery obu jego oper, *Hagith* i *Króla Rogera* miały miejsce w Warszawie

(1922 i 1926). Obok cykli (*Pieśni muezina szalonego*, *Stopiewnie*) opery te przedstawiały tak niebotyczną skalę trudności wokalnych, że siostra kompozytora, wybitna śpiewaczka Stanisława Korwin-Szymanowska, wywodząca się ze lwowskiej szkoły, wydała poradnik *Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego* (Warszawa 1938). Pierwszą wykonawczynią koloraturowych *Pieśni księżniczki z baśni* Szymanowskiego była muza polskiej awangardy kompozytorskiej, Ewa Bandrowska-Turska, o rzadkim mistrzostwie wokalnemu (także głos kształciła we Lwowie). Aż trzech kompozytorów napisało dla niej koncerty na głos z orkiestrą; poza nią żadna ze śpiewaczek nie była w stanie ich wykonać¹¹. Na ogół wszakże kariery śpiewacze trwały krótko. Nie dawano się długo „śpiewać nerwami”, jak chciał Lablache. Nagminnie jeżdżono „na kurację wokalną” do Włoch.

Poważne refleksje nad kształceniem głosu i estetyką śpiewu pobudziły przemiany cywilizacyjne. Wynalazek gramofonu elektrycznego i pojawienie się radia w 1925 roku zdemaskowały mit niejednej



Zdzisława Donat. Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie*, Salzburger Festspiele, 1980. Fot. Zdzisław Feliksiak.

artystycznej wielkości. Okazało się, że śpiewacy ze szkoły lwowskiej i warszawskiej tak samo krzyczą, fątszują, wadliwie oddychają i złą mają dykcję. Młodzi radiowcy uprzedzali, że mikrofon jest okrutny, oddaje najdrobniejsze defekty emisji i intonacji¹². W 1935 roku na łamach pisma „Antena” przetoczyła się dyskusja na temat śpiewu w radio. Wzbudził zainteresowanie wynalazek berliński: rezonator mający ułatwiać samokontrolę śpiewu i wymowy, przypominający metalowy kaganiec zakładany na twarz. Jednakże w latach trzydziestych teatry operowe (poza poznańskim) w Polsce padły i nie mogły już podźwignąć się z kryzysu. Aż przyszła wojna.

9

Zob. L. Kijanowska-Kamińska, *Metoda nauczania śpiewu Aleksandra Myszugi (na podstawie niepublikowanych materiałów archiwalnych)*, [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, Zeszyt Naukowy nr 17 Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2000.

10

O polskim repertuarze współczesnym dwudziestolecia międzywojennego zob. M. Komarowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918-1939*, Kraków 2008, rozdział VI, s. 239-267.

11

Biografie działających w międzywojniu śpiewaków operowych wraz z charakterystyką ich śpiewu zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, Warszawa 1973 i *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980*, tom II (tu autorstwa M. Komarowskiej), Warszawa 1994.

12

M.J. Kwiatkowski, *Tu Polskie Radio*, Warszawa, Warszawa 1980, s. 346.

Podczas okupacji koncerty muzyki operowej i operetkowej odbywały się w lokalach gastronomicznych, nie brakło licznych koncertów konspiracyjnych. Śpiewała tam na przykład Ewa Bandrowska-Turska – na co dzień, jak liczne stawne aktorki, była kelnerką. Lekcji śpiewu udzielali m.in. Adam Didur, Ada Sari, Stani Zawadzka, a w tajnym Konserwatorium – Stanisław Kazuro. W Warszawie (w Teatrze Polskim) i Krakowie (w Teatrze Starym) działały popierane przez Niemców jawne sceny z działem operowo-operetkowym. Występowano tam wielu wybitnych śpiewaków, debiutowali też młodzi¹³. Organizacje podziemnego ruchu oporu uznawały to za kolaborację. Jeżeli nawet wedle moralnego osądu postawę taką uznać za naganną, faktem jest, że bez kilku lat okupacyjnych występów śpiewacy nie utrzymaliby zawodowej kondycji niezbędnej, by już w 1945 roku mogła odnowić się, dosłownie na gruzach, działalność teatrów muzycznych i by mogły powstawać nowe.

Tuż po wojnie uruchomiono cztery sceny operowe: w Poznaniu, Bytomiu (na Śląsk przenieśli się zespoły artystyczne Lwowa, „traktatem” jättańskim odciętego od Polski), Wrocławiu i Warszawie oraz dwie sceny operetkowe: w Łodzi (tam osiadł zespół wileńskiego teatru „Lutnia”) i Lublinie. Gwałtowny rozrost państwowych muzycznych scen nastąpił w latach pięćdziesiątych. W Warszawie powstała operetka: dzisiejszy Teatr Muzyczny Roma, i Opera Objazdowa (którą zamknięto w 1971 roku po fuzji administracyjnej z Warszawską Operą Kameralną, od początku bezdomną, a we własnym budynku działającą dopiero od 1986 r.). Powołano sceny operowe w Gdańsku, Łodzi, Krakowie i Bydgoszczy oraz operetkowe w Gliwicach, Wrocławiu, Poznaniu, Szczecinie i Gdyni.

Artystycznych potrzeb tak licznych scen nie byli w stanie zaspokoić starsi śpiewacy, których oszczędziła wojna i nie wyjechali z kraju. Pojawiło się więc wielu młodych. Wytaniaty ich rozmaite przeglądy i konkursy dla amatorów. Rozbłykiwali talentem w rozmaitych, reprezentacyjnych („Mazowsze”, „Śląsk”), regionalnych i lokalnych zespołach pieśni i tańca, powoływanych w latach 1948-1953 zgodnie z socrealistyczną doktryną rozśpiewania i roztańczenia ludowych mas.

Głosy ich z pewnością były piękne, lecz niewykształcone. W takiej sytuacji szybko stabilizowało się państwowe szkolnictwo. Klasy śpiewu otwierano w tzw. dziale młodzieżowym szkół muzycznych I stopnia, w szkołach II stopnia (tzw. szkołach średnich) i w wyższych uczelniach muzycznych, a także w sieci spotecznych ognisk muzycznych – i cała ta sieć obejmowała duże miasta wojewódzkie, jak również mniejsze, powiatowe. Działały też w kilku miastach krótkotrwałe Studia Operowe.

Wszędzie tam pracę pedagogiczną podjęli znani przed wojną i doświadczeni śpiewacy. Ukazywały się artykuły i książki teoretyczne i metodyczne z dziedziny wokalistyki, m.in. Bronisława Romaniuszyna, profesora śpiewu w Krakowie (niegdyś ucznia i asystenta Jana Reszke) i Wiktora Brégy (wcześniej był cenionym tenorem), profesora śpiewu w War-

szawie. Dla poziomu polskiej wokalistyki największe znaczenie miała praca pedagogiczna trzech profesorów: Olgi Olginy (1904-1979), Zofii Brégy (1906-1991) i Ady Sari (1886-1968), które wykształciły dwa pokolenia wybitnych polskich śpiewaków drugiej połowy XX wieku, każda po kilkadziesiąt osób. Ich metody, atmosferę lekcji i stosunek do uczniów otoczyła legenda. Ze szkoły Sari wymieńmy światowej sławy koloraturę Bognę Sokorską, u Olginy kształciły głosy stawne sopran Teresa Żylis-Gara i Teresa Wojtaszek-Kubiak, zaś u Brégy – sopran koloraturowy Zdzisława Donat i alt Jadwiga Rappé. Na paradoks może zakrawać fakt, iż spoza kręgu zarysowywanych tu tradycji pedagogicznych wywodzi się Wielka Czwórka śpiewaczy znakomitości najwyższej rangi: tenor Bogdan Paprocki, baryton Andrzej Hiolski, bas Bernard Ładysz i tenor Wiesław Ochman. Żaden z nich nie zajął się też nauczaniem. Oblicze polskiej wokalistyki ubarwiły przemiany w dziedzinie samej muzyki. Od 1970 roku rozprzestrzeniano się wykonywanie oper (i pieśni) w językach oryginałów. Nasi artyści śpiewają nie tylko po włosku, francusku, niemiecku i rosyjsku (nie zawsze zresztą pokonując z powodzeniem trudności artykulacyjne, w śpiewie bardziej skomplikowane, niż w mowie); *Zamek Sinobrodego* Beli Bartóka warszawski Teatr Wielki wystawił (1999) po węgiersku! Do atrybutów techniki wokalne nowe środki wprowadziła muzyka współczesna: polska szkoła kompozytorska (Witold Lutosławski, Tadeusz Baird, Krzysztof Penderecki) i europejska awangarda. Na Międzynarodowych Festiwalach „Warszawska Jesień” (od 1956 roku) słyszeć się dało barwowe operowanie głosem, skoki na odległe dźwięki, kontrolowane krzyki, glissanda. Międzynarodową renomę zdobyły w tym rodzaju wykonawstwa sopranu Stefania Woytowicz, Halina Łukomska i Olga Sz wajgier, prawdziwy fenomen wokalny i estradowy (ćwiczeniami poszerzyła sobie skalę głosu do 4-5 oktaw!). Wszystkie trzy artystki pozostawały z dala od występów operowych.

Prekursorem wykonawstwa muzyki dawnej był Eugeniusz Sasiadek, tenor śpiewający naturalnym falsetem. Zespoły tego rodzaju stawały się coraz liczniejsze i pojawiły się głosy kontratenorowe, Piotr Łykowski i alceista Artur Stefanowicz. Zjawiskiem wokalnym był sopranista Dariusz Paradowski, zadziwiający ogromną siłą ekspresji i nieprawdopodobnie rozległą skalą, od dźwięków w rejestrze barytonowym po najwyższe sopranowe. W udany sposób rejestry tenorowy i sopranowy łączył Jacek Laszczkowski. Doskonałym wykonawcą muzyki dawnej jest Krzysztof Szmyt, z miękkim tenorem o szczególnej barwie. W repertuarze przeszłych epok wyspecjalizowała się Warszawska Opera Kameralna: młodzi polscy śpiewacy wykonują tam dzieła Monteverdiego, Haendla, Mozarta (odbywa się doroczny Festiwal Mozartowski) i Rossiniego. Wyjątkowy talent, skoncentrowany na wykonawstwie pieśni romantycznej, ujawnił I Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki w Warszawie (1992). Pierwszą nagrodę uzyskała wówczas Urszula Kryger z Łodzi. Na wielu waż-

Wojciech Drabowicz, Roger w Królu Rogerze. Fot. Juliusz Multarzyński.

nych konkursach w świecie, w Genewie, Vercelli, Hertogenbosch, Monachium, Tuluzie, Rio de Janeiro, Wiedniu, liczni polscy śpiewacy zajmowali najwyższe miejsca. Wymieńmy kilkoro laureatów pierwszych nagród, jak sopran Jadwiga Romańska z Krakowa, Delfina Ambroziak z Łodzi i Joanna Kozłowska z Poznania, kontralt Ewa Podleś z Warszawy, baryton Wojciech Drabowicz i bas Robert Gierlach.

Krajowe konkursy organizowano już od 1945 roku. Do śpiewaczek, które zdobyły światową sławę dodać należy wagnerowski sopran Hannę Lisowską z Warszawy i mezzosopran Stefanię Toczyską z Gdańska, a z młodszego pokolenia sopran Aleksandrę Kurzak, barytony Mariusza Kwietnia i Andrzeja Dobbera oraz tenora Piotra Beczałę.

Rolę stymulującą w dziedzinie wokalistyki w kraju spełniła utworzone w 1988 roku Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu z siedzibą we Wrocławiu, z prezesem Eugeniuszem Sasiadkiem. PSPŚ organizuje kursy, konkursy i konferencje, wydaje nuty i książki. Niegdysiejszy monopolista na naszym rynku fonograficznym, firma „Polskie Nagrania”, utrwaliła głosy bardzo wielu polskich śpiewaków, podobnie Polskie Radio. Obie instytucje nie radzą sobie jednak z edycją płyt; więcej kompaktów z muzyką wokalną ukazuje się w nowszych firmach, Dux i CD Accord. Ostatnio pewne ożywienie zaplanowano w publikacjach książkowych. Ale w sumie, niestety, tradycje polskiej wokalistyki i dokonania polskich śpiewaków, na płytach i w książkach znajdują odbicie nazbyt fragmentaryczne. I niniejszy artykuł też nie ma mocy, aby to zmienić. Ale może chociaż przekona czytelników „Aspiracji”, że śpiew to piękne, artystyczne zajęcie, ważne dla człowieka i dla muzyki.

Małgorzata Komarowska – polonistka i muzyk, doktor habilitowany nauk humanistycznych, emerytowana profesorka Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Wydała m.in. książki o operze w Polsce (*Kronika teatrów muzycznych PRL 1944-1989*, Poznań 2003 i *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918-1939*, Kraków 2008) oraz monografię stawnej w świecie polskiej artystki z przełomu XIX i XX wieku *Marcella Sembrich-Kochańska. Życie i śpiew*, Warszawa 2008. Regularnie publikuje w dwutygodniku „Ruch Muzyczny”.

Zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie.



UCZENIU SIĘ NIGDY

Piotr Kędzierski

NIE MA KOŃCA...

CZYLI O MUZYCE NA CO DZIEN W XIX WIEKU¹

ASPIRACJE 52

Z perspektywy socjologii rola muzyki może być różna, w zależności między innymi od typu społeczeństwa, którego dotyczy. W wyniku oddziaływania idei i dążeń politycznych towarzyszących Rewolucji Francuskiej, ukształtowały się w Europie społeczeństwa porewolucyjne, industrialne. Ich model przedstawia H.-G. Kuttner za pomocą kategorii ukierunkowania działań człowieka na zaprojektowaną przez niego przyszłość, w odróżnieniu od społeczeństw tradycyjnych, na przykład antycznych i średniowiecznych, w których życie koncentrowało się na doświadczaniu teraźniejszości, przeżywaniu świata takim, jaki jest, oddawaniu jego piękna w sztuce, która była częścią *sacrum*.

W społeczeństwie, w którym człowiek, przypisując sobie rolę inżyniera społecznego porządku, zaczął wprowadzać nowy ład za pomocą ideologii oświecenia, kultu rozumu, zmienił się system wartości. Jego działania są od tej pory motywowane celem, którym stał się zysk, korzyści rynkowe. „W społeczeństwie nieustannie nastawionym na konsumpcję i produkcję, zanika *contemplatio*. W konsekwencji obumiera prawdziwa sztuka i religia. Dzieje się tak dlatego, że w epoce postępującej nowoczesności człowiek nie jest zwrócony ku światu istniejącemu w taki sposób, w jaki istnieje, lecz ku światu, który ma istnieć tak, jak chce tego człowiek, zgodnie z jego dążeniami”².

Taka sytuacja była przyczyną wzrostu konsumpcji w wielu dziedzinach życia, także w sztuce, która stała się zależna od potrzeb społecznych. Odkąd muzyka została zdana na łaskę większości, na kaprysy odbiorcy masowego, jej rola społeczna uległa znaczącej zmianie.

W XIX wieku muzykowano chętnie na fortepianie, instrumencie na owe czasy nowym, nieustannie doskonalonym. Wśród mieszczaństwa modne były wówczas utwory fortepianowe o stosunkowo niewielkich rozmiarach, m.in. *fantazje, pieśni bez słów, potpourris, Charakterstücke, impromptus, bagatele, nokturny, scherza, transkrypcje, wariacje*. Przeznaczone były zazwyczaj dla wykonawców o przeciętnych umiejętnościach pianistycznych, odpowiadały społecznemu zapotrzebowaniu na nietrudne, atrakcyjne utwory, które pełnić miały funkcję ludyczną. Jakie wartości edukacyjne związane były z utworami fortepianowymi o dużym zasięgu oddziaływania? Ich ukazanie wiąże się z uwypukleniem roli, jaką w wychowaniu człowieka odgrywają przeżycia estetyczne.

W wieku „pary i elektryczności”, a jednocześnie duchowych uniesień, równoległe z rozwojem nauki i techniki zwiększało się zapotrzebowanie człowieka na uczestnictwo w kulturze. Motywacje tego zapotrzebowania były różne: pozorne, wynik od-

1

Szkie ten jest skróconą wersją tekstu autora *O edukacyjnych aspektach utworów fortepianowych w XIX wieku na przykładzie Klavierstück*. Obydwa teksty zawierają informacje z pracy doktorskiej autora *Klavierstück w muzyce niemieckiej XIX wieku. Idea, konstrukcja, ekspresja*.

2

H.-G. Kuttner, *Die Musik der Romantik in soziologischer Hinsicht am Beispiel Fryderyk Chopins* [w:] *Fryderyk Chopin. Sein und Werk. Ars Musica. Interdisziplinäre Studien*, E. Szczerko, T. Guz (Hrsg.), Frankfurt am Main 2010, s. 453.

3

W. Tatarkiewicz wskazuje na dwadzieścia pięć najważniejszych idei, które charakteryzowały romantyzm. Ich wpływ przejawiał się w uwzniośnieniu stanowiącym ideał w sztuce, opartym na doświadczeniu głębi oraz intensywnym przeżyciu doznań duchowych. Zob. W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 218-228.

4

A. Kuczyńska, *Piękno. Mit i rzeczywistość*, Warszawa 1977, s. 140.

działywania mody, konwencji uprawiania muzyki, pośrednie, wynikające z chęci podniesienia statusu społecznego, lub autentyczne, wynikające z potrzeb duchowych. Przyczyny zainteresowania muzyką były złożone, trudno więc wychodzić z założenia, że w XIX wieku panowało silne przeświadczenie o edukacyjnych wartościach powszechnie grywanych utworów fortepianowych. Były one popularne z innych powodów. Przyczyniały się do zaspokojenia potrzeb mieszczań, którzy z jednej strony przywiązywali wagę do nauki, z drugiej zaś do szeroko rozumianej rozrywki. Preferencje estetyczne mieszczań były rezultatem prężności działania, która charakteryzowała tę klasę, praktycznego sposobu myślenia jej przedstawicieli. Nie wynikały zazwyczaj – jak było to w przypadku arystokracji – z wszechstronnego humanistycznego wykształcenia oraz z płynącego z niego smaku artystycznego. Kompozytorzy, przebywając w tych środowiskach, znali potrzeby i możliwości ich przedstawicieli. Konfrontowali więc własne wizje artystyczne z zainteresowaniami odbiorców i dostosowywali do nich

pomysł kompozytorskie. Pojawia się tu problem kontaminacji kulturowej. W romantyzmie, epoce przeciwieństw, zachodził konflikt idei romantycznych³ z nurtem życia muzycznego. Z jednej strony, zawierające się w sferze psychiki romantyków idee, w imię których przeciwstawiano się przeciętności i eksponowano rolę indywidualności w postrzeganiu świata sprawiały, iż dążono do tego, aby sztuka nabierała charakteru elitarnego. Z drugiej, kierunek rozwojowi sztuki nadawały społeczności mające szeroki dostęp do kultury. Konsekwencją tej sytuacji było – w uproszczeniu – przejście owych idei przez kulturę mieszczańską.

W domach, które w szczególnych okolicznościach stawały się salonami, uprawiano muzykę komnatową, przystępną dla wykonawcy i słuchacza. Poprzez nią nawiązywano duchowy kontakt ze wspólnotą skupiającą różne środowiska. Salony były najbardziej odpowiednie do wspólnego uprawiania muzyki, z którego czerpano przede wszystkim przyjemność. Występującym przynosiło ono satysfakcję związaną z możliwością zaprezentowania się przed publicznością oraz przedstawienia wyników ćwiczeń muzycznych. Muzyka pobudzała emocje, niekiedy wywoływała płacz i omdlenia. A. Kuczyńska nadmienia o incydencie, kiedy na skutek oddziaływania

muzyki zemdlą sześć pań⁴. Zdarzenie to świadczy m.in. o intensywności emocji towarzyszących słuchaniu muzyki. Muzykowanie pełniło rolę integracyjną. W obszarze kultury mieszczaństwo identyfikowało się między innymi poprzez składanie muzycznych podarków, uświetniających charakter świąt rodzinnych, jubileuszy. W takim celu powstało na przykład *Andante maestoso F-dur* F. Mendelssohna. Jest ono marszem skomponowanym z okazji urodzin ojca kompozytora.

Nauczanie muzyki miało różny charakter. Nie poruszamy tu problematyki edukacji w konserwatoriach i wyższych szkołach muzycznych – instytucjach o szerokim zasięgu oddziaływania ani problematyki działalności dużej liczby towarzystw i związków muzycznych o zasięgu lokalnym. Odegrały one odrębną rolę w kształceniu muzycznym, rozpatrywanie ich znaczenia mogłoby być tematem osobnego tekstu.

W Niemczech były rozpowszechnione lekcje prywatne. Nauka muzyki opierała się na objaśnianiu i wykonywaniu na fortepianie istniejących kompozycji, jak również na tworzeniu nowych na użytek uczniów (na przykład *Klavierstück in Es* A. Brucknera). Uczono się także śpiewu, który pomaga wyrobić słuch wewnętrzny i rozwijać muzykalność.

Fragment kompozycji Teodora Leszetyckiego ze zbiorów Towarzystwa Muzycznego im. Teodora Leszetyckiego w Warszawie.

*Sieh dich zum
9ten November
1833*

Ein Strophen Alt, die andere Baryton, abwechselnd

Alt.
I. Strophen

II *Lafst uns die Freude erhaschen im Fluge! Schwelgend auf*

III *Wie in dem Strom auf die einzelne Welle Glänzender*

IV *Sieht ihr sie sich weben, die Lätten der Freude Herrlich gen*

Baryton
Liebe und Freundschaft, die lieblichen Zweie Schmücken das

Piano

Kształcenie amatorów obejmowało zatem podstawowe elementy teorii i praktyki, miało charakter całościowy. Publiczne wykonywanie muzyki w salonach dopełniało naukę gry na fortepianie we wspomnianych instytucjach. Tu wiedza o muzyce była stosowana w praktyce. Wiązało się to z doświadczeniem oddziaływania muzyki, doznaniem estetycznymi.

Podstawowym instrumentem wykorzystywanym w dydaktyce muzycznej był wspomniany już fortepian. Miał znaczne możliwości techniczne i walory brzmieniowe pozwalające operować rozległą skalą dynamiczną oraz różnymi rodzajami barwy dźwięku. Dzięki wykorzystywaniu tych walorów wyrażenie niuansów kompozycji. Fortepian był instrumentem uniwersalnym. Transkrybowano na niego pieśni, fragmenty oper, wyimki z utworów symfonicznych. Jego specyfika, zwłaszcza możliwości wyrazowe, odpowiadały interpretacyjnym wymaganiom całej romantycznej literatury muzycznej, dzięki czemu miał w dydaktyce szerokie zastosowanie. W sposób praktyczny uczono się na nim muzycznych reguł. Weryfikowano zalecenia wykonawcze wykładane od końca XVIII wieku przez wielu teoretyków i dydaktyków gry na fortepianie.

W popularnych, salonowych utworach, kompozytorzy poruszali wiele istotnych zagadnień kompozytorskich i wykonawczych wyrastających między innymi z głównych zasad muzyki XVIII i XIX wieku. Egzemplifikowano je w grywanych przez miłośników muzyki kompozycjach, będących uzupełnieniem utworów przeznaczonych do zdobywania umiejętności manualnych u pianisty. W przypadku wielu kompozycji celem nie było piętrowanie trudności przed grającym, ale przede wszystkim sprawianie mu satysfakcji. Najistotniejsza wydaje się być – jak wspomnieliśmy – ich funkcja ludyczna oraz integracyjna.

W kulturze mieszczańskiej przeświadczenie o autonomicznym charakterze muzyki, jej głębokim sensie, nie było powszechne. Zainteresowanie grą na fortepianie miało związek z życiem towarzyskim prowadzonym przez mieszczan. Już samo posiadanie tego instrumentu było wyrazem aspiracji jego właścicieli do rangi elit. Nauka muzyki, poza jej profesjonalnymi formami, ukierunkowana była na spektakularny efekt „błyśnięcia” w towarzystwie. J. W. von Goethe już na początku XIX wieku zdaje gorzką relację z powszechnego sposobu rozumienia sztuki: „Od sztuki, mającej autonomiczny charakter, oczekuje się powszechnie, aby pełniła rolę służebną. Odbiorcy masowi, zwani publiką, wielcy, zamożni, duchowni, moralisci, powieściopisarze, miłośnicy gazet, przyrodnicy i inni, żądają, aby sztuka służyła ich konkretnym celom i przydawała im korzyści, zgodnie z ich własnym sposobem jej pojmowania i ich zachciankami”⁵.

U ludzi wrażliwych i wykształconych motywacje nauki muzyki leżały, jak się wydaje, głębiej – w fascynacji przeżyciem estetycznym. Szeroko pojęte wychowanie przez sztukę kształtuje w człowieku określone postawy, które wyróżnił H. Muszyński.

„Odgrywają one ważną rolę w dążeniu człowieka do pełnego rozwoju, jako że kultura jest właśnie nośnikiem wszelkich wartości ubogacających jego przeżycia [...]. *Kulturowe samodoskonalenie* [jako jedna z tych postaw – P.K.] jest pielęgnowaniem elementów kultury i estetyki we własnym życiu, postępowaniu i otoczeniu, wzbogacaniem i pogłębianiem własnego życia duchowego, otaczaniem się harmonią i pięknem”⁶. W tym aspekcie, świadomy wybór zagospodarowania wolnego czasu uprawianiem muzyki w szanujących się domach, a była to forma luksusu duchowego, przeciwstawionego różnym formom luksusu materialnego, był zjawiskiem pozytywnym. Muzyka była, co prawda, postrzegana jako „przedmiot luksusu”, traktowana komercyjnie i niekiedy marginalnie – jako jedynie dodatek do spotkań – lecz mimo to przetrwała w salonach przez wiele dziesięcioleci. Była magnesem, który przyciągał mieszczan z różnych przyczyn, przede wszystkim dlatego, że integrowała domowników i gości, a także dlatego, że dawała wytchnienie od intensywnego życia zawodowego. Świadczyła o tym panująca w Niemczech w XIX wieku opinia, wedle której muzyka przynosiła ulgę po wysiłkach związanych z załatwianiem interesów⁷.

Nietrudne utwory fortepianowe miały więc głęboki sens. Pomagały odłączyć się od spraw zawodowych, „oderwać się” od rzeczywistości, poddać się działaniu muzyki, doświadczyć przeżyć estetycznych. Z wykonywaniem muzyki wiąże się aspekt wychowawczy, do którego odnosi się myśl przypisywana Goethemu: „Kto nie kocha muzyki, nie zasługuje na miano człowieka. Lecz kto ją tylko kocha, jest jedynie częściowo człowiekiem. Pełnię człowieczeństwa osiągnie dopiero ten, kto uprawia muzykę”⁸.

„Byłoby [...] niesprawiedliwe twierdzenie, iż sztuka – przeżywana bądź uprawiana w sposób nieprofesjonalny – spełnia funkcję utylitarną, jest naprawdę „środkiem” do czegoś innego niż samo doznanie estetyczne. Właśnie owo przeżycie, doświadczenie czy doznanie stanowi wartość samoistną, spełnioną w niepowtarzalnej chwili ludzkiego życia, chwili wyrwanej z codzienności, powszedniości, rzeczywistych uwikłań”⁹.

Wpływ przeżyć estetycznych na rozwój człowieka jest tematem między innymi *Listów o wychowaniu estetycznym człowieka* J.Chr.Fr. von Schillera. Kontakt ze sztuką miał stać się według niemieckiego poety, filozofa i estetyka podstawą właściwego rozwoju człowieka i społeczeństwa. W Schillerowskiej idei wychowania przez sztukę dominuje troska o człowieka zmagającego się z własną egzystencją, o jego przyszłość. Schiller pisze o „zabawie” w znaczeniu szczególnym, odnoszącym się do kompleksowego postrzegania i doświadczania piękna. „Ekspresja [...] możliwości twórczych wyrażających się w zabawie, prowadzi do realizacji człowieka integralnego, a tym samym do pełni człowieczeństwa”¹⁰.

Wobec niepokojącego nurtu przemian społecznych, troskę o kontakt człowieka ze sztuką, o jego wychowywanie z jej pomocą wyrażał J. Ruskin. Dotykał w swoich tekstach problematyki wychowawczej roli sztuki, która powinna być społecznym balsamem na bolesne zjawisko wyzyskiwania ludzi w rozwijających się społeczeństwach XIX wieku. Ruskin twierdził, że wychowanie winno czynić człowieka szlachetnym, zdolnym do realizowania zasad moralnych. Sztuka natomiast służy w istotny sposób wychowywaniu. Do uprawiania tak pojmowanej sztuki konieczna jest według angielskiego pisarza – obok uzdolnień artystycznych – postawa moralna twórcy. Człowiek stanowi „jedność niepodzielną, a zatem wychowanie moralne wiąże się w sposób konieczny z kształceniem zmysłów”¹¹. Rozwój techniki, odejście od głębokiego związku ludzi z pięknem świata sprawiły, że Ruskin odczuwał konieczność wskazania remedium przeciwko zubożeniu ludzi na piękno: „Początkiem wszelkiego wychowania powinno być uczucie podziwu i entuzjazmu [...], gdyż zdolność podziwu jest najpierwszą rozkoszą i największą potęgą życia”¹². Z myśli Ruskina można wnioskować, że „opisywanie” świata poprzez sztukę powinno uzupełniać poznawanie świata drogą empiryczną. Myśliciel ten przekonywał obrazowo: „Powinno się mówić do uczniów początkujących: nakreście kontur tej a tej roślinki; narysujcie w profilu, lub na wprost siebie jej dzwoneczki; namalujcie plamki, które widzicie na dzwoneczkach; narysujcie główkę gila i jego pierś, i plamki, które na niej widzicie. Tymczasem zamiast tego wszystkiego opowiada się dzieciom o tym, co ptaszek ma w żołądku”¹³. Kontakt ze sztuką jest według angielskiego jej krytyka niezwykle istotny dla rozwoju człowieka, ponieważ wzbogaca jego życie wewnętrzne. Od jego bogactwa wiedzie prosta droga do realizacji postulatów kształcenia przez sztukę, a także odwrotnie – dzięki kształceniu poprzez sztukę zaczyna mocniej pulsować życie wewnętrzne człowieka. Jest to proces dwukierunkowy.

Podziw i entuzjazm są konieczne, aby móc „zatrzymać się”, poddać działaniu muzyki podczas gry na fortepianie. Myśl tę podejmuje np. Chr.Fr.D. Schubart w wierszu *An mein Klavier*, wykorzystanym przez F. Schuberta w jednej z pieśni. Muzykowanie na fortepianie podobnie pojmował Mendelssohn. Jego *Pieśni bez słów* są utworami przystępnymi, przeznaczonymi do wyrażania subtelnych doznań, które trudno wyrazić słowami. Mendelssohn wspominał wielokrotnie w listach o niedoskonałości słów, o niemożliwości oddania nimi pewnych stanów emocjonalnych¹⁴. Fragmenty jego korespondencji odnoszą się do znaczenia muzyki jako „języka ponad językami”.

5

J.M. Goethe, *Schriften zur Kunst. Erster Teil*, München 1974, s. 292, tłum. wł.

6

E. Szubertowska, *Edukacja a kultura muzyczna młodzieży*, Bydgoszcz 2003, s. 32.

7

Zob. I. SupiBić: *Wstęp do socjologii muzyki*, tłum. St. Zalewski, Zagreb 1964, s. 68.

8

Tłum. wł.

9

I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka*, Warszawa 1982, s. 15-16.

10

Ibidem, s. 21-22.

11

Ibidem, s. 64.

12

Ibidem, s. 67.

13

Za ibidem, s. 65.

14

W. Blunt, *Felix Mendelssohn. Na skrzydłach pieśni*, tłum. H. Cieplińska, Warszawa 1979, s. 194.

15

Czynniki te W.D. Wall uznaje za najważniejsze podłoże przemian w dwóch minionych stuleciach. Zob. W.D. Wall, *Twórcze wychowanie w okresie dzieciństwa*, Warszawa 1986, s. 27-32.

16

F. Hölderlin, *Pod brzemieniem mego losu. Listy – Hyperion*, tłum. A. Miłska, W. Markowska, Warszawa 1976, s. 432-433.

17

W.D. Wall, *op.cit.*, s. 29.

18

I. Wojnar, *op.cit.*, s. 16.

Uczestnictwo we wspólnym muzykowaniu kierowało uwagę człowieka na jego życie duchowe, pomagało przywrócić mu wewnętrzną równowagę zachwianą między innymi przez rewolucyjne teorie i daleko idące przemiany obyczajowości¹⁵. Krytyczną sytuację człowieka w XIX wieku opisuje F. Hölderlin w jednym z ostatnich listów *Hyperiona* do Bellarmina: „Nie mogę sobie wyobrazić żadnego innego narodu, który byłby bardziej rozdarty niż Niemcy. Widzisz rzemieślników, ale nie ludzi, myślicieli, ale nie ludzi, kaznodziei, ale nie ludzi, panów i parobków, młodzieńców i dorosłych, ale nie ludzi – czyż nie przypomina to pola bitwy, gdzie ręce i ramiona, i inne części ciała leżą poćwiartowane, porozrzucane, a tymczasem przelana krew życia wsiąka w piasek?”¹⁶. Pogłębiała się także przepaść pomiędzy pokoleniami, zwłaszcza w miastach, na skutek przemian społecznych¹⁷. Rodzinne i salonowe muzykowanie stwarzało okazję do częściowego jej zasypania, dzięki integracyjnemu charakterowi spotkań odbywających się w mieszczańskich domach.

Muzyka, a w szczególności gra na fortepianie, była zatem lekarstwem na choroby duchowe człowieka. „Znane słowa Fausta: »Trwaj chwilo, o chwilo jesteś piękna« najtrafniej oddają ulotną istotę estetycznego przeżycia”¹⁸, dzięki któremu można było oddalić chwilowo problemy. Remedium to okazało się jednak niewystarczające. Rosnące tempo życia, zwiększające się wymagania konsumentów, rosnąca konkurencja rynkowa spychały horyzonty estetyczne na dalszy plan i, w konsekwencji, powodowały ich zawężanie. W powieści T. Manna *Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny* ukazany jest stosunek właściciela firmy handlowej w Lubecie do muzyki uprawianej z pasją przez matzonkę, pochodzącą z holenderskiej rodziny o muzycznych tradycjach, a także przez własnego syna. Zarządca firmy, głowa rodziny, nie potrafi docenić wewnętrznej potrzeby oddawania się muzycznej pasji ani roli sztuki w życiu społecznym. Wątek ten uświadamia, jak jaskrawa może być różnica pomiędzy wrażliwością uprawiających muzykę a wrażliwością tych, którzy poświęcają swoje życie wyłącznie prowadzeniu interesów. Przemiany te były przyczyną uproszczeń utworów dokonywanych dla odbiorcy masowego. Dotyczyły one różnych elementów, ograniczenia rozmiarów utworów, rezygnacji z wirtuozerii właściwej utworom koncertowym XIX wieku (jednakże nie rezygnacji z dostarczania okazji do zademonstrowania pianistycznej sprawności grającego). Ograniczenia dotyczyły też zróżnicowania ekspresji. Amatorzy postęgowali się podczas wykonania wąską skalą emocji, skupiając się na prostych zadaniach technicznych. Wykorzystanie dużej rozpiętości ekspresji, operowanie jej kontrastami, jest zadaniem trudnym, stawianym przed muzykami profesjonalnymi. W ramach koncesji czynionej na rzecz odbiorcy masowego, rezygnowano także z utworów cyklicznych. Nie obarczano więc grającego koniecznością wykonywania całego cyklu. Dzięki temu nie podejmował on wielu zagadnień teoretycznych i wykonawczych, jak np. wewnętrzne zróżnicowanie

cyklu, utrzymanie koncentracji umysłu i kondycji palcowej, wymagające umiejętnej wykorzystania energii podczas realizacji złożonej i obszernej kompozycji. W zamian za to skupiał się on na właściwej realizacji podstawowych zadań muzycznych. Rezygnacja z utworów cyklicznych była zatem nie tylko odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczne. Podporządkowana była również idei selekcji materiału w celach dydaktycznych.

Muzyka fortepianowa była popularna także dzięki rozwojowi rynku wydawniczego, pojawianiu się informacji z dziedziny muzyki na łamach prasy i rozwijających się pism muzycznych. Było to dowodem otwartości mieszczaństwa na muzykę, świadectwem promocji sztuki, która jednak z biegiem XIX wieku, zwłaszcza w jego drugiej połowie, przeżywała pewien kryzys wartości.

Schumann, który skomponował wiele utworów fortepianowych o niewielkich rozmiarach, wykazywał troskę o rozwój muzykalności i wykształcenie młodych ludzi. Jej wyrazem jest *Album dla młodzieży* op. 68, do którego dołączony jest zbiór sentencji kompozytora zatytułowany *Musikalische Haus- und Lebensregeln* (z niego pochodzi też sentencja w tytule niniejszego tekstu), co można w przybliżeniu przetłumaczyć jako *Muzyczne zasady życiowe*. Jedna z nich mówi: „Staraj się łatwo utwory grać dobrze i pięknie; pożyteczniejsze to niż mierne wykonywanie trudnych”. Inna natomiast słusznie przestrzega: „Częste grywanie dla popisu przynosi więcej szkody niż pożytku. Gdy masz coś zagrać w towarzystwie, przyglądaj się najpierw słuchaczom; nigdy jednak nie graj utworów, których musiałbyś się w głębi serca wstydzić”. W obydwu sentencjach kompozytor wychodzi z założenia, że uczący się wie, bądź intuicyjnie wyczuwa, dlaczego warto wykonywać „dobrze i pięknie” utwory łatwe, oraz których utworów musiałby się „w głębi serca wstydzić” grając je „dla popisu”. Schumann zakłada więc istnienie wyrobionego już częściowo smaku artystycznego u młodych, uzdolnionych miłośników muzyki oraz posiadanie przez nich podstawowej wiedzy muzycznej – atutów zdobytych w procesie właściwie pojętej nauki muzyki.

Przeostrożność Schumanna nawiązuje do negatywnych dla kultury aspektów towarzyskiego muzykowania, zwłaszcza towarzyszącego mu dyletantyzmu, do pustki i blichtru muzyki salonowej XIX wieku, epatującej rozrywkowym charakterem. Jego kompozycje stanowią wezwanie do walki przeciwko „filistrom”, propagują muzykę o wyższych aspiracjach. Dzieło muzyczne stawia zatem przed odbiorcą określone wymagania, dzięki czemu może stać się pomocą w jego kształceniu.

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

DAVID

Czy postrzeganie aktorstwa zmieniło się od czasów Stanisaławskiego? Jak na nie patrzymy dzisiaj? Z jakimi problemami, zawodowymi, etycznymi, spotyka się współczesny aktor?

Próba odpowiedzi na te pytania jest książka *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*¹, napisana przez znanego amerykańskiego scenarzystę i dramaturga Davida Mameta. Dla wielu amerykańskich artystów stała się ona swego rodzaju przewodnikiem. Mamet udziela rad zarówno praktykującym od lat rzemiosło sceniczne, jak i młodym, początkującym aktorom. Często kpi z metod opartych na systemie Stanisaławskiego, neguje także akademicki sposób nauczania. Podkreśla, że dorobek „wielkich aktorów”, do których zalicza między innymi Marlona Brando i Roberta de Niro, bazuje na ich naturalnych talentach i determinacji, a nie na systemie kształcenia czy metodzie naukowej.

MAMET

O AKTORZE

1

David Mamet, *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*, Vintage Books, New York 1999. Książka nieprzetłumaczona na język polski (wszystkie cytaty w artykule w przekładzie autorki). Wydane zostały także zbiory esejów i wspomnień Mameta oraz poradniki, m.in. *On Directing Film* (1992) czy *Three Uses of the Knife* (1996).

2

Takim mianem określano amerykańską wersję systemu Stanisławskiego.

3

W Polsce wystawiano wiele dramatów Mameta, m.in. *Przerżnąć sprawę*, *Bizona* i *Oleannę*.

4

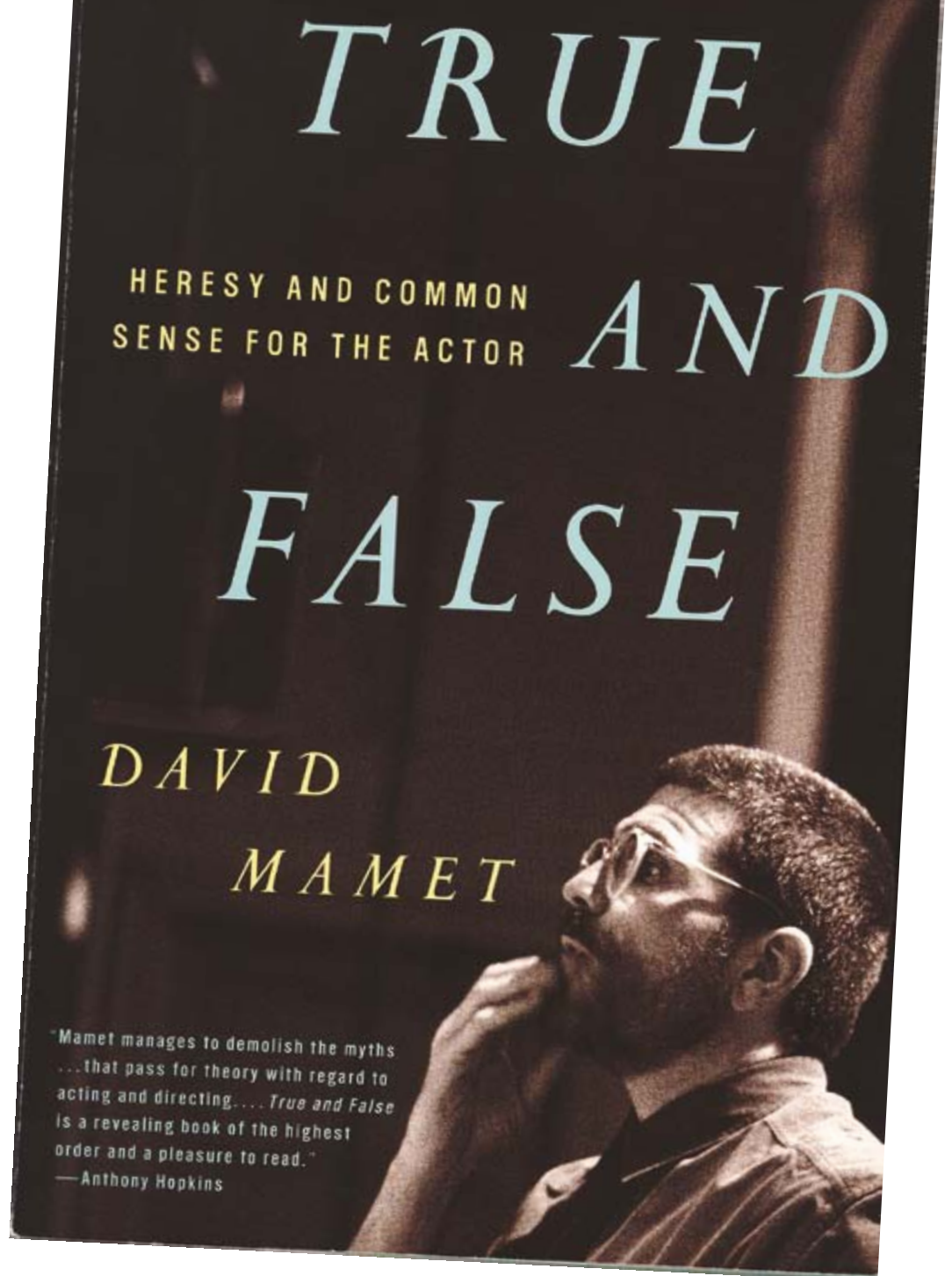
David Mamet studiował anglistykę, a William H. Macy – aktorstwo.

5

Melissa Bruder, Lee Michael Cohn, Madeleine Olnek, Nathaniel Pollack, Robert Previto, Scott Zigler, wstęp David Mamet, *A Practical Handbook for the Actor*, Vintage Books, New York 1986.

Książka *True and False* wzbudziła w amerykańskim środowisku twórczym sporo kontrowersji. Zwolennicy Mameta skupiają się na jego prostych radach i praktycznym punkcie widzenia. Natomiast przeciwnicy taki praktycyzm w podejściu do pracy aktora uznają za zbyt ograniczony. Pewien sceptycyzm budzi również fakt, że autor tej książki o aktorstwie i dla aktorów jest dramaturgiem. Ale obrońcy książki mówią, że właśnie dramaturg najlepiej potrafi poradzić aktorowi, jak ma zrealizować scenariusz. Mamet całe swoje życie spędził przecież w środowisku teatralnym i przemyśle filmowym. W młodości marzył o karierze aktorskiej. To marzenie nigdy się nie spełniło, ale dzisiaj uczy przyszłych aktorów.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych rozwijano tak zwany system Stanisławskiego. Lee Strasberg w Actor's Studio, Stella Adler w Stella Adler Conservatory i Stanford Meisner w Neighborhood Playhouse formowali własne wersje Metody². Każda z nich zaznaczyła się w myśleniu Davida Mameta o aktorze. Przypomnijmy, że Strasberg opierał się głównie na prawdzie, uczuciu i koncentracji. Jego najbardziej kontrowersyjne ćwiczenie dotyczyło pamięci afektywnej. Był przekonany, że spontaniczna emocja może wymknąć się spod kontroli i wprowadzić chaos, dlatego aktor musi nauczyć się ją kontrolować i powielać. Podkreślał, że emocji nie można wywoływać na siłę – najpierw należy przypomnieć sobie przeżyte kiedyś zdarzenie, i przywołać wszystkie swoje ówczesne doznania. Zajęcia prowadzone przez Strasberga, który był bardziej pedagogiem niż reżyserem, przypominały niejednokrotnie grupową terapię. Natomiast Stella Adler skupiała się na wyobraźni, okolicznościach założonych i działaniach fizycznych. Źródłem inspiracji była dla niej nie pamięć czy doświadczenia aktora, ale fantazja w odniesieniu do okoliczności założonych. Adler była przekonana, że podstawowym źródłem rzemiosła artystycznego jest wyobraźnia. W pracy nad rolą pozwalała na parafrazowanie tekstu sztuki. Dawala aktorowi kompetencje równe kompetencjom auto-



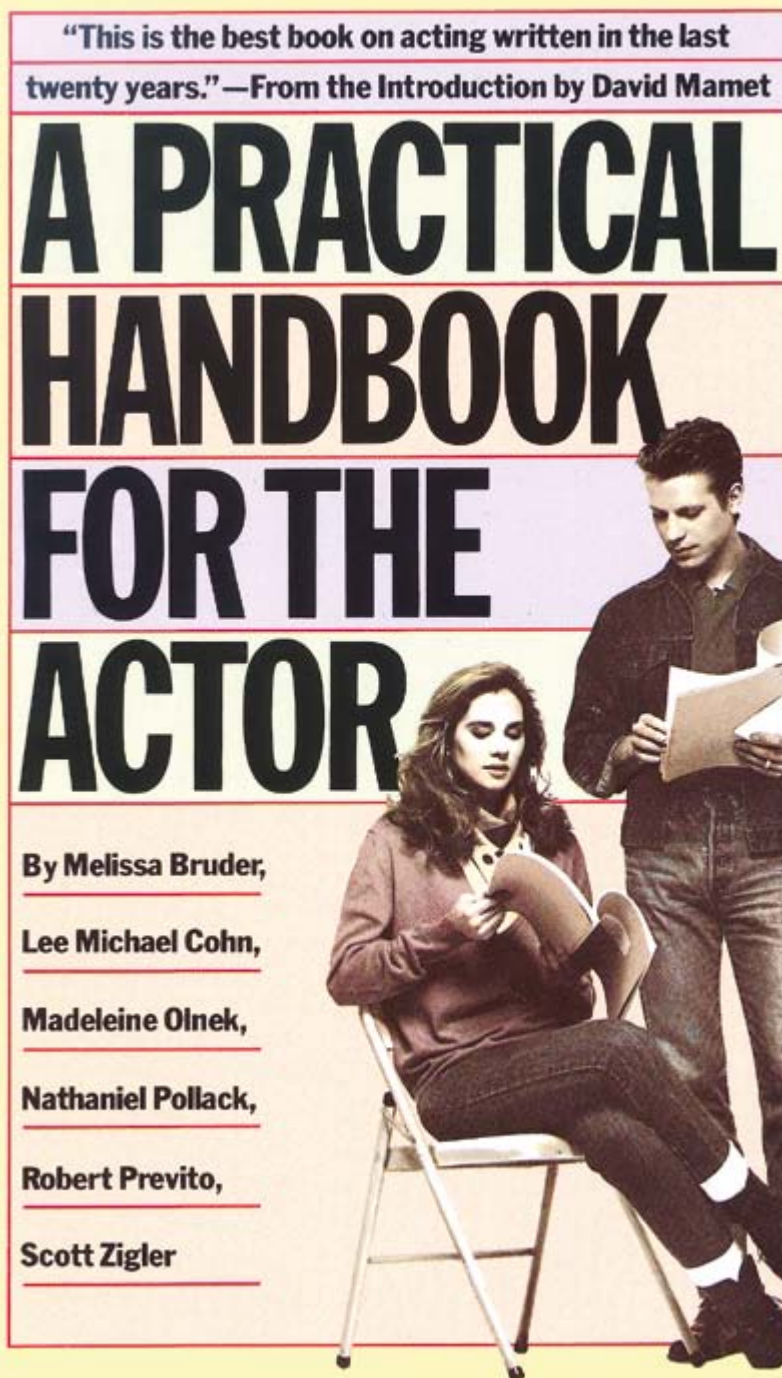
ra tekstu/pisarza. Z kolei podstawę techniki stworzonej przez Stanforda Meisnera stanowiły relacje z partnerami i reagowanie na bodźce. Największy nacisk kładziono na działanie i spontaniczne reakcje na scenie. Stynnym ćwiczeniem stworzonym przez Meisnera jest *Repetition*, uczące obcowania z drugim człowiekiem, a także nawiązywania z nim porozumienia w sposób otwarty i spontaniczny. Meisner opierał się na zasadzie „tu i teraz”, odrzucał funkcję „okoliczności założonych”. Czerpiąc ze swych doświadczeń aktorskich, reżyserskich i pisarskich³, Mamet stworzył własną metodę aktorską. W latach 70. XX wieku wspólnie z Williamem H. Macy, przyjacielem z Goddard College⁴, założył grupę teatralną St. Nicholas Company, a w 1985 roku – Atlantic Theatre Company. Inspirowano się tutaj głównie Konstantym Stanisławskim i działalnością legendarnej amerykańskiej Group Theatre. W dwa lata później powstała już szkoła, w której i dzisiaj nauczanie oparte jest na technice zwanej *Practical Aesthetics* (w wolnym tłumaczeniu „praktyczna estetyka”). Jest to metoda uformowana przez Mameta i Macy’ego w oparciu o nauki Stanisławskie-

go, Meisnera i stoickiego filozofa Epikteta. Dokładny jej opis znajdujemy w podręczniku *A Practical Handbook for the Actor*⁵, ale stanowi ona również przedmiot rozważań w książce *True and False*. Jednym z podstawowych założeń *Practical Aesthetics* jest myśl Epikteta, że zmieniać możemy jedynie to, co jest pod naszą kontrolą. Idąc tym tropem, łatwo dostrzec, że na przykład scenariusz, nastrój reżysera czy wynik przesłuchania nie zależą od naszej /aktora woli. Dlatego nie powinniśmy się skupiać na takich okolicznościach/elementach pracy, to strata czasu. Co więc pozostaje w naszych rękach? Możemy pokierować własnym rozwojem, skupiając się na praktyce. *Practical Aesthetics* w całości odwołuje się do woli aktora. Stanowi mocną odpowiedź na znacznie bardziej introwertyczną metodę Strasberga. *Practical Aesthetics* podąża też za dogmatem „prawdziwego życia w wymyślonej sytuacji”. Zwraca się jednak tutaj uwagę, że „prawda chwili” jest prawdą aktora, a nie „postaci scenicznej”.

W *True and False* znajdujemy ciekawe poglądy dotyczące budowania postaci przez aktora. Mamet pisze: „Aktor wcale nie musi stawać się »postacią«. Wyrażenie to, tak naprawdę nie ma znaczenia, bo nie ma przecież żadnej postaci. Są tylko linijki na kartce papieru; linijki, które mają być wypowiedziane przez aktora. Kiedy ten wypowiada je prosto, próbując osiągnąć cel w sposób jak najbliższy sugestiom autora, widownia widzi *iluzję* postaci na scenie”⁶. Chwilę potem dodaje: „Oto najlepsza aktorska rada, jaką znam: *Niczego nie wymyślaj. Niczemu nie zaprzeczaj*. To jest właśnie znaczenie postaci”⁷. Mamet jest przekonany, że jeśli tekst autora okazał się dobry, to nie potrzebuje pomocy ze strony aktora. Będąc dramaturgiem, opowiada się za zachowaniem integralności tekstu dramatycznego. Otóż aktor nie powinien mieć żadnego wpływu na

tekst sztuki. Tworzenie pomocniczych historyjek, życiorysów postaci dramatycznej i doszukiwanie się drugiego dna w niczym aktorowi nie pomoże, a jedynie oderwie go od jego głównego zadania, czyli gry na scenie.

A jednak tylko praca nad „postacią” prowadzi do prawdy. Czym więc postać jest? Sumą iluzji, która powstaje wtedy, gdy aktor podejmuje konkretne działania. Cechy charakteru postaci mierzyć można poprzez działania lub ich brak – i jest to jedyna praca nad postacią, jaką aktor ma wykonać. Pierwszym krokiem musi być dostojne określenie, „co postać robi”. Wyrażone w trzeciej osobie, stanowi kotwicę dla sceny, powstrzymuje aktora przed niepotrzebną nadinterpretacją. Drugi krok można określić zwrotem „co moja postać chce, aby druga postać zrobi-



6
D. Mamet, op. cit., s. 9.

7
D. Mamet, op. cit., s. 41.

8
D. Mamet, op. cit., s. 4.

9
D. Mamet, op. cit., s. 78.

10
D. Mamet, op. cit., s. 19.

11
D. Mamet, op. cit., s. 24.

Mamet wierzy w trening aktorski, ale nie taki, który jest sztucznie przedłużany i ułatwia aktorowi unikanie rzetelnej pracy. Amerykanin szanuje dorobek Staniewskiego, ale nie ceni jego systemu. Tworząc własną metodę, czerpie zarówno ze Staniewskiego, jak i Meisnera, ale nie chce nadawać swej technice cech „magii”. Sprowadza ją do pragmatycznego nauczania rzemiosła.

„Oto czym jest aktorstwo – przygotowaniem sztuki dla widowni. Reszta jest już tylko praktyką”⁸. Mamet uważa, że życie akademii, szkoły, studia, mimo iż wygodne i urokliwe, odbiega całkowicie od życia i pracy aktora. Aktorzy, jego zdaniem, spędzają tam zbyt dużo czasu, analizując własne postępowanie i póżenie. Odczuwają przy tym dość silne zażenowanie własną osobą: porównują siebie do kolegów, obwiniają za brak talentu i nieprzygotowanie do zawodu. Popadają w „katatonię” i są przekonani, że ponieśli porażkę. Zaczynają kłaść nacisk na wiarę w „los” i „szczęście”, co zdaniem Mameta jest zwykłym przesądem, pogłębia nieśmiałość oraz introwertyzm.

Dramaturg jasno określa także swój stosunek do manipulowania emocjami. Nazywa to szantażem. „Uzupełnianie »emocji«, która nie stworzyła się w sposób naturalny, jest kłamstwem. Po pierwsze to nie jest emocja. To jest podrabianie emocji i to jest tanie”⁹. Emocje i stany nie powinny być punktem docelowym, tylko efektem ubocznym. Aktor nie powinien się na nich skupiać i poświęcać im uwagi. Mamet radzi nawet, by ignorować uczucia i działać pomimo ich obecności.

Twierdzi także, że granie nie ma nic wspólnego z koncentracją. Neguje działania, które mają rozszerzać lub pomniejszać „krąg” (stynny „krąg koncentracji” – ćwiczenie stworzone przez Staniewskiego). Jest przekonany, że nie ma to żadnego znaczenia w pracy aktora. Bo do „koncentracji”, tak jak do „emocji” czy „wiary” nie można być zmuszonym. I nie można tego kontrolować.

Mamet zarzuca idei „koncentracji” to, że uwagę aktora kieruje do wewnątrz. Aktor zaangażowany w samego siebie nie jest wart zainteresowania widowni. Interesującym staje się dopiero wtedy, gdy jego percepcja skierowana jest na zewnątrz, w stronę partnera i zadań zawartych w sztuce. Jeśli

ta”. Jest on także wyrażany w trzeciej osobie, dla podkreślenia podziału między aktorem a postacią. Następnie aktor skupia się na najważniejszych zadaniach, które łączą postaci w każdej scenie. Wyrażane jest to słowami: „zdobyc coś od kogoś”.

Mamet i Macy uważają, że działania aktora muszą spełniać szereg kryteriów. Przede wszystkim muszą być zgodne z intencjami pisarza. Nie mogą być przez nikogo wymuszone ani nikomu narzucone. Muszą być fizyczne i możliwe do wykonania. I powinny być przede wszystkim zabawą. Dla każdej sceny można ułożyć długą listę możliwych do wykonania zadań, z których każde będzie zależne od zachowania drugiej osoby. Już samą swoją obecnością partner tworzy niezbędną przeszkodę, którą aktor musi pokonywać, stosując różnorodne taktyki.

Ostatnim z kroków jest znalezienie własnej drogi do sceny poprzez pytanie „jakie działanie najbardziej przypomina i wyraża nas samych?”. Aktor tworzy bowiem „jak gdyby”, dlatego przekłada problemy postaci na paralele do swoich własnych. Aby fikcja została utrzymana, wybrane przez nas „jak gdyby” musi być jak najbliższe działaniom postaci. Próby oparte na zjawisku „jak gdyby” obejmują działania, które aktor ma wykonać, bazując na improwizacji, a nie na tekście sztuki. Taka praca zaszczerpa w aktorze impulsy niezbędne do zagrania sceny. Tekst pojawia się nieco później, kiedy potrzeba improwizacji opartej na „jak gdyby” opada, pozostawiając wykonaną scenę w czysto fizycznej formie, zapisanej w pamięci mięśniowej.

Wykorzystując tę metodę, aktor jest w stanie ciągłej improwizacji, co oznacza, że każdy moment na scenie w tradycyjnym znaczeniu nie jest przygotowany. Próby służą do tego, by wpisać impulsy w pamięć mięśniową w oparciu o podane okoliczności, uwagi reżysera i taktyki, zgodnie z którymi wykonuje się najważniejsze dla sceny działania. Dodatkowo metoda ułatwia odizolowanie się aktora od jego własnych myśli. Aktor ma skierować uwagę na partnera i jego działania. W ten sposób nie koncentruje się na samym sobie. Aby się tego nauczyć można stosować ćwiczenie Meisnera *Repetition*.

Technika Mameta i Macy’ego jest prosta. Ale podobnie jak inne metody kształcenia aktorów cechuje się pewnym rygoryzmem i wymaganiami, mającymi prowadzić do rozwoju określonych umiejętności.

działania, które wykonujemy będą ciekawe dla nas samych, koncentracja pojawi się samoistnie. I to jest jedyna i właściwa droga.

W *True and False* znajdziemy też intrygujący rozdział poświęcony szkolnictwu teatralnemu. Jest ono szkodliwe, twierdzi Mamet, ponieważ bazuje na akademickim systemie nauczania, co w przypadku sztuki teatralnej jest niewłaściwe. Ale jednocześnie autor przyznaje, że aktor musi mieć ukształtowaną dykcję, głos i ciało. Oczywiście, może i powinien się tego uczyć poza murami szkolnymi... Inne umiejętności aktor powinien zdobywać poprzez obserwację, praktykę albo indywidualne korepetycje. Tylko taka edukacja umożliwi wyrobienie w sobie umiejętności nawiązywania kontaktu, tej swoistej wymiany między aktorem a widzem. Widza uważa Mamet za pełnoprawnego uczestnika zdarzenia scenicznego. Pozwala mu samodzielnie łączyć, kreować, analizować oraz odbierać działania wykonywane przez aktorów na scenie. „Publiczność nauczy cię, jak masz grać [...]. Sala wykładowa nauczy cię postuszeństwa, a postuszeństwo w teatrze wiedzie donikąd”¹⁰.

Zdaniem Mameta „system” praktykowany w szkołach nadaje sztuce niepożądane cechy naukowości. Skaza naukowości w teatrze jest przejawem troski o efekt – a troska o efekt, w opinii dramaturga, jest troską o własne ja. „Sztuka jest wynikiem przyjemności – podkreśla Mamet – i szacunku. To nie próba podzielenia się czyjąś zaletą, doskonałością i talentami z widzami, ale akt bezinteresowności. To nie my mamy znać efekt. Nie jest on pod naszą kontrolą. Tylko nasze intencje podlegają naszej kontroli”¹¹. Mądry aktor to ten, który z każdej znanej sobie techniki bierze dla siebie jak najwięcej. Różne, pozornie wykluczające się metody, odpowiednio zestawione, mogą się wzajemnie uzupełniać, pozwalając aktorowi grać na różnych poziomach. Ale największą wartością jest ciągłe poszukiwanie odpowiedzi na pytania: co jest prawdą, a co kłamstwem? I co w tym zawodzie jest tak naprawdę ważne?

Aleksandra Grzelak – absolwentka Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie (2010).
Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Barbary Osterloff.

SNY NOCY TEATRALNE

Publiczność 6. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych mogła się niekiedy czuć jak Tytania – królowa duszków ze *Snu nocy letniej* Szekspira. Czasem, gdy dostawała to, czego pragnęła, okazywało się, że tego właśnie dostać nie chciała. Jury w składzie: Stacy Keach, Ramunė Marcinkevičiūtė, Das Robin, Jeffrey Michel, Krzysztof Zanussi, niczym Oberon, dawało jej jednak nadzieję na uniknięcie bezpowrotnego zadurzenia się w tkaczu Dupku, który objawiał się przed nią pod postacią kilku, nie całkiem udanych, spektakli.

Antoni Winch



W. Shakespeare, *Hamlet*, Uniwersytet Suwon (Korea Południowa).



Ophelia.

„Bowiem cieszę się serdecznie, gdy rzecz biegnie niedorzecznie”¹

Z węgierskimi *Ćwiczeniami z McDonagha* było trochę jak z *Ubu Królem*, o którym Alfred Jarry pisał: „chciałem, by scena [w *Ubu Królu*] z chwilą podniesienia kurtyny stała się dla widzów lustrem z baśni pani Leprince de Beaumont, gdzie tająk, stosownie do jaskrawości występów, widzi się z rogami byka lub w cielsku smoka; nic zatem dziwnego, że publiczność śledzi w zdumieniu swe drugie, nieznanie jej jeszcze w petni »ja«; chciałem, by ujrzano, jak [...] »z odwiecznego ludzkiego kretynizmu, z odwiecznej rozpusty, z odwiecznej pazerności, z trywialności instynktu wstaje tyrania, zaś wstyd, cnota, patriotyzm i ideał zostają pożarte«².

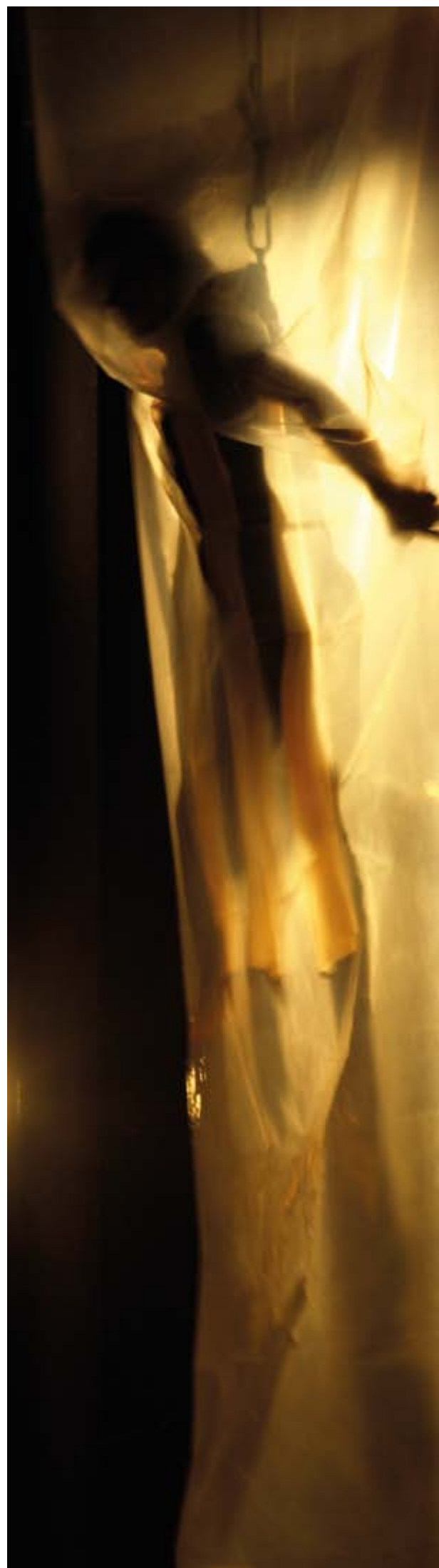
Ubrani w stare, znoszone, dziurawe marynarki, swe try, spódnice i spodnie studenci z Uniwersytetu Sztuki Teatralnej i Filmowej w Budapeszcie, grając w sposób przerysowany, doskonale odnajdywali się w groteskowej poetyce spektaklu. Wykreowali przy tym obraz naszego i nie naszego zarazem świata, który większość z nas bawi, ale który może też przerażać. Dominowała w nim wprawdzie ohydna twarz zła, lecz jednocześnie została ona (przez zaciśnięte zęby) wyśmiana. Rzeczywistość sceniczna węgierskiego przedstawienia, docenionego przez jury Nagrodą Specjalną, nie była przeciwieństwem realnego świata, lecz jego krzywym odbiciem. A nawet nie tyle odbiciem, ile powiększonym obrazem, czymś w rodzaju estetycznej lupy czy mikroskopu, pozwalającego dostrzec coś, czego wcześniej nie było widać, a co, o zgrozo, istniało.

Spektakl o zawieszeniu reguł, o palącej potrzebie ustalenia tego, co jest prawdą zaprezentowało Seminarium im. Maxa Reinhardta w Wiedniu. Świat jego bohatera, Sozji (grający go Ulrich Friedrich Brandhoff został wyróżniony nagrodą za pierwszoplanową rolę męską), dezertera wracającego z frontu do domu, wykonuje właśnie beznadziejne salto mortale. Strzaskana bombami, podziurawiona kulami rzeczywistość nie jest tutaj ochrzczona przez słowo, wydobywające ją z nie unormowanego chaosu, pozbawiono ją nazw i definicji. Gdy Sozja chce uściskać swoją żonę, okazuje się, iż jego miejsce zajął inny pod względem fizycznym i charakterologicznym, lecz podający się za niego i jako on przyjęty oraz funkcjonujący, mężczyzna. *Chudy żołnierz* Hanocha Levina w wykonaniu Austriaków nie opowiadał się jednoznacznie po stronie żadnej z postaci pretendujących do miana, do bycia Sozją. Ostateczna przegrana tytułowego, chudego żołnierzyka, nie zamyka sprawy. Prowizorycznie tylko

ustatkowuje chaos. Nie wróży także najlepiej przyszłości świata, który wybrał sobie chamskiego i brutalnego prymitywa do odgrywania roli Sozji.

Mr Price, bohater spektaklu *Człowiek, który wypadł z łóżka*, reżyserowanego przez Andy’ego Jordana, to postać niejako wywodząca się z *Procesu* Kafki. Jego los nie jest tak tragiczny, więcej w nim ponadto komizmu (fakt, że dość czarnego i wisielczego) niż absurdu, lecz bezsens i brak nadziei na przetamianie go, dojmująca wobec niego bezsilność oraz bezradność niewątpliwie łączą go z K.

Swoje przedstawienie studenci Szkoły Sztuk Performatywnych na Uniwersytecie w Lincoln podzielili na kilkanaście części, koniec każdej z nich akcentując zamarciem, bezruchem aktorów i wygaszeniem światła. Dość szybkie tempo rozgrywania poszczególnych scen – regularnie kontrowane pauzami – nadawało spektaklowi aurę nie tyleż snu, ile przypowieści. Historii opowiadanej nie linearnie, nie dla samej sztuki opowiadania, lecz (przez pewne, nazwijmy to, „udziwnienie”, zmetaforyzowanie, oddalenie narracji od wymagań realizmu) po to, aby skierować odczytanie pokazywanych wydarzeń ponad poziom starcia szarego człowieka z wszechwładnymi urzędnikami, ku sferze ontologii, transcendencji. Nic więc dziwnego, iż *Człowiek, który wypadł z łóżka* otrzymał od jury honorowe wyróżnienie. Historia Mr Price’a pokazuje, że K., chociaż przez Kafkę uśmiercony, odżywa wciąż w nowych wcieleniach. Może ich los nie jest tak tragiczny, a może inaczej już pojmujemy tragizm. Nie jako pozbawiony sensu koniec życia, lecz jego trwanie w bezsensie. *Strzeż nas Santiago (De Cuba)*, *zwieraj szyk*, *Hiszpanio*, wyreżyserowany przez Eduardo Navarro, umiejętnie balansowało pomiędzy nastrojem skupienia i powagi a tonami lżejszymi, niekiedy nawet farsowymi. Studenci Wyższej Szkoły Sztuk Dramatycznych w Kastylii i Leónie z Valladolid opowiedzieli w ten sposób historię wojny amerykańsko-hiszpańskiej, zakończonej w 1898 roku utratą Kuby, ostatniej kolonii Hiszpanii. W finale spektaklu dało się odczuć żal za utraconą wielkością, ale i trzeźwą refleksję, że potężne niegdyś mocarstwo upadło na własne życzenie, że zgubiła je zbyt wielka wiara we własne siły, że pamięć dawnych zwycięstw zastąpiła taktyczne myślenie o bitwach, które są jeszcze do zezgrania. Przedstawienie to potoczyło odwagę mówienia o wydarzeniach leżących u podstaw traumy narodowej z delikatnością, wyczuciem, chroniącymi przed zbyt głębokim rozdrapywaniem mniej lub bardziej zabliznionych ran.



„Mój Oberonie! Cóż za sen prześniłam!”

W zaskakującym spektaklu irańskiego Uniwersytetu Tarbiat Modares w Teheranie, *Koszmary Edypa* odwrócono porządek, każący stopniowo odkrywać królowi Teb własne zbrodnie. Mitycznego władcę posadzono na widowni i kazano mu oglądać jego tragedię. Trudno powiedzieć, czy przedstawiane wydarzenia rozgrywają się przed tym, czy po tym, gdy stały się one udziałem tytułowego bohatera. Nie w tym jednak rzecz, aby rozstrzygać czy Edyp śni proroctwo, czy doświadczony przezeń upadek jedynie wraca do niego pod postacią koszmaru. Istotne jest to, iż – chociaż brzmi to dość dziwnie – nie bierze on bezpośredniego udziału w akcji, jest z niej wyłączone. Albo inaczej, jego rola nie ogranicza się i nie tylko na tym polega, by być protagonistą tragedii. On jest również, a nawet przede wszystkim, jej demiurgiem. Jego śniąca jaźń zastępuje tu los, fatum, jakkolwiek nazwać te moce, które od zawsze kazały mu zabijać ojca, poślubiać matkę, a potem odkrywać ogrom własnych zbrodni i wytupiać sobie oczy. Nieczuła w swoim przebiegu na wpływ działań protagonistów tragedia zyskuje przez to ludzki wymiar. Wszak to człowiek śni ją, a nie ona człowieka.

Bohaterowie *Hamleta* pokazanego przez studentów Instytutu Teatru i Filmu Uniwersytetu w Suwon w Korei Południowej, na zawsze połączeni przez wydarzenia rozegrane na Elsynorskim dworze, nie mogą się od siebie uwolnić nawet wtedy, gdy finałowa masakra wieńcząca sztukę Shakespeare’a dawno już została dokonana. Mimo to, Ofelia (grajająca ją Na Su A otrzymała nagrodę za pierwszoplanową rolę żeńską) wstaje z grobu. Zdziera z siebie białą suknię panny młodej, pod którą ubrana jest w wyzywającą, podniszczoną bieliznę. Zdrętwiała przez leżenie w trumnie, porusza się z wyraźnym trudem. Każdy wykonany ruch sprawia jej wyraźną satysfakcję, znajdującą upust w bezradnym śmiechu. Tak śmieją się tylko martwi. Gdy groteskowy popis Ofelii dobiega końca, na scenie pojawia się Hamlet. Jak w Elsynorze, tak i tutaj, w katakumbach, wydaje się niepewny, nie przekonany, z charakterystycznym dlań ociąganiem włącza się w przebieg akcji. Jego uwaga ogniskuje się w pierwszej kolejności na Ofelii. Stroi do niej dziwne miny – ni to miłość, ni nienawiść, żal, współczucie, strach czy skrucha, wszak namiętności świata żywych nie mają już zna-

czenia. Wreszcie rzuca się na nią – czy kieruje nim wściekłość, czy żądza, tego również nie sposób odgadnąć. Najpewniej jednak ani jedno, ani drugie, ponieważ jego poczynania stanowią realizację scenariusza, składającego się jedynie z pogłosów, cieni, popiołów tego, co w świecie żywych stanowi lub stanowić może najwyższą rację działania.

Ten *Hamlet* po *Hamlecie* wyreżyserowany przez Seung Hoon Chaia przenosi bohaterów tragedii Shakespeare’a tam, gdzie reszta jest milczeniem, ale gdzie cisza, a wraz z nią spokój, na pewno nie panują. Powiedziawszy sobie wszystko w murach Elsynoru, wciąż czegoś od siebie chcą – postroić groteskowe miny, pośmiać się bez rozbawienia, pokrzyknąć bez bólu, nienawidzić się bez nienawiści, kochać się bez miłości, umierać bez śmierci. Słowem, przypomnieć sobie smak życia, tego wszystkiego, co na nie się składało, a co teraz rozkłada się wraz z nimi na pył i kurz w dusznej stęchliźnie królewskich katakumb.

„Niech gra muzyka! – Daj mi dłoń królowo; Kotłuszmy ziemią pod tych śpiących głową”

Mimo wiecznej aktualności tematu – sylwetki kolejnych Klar, Aniel, Albinów i Gustawów rysowały się, rysują i rysować się będą czutym konturem na tle wszystkich epok od początku do końca świata, z powodu nieodgadnionej, często sprzecznej ze zdrowym rozsądkiem, natury relacji damsko-męskich – forma *Ślubów panieńskich* Fredry nie zawsze, i nie dla wszystkich może być atrakcyjna.

W swojej inscenizacji odświeżył ją Wojciech Kościelniak. Spektakl zrealizował wspólnie ze studentami specjalizacji aktorsko-wokalnej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Ich *Śluby* dla opowiedzenia historii miłosnych zalotów bohaterów romantycznej komedii wykorzystaty konwencję musicalową. Dało to w efekcie przedstawienie poetyczne (wyspiewywane monologi Klary i Anieli, niepewnych już trwałości i sensu swoich ślubów, coraz chętniej ulegających porywom serca, wzruszały, by tak rzec, podwójnie – urokiem romantycznego wiersza i pięknem wykonania), nasycone metaforami, wprowadzanymi nie na siłę, lecz po prostu, tagodnie, generowanymi, jeśli można tak to ująć, automatycznie przez konstrukcję spektaklu, przy czym nie tracącymi nic ze swojej siły (scena, w której Gustaw z Klarą wspólnie snują sieć, żeby za chwilę się w nią zaplątać, gubiąc się przy okazji w przeprowadzanych intrygach). Ponadto spektakl wyraźnie, chociaż nie bez lekkiej przesady, wydobywał komiczny charakter roli Jana (grający go Patryk Kośnicki otrzymał od jury nagrodę za drugoplanową rolę męską).

Łatwość wytwarzania nieskomplikowanych, lecz nośnych zarazem teatralnych efektów (na scenografię składało się kilka dużych, jasnych płacht cienkiego materiału, zawieszonych nad sceną, ogrywanych niekiedy przez Klarę i Anielę jako pościel, kiedy indziej zaś udających drzewa, za którymi postacie kryły się przed sobą), ujęta w musicalowe ramy sprawiła, iż dzieło Fredry zyskało. Ze stałej, nie budzącej specjalnych emocji, pozycji repertuarowej przeistoczyło się ono w pole eksperymentów formalnych, rzucających nowe światło na historię dobrze wszystkim znanych podchodów miłosnych bohaterów *Ślubów panieńskich*.

„To wapno, kamień oraz murarska zaprawa świadczą, że jestem murem”

Podczas tegorocznego festiwalu pokazano również kilka spektakli, które mimo użycia ciekawych chwytów formalnych, operowania oryginalnym językiem scenicznym, teatralnie bez wątpienia zrealizowanych konsekwentnie, pozostawiły pewien niedosyt. Chodzi tu przede wszystkim o *Wykluczonych* z Uniwersytetu im. Arystotelesa w Salonikach (grająca w nim Sofię Pachofen Caterina Sisinni otrzymała nagrodę za drugoplanową rolę żeńską). Przestrzeń sceny odgradzono od widowni cienką, przezroczystą materią, czymś w rodzaju siatki, jakby chciało publiczność zabezpieczyć przed bezsensowną przemocą, poniżeniem (m.in. scena kiedy to jedna z postaci zmusiła drugą do samogwałtu), ideowym rozdarciem prowadzącym do pustego, aczkolwiek wcale przez to nie mniej brutalnego i skrajnego nihilizmu, jakie stały się udziałem bohaterów sztuki powstałej na podstawie prozy Elfriede Jelinek. Historia opowiadana w spektaklu rwała się, przerywana co jakiś czas wygaszeniem światła. Gdy narracja wracała do swojego toku – i na tym polega mój główny zarzut – nie była wzbogacana o nowe wątki, problemy postawione na początku nie znajdowały rozwinięcia, lecz niejako (i nijako) wiktały się same w sobie. Powstałe w ten sposób węzły układały się w monotony wzór przemocy prowadzącej jedynie do coraz większej przemocy, brutalności potęgującej brutalność. Innymi słowy, spektakl przekazał wszystko, co miał do przekazania, w czasie pierwszych kilkunastu minut trwania. Przeciąganie go do prawie półtorej godziny niewiele w tym zakresie wniosło.

Rozczarował również *Kapelusz pełen deszczu* przygotowany przez studentów Instytutu Teatralnego i Filmowego im. Lee Strasberga w Nowym Jorku. Główny wątek sztuki niezbyt długo mógł trzymać w napięciu. Jej autor, Michael V. Gazzo, opowiada historię weterana z Korei, Johnny'ego Pope'a, i jego traumy wojennej, walki z uzależnieniem od morfiny, podawanej mu w wojskowym szpitalu. Pacyfistyczna wymowa sztuki – wszak bohater nie uzależniłby się od narkotyków i nie wszedł w niebezpieczne interesy z ich dilerami, gdyby nie wystano go na front – przekazana z całą swoją (cóż z tego, że szlachetną) naiwnością nie wywoływała większego wrażenia. Motywy poboczne natomiast – rozpad małżeństwa Johnny'ego, z będącą już w zaawansowanej ciąży Celią, jego skomplikowane relacje z bratem, Polo, a przede wszystkim z ojcem – przez papiero-

Ernesto Caballero. *Strzeż nas, Santiago (de Cuba)*, zwierajczyk. *Hiszpania!*. Wyższa Szkoła Sztuk Dramatycznych w Kastylii i Leónie w Valladolid (Hiszpania).



wy, oparty na stereotypie psychologizm jednowymiarowych postaci nie wnosiły niczego zaskakującego. Pozwalały przewidywać największe nawet zwroty fabuły oraz przesilenia w relacjach pomiędzy bohaterami.

Panna Julie Akademii Teatralnej w Szanghaju zaproponowała zaaranżowanie jednego z najbardziej znanych utworów Augusta Strindberga w stylistyce opery chińskiej. Jean w tej inscenizacji okazał się mało demoniczny, nie bardzo wyrachowany, sprawiał wrażenie przypadkowo wplątanego w wątplą intrygę podbitej, niezbyt przewidującej, głupiotkiej Julii. Ciekawe jak chińska publiczność przyjęła tę próbę połączenia zachodniego dramatu z konwencją teatru wschodniego. W Warszawie ten Strindberg – nie Strindberg wybrzmiał tyleż oryginalnie, co głucho, chociaż jury przyznało mu honorowe wyróżnienie.

Najlepszy sposób, żeby siebie odnaleźć, to siebie utracić z rzymskiego Centrum Teatru Ateneo był z kolei podróżą do świata niewidomych. Mało, był w tym świecie zanurzeniem. Publiczność wprowadzano na salę małymi grupami, zawiązywano jej oczy przez co musiały posługiwać się innymi zmysłami – słuchem, dotykiem, węchem i smakiem. Zaprezentowanie performanc'u pomiędzy spektaklami teatralnymi w tradycyjnym sensie było chyba pomieszaniem, bliskich co prawda, ale zawsze różnych, dyscyplin. Przyznana Włochom Nagroda Specjalna wyróżniła ich w konkurencji, w której nie mieli z kim rywalizować.

Wreszcie *Holuby i Šulek* Wydziału Teatralnego słowackiej Akademii Sztuk w Bańskiej Bystrzycy. To niemalże apokryficzna historia dwóch narodowych bohaterów naszych południowych sąsiadów. Tytułowi Holuby i Šulek przemierzają zatem swój kraj, pomagając rodakom w dramatycznych momentach (jak wtedy, gdy jednej z wiejskich rodzin groził wykup ich domu przez chciwego Żyda), śpiesząc na ratunek również nieznanym (wyciągnięcie z wody córki polskiej szlachcianki), a także walcząc o wolność ojczyzny przeciwko przeważającym siłom wroga. Kończą, oczywiście zdradzeni, lecz niezłomni i szlachetni, ponosząc męczeńską śmierć na stryczku. Spektakl zrealizowali Słowacy jakby bez przekonania. Aktorzy snuli się po scenie niepewni własnego stosunku do odtwarzanych przez siebie postaci, gorąca temperatura walki bohaterów sztuki Jozefa Podhradského nawet odrobinę nie rozgrzała studentów z Bańskiej Bystrzycy, pozostawiając letnimi, a publiczność wręcz chłodną. Nie było w tym ani Stanisałwskiego, ani Brechta. Było zawieszenie, w którym strach przed śmiesznością uniemożliwił pełne zaangażowanie, a konieczność pełnego zaangażowania blokowała chęć wydobywania śmieszności, jaką najwyraźniej podszyta była opowiadana przez Słowaków historia.

*Strzeż nas, Santiago (de Cuba),
zwieraj szyk, Hiszpanio!*



„Kto zaklaszcze, ten nie straci, Robin pięknie wam odpłaci”

Panny z Wilka, wyreżyserowane przez Maję Komorowską, to sen o czasie wiecznie przeszłym nawet w swej terażniejszości. Wypalone namiętności, bezpowrotnie utracone szczęście i beztroska składają się w nim na fragmenty idyllicznego świata lat dzieciennych, tkwiące w sercach dojrzałych już bohaterów niczym nigdy nie wyjęte odtamki dawno wystrzelonego pocisku.

Spokojne, stonowane przedstawienie nie epatowało wymyślnymi efektami scenicznymi, nie manipulowało językiem teatralnej narracji, a zwyczajnie opowiadało melancholijną, wzruszającą historię o tym, że człowiek najlepsze, co go czeka, ma zawsze za sobą. Studenci z warszawskiej Akademii Teatralnej grali nieśpiesznie, jakby czekali aż znaczenie ich ruchów, gestów, wypowiedzianych słów przyjdzie samo, przez nich jedynie wywołane. I nie należy wyciągać z tego mylnych wniosków, jakoby wybrali oni tym samym łatwiejszą drogę. Przeciwnie! Cechuje ona bowiem aktorstwo dojrzałe, pewne swojego warsztatu, nie szukające poklasku w marnym popisie, lecz wyrażające głęboką treść w każdym drgnieniu głosu. *Panny z Wilka* otrzymały Grand Prix festiwalu, a Martę Kurzak w roli Tuni wyróżniono nagrodą im. Gustawa Holoubka, ufundowaną przez Związek Zawodowy Aktorów Polskich. Niewątpliwie zasłużone laury dla spektaklu i jego twórców, którzy dla efektu zrezygnowali z efekciarstwa.

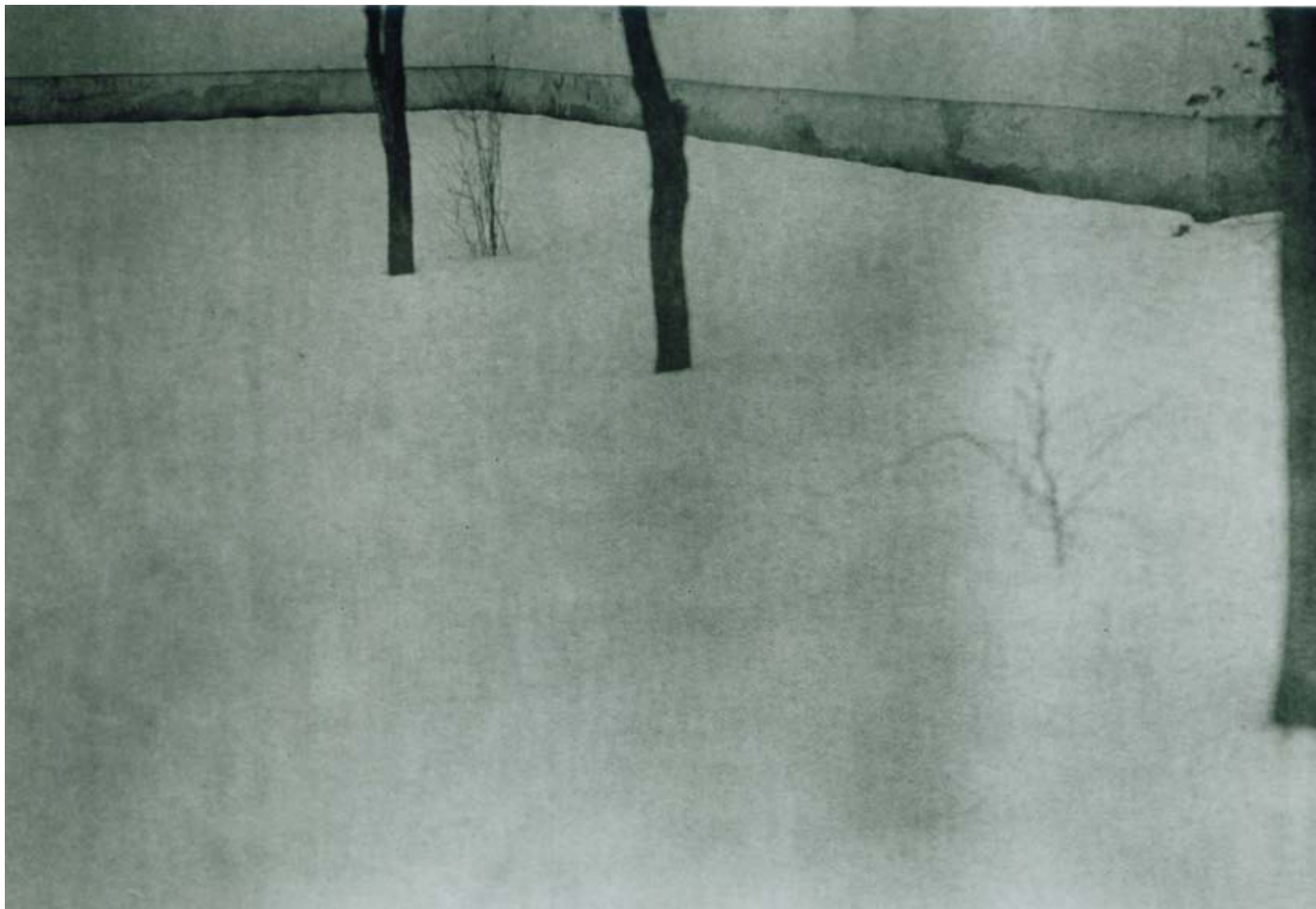
I na tym kończy się przegląd spektakli zaprezentowanych w ramach 6. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych. Melpomena na przelocie czerwca i lipca 2011 roku pokazała teatromanom różne oblicza teatru tworzonego przez studentów wydziałów aktorskich z całego świata. Nawet jeżeli publiczność czasem czuła się trochę jak Tytania, gdy ta uświadomiła sobie, że pałata namiętnością do prostackiego tkacza, Dupka, to przecież musi pamiętać, iż uczucia Szekspirowskiej bohaterki porwały ją na moment ze sobą, uniosły w sferę magicznego oszołomienia, najprawdziwszych w swojej nieprawdzie doznań.

Hanoch Levin, *Chudy żołnierz*. Seminarium
im. Maxa Reinhardta w Wiedniu (Austria).



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.

ZIMA NA BIAŁORUSI



Igor Sawczenko, *Zima*, fotografia, 2008-2009.

„Pół życia ruszam w świat, pół — wracam ze świata, pół życia piszę na drodze swoje imiona, pół skreślam napisane, pół życia rosnę od ziemi, pół — rosnę z ziemią; i coraz mniej we mnie mnie, i coraz więcej bezkresu.”

Aleś Razanau

Ta wystawa to swoista wyprawa w przeszłość, przypomnienie tych powodów tworzenia sztuki zaangażowanej i krytycznej, o których już szczęśliwie zapominamy. Ale też w głosach artystów z sąsiedniej Białorusi, dotkniętej dyktatorską wizją powszechnej szczęśliwości, więcej zmęczenia i rezygnacji, niż krzyku.

Ostre kostki brukowe, ludzie w szarych lnianych uniformach, propagandowe wiece, defilady, niekończąca się zima a obok imperialne projekty monumentalnych budowli i rosnąca liczba mieszkańców za granicą państwa artystów. *Otwierając drzwi? Sztuka białoruska dzisiaj*, wystawa współczesnej sztuki z Białorusi (pokazana wcześniej w Wilnie), uchyla drzwi z obu stron, przypomina o miejscach gdzie wciąż głód wolności stanowi potrzebę

najpilniejszą, ale też wskazuje na próbę mówienia o tym językiem uniwersalnym, włączającym się we współczesne nurty sztuki europejskiej.

To, że sztuka białoruska nie może nie być krytyczna wobec rzeczywistości nie stanowi jej ograniczenia, wręcz przeciwnie, nadaje jej siłę autentyczności i aktualności. Trudno tu zgodzić się z zarzutami nadmiernego upolitycznienia artystów, bo co to znaczy? Sztuka nie może karmić się inną rzeczywistością niż tą, z której wyrasta, którą zna. Inną kwestią są próby znalezienia odpowiedniej formy dla znanych, ale coraz bardziej odległych w zjednoczonej Europie, problemów życia w totalitarnym państwie. Czy – zgodnie z nazwą wystawy – to Europa otwiera drzwi do swego sąsiada, czy to tylko marzący o wolności artyści próbują je nieśmiało uchylić?

Artyści sięgają zatem do różnych stylizacji. Wykorzystują motywy ludowości, zgrzebności i popkultury – jak w pracach duetu Władimira Ceslera i Siergieja Wojczenki. *Łuboki*, tanie obrazki łączą w groteskową, ironiczną całość charakter ludowych makatek z ich dosadnym humorem, popkulturowe klisze oraz elementy propagandowych hasel. Z kolei Aleksiej Łuniew w instalacjach *Wielokrotności* ustawia rzędy i szeregi jednakowych figur białych zajęczków, powtarzalnych niby rytm codzienności. Zajęc, bohater ludowych bajek, bojaźliwy szarak – obdarzony jednak sprytem i siłą przetrwania, poprzez potoczne, masowe znaczenie przemienia się tu w znaczący symbol.

Żelbetonowe, zapomniane pomniki z białoruskich miast i wsi dokumentuje Igor Pieszeczonow, a w fotografiach Igora Sawczenki pozostała już tylko jednostajność pustych, białych przestrzeni z rachitycznymi drzewkami – depresyjny pejzaż niekończącej się zimy.

Tę zimą ożywiają jedynie propagandowe akcje władz.

Czy sztuka może być oddzielona od polityki? Mieszkająca w Berlinie i tam tworząca swoje *Biuro antypropagandy* Marina Napruszkina, twierdzi, że nie może. Uważa także, że artyści, choć w niewielki, ograniczony sposób, powinni zapoczątkować zmiany w społeczeństwie. Artysta nie może według niej pozostać obojętny – dlatego Napruszkina gromadzi archiwum obrazów, video, plakatów, fotografii i innych materiałów ukazujących sposoby kształtowania świadomości mieszkańców przez władze. Kwietnik zaprojektowany na wzór godła białoruskiego NKWD – który możemy oglądać przed gmachem Zachęty, ironicznie obrazuje manipulację przestrzeni publicznej przez władze.

Instytucje kultury znajdują się w stanie szczerkawym, możliwości twórców są zatem mocno ograniczone – ten podstawowy dla egzystencji artystów temat podejmuje w swoich fotomontażach Siergiej Szabochin. Muzea, Akademia Sztuk Pięknych, Pałac Sztuki zostają w jego wizjach zrujnowane, zdezastrowane, stoją w płomieniach. Z drugiej strony możemy na tej wystawie oglądać *Miasto słońca* Artura Klinaua, dwanaście fotografii idealnego, monumentalnego miasta, charakterystycznego obrazu totalitarnej utopii.

Żaden reżim nie jest w stanie pominąć współczesnej kultury, potrzebuje legitymizacji za jej pośrednictwem, dlatego sztuka najnowsza okazuje się prędzej czy później znacząca dla każdego dyktatora. W tym roku władze postanowiły zatem otworzyć białoruski pawilon na Biennale Sztuki w Wenecji. (choć dokonany w oficjalny sposób wybór prac na tę okazję to zupełnie inna kwestia).

Na wystawie *Otwierając drzwi?* pokazane zostały prace zarówno artystów mieszkających na Białorusi jak i tych, którzy tworzą za granicą państwa. Wydaje się łączyć ich nie tyle narodowa czy kulturowa wspólnota, ile wspólny punkt sprzeciwu. Poza nielicznymi wyjątkami – artyści odwołują się bowiem tylko do teraźniejszości, do tu i teraz, nie próbując określać swojej tożsamości poprzez wspólną tradycję, kulturę. Jest to, w związku z ich skomplikowaną historią, zrozumiałe i wytłumaczalne, jednak uderza ich „osobność” czy też samotność. Swoistą próbę potęczenia ich w jedną wspólnotę podej-

muje Maksim Tyminko w projekcie *Pięć lirycznych pieśni o fizyce*. Pięćdziesięciu białoruskich artystów i dwójce krytyków śpiewa chórem – ale ich wspólne słowa nie dotyczą Białorusi, tylko teorii współczesnej fizyki. Brzmi w tym pytanie i o to, co jest dziś dla nas najważniejsze, na czym możemy się oprzeć. Wspomniana samotność bez wątplenia wciąż bardziej dotyczy tych artystów, którzy żyją w Mińsku i nie mają żadnej pewności, że ktokolwiek usłyszy ich głos. Dlatego to ważna wystawa, a raz uchylone drzwi trudno zamknąć.

Otwierając drzwi? Sztuka białoruska dzisiaj,
24 maja – 21 sierpnia 2011,
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.

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

Wiersz przetoczył Oleg Łatyszczonok.

Władimir Cesler i Siergiej Wojczenko.
Łubok, wydruk na tkaninie, 2002.



Maciej Aleksandrowicz

WITAJCIE

Centrum Sztuki Kabuso w norweskim Øystese to niewielka, ale mająca ambitny program artystyczny placówka kulturalna, dysponująca galerią, salą koncertową oraz zapleczem organizacyjnym.

68

REPORTAŻ

Mieści się w atrakcyjnym modernistycznym budynku przy niewielkim ogrodzie, w którym można podziwiać rzeźby pochodzącego z Øystese Vika Ingebrigta, bowiem tuż obok jest muzeum z jego pracami. Otoczenie Kabuso wygląda jak zdjęcie na pocztówce – wokół skalne szczyty pokryte śniegiem, nieopodal brzeg pięknego Harndangerfjoru. Pomiędzy nimi – jaskrawa zieleń pól i głębokie barwy lasu. Nieliczne zabudowania. Jak się odnaleźć w takim otoczeniu? Na to pytanie udzielito odpowiedzi czterech artystów z Polski. Na niesamowitej norweskiej prowincji podczas letniego przesilenia, czyli niemal zrównania dnia z nocą, na wystawie *Wiejska rzeczywistość, urbanistyczna fantazja*, realizowanej w ramach polsko-norweskiego projektu *Czysta sztuka – Pure Art*, swoje prace zaprezentowali Jarostaw Kozakiewicz, Roman Woźniak, Dominik Lejman i Maciej Aleksandrowicz. Wszystkie zostały specjalnie przygotowane na tę wystawę; powstały w Polsce, na miejsce prezentacji zostały przewiezione tirem. Polscy artyści zmontowali je już w Øystese.

Jarostaw Kozakiewicz umieścił na brzegu fiordu dwa błękitne wielościany przypominające łodzie, każdy o długości czterech metrów. Pomiędzy ścianami są niemal niezauważalne odstępy, dzięki którym podczas przyptywu bryły penetruje woda. Praca *Koniec i początek*, nawiązująca do wcześniejszych dzieł autora (między innymi *Absentia*, 2002), silnie eksponuje kontekst przestrzenny i społeczny, wpisuje się w naturalne otoczenie tego miejsca, w którym są między innymi: budynek Centrum Sztuki, główna ulica, kościół, cmentarz i plaża publiczna.

Maciej Aleksandrowicz. *Rozejrzyj się.*



Roman Woźniak pracą *Nieprzemijający urok zachodów słońca...* uwypuklił magię i pierwotny charakter Hardangerfjordu. Zaprezentował kameralny drewniany amfiteatr, który na tle północnego krajobrazu stał się nad wyraz imponujący – robi przejmujące wrażenie, zarówno gdy siedzą na nim widzowie, jak i bez widzów.

Interwencja artystyczna *Parafold* przygotowana przez Dominika Lejmana jest przewrotna. Autor zawiesił na budynku centrum sztuki nowy spadochron. Wygląda on jakby pozostał po nieudanym lądowaniu „obcego”. Dzięki artyście na pewno wielu przechodniów oraz liczni amatorzy paraglajtów przelatujący nad Kabuso w pogodne dni będą się zastanawiać, co stało się ze spadochroniarzem, czy przeżył lądowanie.



Dominik Lejman, *Parafold*.

W WKABUSO

69

ARTYSTY

Na terenie ogrodu przy Centrum Sztuki stanęła praca Macieja Aleksandrowicza, zatytułowana *Rozejrzyj się*. Jest to wysoka kolumna składająca się z pięciu modułów o różnych wysokościach, obudowanych uchylnymi lustrzanymi ekranami. Widz może wprawić je w ruch, kręcąc znajdującą się u podstawy rzeźbę karuzelą – moduły obracają się wtedy w przeciwnych kierunkach i w różnym tempie. Nieruchoma kolumna skłania widza do refleksji, natomiast wirująca może przyprawić o zawrót głowy. Lustra powodują, że kolumna niekiedy w zadziwiający sposób wtapia się w otoczenie, by po chwili drażnić widza jaskrawym odbiciem promieni słonecznych. Artyści jeżdżą po świecie od dawna, pozostawiając swoje dzieła w miejscach, które odwiedzają. Czterech bardzo różnych artystów z Polski stworzyło, zapewne także pod wpływem niezwykłego uroku otoczenia Kabuso, zagadkową i integralną wystawę, kierującą refleksje widza ku miejscu, w którym ogląda dzieła, i jednocześnie potwierdzającą głęboki sens podróżowania.

Maciej Aleksandrowicz – doktor sztuk plastycznych; prodziekan Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie prowadzi Pracownię Projektowania Przestrzennego. Organizuje i prowadzi warsztaty dotyczące sztuki w przestrzeni publicznej oraz site-specific.



Jarosław Kozakiewicz, *Koniec i początek*.



Roman Woźniak, *Nieprzemijający urok zachodów słońca...*

SUMMARIES

Barbara Osterloff

Feelings, passions and infatuations...

From the State Institute of Theatre Arts to the Theatre Academy

This text is a revised version of a paper delivered on 28 May 2011 during a conference *Two Hundred Years of the Drama School in Warsaw 1811-2011*, organised at the A. Zelwerowicz Theatre Academy under the supervision of Professor Anna Kuligowska-Korzeniewska. The author carried out a concise synthesis of the eighty-year history of theatre education in Warsaw which was pioneered by its founding father, Wojciech Bogustawski, but first of all – of the legendary State Institute of Theatre Arts. From that school, established in Warsaw in 1932, come two models of education, still present at the A. Zelwerowicz Theatre Academy. The first one is associated with the activities of the patron of the Academy, an outstanding actor and educator. Zelwerowicz attached great importance to practicing and learning the craft but also to general humanities education of the future actor intellectual. The second model was developed by Leon Schiller, the most prominent director of Polish theatre of the first half of the 20th century. Drawing upon both models, the Warsaw Academy renews efforts to adjust the curricula to the present challenges.

Henryk Izydor Rogacki

Master's Repertoire

The text, originally a paper delivered at the conference commemorating the 200th Anniversary of the Dramatic School in Warsaw, discusses the characteristics of a master of the art of acting. The topics of the discussion include the relationship between master and his pupil, with references to St Matthew (about Jesus Christ), Tadeusz Łomnicki and Andrzej Wajda, and the opinions of students who admired their masters for their entire oeuvre. Among the masters of the craft who are next invoked are some of the greatest Polish actors of the latter half of 20th c. (Gustaw Houloubek, Józef Trela among others) and those active at the time of the Great Reform, such as Juliusz Osterwa, Wincenty Rapacki and Helena Modrzejewska. The so-called Great Reform of the Theatre introduced a new "master's repertoire", with celebrated actors appearing in programmes of selected parts from the historical canon and modernist plays, whereby they ostentatiously rejected traditional styles of acting.

Reality of Architecture. Problem of the City Maciej Miłobędzki, an architect of the JEMS studio, which designed a new building complex for the Academy of Fine Arts in Warsaw, in conversation with Magdalena Sottys

In the catalogue of the JEMS studio, its architects declare that they are interested in reality, the potential of familiar things, and that they consider them a great and undervalued source of inspiration. And all that makes up the architect's traditional workshop: building material, proportions, light, rhythm, and countless other elements, in the end are what their houses are made of and to what they refer. In the design for the Warsaw Academy they were also inspired by the theory of Open Form of Oskar Hansen, an architect, painter, sculptor and theoretician, who taught there for many years. Designing the building complex was difficult as an unusually intense exploitation programme had to be accommodated in a relatively small plot. The conversation next focuses on urban planning and the dynamics of urban development, in particular of Warsaw. Finally, the architect says that he does not have a vision of an ideal city, and concludes that the ideal is valuable and inspirational when not materialized, and that some imperfection is intrinsic to human products – architecture or art.

Kamila Chyła

Łódź as World-Class Metropolis?

Now it is a very interesting moment in history for Łódź. Both worldwide changes and the new capitalist reality in our country open up extraordinary developmental possibilities for the city. Poland is undergoing the process of transformation into the global information society. The most developed part of the world lives and breathes this great challenge. These conditions give Łódź a good chance to become a world-class metropolis and win a prominent place in the modern world. To be successful, it needs a clearly set goal and a plan for development of the city for the subsequent years. Without it Łódź will soon start to withdraw and follow the course of history, not developing in any direction.

Leszek Lorent

In the Shadow of Belial and Menorah – Dariusz Przybylski's Metaphysical Inspirations

The article relates to the sources that underlie the selected percussion compositions by Dariusz Przybylski. The described compositions are a musical reflection on philosophical and theological issues – being, transience, death, salvation, ecstatic liberation. Przybylski's inspirations on one hand are anchored in Christian demonology (Belial is a name of one of a fallen angel and at the same time the title of one of compositions discussed), Jewish wisdom literature (one of the Talmud verses is the title of the other piece – *"Even stars cry with those who cry at night"*), and in pagan beliefs of the Native American tribe of Huichol (a composition depicting ecstatic transition to the world of spirits after consuming the hallucinogenic fruit of peyote cactus). The article explores the links between Przybylski's music and inspirations of the composer, allowing the leader not only a journey to the world of music but also to the world of philosophy and religion, in a broad sense.

Paul Coldwell

Contested Spaces: Digital and Analogue Printmaking

The term 'digital print' can still be relied upon to divide opinion within the printmaking community. There are still open exhibitions that exclude digital prints and a suspicion held by many traditionalists that there is something 'too easy' about them. In many ways this antagonism towards new technology is not new, and has occurred throughout the history of printmaking, as artists wedded to existing ways of working have felt threatened by often a younger generation with new ideas and processes. But the advent of digital technology represents a profound change not only in terms of printmaking but also in the overall manner in which we communicate. There are numerous ways in which printmakers are using new technology as an aspect of their overall process. The article discusses them on the examples of works by Michael Craig-Martin, Christiane Baumgartner, Charlotte Hodes, Jo Love, Árpád Daradics, and the author's own practice as graphic artist. (Originally in English.)

Krzysztof Szyrszeń

POLAND – LATVIA. Intercultural Relations in the Fields of Music and Theatre (Part One)

The article is based on a paper presented during the international academic conference "THE PAST FOR THE FUTURE. Contribution of the Warsaw Musical Alma Mater to the European Culture", organised by the Fryderyk Chopin University of Music as part of the celebrations of the Chopin Year. It presents the history of collaboration of the Warsaw Conservatory and the Latvian Conservatory in Riga during the interwar period, as well as the renewal of the collaboration between the present-day FCUM and A. Zelwerowicz Theatre Academy on one side and the Latvian Academy of Music and Latvian Academy of Culture on the other. The author reflects on Polish-Latvian cultural relations in the sphere of music and theatre, provides some historical background, investigates the interactions between Polish and Latvian music, and observes overall tendencies in intercultural relations between Latvia and Poland in different periods.

Małgorzata Komorowska

Singing in Poland, Past and Present

Singing in Poland, Past and Present is about the history of Polish vocal art, from the oldest folk songs, Gregorian chant, religious Latin monodies, and Polish knightly *Bogurodzica (Mother of God)*, through polyphonic music of the Renaissance and Baroque, to the achievements of our singers in the 21st century, such as global careers of soprano Aleksandra Kurzak (a graduate of the Music Academy in Wrocław) and baritone Mariusz Kwiecień who graduated from the Frederic Chopin University of Music in Warsaw.

Many Polish world-class singers of the second half of the 20th century were awarded highest prizes in international vocal competitions (e.g. coloratura soprano Zdzisława Donat, contralto Ewa Podleś and alto Jadwiga Rappé). Unfortunately, the recordings preserving their voices and books describing their achievements only fragmentarily reflect the rich picture of Polish vocal arts.

Piotr Kędzierski

Learning Never Ends... Everyday Music in the 19th Century

In the 19th century the piano was willingly played – for those times it was a new and still perfected instrument. Among the bourgeoisie relatively short piano pieces were popular: *fantasies, songs without words, potpourris, character pieces, impromptus, bagatelles, nocturnes, scherzi, transcriptions, variations*. Designed mostly for performers with ordinary skills, they reflected the popular demand for easy, attractive pieces which were supposed to provide entertainment. They contributed to meeting the needs of the bourgeoisie who attached importance on one hand to learning and on the other to entertainment in a broad sense.

Private lessons were prevalent. Musical education was based on explaining and performing the existing piano compositions as well as creating new ones for the students. Also singing was learnt as it helped to develop inner hearing and musicality. Thus education of the amateurs covered the basic elements of theory and practice, and was a holistic approach. Public performance of music in the drawing-rooms complemented learning to play the piano, for instance in conservatoires. Here, knowledge of music was used in practice. It was connected with experiencing the impact of music, aesthetic experiences.

Educational values associated with piano pieces of wide range of impact result from the role played by aesthetic experiences in education.

Aleksandra Grzelak

David Mamet on the Actor

Has the perception of acting changed since Stanislavski? How do we see it today? What problems, professional and ethical, does the contemporary actor confront? *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*, written by the famous American writer and playwright David Mamet, attempt to give some answers. For many American artists, it has become a kind of guide. Mamet gives advice both to those practicing acting for years, and to young, novice actors. He frequently mocks methods based on the Stanislavski system, also denying the academic way of teaching. He emphasizes that the acting of great actors, such as Marlon Brando and Robert de Niro, is based on their

natural talents and determination, not on the education system or the scientific method. *True and False* aroused a lot of controversy in the American creative environment. Mamet's supporters focus on its simple advice and practical point of view. His opponents consider such practicicism in the approach to acting as being too limited.

Antoni Winch

Midsummer Nights' Dreams

The article is a relation from the 6th International Theatre Schools Festival. It took place on 27 June – 3 July in Warsaw. To give an idea about the course of the festival, the author briefly described all performances presented in the competition. He clearly separated these which according to him fulfilled the hopes placed in them from those which in his opinion might have disappointed the festival audience.

Zofia Jabtonowska-Ratajska

Winter in Belarus

"Opening the Door?", an exhibition of contemporary art from Belarus (presented earlier in Vilnius) is a peculiar journey to the past, a reminder of those reasons for art of social and political engagement, as well as critical art, which we luckily begin to forget. However, in the voices of the artists from the neighbouring Belarus, affected by the dictatorial vision of universal happiness, we hear more fatigue and resignation than cries. Sharp cobblestones, people wearing grey linen uniforms, propaganda rallies, parades, never-ending winter – next to imperial designs of monumental buildings and growing number of artists living outside of the country. The exhibition is opening the door from both sides, it reminds of places where the hunger for freedom is still the most urgent need – but also indicates an attempt to speak about it using an universal language, integrating with modern trends of the European art.

Maciej Aleksandrowicz

Welcome to Kabuso

The Kabuso Art Centre in Øystese, Norway, may be small, but it has an ambitious programme, and having at its disposal a gallery, a concert hall and social facilities. It was there where, as part of the *Pure Art* exchanges between the Academy of Fine Arts in Warsaw and Bergen Academy, a team of Polish artists installed their artwork, including Maciej Aleksandrowicz, Dominik Lejman, Jarosław Kozakiewicz and Roman Woźniak.

Translated by Maria Witkowska and Piotr Szymor

KWIECIEŃ 2011

15 kwietnia

W Traffic Clubie przy ul. Brackiej w Warszawie odbył się *Wieczór wspomnień o Jurrym*. Gośćmi wieczoru byli: Jan Michalski (Galeria Zderzak), prof. Marian Czapla, prof. Marek Sapetto, Edward Dwurnik, adi. Aleksandra Krupska i Erazm Ciotek.

15 kwietnia – 6 maja

W Turbo Witrynie, filii Turbo Galerii zaprezentowano *Echo* – instalację multimedialną autorstwa Norberta Delmana studenta Wydziału Grafiki ASP. Kurator: Dorota Pawitowska.

15 kwietnia – 8 maja

W galerii Muzeum Stanisława Staszica na wystawie *Skansen Malowany Tradycją* Kasia Stanny zaprezentowała zdjęcia inspirowane polskim folklorem.

15 kwietnia – 20 maja

W Traffic Clubie swoje prace zaprezentowali dr hab. Tytus Sawicki oraz studenci Pracowni Technologii Malarstwa Ściennego na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Prace zostały wykonane pod kierunkiem dr. hab. Tytusa Sawickiego, st. wykł. Andrzeja Łojczyka i asyst. Kingi Lubarskiej.

16 kwietnia

Na Skwerze – Filii Centrum Artystycznego Fabryka Trzciny odbył się pokaz serialu *Akademia*. Jest to cykl autorstwa studentów Wydziału Reżyserii, utrzymany w konwencji mockumentu, czyli fabuły naśladowanej film dokumentalny. Jego bohaterami są studenci, wykładowcy i pracownicy Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Twórcami „wziętych z życia” intryg są portretujący samych siebie oraz swoich znajomych studenci i absolwenci Wydziałów Reżyserii, Wydziału Aktorskiego oraz pracownicy Akademii, którzy doskonale znają wewnętrzne życie uczelni i potrafią odnieść się do niego z dystansem i ironią.

W serialu występują ówcześni studenci a dziś już absolwenci Wydziału Aktorskiego, a także profesorowie Alma Mater. Premierowe odcinki serialu emitowane były w TVP Kultura na początku 2010 roku. Opiekę artystyczną nad projektem sprawował prof. Maciej Wojtyczko.

17 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym w ramach spotkań koncertowych „Środa na Okólniku” odbył się koncert pasyjny w cyklu „Dla miłośników i dla znawców”, zatytułowany *Johann Adolf Hasse, I pelegriani al sepolcro di Nostro Signore*. Wystąpili studenci Wydziału Wokalnego UMFC z towarzyszeniem Orkiestry Międzywydziałowego Studium Muzyki Dawnej pod dyrekcją Agaty Sapiehy.

18 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się koncert Międzywydziałowego Studium Muzyki Nowej. Soliści – Paweł Gusnar (saksofon), Stawomir Tomasik (skrzypce), Leszek Lorent, Michał Niedziątek (perkusja) – wraz z Chórem i Orkiestrą Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina pod dyrekcją Sławka Wróblewskiego i Roberta Lawrence’a, wykonali kompozycje m.in. M. Bembinowa, A. Gronau, B. Kowalskiego, P. Łukaszewskiego, M. Pokrzywińskiej. Opieką artystyczną wieczór objął Zbigniew Bagiński.

19 kwietnia

W Auli ASP została podpisana umowa pomiędzy Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie a Przedsiębiorstwem Budowlano Usługowym DORBUD S.A. z Kielc na realizację zadania *Budowa nowego budynku oraz rozbudowa istniejącego budynku Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*. Umowę podpisali rektor ASP w Warszawie prof. Ksawery Piwocki i prezes zarządu Tomasz Tworek – reprezentujący generalnego wykonawcę, firmę DORBUD S.A.

19 kwietnia – 15 maja

Studenci IV i V roku Wydziału Malarstwa ASP z pracowni prof. Jarostawa Modzelewskiego, adi. I. st. Pawła Bottryka i dr hab. Mariusza Dąbrowskiego: Jan Estrada Osmycki, Tycjan Knut, Wojciech Kostrzewa, Grzegorz Jarzynowski, Paweł Lubiński, Lech Margasiński, Michał Suwar zaprezentowali swoje prace w galerii 3678 w Domu Artysty Plastyka na wystawie *Czarny kwadrat na białym tle. Piłka jest okrągła, a bramki są dwie*.

21 kwietnia – 8 maja

Studenci z Wydziału Grafiki ASP w Warszawie, z pracowni rysunku dr hab. Rafała Kochańskiego, adi II st. Ryszarda Ługowskiego i dr hab. Jacka Staszewskiego: Jan Bajtlik, Agnieszka Bałdyga, Emilia Bartkowska, Agnieszka Bernady, Edyta Bielańska, Antonina Buszewicz, Paulina Buźniak, Aleksandra Dębniak, Stanisław Gajewski, Łukasz Izert, Joanna Koziej, Anna Koźbiel, Agnieszka Krużyńska, Małgorzata Kulka, Jakub Mazurkiewicz, Julia Mirny, Katarzyna Okraszewska, Kinga Pacyga, Dorota Pawitowska, Łukasz Radziszewski, Paulina Rek, Małgorzata Rżanek, Andrzej Santorski, Sylwia Szablak, Beata Wizimirska, zaprezentowali swoje prace na wystawie *Rysunki z grafiki*, w galerii Klatka.

27 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” wystąpiło Varsovia Piano Trio – zespół w składzie: Ewa Skardowska – fortepian, Adam Zarzycki – skrzypce, Piotr Hausenplas – wiolonczela. Artyści wykonali kompozycje A. Dvořáka i P. Czajkowskiego.

28 kwietnia

W ramach „Spotkań Czwartkowych” na Wydziale Wzornictwa ASP Michał Piasecki poprowadził wykład *Cyfrowe rzemiosło*.

28 kwietnia – 31 maja

Odbył się VII Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej, zorganizowany przez Towarzystwo Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Konkurs adresowany był do młodych twórców – studentów i absolwentów wyższych szkół artystycznych i fotograficznych w Warszawie i w Polsce oraz szkół z Izraela – gościa honorowego VII WFFA. Uczestniczące uczelnie: ASP w Warszawie, Europejska Akademia Fotografii, Warszawska Szkoła Fotografii, Studium Fotografii ZPAF w Warszawie, Wizo Academy of Design and Education, Haifa; Bezael

Academy of Arts and Design, Jerozolima, ASP we Wrocławiu, UA w Poznaniu, ASP i Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, UMK w Toruniu, PWSFTViT w Łodzi, Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania w Rzeszowie, Politechnika Radomska, Politechnika Białostocka, Akademia Świętokrzyska w Kielcach, Wrocławska Szkoła Fotograficzna, Wyższe Studium Fotografii w Jeleniej Górze i Sopotnia Szkoła Fotografii WFH. Kurator: Magdalena Durda-Dmitruk. Koordynator części konkursowej: Agnieszka Babińska. Jury części konkursowej: dr Agata Zbylut (wykładowca szczecińskiej ASP oraz prezes Zachęty w Szczecinie), Alon Simhayoff, attaché ds. kultury (przewodniczący Jury, Ambasada Izraela w Polsce), Paweł Łubowski (dyrektor CSW, Toruń) Paweł Staszak (redaktor prowadzący pisma „Foto”), prof. Stanisław Wieczorek (dyrektor Instytutu Sztuki Mediów ASP w Warszawie), Mariusz Dąbrowski (Wydział redaktor naczelny „mediaart”). Laureaci: Grand Prix oraz nagroda pisma „Foto”: Dariusz Zatoka (UA, Poznań) I nagroda – Orli Perel Nir (Wizo Design Academy, Haifa, Izrael)

II nagroda – Agnieszka Ziobro (ASP, Warszawa) III nagroda oraz nagroda pisma artystycznego „Artluk” – Elizaveta Voronina (Bezalel Academy of Art And Design, Jerozolima, Izrael) nagroda pisma „mediaart” – Krzysztof Ćwiertniewski (ASP, Warszawa) Wyróżnienia honorowe: Marta Streng (Sopotnia Szkoła Fotografii) oraz duet: Bat El Emma Dayan / Dorian Gottlieb (Bezalel Academy of Arts and Design, Jerozolima, Izrael) Wyróżnienia kuratorskie: Maja Zembrzuska, Agnieszka Lucyna Jaźwińska, Anna Tomczyńska (absolwentki warszawskiej ASP) Prace laureatów oraz wszystkich pozostałych uczestników części konkursowej zaprezentowano w galerii Spokojna 15.

Na program VII WFFA złożyło się kilkadziesiąt wydarzeń (konkurs i wystawa pokonkursowa, prezentacje gościa honorowego – Izraela, zbiorowe i indywidualne wystawy polskich i zagranicznych twórców, wykłady i spotkania autorskie oraz warsztaty itp.).

29 kwietnia

W galerii 2.0 odbył się wykład *Opowieść o niezwykłym szaleństwie, czyli historia zjawiska art brut*. Wykład miał formę prezentacji multimedialnej, a poprowadził go Radosław Łabarzewski – wiceprezes i współzałożyciel stowarzyszenia edukacyjnego oto ja. Dodatkowo pokazano filmy: portret Adama Dembińskiego zrealizowany na zlecenie CSW przez Władysława Jurkowskiego; *Art Brut* – animacja o historii zjawiska, zrealizowana przez Bruno Decharme'a z paryskiej galerii abcd.

29 kwietnia – 24 maja

W Salonie Wystawowym Marchand w Warszawie zaprezentowano wystawę prac Tadeusza Dominika, połączoną ze sprzedażą obrazów artysty.

29 – 30 kwietnia

Na scenie Teatru Szkolnego im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu zatytułowanego w *3D*, w wykonaniu Teatru K3.

MAJ 2011

2 – 7 maja

W Muzeum Zamku w Oporowie na wystawie *Plenery* zaprezentowano malarstwo Sylwestra Piędziejewskiego.

4 maja

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa ma Okólnik”, odbył się koncert Chóru Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Zespół pod dyrekcją ks. Kazimierza Szymonika zaprezentował utwory m.in. A. Brucknera, M. Durufle, F. Mendelssohna-Bartholdy'ego, S. Moryto, T. Paciorkiewicza.

4 – 8 maja

Odbył się XXIX Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi. Jury w składzie: Andrzej Domalik (przewodniczący), Tomasz Konina, Paweł Łysak, Tadeusz Nyczek, Violetta Laszczka-Bubień, przyznało nagrody studentom Akademii Teatralnej: Mateuszowi Rusinowi za rolę Dymitra w spektaklu *Bracia Karamazow* (Grand Prix), Agacie Góral za rolę Lizy w spektaklu *Bracia Karamazow*, Joannie Halinowskiej za rolę Pani Chochtaków w spektaklu *Bracia Karamazow* oraz za rolę Księżniczki w spektaklu *Stracone zachody miłości*, Martynie Kowalik za rolę Gruszy w spektaklu *Bracia Karamazow*, Mateuszowi Banasiukowi za rolę Bani w spektaklu *Stracone zachody miłości* (nagroda ZASP), Dianie Zamojskiej za rolę Kazi w spektaklu *Panny z Wilka* (nagroda TVP Łódź), Marcie

Sroce za rolę Joli w spektaklu *Panny z Wilka* oraz rolę Żakinety w spektaklu *Stracone zachody miłości* (nagroda TVP Łódź).

7 maja – 26 czerwca

W Muzeum Rzeźby Współczesnej (CRP w Orońsku) na wystawie *Alfabet rzeźby – tmn* zaprezentowano prace m.in. Adama Myjaka, Józefa Łukomskiego, Wiktora Gajdy, Jacka Waltosia, Ludmily Stehnowej, Tadeusza Siekulickiego, Wandy Gotkowskiej, Jana Berdyszaka, Stanisława Stoniny i Jerzego Jarnuszkiewicza. Kurator: Anna Podsiadły.

9 – 13 maja

W Turbo Galerii Jaime Sanchez pokazał instalację *Shape & Color Vibes*, zrealizowaną we współpracy z Pracownią Wiedzy o Działaniach i Strukturach na Wydziale Malarstwa ASP podczas rocznego pobytu w ramach europejskiego programu Erasmus/Socrates. Kurator: Jan Mioduszewski.

10 maja – 10 czerwca

W Salonie Akademii zaprezentowano wystawę *Mirostaw Bałka Arbeitsplatz*. Kurator: prof. Iwona Szmelter.



ARBEITSPLATZ | BAŁKA

Salon Akademii
poniedziałek - piątek, 12.00 - 18.00
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5
(wejście od ul. Traugotta)

wystawa otwarta
11 maja - 10 czerwca 2011

kurator: Iwona Szmelter
projekt fotograficzny: Piotr Januszkiewicz

organizacja: ASP, Galeria 2.0, Galeria Spokojna 15, Galeria 3.0, Galeria 4.0, Galeria 5.0, Galeria 6.0, Galeria 7.0, Galeria 8.0, Galeria 9.0, Galeria 10.0, Galeria 11.0, Galeria 12.0, Galeria 13.0, Galeria 14.0, Galeria 15.0, Galeria 16.0, Galeria 17.0, Galeria 18.0, Galeria 19.0, Galeria 20.0, Galeria 21.0, Galeria 22.0, Galeria 23.0, Galeria 24.0, Galeria 25.0, Galeria 26.0, Galeria 27.0, Galeria 28.0, Galeria 29.0, Galeria 30.0, Galeria 31.0, Galeria 32.0, Galeria 33.0, Galeria 34.0, Galeria 35.0, Galeria 36.0, Galeria 37.0, Galeria 38.0, Galeria 39.0, Galeria 40.0, Galeria 41.0, Galeria 42.0, Galeria 43.0, Galeria 44.0, Galeria 45.0, Galeria 46.0, Galeria 47.0, Galeria 48.0, Galeria 49.0, Galeria 50.0, Galeria 51.0, Galeria 52.0, Galeria 53.0, Galeria 54.0, Galeria 55.0, Galeria 56.0, Galeria 57.0, Galeria 58.0, Galeria 59.0, Galeria 60.0, Galeria 61.0, Galeria 62.0, Galeria 63.0, Galeria 64.0, Galeria 65.0, Galeria 66.0, Galeria 67.0, Galeria 68.0, Galeria 69.0, Galeria 70.0, Galeria 71.0, Galeria 72.0, Galeria 73.0, Galeria 74.0, Galeria 75.0, Galeria 76.0, Galeria 77.0, Galeria 78.0, Galeria 79.0, Galeria 80.0, Galeria 81.0, Galeria 82.0, Galeria 83.0, Galeria 84.0, Galeria 85.0, Galeria 86.0, Galeria 87.0, Galeria 88.0, Galeria 89.0, Galeria 90.0, Galeria 91.0, Galeria 92.0, Galeria 93.0, Galeria 94.0, Galeria 95.0, Galeria 96.0, Galeria 97.0, Galeria 98.0, Galeria 99.0, Galeria 100.0

11 maja

Z cyklu *Warszawska Akademia Sztuk Pięknych* w Traffic Clubie odbyła się promocja książki dr. hab. Tytusa Sawickiego *Konserwacja malowideł ściennych. Problemy estetyczne. Historia, teoria, praktyka*. Spotkanie autorskie z dr. hab. Tytusem Sawickim z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki poprowadziła red. Dorota Kołodziejczyk.



11 – 25 maja

W Galerii Przy Automacie zaprezentowano prace malarskie Marcina Kozłowskiego, studenta III roku Wydziału Malarstwa ASP w pracowni prof. Jarostawa Modzelewskiego. Kurator wystawy: Magdalena Wótkowska.

12 maja

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert zespołu Magnolia Acoustic Quartet, zorganizowany przez Samorząd Studentów UMFC. Muzycy – Kuba Sokotowski (fortepian), Mateusz Dobosz (kontrabas), Szymon Nidzowski (saksofon), Patryk Dobosz (perkusja) wykonali utwory Kuby Sokotowskiego.

12 – 13 maja

W Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie w ramach Juwenaliów Artystycznych odbył się przegląd Warszawskich Teatrów Studenckich. Wystąpili: Towarzystwo Artystyczne Medyków ze spektaklem *Siła obowiązku*, Teatr Hybrydy UW zaprezentował *Urwany film*, Kompania Teatralna Mamro *Petnię*, a Teatr Wolandejski *Matężństwo z kalendarza*.

12 maja – 22 czerwca

W galerii Test zaprezentowano wystawę *Tomasz Myjak – nowe obrazy*.

13 maja

Na Skwerze – Filia Artystycznego Centrum Fabryki Trzciny wystąpił z recitalem absolwent Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie Marcin Mroziński.

Na Wydziale Wzornictwa ASP wystąpiła jedna z najstynniejszych grup śpiewaczych z Ukrainy – Dania Czekaun i jej sąsiadki ze wsi Stari Koni.

Wydawnictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zostały nagrodzone w 51 Konkursie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek „Najpiękniejsze Książki Roku 2010”. Wyróżnienie w dziale katalogi, bibliofilskie i inne za projekt i opracowanie graficzne otrzymała Justyna Czerniakowska za katalog *Coming Out. Najlepsze dyplomy ASP 2010*. Nagrodę w dziale albumy (a tym samym tytuł „Najpiękniejsza Książka Roku 2010”) otrzymał Błażej Ostojka Lniski za koncepcję i opracowanie graficzne albumu z tekstem Magdaleny Piotrowskiej *Władysław Winiecki. Wielki wodewil*. Ponadto Towarzystwo Bibliofilów w Warszawie przyznało laureatowi nagrodę honorową.



Maciej Buszewicz, Grażka Lange, Lech Majewski i Piotr Młodożeniec otrzymali nagrodę za opracowanie graficzne książki *Brzechwa. Wiersze dla dzieci* (wydawnictwo Wytwórnia) w kategorii książki dla dzieci. Maciej Buszewicz otrzymał również nagrodę za opracowanie graficzne „najpiękniejszej książki wśród książek naukowych z zakresu humanistyki” *Mysł muzyczna Jeana-Jacquesa Rousseau* Zbigniewa Skowrona (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego). Wręczenie nagród nastąpiło w czasie II Warszawskich Targów Książki.

13 – 30 maja

W Auli miała miejsce retrospektywna wystawa Mariana Nowińskiego *Na przestrzeni*.

14 – 15 maja

Noc Muzeów w ASP

Podczas nocy rekordy popularności biła wystawa studencka, czyli *Aspenalia* na Wydziale Grafiki, gdzie swoje prace zaprezentowali zarówno studenci z Grafiki, jak i z Wydziału Malarstwa i Wydziału Rzeźby. Projekt był efektem pracy Samorządu ASP pod kierunkiem Łukasza Radziszewskiego.

W Turbo Galerii zaprezentowano projekt instalacji Macieja Januszewskiego i Dominika Robaka *Gdzie jesteśmy? Where are we?*. Na dziedzińcu ASP Filip Ziarkiewicz i Jagoda Glińska zaprezentowali projekt *Liberated nomadic vehicle*. Specjalnie na tę noc studenci z Pracowni Ceramiki pod kierunkiem dr Stanisława Bracha zbudowali piec do wypalania ceramiki, który przyciągnął bardzo wielu zwiedzających. *Multimedialny Ogród* był prezentacją działań studentów z pracowni prof. Stanisława Andrzejewskiego na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP, *Stowo, obraz, znak, znaczenie*.

Otwarte były wszystkie galerie ASP, zwiedzający mogli zobaczyć następujące wystawy: w Salonie Akademii *Mirostaw Bałka Arbeit-splatz*, w Auli *Na Przestrzeni* Mariana Nowińskiego, w galerii *Spokojna 15 VII Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej*, w galerii 2.0 videoinstalację Andrzeja Kokoszy *Potrójny akt z nicia – przestrzeń ciała* oraz wystuchać koncertu muzyki elektronicznej Huberta Napiórkowskiego z wizualizacją Rocha Forowicza.

Twórcze działania profesorów i studentów miały miejsce również poza murami ASP.

W podziemiach kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Trójcy odbyła się wystawa *In Via* (pracownia prof. S. Bąja, as. Arek Karapuda, Wydział Malarstwa ASP). Skrzyżowanie Al. Jerozolimskich i ul. Marszałkowskiej, pod Cepelią było miejscem pokazu: rzeźby *Ja-małpa* – projektu studentów III roku z Pracowni Rzeźby adi. I st Antoniego Grabowskiego oraz as. Krzysztofa Franaszka na Wydziale Architektury Wnętrz. Tamże miał miejsce pokaz krótkich filmów przygotowanych przez studentów Pracowni Multimedialnej Kreacji Artystycznej pod kierownictwem prof. Stanisława Wieczorka *Stacja nadawcza 6/10* – galeria na ekranie firmy Hator. Wokół pokazu odbył się studencki happening nawiązujący do atmosfery lat 60. – *Kup pan cegłę* (sponsorem wydarzenia była Fundacja Sztuki Niegłupiej).

W galerii Autograf na zbiorowej wystawie *Miejsca nieznanne* swoje prace zaprezentował Sylwester Piędziejewski. W galerii Klatka gościnnie wystawę prac Piotra Smolnickiego. W Witrynie odbyła się prezentacja projektów studentów ASP. W ogrodach Biblioteki Uniwersyteckiej Ryszard Ługowski i Jan Miodu-

szewski zaprezentowali swoje prace na wystawie zbiorowej *Piękne kłamstwa IV*. Przy ul. Szpitalnej 8a podczas *Nocy malarzy* zaprezentowano obrazy Wojciecha Cieśniewskiego, Michała Chojeckiego, Mikołaja Chylaka i Marka Zająca; film Jana Libera i Kuby Mazurkiewicza oraz wizualizacje – *Jędrzek Owsiański i malarze* (Fundacja Noc Malarzy).

W ramach IX Podlaskiego Festiwalu Nauki i Sztuki odbyły się dni otwarte na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie.

14 – 21 maja

Studenci II roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej wzięli udział w 14. Iran International Festival of University Theatre w Teheranie (Iran).

14 maja – 4 czerwca

W galerii 2.0 zaprezentowano videoinstalację Andrzeja Kokoszy *Przestrzeń ciała – Potrójny akt z nicia*.



14 maja – 1 czerwca

W galerii XX1 w Warszawie swoje projekty zaprezentowali: Justyna Kabala *Motył*, Michał Chojecki *Miejsce czaszki*, Paweł Kwiatkowski *Układ P1*.

15 maja

W ramach VII Festiwalu Fotografii Artystycznej w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie odbył się pokaz prac Katedry Multimediów Wydziału Grafiki ASP w Warszawie.

W Sali im. Henryka Melcera Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert promocyjny zatytułowany „Debiuty Młodych Dyrygentów”. Żeńskim Zespołem Wokalnym Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca dyrygowali Czesław Grajkowski oraz Anna Moszczyńska.

16 – 20 maja

W Turbo Galerii Grzegorz Kozera – student Wydziału Malarstwa ASP zaprezentował autorski kolaż *Kronika wypadków galeryjnych*. Kurator: Katarzyna Urbańska.

17 – 18 maja

GDZIEOdbyły się wykłady dr Ewy Izabeli Nowak: *Oblicza współczesnej sztuki francuskiej w kontekście sztuki światowej. Sztuka współczesna we Francji. Sytuacja młodych artystów*.

Artystka od wielu lat mieszka we Francji, zajmuje się teorią sztuki, jest autorką książki *L'art. Face à la politique*.

17 – 31 maja

Na Wydziale Malarstwa miała miejsce wystawa rysunku Zuzanny Piętkowskiej – studentki z Pracowni adi I st. Pawła Bottryka. Wernisaż odbył się 20 maja.

18 maja

W galerii 2.0 miał miejsce koncert promujący książkę Rafała Nowakowskiego *Z dystansu. Prace poetyckie 2000-2010*. Wykonawcy koncertu: eReFeN (wokół) – poeta, performer, pisarz, muzyk intuicyjny, pracownik naukowy, agent chaosu. Jako „Rafał Nowakowski” wydał powieść futurologiczną *Rdza* (Warszawa 2008) oraz tomik poezji *Z dystansu. Prace poetyckie 2000-2010* (Warszawa 2011); Nut Cane (gitara, sekwenser) – muzyk, producent muzyczny, performer, mentalny eksperymentator, agent chaosu. Członek wielu niezależnych projektów muzycznych, m.in.: Diszobabaa, Flam, Miassma; Mateuszek (wizualizacje) – członek Crackisworld, młodej wytwórni undergroundowej z Paryża, agent chaosu, cel hipnotyczny.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa ma Okólniku”, odbył się jubileuszowy koncert Warszawskiego Chóru Chłopięcego i Męskiego przy UMFC. Izabella Jaszczuż-Kraszewska (sopran), Tadeusz Domanowski (fortepian), Orkiestra UMFC oraz Warszawski Chór Chłopięcy i Męski przy UMFC pod dyktando Krzysztofa Jusielu-Morroza zaprezentowali utwory L. van Beethovena oraz J. Ruttera.

18 maja – 5 lipca

Stanisław Baj zaprezentował swoje prace na wystawie zbiorowej *Ars Longa, Vita Brevis – malarstwo z kolekcji Europejskiej Akademii Sztuki*. Ekspozycja miała miejsce w Salach Redutowych Teatru Wielkiego w Warszawie.

19 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej został pokazany spektakl *Colas Breugnon* wg Romain Rollanda (w przekładzie Franciszka Mirandoli) w reż. Tomasza Wiśniewskiego. W roli tytułowej wystąpił Stanisław Górka.

19 maja – 1 czerwca

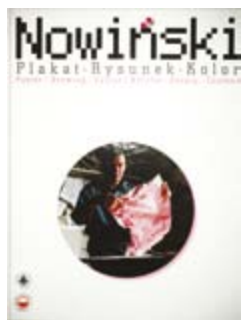
W galerii Wystawa w Warszawie zaprezentowano malarstwo Łukasza Rudnickiego *Na linii horyzontu*.

19 maja – 15 czerwca

W kawiarni Relaks w Warszawie miała miejsce wystawa *Ryszard Kajzer – plakaty*.

20 maja

Z cyklu ASP w Traffic Clubie odbyła się promocja książki prof. Mariana Nowińskiego *Nowiński. Plakat-Rysunek-Kolor*.



21 i 22 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się spektakl dyplomowy studentów Wydziału Sztuki Łalkarskiej AT w Białymstoku *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza w reżyserii Krzysztofa Raua.

Dramat ten jest utworem niezwykłym. Bohaterowie sztuki nie są postaciami jednoznacznymi, jednowymiarowymi. Rozpięci między sacrum a profanum, noszący w sobie zwierzę i swój kulturowy, zdehumanizowany kostium, stają się nie tylko niezwykle trudną, lecz także ogromnie interesującą partyturą aktorską. Jak na dyplomowy spektakl przystało... (K.Rau)

24 maja – 1 czerwca

Studenci III roku Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie wzięli udział w Tallin Treff Festival w Tallinie (Estonia).

25 maja

W cyklu Ewiva L'arte w Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie *Współtworzenie* w którym wzięli udział Paweł Mykietyn i Włodzimierz Pawlik.

Paweł Mykietyn (ur. 1971), jeden z najciekawszych kompozytorów współczesnych, klarnecista, założyciel nieistniejącego już zespołu Nonstrom, autor muzyki teatralnej i filmowej (*33 sceny z życia Szumowskiej*, *Tatarak Wajdy*), laureat prestiżowych nagród i wyróżnień w Polsce (w tym *Paszportu Polityki*) i za granicą. Od lat współpracuje z Krzysztofem Warlikowskim, jest dyrektorem muzycznym Nowego Teatru. Komponuje dla wielu festiwali i instytucji, m.in. Warszawskiej Jesieni, Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

Wtodek Pawlik (ur. 1958), kompozytor, pianista jazzowy, pedagog, autor kilkunastu autorskich płyt z muzyką jazzową, twórca muzyki filmowej (*Nightwatching Greenaway*, *Wrony*, *Pora umierać* Kędzierzawskiej, *Rewers* Lankosza) i teatralnej. Lider zespołu Wtodek Pawlik Trio, wielokrotnie goszczącego wybitnych instrumentalistów jazzowych z Polski i zagranicy (m.in. Randy Breckera i Billy Harta). Jest laureatem wielu krajowych i międzynarodowych konkursów. Wykłada w klasie improwizacji na warszawskim Uniwersytecie Muzycznym, swej macierzystej uczelni. Właśnie wydał płytę zainspirowaną poezją Jarosława Iwaszkiewicza. Prowadzenie Rafał Stawoń, autorka projektu Natalia Adaszyńska.

26 maja

W Turbo Galerii odbyła się wystawa Emili Bartkowskiej o mamie *Kocham Cię, ale nie lubię*.

26 maja – 13 czerwca

W galerii 2.0 miało miejsce działanie *Zróbmy to razem*. CO TO? Grupa zespół: Waraxa Monika, Terlikowska Iwona, Budzyński Kuba, Bartosiński Bartek. Wernisaż potoczony z publikacją wpisów odbył się 6 czerwca.

28 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się z okazji 200-lecia Szkolnictwa Artystycznego w Polsce konferencja naukowa, pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, *Dwóchsetlecie Szkoły Dramatycznej w Warszawie 1811 – 2011*. Konferencja składała się z dwóch części: *W hołdzie Wojciechowi Bogustawskiemu* (referaty wygłosili: Anna Kuligowska – Korzeniewska, Barbara Osterloff, Marek Dębowski, Patryk Kencki, Andrzej Kruczyński, Andrzej Łapicki, Tomasz Kubikowski, Henryk Izidor Rogacki) oraz *Warsztat współczesnego aktora* (referaty wygłosili m.in.: Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Irena Jun, Barbara Krafftówna, Grażyna Matyszkiewicz, Anna Seniuk, Maciej Engler, Jarosław Gajewski, Jerzy Jarocki, Henryk Jurkowski, Leszek Mądzik, Ryszard Peryt, Wojciech Pszoniak, Jerzy Radziwiłowicz, Jerzy Stuhr, Andrzej Strzelecki, Krzysztof Zanussi). Na zakończenie została zaprezentowana książka prorektor AT Barbary Osterloff *Aleksander Zelwerowicz*.

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się pokaz projektu *Grotowski – próba odwrotu* w reżyserii Tomasza Rodowicza. Wystąpili: Joanna Chmielecka, Julia Jakubowska, Małgorzata Lipczyńska, Janusz Adam Biedrzycki, Piotr Grabowski, Paweł Korbus, Tomasz Rodowicz. *Ten projekt jest ekscytujący i ryzykowny zarazem: „Jerzy Grotowski – największy rewolucjonista teatru XX wieku”. Wracam do Grotowskiego po tylu latach trochę z powodu buntu wobec tego, co z tą postacią zostało zrobione, a trochę z powodu poczucia, że jestem mu coś winien – po ludzku, ale przede wszystkim artystycznie. (...) Ja pytam, czy w jego spuściźnie zostało cokolwiek, co ma znaczenie dla tych młodych ludzi? Jeśli tak, to należy to skonfrontować z ich myśleniem o sobie, o życiu, o teatrze i sztuce, i to oni sami się z tym zmierzają. Ja będę tylko między nimi chodził i będę mówił, czy wierzę, czy nie wierzę* (Tomasz Rodowicz)

30 maja – 3 czerwca

W Turbo Galerii pokazano instalację studenta z Wydziału Grafiki Antka Sieczkowskiego *Rysuj, nie ma opierdalania*.

31 maja

JMR Ksawery Piwocki wbił pierwszą topałę na budowie nowej inwestycji ASP na Wybrzeżu Kościuszkowskim. Wśród przybyłych znaleźli się przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Władzy Wdrażającej Programy Europejskie, autorzy projektu, goście z warszawskich instytucji kultury, przedstawiciele Senatu ASP, wykładowcy oraz dziennikarze. Nowa inwestycja nie tylko zwiększy możliwości edukacyjne uczelni. Dzięki niej powstanie również nowoczesny budynek otwarty na Wisłę i przylegający do niej pas zieleni wpisany w charakter Powiśla, kampus akademicki i zarazem miejsce wydarzeń kulturalnych wzbogacających życie miasta. Projekt *Budowa nowego budynku oraz rozbudowa istniejącego budynku Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie* przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39 jest współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko.



CZERWIEC 2011

1 – 19 czerwca

W Centrum Olimpijskim PKOL zaprezentowano wystawę malarstwa Justyny Kabaly.

1 czerwca – 1 lipca

Paweł Nocuń zaprezentował swoje malarstwo w Przestrzeni Sztuk na Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach.

4 czerwca

Czwartego czerwca minęła 200. rocznica utworzenia przez Wojciecha Bogusławskiego Szkoły Dramatycznej, której Akademia Teatralna w Warszawie – uwzględniając rozmaite zawirowania historyczne – jest naturalną spadkobierczynią. W tym ważnym dla polskiego szkolnictwa teatralnego dniu na terenie Uczelni i w Teatrze Collegium Nobilium miały miejsce rozmaite zdarzenia, w których wzięli udział Pedagogzy, Studenci i Pracownicy AT.

Zostało uroczyste odstonięcie, stojące w holu Teatru Collegium Nobilium, popiersie prof. Zbigniewa Zapasiewicza autorstwa Michała Selerowskiego. Następnie w sali teatru zostały wręczone odznaczenia państwowe i resortowe pedagogom i pracownikom Akademii. Uroczystość uświetnił koncert absolwentów Akademii Teatralnej z udziałem m.in. Ignacego Gogolewskiego (rok ukończenia 1953), Jerzego Połomskiego (1957), Mariana Kociniaka (1959), Krzysztofa Kowalewskiego (1960), Bogdana Łazuki (1961), Mariana Opani (1964), Magdy Zawadzkiej (1966), Stanisławy Celińskiej (1969), Wiktora Zborowskiego (1973), Krystyny Jandy (1975), Ewy Błaszczyk (1978), Piotra Machalicy (1981), Hanny Śleszyńskiej (1982), Macieja Zakościelnego (2004), Katarzyny Dąbrowskiej (2007), Marcina Mrozińskiego (2009), Anny Markowicz (2009), Wiktorii Gorodeckiej (2009) Natalii Sikory (2010). Imprezie towarzyszyły: sesja autografowa absolwentów Akademii, atrakcje dla dzieci przygotowane przez studentów Wydziału Sztuki Lalkarskiej z Białegostoku, stoiska promocyjne teatrów warszawskich, wielobój teatralny studentów akademii, prezentacja serialu dokumentalnego przygotowanego przez studentów Wydziału Reżyserii Akademii. Obchody zakończyły pokazy spektakli dyplomowych IV roku Wydziału Aktorskiego - *Panny z wilka* w reż. Mai Komorowskiej i *Bracia Karamazow* w reż. Jarosława Gajewskiego oraz spektakl *Mapa* w reż. Andrzeja Strzeleckiego.

4 – 18 czerwca

W galerii Kantor Sztuki w Żyrardowie na wystawie *Marszałkowska 3/5* pokazano prace: Marcina Chomickiego, Marcina Dzwonkowskiego, Arka Karapudy, Justyny Kabaly, Pawła Kwiatkowskiego, Igora Przybylskiego i Justyny Wencel. Kurator wystawy: Robert Jasiński.

5 czerwca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert charytatywny „Kizuna-więzy przyjaźni” zorganizowany przez Klub Japoński w Polsce. W wydarzeniu tym wzięli pedagogzy i studenci UMFC. Podczas koncertu prowadzono zbiórkę pieniędzy na rzecz ofiar trzęsienia ziemi w Japonii. W programie koncertu znalazły się dzieła m.in. Bacha, Chopina, Szymanowskiego i Rachmaninowa.

6 – 17 czerwca

Studenci ASP zaprezentowali swoje prace na tradycyjnej wystawie końcoworocznej Wydziału Malarstwa, Wydziału Grafiki (Krakowskie Przedmieście 5), Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii (Spokojna 15), Wydziału Architektury Wnętrz, Wydziału Wzornictwa (Mysłowiecka 8) i Wydziału Rzeźby (Wybrzeże Kościuszkowskie 37).

W Turbo Galerii podczas wydarzenia *Wielka korekta* student Wydziału Grafiki Łukasz Izert zaprezentował automat zastępujący profesora. Po wernisażu maszyna została przeniesiona na korytarz Wydziału Grafiki, gdzie funkcjonowała do 17 czerwca.

6 – 22 czerwca

W galerii Wystawa w Warszawie zaprezentowano rysunki studentów Wydziału Malarstwa ASP z pracowni 64 prowadzonej przez prof. Ryszarda Sekułę i adi. Łukasza Rudnickiego. Uczestnicy: Weronika Grzelak, Monika Janowska, Katarzyna Maczkowska, Tomasz Piliowski, Ewa Przanowska, Magda Przanowska, adi. Łukasz Rudnicki, prof. Ryszard Sekuła i Paweł Stręk.

7 – 8 czerwca

W Teatrze Ateneum w Warszawie odbył się pokaz spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej *Bracia Karamazow* wg Fiodora Dostojewskiego w adaptacji i reżyserii Jarosława Gajewskiego.

8 – 16 czerwca

W galerii Spokojna 15 miała miejsce pokonkursowa wystawa 6 międzynarodowego Biennale Miniatury. Komisja konkursowa w składzie: prof. Rafał Strent – przewodniczący (Warszawa), prof. Dorothea Fleiss (Niemcy), dr Zuzana Gazikova (Słowacja), art. fotografik Jerzy Piątek (Kielce), prof. Leszek Misiak (Kraków), zakwalifikowała 202 prace 110 autorów i przyznała 4 nagrody regulaminowe oraz 3 wyróżnienia honoro-

we: – Grand Prix konkursu fundowane przez Prezydenta Miasta otrzymał Jarosław Grulkowski (Polska) za zestaw trzech prac *Gra /grafit i węgiel na papierze/* – I Nagroda Grażyna Kulikowska-Antczak (Polska) za zestaw trzech prac *Promienie / mezzotinta/* – II Nagroda Jose Apaza (Meksyk) za pracę *Formas evocativas /rysunek/* – III Nagroda Agnieszka Pótrala-Koćwin (Polska) za zestaw trzech prac bez tytułu */druk cyfrowy/*. Wyróżnienia honorowe: Arkadiusz Gepchard, Natalia Romaniuk, Małgorzata Strzelec. Organizatorzy wystawy: Instytut Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Ośrodek Promocji Kultury „Gaude Mater” – organizator Konkursu 6 Międzynarodowego Biennale Miniatury.

9 czerwca – 7 lipca

W Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu miała miejsce wystawa zbiorowa 71369 autorstwa asystentów Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP.

Tytułowa liczba 71369 to iloczyn wymiarów standardowego pudełka, używanego do przesyłek pocztowych: 53,5 x 29 x 46 cm. Michał Borys, Marcin Chomicki, Maciej Czyżewski, Maciej Duchowski, Mikołaj Dziekański, Arkadiusz Karapuda, Rafał Kowalski, Tomasz Milanowski, Jan Mioduszewski, Sylwester Piędziejewski, Igor Przybylski i Łukasz Rudnicki postanowili zmierzyć się z tak konkretnie określoną przestrzenią. Każdy z nich podszedł do tego zadania indywidualnie, w sposób bądź to charakterystyczny dla swojej twórczości, bądź całkowicie odmienny, wynikający właśnie z potrzeby samoograniczenia się do otrzymanej powierzchni. Matej, lecz wbrew pozorom wymagającej. Różnorodność technik i podejścia do tematu sprawiły, że powstało dwanaście prac tak różnych, jak ich autorzy.



10 czerwca

„PANIE JACKU”, NUMER 1 (2011)
Studenci i wykładowcy Wydziału Wzornictwa ASP wspólnie stworzyli nową gazetę „Panie Jacku”. Pismo jest zapisem bujnego życia uczelni: wystaw, spotkań, wykładów i warsztatów, miejscem prezentacji osiągnięć młodych projektantów, najciekawszych prac semestralnych, dyplomowych i konkursowych, a także forum dyskusji i publikacji tekstów pisanych zarówno przez studentów, jak i teoretyków i historyków wzornictwa związanych z Akademią. Szatę graficzną zaprojektowały studentki II roku – Hanna Ferenc, Marta Morawska, Natalia Kotkowska, Katarzyna Zmysłona. Projekt powstał w ramach zajęć w pracowni prof. Marka Stańczyka i as. Zofii Strumiłło-Sukiennik.

13 czerwca

W Auli ASP miało miejsce spotkanie z Xavierem Bermudezem, artystą grafikami, prezydentem Międzynarodowego Biennale Plakatu w Meksyku.

14 czerwca

Na IV Festiwalu Kultury Żydowskiej – Kolor i dźwięk – Zachor w Białymstoku zaprezentowany został egzamin z piosenki aktorskiej studentów Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie *Szmonces i liryka*.

Studenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie wzięli udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Dzieci i Młodzieży Wigraszek w Suwałkach.

15 czerwca

Na Dużej Scenie Teatru ROMA odbył się spektakl zatytułowany *Musical, Musical...*, w którym wzięli udział studenci oraz profesorem UMFC – wokaliści, instrumentalści i tancerze. Artystom towarzyszył m.in. Chór Mieszany UMFC pod dyktando prof. Krzysztofa Kusiel-Moroza oraz BIG-BAND UMFC kierowany przez Ryszarda Borowskiego.

LIPIEC 2011

16 czerwca

W Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie odbył się wieczór poświęcony dwutomowej monografii Barbary Osterloff *Aleksander Zelwerowicz*. Z autorką o jej książce i bohaterze, jednym z najwybitniejszych artystów polskiego teatru pierwszej połowy XX wieku, aktorze, reżyserze i pedagogu – rozmawiał Janusz Majcherek. Fragmenty monografii przeczytał Grzegorz Gierak.



16 czerwca – 30 czerwca

Na Wydział Aktorski Akademii Teatralnej w Warszawie zgłosiło się 1345 kandydatów. Po kilkuetapowych egzaminach (sprawdzian predyspozycji, zadania aktorskie, elementy wiedzy o teatrze) przyjęte zostały 24 osoby.

16 czerwca – 8 lipca

Towarzystwo projektowe w Salonie Akademii było retrospektywą jednego z najbardziej znanych biur projektowych w Polsce, zorganizowaną z okazji 20-lecia działalności. Na wystawie zaprezentowano najważniejsze projekty związane z przestrzenią publiczną: Miejski System Informacji w Warszawie, wyposażenie Krakowskiego Przedmieścia, informacja wizualna dla Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, wnętrze siedziby Agory S.A. oraz opery we Wrocławiu, a także ostatniego piętra Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie – wybrane projekty, które definitywnie zmieniły przestrzeń publiczną polskich miast.

Wystawa Towarzystwa Projektowego nie była, z założenia twórców, tradycyjną prezentacją designerskich przedmiotów, ani też podsumowaniem działalności. Była raczej pokazaniem miejsc, sytuacji i kontekstów, w jakich funkcjonują ich projekty.



17 czerwca

W „Dziekance”, na Krakowskim Przedmieściu 58/60, Gerard Edery z USA poprowadził warsztaty interpretacji pieśni sefardyjskich. Wspótoragnizatorem tego wydarzenia była Ambasada Stanów Zjednoczonych Ameryki.

18 czerwca – 30 sierpnia

W foyer Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, w ramach Satyrykonu 2011, zaprezentowano wystawę rysunków i grafik studentów Pracowni Ilustracji warszawskiej ASP *Skłonności do ostrości*. Powstała książka, wydana przez Legnickie Centrum Kultury im. H. Karlińskiego i Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie.



19 czerwca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbyło się widowisko muzyczno-teatralne dla dzieci, powstałe z inicjatywy studentek Uniwersytetu Muzycznego. Wydarzenie to umożliwiło nawiązanie współpracy pomiędzy studentami m.in. Uniwersytetu Muzycznego, Akademii Teatralnej, Politechniki Warszawskiej, Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera. W widowisku wzięli udział aktorzy, tancerze i orkiestra wykonując piosenki dziecięce polskich kompozytorów.

20 – 27 czerwca

W galerii Art NEW media zaprezentowano pracę dyplomową Katarzyny Nocuń.

25 czerwca – 30 lipca

W miejskim Ośrodku Kultury w Międzyzrzeczcu Podlaskim w ramach cyklu wystawienniczego „Mistrz i uczniowie” zaprezentowano wystawę *Stanisław Baj i studenci*. Oprócz dzieł Stanisława Baja znalazły się na niej obrazy, które wykonał jego asystent Arkadiusz Kara-

puda oraz studenci Pracowni Malarstwa ASP: Łukasz Grotkowski, Urszula Katmykowska, Marta Kawecka, Agnieszka Milewska, Dominika Owczarek, Tomasz Pilikowski, Agata Rudzikiewicz, Jordan Sobierajski, Janina Tłuczkiewicz i Łukasz Zedlewski. Otwarcie wystawy odbyło się 18 czerwca.

25 czerwca – 11 września

W Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej zaprezentowano wystawę *Stanisław Baj – malarstwo*.

27 czerwca – 3 lipca

Odbył się organizowany przez Akademię Teatralną w Warszawie 6. Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych. Na program festiwalu oprócz zaproszonych pokazów spektakli dyplomowych z 13 szkół teatralnych z 12 krajów (m.in. Austria, Chiny, Grecja, Hiszpania, Iran, Korea Południowa, Słowacja, USA, Wielka Brytania, Włochy) złożyły się liczne imprezy towarzyszące, w tym pokazy spektakli offowych, spotkania ze znanymi artystami sceny i ekranu a także otwarty warsztat teatralny, przeznaczony zarówno dla zawodowców, jak i amatorów.

Jury w składzie: Stacy Keach, Ramuné Marcinkevičiūtė, Das Robin, Jeffrey Sichel, Krzysztof Zanussi, przyznało Grand Prix spektaklowi *Panny z Wilka* w reż. Mai Komorowskiej z Akademii Teatralnej w Warszawie.

30 czerwca

Z cyklu *Warszawska Akademia Sztuk Pięknych* w Traffic Clubie odbyła się promocja albumu *Postacie i krajobrazy* dr hab. Mariusza Woszczyńskiego. Gościem specjalnym był prof. Przemysław Krajewski z Wydziału Architektury Wnętrz ASP. Tematem spotkania z autorem były wędrowki po kresach oraz dyskusja o tym, czym są one dla nas dziś. Spotkanie poprowadziła red. Dorota Kołodziejczyk. Na trzecim i pierwszym piętrze Traffic Clubu pokazano pejzaże kresowe Mariusza Woszczyńskiego (15 czerwca – 15 sierpnia).



1 – 24 lipca

W toruńskiej Galerii Sztuki Wozownia zaprezentowano wystawę Julii Curyło *Odpusty i cudowne widzenia*.

1 lipca – 31 sierpnia

W Muzeum Ziemi Otwockiej miała miejsce wystawa rzeźby Mieczysława Kozłowskiego i malarstwa Mariusza Woszczyńskiego.

2 lipca

W galerii Wieża Muzeum Zbrojowni na Zamku w Liwie odbył się wernisaż wystawy zbiorowej *Pejzaże* z udziałem Stanisława Baja i Mariusza Woszczyńskiego. Organizatorzy: J. Brukwicki – kierownik Galerii Krytyków „POKAZ” w Warszawie, R. Postek – dyrektor Muzeum Zbrojowni na Zamku w Liwie.

2 – 8 lipca

Na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbyła się XVIII. Międzynarodowa Letnia Akademia Muzyki Dawnej, organizowana pod Honorowym Patronatem Michała księcia Sapiehy oraz JM Rektora UMFC prof. Stanisława Moryto. W ramach Letniej Akademii odbywały się koncerty, wykłady i kursy mistrzowskie.

4 lipca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Cascade Youth Orchestra. Pod dyrekcją Gerry'ego Jona Marsha muzycy wykonali dzieła m.in. Beethovena i Gershwna.

5 – 6 lipca

W Akademii Teatralnej odbył się pokaz egzaminu studentów III roku Wydziału Aktorskiego z „Pracy nad rolą” pod opieką prof. Anny Seniuk i as. Pawła Ciotkosza. Na przedstawienie 2 x *Mroźek* złożyły się jednoaktówki: *Karol* i *Zabawa*.

6 lipca

W lipcu i sierpniu w „Dziekance”, na Krakowskim Przedmieściu 56/60, miała miejsce

11. edycja Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2011*, organizowanego przez Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Stołeczną Estradę oraz Urząd m.st. Warszawy. Festiwal rozpoczął się koncertem zatytułowanym *Mistrzowskie Interpretacje*, podczas którego Tomasz Strahl oraz Agnieszka Przemek-Bryta wykonali utwory Chopina, Czajkowskiego i Rachmaninowa.

7 – 8 lipca

Na studia magisterskie Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie zostało przyjętych 16 osób.

8 – 10 lipca

Samorząd studencki Akademii Teatralnej w Warszawie zorganizował Ogólnopolski Festiwal Teatrów Studenckich. W Teatrze Collegium Nobilium można było zobaczyć Teatr Nie Teraz (Tarnów) – *Ballada o Wołyniu*, Chojnickie Studio Rapsodyczne – *dzieło sztuki*, Gracjarnia (Kraków) – *Gwałtu! Co się dzieje!*, Chance Theatre (Warszawa) – *Jeppie*, Teatr Wolandzki (Warszawa) – *Klatka*, Teatr Scena Główna Handlowa (Warszawa) – *Opowieść o zwyczajnym szaleństwie*, Teatr Imaginacje (Wrocław) – *Pętla*, Kompanię Teatralną Mamro (Warszawa) – *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna*, Grupę Muzyczną Mandragora (Kraków) – *Psychiatryk*, *Krótką teorię czasu*. Teatr Park (Warszawa) – *Wianki – podwózkowe ojratorium*.

8 lipca – 31 sierpnia

W galerii Witryna przy pl. Konstytucji w Warszawie miały miejsce działania studentów Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii z warszawskiej ASP *Czysty człowiek*. W projekcie udział wzięli: Karolina Banachowicz, Ewa Miłtuńska, Radek Skrzypczyk, Maria Sztompka, Karol Wieczorkiewicz. Kurator: Piotr Kopik. Współpraca: Agnieszka Sural.

9 lipca – 18 września

Niepokorny Xawery Dunikowski to wystawa zaprezentowana w Muzeum Rzeźby Współczesnej w CRP w Orońsku. Kurator: Joanna Torchała. Aranżacja: Jerzy Dobrzański (ASP w Warszawie). Współpraca przy realizacji wystawy: Andrzej Pajek.

11 lipca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Studenckiej Orkiestry Symfonicznej z Utrechtu, będącej jedną z najstarszych amatorskiej orkiestr w Holandii. Historia or-

kiestry sięga pierwszej połowy XIX wieku. Zespół Utrechtsch Studenten Concert pod dyrekcją B. Pollarda wykonał dzieła m.in. Sibeliusa i Rachmaninowa.

11 – 22 lipca

Obyła się wystawa *Dyplomy 2011 studentów Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych* – uczestnicy: Anna Hlebowicz, Monika Janowska, Karolina Jarmolińska, Maja Kitajewska, Przemysław Klimek, Tycjan Knut, Aleksandra Kowalczyk, Grzegorz Koze- ra, Magdalena Laskowska, Adolf Laskowski, Urszula Łojko, Sylwia Podlaska, Monika Stolarska, Magdalena Szilke, Szczęsny Szuwar, Michał Szurawski, Anna Świtalska, Daniel Witnicki, Pola Wójcik. Prace zaprezentowano na Wydziale Malarstwa, w Auli, w galeriach Salon Akademii, 2.0, Turbo, Spokojna 15 oraz w podziemiach kościoła ewangelicko-augsburskiego Św. Trójcy w Warszawie.

12 lipca – 30 października

W Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu otwarto wystawę *Kolekcja 13 – Malarstwo, rzeźba i tkanina ze zbiorów Muzeum*. Wystawa prezentuje prace m.in. Stanisława Baja, Jana Berdyszaka, Wojciecha Fangora, Stefana Gierowskiego, Doroty Grynczel, Artura Nacht-Samborskiego, Janusza Przybylskiego, Jacka Sempolińskiego, Jacka Siennickiego, Wiesława Szamborskiego, Bogusława Szwacza, Jana Tarasina, Jerzego Tchórzewskiego, Zbigniewa Tymoszewskiego, Apoloniusza Węglowskiego, Ryszarda Winiarskiego, Rajmunda Ziemińskiego.

13 lipca

W „Dziekance” w ramach festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne* wystąpił zespół Warsaw Modern Duo. Krystyna Sakowska (klarnet) oraz Joanna Opalińska (fortepian) wykonały utwory m.in. H.M. Góreckiego, W. Lutosławskiego, C. Debussy’ego, H. Poulenc’a, R.V. Williamsa.

Opracowali:
Katarzyna Fogler, Piotr Kędzierski
i Eugenia Krasińska-Kencka

W opracowaniu redakcyjnym „Aspiracji” lato 2011 uczestniczyły Panie Anna Jakimiuk i Aleksandra Janowska odbywające staż w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w ramach programu „Staż w Instytucjach Kultury” Narodowego Centrum Kultury.

WYSTAWA

Od lewej: Grzegorz Niwiński, Jerzy Porębski

TOWARZYSTWO
PROJEKTOWE
W PRZESTRZENI
PUBLICZNEJ
(20 LAT)





Towarzystwo Projektowe
w przestrzeni publicznej (20 lat)

Salon Akademii, Akademia
Sztuk Pięknych w Warszawie

16 czerwca – 8 lipca 2011



Od lewej: Maja Komorowska, Tomasz Rodowicz, Teresa Nawrot, Jarosław Komorowski, Barbara Osterloff, Henryk Jurkowski, Patryk Kencki, Andrzej Kruczyński.



200 LAT SZKOŁY DRAMATYCZNEJ W WARSZAWIE

Konferencja naukowa pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej: 28 maja 2011, Akademia Teatralna, Teatr Collegium Nobilem.

Fot. Bartek Warzecha

Od lewej: Wojciech Pszoniak, Anna Kuligowska-Korzeniewska, Grażyna Matyszkiewicz, Jerzy Radziwiłowicz, Grzegorz Jarzyna, Jerzy Jarocki, Krzysztof Zanussi.





4 czerwca 2011
 Zdjęcia 1-11 – uroczysty koncert
 1. Wiktor Zborowski i Marian Opania, 2. Ewa Błaszczyk,
 3. Anna Markowicz, 4. Maciej Zakościelny, 5. prof. Wiesław Komasa, 6. prof. Henryk Izidor Rogacki, 7. Publiczność, 8. Ignacy Gogolewski, 9. dr Dorota Kotłyńska, 10. Magdalena Zawadzka, 11. Stanisława Celińska;
 Zdjęcia 12-14 – uroczystość w Teatrze Collegium Nobilium
 12. Krystyna Janda i prof. Wiktor Jędrzejec (dyrektor departamentu w MKiDN), 13. Rzeźba upamiętniająca prof. Zbigniewa Zapasiewicza (aut. Michała Selerowskiego) odsłonięta w czasie tej uroczystości (na sąsiedniej stronie przed odsłonięciem), 14. Beata Kowal i prof. Tomasz Nałęcz (doradca prezydenta RP);
 15. Mecz piłki nożnej Krakowiaci kontra Górale rozegrany przez studentów i absolwentów Akademii Teatralnej w oryginalnych strojach ludowych.



Fot. Maryla Ścibor Marchocka





MIĘDZYNARODOWE TRIENNALE SZTUK GRAFICZNYCH IM. T. KULISIEWICZA W WARSZAWIE
KULISIEWICZ INTERNATIONAL GRAPHIC ARTS TRIENNIAL IN WARSAW

15 • X-12 • XI

ARKADY KUBICKIEGO
ZAMEK KRÓLEWSKI
W WARSZAWIE
THE ROYAL CASTLE
IN WARSAW
KUBICKI ARCADES

IMPRINT 2011

www.imprint.com24.pl

Organizatorzy



Patronat



Patronat medialny



Projekt: Piotr Garlicki