

Smendzianka / Moryto / Pruszkowski / Schiller / Mrozek / Aleksandrowicz / Zelwerowicz

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

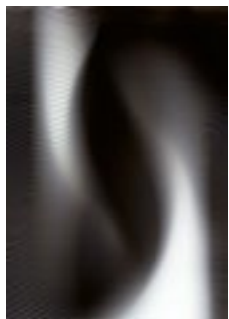
ZIMA 2011-2012



cena 16 zł (5% VAT)



Paweł Iwaniuk (absolutywny Wydziału Grafiki: 2008) bez tytułu, 2011, tempera na płótnie, 100 x 150 cm



Na okładce:
Barbara Sosnowska-Bałdyga *Aberracja II*, 2010,
grafika cyfrowa, 140x100 cm (Kolekcja Grafiki
Współczesnej IMPRINT)

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

ZIMA 2011-2012

- s. **2** Aneta Teichman
Regina Smendzianka.
Życie jak kiczowaty film
Regina Smendzianka – Life Like a Trashy Film
- s. **10** Leszek Lorent
Emitte lucem et veritatem tuam.
Perkusyjne sacrum przełomu wieków
Emitte lucem et veritatem tuam – Percussion Sacrum
of the Turn of the Century
- s. **14** Krystyna Juszyńska
**Muzyczne relacje między Łodzią
i Warszawą**
Musical Relations between Lodz and Warsaw
- s. **18** Aleksandra Szacho-Głuchowicz
**Tadeusz Pruszkowski – człowiek
renesansu**
Tadeusz Pruszkowski – a Renaissance Man
- s. **22** Anna Kuligowska-Korzeniewska
Leon Schiller i film
Leon Schiller and Film
- s. **28**
Sztuka iluzji.
**Rozmowa Natalii Sukiennik z Antonim
Gryzikiem**
The Art of Illusion – Antoni Gryzik in conversation
with Natalia Sukiennik
- s. **32** Marcin Przybylski
Muzodram, czyli podróż
Muzodram, or a Journey
- s. **36** Maciej Kubera
Benjamin Britten...
Kim jest dla reżysera dźwięku?
Benjamin Britten... Who Is He for the Sound Director?
- s. **40** Antoni Winch
Teatr absurdu po teatrze absurdu.
Część pierwsza
Theatre of the Absurd after the Theatre of the Absurd
(Part One)

- s. **44** Barbara Osterloff
Mroźek po rosyjsku
Mroźek à la russe
- s. **48**
Teatr to relacja aktor – widz.
**Rozmowa Magdaleny Butkiewicz
z Mają Komorowską**
Theatre is an Actor – Spectator Relationship:
Magdalena Butkiewicz's interview
with Maja Komorowska
- s. **48**
Doskonałość, której i tak nie osiągniemy.
**Rozmowa Magdaleny Butkiewicz
z Martą Kurzak**
Excellence Impossible to Achieve:
Magdalena Butkiewicz's interview with Marta Kurzak
- s. **50** Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz
Miasto Zorzy Polarnej
City of Northern Lights
- s. **54** Eulalia Domanowska
Rzeźby z marzeń
Dream Sculptures
- s. **56** Alek Hudzik
Myślenie rzeźbą
Thinking in Terms of Sculpture
- s. **60** Henryk Izidor Rogacki
Aktor, jego życie i czasy
Actor, His Life and Times
- s. **62** Barbara Osterloff
Zelwerowicz gra Porfirego.
Fragment z monografii aktora
Zelwerowicz Playing Porfiry.
An excerpt from the monograph of the actor
- s. **64** Urszula Janowska
Sprawa młodej grafiki
The Case of Young Graphic Arts

- s. **70**
Kalendarium
Chronicle of events

- s. **78**
Streszczenia
Summaries

- s. **80**
**Spektakl dyplomowy studentów IV roku
Wydziału Aktorskiego Akademii
Teatralnej im. A. Zelwerowicza
w Warszawie – Przypadki Pana Jourdain**
Degree performance, 4th Year, Faculty of Acting,
A. Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw –
The Adventures of Monsieur Jourdain

ASPIRACJE zima / winter 2011–2012

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 w Warszawie
Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw

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 (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

REGINA SMENDZIANKA ŻYCIE JAK KICZOWATY FILM

Aneta Teichman

Regina Smendzianka przy fortepianie w Domu
Urodzenia Fryderyka Chopina.
Fot. Edward Hartwig (NAC)



„Całe moje życie jest jak kiczowaty film. Oglądałam wiele takich filmowych opowieści o robieniu kariery, gdy byłam podlotkiem. I tak jak na filmie, wszystko spełniło się w rzeczywistości. Po latach pracy przyszła sława i sukcesy”¹.

1

W ten sposób określiła swoje życie Regina Smendzianka w jednym z wywiadów. Cyt za: *Moje życie jest jak kiczowaty film...* z prof. R. Smendzianką rozmawiała J. Wasicka, „Gazeta Pomorska” 22 kwietnia 1991.

2

Z. Peret-Ziemlańska, *Jestem Wagą*. Rozmowa z Regimą Smendzianką, w: *Rozmowy z muzykami*. AMFC, Warszawa 1998, s. 147, 148.

3

Z. Peret-Ziemlańska, *Jestem Wagą...*, op. cit., s. 147, 148.

4

Z. Peret-Ziemlańska, *O problemach pianistki*. Rozmowa z Regimą Smendzianką, w: *Rozmowy z muzykami*. AMFC, Warszawa 1998, s. 157.

5

Ibidem.

Regina Smendzianka urodziła się 9 października 1924 roku w Toruniu. Tam też spędziła dzieciństwo i lata młodości. Przyszła pianistka miała wiele szczęścia, bo zarówno jej rodzice, jak i dziadkowie byli muzykalni i muzykujący. O żywych w tej rodzinie zainteresowaniach życiem kulturalnym świadczyła obecność jej członków na wielu imprezach artystycznych w mieście, jednak to właśnie domowe muzykowanie wywarło najsilniejszy wpływ na młodą artystkę. Zwłaszcza matka Reginy dokładała starań, by rozwijać uzdolnienia muzyczne córki. Grała dla niej drobne kompozycje na domowym pianinie, śpiewała piosenki. Smendzianka często wspominała też swojego dziadka – pierwszego i najgorliwszego słuchacza jej domowych występów, podczas których popisywała się śpiewem i grą na pianinie. Był on także jedynym widzem przedstawień „teatralnych”, podczas których wcielala się w „role pięknych i szczęśliwych królewien, których losom dziadek przyglądał się z najniwygodniejszej na świecie teatralnej łoży – spod udrapowanego aksamitem dużego stołu”².

Po kilku latach domowego umuzykalniania rodzice postanowili powierzyć edukację córki pani Marii Drzewieckiej. Przyjechała ona do Torunia z Rosji po rewolucji w 1917 roku. Dała się poznać jako pedagog niezwykle oddany swojej pracy i skupiający wokół siebie najzdolniejszych uczniów. W czasie, kiedy Smendzianka rozpoczęła naukę, w klasie pani Drzewieckiej uczyli się między innymi Jan Drath i Kazimierz Serocki. Okres prywatnego kształcenia młodej pianistki dobiegł końca, gdy w wieku ośmiu lat zaczęła uczęszczać do toruńskiego Konserwatorium Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego. Pracowała jednak nadal pod kierunkiem swojej pierwszej nauczycielki, która dostrzegła jej talent i starała się go jak najszybciej rozwinąć. Postępy miał uczeń zapewnić ambitny repertuar, Smendzianka grała więc sonaty Beethovena, niektóre utwory Chopina i Liszta. Pierwsze występy zostały przez słuchaczy przyjęte entuzjastycznie, krytycy chwalili jej talent i wróżyli świetlaną przyszłość, toteż szybko zyskała miano „cudownego dziecka”. Interesowano się grą młodej artystki, która z zadziwiającą łatwością wykonywała trudny – jak na ówczesne jej możliwości – repertuar. Koncert w inowrocławskim parku zdrojowym zgromadził około dwóch tysięcy słuchaczy. Po tych poważnych sukcesach nauczycielka zgłosiła uzdolnioną pianistkę do udziału w Ogólnopolskim Konkursie Młodych Talentów. Dla Smendzianki było to wielkie przeżycie: „W 1934 roku stanęłam więc po raz pierwszy na estradzie Filharmonii Warszawskiej wśród wielu utalentowanych dzieci z całej Polski. Graliśmy przed bardzo szacownym jury konkursowym, któremu przewodniczył sam Aleksander Michałowski. Wróciłam do Torunia z dyplomem i nagrodą. Tak więc moja »kariera« nabierała rozmachu”³. W tym czasie w toruńskim konserwatorium nastąpiły poważne zmiany. Nowy dyrektor Piotr Perkowski zdecydował się zmienić kadrę nauczycielską. Zamierzał, poprzez zaangażowanie wybitnych muzyków, podnieść poziom kształcenia muzycznego w tej instytucji. W ten sposób w gronie pedagogów znalazł się znany już wtedy i ceniony pianista Henryk Sztompka, który miał pokierować dalszym muzycznym rozwojem Smendzianki.

Kontakt z wybitnym muzykiem był dla młodej pianistki czymś niezwykłym. Sztompka inspirował ją, zachwycał swoją grą i rozległą wiedzą, a także ujmował niezwykłą kulturą i elegancją. Regina Smendzianka była dumna i zadowolona, że jest uczennicą tak znakomitego artysty, wyróżnionego nagrodą Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków na I Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie, choć początek nauki pod jego kierunkiem wcale nie przebiegał w klimacie wcześniejszych zachwytów i komplementów. Profesor polecił młodej artystce przerwać działalność koncertową i odłożyć dotychczasowy repertuar. Poradził jej uzbroić się w cierpliwość i zabrać do solidnej pracy. Jakie wrażenie te słowa wywarły na Smendziance, nietrudno sobie wyobrazić. W wielu wywiadach udzielonych w późniejszych latach wspominała o „tżach”, „zagryzaniu zębów”, „ciężkim sercu” i o tym, że „dużo ją to kosztowało”. Podporządkowała się jednak woli profesora, a sens jego ówczesnych zaleceń zrozumiała dopiero po wielu latach: „Wykonywałam na koncertach bardzo trudny repertuar. Zbyt trudny. Grałam intuicją (talentem – jak kto woli), a nie umiejętnościami. Ta droga wiodła donikąd”⁴. W pierwszych miesiącach nauki miejsce efektywnych utworów zajęły zdecydowanie mniej atrakcyjne „ćwiczenia palcowe, tzw. wprawki, oraz etiudy i łatwe utwory polifoniczne, grane wolno, bez pedałki i każdą ręką osobno”⁵. Etap żmudnej pracy uwieńczony został debiutem w 1938 roku w sali toruńskiego Teatru Miejskiego. Smendzianka wykonała *Koncert fortepianowy* Ludwiga van Beethovena z Orkiestrą Symfoniczną Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyktando Lucjana Gutriego. Występ spotkał się z życzliwym przyjęciem. W tym czasie artystka otrzymała także stypendium ministerialne, o którego przyznaniu zdecydował (jak zawsze zaznaczała) ówczesny wiceprezydent szkół muzycznych Stefan Śledziński. I kiedy wydawało się, że jej kariera potoczy się dalej gładko, wybuchła wojna.

Z końcem grudnia 1939 roku Smendzianka wraz z rodziną opuściła Toruń i pojechała do Krakowa. Nagła zmiana życiowych planów wywołała u niej pewną dezorientację: pianistka szykowała się do podboju polskich scen muzycznych, a tymczasem wojna pozbawiła ją nawet możliwości grania na fortepianie. Dopiero po dwóch latach, korzystając z wypożyczonego instrumentu, wróciła do pracy nad własnym warsztatem pianistycznym. Wielokrotnie podkreślała, że listowny kontakt z Henrykiem Sztompką pomógł jej przetrwać tamte chwile zwątpienia.



Stanisław Wiechowicz (stoi pierwszy od lewej) wśród członków Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polskich w Paryżu. Siedzą od lewej: Stanisław Czapski, Paweł Kochański, Artur Rubinstein, stoją od lewej: Stanisław Wiechowicz, Piotr Perkowski, Feliks Łabuński (NAC).

Artur Malawski, 1936 r., Kraków (NAC)

Po wojnie zdała egzamin do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie, do klasy swojego mistrza profesora Sztompki. Pomijając niedogodności życiowe związane z długotrwałą wojną, był to dla niej czas nietatwy, musiała bowiem łączyć naukę w gimnazjum, gdzie miała zdać maturę – ze studiami wyższymi. Wśród jej wykładowców w PWSM w Krakowie byli Artur Malawski, Stanisław Wiechowicz, Stefania Łobaczewska. Trudny okres zakończył się wraz z uzyskaniem w 1948 roku dyplomu PWSM. Jeszcze przed zdobyciem dyplomu, 28 marca 1948 roku odbył się w krakowskiej filharmonii dobrze przyjęty przez krytykę koncert Smendzianki, uznany za jej „dorosły” debiut. Stefania Łobaczewska w swojej recenzji napisała: „Tu mamy do czynienia z talentem zupełnie wyjątkowym, tak pod względem dojrzałości interpretacji, jak i całej strony technicznej. Głęboka muzykalność, przemyślenie każdego szczegółu, doskonałe opanowanie instrumentu we wszystkich dziedzinach techniki – absolutna pewność w stosunku do orkiestry – wszystko wskazuje, że mamy tu do czynienia z jednostką, która ma wielką przyszłość przed sobą”⁶.

Dobra passa pozwoliła pianistce optymistycznie patrzeć w przyszłość. Rok 1948 był dla niej naprawdę pomyślny, ponieważ oprócz tytułu magistra sztuki i udanego debiutu zdobyła także pierwszą nagrodę na ogólnopolskim konkursie eliminacyjnym do IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Jednak przesłuchania Konkursu Chopinowskiego, do których przystąpiła we wrześniu 1949 roku, przyniosły jej rozczarowanie. Zawód był bolesny, ale najgorsze miało dopiero się wydarzyć – pianistkę, której grę do niedawna ceniono, przestano po prostu zauwa-

żać. Był to dla niej okres „nietaski”, oznaczający odcięcie od życia koncertowego. Aby nie marnować czasu, postanowiła doskonalić umiejętności pod kierunkiem profesora Zbigniewa Drzewieckiego. „Odrzucenie” trwało mniej więcej pięć lat, a przetom przyniosło tournée do Chin w 1954 roku. Wielkim krokiem naprzód była także współpraca z Arturem Malawskim oraz nagroda za interpretację jego *Etюд Symfonicznych*. Regina Smendzianka została „odkryta na nowo”: artykuły prasowe pełne były wyszukanych komplementów, a wkrótce obwołano ją pierwszą damą polskiej pianistyki. Krytycy prześcigali się w pochwałach: „Jest pianistką najszlachetniejszego rodzaju, rozporządza nieskazitelną techniką wirtuozowską, jej gra odznacza się tysiącem odcieni, a ona sama posiada sztukę pełnego wyrazu frazowania” („Le soir” Bruksela), „Artystka w każdym calu” (Paryż), „Jest pianistką najwyższej klasy” (Bruksela), „Grała z wielkim mistrzostwem” (Szanghaj), „Kaptanka muzyki... technicznie doskonała, posiada płomienny – lecz utrzymany w ryzach – temperament” (Sztokholm), „Opinia o niej jako o najlepszej obecnie pianistce polskiej jest w pełni usprawiedliwiona” (Kraków)⁷ – oto fragmenty recenzji. W jednym z wywiadów Smendzianka powiedziała: „Z uśmiechem czytywałam w młodości prasowe sprawozdania z moich koncertów, w których porównywano mnie do... tancerek z obrazów Degasa lub pisano »Smendzianka z miodu i alabastru...«. Mój Boże, ileż tytanicznej siły, energii, hartu ducha, odporności psychicznej i żelaznego zdrowia żąda od nas nasz zawód, niezależnie od talentu!”⁸. W kolejnych latach pianistka koncertowała w Albanii, Anglii, Austrii, Belgii, Bułgarii, Chinach, Czechosłowacji, Danii, Finlandii, Francji, Holandii, Iranie,



6

L. Kydryński, *Regina Smendzianka*. PWM, Kraków 1961, s. 10, 11.

7

Ibidem, s. 6 i 32.

8

Z. Peret-Ziemlańska, *Jestem Waga...* op. cit., s. 150.

9

Ibidem.

10

R. Smendzianka, *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi*. Międzynarodowa Fundacja im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2000, s. V.

Irlandii, Jugostawii, Kanadzie, Kostaryce, na Kubie, w Meksyku, Mongolii, Niemczech, Norwegii, Rumunii, Stanach Zjednoczonych, Szwajcarii, Szwecji, Turcji, w Wenezueli, na Węgrzech, we Włoszech i w Związku Radzieckim⁹. Bardzo lubiła koncerty z orkiestrą. W czasie swojej kariery muzycznej występowała pod batutą wybitnych dyrygentów m. in. Waleriana Bierdiajewa, Henryka Czyża, Grzegorza Fitelberga, Jerzego Gerta, Jerzego Katalowicza, Herberta Kegela, Kiriłła Kondraszyna, Kazimierza Korda, Jana Krenza, Artura Malawskiego, Stefana Marczyka, Eduardo Maty, Wojciecha Michniewskiego, Krzysztofa Missony, Adama Natanka, Witolda Rowickiego, Stanisława Skrowaczewskiego, Karola Stryi, Tadeusza Strugały, Stanisława Wistockiego, Bohdana Wodiczki, Carla Zecchiego. Występowała z orkiestrami filharmonicznymi i radiowymi w Polsce, z Filharmonią Leningradzką, Gewandhausorchester w Lipsku, Drezdeńską Filharmonią, Berliner Sinfonie-Orchester, Orkiestrą Symfoniczną w Szanghaju, Japan Philharmonic Symphony Orchestra w Tokio, Orkiestrą Radiową NHK w Tokio, Norddeutsche Rundfunk Orchester w Kolonii, Orkiestrą Radiową w Lublanie, Filharmoniczną Orkiestrą w Teheranie, Helsinkach, Bratysławie, Budapeszcie, Hawanie, Orquesta Sinfonica de Bellas Artes w Mexico-City, Orquesta Sinfonica de Venezuela w Caracas¹⁰. Na recitalach i koncertach z udziałem orkiestry prezentowała szeroki repertuar obejmujący dzieła od baroku aż po współczesność.

W 1964 roku Regina Smendzianka rozpoczęła działalność pedagogiczną. Po trzech latach pracy w PWSM w Krakowie związała się z warszawską uczelnią. W roku akademickim 1972/73 pełniła funkcję rektora, a w 1985 roku uzyskała tytuł pro-

fesora zwyczajnego. Przez dwadzieścia lat piastowała stanowisko kierownika II Katedry Fortepianu. Przez ten czas była bardzo zaangażowana w pracę z młodymi pianistami. W gronie absolwentów jej klasy fortepianu w warszawskiej uczelni muzycznej są znakomici pianiści: Kazimierz Brzozowski, Andrzej Dutkiewicz, Janusz Grobelny, Maciej Grzybowski, Mototsugu Harada, Elżbieta Karaś, Maria Korecka, Szymon Kowalczyk, Kyoko Koyama, Ewa Kupiec, Joanna Michna, Ewa Rapeli, Elżbieta Tarnawska, Yumi Toyama, Kotomi Uchida, Naoko Uchida, Michał Władkowski. Wielu z nich to dziś czynni, rozchwytywani artyści. Niektórzy zdecydowali się także na pracę pedagogiczną. Należy dodać, że z myślą o studentach fortepianu artystka założyła w 1988 roku Fundację Reginy Smendzianki, której celem było wspieranie młodych polskich pianistów w ich zawodowym starcie.

W kolejnych latach praca artystyczna Reginy Smendzianki była coraz bardziej doceniana. Kilkakrotnie przyznano jej nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia dydaktyczne i wychowawcze. Otrzymała także medal Związku Kompozytorów Polskich za promocję polskiej muzyki współczesnej w kraju i za granicą. Została odznaczona Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Władze Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie nadały jej tytuł Honorowego Profesora uczelni.

14 września 2011 roku zamknęła się księga jej życia...

Henryk Sztompka

Henryk Sztompka odegrał w życiu Smendzianki rolę nauczyciela i mentora¹¹. Był dla niej wzorem człowieka i artysty, który – jak miała okazję się przekonać – w wielu kwestiach podzielał poglądy swojego mistrza i dobrodzieja Ignacego Jana Paderewskiego. Wrażenia z pierwszego spotkania z Paderewskim były stale żywe w jego pamięci i chętnie dzielił się swoimi wspomnieniami: „Kiedy, wchodząc do pokoju mistrza, spojrzę na dwa obok siebie stojące fortepiany, ogarnęła mnie wielka trema. Ale minęło zaledwie kilka chwil, a sam na sam z Paderewskim zmieniło nagle mój stan nerwowy. Jego mądre oczy spoczęły na mnie przyjacielsko, pełne zaufania [...]. Kilka słów, braterski uścisk dłoni. Byłem jakby pod działaniem niewidzialnej siły. Sptynął na mnie spokój. Ten moment mógłbym porównać jedynie z chwilą spowiedzi. Coś kojącego, oczyszczającego zapanowało nade mną! Istotnie była to wielka spowiedź artystyczna. Mam wrażenie, że grątem wtedy najlepiej”¹².

Henryk Sztompka (z lewej) i dyrygent Grzegorz Fitelberg podczas koncertu na dziedzińcu wawelskim. Festiwal Muzyczny na Wawelu w Krakowie, 1937 r. (NAC)

11

Praca monograficzna, którą Regina Smendzianka poświęciła Henrykowi Sztompce, jest wyrazem jej wdzięczności wobec profesora, a także wynikiem przekonania o konieczności upowszechniania dokonań i przedstawiania sylwetek wybitnych artystów. Por. R. Smendzianka, *Henryk Sztompka*. *Leszyt Naukowy AMFC nr 13 – Z prac II Katedry Fortepianu*, AMFC, Warszawa 1985.

12

Ibidem, s. 28.



Zbigniew Drzewiecki



Zbigniew Drzewiecki. lata 30., Wiedeń [NAC]

Paderewski wspierał Sztompkę w jego karierze, ale okazywał mu też zwyczajną ludzką serdeczność. Tę dobroć Sztompka odwzajemnił, zabiegając w 1949 roku u ówczesnego prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej o uchylenie zarządzenia „zabraniającego umieszczenia nazwiska Ignacego J. Paderewskiego (jako redaktora, obok J. Turczyńskiego i L. Bronarskiego) na stronie tytułowej fundamentalnego wydawnictwa PWM-u *Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina*”¹³. Przypominając zasługi Sztompki, Regina Smendzianka zaznaczyła, że zakończona sukcesem interwencja artysty „była naówczas aktem szczególnej odwagi”¹⁴. Sztompka stanął na czele komitetu jubileuszowego, powołanego z okazji 100-lecia urodzin Ignacego Jana Paderewskiego, był również pomysłodawcą konkursu pianistycznego jego imienia, który po raz pierwszy odbył się w 1961 roku w Bydgoszczy, a *Fantazja na tematy polskie* op. 19 stała się najczęściej grywanym przez niego utworem.

Niść artystycznego porozumienia łącząca Sztompkę z Paderewskim znaczyła więc dla tego pierwszego więcej niż samo tylko pozyskiwanie nowych informacji czy umiejętności. To chyba właśnie Paderewski nauczył młodego pianistę, że należy przywiązywać wagę do relacji międzyludzkich. Smendzianka z kolei zauważyła, że Sztompka „budził ludzką sympatię, nierzadko [...] wierną, dozgonną przyjaźń w sposób całkowicie naturalny, nie czyniąc w tym kierunku żadnych szczególnych zabiegów. Ujmujący sposób bycia, znaczący więcej niż zwyczajowa u wielkich artystów ogląda i wykwiń światowca – ciepły, serdeczny stosunek do napotykanego człowieka, uwaga i szacunek, z jakim go traktował, bogactwo i hojność w rozdawaniu gestów uznania i pomocy – przy uderzająco szlachetnej aparycji, zjednywały mu serca”¹⁵.

Sztompka jako pianista starał się przekazywać głębokie wartości, stronił od efekciarstwa, nie szukał łatwego sukcesu. „Piękne, pełne i nośne brzmienie fortepianu, bardzo dla jego gry charakterystyczne, wyróżniało go spośród polskich i zagranicznych pianistów”¹⁶. W historii polskiej pianistyki Sztompka został zaliczony do grona wybitnych interpretatorów muzyki Fryderyka Chopina. Artur Malawski w jednej z recenzji napisał: „Sztompka żyje Chopinem i to daje się w jego grze odczuć”¹⁷.

W swojej pracy ze studentami nie akceptował mechanicznego grania, nie zgadzał się, żeby codzienne ćwiczenie przypominało trening sportowca. Nie lubił „szkolnej” atmosfery, dlatego też zajęcia z nim były zdaniem Smendzianki „niezapomnianą godziną spotkania z Mistrzem, odślanającym przed oczyma ucznia za każdym razem nowe obszary piękna”¹⁸.

Dzięki nauce pod kierunkiem profesora Zbigniewa Drzewieckiego Smendzianka zdobyła, jak się wydaje, najwyższe pianistyczne szlify, co przyniosło jej potem wielkie powodzenie w działalności koncertowej. W swoich wspomnieniach Drzewiecki napisał, że Smendzianka zwróciła się do niego z prośbą „o dalsze pokierowanie jej muzycznymi losami. Miałem możliwość wptynąć na pogłębienie u niej traktowania materiału dźwiękowego, zwłaszcza w utworach dawnych mistrzów i w dziełach nowoczesnych. Wydaje mi się, że Regina nic nie straciła z cech wrodzonej bezpośredniości, a zyskała szersze spojrzenie na całą literaturę fortepianową, powiększyła zasięg swojego repertuaru, a umiłowanie swojej sztuki posunęła aż do całkowitego oddania”¹⁹.

Regina Smendzianka uważała Zbigniewa Drzewieckiego za wybitnego pedagoga²⁰. Pisała o nim, że sława, jaką się cieszył za życia, była czymś niezwykłym: „Powszechnie sądzono, iż prof. Drzewiecki, jak nikt inny ze współczesnych mu pedagogów, posiadał tajemnicę nagtego, zda się za dotknięciem ręki, przeobrażania każdego, choćby nawet przeciętnego adepta, we wspaniałego okaz pianisty-wirtuoza”²¹. Prawdą jest, że Drzewiecki marzył o karierze koncertującego pianisty, ale jego występy estradowe, choć nie przechodziły bez echa, nie przypominały jednak sukcesów wielkich wirtuozów minionego wieku. Z kolei wczesne podjęcie przez niego pracy pedagogicznej i sukcesy, jakie wkrótce zaczął święcić na tym polu, przyczyniły się do tego, że szybko zyskał sławę jako wybitny profesor fortepianu. Smendzianka uważała, że mocną stroną jego metody pedagogicznej było poszukiwanie i rozwijanie indywidualności każdego studenta. Już podczas pierwszych zajęć powiedział jej: „Nie chcę, żebyś grała jak ja, ani nawet jak Rubinstein. Masz grać tak jak Smendzianka”²².

Jako nauczyciel fortepianu Drzewiecki był konsekwentny i miał bardzo wyraźne preferencje, ale jego spojrzenie na pianistykę w kolejnych latach ewoluowało, o czym świadczą relacje byłych studentów, na przykład Jana Ekiera czy Jerzego Jankowskiego. Smendzianka dodaje, że ingerował w kwestie wykonawcze dopiero wtedy, gdy brak umiejętności owocował nieodpowiednią jakością dźwięku: „Korygując niewłaściwe brzmienie, Z. Drzewiecki wyjaśniał techniczną przyczynę błędu, radził inny sposób uderzenia, demonstrował jakiś ruch”²³. Miał szczególnie przychylny stosunek do muzyki polskiej, żywo interesował się dokonaniem współczesnych mu kompozytorów. Studentom imponował rozległą wiedzą na temat literatury muzycznej. Mówiło się o nim, że „nie zna tylko tej muzyki, która jeszcze nie powstała”. Smendziankę przekonał, że dobry muzyk powinien rozwijać się duchowo i intelektualnie.

13

Ibidem, s. 13.

14

Ibidem.

15

Ibidem, s. 12.

16

Ibidem, s. 14.

17

Ibidem, s. 20.

18

Z. Peret-Ziemlańska, *O problemach...*

op. cit., s. 159.

19

Z. Drzewiecki, *Wspomnienia muzyka,*

PWM, Kraków 1971, s. 149.

20

O jej poglądach świadczy też tytuł pracy monograficznej poświęconej profesorowi Drzewieckiemu. Por. R. Smendzianka, *Zbigniewa Drzewieckiego szkoła talentów i laureatów. Zeszyt Naukowy AMFC nr 7 – Z prac II Katedry Fortepianu, AMFC, Warszawa 1981.*

21

R. Smendzianka, *Zbigniewa*

Drzewieckiego... op. cit., s. 8.

22

L. Kydryński, *Regina Smendzianka,*

op. cit., s. 14.

23

R. Smendzianka, *Zbigniewa*

Drzewieckiego... op. cit., s. 13.

24

Z. Peret-Ziemlańska, *Jestem Waga...*
op. cit., s. 154.

25

Z. Peret-Ziemlańska, *O problemach...*
op. cit., s. 165.

26

Ibidem, s. 166.

27

Ibidem, s. 163.

28

Ibidem.

Poglądy artystyczne

Regina Smendzianka chętnie dzieliła się swoją wiedzą i doświadczeniem z innymi muzykami, przede wszystkim zaś z muzyczną młodzieżą. Mimo ożywionej działalności koncertowej bardzo chętnie przyjmowała propozycje prowadzenia seminariów lub kursów muzycznych dla polskich i zagranicznych pianistów. Przy tej okazji występowała niekiedy także w podwójnej roli wykładowcy i „ilustratora”, wtedy wykład teoretyczny był wzbogacony muzycznymi przykładami. Kiedy wygłaszała referat, najczęściej dotyczył on muzyki polskiej: „Niektóre kierunki w polskiej współczesnej muzyce fortepianowej”, „Polscy prekursorzy Chopina” czy „Nowo odkryte sonaty K. W. Podbielskiego”. Wykłady o muzyce polskiej pianistka wygłaszała nie tylko w kraju, ale również za granicą.

W odróżnieniu od propozycji prowadzenia kursów muzycznych Smendzianka przyjmowała zaproszenia do jury konkursów muzycznych bez szczególnego entuzjazmu: „Przyznam szczerze: nie przepadam za tym zajęciem... Nie zawsze korzystam z zaproszeń do udziału w pracy jurorów konkursowych”²⁴. Pomimo powszechnego przekonania, że nagroda na konkursie jest gwarancją powodzenia w zawodzie muzyka, Smendzianka podkreślała, że przebieg kariery artystycznej zależy od wielu czynników, a konkursowe trofeum powinno się traktować jedynie jako pewnego rodzaju pomoc, ale nic poza tym. Sprzeciwiała się temu, by konkurs spełniał rolę „stymulatora rozwoju artystycznego”. Na ten temat wypowiedziała się dobitnie: „Argument, że konkurs stanowi dla ucznia czy studenta doping do pracy, jest dla mnie wręcz żałosny. Jeśli młodemu adeptowi sztuki muzycznej brak do tego, co robi, innej motywacji niż tzw. sukces konkursowy, nie ma on, moim zdaniem, szansy na prawdziwe zaistnienie w sztuce, w służbie której powinna dominować przede wszystkim postawa fascynacji wobec piękna i dążenie do najdoskonalszego jego urzeczywistnienia”²⁵.

Jednak mimo tych kategorycznych stwierdzeń profesor Smendzianka nie była nieprzejednanym przeciwnikiem konkursów. Uważała, że udział w takim muzycznym turnieju może przynieść pewne korzyści, pod warunkiem odpowiedniego podejścia: należy przystąpić do właściwego konkursu, czyli do takiego, na którym pianista może zaprezentować się w najkorzystniejszym dla siebie repertuarze. Umiejętność znalezienia dla siebie właściwego repertuaru Smendzianka wiązała z powodzeniem w zawodzie muzyka. Zaznaczała też, że decyzja o wzięciu udziału w przestuchaniach powinna wynikać z dojrzałości artystycznej: „Przystępowanie do konkursu wyłącznie z powodu poczucia pewności siebie uważam za przejaw braku dojrzałości”²⁶.

Pianistce leżała na sercu kwestia utrwalania i upowszechniania osiągnięć polskich artystów. Otwarcie mówiła o tym, że bogate życie muzyczne kraju ma „słabe odbicie zarówno w formach ich dokumentacji, jak też w fachowej literaturze, dotyczącej problematyki muzycznego wykonawstwa, nauczania, wszelkiego gatunku instruktażu i profesjonalnej oceny”²⁷. Dokonania polskich artystów to zdaniem Smendzianki nie tylko korzyść dla polskiej kultury narodowej, ale także dla młodych pokoleń, które powinny mieć odpowiednie wzorce: „Styl wykonawczy wielkich wirtuozów różnych instrumentów, tradycje wykonawcze, szkoty i kierunki nauczania – oto tematy domagające się wnikliwych i fachowych analiz”²⁸. Zauważywszy pewne luki, Smendzianka starała się je wypełnić, czego przykładem mogą być szkice monograficzne o Henryku Sztompce i Zbigniewie Drzewieckim. I chociaż – jak sama twierdziła – stanowiły one zaledwie punkt wyjścia



do właściwych i wyczerpujących prac o tych wybitnych artystach, to jednak świadczą one o tym, że była wierna swoim przekonaniom. W tych dwu pracach o swoich profesorach przekazała kolejnym pokoleniom owe dobra intelektualne i artystyczne, które sama jako studentka otrzymała od swoich mistrzów. Również jako kierownik II Katedry Fortepianu warszawskiej uczelni muzycznej starała się te założenia realizować. Z jej inicjatywy powstało kilka monograficznych prac opublikowanych w zeszytach naukowych uczelni. W tomikach zatytułowanych *Z prac II Katedry Fortepianu* znajdują się szkice monograficzne o Margericie Trombini-Kazuro, Jerzym Lefeldzie, Stanisławie Hieronimie Nawrockim, Marii Witkomirskiej i Józefie Turczyńskim.

Z myślą o wspieraniu młodych pianistów w ich zawodowym starcie Regina Smendzianka założyła w 1988 roku wspomnianą już fundację. Niedługo po rozpoczęciu działalności mówiła z zadowoleniem: „Zaczęliśmy od ufundowania w roku 1990 pozaregulaminowej nagrody dla najlepszego polskiego uczestnika XII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Decyzją jury konkursowego utalentowany pianista z Katowic, Wojciech Świtata, otrzymał fortepian firmy Yamaha. W rok później Fundacja przeznaczyła znów nowy instrument dla najlepszego pianisty (pianistki) w imprezie pod nazwą *Estrada Młodych*, w ramach jubileuszowego XXV Festiwalu Pianistyki Polskiej. Obecnie przy współudziale Telewizji Polskiej, organizujemy przewidziany na rok 1993 Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny. Laureaci tego Konkursu będą mieli możliwość parokrotnego występu przed kamerami TV w obszernym i ambitnym repertuarze. Najlepszy otrzyma nowy fortepian, który Fundacja przeznaczyła dla laureata I nagrody”²⁹.

Chopin i muzyka polska

„Moją największą i jedyną stałą fascynacją jest Chopin”³⁰ – w ten sposób pianistka określiła swoje upodobania muzyczne. Chopinowi poświęciła życie. Wykonywała jego muzykę, wiele mówiła też o interpretowaniu jego dzieł, a sumę swoich wieloletnich doświadczeń i przemyśleń zawarła w książce *Jak grać Chopina – próba odpowiedzi*³¹. Wzięta udział w nagraniach monumentalnego cyklu *Dzieła Wszystkie Fryderyka Chopina*. Wraz z Janem Ekiem dokonała prawykonania chopinowskich *Wariacji D-dur* na cztery ręce, których rekonstrukcji podjął się właśnie profesor Ekie. Niezwykle ceniła także muzykę polską różnych okresów. Wykonywała ją i promowała z wielkim zapamiętaniem: „Pod kierunkiem Grażyny Bacewicz przygotowałam pierwsze wykonanie jej *10 etюд na fortepian* i dedykowanego mi *Małego tryptyku*. W tym mniej więcej czasie zagrałam *Preludium* Tadeusza Bairda, dedykowane Tadeuszowi Ochlewskiemu z okazji jubileuszu PWM”³². Dokonała prawykonania *Walca romantycznego* Karola Szymanowskiego, *Suity fortepianowej* Stefana Kisielewskiego, *Koncertu fortepianowego E-dur* i *Wariacji F-dur* z towarzyszeniem orkiestry Józefa Krogulskiego. Współcześni kompozytorzy dedykowali jej swoje utwory i – tak jak już wspomniano – Grażyna Bacewicz z myślą o niej napisała *Mały tryptyk*, Romuald Twardowski *Małą sonatę*, Rafał Stradomski *Preludium*, Juliusz Łuciuk *Lirica di timbri*, a Benedykt Konowalski *Życie po życiu*. Ponadto nagrała trzy spośród dwunastu odnalezionych przez Krystynę Chomińską *Sonat* Podbielskiego. O swo-

ich dokonaniach artystycznych mówiła: „Na płytach najwięcej nagrałam Chopina, oprócz tego są tam utwory Bacewiczówny, Bacha, Francka, Łuciuka, Malawskiego, nawet Moniuszki, Mozarta, Paderewskiego i Schuberta. Z okresu moich zainteresowań muzyką polską epoki przedromantycznej pochodzi płyta z utworami Marii Szymanowskiej, M. K. Ogińskiego, Franciszka Lessla i Feliksa Janiewicza”³³. Wzorem swoich mistrzów – Henryka Sztompki i Zbigniewa Drzewieckiego – artystka przyznawała szczególnie ważne miejsce w swoim repertuarze muzyce polskiej. Wykonywała ją nie tylko w kraju, ale też podczas zagranicznych podróży koncertowych.

29

Ibidem, s. 167.

30

Z. Peret-Ziemlańska, *Jestem Wagą...*
op. cit., s. 151.

31

R. Smendzianka, *Jak grać Chopina...*
op. cit.

32

Z. Peret-Ziemlańska, *Jestem Wagą...*
op. cit., s. 151.

33

Ibidem.





Kariera Reginy Smendzianki była barwna i bogata. W jej życiu były jednak dwa trudne momenty: pierwszy – kiedy po swoim udanym debiucie w Toruniu rozpoczynała poważną karierę muzyczną, ale wybuch wojny skutecznie zrujnował wszelkie jej plany, drugi – kiedy uzyskawszy po wojnie pewien rozgłos i pierwszą nagrodę na konkursie eliminacyjnym, nie znalazła się w ścisłej czołówce laureatów Konkursu Chopinowskiego, a wkrótce potem została odsunięta od życia muzycznego – to był prawdopodobnie najcięższy etap w jej karierze. Przetrwiała jednak ten czas i nie zniechęciła się, chociaż – jak przyznała w jednym z wywiadów – była bliska załamania. I mimo że od najmłodszych lat wyróżniata się olbrzymią wrażliwością, to właśnie jej silny charakter okazał się najlepszym sprzymierzeńcem, kiedy musiała przeczekać niesprzyjające okoliczności, aby potem z powodzeniem kontynuować pracę artystyczną.

Będąc wybitnym muzykiem, starała się łączyć tradycję z nowoczesnością. Z jednej strony doceniała wiedzę, którą zyskała, pracując pod kierunkiem Henryka Sztompki i Zbigniewa Drzewieckiego. Przejęła również znakomitą część ich przekonań, co wyrażało się na przykład w częstym wykonywaniu muzyki polskiej różnych okresów, a także w działaniach upowszechniających kulturę muzyczną, czego świadectwem są zrealizowane przez pianistkę audycje telewizyjne. Z drugiej strony, uwzględniając zmieniającą się rzeczywistość i zauważając potrzeby młodych pokoleń pianistów, założyła fundację, by w ten sposób wspierać tych szczególnie uzdolnionych.

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



EMITTE LUCEM ET VERITATEM TUAM

PERKUSYJNE SACRUM PRZEŁÓMU WIEKÓW

Leszek Lorent

1 Ważnym zabytkiem muzyki polskiej są *Lamentacje* z XV wieku, zachowane w *Passionale* Katedry Wawelskiej.

2 Była to spowodowane przemianami politycznymi, jakich doświadczała wówczas Polska. Elementy narodowe w formach religijnych wzmacniały „ducha patriotycznego”.

3 Przez wiele lat dzieło opatrzone było tekstami współczesnego poety Andrzeja Zielińskiego. Warstwę werbalną kompozycji wykonywali w sposób znakomity aktorzy Teatru Adekwatnego – Henryk Boukołowski i Maria Teresa Wójcik. Z czasem teksty Zielińskiego zostały zastąpione poezją Ernesta Brylla, przeznaczoną dla jednego recytatora

W wielu dziełach paraliturgicznych, tworzonych przez kompozytorów polskich w XX wieku, instrumenty perkusyjne pełnią funkcję koncertująca – a zatem perkusja odgrywa w nich niezwykle ważną rolę, kreuje nastrój, wzmagają napięcie, dźwigając na swych barkach ciężar ideowy dzieł. Nie jest to jednak rola pierwszoplanowa, historia musiała bowiem dojrzeć do emancypacji brzmień membranofonów i różnorodnych idiofonów.

Słowo pisane i mówione traktujące o Chrystusie – zawsze skorelowane było ze sztuką – językiem, którego przekaz trafiał do mas poprzez swój uniwersalny charakter. Muzyka, jako język tradycji w sposób niezwykle opisywała życie i śmierć Zbawiciela. W średniowieczu muzyczny obraz Męki Pańskiej stanowił trzon misteriów. Najlepszym przykładem są staropolskie procesje Wielkiego Tygodnia, w których muzyka – ograniczona często do dźwięków perkusyjnych kołatek drewnianych czy przejętych z tradycji wschodniej *simantr* symbolizujących ascezę, pokutę – była wyrazem głębokiej wiary, umartwienia ciała i duszy. W następnych stuleciach tematyka pasyjna podejmowana była w wielu formach muzyczno-religijnych, takich jak responsoria, Stabat Mater, lamentacje¹, żałobne treny, miserere. W drugiej połowie XVIII wieku wprowadzono do tych form melodykę polskich tańców narodowych². W XX wieku, kiedy muzyka paraliturgiczna święciła triumfy, wzrosło zainteresowanie kompozytorów grupą instrumentów perkusyjnych, czego najlepszym przykładem są partytury kompozycji Krzysztofa Pendereckiego (*Passio et Mors Domini Nostri Iesum Christi Secundum Lucam*), Henryka Mikołaja Góreckiego (*Salve Sidus Polonorum*), Wojciecha Kilara (*Bogurodzica*). Jednak dopiero w twórczości Stanisława Moryto dochodzi do wyzwolenia brzmienia instrumentów perkusyjnych. Dla tego kompozytora perkusja jest uniwersalnym środkiem wypowiedzi.

Urodzony w 1947 roku w Łącku, absolwent klas organów i kompozycji, obecny rektor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina jest postacią niezwykle ważną – literatura perkusyjna zawdzięcza mu wiele dzieł docenianych i wykonywanych w renomowanych ośrodkach muzycznych świata. Można pokusić się o twierdzenie, iż Moryto jest jednym z prekursorów polskiej perkusyjnej szkoły kompozytorskiej. Co więcej – szkoła wykraczająca poza skostniałe normy estetyczno-religijne, czego najlepszym przykładem są *Carmina Crucis* – *Pieśni Krzyża*, przeznaczone na głos³ (głosy) recytujący i perkusję.

Carmina Crucis – 14 stacji dla zbawienia człowieka

Carmina crucis to [...] dzieło religijne, nawet paraliturgiczne. Reprezentuje ono religijność bardzo współczesną, na miarę naszych czasów, zwracającą się do wewnątrz bez epatowania dramatem i emfazą. [...] ofiarowuje chwilę wytchnienia i nieco podniosłego nastroju w świecie, któremu coraz bardziej chwil takich brakuje.

Krzysztof Lipka



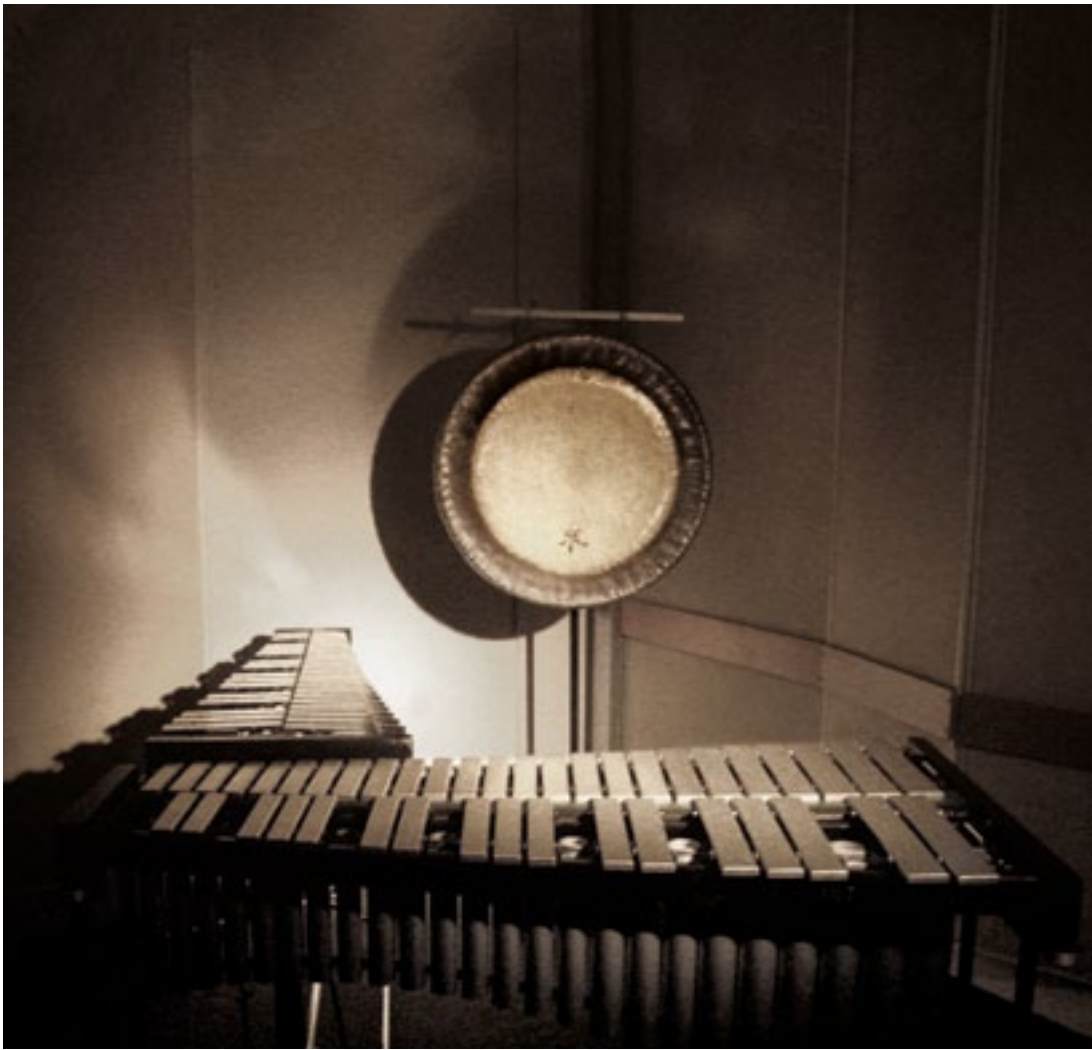
Muzyka w kościele we wczesnych wiekach była ograniczona jedynie do śpiewów *a capella*. Organy były instrumentem świeckim – Kościół bowiem wykluczał ich uczestnictwo w liturgii z obawy przed przeniknięciem elementów pogańskich do chrześcijańskiego sacrum. Sytuacja zmieniła się w okresie, gdy władzę nad Kościołem sprawował papież Witalian, który wyraził zgodę na wprowadzenie organów do świątyni Kościoła Zachodniego. Hegemonia, jaką zyskał ten instrument trwała wieki – do dzisiaj organy pełnią ważną funkcję w muzycznej oprawie liturgii. Nie są już jednak jedynym instrumentem,

którego brzmienie może opiewać misterium religijne. Dzięki Stanisławowi Moryto perkusja staje się środkiem do wyrażenia uniwersalnych treści, w tym przypadku – kontemplacji Męki Pańskiej.

Oto bowiem kompozytor czyni rzecz niezwykłą, dotąd niespotykaną. W miejsce kościelnych organów uświetniających liturgię od wieków wprowadza instrumentarium perkusyjne, którego brzmienie nie stanowi jedynie oprawy muzycznej, lecz tworzy misterium Męki Pańskiej, stając się integralnym elementem sacrum.

Salvador Dali *Crucifixion* (11 maja 1955 roku Dali zdetonował bombę wypełnioną gwoździem na miedzianej płycie. Przypadkowy kształt rys i wgniecenia zainspirował artystę do nakreślenia *Chrystusa* akwarelą na odbicie – fot. archiwum autora).

Carmina Crucis zostały ukończone w 2000 roku i jest to jedyne dzieło, w którym Pasja ujęta według relacji ewangelistów wyrażona została językiem współczesnej perkusji. Kompozycja składa się z czternastu części odpowiadających czternastu stacjom Drogi Krzyżowej – opisujących dzieje



Stacja 4 Jezus spotyka swoją Matkę, wibrafon, dzwonki, gong chiński (archiwum autora)

Jezusa Chrystusa od Jego skazania przez Piłata, aż do męczeńskiej śmierci na Krzyżu i złożenia do grobu. W omawianej kompozycji możemy zaobserwować swoisty paradoks – pomimo iż *Carmina* napisane zostały na instrumenty perkusyjne, które z reguły kojarzą się z ostrym, przenikliwym brzmieniem, utwór przepetniony jest ciszą i wewnętrzną kontemplacją. To właśnie cisza jest formą skupienia modlitewnego, a cierpienie Zbawiciela pozostaje niewidoczne. Brak tutaj jakiegokolwiek patosu, głośnego krzyku. Męka Pańska jest niema, przeżywana jest w sercu każdego odbiorcy dzieła.

Pieśni Krzyża rozpoczyna toccata przeznaczona na zestaw jedenastu strojonych tom-tomów. Kompozytor tworzy melodię, która w ostatniej części cyklu wykonywana jest na marimbie, a jej konstrukcja opiera się na drugim modusie Messiaenowskim⁴. Muzyka dzieła, poprzez swą obrazowość i swoistą, szczerą prostotę, odwołuje się do muzyki ludowej, z całością ludowego doświadczania wiary – pełnego ufności w boskie miłosierdzie.

Oprócz tradycyjnego instrumentarium perkusyjnego, w którego skład wchodzi takie instrumenty, jak kottły, ksylofon, wibrafon, marimba, Moryto dołączył wiele instrumentów egzotycznych pochodzących z Azji i Arfyki: gongi birmańskie i japońskie, chińskie tom-tomy, bloki koreańskie i chińskie, crotale, talerz turecki, indonezyjski angklung. Całość instrumentarium została podzielona na czternaście stacji rozmieszczonych w przestrzeni sali koncertowej, w tym

przypadku – we wnętrzu kościoła. Każdy z zestawów jest zbudowany z innych instrumentów, których brzmienie koresponduje z energetyką recytowanych tekstów.

Konstrukcja formalna poszczególnych części oparta została na barokowych formach toccaty, passacaglii, wariacji. W muzyce *Carmina*, obok wspomnianej formy, najważniejsza jest barwa brzmienia, w sposób znakomity i niezwykle eksponowana przez pierwszego wykonawcę dzieła – Stanisława Skoczyńskiego – mistrza, którego genialne interpretacje nie wymagają rekomendacji. Podczas recytacji perkusista przechodzi do kolejnych instalacji perkusyjnych. Jawi się zatem jako szczególny kapłan, który za pomocą języka muzyki przedstawia misterium pasyjne. Muzyczno-słownej kontemplacji towarzyszy blask świec stojących przy każdej stacji. *Carmina Crucis* Stanisława Moryto jest dziełem uniwersalnym, ponadczasowym. Każdy człowiek inaczej przeżywa wiarę, poprzez uczestnictwo we mszy świętej, własną modlitwę czy po prostu czynienie dobra. Natomiast wspólną cechą wszystkich wierzących jest przeżywanie Boga w sobie, świadomość istnienia wyższej Istoty, której poznanie jest celem wiary. Jedną ze ścieżek, którymi można podążać, jest ścieżka sztuki pochodzącej bezpośrednio od Boga, natchnionej. *Carmina Crucis* Stanisława Moryto spełnia te warunki, jest emanacją Absolutu, ujętą w formę muzyczną za pomocą dźwięków perkusji.

Messa dell Uomo Moderno Kamila Staszowskiego – próba odnalezienia miejsca człowieka w świecie

Mistrzem jest się jedynie w relacji mistrz – uczeń. Bez ucznia nie ma mistrza, bez mistrza nie ma ucznia.

Lama Ole Nydahl

Przytoczona powyżej buddyjska maksyma wydaje się niezwykle prawdziwa i aktualna w odniesieniu do kształcenia artystycznego. Mistrz musi bowiem posiadać swojego kontynuatora, osobę, której zaszczyt pewne ideały twórcze, wydające owoc w postaci nowych dzieł, przenikniętych duchem młodości. Tak jest niezmiennie od zarania dziejów, czego współczesnym przykładem jest kontakt mistrza Marcina Błażewicza z Dariuszem Przybylskim⁵. Podobną, niezwykle relacją możemy zaobserwować pomiędzy Stanisławem Moryto a jego studentem, absolwentem Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki UMFC – Kamilem Staszowskim. Młody twórca może poszczycić się wieloma osiągnięciami: stypendium Prezesa Rady Ministrów, stypendium Marszałka Województwa Śląskiego, tytuł Śląski Talent Roku 2004, stypendium Idyllwild Arts Summer Academy (Kalifornia, USA). *Messa dell Uomo Moderno* jest dziełem szczególnym w twórczości Staszowskiego. Jest próbą syntezy orientalnych nurtów sztuki z europejską formą wypowiedzi artystycznej.

Trudno mi mówić o konkretnych inspiracjach: inspiruje mnie to wszystko, co mnie otacza, fascynuje mnie świat w nieskończonej ilości odston. Grafiki Muchy, secesja, neogotyki, ale także pop-art. Mainstream i pójście pod prąd.

Kamil Staszowski

Kamil Staszowski

Msza Człowieka Współczesnego jest próbą odnalezienia miejsca tradycji w świecie człowieka XXI wieku. Repetytywność struktur melodycznych, połączenie instrumentarium europejskiego z instrumentarium orientalnym, wykorzystanie tekstu liturgicznego mszy tradycyjnej, zwanej trydencką⁶, wzajemne przenikanie europejskich i arabskich

12 listopada 2011 r. – prawykonanie kompozycji Kamila Staszowskiego *Messa dell Uomo Moderna*. Od lewej: Artur Słotwiński, Joanna Maluga, Leszek Lorent, Kamil Staszowski (archiwum autora).



4

Modi to charakterystyczne skale o ograniczonej transpozycji wymyślone przez francuskiego kompozytora Oliviera Messiaena.

5

L. Lorent, *W cieniu Beliala i Memory – metafizyczne inspiracje Dariusza Przybylskiego*, „Aspiracje” lato 2011, s. 30–35.

6

Missale Romanum 1962.

7

Simantra (gr. *semanterion*) – instrument perkusyjny, używany w kościele greckim. Jest to zawieszona swobodnie deska z twardego, suchego drewna, w którą uderza się młotkiem lub drewnianą pałką. Symbolizuje pokutę, umartwienie. W muzyce współczesnej często wykorzystywana przez greckiego kompozytora Iannisa Xenakisa.

8

Joanna Maluga – absolwentka dyrygentury chóralnej UMFC w klasie prof. Bogdana Gali (dyplom z wyróżnieniem). W ramach studiów poddyplomowych uzyskała Advanced Diploma in Choral Conducting w Akademii Muzycznej w Budapeszcie w klasie dyrygentury prof. Petera Erdeia. Była stypendystką: Balassi Institute, International Kodály Society, Hungarian Scholarship Board oraz dwukrotnie Foundation for the Kodály Institute. Umiejętności dyrygenckie doskonalila w klasach mistrzowskich prof. Ragnara Rasmussena (Norwegia), prof. Johannesina Prinza (Austria). Jako dyrygent współpracowała z Chórem kameralnym *Vox animae* (Chorwacja), APZ Tone Tomšič Uniwersytetu Lublańskiego (Słowenia), *Coro da Camera di Varese* (Włochy), Chórem Mieszanym Akademii Muzycznej im. F. Liszta (Węgry), Chórem Mieszanym Kodály Institute (Węgry), Chórem Warszawskiego Towarzystwa Scenicznego, Chórem Mieszanym ZPSM im. F. Chopina w Warszawie.

systemów dźwiękowych to główne filary, na których wspiera się dzieło. Kompozycja nie jest oparta na formie mszy, nawiązuje do niej jedynie konstrukcją. Utwór rozpoczyna prośba o pokój *Dona nobis pacem*, po niej następuje *Confiteor*, kompozycję wieńczy greckie *Kyrie*. Kompozytor odchodząc od kolejności klasycznej formy mszalnej, podkreśla metaforyczność i swobodne związki poszczególnych jej części. Najważniejszym słowem w całym utworze jest *Amen* – „Niech się tak stanie”, będące starotestamentowym pogodzeniem się człowieka z boskimi wyrokami, decyzjami. W dziele Staszowskiego jest również wewnętrzna zgoda człowieka z samym sobą i otaczającym światem, akceptacja siebie i świata, harmonia i unifikacja z Absolutem. *Emitte lucem et veritatem tuam* charakteryzują motoryczne, repetytywne, radosne interwencje dźwiękowe zwiastujące światłość i zbawienie, będące energetyczną osią kompozycji. Światło, Prawda, Pokój, Genesis... I ciągle gdzieś podświadomie stawiane przez kompozytora pytanie: czy dla współczesnego człowieka Stworzenie Świata może być odrodzeniem się w Pierwotnym Pokoju? Na tę refleksję nakłada się *Signum Crucis*. Znak Krzyża wprowadza nas w nową rzeczywistość, odczytujemy starotestamentowe symbole już w petni – przez pryzmat Nowego Testamentu.

Kolejna część – *Popule meus* zostaje prawie w całości wypowiedziana przez głosy męskie. *Ludu mój, cóżem ci uczynił* – zostaje wyśpiewane w sposób lamentacyjny, jakby z wyrzutem. Ostinato rytmiczne w głosie basowym tworzy dialog ze swobodną recytacją tenorową. Po rozbudowanym solo perkusyjnym następują prośby o zmiłowanie. Melodyka *Kyrie* nawiązuje do muzycznej spuścizny Bliskiego Wschodu, jako kolebki religii abrahamicznych i starożytnych cywilizacji. Odwołanie kompozytora do muzyki tego rejonu świata nie jest podyktowane jedynie zafascynowaniem skalami arabskimi. Jest muzycznym ukłonem w stronę międzynarodowe-

go pokoju, którego na Bliskim Wschodzie brakuje, za którym nieustannie tęskni tytułowy *Uomo Moderno* – człowiek współczesny.

Chór wykorzystuje tu simantrę⁷, instrumenty używane w klasztorach Wschodu do wzywania do modlitw, których tradycja jest starsza od tradycji dzwonów. Dwunastowieczny patriarcha Antiochii Teodor Balsamon upatruje w simantrze symbolu różnicy między Wschodem a Zachodem. W mszy Staszowskiego nie jest ona symbolem różnicy, lecz pojednania, próbą kulturowo-etycznej syntezy Wschodu i Zachodu. Dzieło wieńczy prośba o pokój *Dona nobil pacem*.

Z omawianej kompozycji Kamila Staszowskiego emanuje niezwykle spokojny, wewnętrzna równowaga środków wyrazu, harmonia brzmień, będąca muzycznym obrazem *harmonia mundi*. Nie jest to jednak zastuga jedynie kompozytora. Pragnę w tym miejscu zwrócić uwagę na mistrzowskie wykonanie dzieła, dokonane przez chór *Varsoviae Regii Cantores* (www.vrc.art.pl), instrumentalistów z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, pod dyktando mastry Joanny Malugi⁸. Młodzi artyści, dysponujący pięknymi, wyrównanymi głosami prawnie wykonali dzieło 12 listopada 2011 roku w kościele Świętej Trójcy w Warszawie. O dobrym przyjęciu koncertu przez publiczność najlepiej świadczy fakt, iż dyrygent wraz ze wszystkimi artystami byli kilkakrotnie prośeni o ukłony...

Dzieła perkusyjnego sacrum są niezwykle wyzwaniami dla kompozytorów współczesnych. Wymagają bowiem wielkiego wyczucia brzmień, barw poszczególnych instrumentów, wiedzy na temat technik wykonawczych, wreszcie przełamania stereotypów na temat bytności perkusji w kościele. Dzięki mistrzowi Stanisławowi Moryto i jego uczniowi Kamilowi Staszowskiemu droga perkusji w świątyniach przybytkach została wyznaczona. Z radością więc patrzę w przyszłość, mając nadzieję, że dzieło gatunku będzie coraz więcej.

Waterphone – nietypowy instrument perkusyjny wykorzystany w dziele Kamila Staszowskiego (archiwum autora)



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 prawykonania wielu dzieł perkusyjnych kompozytorów młodego pokolenia. Współpracuje z uniwersyteckim Studium Muzyki Nowej. Jest członkiem Stowarzyszenia Artystów Eufaris i kierownikiem artystycznym formacji Scontri Ansamble. Specjalizuje się w interpretacji kompozycji multiperkusyjnych oraz dzieł teatru instrumentalnego, prowadzi aktywną działalność koncertową.

Relacje między łódzkim i warszawskim środowiskiem muzycznym – artystyczne, naukowe i personalne – mają już długą tradycję. Zwłaszcza w uczelniach muzycznych Łodzi i Warszawy spotykali się artyści i pedagodzy pochodzący z obu miast. Jak się okazuje, są to miasta bliskie nie tylko geograficznie, ale i artystycznie.

Warszawa i Łódź – miasta o bardzo odmiennych charakterach, choć leżące w odległości zaledwie 130 km. Warszawa była zawsze centrum kulturalnym i intelektualnym; tu wcześniej zaczęły powstawać instytucje muzyczne i wydawnictwa, uczelnie, tu pracowali i koncertowali najwybitniejsi muzycy. Łódź była natomiast miastem robotniczym i wielonarodowościowym, a kultura muzyczna mogła rozwijać się tam dopiero w XIX stuleciu.

Dzieje współczesnej Łodzi rozpoczęły się 200 lat temu – historię miasta na początku XIX wieku zaczęli tworzyć fabrykanci. Na niewielkim terenie żyło obok siebie kilka narodów, kultur, religii i wyznań. Powstawały fabryki, pałace i rezydencje ich właścicieli (Poznańskich, Scheiblerów, Kindermannów, Biedermannów, Grohmanów, Herbstów, Geyerów, Steinertów, Heinzlów i innych), budowano kościoły, szkoły, szpitale, domy i osiedla dla robotników (na przykład unikalne w skali światowej osiedle robotnicze Księża Młyn przy fabryce Scheiblera). W połowie XIX wieku rozpoczął się proces formowania łódzkiego środowiska kulturalnego, głównie wśród społeczności niemieckiej – działały chóry kościelne i świeckie, teatr i orkiestra.

Początkowo hermetyczne środowisko żydowskie w Łodzi organizowało przede wszystkim szkoły, biblioteki, księgarnie i drukarnie. Szczególne zasługi Żydzi położyli w pielęgnowaniu sztuk pięknych. Wielu z nich było kolekcjonerami dzieł sztuki (najcenniejsze zbiory posiadali Henryk Grohman oraz Juliusz Teodor i Ludwik Heinzlowie), a także organizowało wystawy i konkursy w celu wyłaniania młodych talentów. W Łodzi przeważała inteligencja żydowska, zwłaszcza w środowiskach adwokatów, lekarzy, artystów i ludzi kultury.

Tak więc w XIX wieku życie kulturalne Łodzi zdominowali Niemcy i Żydzi. Rosjanie w zasadzie byli tylko uczestnikami życia artystycznego – do pierwszej wojny światowej tworzyli aparat administracyjno-policyjno-wojskowy. Społeczeństwo polskie – robotnicy pochodzenia chłopskiego – było ubogie i stanowiło główną siłę roboczą w fabrykach włókienniczych. Administracja petersburska nie pozwałała na tworzenie polskich instytucji społeczno-kulturalnych. Jedynym miejscem takiej działalności mógł być kościół.

MUZYCZNE RELACJE MIĘDZY ŁODZIĄ I WARSZAWĄ

Krystyna Juszyńska



Gmach Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

Kazimierz Jurdziński, lata 1930 - 1934, Warszawa (NAC)



Tomasz Kiesewetter



Kazimierz Wiłkomirski, 1938 r., Warszawa (NAC)



Zasadniczy przełom w rozwoju kultury muzycznej Łodzi nastąpił w styczniu 1887 roku, kiedy otwarto pierwszą salę koncertową wybudowaną przez Ignacego Vogla przy ulicy Dzielnej 20 (obecnie Narutowicza – siedziba Filharmonii Łódzkiej). 14 grudnia 1892 roku wystąpił w niej pięcioletni Artur Rubinstejn. Zaczęto zakładać także polskie towarzystwa muzyczne, między innymi Towarzystwo Śpiewacze „Lutnia” (1892), Towarzystwo Śpiewacze „Lira” (1897), Łódzkie Towarzystwo Muzyczne (1898), powstała pierwsza scena polska (1888), organizowano pokazy filmów reklamowane jako „teatr żywych fotografii” (1889). Początek XX wieku zaznaczył się w Łodzi ważnym wydarzeniem – otwarciem w 1901 roku, z udziałem Henryka Sienkiewicza, Teatru Wielkiego. W 1915 roku pod patronatem Karola W. Scheiblera rozpoczęła działalność Łódzka Orkiestra Symfoniczna. Wiele inicjatyw muzycznych w latach dwudziestych i trzydziestych, przede wszystkim koncertów prezentujących światową literaturę muzyczną z udziałem wybitnych artystów, podejmowała Dyrekcja Koncertów Alfreda Straucha. Trzeba też wspomnieć o powstaniu kilkunastu szkół muzycznych, wśród których największą rolę odegrała szkoła Heleny Kijeńskiej (1912) – późniejsze konserwatorium, po wojnie przekształcone w Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną (PWSM).

Przedstawienie muzycznych relacji łódzko-warszawskich można rozpocząć od najwybitniejszego artysty łódzianina – Artura Rubinsteina (1887–1982), który w 1896 roku był uczniem cenionego pedagoga, Aleksandra Różyckiego, profesora fortepianu w Warszawskim Instytucie Muzycznym. Różycki przyjął dziewięcioletniego Rubinsteina jako swego prywatnego ucznia. Lekcje odbywały się w war-

szawskim domu nauczyciela, jednak Rubinstein nie wspominał ich zbyt dobrze. Różycki – jak czytamy w monografii Rubinsteina napisanej przez Harveya Sachsa – „potężny i otyły staruszek o siwej, długiej brodzie, leniwy i ślamazarny”, zasypiał podczas lekcji, a gdy budził go ostatni akord grany przez Artura, coś niewyraźnie mamrotał i kazał mu grać jeszcze raz. Nauka trwała zaledwie kilka miesięcy. Pewnego razu Artur przyszedł na lekcję, a dwunastoletni syn profesora, Ludomir, otwierając drzwi, zażądał z góry zapłaty. Ponieważ Artur nie miał pieniędzy, Ludomir zatrzęsł mu drzwi przed nosem. Na tym nauka Rubinsteina w Warszawie zakończyła się. Inny wielki łódzianin – Aleksander Tansman (1897–1986) – również był uczniem warszawskich muzyków. W 1915 roku Tansman rozpoczął studia na Wydziale Prawa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego i jednocześnie pobierał lekcje z kontrapunktu i harmonii u Piotra Rytyla oraz kompozycji u Henryka Melcera. Duże znaczenie dla jego kształcenia muzycznego miała przyjaźń ze Zdzisławem Birnbaumem, dyrektorem artystycznym Filharmonii Warszawskiej w latach 1911–1921, który pozwalał Tansmanowi uczestniczyć w próbach orkiestry, dzięki czemu mógł on poznać literaturę orkiestrową, tajniki instrumentacji i dyrygowania. W 1919 roku Tansman zdobył I nagrodę w Konkursie Kompozytorskim Polskiego Klubu Artystycznego w Warszawie.

W okresie międzywojennym, z powodu braku w Łodzi wyższej szkoły muzycznej, wiele uzdolnionych młodzieży łódzkiej studiowało w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie. Niektórzy powrócili do

Łodzi, gdzie działali jako wykonawcy, kompozytury, nauczyciele muzyki, dyrektorzy instytucji muzycznych. Byli też tacy, którzy urodzili się w różnych miastach Polski, następnie udali się do stolicy na studia muzyczne, a swoje losy zawodowe okresowo lub na stałe związali z Łodzią, bądź też łączyli pracę w Warszawie z pracą w Łodzi.

Wśród absolwentów Konserwatorium Warszawskiego z lat 1919–1939 związanych później z Łodzią pracą w Konserwatorium Muzycznym Heleny Kijeńskiej, a po wojnie w PWSM, było wielu wybitnych muzyków pełniących ważne funkcje w łódzkiej uczelni, między innymi Kazimierz Wiłkomirski – rektor PWSM (1945–1946), Kazimierz Jurdziński – dziekan Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki (1951–1960) i kierownik Katedry Teorii Muzyki (1957–1960), Roman Łyżkowski – dziekan Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki (1960–1978), Franciszek Jamry – dziekan Wydziału Instrumentalnego (1957–1971), Mieczysław Kacperczyk – dziekan Wydziału Wychowania Muzycznego (1945–1969, 1972–1975) i kierownik Katedry Wychowania Muzycznego (1961–1970), Tomasz Kiesewetter – prorektor PWSM (1954–1957), Józef Lasocki – dziekan Wydziału Wychowania Muzycznego (1969–1972) i kierownik Katedry Wychowania Muzycznego (1970–1975).

Wśród pedagogów Konserwatorium Warszawskiego z okresu międzywojennego znajdujemy nazwiska muzyków, którzy przed wojną pracowali w Warszawie, a po wojnie w PWSM w Łodzi. Są to: Antoni Dobkiewicz, Kazimierz Sikorski, Władysław Raczkowski, Mieczysław Kacperczyk i Kazimierz Wiłkomirski. W 1945 roku w Łodzi nastąpiła zdecydowana zmiana składu narodowościowego – nie było już ludności niemieckiej i żydowskiej. Radość Polaków z odzyskania niepodległości wyzwoliła w mieszkańcach Łodzi niespotykaną dotychczas aktywność w każdej

dziedzinie życia. Sprzyjającą okolicznością dla rozwoju miasta był fakt, że Łódź nie była zniszczona działaniami wojennymi jak Warszawa. Szczególnej troski wymagało odbudowanie oświaty i kultury, do których przed wojną ubogie robotnicze społeczeństwo polskie nie miało dostępu. Zaczęły powstawać szkoły i instytucje kultury oraz uczelnie – Uniwersytet Łódzki i Politechnika Łódzka, później także uczelnie artystyczne – muzyczna, sztuk pięknych, teatralna i filmowa. Już w styczniu 1945 roku wznowiła działalność Konserwatorium Muzyczne Heleny Kijeńskiej, 17 lutego 1945 roku Orkiestra Filharmonii dała swój pierwszy koncert, w kwietniu przyjechała z Wilna do Łodzi Operetka „Lutnia”, a 15 maja rozpoczął pracę Ludowy Instytut Muzyczny (LIM). Należy podkreślić, że w pierwszych powojennych latach w organizowaniu życia muzycznego Łodzi szczególną rolę odegrały PWSM i LIM, kształtujące kadrę dla instytucji i szkół muzycznych.

Konserwatorium Muzyczne Heleny Kijeńskiej prowadziło tajną działalność w czasie drugiej wojny światowej jako polska szkoła. Po wyzwoleniu Łodzi, w styczniu 1945 roku, Konserwatorium wznowiło działalność jako szkoła prywatna, ale w połowie lutego 1945 roku pojawił się w Łodzi Kazimierz Wiłkomirski, mianowany przez ówczesny rząd na stanowisko dyrektora już państwowego konserwatorium. Powierzono mu (cytat z listu Kazimierza Wiłkomirskiego z 27 maja 1991) „organizację pierwszej na lewym brzegu Wisły uczelni muzycznej w uwolnionej spod niemieckiej okupacji Polsce”. Helena Kijeńska nawiązała w tej sytuacji współpracę z nowomianowanym dyrektorem i – mając na uwadze wyższe cele, jakim miała służyć uczelnia – zgodziła się zostać jego zastępczynią, jednocześnie oddając szkole wszystkie zasoby materialne, to jest instrumenty, bibliotekę, nuty.

Powstanie uczelni muzycznej w Łodzi oraz fakt, że miasto nie było zniszczone, sprzyjało osiedlaniu się tu wybitnych muzyków, którzy podejmowali pracę w PWSM. Wielu przyjechało z Warszawy, gdzie zniszczenia wojenne były ogromne, a wiele instytucji muzycznych jeszcze nie funkcjonowało. Niektórzy powrócili później do Warszawy, ale kilku z nich związało się z Łodzią na stałe. Tak więc grono pedagogów w łódzkiej uczelni mogło poszczycić się – poza rektorem Kazimierzem Wiłkomirskim – muzykami takiej miary, jak Stanisław Szpinalski, Maria Wiłkomirska, Antoni Dobkiewicz, Władysław Kędra, a nieco później – Zofia Romaszkowa, Emma Altberg, Irena Dubiska, Grażyna Bacewicz, Mieczysław Szaleski, Adela Comte-Wilgocka, Wacław Brzeziński, Grzegorz Orłow, Kazimierz Sikorski, Władysław Raczkowski, Kazimierz Jurdziński, Witold Rudziński, Stanisław Golachowski, Karol Stromenger, Tomasz Kiesewetter, Zdzisław Górczyński, Mieczysław Kacperczyk. Był to zespół znakomitych artystów, których praca miała ogromne znaczenie dla rozwoju powstającej uczelni.

Pierwsze powojenne dziesięciolecie było okresem stabilizacji organizacyjnej PWSM, szybkiego wzrostu liczby studentów i zmian kadrowych. Kazimierz Wiłkomirski został oddelegowany do Wrocławia i przestał pełnić funkcję rektora 7 kwietnia 1946 roku. Maria Wiłkomirska, dziekan Wydziału Instrumentalnego, przeniosiła się do Warszawy 1 września 1948 roku, ale dojeżdżała do Łodzi. Po niej dziekanem tego wydziału został Mieczysław Szaleski (1948–1950), następnie Kiejstut Bacewicz (1950–1957), który potem był rektorem PWSM (1957–1969). Po objęciu funkcji rektora przez Kazimierza Sikorskiego (1947–1954), dziekanem Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Dyrygentury (1947–1950), a następnie Wydziału Wokalnego (1950–1959) został Władysław Raczkowski. Po nim funkcję dziekana WKTMiD

pełnił Kazimierz Jurdziński (1951–1960). Mieczysław Kacperczyk przez wiele lat (1945–1969 i 1972–1975), aż do przejścia na emeryturę, był dziekanem Wydziału Wychowania Muzycznego i jednocześnie kierownikiem Katedry Problematyki Wychowania Muzycznego (1961–1970).

Także w latach pięćdziesiątych współpraca między uczelniami muzycznymi w Warszawie i Łodzi rozwijała się pomyślnie. Wśród profesorów pracujących w tych latach w PWSM w Warszawie i w Łodzi wymienić należy: Kiejstutę Bacewicza, Edwina Golnika, Kazimierza Jurdzińskiego, Władysława Kędrę, Olę Olginę, Grzegorza Orłowa, Tadeusza Paciorkiewicza, Władysława Raczkowskiego, Witolda Rudzińskiego i Marię Wiłkomirską.

W latach pięćdziesiątych studiował w warszawskiej PWSM łódzianin Miłoz Magin – wybitny pianista i kompozytor, wyróżniony w Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim w 1955 roku, laureat konkursów pianistycznych w Paryżu (1957) i Lizbonie (1957), który uzyskał dyplom z fortepianu w 1954 roku (u Marii Trombini-Kazuro) oraz dyplom z kompozycji w 1957 roku (u Jana Maklakiewicza i Kazimierza Sikorskiego). Kolejny łódzianin, Bronisław Hajn, uzyskał dyplom z fortepianu w warszawskiej PWSM w 1956 roku (u Stanisława Szpinalskiego). Bronisław Hajn przez długie lata pracował w łódzkiej PWSM (1963–1996), gdzie w latach 1981–1990 był kierownikiem Katedry Kameralistyki. W 1956 roku w Warszawie wśród 14 osób, które ukończyły aspiranturę, dwie były z Łodzi: Zenon Hodor – skrzypek (u prof. Ireny Dubiskiej) i Bożena Matulewicz – pianistka (u prof. Stanisława Szpinalskiego).



Maria Wiłkomirska, 1932 r.,
Warszawa. Fot. Benedykt
Darys (NAC)



Mieczysław Szaleski, 1936 r., Kraków (NAC)



Grażyna Bacewicz, 1939 r., Paryż (NAC)

Ważnym wydarzeniem naukowo-artystycznym opartym na współpracy kilku polskich uczelni muzycznych – Sopotu, Łodzi, Krakowa i Warszawy – była zorganizowana w 1966 roku czteroczęściowa (po dwa dni w każdej uczelni) Sesja Naukowa poświęcona twórczości Beli Bartoka, wzbogacona koncertami. Referaty i dyskusja łódzkiej części, w której brał udział między innymi Witold Rudziński z Warszawy, zostały zamieszczone w pierwszym „Zeszytach Naukowych” wydanym przez PWSM w Łodzi w 1969 roku.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jedenastu młodych pracowników Katedry Teorii Muzyki łódzkiej PWSM było słuchaczami Studium Doktoranckiego w PWSM w Warszawie, powstałego z inicjatywy Witolda Rudzińskiego w 1967 roku. Byli to: Antoni Kędra, Jadwiga Prusiecka, Bronisław K. Przybylski, Jolanta Smolska, Janusz Janyst, Stefan Pozorski, Jerzy Zamuszko, Krystyna Juszyńska (tylko ona uzyskała tytuł doktora, w 1987 roku), Barbara Ostrowska, Barbara Lachta i Zdzisław Lis.

Należy także wspomnieć prof. Franciszka Wesotowskiego (1914–2008) – cenionego nauczyciela wielu pokoleń muzyków, który w latach 1935–1939 studiował w warszawskim Konserwatorium Muzycznym. Wybuch wojny przerwał jego studia, ukończył je po wojnie w Łodzi. Wesotowski pracował w łódzkiej PWSM od 1950 roku, pełniąc funkcję prorektora (1957–1978) i kierownika Katedry Teorii Muzyki (1960–1980). W warszawskiej PWSM wielokrotnie zasiadał w różnych komisjach, recenzował doktoraty, zapraszany był na wykłady i sesje naukowe. Działał w Radzie Wyższego Szkolnictwa Artystycznego (1967–1973) oraz innych organizacjach muzycznych w Łodzi i Warszawie.

Współpraca między warszawską i łódzką uczelnią muzyczną trwa nadal. Odbywają się konferencje, konkursy, koncerty, kursy mistrzowskie i wykła-

dy z udziałem studentów i pedagogów obu uczelni. Łódzcy teoretycy współpracują z Międzyuczelnianą Katedrą Kształcenia Słuchu warszawskiej uczelni. W ostatnich latach warszawscy studenci i pedagodzy uczestniczyli w wielu imprezach organizowanych przez łódzką Akademię Muzyczną, między innymi w Sesjach Gitarowych, koncertach Musica Moderna, Konkursach Pianistycznych im. Miłosza Magina, Międzynarodowych Konkursach Muzyki Kameralnej, sesjach oraz konkursach instrumentów dętych.

Młode pokolenie zdolnej muzycznie młodzieży łódzkiej chętnie podejmuje studia w stolicy, pragnąc kształcić się pod okiem sławnych artystów, których Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina ma wielu. Łódź natomiast szczyci się tym, że w gronie pedagogów warszawskiej uczelni jest kilku łódzian: prorektor prof. Roman Lasocki (skrzypiek), prof. Zygmunt Krauze (kompozytor i pianista), prof. Włodzimierz Zalewski (wokalista), prof. Andrzej Bauer (wiolonczelista). Łódzką Akademię Muzyczną wspierają warszawscy profesorowie, między innymi Zygmunt Krauze, Leonard Andrzej Mróz (wokalista) oraz Szabolcs Esztényi i Elżbieta Tarnawska (pianisci).

Nie tylko Akademia Muzyczna w Łodzi jest miejscem pracy warszawskich artystów. Obserwujemy od lat ich kariery także na scenie łódzkiego Teatru Wielkiego, Teatru Muzycznego, Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina, podczas Spotkań Baletowych, Festiwalu Muzyki Filmowej i innych wydarzeń muzycznych. Łódź – dawna „ziemia obiecana” – jest dziś miastem nowoczesnym, z perspektywami dynamicznego rozwoju i prężnie działającym środowiskiem akademickim, miastem współpracującym z wieloma ośrodkami nauki i sztuki w Polsce i na świecie.

Skrót referatu wygłoszonego podczas Międzynarodowej Konferencji Naukowej z okazji jubileuszu dwóchsetlecia uczelni muzycznej w Warszawie *Przeszłość przyszłości – wkład warszawskiej uczelni muzycznej do europejskiej kultury*, Warszawa, UMFC, 2–4 czerwca 2011 roku.

Bibliografia

- Archiwum Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi
- M. Budziarek, *Formowanie się łódzkiego środowiska kulturalnego w XIX wieku*, w: *Muzyka Łodzi wczoraj i dziś* z cyklu „Kultura muzyczna Łodzi”, red. K. Juszyńska, Zakład Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003.
- J. Cegiętta, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, tom I, rozdz. I. *Gniazdo. Miasto rodzinne*, 86 Press, Łódź 1996.
- L. Cieślak (red.), *Z dziejów Akademii Muzycznej w Łodzi*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1998.
- L. Cieślak, *Rozwój życia muzycznego w Łodzi po II wojnie światowej*, w: *Muzyka Łodzi wczoraj i dziś* z cyklu „Kultura muzyczna Łodzi” pod red. K. Juszyńska, Zakład Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003.
- R. Iżykowski, *Nauczanie muzyki w Łodzi (1806–1918)*, praca doktorska, Uniwersytet Łódzki, 1970; praca publikowana w „Zeszytach Naukowych” PWSM w Łodzi w latach 1974–1988.
- K. Juszyńska, *Miłosz Magin – łódzianin w Paryżu*, w: *Pianistyka łódzka* z cyklu „Kultura muzyczna Łodzi”, red. K. Juszyńska, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2008.
- A. Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Papier-Service, Łódź 1994.
- M. Rosochacka, *Tadeusz Paciorekiewicz. Monografia*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 2006.
- H. Sachs, *Artur Rubinstein*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- S. Śledziński (red.), *150 lat PWSM w Warszawie*, PWM, Kraków 1960.

Jeśli nie podano inaczej, fotografie ze zbiorów archiwum Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi.

Krystyna Juszyńska – prof. Akademii Muzycznej w Łodzi, dr hab. sztuki, teoretyk muzyki, zatrudniona w Katedrze Teorii Muzyki od 1977 r., prodziekan Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki (2005–2012), kierownik Zakładu Kultury Muzycznej Łodzi i Regionu, sekretarz Wydziału Sztuki i członek zarządu Łódzkiego Towarzystwa Naukowego (od 2003). Autorka książki *Interpretacja artystyczna dzieła muzycznego* (1999) oraz kilkunastu artykułów z teorii muzyki i edukacji muzycznej. Inicjatorka badań nad muzyką łódzi i redaktor serii wydawniczej „Kultura muzyczna Łodzi” (5 tomów).



Kiejsut Bacewicz



Kazimierz Sikorski, 1936 r., Kraków (NAC)

TADEUSZ PRUSZKOWSKI CZŁOWIEK RENESANSU



Malarz, pedagog, dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych, prorektor i rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach trzydziestych XX wieku. Działacz społeczny, krytyk artystyczny, sportowiec, lotnik, filmowiec.

Tadeusz Pruszkowski, 1932 r. (INAC)

1

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. VIII, pod red. U. Makowskiej i K. Mikockiej-Rachubowej. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2007, s. 67–68.

2

Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939, pod red. A. Wojciechowskiego, Warszawa–Wrocław 1974, s. 227.

Spółecznik

Lista organizacji, w których działał Tadeusz Pruszkowski jest imponująca. W 1911 roku współorganizował i był pierwszym prezesem Towarzystwa Artystycznego „Młoda Sztuka”. W latach 1915–1935 należał do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, był członkiem Komitetu i gospodarzem wystaw. W 1922 roku współpracował z nowopowstającym Stowarzyszeniu Artystów Plastyków Rytm. Kiedy w październiku 1926 roku rozpoczyna działalność Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO), Pruszkowski zostaje członkiem Rady tej instytucji, komisarzem wystaw i reprezentantem Polski. Wchodzi również w skład Komisji Sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim. W 1929 roku był organizatorem i komisarzem działu sztuki Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu¹. W 1930 roku powstał Instytut Propagandy Sztuki, placówka założona i rządzona przez artystów. Tadeusz Pruszkowski wszedł do Rady IPS-u, którego

KOWSKI SANSU

3

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających..., op. cit., s. 68.

4

Ibidem, s. 70.

5

Dokumenty Tadeusza Pruszkowskiego z lat 1922–1938,
Zb. Spec. ISPAN, Nr inw. 179.

6

K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*,
Warszawa 2004, s. 88.

7

K. Piwocki, *Historia Akademii...*
op. cit., s. 122–134.

Tadeusz Pruszkowski przy swojej awionetce, 1932 r. Fot. Jan Rys (NAC)



W Szkole Sztuk Pięknych

„[...] Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego stwierdza, iż wiadomem mu jest, że Pan od r. 1909 pracuje zawodowo, samodzielnie i bez przerwy jako artysta malarz. Praca artystyczna Pana została uwierczona szeregiem wybitnych dzieł sztuki. Wysoki poziom tych dzieł skłonił Ministerstwo do powołania Pana z dniem 1 grudnia 1922 r., a następnie mianowania z dniem 1 grudnia 1923 r. profesorem malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie [...]”. 3 czerwca 1930 roku Tadeusz Pruszkowski zostaje dyrektorem Szkoły i pe-

celem miała być „praca nad wzmożeniem kultury artystycznej kraju przez wciąganie jak najszerszych warstw społeczeństwa w sferę zainteresowań sztuką w ogóle, a plastyką w szczególności”². W 1934 roku znalazł się w podkomisji artystycznej przy Komisji Nadzorczej Budowy Statków Transatlantycznych. Zasiadał też w jury wystawy sztuki w czasie olimpiady w Berlinie³. Poza ściśle artystyczną działalnością, był członkiem Aeroklubu Akademickiego, a od 1935 roku jego prezesem. Latał samolotem sportowym Moth⁴.

ni tę funkcję przez dwa lata. 19 grudnia 1934 roku otrzymuje tytuł profesora zwyczajnego malarstwa⁵. Godność rektora, już wówczas Akademii Sztuk Pięknych, piastuje do 30 sierpnia 1936 roku, był też jej prorektorem⁶.

Przez cały ten czas prowadził pracownię malarstwa, uczył malarstwa na grafice artystycznej i użytkowej, a także w Studium dla kandydatów na nauczycieli rysunku w szkołach średnich ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich. Zajęcia kładły nacisk na studium z natury, kompozycję i technikę⁷.



„Otrzęsiny” w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1936 r., Warszawa. Widoczni m.in.: rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie profesor Tadeusz Pruszkowski (siedzi pośrodku), Włodzimierz Bartoszewicz (na lewo od Tadeusza Pruszkowskiego, powyżej), Jan Zamoyski (obok Tadeusza Pruszkowskiego), Eryk Lipiński (na lewo od Jana Zamoyskiego) – NAC

W Sprawozdaniu Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie za rok akademicki 1925/26, odczytanym w dniu rozpoczęcia studiów w roku 1926/27, znajdują się następujące informacje: „II. W pracowniach malarz- skich profesora Tadeusza Pruszkowskiego uczniowie podzieleni na dwie kategorie prowadzili studia nad aktem, głową, martwą naturą, jak również malowali kompozycje figuralne, posilkując się przeważnie techniką olejną.

Przy kompozycji posilkowali się żywymi modelami, interpretując je odpowiednio.

Jak w latach ubiegłych profesor Pruszkowski prowadził w Kazimierzu z grupą swych uczniów studia pleinair’owe, malowali również pejzaże i wykonali szereg kompozycji. Prace te pokazane były na wewnętrznej wystawie po powrocie z lata.

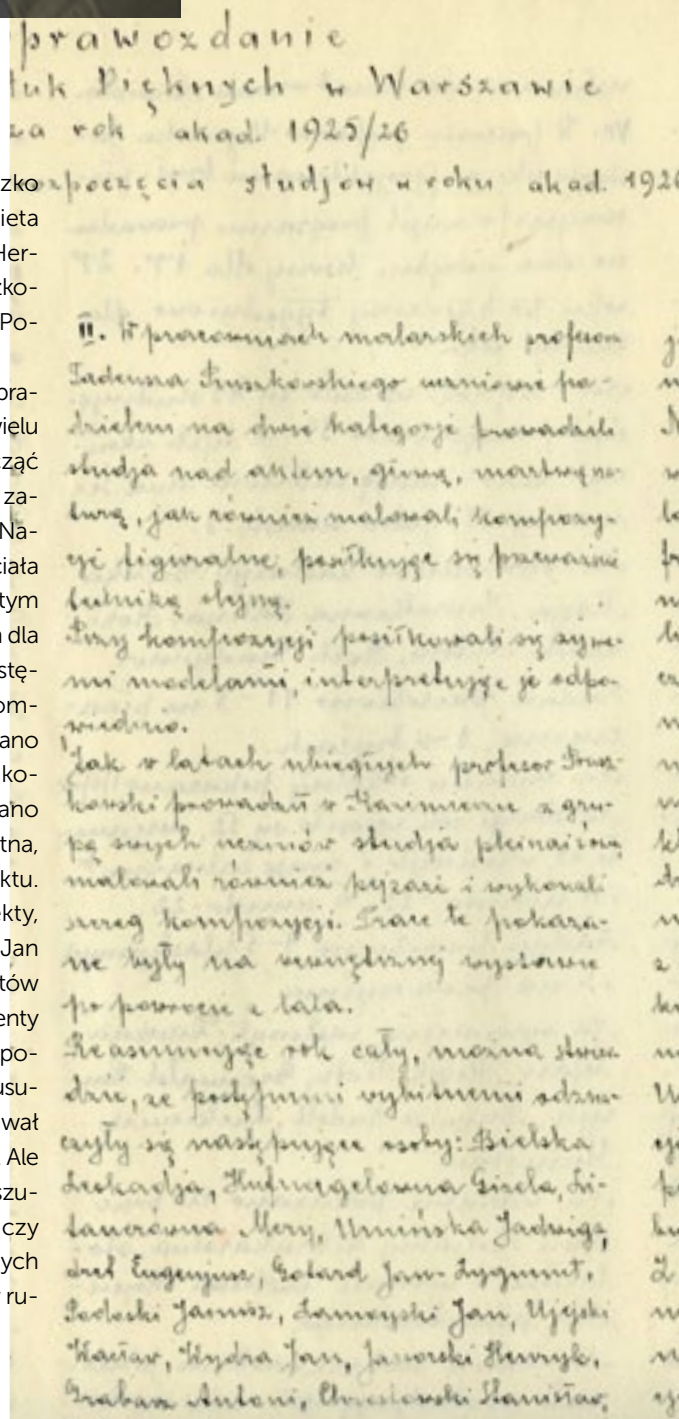
Reasumując rok cały, można stwierdzić, że postę- pami wybitnymi odznaczyły się następujące osoby: Bielska Leokadja, Hufnagelówna Gizela, Litauerówna Mery, Umińska Jadwiga, Arct Eugenjusz, Gotard Jan-Zygmunt, Podoski Janusz, Zamoyski Jan, Ujejski Wacław, Wydra Jan, Jaworski Henryk, Grabarz Antoni, Chrostowski Stanisław, Kokoszko Edward. Antoni Michalak oraz Bolesław Cybis otrzymali zaliczenia całkowite z ukończenia kursu malarstwa u prof. Pruszkowskiego.

Antoni Michalak otrzymał stypendium roczne na wyjazd do Paryża w sumie 600 fr. miesięcznie.

Zakupiono z wystawy dorocznej szkolnej przez komisję wyłonioną z Dyrekcji Zbiorów Państwowych oraz przedstawiciela Departamentu Sztuki przy udziale profesorów Szkoły następujące prace uczniów: Jana Wydry »Chrystus i miastok«, An-

toniego Grabarza »Pasterze«, Edward Kokoszko »Św. Cecylja«, Antoniego Tyżwańskiego »Kobieta w turbanie«. Za zaofiarowaną przez Juliusza Herm- ana kwotę 100zł. na zakup pracy ucznia dla Szko- ły zakupiono głowę malowaną przez Janusza Po- doskiego⁸.

Pruszkowski był urodzonym pedagogiem. Jego pra- cownia gromadziła najzdolniejszych uczniów, wielu marzyło, żeby się do niej dostać i wreszcie zacząć prawdziwie, z rozmachem malować. Profesor za- stosował nowe pomysły w prowadzeniu zajęć. Na- cisk został położony na opanowanie budowy ciała ludzkiego w połączeniu kompozycją obrazu. W tym celu wyznaczany był temat kompozycji – jeden dla całej pracowni lub dla każdego z osobna. Przystę- powano do wykonania szkicowego projektu kom- pozycji, omawiano go z profesorem, wystuchiwano uwag, wprowadzano poprawki, jeśli takie były ko- nieczne i po zaakceptowaniu pomysłu zabierano się do pracy. Po przygotowaniu blejtramu, płótna, nałożeniu gruntu, przenoszono rysunek projektu. Ta metoda pracy przynosiła bardzo dobre efekty, bo wówczas, jak wspomina jeden z uczniów, Jan Zamoyski: „W czasie konkretyzowania elementów kompozycji ujawniały się w całej pełni mankamenty rysunkowe, dotyczące przede wszystkim ujęcia po- staci ludzkiej. W takich sytuacjach staraliśmy się usu- nąć je patrząc na modela, który zawsze pozostawał (często było ich paru) do dyspozycji malujących. Ale wtedy student wiedział, czego ma w modelu szu- kać. Czy to sprawy dotyczącej proporcji ciała, czy problemu określania i powiązania poszczególnych jego części, czy też zagadnienia ukazania ich w ru-



- 8 Księga Zapisów na rok akad. 1925/26, Archiwum ASP w Warszawie.
- 9 J. Zamoyski, *Lukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989, s. 13–14.
- 10 W. Bartoszewicz, *Buda na Powislu*, Warszawa 1983, s. 42.
- 11 J. Zamoyski, *Lukaszowcy...*, op. cit., s. 12.
- 12 List E. Mateuffla i H. Jaworskiego do Tadeusza Pruszkowskiego z dn. 13.XII.1931r, w: Dokumenty z akt studenckich Henryka Jaworskiego, Zespół Akt Studenckich do IX.1939-teczka nr 377, Archiwum ASP w Warszawie.

chu i w skrócie – stawaty się zadaniem konkretnym i rozumiąłem. Rozwiązując je przy pomocy modelu, studiujący opanowywali konstrukcję ciała ludzkiego o wiele szybciej i dogłębniej niż za pomocą stereotypowego i częstego – niestety – bezmyślnego rysowania czy malowania aktu dla aktu. Oprócz rysunkowo-konstrukcyjnych problemów, jakie się narzucały przy realizacji zaplanowanej kompozycji, występowały dalsze trudne, dużej wagi zagadnienia łączenia poszczególnych jej elementów w jedną organiczną całość tak pod względem kolorystycznym, jak i wyrazowym⁹. Zatem, zerwano z tradycyjną metodą studiowania postaci ludzkiej i to studium aktu pojawiło się na dwugodzinnym rysunku wieczornym. Zajęcia u Prusza charakteryzuje też zdarzenie, jakie przytrafiło się Włodzimierzowi Bartoszewiczowi, kiedy to uczniowie mieli namalować portret modelu. Ten zabrał się do pracy, narysował głowę, „wypełnił” ją kolorem, ale efekt nie był zadowalający. Wówczas usłyszał od Pruszkowskiego: „– Dajno paletę. Niepotrzebnie narysowałeś to węglem. I tak trzeba będzie wszystko zamalować. Pamiętaj, trzeba rysować i malować jednocześnie i od razu pędzlem. – Nabrał na pędzel farby i jednym śmiałym pociągnięciem zasmarował cały mój tak kunsztownie skonstruowany rysunek. Potem odłożył pędzel i nabrawszy na palec farby, delikatnie wcierał ją w płótno.

– To i palcem też można? – zapytałem nieśmiało.
– Mój drogi, pędzlem, palcem, łokciem, nogą, patykiem, czym chcesz, byle było dobrze. Na malarstwo recepty nie ma¹⁰.

Frekwencja w pracowni zawsze była duża, studenci nie zwracali uwagi na dzwonki, podczas zajęć przerywali pracę, kiedy uznali, że potrzebna jest im chwila odpoczynku, przychodzili również podczas przerw międzysemestralnych, świątecznych. Sam profesor nie miał wyznaczonych dni i godzin, kiedy powinien pokazać się na uczelni, aby przeprowadzić korektę prac swoich studentów. Bywał codziennie, ale również przez kilka dni nie pojawiał się wcale. Kiedy student z ważnych przyczyn nie mógł się zjawić na zajęciach, wówczas Pruszkowski pojawiał się u niego na korekcie. Tak było między innymi z Leokadią Bielską czy Władysławem Daszewskim¹¹. Traktował ich po ojcowsku, a ci zwracali się do niego w różnych sprawach. Przykładem takiej sytuacji jest między innymi list Edwarda Manteuffla i Henryka Jaworskiego wysłany w grudniu 1931 roku: „Szanowny i Kochany Profesorze, zamknięci w »twierdzy pruskiej« wołamy wielkim głosem o ratunek – nie chcą nas puścić na święta przed 22im – koniec szkoły jest 22 o g. 12ej. Grozi nam więc perspektywa opuszczenia uroczystości wyzwolin – uratować mogłoby nas wezwanie z sekretariatu SSP (na dzień 22 rano), w które uzbrojeni stanęlibyśmy do raportu.

Grudzień 13/14 31r.

Szanowny i Kochany Profesorze,
Zamknięci w »twierdzy pruskiej« wołamy wielkim głosem o ratunek – nie chcą nas puścić na święta przed 22im – koniec szkoły jest 22 o g. 12ej. Grozi nam więc perspektywa opuszczenia uroczystości wyzwolin – uratować mogłoby nas wezwanie z sekretariatu SSP (na dzień 22 rano), w które uzbrojeni stanęlibyśmy do raportu.

Jeżeli to jest możliwe, to prosimy o przystanie dla nas obydwu takiego zawiadomienia, w którym byłoby zaznaczone że jest to uroczystość wręczenia dyplomu itp., ponieważ bardzo pragnęlibyśmy być na wyzwolinach.

Ostatni termin raportu przypada w piątek 18go prosimy więc o nadstanie tego pisma na ten dzień. Prupranamy za natarcywość i kłopot mojej wybitnej & prosirochu – do ostatniej jednej chwili mi wredniejsim o terminie rozpoczęcia ferij. Adres nasz:
Grudzień – Szkoła Podchorążych Rezerwy Kawalerji
2 szwadron, pluton CKM
Przesyłamy serdeczne pozdrowienie pozostając z wysokim poważaniem
Edward Manteuffel Henryk Jaworski

Jeżeli to jest możliwe, to prosimy o przystanie dla nas obydwu takiego zawiadomienia, w którym byłoby zaznaczone, że jest to uroczystość wręczenia dyplomu itp., ponieważ bardzo pragnęlibyśmy być na wyzwolinach. [...] Przesyłamy serdeczne pozdrowienia pozostając z wysokim poważaniem Edward Manteuffel Henryk Jaworski¹².

Nigdzie do tej pory nie wspomnianym faktem jest to, iż Tadeusz Pruszkowski wspomagał swoich studentów materialnie. Z relacji rodzinnych, z informacji pochodzącej od pani Jadwigi Pruszkowskiej-Zaremskiej, asystentki i prawej ręki profesora, wynika, że przekazywana była na ten cel cała jego rektorska pensja – w wysokości 600 zł. W porozumieniu z nim, kwota ta była dzielona i przeznaczana na stypendia. Pani Jadwiga osobiście wkładała wyliczone sumy w koperty. Pieniądze te otrzymali między innymi Menasze i Efraim Seidenbeutelowie¹³.

Pracownię Tadeusza Pruszkowskiego opuściło Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska, Grupa Czwarta.

Aleksandra Szacho-Głuchowicz – absolwentka historii sztuki KUL w Lublinie, w ramach seminarium z historii sztuki nowoczesnej przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą twórczości malarskiej i pedagogicznej Tadeusza Pruszkowskiego. Współautorka katalogu wystawy *Jan Wydra 1902–1937 twórczość*, zorganizowanej w 2004 r. przez Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym.

Anna Kuligowska-Korzeniewska

LEON SCHILLER I FILM

— Czy może mi pan powiedzieć, dyrektorze, jaki jest pański stosunek do filmu?

— Mój stosunek do filmu odczytać można z wielu inscenizacji. Przypomnę pani: *Kniaź Patiomkin Micińskiego, Róża i Dzieje grzechu Żeromskiego, Nie-Boska komedia Krasieńskiego, Zwycięstwo Conrada, Broadway, Przedmieście, Opera za trzy grosze, Zbrodnia i kara, Krzyczcie, Chiny!, a nawet Sen nocy letniej. Trochę wpływu, trochę inspiracji, trochę powinowactwa z tą wspaniałą możliwością rozwojową kryjącą w sobie sztuką.*

Tak w roku 1936 odpowiedział Leon Schiller dziennikarce „Wiadomości Filmowych”¹. Wypowiedź tę można traktować jako kwintesencję związków ze sztuką filmową największego polskiego reżysera pierwszej połowy XX wieku.

Filmowe fascynacje

Jednym z pierwszych krytyków, który zwrócił uwagę na filmowy charakter twórczości Schillera, był Bolesław W. Lewicki (późniejszy wykładowca i rektor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi). Zestawił on wystawiony przez Schillera we Lwowie w roku 1932 dramat Siergieja Tretiakowa *Krzyczcie, Chiny!* z dwoma filmami, będącymi również świadectwem „eksploatacji tematyki »żółtej« przez rewolucyjną sztukę Sowieków”, a mianowicie z *Burzą nad Azją* Wsiewołoda Pudowkina oraz z *Błękitnym ekspresem* Ilii Trauberga².

O tym, że inscenizacja *Krzyczcie, Chiny!* posiada „tyle punktów stykowych z prądami współczesnego filmu artystycznego” przekonywał także Maksymilian Feuerring, który wskazał, jak „zdeformowane”, czyli okrojone przez cenzurę, słowo Tretiakowa dało Schillerowi „impuls do przerwania akcentu sztuki na gest i czynnik mimiczny, jako na dominantę wyrazu scenicznego”. Podziw krytyka wzbudziła nade wszystko „rytmika masy, która dźwiga ładunek okrętowy, szarpie liny, nuci pieśń beznadziejności i przeżywa chwile trwogi, szemrania, a w końcu jawnego buntu”. To właśnie ta „zwarta masa kulisów” w przedstawieniu Schillera „łączy i zespala wszystkie odstony. A masa to przede wszystkim zagadnienie kinematografii”³.

1

Leon Schiller o filmie, rozmawiała Krystyna Mikulska. „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 22, przedruk: *Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady 1923–1953*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1996, s. 173.

2

[Bolesław W. Lewicki] bwl, *Złoty atut filmu sowieckiego*, „Słowo Polskie” 26 maja 1932..

3

M. Feuerring, *Krzyczcie, Chiny!*, „Słowo Polskie” 2 czerwca 1932.



Spośród innych środków filmowych wielkie wrażenie sprawiał najazd na widownię – niczym najazd kamery – brytyjskiej kanonierki z wycelowanymi w nią lufami, strzegącej kolonialnego porządku w miejscowości Wań-siań nad rzeką Jang-tse. Dzięki temu zabiegowi, przypominającemu montaż filmowy, widz zamierał w przerażeniu, jak to czynił ongiś podczas seansu *Przyjazd pociągu na stację La Ciotat* braci Lumière. Powiedzmy jednak wyraźnie: w spektaklu *Krzyżcie, Chiny!* Schiller nie użył ekranu filmowego, lecz (przy pomocy scenografa Andrzeja Pronaszki) tradycyjną scenę pudełkową podzielił na odrębne plany, które kolejno wpro-

wał Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Ten pierwszy w Polsce, oparty o autentyczne dane urzędowe faktomontaż, Wat scharakteryzował następująco: „[B]yły tam i żywe obrazki, i film, i telefon, i ekran, na którym wyświetlano statystyki, i songi (bezrobotni, wypadki przy pracy), i skecze, i lektor”⁴. Do realizacji filmu Schiller zaangażował Leona Trystana (Trystana), który zapisał się jako twórca – dziś nieco zapomniany – nowoczesnej myśli filmowej i propagator kina jako „muzyki wzrokowej”, konstruowanego według ścisłych formuł matematycznych⁵. Dla potrzeb *Polityki społecznej R.P.* Tristan zrealizował materiał jednoznacznie propagando-

Opera za trzy grosze Brechta.
Teatr Polski, 1929 r., Warszawa



wał do akcji. Właśnie ta intensywność symultanicznych działań – niczym w dziele filmowym – tak silnie działała na publiczność.

Film w spektaklach Schillera

Schiller korzystał jednak kilkakrotnie z wynalazku kinematografu. Nie był wszak w Polsce pierwszy. Uprzedził go w roku 1925 Aleksander Zelwerowicz, reżyserując *Romans kryminalny* Georga Kaisera oraz w roku 1928 Wacław Radulski, reżyser *Wieczoru wigilijnego* według Dickensa. Schiller wykorzystał film dopiero w roku 1929, wystawiając *Operę za trzy grosze* Brechta w Teatrze Polskim w Warszawie. Na centralnie umieszczonym ekranie pojawił się na koniu – co robiło wówczas wielkie wrażenie – Goniec Królewski przywożący utaskawienie dla Macieja Majchra. Znacznie więcej efektów filmowych znalazło się w *Polityce społecznej R.P.*, napisanej przez Andrzeja Wata na zamówienie organizato-

wy, „prześwietlający politykę społeczną” Drugiej Rzeczypospolitej: „Przed jego [widza] oczyma na ekranie – relacjonowała socjalistyczna »Pobudka« – ukazały się okropności wojny i wzajemne zniszczenie warsztatów pracy. Jaką wymowę miał obraz zrujnowanej hali fabrycznej z włóczącym się po niej obdartym bezrobotnym. Mówił on lepiej niż najkunsztowniej dobrane słowa o strasznej doli robotnika polskiego podczas wojny i w pierwszych dniach życia państwa polskiego”⁶. Rozwiązania zastosowane w *Polityce społecznej R.P.* przypadają na okres – bodaj najbardziej rewolucyjny – w biografii Schillera, który zdecydowanie odrzucał literaturę dramatyczną. „Scena – przekonany w roku 1930 – domaga się teatru żywego”,

4

I. Schiller, *W związku z artykułem Leona Schillera*, „Teatr” 1959, nr 8.

5

Zob. M. Giżycki, *Leon Schiller a kino*, w: *Leon Schiller. W stulecie urodzin 1887-1987*, pod red. L. Kuchtowny i B. Lasockiej, Warszawa 1990, s. 158–160.

6

Sztuka prześwieca politykę społeczną, „Pobudka” 1929, nr 41.

który „z możliwie dużym obiektywizmem dramatyzuje autentyczne wydarzenia o społecznej lub politycznej doniosłości”. Warunki te spełniały – według Schillera – jedynie dwa nowe gatunki: reportaż sceniczny oraz faktomontaż, który „odrzuca stronę anegdotyczną i konstrukcję dramatyczną i na wzór niefabularnych filmów [Siergieja] Eisensteina, [Wsięwołoda] Pudowkina, [Wiktor] Turina czy [Waltera] Ruttmanna albo na podobieństwo rewii kabaretowej spaja ideowymi więzami poszczególne fakty wzięte z życia kolektywnego i wyjaśnia ich sens z pomocą przemówień, statystycznych liczb i wykresów rzuconych na ekran albo wreszcie filmowych projekcji zawierających materiał historyczny lub dowodowy. [...] Teraz pozostało tylko należycie przyjrzeć się osiągnięciom realizmu w dzisiejszej powieści i w kinematografii, i oddać się do dyspozycji nowej literatury – literatury Tempa”⁷.

Ów Schillerowski radykalizm miał swoje źródła na Zachodzie (Erwin Piscator) i na Wschodzie (Wsięwołod Meyerhold). Obaj wymienieni reżyserzy – jak Schiller – nie tylko wykorzystywali film w swoich teatralnych inscenizacjach, bądź sami angażowali się w reżyserię filmową, ale byli przeświadczeni, że wytaczając nowy kierunek sztuce teatralnej, należy uwzględnić doświadczenia kina. „– Związek teatru z filmem istniał i istnieje – mówił Schiller [w roku 1935] – można nawet przewidzieć, że film i teatr razem przechodzą pewne ewolucje, a więc na przykład od umowności (stylizacji, estetyzmu) i tu, i tam nastąpił zwrot ku realizmowi odtwarzającemu rzeczywistość tak, jak ją nasze »współczesne«, »najwspółczesniejsze« oczy widzą. [...] Autentyczność, dokumentalność – oto hasła, które powinny być wypisane na frontonie świątyni X Muzy”⁸.

Plakat *Krzyżcie, Chiny!*, 1932 r., Lwów. Proj. Otto Axer



7

L. Schiller, *Upadek teatru burżuazyjnego*, „*Witno*” 1930, nr 12; 1931, nr 1, 2; przedruk w: idem, *Droga przez teatr 1924–1930*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 95.

8

I. Hellman, *Teatr i film. Rozmowa z Leonem Schillerem*, „*Czas*” 1935, nr 301; przedruk w: *Rozmowy z Leonem Schillerem...*, s. 155.

9

[Leon Schiller], *W oczekiwaniu na film Reinhardta*, „*Kurier Poranny*” 1935, nr 283; przedruk w: *Rozmowy z Leonem Schillerem...*, s. 152.

10

[Stefan Themerson] Them., *Znakomity teatrolog o filmie. Wywiad z p. Leonem Schillerem*, „*Polska Zbrojna*” 1928, nr 336; przedruk w: *Rozmowy z Leonem Schillerem...*, s. 71–72.

11

I. Hellman, *Teatr i film...*; przedruk w: *Rozmowy z Leonem Schillerem...*, s. 156.

12

J.M., *Leon Schiller i Emil Chaberski o kinie dźwiękowym i filmie polskim*, „*Express Poranny*” 1932, nr 32; I. Hellman, *Teatr i film...*; *Leon Schiller o filmie...*; przedruki w: *Rozmowy z Leonem Schillerem...*, s. 108, 156–157, 174.

13

E. Kuncewicz, *Nasze mieszkania. W: Ostatni romantyk sceny polskiej. Wspomnienia o Leonie Schillerze*; wyb. i oprac. J. Timoszewicz, Kraków 1990, s. 200; A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłoś, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, s. 132.

POLITYKA SPOŁECZNA R. P.

DZIEWIĘC SCEN

Napisał Aleksander Wat
Muzyka Jana Maklakiewicza
Konstrukcja sceny
Wacława Wąsowicza
i Jana Golińskiego
Film Leona Trystana
Reżyserja Leona Schillera

Okładka programu widowiska na Powszechnej Wystawie Krajowej. 1929 r., Poznań

14

I. Hellman, *Teatr i film...*; przedruk w:
Rozmowy z Leonem Schillerem...
s. 157.

15

J.M., *Leon Schiller i Emil
Chaberski...*; *Leon Schiller o filmie...*
przedruki w: *Rozmowy z Leonem
Schillerem...*, s. 175, 108–109.

Tę fascynację możliwościami nowej sztuki Schiller objawił najpełniej na wiadomość, iż wielki teatralny reżyser Max Reinhardt zekranizował w roku 1935 *Sen nocy letniej*. „Wzór najdoskonalszej dramatyki romantycznej – odpowiadał na ankietę amerykańskiej wytwórni Warner Bros – jej kodeks i ewangelia to *Sen nocy letniej*, najdziwniejszy z poematów Szekspira. Sztuka ta powinna w realizacji filmu dzisiejszego zachować całą swoją dziwność, poetyczność i romantyczność. Fantastyka musi brzmieć realnie, realizm fantastycznie; bufonada musi zawierać myśl głębszą, a fundament symfonii pięknie dobranych dźwięków, barw i scen musi być czymś zupełnie jasnym, nie potrzebującym dowodu. Najjaskrawsze kontrasty winny współdziałać w nierozzerwalnej harmonii⁹.

Filmowi nauczyciele Schillera

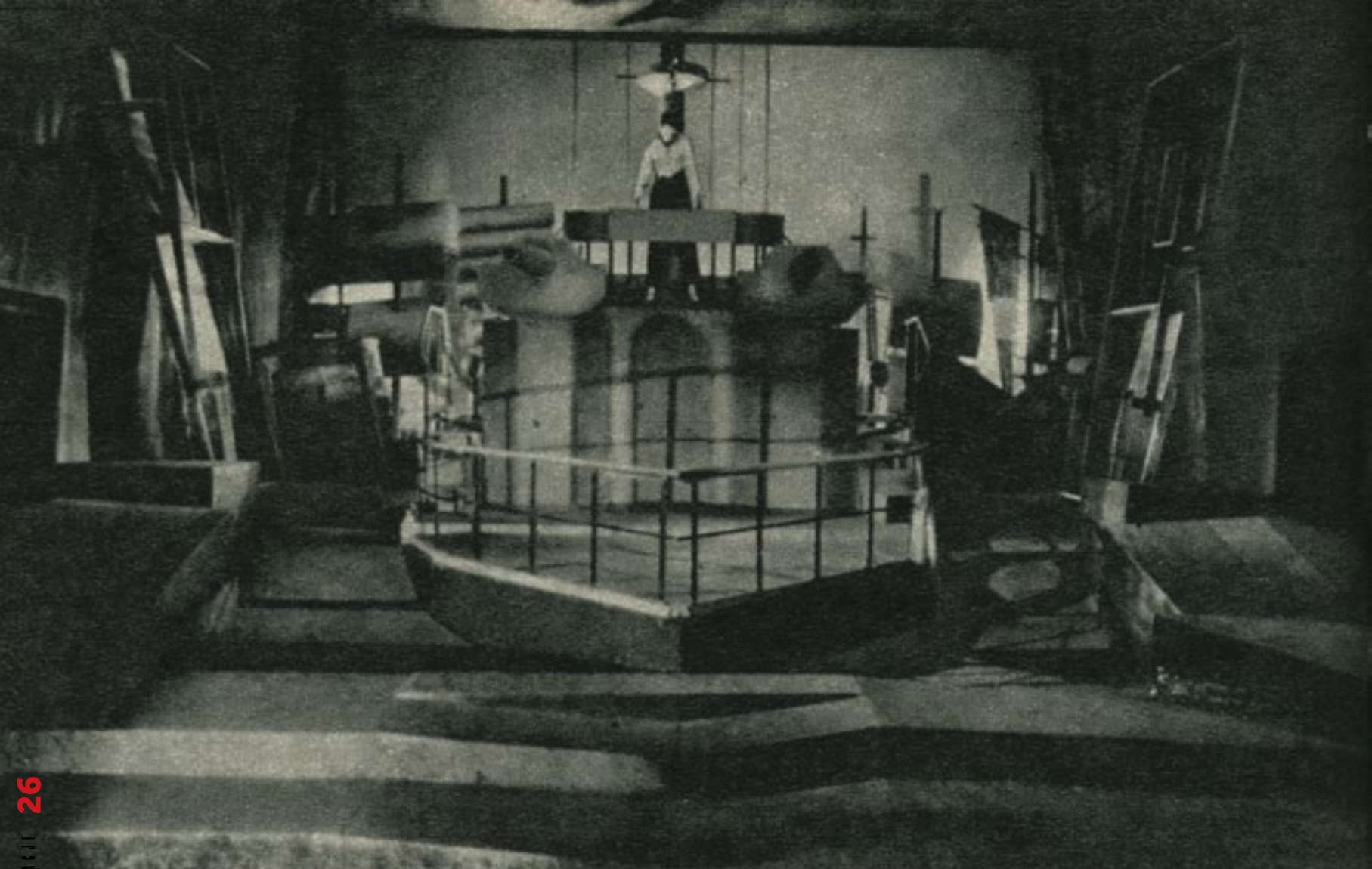
„Za największą potęgę kinematografii uważam Eisensteina – przyznawał w roku 1928. – [...] Przyniła się do tego współczesność rewolucji formy i rewolucji społecznej. [...] Eisenstein stworzył swój własny styl filmowy. W jego *Pancerniku Patiomkinie* nie ma miejsca na jakiś dramat jednostek, który rosyjskiej publiczności nie interesuje wcale, grają masy, gra wszystko, co widzimy na ekranie. Eisenstein nie kręci prawie wcale w atelier ani przy sztucznym świetle i otrzymuje zdjęcia nierównie lepsze, aniżeli

to miało miejsce w swoim czasie w filmie niemieckim. Nie wiem nawet, czy korzysta z czyichś scenariuszy. Mocną jego stroną jest zerwanie z aktorem jako indywidualnością¹⁰.

Oprócz *Pancernika Patiomkina*, który – jak wielokrotnie powtarzał – był dla niego „oślnieniem i odkryciem prawdziwej sztuki filmowej”, Schiller wskazywał również na „wspaniały film bezfabularny *Turksib*” w reżyserii Wiktora Turina. „Film rosyjski – stwierdził w roku 1935 – ma niezmiernie możliwości i ogromne środki rozwoju¹¹. Fascynował też Schillera, do czasu, René Clair, który reprezentował „najwyższą klasę reżysera filmu dźwiękowego”. „Lubił” *Champa* i *Gorączkę złotą* Chaplina. „Nie znośił” Marleny Dietrich. „Podobał mu się czasem” Gary Cooper. Bolał, że Greta Garbo „popętnia – i to z własnej winy – samobójstwo przez straszne scenariusze”. „Wchłonął” – „jak najdoskonalszą książkę” – *Pokusę* Ernsta Lubitscha¹².

Schiller, który z racji daty urodzenia (14 marca 1887) był świadkiem powstania kinematografu, udźwiękowania filmu i pojawienia się filmu kolorowego, „bardzo często” – jak przyznawał – „chodził do kina”, z czego się tłumaczył tak oto: „Film daje mi możliwość kontrolować się zarówno w dziedzinie reżyserii, jak i gry aktorskiej”. Zarówno ówczesna żona Schillera, Ewa Kuncewicz, jak i Aleksander Wat poświadczają, że grupa „lewicowych przyjaciół” (między innymi Władysław Broniewski, Władysław Daszewski, Andrzej Stawar, Schiller) często bywała w poselstwie sowieckim w Warszawie i oglądała najnowsze filmy propagandowe, między innymi tak wychwalany przez Schillera *Turksib*, a także *Putiówkę w żirń* o budowie Bietomorkanatu, który – w co wierzone za Gorkim – „wychowuje bandytów na świadomych obywateli, bohaterów pracy itd.”¹³. Pytany o „drogi rozwoju filmu”, Schiller odpowiedział bez wahania: „Sądzę, że inicjatywy należy oczekiwać od filmowców sowieckich, pracujących z ogromnym rozmachem, zarówno w dziedzinie teorii (w moskiewskim Instytucie Filmowym), jak i techniki. Cóż dziwnego! Artysta musi uświadomić sobie cel swojej sztuki – i musi o ten cel walczyć¹⁴. Ta pochwała filmu sowieckiego nie wynikała tylko ze szczerych pobudek ideowych, ale z najgłębszych przekonań artystycznych Schillera. Nie dziwi więc, że przedwojenny film polski oceniał bardzo surowo. „Trzeba wyrwać się z błędnego koła szablonu i sztucznej »fachowości«, która w większości wypadków okazuje się bluffem...” – powiedział w roku 1932, a po kilku latach dodał: „Film polski powinien skupić w swych warsztatach Rafała Malczewskiego obok Kruczkowskiego, Boguszewskiej, Kurka, Wiktora, Wasilewskiej, dać głos Tuwimowi, Słonimskiemu, Broniewskiemu, Szenwaldowi, pozwolić Daszewskiemu i Pronaszce monumentalizować życie dzisiejsze. Zużytkować talent Romana Palestra do ciekawszych rzeczy niż wdzięczne muzyczki, którymi kazano mu ukraszać twory produkcji rodzimej. Może by z tego co wyszło¹⁵.

Do tych znakomitych reprezentantów literatury, sztuk plastycznych i muzyki dołączał również siebie. Chciał przerobić *Tą trzecią* Sienkiewicza na ko-



Krzyccie, Chiny! Tretiakowa, Teatr Ateneum, 1933 r., Warszawa

medię muzyczną. „Albo taka *Królowa przedmieścia* [Konstantego Krumłowskiego], jakież to mógłby być czarujący film dźwiękowy! Palibyśmy się do tej roboty!“. „Przypominam, że jeden z reżyserów filmowych przeraził się po prostu, kiedy mu zaproponowałem zrobienie filmu kameralnego z uroczych *Grzechów dzieciństwa* Prusa. Uważam, że dzieła Prusa mogą stanowić skarbnicę pomysłów filmowych”¹⁶.

Sienkiewicz i Prus pojawili się nieprzypadkowo, choć Schiller głosił jednocześnie, iż „w ogóle nie-szczęściem filmu są wszelkie filmowe przeróbki powieściowe i dramatyczne. Jestem stanowczym przeciwnikiem wszelkich zakusów tego rodzaju”. Powinowactwa literackie filmu ujmował inaczej, torując drogę twórczości oryginalnej: „Życie współczesne obfituje w tematy godne scenarzystów na miarę Balzaka, Tottoja albo Zoli. Jedyne film realizować może z powieścią. Jedyne on może rozbudować akcję na tak nieograniczonej przestrzeni, na tylu równocześnie płaszczyznach – w takim tempie!”¹⁷.

Schiller filmowcem

Przedstawione tutaj poglądy Schillera na sztukę filmową, które mogłyby się złożyć na interesującą i oryginalną antologię, miały w gruncie rzeczy charakter teoretyczny, zaś jego prace „na niwie filmowej były dotychczas bardzo luźno związane z realizacją filmów”. Ale do takiej realizacji doszło! Schiller zapisał się jako współtwórca *Halki*, sfilmo-

wanej w roku 1937 z okazji 25-lecia kinematografii polskiej. Był nie tylko jednym ze scenarzystów tego filmu (dialogi napisał Jarosław Iwaszkiewicz), ale wiele miesięcy spędził w atelier i na plenerach. Tak więc – stwierdził Karol Ford na łamach tygodnika „Film”: „Schiller zdołał wyrobić sobie pojęcie o dziedzinie filmu” i mógł odpowiedzieć na pytanie, czy „zachodzi istotna różnica pomiędzy reżyserią teatralną a filmową”. Odpowiedź Schillera brzmiała: „Stanowczo nie. Wprawdzie ludzie filmu kłócą się ze mną na ten temat, ale śmiem twierdzić, że reżyseria filmowa absolutnie w niczym nie różni się od reżyserii teatralnej. Zupełnie innym zagadnieniem jest kwestia opanowania techniki filmowej, ale powtarzam, że zasadnicza reżyseria jest identyczna. Operowanie materiałem ludzkim i martwym nie różni się w teatrze od tego samego operowania w filmie. Dlatego też uważam, że ludzie teatru mogą i powinni zajmować się realizacją filmową, oczywiście po gruntownym zapoznaniu się z techniką”¹⁸. Praca nad *Halką*, która w swojej dziewięćdziesięcioletniej wówczas historii „tę wyciskała, budziła jakieś nadzieje, sumieniem targata”, skłoniła Schillera do nieprzemijającego acz patetycznego wyznania: „»Powszechność« Michata Anioła, Szekspira, Mickiewicza, Beethovena czy Dostojewskiego na innej drodze została osiągnięta. Jeżeli film jest sztuką, niech artyści, którzy go tworzą, naśladują wielkich mistrzów sztuk innych, niech porywają masy dziełami, które zdolne są do tych mas przemówić [...]”¹⁹.

16

J. M., *Leon Schiller i Emil Chaberski...*; przedruk w: *Rozmowy z Leonem Schillerem...*, s. 108.

17

Leon Schiller o filmie...; przedruk w: *Rozmowy z Leonem Schillerem...*, s. 175.

18

Leon Schiller w pracy filmowej, wywiad przeprowadził K. Ford, „Film” 1937, nr 27; przedruk w: *Rozmowy z Leonem Schillerem...*, s. 204.

19

Ibidem, s. 205.

20

Rozmowy o teatrze. Kandydaci do kierownictwa teatrów łwowskich przy głosie. Co mówi dyr. Leon Schildenfeld-Schiller. „Chwilo” 1929, nr 3787; przedruk w: *Rozmowy z Leonem Schillerem...*, s. 81.

21

L. Schiller, *Baśń o teatrze polskim*, „Dialog” 1956, nr 3.

22

Idem, [Autobiografia], „Głos Robotniczy” 1946, nr 358, przedruk w: idem, *Teatr demokracji ludowej 1946–1950*, oprac. A. Chojnacka, Warszawa 2004, s. 158.

Post scriptum

1. Schiller wypowiadał się również, co oczywiste w tamtej dobie, na temat zagrożenia teatru z powodu ekspansji filmu. Konkurencji tej jednak nie dostrzegat: „Wręcz przeciwnie, kino dobrze podziało na teatr, ożywiło go, zaostrzyło smak publiczności teatralnej, która wobec widowisk scenicznych nastawiła się bardziej krytycznie, nauczyła się śmiałości żądań”²⁰.

2. Po wojnie Schiller nie objawiał już tak żywych zainteresowań filmowych. Warto jednak przypomnieć, że pod koniec życia postanowił zrealizować film o „Ojcu Teatru Narodowego” – Wojciechu Bogusławskim. Przygotował nawet „zarys projektu”:

BAŚŃ O TEATRZE POLSKIM – albo TEATR WALCZĄCY – albo ???

(Ewentualnie: tytuł inny)

KRAKOWIACY I GÓRALE

Film z dziejów walczącego teatru polskiego
O jednym z największych bojowników teatru
WOJCIECHU BOGUSŁAWSKIM

O jego widowisku, posiadającym historyczne znaczenie
po dziś dzień żywym

O tradycjach i zadaniach polskiej Sceny Narodowej (Ludowej)²¹

Podczas zdjęć do Halki wg Moniuszki, filmu Juliusza Gardana (Schiller – kierownik artystyczny), 1937 r.



Może i dobrze się stało, że ów scenariusz nie doczekał się realizacji. Schiller bowiem z ideologicznego nakazu, ale także z własnego wyboru, chciał uczynić Bogusławskiego patronem nowej rzeczywistości, a zarazem patronem „monumentalnej sceny dla mas pracowniczych”²².

Fragmenty wykładu wygłoszonego 6 października 2011 roku podczas inauguracji roku akademickiego w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi.

Anna Kuligowska-Korzeniewska – historyk i krytyk teatralny. Profesor zwyczajny, wykładowca na Uniwersytecie Łódzkim i w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Prezes Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru, ekspert Państwowej Komisji Akredytacyjnej. Członek Redakcji „Tygla Kultury” i współpracownik „Pamiętnika Teatralnego”. Autorka i redaktorka książek: *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844-1918*, *Teatr żydowski w Polsce*, *Teatralna Jerozolima*, *Świat teatralny Andrzeja Wajdy*, *Gender – dramat, teatr*, *Teatr Kazimierza Dejmki*, *Dwóchsetlecie Szkoły Dramatycznej 1811-2011*.

Natalia Sukiennik: Jest Pan absolwentem Wydziału Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej w Warszawie, doktorem filmologii Uniwersytetu Panthéon w Paryżu, obecnie zaś wykładowcą Analizy Literackiej i Kultury Muzycznej w Wyższej Szkole Realizacji Audiowizualnej w Paryżu oraz ekspertem w Redakcji Centralnej Stacji Telewizyjnej France 3. Dlaczego po 25-letniej przerwie powrócił Pan do gry na fortepianie?

Antoni Gryzik: Sam się zastanawiam... Z pewnością w sztuce, a szczególnie w muzyce, jest coś metafizycznego. Wiem, że te słowa wzbudzą śmiech i złośliwe komentarze, bo metafizyka ma „zły zapach”, ale przecież muzyka jest niesemantycznym środkiem przekazu. Jest wektorem emocji, a te trudno wyrazić słowami, choć mogą być uzewnętrzniane za pomocą mowy w formach słowno-muzycznych, bo przecież w teatrze muzyka była obecna stale jako ingredient emocji. W pewnym momencie swojej historii spektakl został już wyraźnie nazwany sztuką synkretyczną, jako połączenie różnych dziedzin: rzeźby, sztuk plastycznych, muzyki i słowa,

Rozmowa Natalii Sukiennik z Antonim Gryzikiem¹

SZTUKA ILUZJI

czyli recytacji (wówczas była to forma pomiędzy śpiewem a melodyjną deklamacją). Potem następowało stopniowe rozdzielanie i muzyka stawała się niesemantyczna – absolutna. Może właśnie dlatego jest ona jednym z najsilniejszych wektorów iluzji. Reasumując: sztuka jest iluzją.

NS: Czyli metafizyka i iluzja mają udział w Pańskim powrocie do muzyki?

AG: Tak, ale, mówiąc żartobliwie, mój powrót można porównać do słynnej biblijnej przypowieści o synu marnotrawnym. Przez długie lata nie zdawałem sobie sprawy, że „zakopałem talent”. Jako uczeń średniej szkoły muzycznej w Warszawie usłyszałem od profesor Marii Witkomirskiej kilka ostrych słów na temat mojej gry: „Drogie dziecko, trzeba wszystko przestać, bo tak się dzisiaj nie gra, to jest niestety archaiczny sposób grania”. Takie uwagi oczywiście mi się nie podobały, jak każdemu młodemu pianiście, który na etapie szkoły średniej jest przekonany, że zostanie w przyszłości kolejnym Rubinsteinem lub Horowitzem. Był to dla mnie wielki cios w miłość własną. Nie skarzę się na panią Witkomirską. Myślę jednak, że jej sposób wyrażania pewnych spostrzeżeń był zbyt ostry i zniechęcił mnie. Osiemnastoletni wówczas Antoni Gryzik był mniej odporny psychicznie niż później. Delikatnie mówiąc, „wkurzył się” i wycofał. Powiedział sobie, że ma inne talenty i w takim razie będzie studiował reżyserię dźwięku. Ale już na początku tychże studiów miałem poczucie niespełnienia i zacząłem jako wolny słuchacz uczęszczać na uniwersytet, a po ukończeniu Akademii Muzycznej od razu zapisałem się na studia doktoranckie w Zakładzie Prakseologii w Polskiej Akademii Nauk.

NS: A co z „zakopanym talentem pianistycznym”, czy dawał o sobie znać w trakcie studiów?

AG: Tak, to tkwiło we mnie. Patrząc retrospektywnie, uzmysławiam sobie, że cała seria wyborów, jakich dokonałem, to były w rzeczywistości wybory zastępcze. Lecz nie zdawałem sobie sprawy z tego, że w pewnej chwili muzyka wróci do mnie jak bumerang. Powrót do grania po 25 latach był momentem, w którym muzyka objawiła mi się jako jakieś medium samoafirmacji, co sprawiło, że nagle mogłem znów zacząć ćwiczyć na fortepianie. Instrument miałem w domu, nawet bardzo ładny. Codziennie przechodziłem koło niego, mówiliśmy sobie „dzień dobry”, ale ręki sobie nie podawaliśmy.

NS: Powrócił Pan do muzyki około 2000 roku i to na bardzo wysokim poziomie wykonawczym. Czy to było trudne?

AG: Bardzo! Myślałem naiwnie, że jeśli kiedyś już osiągnąłem wysoki poziom gry na fortepianie, to na zawsze. Porównam to do umiejętności strzelania z łuku. Mogłoby się wydawać, że raz ją nabywając, w każdej chwili można ten łuk wziąć do ręki, naciągnąć i strzelić, ale to nie takie proste. Kiedyś odwiedziła nas przyjaciółka żony, słynna pianistka argentyńska, profesor Konserwatorium Muzycznego w Paryżu i słuchając mojej gry, powiedziała: „Drogi Antoni. To naprawdę nie ma sensu. Pograj dla siebie. Po co masz się stresować? Muzyka grana dla siebie samego jest i tak wielką przyjemnością”. Te słowa oczywiście wzbudziły mój wielki bunt: „Jak to, mam grać do lustra? Jeszcze pokażę co potrafię!”. Od tamtego momentu minęły chyba ze dwa lata i moje umiejętności pozwoliły na muzykowanie kameralne. Mogłem towarzyszyć już w domowych schubertiadach i w koncertach w gronie przyjaciół i znajomych dwojgu skrzypkom – córce i zięciowi profesor Barbary Halskiej, mojej dawnej znajomej. Wkrótce miałem okazję spotkać osobiście panią Halską i dla niej zagrać, a ona powiedziała z entuzjazmem: „Nie chce mi się wierzyć. Ty masz rękę tak ułożoną, jakbyś wczoraj wyszedł z konserwatorium. Wiem, że pasjonują cię transkrypcje fortepianowe i znasz ich historię, choć ten temat już teraz nie jest w modzie. Zapraszam cię za rok na nasz festiwal nowosądecki, na koncert z pogadanką”. Ostatecznie zagrałem recital w Nowym Sączu i tam zupełnie przypadkiem spotkałem przyjaciółkę z lat studenckich, wionczelistkę Cecylię Barczyk, obecnie profesor w Towson University w Baltimore. Wykazała chęć zorganizowania wspólnego koncertu ze mną, co spełniło się po pięciu latach.

NS: W Warszawie pojawił się Pan na I Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim dla Amatorów, w 2009 roku. Uczestnicy amatorzy to ludzie wykonujący najróżniejsze zawody, dla których gra na instrumencie jest prawdziwą pasją. Jednak u Pana wygląda to trochę inaczej. Powraca Pan po latach do „zakopanego talentu”, do czegoś, co daje satysfakcję i nadaje życiu sens. Udział w konkursie pokazał, że nie wystarczyły koncerty w kameralnym gronie, ale chciał Pan spróbować swoich sił w rywalizacji konkursowej. Jest Pan laureatem międzynarodowych konkursów pianistycznych w Aix-en-Provence oraz Opus Yvelines w Maisons-Laffitte.

AG: Ojciec zawsze mi powtarzał, że jeśli odniosę sukces, to najpierw powinienem podziękować tym, którzy mi pomogli, bo ich udział w sukcesie to aż 90 procent. Dla mnie najważniejsze było to, że moją grę usłyszało kilku wybitnych muzyków francuskich, w tym Anne Queffélec i Jacques Rouvier. To właśnie oni przekonali mnie, że do pianistyki warto wrócić. Kolejna

niesamowita sytuacja miała miejsce podczas konkursu w Aix-en-Provence. Mogłem w nim wziąć udział dlatego, że nie zastrzeżono limitu wieku. Wszyscy uczestnicy byli w wieku 18–30 lat i tylko ja byłem jedynym „starszym panem”, który – co więcej – znalazł się w finale! Wtedy podszedł do mnie jakiś człowiek i zapytał, czy mówię po rosyjsku, bo słysząc utwór Rachmaninowa w moim wykonaniu, pomyślał, że muszę mówić w tym języku. Bardzo mnie to wzruszyło. Do tej pory korespondujemy po rosyjsku z moim słuchaczem, który okazał się zresztą być jurorem tegoż konkursu i słynnym pianistą rosyjskim Konstantinem Lifschitzem. Ja piszę literami alfabetu łacińskiego, a on do mnie cyrylicą. Entuzjazm ze strony tak wielu osób, nie tylko bliskich i przyjaciół, ale i zupełnie obcych, bardzo zobowiązywał i mobilizował do kontynuacji moich muzycznych planów.

NS: Nadal pracuje Pan zawodowo. Czy udaje się znaleźć czas na codzienne ćwiczenie?

AG: Kiedy mówię, że gram tylko godzinę dziennie, nikt nie chce mi uwierzyć, że dokonuję tak dużych postępów. Oczywiście czasem muszę wyjechać w jakąś delegację albo mam całodzienne seminaria, wykłady i dopiero późnym wieczorem wracam do domu. Wówczas nie ma już sensu siadać do fortepianu ze względu na duże zmęczenie i brak koncentracji. A przecież trzeba ćwiczyć z sensem, bo takie mechaniczne „młócenie palcami” mija się z celem. Najważniejsza jest praca nad interpretacją muzyki.

NS: Czy dostrzega Pan różnicę w grze osiemnastoletniego Antoniego Gryzika i tego dzisiejszego – z bagażem doświadczeń?

AG: Po koncercie paryskim z panią Barczyk telewizja francuska przeprowadziła z nią wywiad. Powiedziała, że w czasach studenckich bardzo nie lubiła mojego grania: „Grał szybko i mocno, najwyraźniej chciał zrobić na mnie wrażenie. To był jeden wielki szpan. Dopiero kiedy dużo później usłyszałam jego nagranie, zauważyłam, że przez te lata coś tam musiało się stać w jego psychice, bo to jest zupełnie inny muzyk”.

NS: Powraca Pan do grania na fortepianie po 25-letniej przerwie, poświęcając na ćwiczenie godzinę dziennie, i nagle okazuje się, że jest Pan jedyną osobą, do której udało nam się dotrzeć, gotową wykonać recital utworów na lewą rękę. Dlaczego pianiści nie mają tych utworów w swoich repertuarach?

AG: Często zadawano mi pytanie, dlaczego gram dzieła, których już teraz prawie się nie grywa. Jedynym utworem granym dziś od czasu do czasu przez pianistów jest transkrypcja Brahmsa bachowskiej *Chaconny BWV 1004*. W XX wieku często jako bis wykonywany był *Nokturn op. 9 nr 2* Skriabina. Słyszałem go na żywo w wykonaniu Nikity Magaloffa podczas jego ostatniego, zagranego sześć miesięcy przed śmiercią, paryskiego recitalu. Słyszałem też interpretacje Shury Cherkassky'ego, Claudio Arraua oraz nagrania Rubinsteina i Horowit-

1

Antoni Gryzik wystąpił z recitalem utworów na lewą rękę na zakończenie kolokwium poświęconego braciom Wittgensteinom w pięćdziesiątą

i sześćdziesiątą rocznicę ich śmierci.

Organizatorami wydarzenia, które odbyło się w siedzibie Austriackiego Forum

Kultury 23 listopada 2011 roku, były:

AFK, Pracownia Filozofii Niemieckiej,

Instytut Filozofii UW, UMFC.



za. Trudno powiedzieć, dlaczego tego się już nie grywa. Przypuszczam, że to kwestia mody i czegoś, co ludzie uważają za racjonalne: skoro mam dwie, ręce to dlaczego nie grać obiema?

NS: Skąd więc u Pana to szczególne zainteresowanie repertuarem na lewą rękę?

AG: Z pewnością zdecydowały o tym dwa czynniki: dziedzictwo i moja własna estetyka muzyczna. Moim pierwszym nauczycielem fortepianu był Rosjanin Władimir Trocki, który jeszcze przed pierwszą wojną światową uczył się u tak wspaniałych profesorów, jak Leopold Godowski i Felix Blumenfeld. Godowski pisał transkrypcje i parafrazy etiud Chopina na lewą rękę, zachęcany przez Saint-Saënsa. Blumenfeld z kolei był wielbicielem Skriabina i Godowskiego, i skomponował kilka utworów na lewą rękę, w tym *Etiudę*, która ze względu na wysoki stopień trudności jest bardzo rzadko grana. Nigdy nie słyszałem jej wykonania na żywo. Mam jedno nagranie Horowitza sprzed wojny i wiem, że istnieje nagranie studyjne w wykonaniu Leona Fleishera. Powrócę do profesora Trockiego, pod którego skrzydła dostałem się jako siedmiolatek. Słyszając i widząc jego grę, byłem pod wrażeniem: „Ach, to jest fantastyczne! Pan profesor gra samą lewą ręką. A co Pan gra prawą ręką?”. A on odpowiadał mi na to: „Nie, nie. Prawa ręka w ogóle nie gra. Wszystko musi być wygrane lewą ręką”. Pytałem: „Dlaczego? Czy nie łatwiej byłoby zagrać to obiema rękami?”. Profesor powiedział wówczas: „Właśnie sztuka polega na tym, żeby słuchaczowi wydawało się, że utwór jest grany obiema rękami”.

W szkole średniej nauczyłem się kilku utworów na lewą rękę i kiedy przyjechałem do PWSM w Warszawie, okazało się, że nikt z moich kolegów nie grał takiego repertuaru, nawet słynnej *Chaconny* w opracowaniu Brahmsa. Te utwory, podobnie jak transkrypcje, uważane były za relikty minionej epoki i choć należało traktować je z szacunkiem, nie było już sensu

ich wykonywać. Istniała teoria, że transkrypcja była sposobem popularyzacji muzyki w domach burżuazji, czemu kres położyło wynalezienie gramofonu. Można powiedzieć, że salony bogatych mieszczan, w których nie mogło zabraknąć fortepianu, były kolebką kultury europejskiej w ostatnich dekadach XIX wieku. Transkrypcje stwarzały możliwość słuchania w domu ówczesnych „hitów” pochodzących z wielkich utworów wokalnie-instrumentalnych, jak chociażby uwertura do *Śpiewaków Norymberskich* Wagnera. Trudno byłoby sobie wyobrazić zapraszanie do domów orkiestr czy chórów. Wraz z odejściem od grania transkrypcji zakończyła się era utworów na lewą rękę. Równocześnie zaczęto pojmować tego typu repertuar jako przeznaczony dla artystów inwalidów. Była to jednak teoria fałszywa, bo tych artystów było bardzo niewiele. Faktem jest, że Skriabin zaczął komponować na lewą rękę w momencie, gdy – podobnie jak Schumann – uszkodził sobie prawą dłoń.

NS: Jakie, poza kwestią techniczną, są wartości grania utworów na lewą rękę? Na pewno bardzo rozbudzają wyobraźnię pianisty...

AG: Tak, ale do tego doszedłem po latach, po moim powrocie do grania, z bagażem doświadczeń doktora literatury i studiów historycznych. Wtedy były to przemyślenia kogoś, kto inaczej już myślał o muzyce – nie tylko jako wykonawca, ale i estetyk. Muzyka na lewą rękę ukazała mi się w zupełnie innej perspektywie, jako przejaw poszukiwania iluzji. Jako uczeń i student myślałem, że w tych utworach chodzi tylko o popis techniczny. Po latach pochyliłem się nad wyjaśnieniem Brahmsa, który opracowując bachowską *Chaconnę*, rzucił wyzwanie pianistom i uświadomił im trudny wykonawczy wirtuozów skrzypiec czy wiolonczeli. Istnieje przecież pokaźna literatura instrumentów smyczkowych, w której kompozytor i wykonawca próbują stworzyć iluzję polifonii, czyli grę dwóch, a nawet trzech instrumentów. Skoro skrzypce

i wiolonczela mogą służyć jako narzędzia iluzji, to dlaczego nie zrobić czegoś odwrotnego i nie stworzyć iluzji na fortepianie, grając tylko jedną ręką tak, aby powstało złudzenie, że grają dwie.

NS: Dlaczego pisano utwory przeznaczone na lewą rękę, a nie na prawą? Czy uważano, że lewa była słabsza, odgrywała rolę drugorzędną i chciano w jakiś sposób podkreślić jej znaczenie?

AG: Wszystkie procesy historyczne zawsze mają kilka źródeł. Istnieje przekonanie, że lewa ręka pełniła w muzyce barokowej funkcję akompaniamentu. Analizując jednak dzieła ówczesnych kompozytorów, zwłaszcza Bacha i Haendla, w basie cyfrowanym można zauważyć bardzo ciekawe prowadzenie rozwojowych i narracyjnych linii melodycznych w lewej ręce właśnie. Ponadto okres klasyków wiedeńskich wytworzył fałszywe teorie o podrzędności lewej ręki.

Odejdźcie od sztuki grania lewą ręką dokonywało się już na przełomie baroku i klasycyzmu, wraz z końcem okresu królowania klawesynu. Następcą tego instrumentu stawało się piano forte, a potem fortepian, o znacznej już sile dźwięku. Ten nowy instrument zdawał egzamin w większych salach koncertowych przy audytorium nawet kilkuset osób. Stabe basy klawesynu w fortepianie stały się bardzo mocne, a nawet zbyt mocne. Trzeba było więc komponować inaczej, co w konsekwencji spowodowało uproszczenie partii lewej ręki i sprowadziło ją do roli akompaniamentu. W okresie romantyzmu lewa ręka wraca do task. Świątną ilustracją tego procesu jest na przykład *Etiuda op. 25 nr 7* Chopina. To jest zresztą jedyna etiuda Chopina, z której Godowski nie zrobił parafrazy. Ale z pewnością kompozytorem, który ugruntował wiodącą rolę lewej ręki jako czynnika narracyjno-melodycznego, był Liszt. W rzeczywistości chopinowska *Etiuda op. 25 nr 7* bardzo wyraźnie przypomina Lisztowskie *Błogostawieństwo Boga w samotności*. Nie będziemy teoretyzować, kto kogo zainspirował, to nieważne. Najprawdopodobniej Liszt zainspirował Chopina, bo w tym okresie byli sobie bardzo bliscy. Ponadto Liszt pisał o wiele więcej utworów, w których narracja melodyczna odbywa się w rejestrze tenorowym.

NS: Kiedy tak naprawdę narodził się nurt komponowania utworów na lewą rękę?

AG: Muzyka na lewą rękę w jakimś sensie nie tyle powstawała jako gatunek, ale kształtowała się jako dziedzina muzyki fortepianowej na przełomie XIX i XX wieku. Skriabin był jedynym kompozytorem, który tworzył na lewą rękę z przyczyn medycznych. Inni kompozytorzy pisali tego typu utwory z powodów estetycznych (Saint-Saëns, Godowski, Reger). Przez jakiś czas byłem przekonany, że to ja wymyśliłem teorię iluzji. Potem jednak odnalazłem jej opis w rozmowach Godowskiego z Saint-Saënssem. Myślę, że to właśnie Godowskiemu udało się w kilku kompozycjach osiągnąć bardzo wysoki stopień iluzji przy jednoczesnym poszukiwaniu

perfekcji technicznej i wirtuozerii. Po pierwszej wojnie światowej powstało przeświadczenie (głównie ze względu na osobę Wittgensteina), że muzyka na jedną rękę to muzyka dla inwalidów. Trzeba jednak pamiętać, że wcześniej istniała już spora literatura muzyczna utworów przeznaczonych do grania lewą ręką.

NS: Jak poprzez pryzmat teorii iluzji interpretować utwory, które powstały na specjalne zlecenie, chociażby zamówiony przez Wittgensteina u Ravela koncert fortepianowy?

AG: Mimo że jest to utwór zamówiony, z pewnością jest świetnym przykładem poszukiwania iluzji. Został skomponowany z dużą konsekwencją melodyczną i harmoniczną. Oskarżano Ravela, że złośliwie napisał utwór o zbyt dużym stopniu trudności. Ja uważam, że jest to dzieło o niebywałej logice konstrukcyjnej, a „samotna ręka”, czyli partia fortepianu, prowadzi dialog z innymi instrumentami. One ją wspomagają, a także prezentują się w popisach solowych. Z pewnością w koncercie dominuje technika wzajemnego dialogu i narracji.

NS: Czy rzeczywiście można zostać pianistą, mając tylko jedną rękę? Paul Wittgenstein został inwalidą wojennym, ale pragnął kontynuować zawód pianisty. Czy udało mu się sprostać temu zadaniu?

AG: Z tego co wiem, Wittgenstein jeszcze przed wojną, podczas której został kaleką, opanował całą istniejącą literaturę fortepianową na lewą rękę. Ponadto zamawiał głównie utwory kameralne i orkiestrowe, których brakowało w dotychczasowej leworęcznej literaturze fortepianowej. Musimy pamiętać, że istnieje granica iluzji. Ona działa tylko jakiś czas. Trudno byłoby nam sobie wyobrazić półtoragodzinny recital takich utworów – kondycyjnie jest to nie do wytrzymania. Dlatego też podkreślałem, że mój recital może trwać najwyżej 40 minut.

NS: Przygotowując materiały do kolokwium wittgensteinowskiego i recitalu utworów na lewą rękę, przysłał Pan nam również autorską notę do utworów, która została wydrukowana w programie. Muszę przyznać, że bardzo spodobał mi się Pański komentarz do recitalu. Z pewnością posiada on nieocenioną rolę edukacyjną, dużo w nim ciekawostek oraz informacji, które wzbogacają wiedzę odbiorców.

AG: Muzyka przeznaczona na lewą rękę ma mniej możliwości estetycznych i mniej autonomii niż muzyka fortepianowa na dwie ręce. Ma jednak inne wartości, w tym pedagogiczną. Jeśli młody pianista nauczy się sztuki stwarzania iluzji polifonii tylko lewą ręką, to z pewnością łatwiej będzie mu wykonywać utwory tradycyjne. Oczywiście nie można zapominać o ich podstawowej funkcji, jaką jest polepszenie techniki gry. Pierwsze etudy Alkana na lewą rękę pełniły funkcje typowych ćwiczeń. Z czasem kompozytorzy poszerzali możliwości tych utworów, stawały się one coraz bardziej wartościowe

muzycznie, rozwijały wyobraźnię kompozytora, wykonawcy i słuchacza. Praktyka wykonawcza tego rodzaju muzyki stawała się iluzją polifonii, planów i barw dźwiękowych tak, aby gra pianisty zaczęła przypominać to, czego nauczyli się już skrzypkowie i wiolonczeliści. Muzyka na lewą rękę w pewnym sensie stała się poligonem doświadczalnym dla pedagogiki fortepianowej i również dla pedagogiki publiczności. Powiedziałbym, że w każdym koncercie powinien znaleźć się jeden utwór na lewą rękę, aby pianista mógł rozbudzić wyobraźnię i poszerzyć granice percepcji słuchacza. Widzimy więc, że komponowana na przełomie XIX i XX wieku muzyka na lewą rękę stała się z czasem niepowtarzalną wartością estetyczną: sztuką iluzji.

NS: Mam nadzieję, że nasza rozmowa zainspirowuje młodych pianistów i ich pedagogów, aby sięgali po tę zapomnianą literaturę fortepianową. Ten temat jest naprawdę fascynujący! Bardzo dziękuję za rozmowę i wspaniały recital!

Fot. Joanna Wejcman

Podziękowania dla Joanny Wejcman za nagranie i spisanie oryginalnej wersji rozmowy.

Natalia Sukiennik – muzykolog, przewodnik warszawski PTTK, kierownik Biura Promocji i Współpracy Zagranicznej UMFC, członek Stowarzyszenia Artystów EUFORIS. Autorka tekstów popularno-naukowych o muzyce i kompozytorach. W Roku Chopinowskim współpracowała przy takich projektach Biura Promocji m. st. Warszawy, jak: audio-przewodnik *Warszawa Chopina*, film promujący Warszawę Chopina oraz Ławeczki Multimedialne na Szlaku Chopinowskim w Warszawie.

Antoni Gryzik podczas recitalu w siedzibie Austriackiego Forum Kultury przy ul. Próżnej w Warszawie, 23 listopada 2011 r.





Marcin Przybylski

MUZODRAM, CZYLI PODRÓŻ

Termin „muzodram” nie jest alternatywą dla określenia **piosenka aktorska**, choć niewątpliwie jest z nim spokrewniony. Pojawił się jako rezultat wewnętrznej potrzeby nazwania gatunku scenicznego, który jest mi bliski i który uprawiam od kilku już lat. Przez ten okres nieodmiennie towarzyszyło mi poczucie, że pomimo iż mój jednoosobowy koncert przypomina swą formą recital, czy też śpiewogrę, to bliżej jest mu jednak do monodramu, **muzycznego monodramu**. A to dlatego, że ilekroć próbowałem potączyć najrozmaitsze piosenki w jedną koncertową całość, okazywało się to niemożliwe, dopóki nie zaczynały one stanowić fabularnej całości. Co więcej, dopiero wtedy wykonawca mógł stać się głównym bohaterem opowiadanej poprzez utwory **historii**. Przyjmując taką zasadę kompozycji muzodramu, byłem blisko założeń, którym hołdował charyzmatyczny piosenkarz i kompozytor Tom

Waits, kiedy tworzył choćby *The Heart of Saturday Night*¹. Autor biografii tego niezwykle artysty zauważył, że: „Piosenki [...] tworzą podróż, zapadanie się w samotności: wokalista i jego ukochana wyruszają wieczorem, ożywieni obietnicą odnowienia związku, i spadają coraz niżej w nocny świat; upijają się zropaczeni, samotni, razem w całonocnej restauracji”².

Pisząc scenariusze swoich muzodramów, sięgałem po utwory różnych autorów, co – już w samym układzie fabularnym – rodziło niezwykle ciekawe sytuacje i napięcia. Stawały się one dla mnie, wykonawcy, smakowitą inspiracją. Na przykład w *Bella-trix* pomiędzy poszczególnymi utworami używałem dodatkowo składających się z kilku słów interludii. Pomagały one widzom śledzić akcję spektaklu. W muzodramie warszawskim *Vernix*³ interludia przybrały bardziej rozbudowaną formę. Stały się od-

1

The Heart of Saturday Night, druga płyta Toma Waitsa, 1974.

2

J.S. Jacobs, *Dziki lata. Muzyka i mit Toma Waitsa*, tłum. J. Rybski, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 2006.

3

Bella-trix, spektakl, którego premiera odbyła się na małej scenie Teatru Muzycznego Roma w Warszawie, w listopadzie 2001. Premiera spektaklu *Vernix – muzodram warszawski* odbyła się w Teatrze Małym w Warszawie w maju 2006. Autorem interludii był P. Bulażewski. Oba spektakle zarejestrowało Polskie Radio i wydało na płytach (2002, 2008).

4

Chodzi o Jana Bernada, specjalistę z zakresu techniki tzw. białego śpiewu, animatora kultury, badacza kultury tradycyjnej, praktyk śpiewu tradycyjnego; dyrektora Fundacji „Muzyka Kresów”.

5

Jan Paweł II, encyklika *Fides et Ratio*, TUM Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej, Wrocław 1998, rozdz. IV.

6

Wypowiedź J. Calmeyera z artykułu P. Urbanika, *Skandynawia wspomina Ingmara Bergmana*, „Gazeta Wyborcza”, 2 sierpnia 2007.

7

R. Pawłowski, *Piosenka aktorska naszą narodową specjalnością*, „Gazeta Wyborcza”, 22 kwietnia 2004.

8

H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, tłum. M. Kurecka, TMN Polska / Planeta marketing 2007.

9

Taki właśnie element ekspresji pojawił się w ramach przesłuchań konkursowych wrocławskiego PPA w 2008 r.

dzielnymi utworami poetyckimi, które silnie spajały poszczególne części opowiedanej piosenkami historii. Zanim jednak mogłem wejść na scenę, żeby wykonać ten muzodram, musiałem zbudować mój spektakl od strony formy. A to wymagało poddania samego siebie interesującemu, jak się potem okazało, procesowi twórczemu.

pryzmat

Jednym z etapów tego procesu stały się dla mnie próby przedstawienia *Merlin – inna historia* Tadeusza Słobodzianka w Teatrze Narodowym (2003), w których uczestniczyłem jako aktor. Uczyliśmy się tam czystej techniki tak zwanego białego śpiewu. Z tych prób zapamiętałem między innymi ciekawe, metafizyczne wręcz, spostrzeżenie naszego nauczyciela⁴. Otóż mówił on, że my, uczestnicy scenicznej akcji, jesteśmy czymś w rodzaju **prekazańnika**. Istniejemy w przestrzeni pomiędzy **idea** a **odbiorcą** i tylko od nas zależy w jaki sposób owa idea dotrze do widza. Skojarzenie, skądinąd proste, inspiruje. Daje wykonawcy wrażenie wolności i samodzielności. W pewien sposób uwalnia od obowiązku realizacji jakichkolwiek zadań poddyktowanych panującymi modami, wyuczonymi konwencjami, a przede wszystkim sztafepowymi rozwiązaniami, które z zadziwiająco konsekwen-

cją uparcie towarzyszą nam zwykle na podstawowym, powierzchniowym poziomie poszukiwania. Atrybuty, które wykonawca ma do dyspozycji, takie jak głos, mimika czy gestykulacja, stanowiąc mogą wspólnie coś w rodzaju **pryzmatu** zmieniającego, w zależności od ustawienia, kształt fal przez niego przechodzących.

Używając metafory pryzmatu, przez „ustawienie” rozumiem warunki, jakie danego dnia towarzyszą aktorowi i mają wpływ na jego stan, koncentrację, poczucie humoru itp. A zatem pierwsza zasada, której zwykle trzymam się zarówno na etapie konstruowania, jak i wykonywania muzodramu, to przyzwolenie na nieznaczne różnice pomiędzy poszczególnymi wykonaniami: w brzmieniu głosu, przepływie i temacie myśli, dynamice i ekspresji. Wyobraźmy sobie zdarzenie losowe, choćby niedyspozycję głosową – chrypkę. Śpiewak operowy albo wokalista estradowy poprosiłby najprawdopodobniej o odwołanie koncertu. Aktor, o ile nie ryzykuje trwałą utratą zdrowia, może tę niedogodność na oczach widza wydobyć, skomentować, wypozażyć w nią postać, w którą się wciela, ostatecznie ze śpiewu przejść do parlandu; wykorzystując mikrofon, szeptać, wyostrzyć artykulację, rytmiczność tekstu itd.

zadziwienie

Elementem pracy interpretacyjnej, któremu poświęcam zwykle sporo uwagi, również w pracy ze studentami, jest **zadziwienie**. W moim myśleniu o prowadzeniu widza poprzez muzodram staram się zwykle towarzyszyć mu w obserwowaniu zmian, jakie mają miejsce na scenie. Przyjmuję dynamiczne, niekoniecznie nawet przewidziane wcześniej elementy przedstawienia – jak choćby zmiany światła, modulacje tonacji w akompaniamencie, sytuacje przypadkowe, na przykład reakcje publiczności – jako coś nadającego bieżącemu zdarzeniu scenicznemu wyjątkowy, niepowtarzalny rys. Traktuję to z czymś w rodzaju **zadziwienia** właśnie, wierząc, że jest to element współodczuwania z widzem i jednocześnie element pomagający nawiązać z nim dialog. W muzodramie cały czas mam świadomość obecności widza. Nie odseparowuję się od niego „czwartą ścianą”. Zadziwienie, zachwyt, **spostreżawczość** – to te cechy muzodramu, które bezpośrednio odwołują się również do zachowań, które na co dzień cenimy w życiu pozascenicznym. „Bez zadziwienia człowiek popadłby w rutynę, przestałby się rozwijać i stopniowo stałby się niezdolny do życia naprawdę osobowego”⁵.

cisza

„Uważał, że wszystko zaczęło się od ciszy. Dlatego wszystkie próby zaczynał pótminutową **ciszą**”⁶. To zdanie na temat filmów Ingmara Bergmana jest mi bliskie. Uważam, że zasada budowania interpretacji piosenki od **ciszy**, znajduje zastosowanie nie tylko w indywidualnej pracy nad formą i przekazem

muzodramu, ale także w działaniach ze studentami lub grupą aktorów podczas prób scenicznych. Jest tak zwłaszcza na początku współpracy, kiedy zazwyczaj niewiele o sobie wiemy. „Wytuskujemy” wówczas z muzyczno-słownej materii te elementy, które są najbliższe danemu wykonawcy, aby stworzyć bazę do dalszych poszukiwań. Ktoś może mieć problemy z intonacją, więc nie próbujemy na wstępie szukać czystości brzmienia na siłę; zwykle nie przynosi to efektu, a tylko zniechęca do podejmowania kolejnych kroków. Bywa jednak, że w zamian aktor posiada na przykład umiejętność naśladowania brzmień, odgłosów natury, miasta, sprzętów codziennego użytku itp. Warto to wykorzystać. Wtedy mam dla niego propozycję, aby pośród instrumentów akompaniujących znalazł sobie jeden i – zanim wydobędzie z siebie pierwsze słowo – płynnie wszedł w piosenkę, dialogując z instrumentem, naśladując jego brzmienie. Powiedzenie, czy też zaśpiewanie pierwszych słów, które początek znajdują uprzednio w wokalizie, okazuje się często łatwiejsze.

mniej

Z okazji jednego z wrocławskich Przeglądów Piosenki Aktorskiej recenzent „Gazety Wyborczej” tak napisał: „Jak to bywa z imprezami o długiej historii, i we Wrocławiu pojawiła się rutyna i konwencja”. I dodał: „Szydziłem z nieśmiertelnych czarnych sukienek i oczu wbitych w reflektor...”⁷.

Co do rutyny i konwencji, zgodziłbym się nawet z Romanem Pawłowskim, gdyby nie fakt, że sam wykonywałem moje piosenki w nieśmiertelnej czarnej koszuli, wbijając wzrok w reflektor... Mam nadzieję, że nie było to efektem „rutyny i konwencji”, tylko konieczności artystycznej; chodziło o znalezienie jak najbardziej ascetycznej formy mającej służyć wydobyciu treści, sensu tekstu. Temu służy wspomniana wcześniej zasada „wyjścia od ciszy”. Ale w mojej pracy – to kolejny etap – podporządkowuję się też innej zasadzie: im **mniej**, tym lepiej. Polega ona na używaniu w interpretacji tylko tych formalnych środków wyrazu, które wynikają z bezwzględного **przekonania o zasadności** ich użycia. „Doskonała muzyka ma swoją przyczynę. Powstaje ona z równowagi. **Równowaga** powstaje z tego, co słuszne, a to, co słuszne, powstaje z istoty świata”⁸. Oczywiście każdy może inaczej rozumieć określenie **słuszne**. Wydaje się też, że dzisiaj coraz częściej artysta pozostawia kwestię wyboru odbiorcy. Słuszność użycia pewnych środków, na przykład „ubranie” swojego nagiego ciała w sam laptop, staje się zagadnieniem obciążającym wyobraźnię, koncentrację i gotowość widza⁹. Wychodzę jednak z założenia, że aby odpowiedzialnie zajmować czas odbiorcy mojej scenicznej ekspresji, muszę sam wykonać pewien wysiłek i nakłonić widza do dyskusji z moją interpretacją rzeczywistości, a nie – pozostawiać go z tą rzeczywistością w osamotnieniu. Jestem zwolennikiem oddania wykonawcy jak największej autonomii. Nie ma zresztą nigdzie spisane obowiązkowego kodeksu zachowań, które powodują, że efekt artystyczny jest bardziej lub mniej zharmonizowany. Każdy we własnym artystycznym

sumieniu musi poczuć, czy użycie poszczególnych środków wyrazu jest zgodne z jego wizją przekazu. Trzeba też rozstrzygnąć, co jest elementem zamierzonej prowokacji artystycznej, a co ociera się o przypadkowość albo jest schlebaniem modzie.

„Aktorstwo polega na ciągłym samoograniczaniu. W zależności od okoliczności, balansując na krawędzi prawdopodobieństwa psychologicznego, trzeba powściągać swoje emocje, kontrolować oczywiste odruchy”¹⁰.

forma muzyczna i forma wizualna

Aby na scenie działać skutecznie i odpowiedzialnie, aktor musi posiadać umiejętność budowania całościowej **formy** swojej wypowiedzi: kreowanej postaci czy interpretowanej piosenki. „Budowanie ról jest żmudnym, wyczerpującym zajęciem. Wystarczy fałszywy gest, a misterna konstrukcja się zawali”¹¹. Ten fragment wypowiedzi Phillipa Seymoura Hoffmana jest mi szczególnie bliski. Wtedy, kiedy o piosenke myślę jak o roli, a o muzodramie jak o spektaklu (bo samo **śpiewanie** piosenek nigdy mnie specjalnie nie interesowało). Przypominam sobie teraz moją pracę nad interpretacją *Białych zeszytów*, słynnej piosenki Zygmunta Koniecznego i Agnieszki Osieckiej¹². Pracując nad jej formą, postanowiłem użyć kilku elementów, które nie zmieniając intencji autorów piosenki, „znaczyły” ją charakterystycznością odpowiednią dla mojej wrażliwości, wyobraźni i powierzchowności. Powodowały, że utwór byłem w stanie nie tyle **zaśpiewać**, co interesująco **wykonać**. Myślę, że warto tekst tej piosenki przypomnieć:

*Postuchaj pan, panie podróżny
Co się zdarzyło na Próżnej
Żyta tam Jagna, dobra i czysta
I chodził do niej Jan kancelista
Akurat to była niedziela
Kręciła się karuzela
Zabrał tam Jagnę kochanek czuły
I całkiem zmałcił jej miły umysł.*

*Oczy tej matej jak dwa błękity
Myśli tej matej, białe zeszyty
A On był dla niej jak młody Bóg
Żebyż on jeszcze kochać mógł...*

*A lato jak bywa w Warszawie
Młodym służyto łaskawie
On ją zabierał nieraz na łódki
A ona jego leczyła smutki.
Postuchaj pan, panie wędrowny
Nastał ten dzień niewymowny
Odszedł bez słowa kochanek podły
Na nic się zdały płacz jej i modły.*

*Oczy tej matej jak dwa błękity
Myśli tej matej, białe zeszyty
A On był dla niej jak młody Bóg
Żebyż on jeszcze kochać mógł...*

*Pociągi odchodzą i statki
Ona nie wróci do matki
Kto by wierzył w całym Makowie
Że dla niej światem był jeden człowiek
Przez niego więc siebie zabiła
Ta co z miłości tańczyła
Bóg jej wybaczył czyny sercowe
I lody podał jej malinowe.*

*Oczy tej matej jak dwa błękity
Myśli tej matej, białe zeszyty
A On był dla niej jak młody Bóg
Żebyż on jeszcze kochać mógł...*

*Postuchaj niewierny kochanku
Co nienawidzisz poranków
Wróci do Ciebie jeszcze ta trumna
Gdzie leży Twoja kochanka dumna
Bo taki co kochać nie umie
Przegra choć wszystko rozumie
Bóg Cię pokaże swą nieczułością
Za to żeś gardził ludzką miłością*

*Oczy tej matej jak dwa błękity
Myśli tej matej białe zeszyty
A Tyś był dla niej więcej niż Bóg
Pokłoń się do jej martwych stóp.*

Moulin Noir (2008) w Teatrze Współczesnym, reż. M. Przybylski, Fot. Michał Englert (Teatr Współczesny)



10

Ciemna strona pisarza, „Polityka”

11 marca 2006. Rozmowa Janusza Wróblewskiego z Phillipem Seymourem Hoffmanem, amerykańskim aktorem grającym główną rolę w filmie *Capote*.

11

Ibidem.

12

Białe zeszyty w aranżacji muzycznej Urszuli Borkowskiej wykonywałem w finale XXII PPA we Wrocławiu (2001). Umieściłem tę piosenkę w muzodramie *Bellatrix* (2001) oraz w jego płytowej wersji.

Kiedy szukałem formy dla własnej interpretacji, musiałem sobie odpowiedzieć na ważne pytanie: czy **utożsamiam się** ze stworzoną przez Osiecką postacią Jana Kancelisty – kochankiem głównej, tragicznie zmarłej bohaterki, czy też pozostaję **obiektywnym narratorem**, a wręcz **komentatorem** historii? Ostatecznie postanowiłem połączyć obie możliwości. Powstała sytuacja, którą można opisać w sposób następujący: kochanek Jagny pod wpływem wyrzutów sumienia, z powodu zawinionej przez niego samej samobójczej śmierci dziewczyny, przypuszczalnie znalazł się w czyścicu i już jako duch powraca do świata żywych, aby ze skrucą opowiedzieć swoją historię i tym samym odkupić winy. Jest tożsamy z Janem – w zwrotkach środkowych. Ale jednocześnie jest obiektywnym sędzią nad Janem – w zwrotkach skrajnych. Taka przyjęta różnica między dwoma punktami widzenia miała wpływ nie tylko na interpretację treści, **formę wizualną**, czyli wygląd i zachowania bohatera w konkretnej sekwencji *Białych zeszytów*, ale też na **formę muzyczną**. W zwrotkach skrajnych używałem prostego, jak najmniej zabarwionego emocjonalnie, śpiewu, neutralnej dynamiki i artykulacji; w zwrotkach środkowych było więcej parlanda, rozchwiania wolumenu środków muzycznych, kolorystyki poszczególnych słów.

piosenka symfoniczna

Wszystkie prace, o których tutaj piszę, służyły znalezieniu jak najciekawszej interpretacji, a w konsekwencji formy. Niejednokrotnie w rozmowach z współpracownikami używaliśmy określenia: **piosenka symfoniczna**, co miało silny związek z coraz bardziej rozbudowywującą się formą pierwotnego utworu. Podstawą całego procesu poszukiwań był zwykle prosty i często popularny utwór. Jednak cała gama okoliczności takich jak: warunki głosowe wykonawcy, jego ekspresja, fizyczność, skojarzenia wynikające z elementów treści, potrzeba opowiedzenia o kreowanej w piosence postaci w szerszym – literackim, bądź muzycznym – kontekście, wszystko to powodowało, że w pracy nad własnym muzodramem lub podczas poszukiwań ze studentami ów podstawowy utwór otrzymywał nową fakturę brzmieniową, kontekst i nieoczekiwaną rozbudowaną „symfoniczną” formę. Pojawiały się cytaty muzyczne z innych dzieł, wstawki tekstowe, rozmaite własne kuplety, wycinki z gazet, słynne bon moty i wreszcie wiele elementów, które wynikają z osobowości i niepowtarzalności danego wykonawcy. No i chwili, w której wreszcie spotyka się on z widzem.

Artykuł powstał na podstawie jednego z rozdziałów rozprawy habilitacyjnej złożonej w toku przewodu, który odbył się w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie w 2011 roku.



Marcin Przybylski, Fot. Agata Dyka (East News)

Marcin Przybylski – doktor habilitowany sztuki teatralnej, wykładowca Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, wieloletni asystent prof. Mai Komarowskiej; aktor Teatru Narodowego; laureat Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w 2001 r. (m.in. Grand Prix i Nagroda E. Demarczyk). Zajmuje się zjawiskiem piosenki aktorskiej jako wykonawca i nauczyciel akademicki. Jako reżyser debiutował w 2008 roku spektaklem *Moulin Noir* w Teatrze Współczesnym w Warszawie.

Maciej Kubera

BENJAMIN

BRITTEN

Studenci Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie przygotowują operową adaptację dramatu Williama Shakespeare'a

Sen nocy letniej angielskiego kompozytora Benjamina Brittena, którego twórczość wydaje się w Polsce niemal nieznaną. Jest zatem okazja, aby zaprezentować osiągnięcia tego wybitnego kompozytora. Przede wszystkim pragnę jednak podzielić się spostrzeżeniami na temat obfitujących w elementy teatralne nagrań jego utworów, których realizację sam nadzorował.

KIM JEST DLA REŻYSERA DŹWIĘKU?

1

A. Tuchowski, *Benjamin Britten.*

Twórca, dzieło, epoka. Musica

logellonica, Kraków 1994.



Próba w Sali Operowej im. St. Moniuszki



Elfy: Tatiana Trojanowska, Magdalena Krysztoforska, Monika Sasinowska, Yu-Young Kim

Benjamin Britten (1913–1976)

Urodził się w Lowestoft w hrabstwie Suffolk w Wielkiej Brytanii. Kompozycji uczył się u Franka Bridge'a i Johna Irelanda. Wśród pierwszych jego utworów z lat trzydziestych XX wieku znajdują się takie dzieła jak stawna *Simple Symphony*, *Variations on a Theme of Frank Bridge* i przepiękny polichórny *Hymn to the Virgin*, inspirowany muzyką renesansową.

Młody Britten stworzył też muzykę do kilku filmów. Na uwagę zasługują, bodaj jedyne w jego twórczości, próby tworzenia na zasadach zbliżonych do muzyki konkretnej – eksperymenty z taśmą magnetofonową, przekształcaniem efektów dźwiękowych lub świadomym różnicowaniem odległości źródeł dźwięku od mikrofonu podczas nagrania. Najbardziej znanym filmem z muzyką Brittena jest dokumentalna *Nocna poczta* w reżyserii Harry'ego Watta (1936).

W maju 1939 roku Britten, razem z tenorem Peterem Pearsem, wyjechał do Kanady i Stanów Zjednoczonych. W Nowym Jorku przebywał w towarzystwie artystycznej bohemy, wśród której prym wiodł Wystan Hugh Auden – poeta, którego znał jeszcze z Anglii. Pobyt za oceanem zaowocował też kontaktami z wielkim dyrygentem Sergiuszem Kusewickim, dzięki któremu powstał projekt opery *Peter Grimes*, i Paulem Wittgensteinem, znanym jednorękim pianistą, dla którego Britten stworzył utwór *Diversions*. W Ameryce powstały też *Koncert skrzypcowy*, *Sinfonia da Requiem* i *Illuminacje*. Ukłonem w stronę amerykańskiej kultury jest pierwszy sceniczny utwór kompozytora – *Paul Bunyan*. Stany Zjednoczone nie stały się jednak nowym domem Brittena. Powrócił do Anglii w 1942 roku. Tu właśnie powstała jego pierwsza słynna opera, *Peter Grimes*, opowiadająca o losach biednego rybaka, podejrzanego o morderstwa dokonywane na młodych pomocnikach i wyklętego przez społeczność rodzinnego miasteczka. Obecne w dziele motywy bezbronych dzieci, bezlitosnej społecz-

ności i niesprawiedliwie traktowanych outsiderów będą się później przewijać w różnej formie w wielu operach Brittena, a także w innych jego utworach wokalnie-instrumentalnych.

W tym samym czasie powstaje także popularny *Przewodnik młodego człowieka po orkiestrze*, czyli wariacje i fuga na temat Purcella, w których, z myślą o edukacji dzieci i młodzieży, prezentowane są poszczególne instrumenty i możliwości wielkiego aparatu wykonawczego orkiestry symfonicznej.

Opera stała się w twórczości Benjamin Brittena podstawowym gatunkiem. Po sukcesie *Petera Grimesa* skomponował on między innymi *The Rape of Lucretia* (*Gwałt na Lukrecji*), *Billy Budda* oraz *The Turn of the Screw* (według opowiadania Henry'ego Jamesa, znanego w Polsce pod tytułem *W kleszczach lęku*).

Ważnym prętkiem w twórczości angielskiego kompozytora była podróż do Azji. W Japonii zetknął się z teatrem *nō*, który zainspirował go do skomponowania po powrocie trzech *Parables for Church Performance* (*Przypowieści kościelnych*), będących krótkimi operami w konwencji teatru w teatrze. Innym ważnym azjatyckim źródłem inspiracji była dla Brittena muzyka gamelanowa z Bali, z którą zetknął się jeszcze podczas pobytu w Ameryce. „Echa” gamelanu odnajdujemy w większości jego późnych dzieł operowych: *Śmierci w Wenecji*, *Owenie Wingrave*, a nawet w *Śnie nocy letniej*.

Wśród wokalnie-instrumentalnych dzieł Brittena warto wyróżnić jeszcze *Symfonię wiosenną* oraz *Requiem wojenne*, skomponowane na otwarcie odbudowanej katedry w Coventry.

Różnorodność

Muzyka Benjamin Brittena zachwyca między innymi dlatego, że kompozytor potrafił łączyć w zaskakująco spójną całość style czy inspiracje, które są od siebie bardzo odległe, na przykład atonalną i dysonansową aurę ze współbrzmieniami i melodiami kojarzącymi się z tonalnością wręcz neoklasyczną. Britten stosuje takie łączenie stylów przede wszystkim w operach. Artur Schopenhauer twierdził, że identyczna muzyka może ilustrować sceny o podobnym charakterze emocjonalnym, choć dziejące się w różnych środowiskach lub w różnym czasie. Na przykład ten sam utwór mógłby ilustrować pojedynki rycerzy lub kłótnię mieszczan. W XX wieku pogląd Schopenhauera stracił częściowo na aktualności. W operach Brittena zastosowanie konkretnych stylów w muzyce zależy od tego, jakiej scenie muzyka ta towarzyszy i jakiego typu postacie biorą w niej udział.

W dziełach tych fragmenty tonalne (lub podobne do tonalnych) często zderzają się z atonalnymi. Te pierwsze towarzyszą najczęściej postaciom dobrym lub niewinnym. Często też obrazują idyllę czy raj. Andrzej Tuchowski¹, polski biograf kompozytora, pisząc na temat tonalności w jego muzyce, zauważa niejednokrotnie, że poszczególne tonacje mają swoją symbolikę, podobną do symboliki w dawniejszych epokach. Na przykład tonacja C-dur oznacza czystość i niewinność, tonacje bemolowe, zwłaszcza f-moll i b-moll, kojarzą się z siłami zła, a krzyżkowe z działaniem dobra. Tak jest w operze *Billy Budd*, dziejącej się na okręcie wojennym. Kłopotliwym niegodziwego oficera Claggarta towarzyszy tonacja f-moll, a dobrym intencjom kapitana statku tonacja D-dur. Należy tu zaznaczyć, że zazwyczaj tonacje nie są silnie utrwalone, a tonalność nie zawsze bywa wyraźnie słyszalna.

Postaci, którym towarzyszy muzyka tonalna, nie są dobre ani sympatyczne, ale dobrana do nich harmonika często wskazuje na cechującą ich prostotę myślenia czy też bezwzględność w dążeniu do celu, bez refleksji nad losem innych. Tonalność wiąże się wówczas z nieuchronnością nieszczęśliwych następstw postaw bohaterów. Przykładem tego jest scena sądu nad głównym bohaterem w *Peterze Grimesie*, gdzie partia sędziego parodiuje pompacyjne utwory barokowe. Quasi-tonalna jest też partia demonicznego fryzjera ze *Śmierci w Wenecji*. Aura atonalna wiąże się zazwyczaj z głównymi bohaterami o skomplikowanej psychice, niemożliwymi znaleźć sobie miejsca w świecie. Tak jest przede wszystkim z Gustavem von Aschenbachem w *Śmierci w Wenecji*.

Niezależnie od tonalności wciąż napotykamy różne muzyczne symbole. Użycie trytonów oznacza zawsze działanie zła, a ukryte zgubne działanie jest symbolizowane przez współbrzmienie złożone z półtonu i tercji małej. Swoje znaczenie mają też konkretne instrumenty, na przykład czelesta często towarzyszy działaniu sił nadprzyrodzonych.

W operach Brittena jest także mnóstwo stylizacji. Partia sędziego w *Peterze Grimesie* nawiązuje do muzyki barokowej. W scenie występu komików



Andrzej Marusiak, Tomasz Kumiega

w *Śmierci w Wenecji* obecne są jarmarczne przygrywki, a w *Przypowieściach kościelnych* mnisi śpiewają w stylu chóru gregoriańskiego, po czym melodie przez nich prezentowane pojawiają się w warstwie instrumentalnej, w opracowaniu przypominającym muzykę japońską. Najciekawsza stylizacja pojawia się jednak pod koniec *Snu nocy letniej*, w przedstawieniu granym przez rzemieślników na weselu księcia. Chcący uchodzić za artystów uprawiających sztukę wysoką rzemieślnicy śpiewają arie i duety, w których słychać aluzje do *Łucji z Lamer-mooru* Donizettiego czy oper Verdiego i Rossiniego. Nawet oznaczenia tempa w partyturze są w tej scenie wpisane po włosku, choć gdzie indziej kompozytor używa języka angielskiego.

Britten w nagraniach

Benjamin Britten tworzył w czasie, gdy rozwijała się fonografia. Choć jego młodzieńcze eksperymenty z muzyką konkretną nie powtórzyły się w latach twórczej dojrzałości, to nauka z nich wyniesiona przydała się podczas rejestracji tradycyjnych utworów. W latach sześćdziesiątych XX wieku technika nagrań dźwiękowych była już rozwinięta i pozwalała na zapis dźwięku z dość sporą dynamiką, co oznacza, że zarówno ciche, jak i głośne dźwięki można było rejestrować w dobrej jakości. Lata sześćdziesiąte to także okres rozkwitu stereofonii. W tym okresie w firmie DECCA powstało wiele nagrań muzyki Brittena wykonanej pod jego dyktando. Nagrania te dostępne są dziś na płytach kompaktowych. Ich jakość jest bardzo wysoka. Nie tylko barwy dźwięku głosów i instrumentów są świetnie uchwycone. Również różne aspekty fonograficzne, związane z przekazaniem pozamuzycznej treści dzieła, zostały bardzo dokładnie przemyślane. W każdym nagraniu ważną rzeczą jest rozplanowanie przestrzeni, jaka tworzy się w naszej wyobraźni

podczas słuchania. W przestrzeni tej istnieją pozorne źródła dźwięku, na przykład instrumenty i głosy. Mogą one być w niej różnie „rozłożone”, sprawiać wrażenie, że znajdują się bliżej lub dalej (mówimy wówczas o planie dźwiękowym). W nagraniach stereofonicznych istnieje możliwość „umieszczenia” źródła z lewej lub prawej strony albo pośrodku (reżyserzy dźwięku nazywają ten parametr panoramą). Odkąd istnieje stereofonia wielokanałowa (najpierw kwadrofonia, potem technika *surround*), pojęcie panoramy rozszerzyło się także do lokalizacji z przodu i z tyłu.

Wirtualna przestrzeń nagrania dźwiękowego nie jest wiernym odbiciem rzeczywistej przestrzeni wykonania utworu (na przykład przestrzeni sali koncertowej) – odpowiada jej tylko pod niektórymi względami. A zatem, w nagraniu symfonii Beethovena usłyszymy zazwyczaj pierwsze skrzypce po lewej stronie, a kontrabasy po prawej, czyli jak w wykonaniu koncertowym. Natomiast proporcje planów dźwiękowych w nagraniu i na sali koncertowej zazwyczaj się różnią. W nagraniach plany wielu źródeł są bliższe niż w rzeczywistości, ponieważ wtedy barwa instrumentów jest piękniejsza i czytelniejsza. Oprócz tych dwóch przestrzeni istnieje też trzecia, którą nazwałbym przestrzenią muzyczną. Wskazuje ona na wzajemne relacje poszczególnych partii (instrumentów czy wręcz linii melodycznych) w utworze. Przykładem odwzorowania jej w nagraniach jest celowa zmiana planu źródła w czasie trwania utworu, jak wtedy, gdy solo jakiegoś instrumentu zostaje podkreślone poprzez jego „przybliżenie”. Umiejętne dopasowanie tych trzech światów – fonograficznego, muzycznego i „filharmonicznego”, należy do najciekawszych zadań reżysera dźwięku. W rejestracji dzieła operowego lub oratoryjnego opisywany problem staje się jeszcze bardziej złożony. Do konfliktu między przestrzenią wykonania,

nagrania i przestrzenią muzyczną dołączyć trzeba jeszcze „przestrzeń świata opowiedzianej historii”. Na przykład w nagraniu *Śmierci w Wenecji* Brittena głos płynący z głośników będzie z punktu widzenia fonografii pięknie brzmiącym, pozornym źródłem dźwięku na tle innych solistów, orkiestry lub chóru. Z punktu widzenia opowiedzianej historii będzie głosem Gustava von Aschenbacha, rozmawiającego z fryzjerem albo prowadzącego wewnętrzny monolog. W przestrzeni muzycznej jest partią tenorową, prowadzącą muzyczny dialog na przykład z harfą i fortepianem, za to w przestrzeni koncertowej – głosem solisty stojącego w studio obok orkiestry, pomiędzy dwoma innymi śpiewakami.

Rozwój techniki pozwolił traktować nagranie dźwiękowe nie tylko jako zapis wykonania utworu, ale także jako osobne dzieło artystyczne, polegające na twórczym i pięknym przekazaniu wartości samego utworu muzycznego poprzez zapis fonograficzny tego wykonania. Jednym z pionierów takiego podejścia do rejestracji muzyki był John Culshaw, reżyser dźwięku związany właśnie z wytwórnią DECCA. Wiele nagrań w serii *Britten Conducts Britten* to właśnie jego dzieła. Są to między innymi *Sen nocy letniej* i *Requiem wojenne*. Culshaw i inni reżyserzy dźwięku z brytyjskiego wydawnictwa traktowali przestrzeń nagrania niemalże jak scenę teatralną, konsekwentnie planując ruch wirtualnych aktorów. Bardzo dobrze ilustruje to nagranie *Snu nocy letniej*. Poszczególne postaci biegające za sobą po lesie oddalają się i przybliżają. Psozny chochlik Puk co chwila zmienia swoją lokalizację. Jego głos, gdy pod koniec drugiego aktu udaje inne postacie, jest przekształcany poprzez użycie pogłosu. Z kolei dzięki rozplanowaniu wirtualnej sceny podczas występu rzemieślników w trzecim akcie „aktorzy” znajdują się w panoramie stereofonicznej po jednej stronie, a komentujący sztukę kochankowie i para księżka po drugiej.

Plany dźwiękowe wskazują w nagraniach nie tylko umiejscowienie bohaterów na scenie, lecz także kontekst ich wypowiedzi. Gdy ktoś wypowiada (wyśpiewuje) komentarz „na stronie”, czyli przedstawia swoje myśli, jego głos brzmi często bliżej niż podczas dialogu. Plany dźwiękowe mogą również wskazywać przynależność głosu do jednego z kilku „światów”, jakich utwór dotyczy. Tak jest w nagraniu *Requiem wojennego*. Utwór został napisany jakby na trzy odrębne zespoły. Pierwszy z nich to wielka orkiestra symfoniczna wraz z chórem i solowym sopranem. Drugi to orkiestra kameralna (kilkunastu muzyków) z dwójką śpiewaków – tenorem i barytonem. Trzeci natomiast to chór chłopi z towarzyszeniem organów. Orkiestra, chór i sopran tworzą świat „liturgiczny”. Śpiewają po łacinie części tradycyjnej mszy żałobnej (*Introitus, Kyrie, Dies irae* itd.). Wspomagają ich chłopy z chóru, tworząc świat „niebiański”, „anielski”. Orkiestra kameralna z męskimi głosami ma zupełnie inne zadanie. W ich wykonaniu słyszymy opracowane muzycznie tragiczne wiersze o wojnie, autorstwa poety Wilfreda Owena. Reprezentują więc świat „ziemski”, „wojenny”.

W nagraniu Johna Culshaw słyszemy orkiestrę kameralną i śpiewających mężczyzn w bliskim planie, dużą orkiestrę i sopranistkę w planie dalszym, a w najdalszym chór chłopięcy z organami. Celowe rozplanowanie przestrzeni dokumentują nagrania dołączone do edycji *Requiem*. Są to zarejestrowane fragmenty prób prowadzonych przez Brittena przed nagraniem, a także „podstuchane” w reżyserce dyskusje między nim, solistami i Johnem Culshaw. W jednej z rozmów sopranistka Galina Wiszniewska skarży się, że głos tenorowy i barytonowy słyszalne są wyraźniej niż jej głos. John Culshaw wyjaśnia, że ta różnica barwy i planu jest zamierzona przez kompozytora. W jednym z artykułów do „Gramophone” Culshaw wspomina czas spędzony w studio z Brittenem przy pracy nad *Requiem wojennym* jako wspólny. Twierdzi, że miał wówczas wrażenie, iż tworzą oni nie nagranie na taśmie, tylko po prostu muzykę².

W kontekście nagrań utworów Benjamin Brittena oraz jego eksperymentów z techniką fonograficzną należy wspomnieć o jeszcze jednym dziele, operze *Owen Wingrave*, która została napisana na zamówienie telewizji BBC. Nie była to opera przeznaczona do wystawienia scenicznego, lecz pomyślana jako film. Umożliwiło to na przykład takie zabiegi, jak równoległe prowadzenie dwóch scen dziejących się w odległych miejscach. Poza tym uwagi dotyczące montażu obrazu zostały wpisane w niektórych miejscach przez kompozytora do partytury. Montaż dopasowany jest do skomponowanej muzyki. Premiera *Owena Wingrave* odbyła się w 1971 roku, film reżyserowali Brian Large i Colin Graham. Operę wystawiano także w teatrach, ale – co ciekawsze – doczekała się filmowej „inscenizacji” w 2001 roku, w reżyserii Margaret Williams.

Gdzie szukać?

Aby dowiedzieć się więcej o Benjaminie Brittenie, warto zajrzeć do świetnej monografii autorstwa Andrzeja Tuchowskiego, która zawiera informacje na temat jego życia, poglądów i twórczości. Przedstawia libretta oper i przykłady nutowe, z elementami analizy motywicznej i harmonicznego.

Warta polecenia jest także strona internetowa fundacji Benjamin Brittena i Petera Pearsa (*Britten-Pe-*

ars Foundation <http://www.brittenpears.org>). Można tam poznać życie i twórczość kompozytora, a także zwiedzić jego dom, posłuchać fragmentów utworów i obejrzeć kilka filmów dokumentalnych na ich temat. Znajdziemy tam także informacje o planowanych wykonaniach utworów Brittena. Bardzo interesujący jest również album z rękopisami jego najwcześniejszych kompozycji, posłuchać można ich fragmentów wraz z objaśniającym komentarzem.

Benjamin Britten był świetnym dyrygentem i pianistą. Oprócz własnych utworów nagrał także dzieła innych twórców, między innymi Bacha, Schuberta i Mahlera. Współpracował z wybitnymi wykonawcami. Znał osobiście takie stawy, jak Aaron Copland, Dymitr Szostakowicz i Mścisław Rostropowicz. Wraz z Peterem Pearsem wystąpił w 1961 roku podczas festiwalu *Warszawska Jesień*.

W ostatnich latach mieliśmy w Polsce zaledwie kilka okazji obejrzeć spektakle oper Brittena. W Warszawie pokazano dwie przypowieści kościelne (*Curlew River* w Operze Narodowej i *Młodzianków w piecu ognistym* w Warszawskiej Operze Kameralnej), a w Gdańsku *Gwałt na Lukrecji*.

Powtórzmy, że studenci Wydziału Wokalnego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina przygotowują na koniec maja 2012 roku premierę *Snucy letniej*. Należy mieć nadzieję, że dzięki prezentacji tego dowcipnego i pięknego utworu przybędzie wielbicieli Benjamin Brittena w naszym kraju (Teatr Wielki, Scena Kameralna, 25 i 30 maja, 2 i 12 czerwca 2012).

Fot. Maciej Kubera

Maciej Kubera – ur. 1984. Doktorant UMFC, absolwent Wydziału Reżyserii Dźwięku. Pracuje w Teatrze Polskiego Radia. Laureat dwóch konkursów kompozytorskich: VI Konkursu im. Andrzeja Krzanowskiego i XI Ogólnopolskiego Konkursu Kompozytorskiego *Crescendo*. Wygłosił wykład na temat nagrań operowych na konwencji 25. Tonmeistertagung w Lipsku. W 2010 roku był jurorem międzynarodowego festiwalu słuchowisk dla dzieci i młodzieży *Prix Ex Aequo* w Bratysławie.



Puk - Jakub Orliński



TEATR ABSURDU PO TEATRZE ABSURDU (CZĘŚĆ PIERWSZA)

Sztuki Petera Handkego, Michela Vinavera, Pavla Landovkskiego i Sarah Kane są związane, niekiedy bardzo ściśle, z dziełami Becketta, Ionesco czy Geneta – jeżeli nie z ich literą, to z duchem na pewno. Jednak są to artyści niemieszczący się w gronie dramaturgów, których w klasycznym studium Teatru Absurdu opisał Martin Esslin. W roku 1965 Adam Tarn pytał: *Czy teatr absurdu ma przyszłość?*¹. Pierwszy redaktor „Dialogu” widział ją w utworach Harolda Pintera. Tutaj są one celowo pominięte. Wpływ absurdystów na dramaturgię nie ograniczał się tylko do bezpośrednich uczniów bądź naśladowców, ale sięga dalej, aż do naszych czasów.

ten rodzaj lęku wyczuwamy w twórczości absurdystów, by tak rzec, pierwszego pokolenia³. Fakt, iż pojawia się on także w późniejszych dramatach, świadczy albo o tym, że Jüngerowski Lewiatan nie został pokonany, albo, że go zwyciężono, lecz na jego miejscu powstały „kolejne twory na podobieństwo nowych tłów hydry”.

Peter Handke, czyli milczenie mówi samo za siebie

Kaspar (1967) Petera Handkego (ur. 1942) to w dużym stopniu potęczenie *Łysej śpiewaczki* i *Lekcji* Ionesco w kwestii widzenia roli języka oraz oceny przyznawanej mu (bez)sity sprawczej w odniesieniu do otaczającej nas rzeczywistości. Utwór Austriaka oparty jest na prawdziwej historii Kaspara Hausera. Znalaziono go w maju 1828 roku na ulicach Norymbergi. Kilkunastoletni wówczas chłopak miał problemy z poruszaniem się, prawie nie umiał mówić – jedyne wypowiedane przezeń zdanie brzmiało: „Chciałbym zostać takim jeźdźcem, jakim był mój ojciec”. Handke nieco je przeformułował: „Chciałbym zostać takim, jakim był kiedyś ktoś inny” (s. 38)⁴. Kaspar nie ma pojęcia o czym mówi, wypowiedane słowa nie posiadają dla niego najmniejszego znaczenia poza tym, że są, że wydobywają się z jego ust. To jedynie pozbawione sensu dźwięki, które, jak ująłby to Profesor z *Lekcji*, unoszą się po prostu w powietrzu. Nie zmienia się to nawet wtedy, gdy bohater próbuje wypowiadać je z różną intonacją. Kaspar „woła zdanie. Skanduje je. Wypowiada zdanie z radością. Wypowiada zdanie z ulgą. Wypowiada je z domyślnikami. [...] Wreszcie wykrzykuje je. Ponieważ dalej nic z tego nie wynika, wstaje” (s. 38). Postać istnieje na dobrą sprawę jedynie w działaniu. Jej ruchy są jednak niezdarne, groteskowe, wydają się, podobnie jak wypowiedane przez nią słowa, pozbawione sensu, przyczyny i celu, rządzą nimi przypadek. Kaspar funkcjonuje jak lalka. Jej animator

1

A. Tarn, *Czy teatr absurdu ma przyszłość?*, „Dialog” 1965, nr 5.

2

E. Jünger, *Przez linię*, przeł. W. Kunicki, „Kronos” 2011, nr 1, s. 138.

3

Premiera *Pokojówek* Geneta odbyła się w 1947 roku, *Czekając na Godota* Becketta w roku 1953, a *Lekcji* Ionesco w 1951. Przemyslenia Jüngera zbiegają się zatem w czasie z wejściem Teatru Absurdu na teatralne sceny.

4

Wszystkie cytaty z *Kaspara* Petera Handkego za: P. Handke, *Kaspar*, przeł. G. Sinko, „Dialog” 1970, nr 10 (numery stron w nawiasach obok cytatów).

Ernst Jünger, w 1950 roku, tak diagnozował pewien rodzaj strachu: „dwa rodzaje lęku władają człowiekiem w kulminacyjnej fazie nihilizmu. Jeden to przeżycie wobec pustki wewnętrznej, które go zmusza, by manifestował się na zewnątrz, za wszelką cenę [...]. Drugi działa z zewnątrz ku wnętrzu jako atak tyleż demonicznego, co potężnie zautomatyzowanego świata. Na tej podwójnej grze zasadza się niezmożona potęga Lewiatana w naszej epoce. Jest iluzoryczna, w czym tkwi jej moc. [...] Gdyby udało się powalić Lewiatana, wówczas konieczne byłoby wypełnienie oswojonej w ten sposób przestrzeni. Do takiego stanowienia jednak niezdolny jest stan wewnętrznej pustki, fundamentalnej niewiary. Na jego gruncie wyrosną tuż po upadku Lewiatana kolejne twory na podobieństwo nowych tłów hydry. Napędzać je będzie pustka”². Powyższa diagnoza jest dla nas istotna, ponieważ to właśnie



gdzieś się zapodział, zniknął, odszedł, a w każdym razie nie ma go przy niej, nie pomaga jej w związku z tym wydostać się z zakłętą kręgu niemocy i niedorzeczności, w jakim bez niego musi tkwić. Bohater obją się zatem o meble, nieumiejętnie korzysta ze sprzętów zgromadzonych w pokoju, co chwila się przewraca, zatrzymuje w nienaturalnych pozach. Trzeba zaznaczyć, iż wszystko to jest jedynie naszym domniemaniem albo, inaczej, może precyzyjniej, naszym nazwaniem pokazywanego nam obrazu. Sam Kaspar za bardzo się tym nie przejmuję. Dopiero gdy nauczono go mówić, uświadamia sobie, że „kiedy (jak dopiero teraz widzę) wszedłem tutaj, porozrzucąłem (jak teraz widzę) sofę, a potem (jak teraz widzę) zostawiłem otwartą szafę, do której drzwi (jak teraz widzę) dobiegałem się nogą, potem (jak teraz widzę) wyciągnąłem ze stołu szufladę, potem przewróciłem (jak teraz widzę) drugi stół [...] Nic nie widziałem, nic nie słyszałem i było mi dobrze. [...] Od kiedy umiem mówić, mogę wszystko doprowadzić do porządku” (s. 45).

Interesujący jest proces nauki mówienia zaprezentowany w utworze Handkego. Przeprowadzają go Wgadywacze – głosy, jak ujmuje autor, „już po przefiltrowaniu przez środki techniczne”, czyli przez telefony, radia, telewizory, automaty magnetofonowe oraz, co musi nasuwać skojarzenia z *Łysą śpiewaczką*, płyty do nauki języków obcych⁵. Nic dziwnego zatem, że ich dydaktyka opiera się na powtarzaniu niezbyt odkrywczych stwierdzeń typu: „każdy rodzi się z jakimiś zdolnościami. Każdy odpowiada za własną karierę. Każda rzecz szkodliwa zostanie unieszkodliwiona. Każdy staje w służbie Sprawy” (s. 48). Poza banatami Wgadywacze mają jednak Kasparowi do przekazania niezwykle ważną prawdę o człowieku, o tym, co gwarantuje jego istnienie jako istoty ludzkiej właśnie. Mianowicie umiejętność mówienia, zdolność wyrażenia siebie, a przez to potwierdzenia własnej egzystencji. „Masz już zdanie, dzięki któremu możesz dać się zauważyć. Możesz

tym zdaniem dać się poznać w ciemności, aby cię nie wzięto za zwierzę. Masz zdanie, którym możesz powiedzieć sobie samemu wszystko, czego nie możesz powiedzieć innym. Możesz wyjaśnić sam sobie, jak stoją twoje sprawy. Masz zdanie, którym możesz zaprzeczyć takiemu samemu zdaniu” (s. 39). Wgadywacze zachęcają w ten sposób tytułowego bohatera do stworzenia (stwarzania) samego siebie, lecz także do stworzenia (stwarzania) innych, swojego otoczenia, całego świata przez nazwanie (nazywanie) go, opisanie (opisywanie) w słowach. W ich zachęcie czai się jednak ostrzeżenie: „Masz zdanie, którym możesz zaprzeczyć takiemu samemu zdaniu”. Zdania mogą się zatem wzajemnie znosić. Ich sens oraz prawdziwość nie są dane raz na zawsze. Poddają się manipulacji, z łatwością przekształcają w bełkot pustych haseł i sloganów, jak na przykład to: „w posprzątanym pokoju i na duszy robi się czysto” (s. 49), a co groźniejsze, nie tracą nic ze swojej gramatycznej poprawności, nie przestają spełniać językowych norm i pogrążają się w kompletnym bezsensie – „Wróg pierzcha. Skóra pierzchnie. Zapątka się pali. Uderzenie pali. Trawa drży. Tchorz drży. Policzek klaska. Biust klaska. Płomień liże. Język liże. Piła wyje. Torturowany wyje. Kos gwizdże. Policjant gwizdże. Włosy stają. Serce staje” (s. 55). Kaspar oscyluje pomiędzy milczeniem a mówieniem, by w końcu skłonić się ku temu drugiemu. Wbrew zapewnieniom Wgadywaczy nie wzbogacił się dzięki językowi. Jego ostatnie słowa brzmią:

Jestem:
mną:
tylko:
przypadkowo:
jestem: (s. 78)

Wraz z uzyskaniem możliwości wyrażania samego siebie, Kaspar zobaczył, że... nie ma kogo wyrazić. Pozostawiony sam na sam z językiem doświadczył jego wszechwładzy i kompletnej niemocy. Obie idą ze sobą w parze w każdym zdaniu, w każdym słowie, w każdej literze. Jeżeli porównywać dalej sztukę Handkego do *Łysej śpiewaczki* oraz *Lekcji*, to należałoby stwierdzić, iż u Ionesco zdeprecjonowaniu uległ przede wszystkim język jako narzędzie komunikacji, w utworze Austriaka natomiast deprecjacja, redukcja dotknęła już jego użytkownika, człowieka. Inaczej rzecz ujmując, język Ionesco oszukiwał się sam, upojony faktem, że zachowując własne reguły, tworząc poprawne konstrukcje, wpadał w bełkot (logiczny albo propagandowy). W *Kasparze* zaś język upoił tytułowego bohatera – najpierw swoją wszechstronnością, daniem możliwości opanowania świata, potem zaś niemocą, sprowadzeniem wszystkiego do punktu wyjścia, czyli do milczenia.

5

Ionesco przyznał, że jednym ze źródeł inspiracji *Łysej śpiewaczki* były rozmówki angielskie.

6

M. Sugiera, *Odpowiednie dać światu słowo*, w: *Językowe światy I. Antologia sztuk francuskich*, red. M. Sugiera, A. Wierchowska-Woźniak, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 16–17.

7

Wszystkie cytaty z *Zajęcia poszukiwanego*. *Sztuki w trzydziestu kawałkach* Michela Vinovera za: M. Vinaver, *Zajęcie poszukiwane*. *Sztuka w trzydziestu kawałkach*, przeł. M. Bajer, w: *Językowe światy I...*, op. cit. (numeracja stron w nawiasach obok cytatów).

8

M. Sugiera, *Odpowiednie...* op. cit., s. 15–16. Esslin rozpoznał w Teatrze Absurdy silną obecność brechtowskiego V-efektu – zob. M. Esslin, *The Theater of the Absurd*, Penguin Books 1968, s. 400–401.

Michel Vinaver, czyli język w roli dekoracji

Utwór Michela Vinavera (ur. 1927) z 1971 roku, *Zajęcie poszukiwane*. Sztuka w trzydziestu kawałkach, prezentuje raczej mało skomplikowaną historię Fage'a, mężczyzny, który szuka pracy. Jego żona, Louise, wcześniej od niego ją znalazła, co tylko komplikuje i pogarsza jego sytuację jako głowy rodziny. Jest jeszcze córka, Nathalie – zbuntowana nastolatka o lewicujących poglądach i w ciąży. Ojcem dziecka jest czarnoskóry kolega (?), znajomy (?), w każdym razie nie ktoś, kto wpisywałby się we wzorcowy obraz zięcia w oczach francuskiej rodziny mieszczańskiej.

Nie treść jednak, a forma jest w dramacie Vinavera najważniejsza. Autor, po pierwsze, rozbił banalną fabułę swojej sztuki na trzydzieści epizodów. Podziału tego nie uzasadniają wydarzenia czy zmiany zachodzące w życiu rodziny Fage'a. Nelinearna konstrukcja utworu wyklucza je bowiem niejako z definicji. W świecie *Zajęcia poszukiwanego* nie ma kulminacji, nic nie narasta, nic do niczego nie prowadzi. Wszystko jest dane „tu i teraz”, czyli tak na dobrą sprawę nigdzie i nigdy. Główne wątki akcji – szukanie pracy, ciąża córki – zaprezentowane są bardzo szybko, by potem nie tyle się rozwijać, ile, wręcz przeciwnie, zwijać się, wciąż od nowa pojawiać i znikać jak motywy w symfonii z tą różnicą, że nie tworzą one harmonijnej całości, lecz kakofonię, kocią muzykę. „Codziennosc to dla niego [Vinavera] zaledwie punkt wyjścia; surowy materiał, który zostaje poddany tak specyficznej obróbce, by stał się dla widza zestawem ćwiczeń w ostrości spojrzenia i władzy sądenia. Jej istotą jest montaż na poziomie mikrosytuacji, krzyżowanie i zderzanie wypowiedzi postaci z różnych miejsc i czasów w taki sposób, by uwalniając je od typowego dla realizmu związania z warunkami wypowiedzenia, otworzyć na wiele możliwych sensów”⁶. Postacie wypowiadają swoje kwestie do siebie, mówią o sobie, lecz jakby bez siebie:

LOUISE Poczta kochanie Herbatniki Lu z przykrością zawiadamiamy że stanowisko na które zgłosił pan swoją kandydaturę jest już Bielizna Dim dziękujemy że zechciał pan niestety Philips po zapoznaniu się z pańskim curriculum vitae stwierdziliśmy z żalem że nie odpowiada ono Centrum Meblowe w odpowiedzi na pana podanie o pracę Jogurty Dano- ne zechciał pan
FAGE Jak to czarny? (s. 36)⁷

Język w tej sztuce przejmuje rolę dekoracji – na scenie znajdują się tylko bohaterowie dramatu, nic poza tym. To on przenosi akcję utworu z domu Fage'a do biura Wallace'a, osoby, która przeprowadza z nim rozmowę rekrutacyjną, oraz na stok górski – „uważaj tata weź ostry zakręt tam z drugiej strony jest przepaść” (s. 42). Pełni także rolę wehikułu czasu. Wspomniano już o tym, że postacie nie opowiadają o prezentowanych wydarzeniach jak o czymś, co zdarzyło się kiedyś, kilka godzin, dni, miesięcy bądź lat temu, ale jak o czymś, co dzieje się teraz, w tej chwili. Mamy

zatem do czynienia z czasem wiecznym, zastępującym podział na przeszłość i przyszłość nieskończonym trwaniem w jednej sytuacji, zamykającej w sobie całą historię rodziny Fage'a. Pod tym względem, uwięzienia w pojedynczym, konkretnym momencie, utwór Vinavera przypominać może, na przykład, *Czekając na Godota* Becketta. Warto jeszcze zwrócić uwagę na brak interpunkcji w kwestiach wypowiedzianych przez postacie z *Zajęcia poszukiwanego*. Nie mówią one, jeśli można tak to ująć, jak istoty ludzkie. Bliżej im raczej do automatów. Słowa z nich się wylewają, wylatują z prędkością kul wystrzelianych z karabinu maszynowego. Z drugiej strony, można postawić hipotezę, iż bohaterowie dramatu Vinavera są w istocie jedną osobą, głosem jej jaźni czy podświadomości. Wszak, na przykład, w *Nie ja* Becketta znaki przestankowe stawiane są z dużą dowolnością (lecz nie bez konsekwencji i głębszego uzasadnienia) i głównie po to, aby rozbić naturalny rytm wypowiedzi Ust. Trzeba jednak odpowiedzieć sobie na następujące pytanie: głosami czyjej jaźni miałyby być postacie z *Zajęcia poszukiwanego*? Sztuka nie daje w tym zakresie materiału na udzielenie jednoznacznej i w pełni zadowalającej odpowiedzi.

WALLACE Na planie organizacyjnym SZIWA posiada jedną wybitnie charakterystyczną cechę jest mianowicie przedsiębiorstwem o dwóch głowach jedna w Nowym Jorku druga w Paryżu naturalnie mówi pan biegle po angielsku [...] ten nowy departament również posiadać będzie dwugłową strukturę jeden dyrektor w Nowym Jorku w zakres jego kompetencji wejdzie sprzedaż miejsc i odprawa grup wczasowiczów drugi dyrektor w Paryżu odpowiedzialny za przebieg tras i zapewnienie atrakcji podróżującym (s. 62–63)

W świecie przedstawionym utworu Vinavera SZIWA to firma turystyczna o dość groteskowej strukturze organizacyjnej, przypominającej nieco hydrę. Tymczasem Sziwa to pojęcie religijne. W judaizmie oznacza okres żałoby po zmarłym. W całym *Zajęciu poszukiwanym* nie jest to raczej najważniejsze, ale w tym fragmencie widać jak, z jednej strony, wiara uległa deprecjacji, z drugiej natomiast, jak bardzo biznes został uwznioślony. Kojarzy się to z upadkiem metafizyki, systemu wartości, a co za tym idzie także z kryzysem kultury jako takiej, spowodowanym, między innymi, śmiercią Boga. Wszystkie wymienione powyżej zjawiska byty, o czym warto pamiętać, w pewnej mierze konstytutywne dla myślenia absurdystów z pokolenia Becketta i Ionesco.

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.

Podsumowując, „sztuki Michela Vinavera odznaczały się [...] piętnem epickiego teatru Bertolda Brechta. To prawda, także francuski autor sens sztuki i podstawowe zadanie artysty widzi w otwartym kwestionowaniu istniejącego porządku. Jednak podczas gdy Brecht rozumiał ten porządek przede wszystkim jako określony system społeczno-polityczny, on rozciąga to pojęcie na wszelkie, zbiorowe i indywidualne formy aktywności człowieka; formy podlegające stereotypizacji i schematyzacji, zastygające w rutynę i dające tym samym fałszywą gwarancję sensowności podejmowanych w zgodzie z nimi działań. [...] Zachęcał do tego, by odrzucić jej [metody Brechta] jednoznacznie ideologiczną wykładnię i powrócić do samych źródeł V-efektu: do ciągłego przechodzenia od działania do jego krytyki i z powrotem, a także łączenia żywego uczestnictwa w scenicznych wydarzeniach z wyptywającym z niego dystansem. Pozostać miało to samo zaangażowanie”⁸. Odnosząc powyższe obserwacje do *Zajęcia poszukiwanego*, stwierdzić należy, iż odbiorca rozpoznając w rodzinie Fage'a rodzinę Fage'a, zarazem nie mógł do końca jej w niej rozpoznać. Bohaterowie utworu Vinavera to nie ludzie, lecz, by tak rzec, człtekokształtne owady zatopione w bursztynie jednej chwili. Są do nas wprawdzie podobni, ale przecież nie mogą być nami. Pytanie jednak: czy my możemy być nimi? Albo, inaczej, czy my przypadkiem nimi nie jesteśmy?

Rysunki Sara Tchorek



MROŻEK PO ROSYJSKU

Dramaturgia Sławomira Mrożka jest w Rosji popularna nie od dzisiaj. Miała też liczne realizacje teatralne. Zaczęto ją tłumaczyć i wystawiać po chruszczowowskiej „odwilży”, jeszcze w latach sześćdziesiątych.

Grano wtedy *Męczeństwo Piotra Oheya* i jednoaktówkę *Na pełnym morzu*, a także sztukę pełnospektaklową *Tango*. Mająca jeszcze niewielki zasięg i rozwijająca się dopiero recepcja teatralna została jednak przerwana w roku 1968, kiedy pisarz zaprotestował przeciwko wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji, a jego list opublikował francuski dziennik „Le Monde”. Warto przypomnieć, że w Polsce konsekwencją protestu Mrożka był zapis cenzury obejmujący zarówno druk, jak też wystawianie jego utworów. „Wyciszono” jego sztuki w repertuarze teatrów na dobrych kilka lat. Dopiero w roku 1973 Erwin Axer przywrócił Mrożka scenie premierą *Szczęśliwego wydarzenia* w warszawskim Teatrze Współczesnym.

Tymczasem w Rosji wystawiano jego sztuki półoficjalnie, w podziemiu (nawet anonimowo, we fragmentach, jako utwory „NN” lub pod nazwiskiem rosyjskim). Należy to uznać za fenomen w dziejach recepcji pisarza, uważanego tutaj za człowieka przedstawiciela teatru absurdu, obok Ionesco i Becketta. Jedną z tych podziemnych premier, a raczej prapremier – *Emigrantów* w moskiewskim Teatrze-Studio „Czetowiek” w inscenizacji Michaiła Mokiejewa (1983), zdobyła znaczny rozgłos. Oglądaliśmy ją też w Polsce na Cracow Festiwal w roku 1990. Było to już po okresie głośności i pierestrojki, który umożliwił wprowadzenie na nowo Mrożka do repertuaru teatrów w Rosji. Wtedy właśnie rozpoczął się prawdziwy boom w recepcji jego dramatów. Gorączkowo nadrabiano zaległości, zapanowała wręcz moda na Mrożka „absurdystę”. Wystawiano go na obszarze całego Związku Radzieckiego zarówno w stolicach, jak na prowincji. Ale tylko niektóre z tych premier były ważne, często ich ilość nie przechodziła w jakość... Niemniej znacznie rozszerzył się repertuar Mrożka w języku rosyjskim. Poczynając od sezonu teatralnego 1988/1989 na afisz teatrów wchodziły sztuki dotąd nie grane: *Policja*, *Karol*, *Strip-tease*, *Czarowna noc*, *Drugie danie*, *Rzeźnia* i *Kontrakt*. Później, w latach 90. pojawiają się kolejne tytuły, wystawiane już z niewielkim opóźnieniem w stosunku do prapremier polskich. Tak było na przykład z rozrachunkowym *Portretem*, w którym mówi się, że wszyscy jesteśmy naznaczeni stalinizmem. „Nikomiu – jak dotąd i chyba już nigdy – nie udało się wiarygodnie przedstawić dzieci Stalina,



Od lewej: Jewgienij Czudakow (Ojciec), Siergiej Galicz (Syn), Tatiana Aptikiejewa (Baba), Warwara Pawłowa (Dziewczyna). Fot. S. Jonow

i to niejako od wewnątrz” – napisał Jan Btoński¹. Rosyjscy reżyserzy sięgają też po inne dramaty: *Garbus*, *Krawiec*, *Letni dzień*, *Wdowy*, *Miłość na Krymie*. Często zwracają uwagę na tematy i motywy niedoceniane przez polskich realizatorów lub wykorzystują niedostrzegane do tej pory możliwości inscenizacyjne. Już po roku 2000 ten repertuar wzbogaci się o *Wielebnych* i *Piękny dzień*.² Natomiast niekwestionowanymi liderami w dziejach rosyjskiej recepcji Mrożka pozostaną dwie jego najstynniejsze sztuki: *Tango* (przedstawienie Siemiona Spiwaka w Teatrze na Fontance w Sankt Petersburgu, grane było 17 lat!!!) i *Emigranci* (około 30 realizacji w rosyjskim kręgu językowo-kulturowym).³ Choć są też dramaty, które nigdy dotąd nie doczekały się w Rosji wystawienia, z różnych zresztą powodów. Należą do tej grupy: *Alfa*, *Poczwórka* i *Ambasador*, zaliczane do słabszych sztuk Mrożka. Nie znalazły też dotąd realizatorów dramaty odwołujące się do polskiego romantyzmu, dla rosyjskiego odbiorcy hermetyczne ze względu na obecność elementów parodii tradycji, także literackiej, oraz pamfletu politycznego: *Indyk* czy *Śmierć porucznika*. Nie zawsze jednak o niepopularności/nieobecności sztuki na scenach rosyjskich decydowała bariera kompetencji kulturowych, historycznych i politycznych. Część dramatów nie została w ogóle przetłumaczona na język rosyjski (na przykład niektóre sztuki o Lisie czy *Kynolog w rozterce*), albo została przetłumaczona źle. Trzeba jednak podkreślić, że w licznym gronie translatorów Mrożka w Rosji, są też znakomici, na przykład Leonid Buchow.

Pieszko na petersburskiej scenie

Do grupy dramatów do niedawna jeszcze nieobecnych w rosyjskiej recepcji Mrożka należało *Pieszko*. I właściwie, trudno się tej nieobecności dziwić. *Pieszko* to jedna z rzadziej grywanych sztuk, która sprawia teatrowi wiele trudności. Pozostający na emigracji Mrożek napisał ją w okresie, kiedy szukał autorskiej formuły „mówienia serio o sprawach polskich” (1980). Ten krótki, zwarty, „gęsty” od znaczeń trzyaktowy dramat jest sztuką historyczną, zakotwiczoną w konkretnej rzeczywistości. Czas akcji to „godzina zero” polskiej historii, okres przejściowy pomiędzy zakończeniem II wojny światowej, a wejściem w życie nowego, narzuconego systemu politycznego. Ostatnie chwile „pomiędzy”, pełne chaosu i lęku przed tym, co czai się w mroku, gdzieś na błotnistych polskich rozdrożach... Ale jednocześnie, jak pisano, jest to sztuka zakotwiczona w polskiej „ponadczasowej pamięci kulturowej”. Tworzą ją stereotypy narodowych wartości, a także różne rodzaje mentalności społecznej, które autor przywołuje w zbiorowym portrecie ludzi, pokonujących na własnych nogach kilometry drogi w błocie, w jakimś beztądzie i pustce – w wielkim trudzie zmierzających do nowej Polski. Każda z postaci sztuki jest reprezentantem innego środowiska społecznego, mówi zindywidualizowanym językiem, pełnym barwnych osobliwości leksykalnych i frazeologicznych. Są też w *Pieszko* liczne reminiscencje literackie i popularne piosenki, współtworzące partyturę quasi-muzyczną całości. Dlatego krytycy odnajdywali w tym dramacie „spójny obraz specyficznej kultury

w jej momencie krytycznym”. Rozumiał to wszystko doskonale Jerzy Jarocki, inscenizator polskiej, wybitnej prapremiery *Pieszko*, która przeszła do historii naszego teatru i zarazem do legendy. Przedstawienie w warszawskim Teatrze Dramatycznym powstało w roku 1981, w okresie tak zwanego „karnawatu Solidarności”. Ta okoliczność sprawiła, że było odbierane jako polityczne. Kiedy w finale akcji nad głowami widzów przesuwali się malutkie samolociki z czerwonymi gwiazdami na skrzydłach, ciągnąc za sobą wstążki również czerwonej bibułki, widownia zamierała z wrażenia. Scenograf Jerzy Juk Kowarski – współtwórca inscenizacji, „domknął” tym rozwiązaniem Mrożkowi obraz polskiej Historii w momencie granicznym, w gwałtownym paroksyzmie przesilenia. W 1981 roku zarówno publiczność, jak sam reżyser, zdawali się też wierzyć w krzepiący sens moralnego przestania sztuki. „Człowiek ma być uczciwy i tyle – Rozumiesz?” Tak w akcie trzecim mówi Ojciec do Syna, dla którego wędrowka pieszko ma w sztuce wymiar wielostronnej inicjacji. Jerzy Jarocki ustalił wydawałoby się idealny wzorzec odczytania *Pieszko* Mrożka, i to na długie lata. Żadna z późniejszych realizacji tej sztuki, a było ich do dzisiaj dziewięć, nie mogła jej dorównać, także pod względem aktorstwa – nie wzbudziła też większego zainteresowania krytyki.⁴

Przypominam te wszystkie konteksty, rzecz jasna, nie bez powodu. Oto, po raz pierwszy, wystawiono *Pieszko* w języku rosyjskim – w tłumaczeniu Jurija Łottina, w Wielkim Teatrze Dramatycznym im. Gieorgija Towstonogowa (Bolszoi Dramaticzeskij Teatr im. G. Towstonogowa) w Sankt Petersburgu.⁵ Premierę poprzedziła międzynarodowa konferencja, zatytułowana *Sławomir Mrożek: lekcje polskie*.⁶ Gospodarze spotkania mówili o inspirującej obecności dramatów Mrożka w teatrze rosyjskim, i o roli, jaką odegrały one w historycznych już dzisiaj przemianach rosyjskiego teatru, i w trudnym procesie opanowywania nowego języka teatralnego. Goście z Polski wnieśli do spotkania wątki inne; przypomnieli okoliczności powstania *Pieszko*, a także tradycję jego polskich wystawień. Wystąpili również realizatorzy petersburskiego *Pieszko*, zdając pokrótce sprawę ze swoich zamierzeń. Konferencja była dobrym wstępem do premiery, która okazała się przede wszystkim autentycznym wydarzeniem repertuarowym. Petersburska publiczność obejrzała „innego” niż dotychczas Mrożka, nie dającego się już zamknąć w formule „absurdysty”, tak popularnej w Rosji. Poznała autora jednej z najważniejszych sztuk, jakie u nas napisano o Polsce i Polakach, i zarazem pisarza tematów uniwersalnych, zamkniętych w wielkiej metaforze ludzkiego zmagania się z losem, któremu towarzyszy nieuchronnie cierpienie. Reżyser Andrzej Bubień – Polak pracujący od pewnego czasu w teatrze rosyjskim, okazał się w tym przedstawieniu bardzo uważnym czytelnikiem Mrożka, który tak zaskakuje nas ostatnio w swoich *Dziennikach*, kiedy pisze o ciągłej uciecz-

ce, o samobójstwie, o poszukiwaniu Boga. Nie bez powodu przecież mówi się o nim dzisiaj w Polsce jako o pisarzu „lęku metafizycznego”⁷.

Ten kierunek interpretacji reżyserskiej zaznacza się już w samej przestrzeni gry, skomponowanej do petersburskiego przedstawienia. Scenografia Eduarda Koczergina, artyście wybitnego i znanego w świecie, wyraźnie przestrzeń monumentalizuje i jednocześnie metaforyzuje. Jej centrum stanowi potężna i wysoka ściana, która, jak się okaże w toku akcji, pełni funkcję symbolicznego przejścia, bramy na „tamtą” stronę życia, do innego już świata. Ta potężna dekoracja sugestywnie przywołuje czas akcji dramatu – czas wojny. Na płaszczyźnie wysokiej ściany powtarza się jeden element – pagon z metalowymi guzikami, fragment żołnierskiego płaszcza. Gdzieś, na krawędzi ściany siedzi pośpnie, czarne ptaszysko. Ale wojna jest też obecna w bogatej partyturze dźwiękowej przedstawienia, w kolejnych, gwałtownie przecinających powietrze seriach wybuchów i odgłosów strzałów. I, na dobrą sprawę, w całej partyturze sonorycznej tej inscenizacji, przebogatej i bardzo przemyślanej. Muzyka Piotra Salabera staje się jeszcze jednym „aktorem” petersburskiego *Pieszko*.

Przedstawienie toczy się ponad półtorej godziny bez przerwy i cały czas oglądamy ludzi postawionych w sytuacji granicznej. Zdezorientowanych, załęczonych i przestraszonych, chwilami brutalnych i nieobliczalnych, ale też zdolnych do gestów braterstwa, a nawet miłości – i to tak głęboko wzruszającej, jak miłość Ojca (gra tę rolę Jewgienij Czudakow) do Syna (Siergiej Galicz). Ci ludzie są poddani

5 Premiera odbyła się 26 listopada 2011 roku pod patronatem Ministerstwa Kultury RF. Na czas remontu głównego budynku Teatru, którego dyrektorem artystycznym jest obecnie Timur Czcheidze, przedstawienie grane jest w sali zastępczej, w Domu im. Gorkiego.

6 Konferencja odbyła się 25 listopada 2011 w Domu Aktora im. K.S. Stanisławskiego, pod auspicjami: BDT im. G. Towstonogowa, Generalnego Konsulatu Rzeczypospolitej Polskiej w Sankt-Petersburgu, Instytutu Polskiego w Sankt-Petersburgu oraz Sojuza Teatralnych Diejatieliej RF. W konferencji udział wzięli teoretycy, historycy i praktycy teatru, w tym goście z Polski (m.in. Marek Radziwon, dyrektor Instytutu Polskiego w Moskwie i autorka artykułu).

7 Drugi z kolei tom *Dzienników 1970–1979* ukazał się ostatnio nakładem Wydawnictwa Literackiego. Tom pierwszy, *Dzienniki 1962–1969*, wydany został w 2010 r.

8 W petersburskim *Pieszko* występują także aktorzy kilku pokoleń zespołu BDT: Tatiana Aptikiejewa (Baba), Warwara Pawłowa (Dziewczyzna), Elena Popowa (Dama), Anatolij Pietrow (Nauczyciel), Stanisław Koncewicz (Porucznik Zieliński), Walierij Diegtiariew (Muzyk), Jekatierina Staratieliewa (Kleopatra), Aleksandr Winnikow (Drab).

Siergiej Galicz (Syn) i Jewgienij Czudakow (Ojciec). Fot. S. Jonow



maksymalnemu ciśnieniu sytuacji, na którą w gruncie rzeczy nie mają najmniejszego wpływu. Gdzieś, w nieprzeniknionych mrokach, ponad ich głowami, przetacza się wielka Historia, w której oni, wytrwali wędrowcy, są tylko nic nie znaczącą drobiną, ziarenkiem piasku. Motyw drogi, i zarazem ludzkiej Golgoty, mocno spaja inscenizację. Jest w niej kilka sugestywnych scen, na długo pozostających w pamięci. Na przykład scena, w której utrudzeni ludzie ustawiają się rzędem przy torach i, zwróciwszy twarz do widzów, zamierają w oczekiwaniu nadjeżdżającego pociągu. Kiedy już niewidzialny pociąg nadjeżdża, mijają ich z hukiem (od którego trzęsie się cała sala teatralna i fotele widzów). Zawiedzeni i bezradni wędrowcy, pozostają w bezruchu na brzegu torowiska. W tej scenie daje o sobie znać podziwu godna dyscyplina zespołowej gry, uderzająca zresztą w całym przedstawieniu⁸.

Ekspresyjny i wieloznaczny jest też inny obraz, pijackiej zabawy przy ognisku w drugim akcie sztuki. Bubień odwołuje się tutaj do jednego z arcy polskich tekstów kultury, do toposu chocholego tańca, wpisanego przecież w sam dramat, odwołujący się między innymi do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Myślę, że bardzo trudno było znaleźć środki pozwalające przełożyć intertekstualny topos – tak zrozumiały dla Polaków – na język teatralny, trafiający do odbiorcy rosyjskiego. Ale Jurij Wasilkow, znakomity choreograf i pedagog, rozpiął ten topos na oryginalną i precyzyjną partyturę ruchową dla wszystkich wykonawców jako grupy, i dla każdego z osobna. Dało to znakomity rezultat. Oglądaliśmy scenę ni to zbiorowego tańca marionetek, ni to

sennego majaku ludzi, którzy zastygają w dziwnych pozach i gestach, scenę skomponowaną jak utwór muzyczny. Rządzi nią zaczerpnięta z muzyki zasada reprzyzy; powracają te same motywy, frazy lub sekwencje, zawsze jednak „złamane” jakimś drobnym, przekształcającym akcentem. Może to być zmiana tempa, kroku, jakiś drobny „przyruch” czy gest. Ten taniec, jedna z najbardziej wyrazistych, także wizualnie, kulminant spektaklu, jest rzeczywisty, zmysłowy i zarazem nierzeczywisty. Ma w sobie jakąś plebejską czy ludową zamaszystość, ale zarazem dramatyzm, który musi kojarzyć się z jakimś ostatnim, chciałoby się powiedzieć „egzystencjalnym” tańcem na brzegu otchłani. Bubień w swojej inscenizacyjnej partyturze otworzył wiele miejsc dla podobnych skojarzeń. Jednocześnie nie traci z pola widzenia polskich realiów dramatu, zaznaczonych w scenografii (na przykład figurka Chrystusika Frasobliwego) i kostiumach. Respektuje tekst, jego kompozycję i układ, i w tym znaczeniu jest reżyserem dość tradycyjnym, jak na obowiązujące dzisiaj w Polsce dekonstrukcyjne trendy teatralne. Na pewno ciekawe są tropy, jakimi podąża, starając się przełożyć na teatr to, co w dramacie wydaje się całkowicie nieprzetłumaczalne – dla odbiorcy innego niż polski. Oczywiście, musi poczynić znaczne koncesje na rzecz kompetencji kulturowych i historycznych rosyjskiego widza, co dotyczy zwłaszcza postaci Superiusza. Witkacy – na którym postać wzorował Mrożek – nie jest przecież w Rosji dobrze znany.

Jak pamiętamy, polską prapremierę *Pieszko* Jerzy Jarocki otwierał dodaną przez siebie sceną zaczerpniętą z Witkacego. Grał tę rolę Gustaw Holoubek.

Była to kreacja niezapomniana i w wielkim stylu: pełna sarkazmu, ironii i zaskakującej głębi. Na petersburskiej scenie Superiusza gra Giennadij Bogaczow, i jest to postać ulepiona z ciałkiem innej gliny. Ten Superiusz jest impulsywny, porywczy i nieobliczalny w zachowaniach, a do tego kapryśny jak dziecko. I może nawet jest bardziej kabotynem niż artystą. Ma jednak ciepłe, ludzkie odruchy, zwłaszcza wobec Syna. I tylko wtedy, na krótką chwilę wydobywa się z bezbrzeżnego egocentryzmu. Jestem przekonana, że właśnie ta postać w przedstawieniu Andrzeja Bubienia skupia w sobie, jak w soczewce, najistotniejsze problemy interpretacyjne, które musiał rozwiązać reżyser petersburskiej premiery *Pieszko*. Może więc warto byłoby pokazać w Polsce rezultat tej ciekawej i ambitnej pracy, podjętej na rosyjskiej scenie?

Stawomir Mrożek *Pieszko*, w reżyserii Andrzeja Bubienia i scenografii Edouarda Kocergina. Bolszoj Dramatyczny Teatr im. G. Towstonogowa w Sankt-Petersburgu

Barbara Osterloff – krytyk teatralny, historyk teatru, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii literatury polskiej. Profesor nadzwyczajny w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza i prorektor tej uczelni w kadencji 2008–2012. Wykłada także na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Opublikowała wiele recenzji teatralnych, szkiców i artykułów problemowych, dotyczących teatru polskiego XX wieku. Jest autorką wydanej ostatnio dwutomowej monografii biograficznej *Aleksander Zelwerowicz* (2011).

Na pierwszym planie Jewgienij Czudakow (Ojciec). Fot. S. Jonow



TEATR TO RELACJA AKTOR – WIDZ

Rozmowa Magdaleny Butkiewicz z Mają Komorowską

Magdalena Butkiewicz: Proponuję, by nasza rozmowa, wywołana osobą Marty Kurzak, nie była klasycznym wywiadem. Chciałabym poruszyć pewien temat – Pani Profesor jako pedagoga. Przed spotkaniem zastanawiałam się, z której strony go podjąć... Czy aktorka z tak bogatym doświadczeniem teatru – pracy z wybitnymi i wyjątkowymi artystami – chce lub może stworzyć jednorodny przekaz dla studentów? Na co zwracała Pani Profesor uwagę, kiedy rozpoczynała pracę, na co zwraca Pani uwagę dziś? Co daje spotkanie ze studentami Pani, a co Pani stara się im dać? Jak ustawia Pani Profesor w sobie te relacje? Co stanowi o wartości takiego spotkania? Perspektyw jest wiele...

Maja Komorowska: Rzeczywiście, ma Pani rację, temat nauczania to wielostronne zagadnienie. Nie wiem, czy zdecydowałabym się zostać pedagogiem, gdyby nie Andrzej Łapicki – jedni nazywają to opatrnością, inni przypadkiem. Namówił mnie do tej pracy, ale ja nie byłam pewna, czego mam właściwie uczyć. Zaczęłam od prozy. Dziś myślę, że chyba intuicyjnie. Chciałam zacząć od słowa, od postugiwania się nim – słowo w teatrze wydaje mi się najważniejsze. Słowo musi zaistnieć, przejść przez widza. „Przestrzelić” go. Aktor powinien umieć dosięgnąć widza. Zatem nie tylko „co” się mówi, ale „jak” się mówi – i tu właśnie jest przestrzeń, do której przywiązuję wagę. Proza

wymaga kontaktu z widzem. To naturalne, gdy wychodzi się od siebie, od opowiadania... Bliska mi była zawsze świadomość, że jest publiczność – lubiłam ten typ repertuaru, w którym mogłam się do niej bezpośrednio odwoływać. Teatr to relacja aktor – widz.

Z perspektywy widzę, że wyjście od słowa, od kontaktu z partnerem uruchamia naszą wyobraźnię. Mówię o tym w książce *Pejzaż**, w której rozmawiamy z Barbarą Osterloff o mojej pracy. „Kiedy myślę, co miało wpływ na moją wyobraźnię, zdaję sobie z tego sprawę, jak ważna jest pamięć i to ta najdalsza [...]”. Te obrazy, te pejzaże, które w nas są [...] żyją, te szczegóły, które w danym momencie nie wydawały się takie ważne, teraz stoją na straży wyobraźni, są dla niej błogostawieństwem [...]”. Sądzę, że często na nasze poszukiwania ma wpływ uczucie, które nazwałabym tęsknotą: „Te powroty w nas [...] do wspomnień, do ludzi, których już z nami nie ma. To poczucie, że coś przeminęło – ten brak – jest ważny. Nie można się go pozbawić. Ale można się starać go dopełniać. Dopełniać ten brak”. To chyba wydaje mi się najważniejsze – to dopełnianie. Za każdym zdaniem, za każdą sceną jest pejzaż... Opowiem o tym na przykładzie Marty Kurzak. Na próbach *Panien z Wilka* był element – choć bardzo ostrożnie używam tego słowa – improwizacji, szukania. Istnieje partytura roli, ale są momenty, gdy dzieje się coś nowego – często przez przypadek – i to później wchodzi w tę partyturę. Uważam, że bardzo

ważne jest uświadamianie studentom naturalnej płynności „stawania”, rodzenia się pewnych elementów. W pracy z Martą opierałyśmy się na tym, co nazywam właśnie pejzażem, obrazem, wspomnieniem – wyobraźnią. Mówiłam o tym w rozmowie z Tadeuszem Sobolewskim**. Jest taka scena, gdy Tunia spaceruje z Wiktorem. Zrywa się wiatr, a ona przed nim zaczyna biegać, roznosi ją radość, jakaś energia. W pewnym momencie wykonuje przed Wiktorem skok, trochę jak w balecie. Rozwibrowana próbuje drugi raz, ale ten drugi skok już jej nie wychodzi. Za bardzo chciała... Pamiętam, kiedy wcześniej rozmawiałyśmy o tej scenie, wracałam do swoich wspomnień. W pamięci pozostał mi obraz, gdy z moją matką pierwszy raz byłam na *Cyganerii*, potem na *Traviacie*. W oczach zostało coś, co tam widziałam, i ta chęć Tunii – ten jakby skok – to właśnie jest przeniesieniem tego obrazu. Wiktor podniósł ją. Po chwili pomału zaczął opuszczać, jakby „po sobie”, a gdy na wysokości jego twarzy znalazła się jej twarz, pocałował ją. Opuszczał, aż jej bosa stopy stanęły na jego butach z cholewami i tak zaczęli razem chodzić – to również moje wspomnienie o ojcu.

Ciało ma pamięć, ono jest pamięcią, dlatego ważne jest odwoływanie się do tego, co się w nas „zapisano”, co człowiek widział, przeżył w sobie i wokół siebie – pierwszy raz zetknęłam się z tym u Jerzego Grotowskiego. Próbuję przekazać to w różnych formach. I ciało, i wyobraźnia muszą być rozgimnastykowane. W przeciwnym razie

DOSKONAŁOŚĆ, KTÓREJ I TAK NIE OSIĄGNIEMY

Rozmowa Magdaleny Butkiewicz z Martą Kurzak



Fot. Marta Ankersztejn

Magdalena Butkiewicz: Dużo pracujesz... Jeszcze jesteś studentką warszawskiej Akademii Teatralnej, a już zdążyłaś przygotować kilka ról – w Teatrze Polskim w Warszawie oraz gościnnie w *Chorym z urojenia* w Teatrze 6. piętro.

Marta Kurzak: Tak, sporo pracuję. W Teatrze Polskim miałam niedawno premierę przedstawienia *Niepokorni.ru*. Ten spektakl jest próbą spojrzenia na współczesną Rosję z perspektywy czwórki dysydentów. Tekst ucierał się na próbach, na podstawie naszych – aktorów – sugestii i uwag. Spotykaliśmy się indywidualnie z autorami scenariusza, Michałem Sieczkowskim i Wojtkiem Krzemińskim, by mogli usłyszeć jakiego języka używamy na co dzień i jakie skojarzenia – obrazy wywołują w nas historie bohaterów. Wszystko, by nadać naszym relacjom bardziej osobisty charakter.

MB: Interesuje mnie Twoja praca nad rolą Tunii w *Pannach z Wilka* – w dyplomowym przedstawieniu pod kierunkiem Profesor Mai Komorowskiej – oraz Szimeny w *Cydzie* w reżyserii Ivana Alexandre'a.

MK: Rola Tunii w *Pannach z Wilka* wymagała od mnie ogromnej precyzji. Pani Mai zależało na zbudowaniu dokładnej partytury, tak, by coś znalezionego na próbie było za każdym razem możliwe do odtworzenia, a ściślej – do stworzenia na nowo. Na przykład w ostatniej scenie – śniadania – każdy gest podania kawy, sięgnięcia po ogórek, ma swoje miejsce – wszystko odbywało się zawsze w tej samej kolejności. Ale na jednej z prób kolega grający Wiktora zahaczył niechcący o fartuch wiszący na oparciu krzesła i strącił go na ziemię. Pani Maja postanowiła z tego skorzystać. Na każdej kolejnej

aktor „nie zdąży” powiedzieć tego, co chce powiedzieć naprawdę. Krystian Lupa mówi o rozpinaniu wyobraźni. Wspominając pracę z nim, mówiłam: „Uruchomienie i pilnowanie wyobraźni. To jest proces, który nieczęsto się zdarza, a może się nie zdarzyć w ogóle, dlatego nazwałam go świętem. [...] Trzeba włożyć dużo wysiłku, pracy, żeby nie uciszyć impulsów wyobraźni, tylko je rozwibrować i umieć z nich czerpać”. Ten rodzaj przygotowania, uzbrojenia, staram się przekazać studentom w kontekście swoich doświadczeń. Myślę, że gdyby nie moje wcześniejsze poszukiwania, chyba byłabym bezbronna. Wszystkie spotkania z ludźmi – wybitnymi artystami – do których miałam szczęście, są dla mnie bardzo zobowiązujące, ponieważ wiem, ile można dostać od innych. Jednocześnie, jeżeli człowiek upiera się, aby coś dać, to musi wykonać olbrzymią pracę. Żadna rola tyle ode mnie nie wymaga, tyle nieustannej walki, co nauczanie. Błędy, konieczność ich analizy, zrozumienia... Wydaję mi się, że walczę o każdego studenta. Każdy z nich ma w sobie przestrzeń, z którą próbuję się skontaktować. Trzeba być ciągle czujnym. Nie zrobić krzywdy. W każdej pracy są momenty, gdy bywa naprawdę ciężko, gdy walczymy sami ze sobą... Przygotowując dyplom, pracujemy właściwie nieustannie. Rodzi się na pewno bliskość, mimo to trzeba uważać, znaleźć moment, by pozwolić im „oderwać” się od tego wspólnego poszukiwania, wspólnego „bycia”. Jeżeli pracuje się naprawdę, to czerpie się z siebie wzajemnie – oni ze mnie, a ja z nich. Trzeba pamiętać, że każdy z nich jest inny, z każdym inaczej trzeba pracować. U Marty bliskie mi było poczucie formy. Wiedziałam jednak, że trzeba dopilnować, aby ta forma nie pociągnęła jej bardziej, niż to, co wewnątrz. Ona

to dobrze rozumiała. Umiała dotknąć to, co mnie interesowało – wiedziała, że w formę trzeba „wejść”, ale i trzeba z niej „wyjść”. To delikatna granica, ciągle tego dotykaliśmy przy pracy nad *Pannami z Wilka* – pierwsza scena, wychodzą na scenę i jeszcze nie bardzo wiadomo, co się będzie działo... I w pewnym momencie następuje „zobaczenie się” – siebie nawzajem i widza – powolne wchodzenie w rolę. Myślę, że z Martą porozumiałymy się. Bardzo lubiłam z nią pracować. Ona miała w sobie gotowość, umiejętność otworzenia się, dzielenia się sobą. To odważna chęć szukania, która może sprawiać radość. Są ludzie, którzy źle znoszą uwagi, a Marta zawsze umiała słuchać. Myślę, że to jest kwestia zaufania – miałam poczucie, że Marta mi ufa.

Spoglądając wstecz, widzę, że to, co było dla mnie ważne, właściwie się nie zmienia, ale mam nadzieję, że nie stoję w miejscu. Są rzeczy stałe – zawsze jest potrzebna praca nad słowem – między innymi szukanie właściwej intonacji. Ważna jest świadomość ciała, pamięci ciała, ważna jest wyobraźnia. Myślę, że to jest potrzebne w pracy z każdym reżyserem, niezależnie, czy to jest teatr, telewizja czy film. Wierzę, że pracując w ten sposób, nie zaszkodzę tym młodym ludziom. Wierzę, że to kiedyś zaowocuje...

*Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z książki Barbary Osterloff *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, Wydawnictwo Errata, Warszawa 2004.
**Prof. Maja Komorowska odwołuje się do rozmowy *Uważaj masz krucho*, która ukazała się w „Dużym Formacie” 17 lutego 2011.

próbie fartuch upadał i eleganckim gestem był podnoszony przez Wiktora. Natomiast w sferze emocji Pani Maja zostawiała nam większą swobodę – nigdy ich od nas nie egzekwowała. Cyd z kolei prezentuje estetykę daleką od tego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni w teatrze – przypomina operę. Na początku trochę się bałam tej monumentalności, ale później ją polubiłam. Każdy gest musiał być uzasadniony – mieć swoją przyczynę i do czegoś prowadzić. Gdy pojawiał się jakiś opór w ciele, wspólnie z reżyserem szukaliśmy innego rozwiązania. Lubię pracować nad wierszem i staram się ufać jego konstrukcji, rytmowi.

MB: Powiedziałaś, że najważniejsze dla Ciebie spotkanie w Akademii Teatralnej było z Profesorem Mają Komorowską...

MK: Tak! Niestety, nie da się opowiedzieć o spotkaniu z Profesorem Mają Komorowską w paru zdaniach. Może zacznę od tego, że Ona uczy dyscypliny i bardzo poważnego traktowania zawodu. Uczy też szacunku do siebie w tym zawodzie i szacunku do widza. Zatem spotkanie

z Nią, to nauka zasad nieprawdopodobnego profesjonalizmu. To z jednej strony. A z drugiej...? To są bardzo subtelne rzeczy, trudne do nazwania... Pani Maja pokazała nam, że istnieje coś takiego, jak metafizyka zawodu, coś, co dzieje się pod słowem, poza słowem. Że za każdym słowem musi kryć się pejzaż, obraz – często odwołujący się do naszej pamięci. Dlatego tak ważna jest indywidualna praca z wyobraźnią, każdy ma przecież inne doświadczenia. Profesor Komorowska w tej pracy starała się być bardzo delikatna i taktowna, zwłaszcza gdy chodziło o kwestię wrażliwości, ale potrafiła być też bardzo szczerą. Odbierałam to jako Jej zaangażowanie w nas i w naszą – studentów – przyszłość. Uświadomiła mi też przedziwną relację jaka istnieje nie tylko między postacią a widzem, ale również między aktorem a widzem. Nauczyła nas „wewnętrznego” języka teatru – zrozumiałego dla wszystkich, którzy z Nią pracowali. Chcę podkreślić, że w próby Pani Maja zawsze wkładała całe swoje serce. Była skoncentrowana i pełna energii. Poza tym świetnie rozumiała nasze problemy, do



Maja Komorowska – wybitna polska aktorka teatralna i filmowa, profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. W teatrze współpracowała m.in. z Jerzym Grotowskim, Jerzym Jarockim, Jerzym Krassowskim, Krystyną Skuszanką, Helmutem Kajzarem, Erwinem Axerem, Maciejem Englertem, Krzysztofem Warlikowskim, Krystianem Lupą; w filmie – m.in. z Krzysztofem Zanussi, Andrzejem Wajdą, Edwardem Żebrowskim, Krzysztofem Kieślowskim, Tadeuszem Konwickim.

każdego podchodziła indywidualnie... Bazą tego wszystkiego była radość, chęć i potrzeba spotkania. Brakuje mi tych regularnych spotkań z Profesorem Komorowską. Chciałabym umieć patrzeć na to, co robię na scenie, z taką czujnością jak Ona. Uświadomiła mi, że aktorstwo jest procesem, w którym cały czas dążymy do doskonałości, której i tak nie osiągniemy.

MB: Powiedz na koniec, w jakim nowym spektaklu wystąpisz?

MK: W *Zwiastowaniu* według Paula Claudela. Reżyseruje estoński reżyser Lembit Peterson. Gram Marę – młodszą z dwóch siostr, która żyje w ciągłym poczuciu niesprawiedliwości. To pcha ją do radykalnego działania, którego celem jest wyegzekwowanie miłości od Boga, rodziców i mężczyzny, w którym jest zakochana.

Marta Kurzak – aktorka Teatru Polskiego w Warszawie; studentka V roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Laureatka Nagrody Związku Zawodowego Aktorów Polskich im. Gustawa Holoubka za rolę Tunii w *Pannach z wilka* w reżyserii Mai Komorowskiej, 2011.



Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz

MIASTO ZORZY POLARNEJ

Na pytanie, czy rzeczywiście w Edmonton można zobaczyć zorzę polarną, Walter odpisał mi: „Tak, wiosną i jesienią można podziwiać tu zorze. Są wspaniałe! Wiele japońskich par przybywa do Kanady, aby pobrać się pod niebem rozświetlonym przez zorze, uwierz mi, to prawda!”.

Wystawa *Miasto Zorzy Polarnej* – Grafika kanadyjska z Edmonton prezentowana w październiku ubiegłego roku w Auli ASP w Warszawie towarzyszyła drugiej edycji Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych IMPRINT i była drugą ekspozycją współczesnej grafiki kanadyjskiej w Polsce w ciągu ostatnich kilku lat. Poprzednia wystawa odbyła się dwa lata wcześniej w ramach krakowskiego triennale i dotyczyła głównie grafiki eksperymentalnej. Celem ekspozycji w Auli było przede wszystkim pokazanie warszawskiemu środowisku fenomenu utożsamianego z dokonaniem artystów wywodzących się z uczelni w Edmonton oraz prezentacja ich podejścia do sztuki graficznej.

Należy podkreślić olbrzymią różnorodność, którą jest nacechowana grafika zachodniej Kanady. To bogactwo może się wydać paradoksalne zważywszy położenie Edmonton – stolica stanu Alberta leży w górnej części północnoamerykańskich Wielkich Równin i, choć jest ważnym centrum naukowo-kulturalnym, znajduje się pośród bezkresnej pustki. Drugim znaczącym ośrodkiem graficznym jest odległe o niemal 1500 km Vancouver. Do położonego nad Pacyfikiem Edmonton można dotrzeć samolotem lub samochodem, pokonując Góry Skaliste. Podróżując autem, trafiamy do Banff – malowniczego górskiego kurortu, w którym znajduje się znane w całej Kanadzie centrum konferencyjne i kulturalne. Powstało bez mała 80 lat temu z inicjatywy Uniwersytetu Alberta; rezydentom oferuje między innymi pracownie graficzne. Przybysz z Europy nabiera przekonania o mocnej pozycji grafiki w sztuce kanadyjskiej.

Co jednak sprawia, że właśnie grafika cieszy się takim powodzeniem? Odpowiedzi na to pytanie możemy upatrywać w zmianach, jakie w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat dokonały się w kulturze masowej, a które przyspieszył przede wszystkim rozwój nowych mediów. Grafika okazała się dzie-



Sean Caulfield, *Lifted Burden / Podźwignięte brzemię*; 2010; mezzotinta, druk wkłęsły, Chine Collé; 22,5x22,5 cm; papier 45,5x45,5 cm

dziną sztuki, w której najmocniej data o sobie znać synergia powtarzalności obrazu z możliwościami, jakie oferuje technologia cyfrowa. Współczesna sztuka graficzna szkoty w Edmonton odzwierciedla fakt, że artysta nie przynależy do jednego kręgu kulturowego ani miejsca.

Uznanie, jakie zdobyło Edmonton, to w ogromnej mierze zasługa pochodzącego z Seattle profesora Waltera Jule'a. Na początku lat siedemdziesiątych, wraz z przybyłą z Australii Lyndal Osborne, przekształcił miasto ośrodek graficzny na Uniwersytecie Alberta w międzynarodowe forum wymiany idei w dziedzinach graficznych i kulturze wizualnej. Dziś na albertańskiej uczelni uczą grafiki dwa pokolenia wykładowców wykształconych w Edmonton. To miejsce działa jak magnes, przyciąga wielu uznanych na świecie artystów grafików, jak Tetsuya Noda, Ryoji Ikeda, Maurice Pasternak czy Izabela Gustowska, którzy nie tylko tworzą w tym niezwykle ciekawym miejscu, ale także prowadzą wykłady poświęcone trendom we współczesnej grafice. Parafrazując słowa Waltera Jule'a, można powiedzieć, że grafika artystyczna w Edmonton, aby funkcjonować, musi pozostawać w nieustannym dialogu z dokonaniem artystów z Europy i z Azji. Idea wzajemnego oddziaływania kultur stała się znakiem rozpoznawczym szkoty graficznej w Uniwersytecie Alberta. Niezaprzeczalnym sukcesem wystawy *Miasto Zo-*

rzy Polarnej była możliwość goszczenia w Warszawie niektórych twórców grafik pokazanych w Auli. I tak, w trakcie wielkich przygotowań do powstającej w Arkadach Kubickiego finałowej ekspozycji IMPRINT'2011, przez kilka październikowych dni Karen Dugas, Davida Kidd oraz Waltera Jule'a – *spiritus movens* całej imprezy, uczestniczyli w tworzeniu wystawy, która z powodu błędu firmy kurierskiej o mały włos nie trafiła do Krakowa.

Mimo różnorodności postaw artystycznych oraz środków wyrazu, wszyscy uczestnicy wystawy *Miasto Zorzy Polarnej* reprezentują wspólne, charakterystyczne dla Edmonton, podejście do grafiki jako nośnika obrazu, często wykorzystują fotografię poprzez mechaniczne metody przenoszenia obrazu na matrycę. Proces ten szczególnie dobrze można zaobserwować w pracach Tracy Templeton. Urodzona w Kanadzie i wykształcona w Edmonton artystka naucza obecnie na Uniwersytecie Południowego Oregonu w Ashland w Stanach Zjednoczonych. Jej najnowsze prace wypełnia postać ludzka, nierzadko spowita w całun; drugim ważnym elementem jest także pełniąca rolę sanktuarium, schronienia dla kruchej ciała zagubionego w topografii uczuć. Materiałem wyjściowym dla tych prac jest fotografia poddana obróbce cyfrowej. Za pomocą światłoczułego filmu obraz jest przenoszony na matrycę i trawiony. Dalszy etap pracy polega na



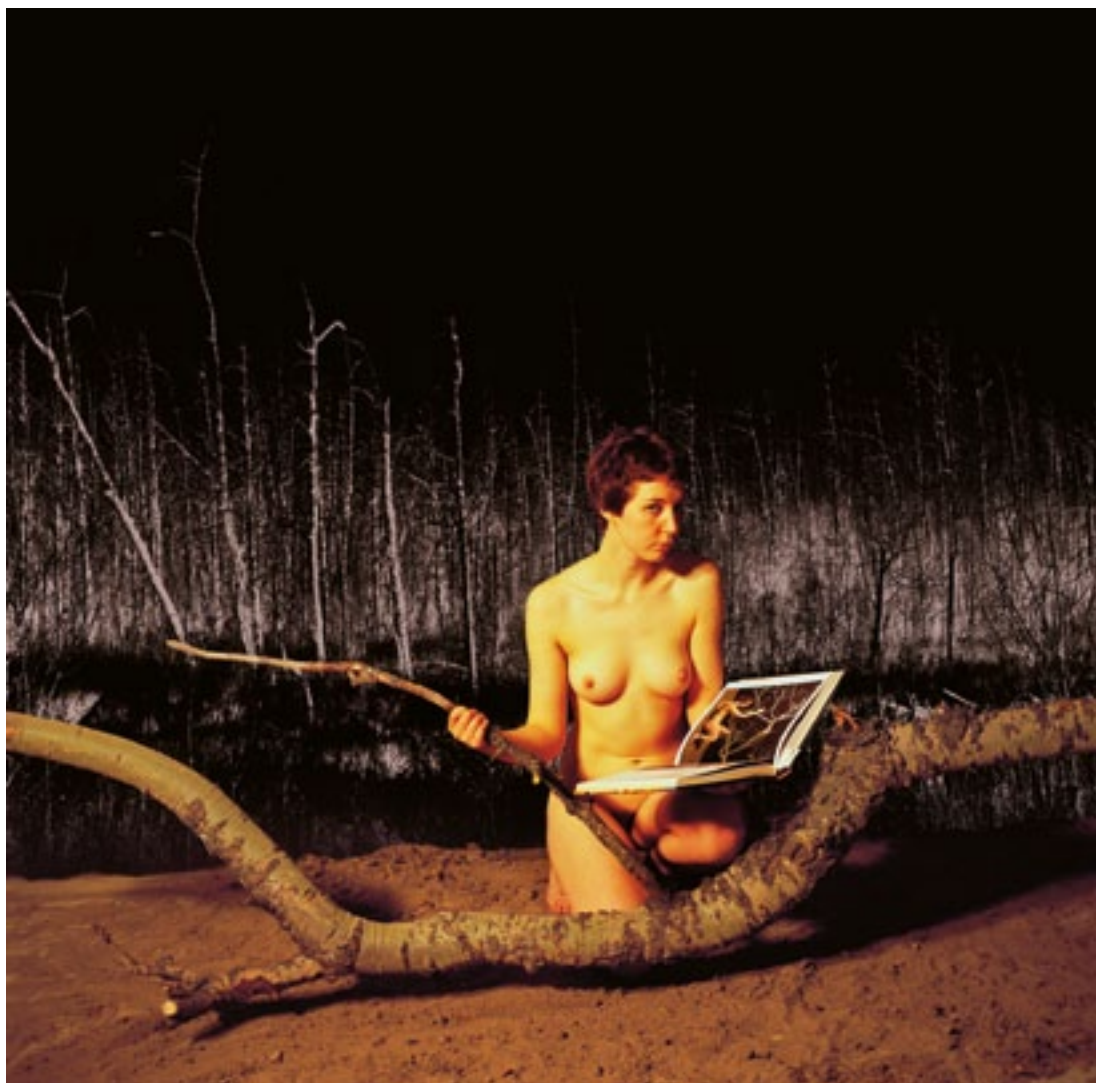
Daniela Schlueter, *Blue flower / Niebieski kwiat*; 2011; druk wkłęsły, kolografia, monotypia; 65x40,5; papier 100x70 cm



Davida Kidd, *Asylum / Azyl*; 2010; grafika cyfrowa; 81x109 cm; papier 101,5x127 cm

52
 rącznym opracowaniu miedzianej matrycy, dzięki czemu artystka uzyskuje jeszcze większą kontrolę nad pracą; upraszcza rysunek, skupiając się na najistotniejszych elementach obrazu. Odbitki graficzne wykonane w chłodnych barwach przepętnią niezręczystą, oniryczną atmosferą. Ich szmaragdowy koloryt zderzony został na wystawie z dwiema monumentalnymi pracami Liz Ingram. Niezwykle ekspresyjne, czerwono-czarne grafiki łączą druk cyfrowy i suchą igłę wykonaną zamaszystymi ruchami elektronarzędzi kaleczących powierzchnię matrycy. Jak mówi artystka, dzieciństwo spędzone w Indiach miało wielki wpływ na jej poszukiwania artystyczne, zdominowane kontemplacją ludzkiej egzystencji z perspektywy cielesności i ulotnej duchowości. W swoich pracach Ingram wykorzystuje powstałe pod wodą zdjęcia, których autorem jest jej mąż, Bernd Hildebrandt. Żywiót wody w zderzeniu z fragmentami ludzkiego ciała zdaniem artystki podkreśla fundamentalne związki łączące wszystkie elementy natury. Dużo śmieiej kobiecym aktem postuguje się Karen Dugas. Nie stroniąc od subtelnej erotyki, tworzy zakomponowane na planie kwadratu prace przywodzące na myśl manierystyczne alegorie. Wybór grafiki cyfrowej akcentuje analityczny, pozbawiony ekspresyjnych napięć charakter jej prac. Davida Kidd jest jedyną spośród zaproszonej do udziału w wystawie siódemki, która urodziła się w Edmonton. Obecnie jest wykładowcą na Wydziale Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Fraser Valley w Abbotsford w Kolumbii Brytyjskiej. Kidd to niewątpliwie najbardziej znana w Polsce artystka kanadyjska. Jej silną pozycję w graficznym środowisku potwierdzają nagrody zdobywane od wielu lat na konkursach w Sapporo, Seulu, Frechen czy Bit-

Karen Dugas
Forest Spirit / Leśny duch; 2010; grafika cyfrowa; 91,5x91,5 cm; papier 114x112 cm



li oraz Grand Prix na krakowskim Triennale w 2003 roku. Narracyjny charakter grafik Kidd, ostentacyjne akcentowanie uczestnictwa w spektaklu dnia codziennego oraz zdecydowana kolorystyka i śmiałość postugiwanie się fotografią sytuują jej twórczość w pobliżu dokonań artystów z kręgu pop-artu. Kidd o swojej pracy mówi: „Przez lata pracy moja sztuka poruszała tematy dominacji: umystu przez marzenia i ideały, świadomości przez winę, osobowości przez pasję”. Pochodząca z Niemiec Daniela Schlueter przed czterema laty objęła Pracownię Grafiki Warsztatowej i Nowych Mediów prowadzoną wcześniej przez Waltera Jule’a. Na wystawie w Auli jej grafiki, prezentowane w bezpośrednim sąsiedztwie prac Davida Kidd, podkreślały silnie zróżnicowane spektrum artystycznych postaw i bogactwo wynikające z różnic osobowości twórców skupionych wokół uczelni w Edmonton. Schlueter w skupieniu tworzy prace łączące druk wklęsty, kolografię i monotypię, kompozycje powstałe w stylistyce notatek, zapisków, w których artystka przywołuje wspomnienia własne, ale także będące częścią świadomości zbiorowej. Sean Caulfield to kolejny obok Liz Ingram artysta wykształcony w Edmonton, który obecnie nadaje kierunek sztuce graficznej na Uniwersytecie Alberty. Ten urodzony w Stanach Zjednoczonych grafik, który lubi podkreślać swoje irlandzkie korzenie, zyskał w minionym czasie olbrzymie uznanie, zdobywając wiele nagród i stypendiów artystycznych w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Japonii i Tajlandii.

Oprócz grafiki i rysunku tworzy także książki artystyczne. Prace pokazane na wystawie *Miasto Zorzy Polarnej* pochodzą z książki *Darkfire* powstałej we współpracy z Jonathanem Hartem, profesorem literatury angielskiej na Uniwersytecie Alberta, który napisał dziesięć wierszy ilustrowanych grafikami Caulfielda. Inspiracją dla tej książki była *Boska Komedia*. Kameralne, mistrzowsko wykonane prace łączyły akwafortę, mezzotintę oraz druk cyfrowy. Odbite na delikatnym papierze japońskim, zachwycają precyzją i niebywałą siłą bijącą z niewielkich grafik.

Centralne miejsce ekspozycji zajęła jedna z trzech prac Waltera Jule'a. Jej umiejscowienie w pełni usprawiedliwiało kształt i rozmiar przestrzennej kompozycji, której forma dalece wykraczała poza ramy narzucone przez powszechne postrzeganie grafiki artystycznej. Translucentne, zadrukowane płaszczyzny, przecinające je walce oraz gra cieni i refleksów nie bez przyczyny wprawiały widza w kontemplacyjny nastrój. Rozmieszczenie poszczególnych elementów przywodziło na myśl kompozycję ogrodu Zen. Odniesienia do obecnej w buddyjskiej filozofii koncepcji diamentowej sieci Indry to niewątpliwie wpływ fascynacji Jule'a kulturą Dalekiego Wschodu. Liczne podróże do Japonii sprawiły, że w jego pracach forma łączy się z filozofią, ekspresja ze znakiem, a porządek z przypadkiem.

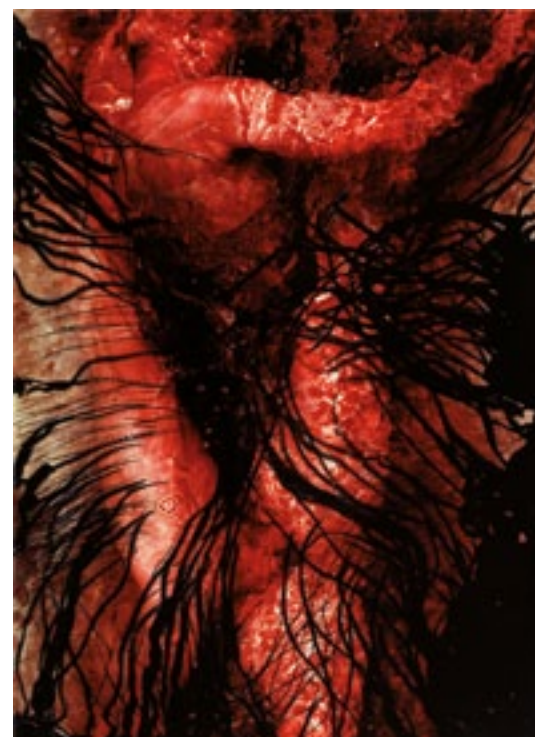
Rewolucja technologiczna zapoczątkowana przez Gutenberga oraz rozwój grafiki europejskiej u schyłku wieków średnich były niezaprzeczalnie czyn-

nikami decydującymi o nadejściu nowej epoki w dziejach ludzkości. Powielany mechanicznie obraz zawładnął wyobraźnią; medium stopniowo stało się przekazem. Grafika tym samym przyczyniła się do powstania kultury medialnej i globalizacji. Jednocześnie niewątpliwie wpłynęła na sztukę nowoczesną miały japońskie drzeworyty, których czarowi ulegli tacy choćby artyści jak van Gogh, Matisse czy Picasso. Artyści związani ze szkołą grafiki z Edmonton zdają się w pełni rozumieć wagę dziedzictwa, jakie jest ich udziałem. Uczestnictwo w międzynarodowych konferencjach graficznych, pobyt w ośrodkach artystycznych w charakterze rezydentów łączy z nauczaniem grafiki oraz nowych mediów. Regularnie zdobywają nagrody na konkursach graficznych na całym świecie lub zapraszani są do udziału w nich jako jurorzy. Mam nadzieję, że wystawa w Auli sprawiła, iż orbity zainteresowań warszawskiego środowiska graficznego i artystów z Edmonton jeszcze nie raz się przetną.

Bibliografia:

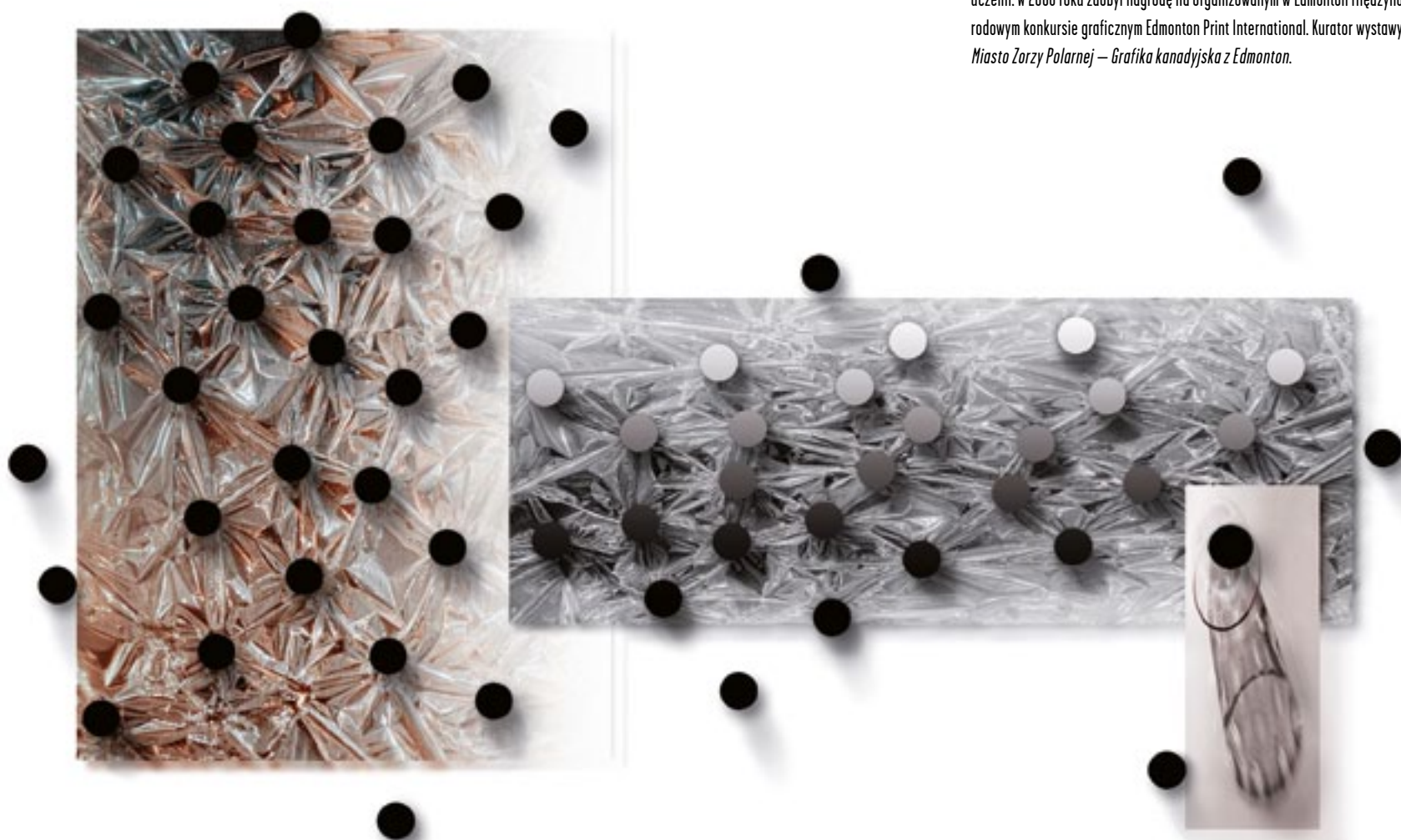
Jacek Malec *Granice Grafiki Warsztatowej, Koncept – Obraz – Przedmiot. Grafika Eksperymentalna Zachodniej Kanady* – katalog do wystawy

Małgorzata Żurakowska *Impressions under the sign of the Northern Lights* – tekst do katalogu *Miasto Zorzy Polarnej – Grafika kanadyjska z Edmonton*



Liz Ingram *Invasion III / Inwazja III*; 2011; grafika cyfrowa, sucha igła, 126x89 cm; papier 150x108 cm

Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz – dr sztuki, absolwent Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie, grafik. Prowadzi pracownię podstaw grafiki warsztatowej pierwszego roku studiów niestacjonarnych na Wydziale Grafiki rodzimej uczelni. W 2008 roku zdobył nagrodę na organizowanym w Edmonton Międzynarodowym konkursie graficznym Edmonton Print International. Kurator wystawy *Miasto Zorzy Polarnej – Grafika kanadyjska z Edmonton*.



Walter Jule *Mapping Indra's Net, for Morris Graves / Kreśląc sieć Indry, dla Morrisa Gravesa*; 2010; druk atramentowy na pleksi, litografia, druk wypukły oraz drewniane elementy; 90x150x10 cm



Eulalia Domanowska

Macieja Aleksandrowicza najbardziej interesuje tworzenie obiektów i instalacji *site-specific*. Zawsze przygląda się otoczeniu, w którym będzie prezentować swoje prace, i szuka cech właściwych danemu miejscu. O ostatecznym kształcie projektu decyduje czasami architektura lub krajobraz, a czasami historia albo funkcja.

W listopadzie 2011 roku rzeźbiarz przygotował wystawę *Powtóż proszę!* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, w pięknym wnętrzu Galerii Oranżeria, którą zamienił w plac zabaw i marzeń z dzieciństwa. W amfiladowym układzie zmontował dwa obiekty i jedną instalację, wszystkie wykonane ze zmatowionych płytek pleksi i gotowych przedmiotów. Tytuł pokazu odwołuje się do dialogu, w którym jedna z osób nie dostyszała lub nie zrozumiała komunikatu przekazywanego przez rozmówcę i prosi o powtórzenie. Do powtórzenia, a właściwie przypomnienia dzieciństwa namawia nas autor, prezentując interaktywne prace, które przenoszą nas do przeszłości, do innego wymiaru rzeczywistości.

Rozwój sztuki kontekstualnej sięga początku lat 80., kiedy to artyści tworzący sztukę w przestrzeni publicznej uznali, że czas przestać ustawiać w miastach i parkach abstrakcyjne rzeźby niemające związku z otoczeniem i trzeba zacząć tworzyć projekty nawiązujące z nim kontakt, które pozwolą określić tożsamość danego miejsca, odkryć historię, powiązać je z jakąś znaną postacią. Proces powstawania dzieła jest często poprzedzony badaniem aspektu kulturowego, topograficznego, architektonicznego, społecznego czy historycznego danej przestrzeni. Tego rodzaju sztuka ma wiele ról do odegrania: może animować i pobudzać życie publiczne, być przedmiotem negocjacji między politykami i mieszkańcami, jednoczyć grupy społeczne wokół zadania, które pozwoli jej identyfikować się z danym miejscem, a wreszcie – poszerzyć pojmowanie sztuki i wprowadzić do niej trochę humoru. Artyści odkrywają ukryte lub zapomniane znaczenia, które uwypuklają w swoich projektach. Korzenie projektów *site-specific* tkwią w sztuce nurtu land art – tworzonych w Stanach Zjednoczonych wielkich, monumentalnych realizacjach ziemnych w krajobrazie, w rodzaju *Spiralnej grobli* Roberta Smithsona czy kamiennych kręgów Richarda Longa.

Maciej Aleksandrowicz stworzył pewnego rodzaju systemu, zaproponował minimalistyczne abstrakcyjne rzeźby z „dadaistycznymi dodatkami” – gotowymi przedmiotami, które znalazł na opuszczonych placach zabaw. Wszystkie obiekty materiałem, wy-

glądem i modularnością nawiązywały do architektury oranżerii – symetrycznej szklanej konstrukcji pomieszczenia, złożonej z ciągu szyb i pleksi. Artysta zbudował obiekty przypominające piaskownicę czy też basen, ścianę wspinaczkową oraz ażurową, światłocieniową żaluzję, którą umieścić w oknie rotundy położonej w centrum oranżerii. Do piaskownicy-basenu dostawił dwie pary schodków sugerujących możliwość wejścia; żaluzję można było oglądać z bliska dzięki innym schodkom, a po obu stronach ściany pojawiły się gąsienicowate konstrukcje służące dzieciom do przeczołgiwania się. Kolorowe przedmioty z placu zabaw kontrastowały z mleczną bielą zbudowanej przez artystę małej architektury. Ich barwy: czerwony, żółty, niebieski lub zielony – kolory podstawowe – były społeczną i użyteczną wersją abstrakcyjnego, geometrycznego malarstwa Pieta Mondriana, którego utopijne teorie artystyczne zostały zaprzężone do budowy utopijnego społeczeństwa. Łuszcząca się na tych konstrukcjach farba, ujawniająca kolejne warstwy koloru, jest świadectwem minionego czasu. Stan konstrukcji obiektów służących kiedyś do zabawy jest żałostny, a mimo to uruchamia pokłady wyobraźni i wspomnień związanych z naszym – najczęściej zapomnianym jak idylla – dzieciństwem. Maciej Aleksandrowicz skłania nas do nostalgicznych emocji i powrotu do bezpiecznego, znanego świata, kiedy wszystko wydawało się proste. Jego obiekty i instalacje *site-specific* tworzone są za pomocą chłod-

nego języka geometrycznej abstrakcji, podobnego formalnie do sztuki konstruktivistów, amerykańskich przedstawicieli minimalizmu i konceptualistów. Operowanie systemami modularnymi odnajdziemy w białych, ceglanych konstrukcjach i kratownicach Sola LeWitta, „specyficznych obiektach” Donalda Judda, minimalistycznych instalacjach Carla Andre, którzy używają najprostszyc form geometrii i nowych materiałów rzeźbiarskich, takich jak cegły, metalowe płyty i sztuczne tworzywa, wierząc, że tworzą najczystsza formę sztuki, kwintesencję pozbawioną niepotrzebnego dekorum. Budują swoje obiekty w oparciu o matematyczne systemy i wzory, naśladowując estetykę Greków, dla których piękno było zbiorem odpowiednich proporcji. Odwołują się do pierwotnych form architektury i ulegają fascynacji produkcją przemysłową, podobnie jak twórcy konstruktivismu z początku XX wieku. Sterylna forma ich modułowych obrazów i trójwymiarowych obiektów emanuje spokojem i ciszą, wprowadzając możliwość medytacji i kontemplacji.

Podobne cechy posiadają obiekty Macieja Aleksandrowicza. Używa on modułów z mlecznej pleksi, których długość i szerokość jest wielokrotnością ich grubości. Z takich płytek jest w stanie stworzyć różne układy, które będą miały dobre proporcje. W Galerii Oranżeria w Orońsku postużyły one do budowy swoistego rodzaju architektury, która nawiązywała do wnętrza samego pomieszczenia i marmurowej podłogi pokrytej lustrzanymi odbi-

ciem. W przestrzeń pełną światła i gry światłocieni, otoczoną zielenią dziewiętnastowiecznego parku, artysta wprowadził pleksi, któremu – poprzez zmatowienie – nadał trójwymiarową konkretność. Minimalistyczne interaktywne obiekty przywołują stany emocjonalne z przeszłości. Proponują grę i uruchomienie wyobraźni. Będąc artystycznymi tworam, stają się jednocześnie symbolicznymi pasami transmisyjnymi czasu. Ich forma jest niedookreślona. Jedynie sugeruje jakąś funkcję. Materiał stwarza wrażenie zimnego jak bryty lodu. Prace utrzymują wobec nas chłodny dystans. Choć sugerują możliwość interakcji, formalnie są minimalistycznymi abstrakcyjnymi rzeźbami. Tylko pozornie zapraszają do użycia. Przez mleczną żaluzję nie dojrzymy pięknego parku, choć będziemy oczarowani grą formy i światła. Nie przejdziemy ścianki przy pomocy konstrukcji z placu zabaw i nie wskoczmy do basenu-piaskownicy, bo nie ma to sensu. Obiekty są konceptem powstałym w głowie Macieja Aleksandrowicza, który chciałby nas skłonić do marzeń i powrotów do przeszłości.

Fot. pracy *Powtórz proszę*
Maciej Aleksandrowicz

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*.



Eulalia Domanowska – historyk sztuki, niezależny krytyk sztuki, niezależny kurator wystaw i nauczyciel historii sztuki; specjalizuje się w sztuce w przestrzeni publicznej. Pracowała m.in. w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, CSW Zamek Ujazdowski, Centrum Animacji Kultury w Warszawie. Współpracuje z czasopismami: „Exit”, „Arteon”, „Format”, „Oro”, „Art & Bussines”, „Mare Arcticum”, „Magazyn A4”, „Salon i Sypialnia”.





Alek Hudzik

MYŚLENIE RZEŹBĄ

ASPIRACJE 56



Rzeźba to pierś, z którego wyrosło najwięcej gałęzi współczesnej sztuki. Najciekawsze gatunki dzisiejszych praktyk artystycznych, choć obecne już od blisko stu lat, mają swój rodowód właśnie w rzeźbie. Od intryg Marcela Duchampa z pisuarem na amerykańskiej wystawie *Armory Show*, przez performance i instalacje Niki de Saint Phalle, aż po tak odległe formalnie, że wyczuwalne tylko intuicyjnie, działania polskich artystów z rzeźbiarskiej pracowni Grzegorza Kowalskiego. To właśnie z Kowalni, która była niczym innym jak pracownią rzeźbiarską, wywodzą się pierwsi artyści krytycznej: Althamer, Kozyra, Żmijewski. Myślenie kategoriami rzeźbiarskimi jest czymś, co przenika nie tylko formę dzieła. Z załączka tej idei wykluwa się wystawa *Czerwona poprzeczka* w warszawskim Salonie Akademii.

Już po raz trzeci kurator Stach Szabłowski pochylił się nad zagadnieniem formy. *Czerwona poprzeczka*, po *Uporczywości*, wystawie z 2010 roku, opowiadającej o współczesnym malarstwie, oraz prezentowanej rok później wystawie *Rysuj i nie marnuj czasu*, jest opowieścią o Rzeźbie. Wycieczka zaczyna się tam, gdzie powszechnie rozumiana rzeźba się kończy. W 1973 roku wśród śmiazków aplikujących na ASP w Warszawie stanął Krzysztof Bednarski. Jako że rekrutacja obejmowała nie tylko popularną „prezentację teczek”, ale i działania wykonane „na miejscu”, w celu weryfikacji umiejętności i kreatywności egzaminowanego, Bednarskiemu wyznaczono zadanie. Młodziak otrzymał prosty kij, być może sztyl miotły, który miał zmienić w działanie artystyczne.



Artysta pomalował kawałek drewna na czerwono i zatknął go na wysokości oczu we framudze drzwi do sali egzaminacyjnej. Tym samym zarówno przyszli studenci, jak i grono Akademii musiało pochylić głowę przed działaniem artysty (artysta potwierdził moje przypuszczenia, że nie znalazł się śmiałek przeskakujący nad czerwoną poprzeczką). Działanie nabiera tu statusu legendy, zresztą dzieje się tak z wieloma pracami artysty, za sprawą swady gawędziarskiej samego Bednarskiego. Jednak to, co interesuje nas najbardziej, rozpoczyna się za poprzeczką. W salach, w których kiedyś egzaminowano artystów, dziś prezentowane są rzeźby. I choć artyści, którzy znaleźli się za czerwoną poprzeczką, urodzili się już po egzaminie Bednarskiego, nie przeszkadza to w nawiązaniu dialogu, który przedstawia nam Szabłowski.

Komentarz muszę zacząć od końca, a zarazem od najstarszego artysty (po Bednarskim oczywiście), czyli Olafa Brzeskiego. Artysta w drugiej sali Salonu Akademii prezentuje pracę, która z tradycyjnie rozumianą rzeźbą może budzić najwięcej skojarzeń. Rachityczny bambusowy wolumen przypomina na pierwszy rzut oka prace Alberta Giacomettiego, ogołcone z cielesności, po której pozostał tylko szkielet. Wysoka ponad ludzką miarę, wyciągnięta postać tylko pozornie sprawia wrażenie chybotałiwej. W rzeczywistości wykonana jest ze stali, doskonale imitującej mniej trwałe materiały. Jeśli imitacje są domeną sztuk wizualnych, to właśnie w rzeźbie znajdują najlepsze ujęcie, od krzyży Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, imitujących w drewnianej strukturze kamień, po fortepiany Kuźmirowskiego wykonane ze skrzynek po piwie i papieru fotograficznego. Jednak tu z „klasyczną” rzeźbą rozstajemy się już na dobre, wchodząc w świat, w którym po rzeźbie zostało już tylko myślenie jej kategoriami.

Krzysztof M. Bednarski *Czerwona poprzeczka*, 2012, rekonstrukcja pracy z egzaminu wstępnego na Wydział Rzeźby ASP w Warszawie [1973]

Obok pracy Brzeskiego jest wypetnione mętną wodą akwarium, z którego dochodzą zniekształcone słowa. To chyba najpopularniejszy głos polskiej „młodej sceny”, czyli recytujący Wojtek Bąkowski. Właściwie każda praca tego Penera to kolaż dźwięku i struktur trójwymiarowych, potoczonych w charakterystyczne dla artysty instalacje dźwiękowe. *Przechowywanie wyjaśnień* nie jest niczym innym. Bąkowski być może udziela nam odpowiedzi, być może trafnych, być może bardzo ważnych, jednak my nigdy ich nie odczytamy. Nie oczekiwałbym od widza aż tak palącej ciekawości, która kazałaby mu opróżnić szklany zbiornik, by dowiedzieć się, co Bąkowski ma do powiedzenia. W ten sposób przechowalnia spełnia swoją rolę, zamieniając jednocześnie odpowiedź w symboliczny Ekskalibur, który czeka na godnego jej odbiorcę. (Jakaż to kusząca wizja, dla wiecznie poszukujących odpowiedzi). W tejże sali, obok kolejnej pracy Krzysztofa Bednarskiego, znajduje się też *Mały człowiek* Izy Tarasewicz. Wykonany z wielu materiałów – wosku, papieru, waty (podobno spreparowanego świńskiego pęcherza) – to właściwie kolejne studium ludzkiej postaci. Od „męskiej” wzniosłości pracy Brzeskiego oddziela ją jednak przepaść, która każe mi celować w porównania z takimi artystkami jak Maria Pinińska-Bereś. Miękkie materiały, mała rzeźba zepchnięta w kąt sali, przypominają o niesprawiedliwym traktowaniu kobiet, jako tych „za starych” na rzeźbę. Przed oczami staje oczywiście Alina Szapocznikow rzeźbiąca gigantyczne brzuchy w marmurze, ale jak widać dla „męskiego oka” krytyków to wciąż za mało, żeby uwierzyć, że kobiety też potrafią. Szabłowskiego i Tarasewicz oczywiście nie podejrzewam o powielanie tego stereotypu, raczej o ironiczne podkreślenie go.



Norman Leto *Powszechny kod wizualny*, 2011, technika mieszana (film 35 mm, raytracing, rzeźba)

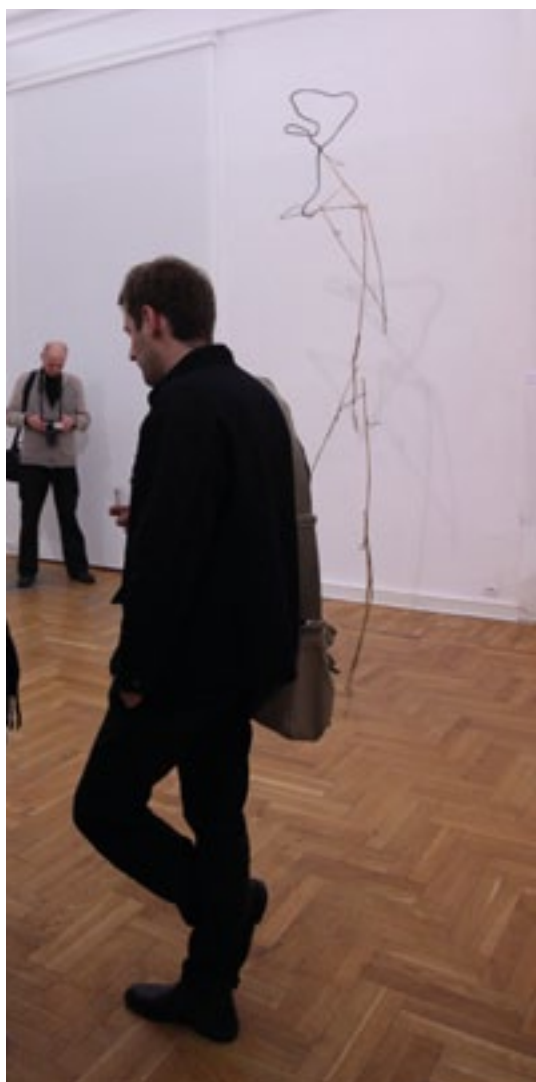
Od Brzeskiego, Bąkowskiego i Tarasewicz cofam się do pierwszej sali. Tam rzeźba, taka jaką byśmy sobie wyobrażali, nie funkcjonuje wcale. Jedno wideo i ledwo zauważalne słuchawki. Autorem filmu jest Norman Leto. Synestezja wideo i rzeźby to temat powracający w większości prac artysty. W filmie *Sailor* kształtował bryty życiorysów, tak jak kształtuje się formy architektoniczne, prezentując biografie danej osoby w postaci trójwymiarowej bryty. Tym razem wideo Normana Leto nie jest niczym innym, jak wizytą w galerii, która prezentuje rzeźbę. Ta wirtualna wycieczka umożliwia jednak znacznie więcej. Rzeźby wybuchają, wypełniają się cieczą, wytwarzają pole interakcji z przestrzenią, na które namacalna, nie wirtualna rzeźba nie może sobie pozwolić.

Uciekliśmy od materii, ale nie wyszliśmy jeszcze poza wizualne ramy rzeźby, którą – chociaż wygenerowaną przez cyfrowy obraz – oglądaliśmy w pracy Normana Leto. Ostatni krok (*de facto* pierwszy, jeśli zwiedzać wystawę chronologicznie) to instalacja dźwiękowa, a właściwie sama ścieżka dźwiękowa Wojtka Pustoty *Powiedz mi o czym to jest wystawa*. Pytanie, które często pada, gdy ten, „który się zna”, wchodzi do galerii z tym, „który chce zrozumieć” – jest w tej pracy punktem wyjścia do przedstawienia rzeźby z zupełnie innej perspektywy. Opowieść artysty – *nota bene* rzeźbiarza – pokazuje, że aby rzeźbić, nie trzeba brać w ręce nie tylko dłuta czy gliny, ale nawet wcale nie trzeba dotykać przedmiotów. Wystarczy je opisywać, zagrać wyobraźnią, nieodzowną w kształtowaniu mentalnej przestrzeni i obrazu.

Wiele stanów skupienia medium artystycznego. Szabłowski pokazał nam to, prezentując rok temu rysunki na ścianie i tatuaże w ramach jednej wystawy o rysowaniu. Dziś pokazuje nam to pod zbiorowym tytułem *Czerwona poprzeczka*. W murach ASP zachęca tym samym do zastanowienia się nad wciąż najbardziej aktualnym tematem rozważań akademickich, jakim jest forma. Zarazem pokazuje, że da się o niej mówić inaczej niż tylko w kategoriach „otwarte, zamknięte”, „lekkie, ciężkie”, modelami na wskroś nieadekwatnymi do aktualnego biegu sztuki. Wystawa staje się rodzajem lekcji obowiązkowej dla studentów Akademii Sztuk Pięknych. Jednak zbiorowa prezentacja to nie tylko zabawa i nauka dla studentów, czy to ASP, czy historii sztuki. Ta wystawa, jak zresztą dwie poprzednie, udowadnia, że o sztuce możemy wciąż mówić w kategoriach formalnych, nie popadając ani w drętwotę dawno już porzuconych metodologii naukowych, ani w konflikt z metodami współczesnej analizy artystycznej, w której kontekst medium schodzi na dalszy plan.

Alek Hudzik – ur. 1989. Krytyk, felietonista w magazynach: „Arteon”, „Hiro”, „Artpunkt”, redaktor w czasopiśmie „Eksklusiv”.

Fot. Agnieszka Aleksiewicz (prace) i Piotr Godlewski (wernisaż)



Olaf Brzeski *Francis i haszysz*, 2012, stal polichromowana

Czerwona poprzeczka – Wojciech Bąkowski,
 Olaf Brzeski, Norman Leto, Wojtek Pustoła, Iza
 Tarasewicz & Krzysztof M. Bednarski,
 Salon Akademii 16.02 – 16.03.2012
 Kurator: Stach Szabłowski



Iza Tarasewicz *Mały człowiek*, 2009, plastelina, preparowane
 pęcherze wieprzowe, żywica, styropian, wys. 93 cm

Henryk Izydor Rogacki

AKTOR, JEGO ŻYCIE

Potęga reklamy Waltera Hacketta i Raya Megrue Coopera w Teatrze Letnim w Warszawie, 1927. Od lewej: Zofia Lindorfówna, Stefan Hnydziński i Aleksander Zelwerowicz (NAC)



Aleksander Zelwerowicz (1877–1955) – wielki aktor, reżyser, dyrektor teatrów, pedagog. Przez całe życie był jednym z przywódców i liderów polskiego środowiska teatralnego, należąc do ścisłej elity aktorstwa polskiego, dotknięty był, jak nikt inny, „przymusem nauczania” i sztukę aktorską, traktowaną jako tajemniczy dar niebios czy natury, uczynił zarazem, skutecznie i bezapelacyjnie, dyscypliną akademicką.

Wywodził się Zelwerowicz ze szlachty litewskiej, z rodu o tradycjach powstańczych i zesańskich, oczywiście „wysadzonego z siodła” i skazanego na działalność w służbie publicznej, pracę „za pensję” albo *stricte* inteligentną aktywność w tak zwanych wolnych zawodach. Aleksander Zelwerowicz, urodzony w 1877 roku, był rówieśnikiem drugiej generacji twórców Młodej Polski – epoki, która stworzyła oryginalny i brzemienny w skutki styl i model kultury. Przyszły aktor przyszedł na świat w tym samym dziesięcioleciu, co Wacław Berent, Tadeusz Miciński, Tadeusz Rittner, Karol Irzykowski, Jerzy Żuławski, Tadeusz Boy-Żeleński, Władysław Orkan, Adolf Nowaczyński, Jan August Kisielewski, Leopold Staff, Bolesław Leśmian, Włodzimierz Perzyński i Stanisław Brzozowski. Generacja ta, tworząca kontekst literacki i myślowy dla sztuki Zelwerowicza, burzyła legendę Młodej Polski, podejmowała polemikę intelektualną ze sztandarowymi hasłami epoki i poddawała ją kuracji śmiechu i szyderstwa. Literaci drugiej młodopolskiej generacji byli równocześnie ostatnim pokoleniem literatury porzoborowej i pierwszym pokoleniem pisarskim Polski Niepodległej.

Zestawiając zaś biografię Zelwerowicza z żywotami ludzi teatru, odnotować należy, iż był on o 10 lat starszy od Leona Schillera – największego artysty teatru, jakiego mieliśmy w dwudziestym stuleciu i najprawdziwszego następcy Stanisława Wyspiańskiego. Z kolei Zelwerowicz był o 28 lat młodszy od Józefa Kotarbińskiego – jednego z wielkich dyrektorów teatru krakowskiego, za którego kadencji objawiono się *Wesele*, *Wyzwolenie* i *Dziady* w inscenizacji Wyspiańskiego, a który interesuje nas tu jako ten, co pewnie pierwszy zdecydował się pozycję literata i publicysty porzucić, „zejść” na aktora i tam pozostać w służbie sztuki i poezji. Wreszcie Aleksander Zelwerowicz był o 14 lat starszy od Zygmunta Nowakowskiego – powieściopisarza, dramaturga, reżysera, dyrektora, genialnego felietonisty a nade wszystko aktora, który nie przestając być, by tak rzec, aktorem praktykującym, uzyskał na Uniwersytecie Jagiellońskim tytuł doktora filozofii za pracę z historii literatury. Powyższe fakty warto przywołać przede wszystkim dlatego, że Zelwerowicz był ponad wszelką wątpliwość inteligentem, inteligentem

I CZASY

całą gębą, choć bez patentu uczelni wyższej. Oświeceni, otwarty, mówiący obcymi językami, postępowy i radykalny, świadomy swej genealogii, traktował przyszłość i świat jako zadanie intelektu.

Studiował co prawda nauki społeczne – tak jak wypadało, w odległej Szwajcarii – ale genewskiej uczelni, zgodnie z praktykami epoki, która z konieczności historycznych uwielbiała genialnych dyletantów, nie ukończył. Na aktora wykształcił się i wyrósł w Warszawie. Warszawie Teatrów Rządowych i teatrzyków ogródkowych. Aktorską stawę matojecką zyskał w młodopolskiej austriacko-węgierskiej Galicji. Tamże oraz w Kongresówce, jeszcze przed wielką wojną, zdobył ostrogi reżyserskie i dyrektorskie. W wolnej Polsce ugruntował swą stawę, zyskał wysoką pozycję artystyczną i liczne potwierdzenia swej wielkości w sztuce. Zelwerowiczowska samotność czasu wojny, II wojny światowej, doświadczenie historyczne, psychologiczne, socjologiczne i egzystencjalne wydaje się domagać badań szczegółowych, dociekań głębokich, być może interdyscyplinarnych.

Ostatni akt Zelwerowiczowskiego żywota zajął całą powojenną dekadę, a jego scenerią była polska rzeczywistość – smutny świat po wygranej wojnie i przegrany pokój. Świat, w którym nijak nie dawało się żyć, chociaż pokusa życia po ludzku, życia pełnią życia mogła okazać się obsesją i tonem nieznoszącym sprzeciwu potrafiła nakazać „mocno żyć”...

Całą tę egzystencję Aleksandra Zelwerowicza – życie artysty, malownicze i znamienne, charakterystyczne i niepowtarzalne, skomplikowane i komplikowane a nigdy nie utatwione – przypomina i ustanawia, rekonstruuje i konstruuje, wskrzesza i kreuje wspaniała książka, monografia biograficzna Barbary Osterloff. Książka jest duża. Dwutomowa, jak pierwsze wydanie *Bogustawskiego* Zbigniewa Raszewskiego czy *Życie Conrada-Korzeniowskiego* Zdzisława Najdera. To wersja „do czytania” poświęconej Zelwerowiczowi dysertacji doktorskiej p. Osterloff. Rzecz powstawała z benedyktyńską pracowitością i dokładnością, ale z artystowskim rozmachem, pisarską wyobraźnią i polotem. Źródła, dokumenty i materiały autorka zebrała z dwóch kontynentów, a poddawała je krytyce czasami wręcz detektywistycznej. Rytmem książki jest rytm ludzkiego życia. Zasadą chronologia. Zelwerowicz został opowiedziany od urodzin do śmierci. Ujęty w osiem części. Część dziewiąta *Fenomen Zelwerowicza* to fenomenologiczne studium trzech wcieleń i ucieleśnień bohatera: aktora, artysty teatru, nauczyciela. Oczywiście są jeszcze aneksy dokumentacyjne i tak urzekające podpory i drogowskazy dla czytelnika,



Aktorki Stefana Krzywoszewskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1927. Od lewej: Zuzanna Zalewska, Maria Majdrowicz, Jadwiga Zaklicka, Aldona Jasińska, Aleksander Zelwerowicz. Fot. J. Malarski [NAC]

jak na przykład *Osoby i miejsca. Krótki przewodnik. Aleksander Zelwerowicz* jest z racji swojego przedmiotu i z założenia książką o polskiej inteligencji. O tej odmianie rodu niepokornych, co pozostawała w służbie muz. Wydaje się, iż w Polsce aktor począł się stawać inteligentem gdzieś w czasach Wojciecha Bogustawskiego. Rzeczy najważniejsze dokonały się w Krakowie w drugiej połowie i u samego końca XIX wieku. Stan aktorski, będący częścią cyganerii artystycznej – epatującej innych, ale *stricte* elitarniej grupy, począł rutynowo niejako i programowo łączyć wyzwania intelektualne z obowiązkami społecznymi, pracę u podstaw z pracą na wyżynach, pięknoduchostwo ze społecznikostwem. Aktorska cyganeria Młodej Polski sytuować się będzie i lokować pomiędzy misją społeczną a dekadencją. I taka będzie pozycja młodego Zelwerowicza.

Ale uczona książka Barbary Osterloff jest także książką o polskim losie. Jej bohater – istota tajemnicza przecie, niewątpliwie „naznaczona”, skomplikowana, zawsze twórcza – wydaje się prosić o wielką powieść o sobie, powieść o historii i trwaniu. Wydaje się, że życie i prace Zelwerowicza to przedmiot wzięty z powieści Stefana Żeromskiego albo Marii Dąbrowskiej, z artystycznego fresku literackiego, którego znaczenie w życiu społecznym wykracza poza literaturę. Gwarancją jeśli nie rozkoszy, to przygody poznawczej jest, śmiem sądzić, równoczesna z książką p. Osterloff lektura rozprawy Józefa Chałasińskiego *Rodowód społeczny inteligencji polskiej* i powieści Antoniego Sygietyńskiego *Wysadzony z siodła*. Z tej lektury wynikać może naprawdę wiele i jest rzetelnym wsparciem dla przyjęcia odrzucających komunaty tez monografii aktora.

Starannie i pięknie wydana praca o Zelwerowiczu – patronie i ojcu założycielu warszawskiej Akademii Teatralnej była ozdobą uroczystości obchodzonego, w czerwcu 2011, relacjonowanego już w „Aspiracjach”,

dwóchsetlecia Szkoły Dramatycznej w Warszawie. I dlatego nie można nie spostrzec, że przynajmniej dla tych, którzy uczelnię przy ulicy Miodowej uważają za najważniejsze, przede wszystkim dla siebie, miejsce na ziemi, książka o Zelwerowiczu ma jeszcze jeden wymiar niezwykły i urzekający. Mianowicie jest klechdą domową – opowieścią o kimś znanym, kimś kochanym, kimś tak ogromnie wielkim, że aż tajemniczym, choć zawsze bliskim.

Wrażenie to jest w pierwszym rzędzie rezultatem zalet pióra i talentu *par excellence* literackiego Barbary Osterloff, której księga uczona czuje się znakomicie na terytoriach zastrzeżonych dla pisarstwa artystycznego. Z drugiej jednak strony przecie ciągle się pamięta o tym, jak autorka, z niesamowitym pazurem historyka, „wpatrując” się w twarz Aleksandra Zelwerowicza, analizuje jego oczy, nos (i nosy jego postaci!), czoło, włosy i zarost; jak „słucha” jego głosu i jego słów, i co robi z rekwizytami aktora. Na koniec wyznam, że z największą radością czytam właśnie poemacik prozą o rogowych okularkach Porfirego Pietrowicza ze *Zbrodni i kary*, które podobno podkreślały „badawczość spojrzenia tego bezlitosnego tropiciela zbrodni”.

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.

ZELWEROWICZ GRA PORFIREGO FRAGMENT Z MONOGRAFII AKTORA



Koroną Zelwerowiczowskiej galerii Rosjan-bestii stała się rola Porfirego w *Zbrodni i karze* według powieści Fiodora Dostojewskiego. Na przedstawienie w inscenizacji Leona Schillera Warszawa czekała z wielkim zainteresowaniem (1934). Reżyser skorzystał z popularnej wtedy adaptacji francuskiej, dzielącej powieść Dostojewskiego na sześć obrazów (3 akty i 20 odstępów). Władysław Daszewski skomponował jedną z najwybitniejszych swoich scenografii, wewnątrz „mroczne, zionące nędzą i szaleństwem – jak tego ton sztuki wymagał”. Przed premierą jeden z dziennikarzy zajrzał za kulisy Teatru Polskiego. W pierwszej garderobie, zaraz na lewo, biło „światło jaskrawe”. Przed lustrem siedział mistrz maski – Zelwerowicz. „Z pudelkiem farb w ręce kończy śpiesznie malarskie opracowanie własnej twarzy. Roztrzepanie szminki na czole łączy brwi linią demoniczną, a przeprowadzenie długich smug na policzkach nada im w uśmiechu śliską układność¹ – relacjonował reporter. Rozmawiając o roli Porfirego, Zelwerowicz przywołał zasadę „gry kapitalnych przeciwieństw”, obecną już w samej powieści Dostojewskiego. „Porfiry jest przecież fachowym urzędnikiem rosyjskim, typowym sadytą rozmyślonym w wypruwaniu bebeczków bliźnim – wyjaśniał – ale równocześnie ma dla Raskolnikowa uczucia niemal ojcowskie²”.

Na scenie Teatru Polskiego ten śledczy w mundurze wyglądał jak dobroduszny ojciec. Rozmowa w salonie nie zapowiadała jeszcze jego przemiany, ale już każda następna scena była „etapem, szczeblem, dynamicznym ogniwem³”. Z tłusciutkiego, uśmiechniętego, jowialnego jegomościa stopniowo wyłaniał się ktoś inny – i to tak przerażający „aż skóra cierpnie na grzbiecie”. Porfiry bawił się Raskolnikowem jak kot myszką. „Doskonale umieszczone okulary dodawały mu tego mieszanego wyrazu grozy i dobroduszości, który stanowi sól tej wspaniałej roli⁴”. Dopiero jednak długa rozmowa ich obu uzmysłowiła publiczności fakt, że ma do czynienia nie tylko z „problematem detektywem”, lecz przede wszystkim z „bardzo skomplikowanymi dziejami ludzkich dusz⁵”. Śledczy wprost hipnotyzował Raskolnikowa w scenie w kancelarii. „Skoncentrował w sobie podstępą pieśczołliwość »drobnego biesa«, stądycz utajonej drapieżności, wcielenie dobrodusznego, artystycznego oprawcy⁶”. Sędzia „był istotnie artystą, za jakiego sam się uważał. Porfiry działał jak demon zamaskowany przez dobroduszość, był

1

J.B., *Czwórka bohaterów Dostojewskiego. Zza kulis „Zbrodni i kary”*, „Express Poranny” 23 kwietnia 1934.

2

Ibidem. Tak więc w roli Porfirego Zelwerowicz, podobnie jak w roli Kornilowa, zaakcentował dwie strony natury ludzkiej: pasję „tropiciele” i pewną empatię, które zbiegały się w postaci „służbisty” i zarazem człowieka zdolnego do odruchów zrozumienia, nawet współczucia.

3

nard., *Warszawa teatralna*, „Czas” 7 kwietnia 1934.

4

J.E. Skiński, „Zbrodnia i kara” w *Teatrze Polskim*, „Tygodnik Literacko-Naukowy” 1934 nr 10.

5

S., „Zbrodnia i kara”, „Mysł Narodowa” (nieopisany wycinek w albumie recenzji w Teatrze Polskim).



Zbrodnia i kara Dostojewskiego w reż. Leona Schillera w Teatrze Polskim w Warszawie. Od lewej: Aleksander Zelwerowicz (Porfiry) i Dobiesław Damięcki (Raskolnikow). Fot. ze zbiorów autorki

6

L.P. [L. Pomirowski], *Na scenach stolicy*, „Pion” 14 kwietnia 1934.

7

K. Wierzyński, *Wrażenia teatralne*, s. 118.

8

Z. N. Ch. [Z. Norblin-Chrzanowska], *Świat teatru*, „Świat” 1934 nr 15.

chytry, tajemniczy i nie do okłamania. Złe błyski w oczach przy potulnych chichotach (może zbyt częstych) rzucały na scenę jakiś diabelski refleks⁷. Fascynującą dwoistość Porfirego, w którym pasja tropiciela brata górę nad współczuciem, podnosili wszyscy bez wyjątku recenzenci. „Jego przejścia od groźnego skupienia do udanej, rozlewnej dobroduszości, jego ton ciepły, poczciwy, pod którym czuło się zimną obserwację i nieomylną diagnozę, jego pseudo-roztargnienia, ostaniające czujną, wyostrzoną uwagę – to były mistrzowskie niuansy, z których artysta zbudował człowieka żywego, skomplikowanego, zagadkowego. Człowieka, którego w końcu i my, jak Raskolnikow, dręczona ofiara, zapytalibyśmy ze zgrozą: »Kimże pan jest wreszcie?«⁸. Także słowo Zelwerowicza w tej kwestii miało „prawie zawsze jakby podwójną tonację”. Pod zewnętrzną powłoką, potoczystą, niemal „jedwabną” – chciałoby się powiedzieć – czai się drapieżna nutka, kocia chwytność. Niesamowita

dwoistość bez jakiegokolwiek przesady. A od czasu do czasu – skok, uderzenie nagłe, ale wycedzone, stodziutkie a groźne. Zelwerowicz jedyny w tym przedstawieniu – rozwinął aktorsko zupełnie konkretnie – proces psychologiczny o barwie w tonacji najczystszej właśnie Dostojewskiego⁹.

Sylwetka Porfirego, „którą się wynosi z czytania, postać, którą widzimy na scenie, pokrywały się ze sobą wybornie¹⁰ – pisała Krzywicka. „Stworzył figurę, której się nie zapomni!”¹¹ – orzekł Boy. Wieczór premiery stał się świętem Teatru Polskiego: „Kiedy spadła kurtyna po ostatnim akcencie tego olbrzymiego przedstawienia, pierwszą myślą było, że skończyło się jakieś religijne misterium, że ściany teatru urosły na miarę ścian kościoła i że stanęliśmy wobec najgłębszych konfliktów życia. Jeżeli teatr zdołał wywołać takie uczucia, to znaczy, że spełnił jak najszlachetniej pojęte zadanie teatru¹². Było to zarazem wielkie święto samego Zelwerowicza, którego rolę od razu nazwano „arcydziełem” i „kreacją kapitalną¹³. Jej niezwykły format odczuli wszyscy bez wyjątku krytycy. Ale pytali jednocześnie, „jak nazwać, jak uczcić grę Zelwerowicza w roli Porfirego?” „Promieniejący demon, uśmiechnięty tygrys, piekielny spowiednik, łaskawy oprawca duszy; oto szereg nieudolnych synonimów, w których chciałoby się – na próżno! – ująć tajemnicę grozy i uroku, jakim Zelwerowicz ujarzmił i czarował teatr (w swym niesamowitym pojedynku z Damięckim)¹⁴.

Barbara Osterloff – krytyk teatralny, historyk teatru, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii literatury polskiej. Profesor nadzwyczajny w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza i prorektor tej uczelni w kadencji 2008–2012. Wykłada także na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Opublikowała wiele recenzji teatralnych, szkiców i artykułów problemowych dotyczących teatru polskiego XX wieku. Jest autorką wydanej ostatnio dwutomowej monografii biograficznej *Aleksander Zelwerowicz* (2011).

Okładka I tomu książki ze zdjęciem A. Zelwerowicza w roli Porfirego Piotrowicza



9

nord., *Warszawa teatralna*, „Czas” 7 kwietnia 1934.

10

I. Krzywicka, „*Zbrodnia i kara*” Teodora Dostojewskiego, „Express Poranny” 6 kwietnia 1934.

11

T. Żeleński-Boy, „*Zbrodnia i kara*”, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 6 kwietnia 1934.

12

Z. Broncel, „*Zbrodnia i kara*”. Powieść dramatyczna w 6-ciu częściach w Teatrze Polskim, „ABC” 1934 nr 93.

13

W. Syruczek, *Wina i kara*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934 nr 15.

14

W. Rzymowski, *Felieton teatralny*. *Dostojewski w Teatrze Polskim*, „Kurier Poranny” 5 kwietnia 1934.

Urszula Janowska

Studenci ASP – zwłaszcza dyplomanci – doskonale zdają sobie sprawę z tego, że studia, które wybrali, wiążą się z większą odpowiedzialnością niż się na pierwszy rzut oka wydaje. Dawno już upadł mit o osobnikach wyłączonych z życia społecznego, zaszywających się ze swą twórczością na gruźlicogennych poddaszach – dziś młodzi twórcy dyskutują w swoim gronie i obserwują siebie nawzajem, badają i nasłuchują, są przytomni i czujni, a przede wszystkim dokonują wyborów, co jest chyba najtrudniejszą sztuką. Żyjąc w świecie, w którym historia sztuki zatoczyła koło, ogłaszając swój koniec i mając ten świat podany na zachodnioeuropejskiej tacy – mogą wszystko. A kiedy wszystko wolno – jak robić cokolwiek, jak robić to dobrze? Z kogo brać przykład, czym się kierować, czym się wyróżniać, jak odnieść sukces? Jak wyczuwać prąd, by móc iść pod prąd? Jak wartościować? Jak żyć?

Poszukując jakichkolwiek punktów oparcia, z każdym rokiem studenci Wydziału Grafiki coraz wyraźniej dostrzegają rolę dialogu, wzajemnego kontaktu, który pozwala obserwować w cudzych oczach, kim sami się stają – w dyscyplinie dotąd dość jednolitej, w pewnym sensie konserwatywnej. Tego rodzaju wielopłaszczyznowy dialog i obserwacje angażują studentów Pracowni nr 6 prowadzonej przez prof. Andrzeja Węctawskiego i dr. Mateusza Dąbrowskiego. W 2011 roku wyszło z niej dziewięcioro dyplomantów studiów dziennych (pięć dyplomów i cztery aneksy).

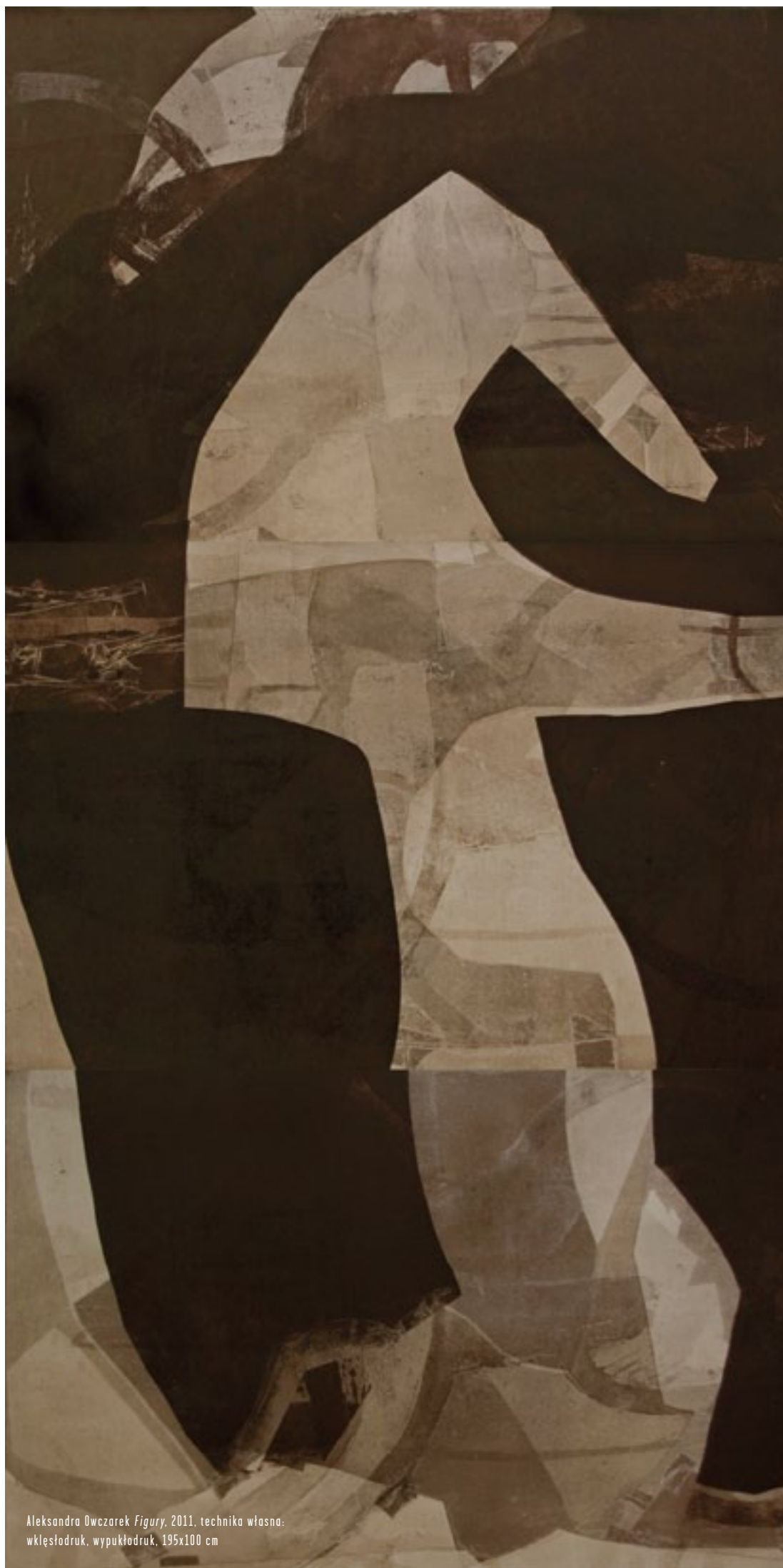
Łapanie oddechu

Pierwsza bronita dyplom Marta Madej, całkowicie przekształcając przestrzeń pracowni. Jej praca zatytułowana *Ziemia* to projekt z pogranicza grafiki artystycznej i designu – przypomina „komplet wypoczynkowy” składający się z kilku obiektów wykonanych z zadrukowanego materiału, prezentowanych na powierzchni z płyt pilśniowych. Zarządzana przez Martę przestrzeń staje się miejscem szczególnym, miejscem równowagi, gdzie

SPRAWA MŁODEJ GRAFIKI

Marta Madej *Ziemia*, 2011, instalacja, technika mieszana





Aleksandra Owczarek *Figury*, 2011, technika własna:
wkłesłodruk, wypukłodruk, 195x100 cm

człowiek ma prawo – a przede wszystkim czas – funkcjonować w zgodzie ze swymi potrzebami zarówno psychicznymi, jak i biologicznymi. Miękkie obiekty, przypominające maty i pufy, przybierają organiczne kształty. Nadrukowane struktury nie są nam w żaden sposób obce – niektóre, niemalże ciepłe, posiadają swój rytm, swoje tętno; inne, łagodnie chłodne niczym ziemia, mają struktury twardsze, ochronne – pozwalają oprzeć się na sobie, poczuć spokój. Problem braku „ludzkiej” przestrzeni, współbrzmiącej z rytmem przyrody, umożliwiającej naturalne funkcjonowanie jest już na tyle znany, że przekaz pracy Marty jest dla nas oczywisty. To nie tylko przestrzeń „odpoczynku” – to także przestrzeń pracy, naszego wspólnego działania na rzecz nie tyle upolitycznionej ekologii (zdaniem Slavoja Žižka nowego „opium ludu”), co równowagi wobec siebie i innych, naszego indywidualnego dystansu wobec tempa życia w naszej cywilizacji. Marta pokazuje nam sposób, w jaki możemy budować nasze otoczenie, jak możemy próbować je zagospodarować i czego możemy od niego wymagać.

Profilaktyka

Przed rozpoczęciem porządkowania otaczającej nas przestrzeni pojawia się pytanie, czy nie warto porządkowania zacząć od siebie – odpowiedzi możemy doszukiwać się w pracy dyplomowej Oli Owczarek – cyklu grafik zatytułowanego „Figury”. Na pierwszy rzut oka jest to wzorcowy, klasyczny dyplom warsztatowy, zakorzeniony w tradycji zarówno w warstwie formalnej, jak i tematycznej. Jednak jeżeli przyjrzymy się dokładniej i porównamy działanie (łącznie z wyborem narzędzi) z osiągniętym celem, zobaczymy, jak spójna – jeśli nie autotematyczna – jest ta praca: „figury” nie są jedynie zaprojektowanymi i nakreślonymi kształtami, wybranymi ze względu na wizualną atrakcyjność. To raczej formy wynikające z procesu ciągłego przekształcania, kontrolowania ich napięć, walki – lub gry – z nawarstwiającą się materią, determinującą ich zmienny charakter. „W pracy dyplomowej skupiłam się na energii istniejącej wokół jednostki; tej, która pochodzi z jej wnętrza, i tej, którą czerpie z zewnątrz, za pomocą której tworzy i nieustannie jest tworzona” – Ola za pomocą graficznej metafory mówi o tym, kim jest człowiek, lub może – kim bywa, dopóki żyje. Sama jest przykładem, jak można kształtować siebie poprzez wybrane działanie – efekt jest ważny, ale jeszcze ważniejszy jest sam proces. W jej przypadku czynnikiem warunkującym niemal każdą decyzję jest po prostu sztuka. Eksploatuje materiały i narzędzia graficzne na wiele sposobów, stosuje techniki płasko- i wkłesłodrukowe, używa także szablonu i monotypii, niejako łamiąc „regulamin warsztatowy”, dzięki temu jej grafiki są niepowtarzalne. Rozpoczynając pracę nad dyplomem, Ola nie miała gotowych projektów, tylko pewne „punkty wyjścia”, które w trakcie pracy wymagały obserwacji i podejmowania decyzji – trudno nie dojrzeć tu analogii do naszych codziennych zmagających się przez nas działań, grafiki Oli przybierały w jakimś

momencie satysfakcjonującą postać i mogły być uznane za skończone – jednak dotąd nie ma pewności, czy nagle w którejś z nich nie zacznie czegoś brakować, czy nie trzeba będzie czegoś zmienić. Jedno jest pewne: im więcej działań znajduje swe odbicie na powierzchni papieru, tym większą wagę (także dostowniel!) ma każda z prac. Refleksja narzuca się sama.

Feedback?

A co się dzieje, kiedy grafika nie chce być metaforą, ale pragnie stać się transparentnym medium, dającym szansę możliwie najbardziej bezpośredniego kontaktu z odbiorcą? Takie było założenie mojego dyplomu (Ula Janowska), który zatytułowałam *Oznakowani*. Pracę dyplomową tworzy pięć grafik, z których każda przypisana jest konkretnej osobie. Do pracy nad tym cyklem zaprosiłam osoby, które

zgodziły się na naruszenie ich intymności i poświęciły mi czas na wyjątkowe, prywatne rozmowy oraz użyczyły swoich ciał jako matryc graficznych. Kontakt z nimi był pretekstem do pracy nad językiem plastycznym, którym można by ich opisać – praca trwała długo; czasem trudno określić, czy definiuje nas to, jak wyglądamy i czym się otaczamy, czy to, jaki mamy temperament i jak reagujemy na bodźce, czy też to, jak postrzegają i pamiętają nas inni. Uzbierałam pełen asortyment przedmiotów, stów, skojarzeń, które wciąż jednak były zbyt dostowne, zbyt jednowymiarowe, jedynie pewne sugestie graficzne miały szansę odpowiadać temu, kim faktycznie są moi bohaterowie. Kiedy poszczególne elementy „analiz” były gotowe zrosnąć się na powrót we wraźniową całość, składałam obraz z wybranych elementów i generowałam go komputerowo, zaś po wydrukowaniu dopełniałam autentycznymi

stemplami ciał poszczególnych osób. Każda z prac stała się unikatowym zapisem czyjś istnienia, połączeniem zaprojektowanego, sztucznie wytworzonego obrazu (lub opisu, „zapisu”) człowieka z jego śladem, konfrontując jego „skrót” ze „skróttem” fizyczności, cielesności; wspólnie z bohaterami prac dokonywaliśmy „wymiany” ciała na obraz.

Daj jakiś znak

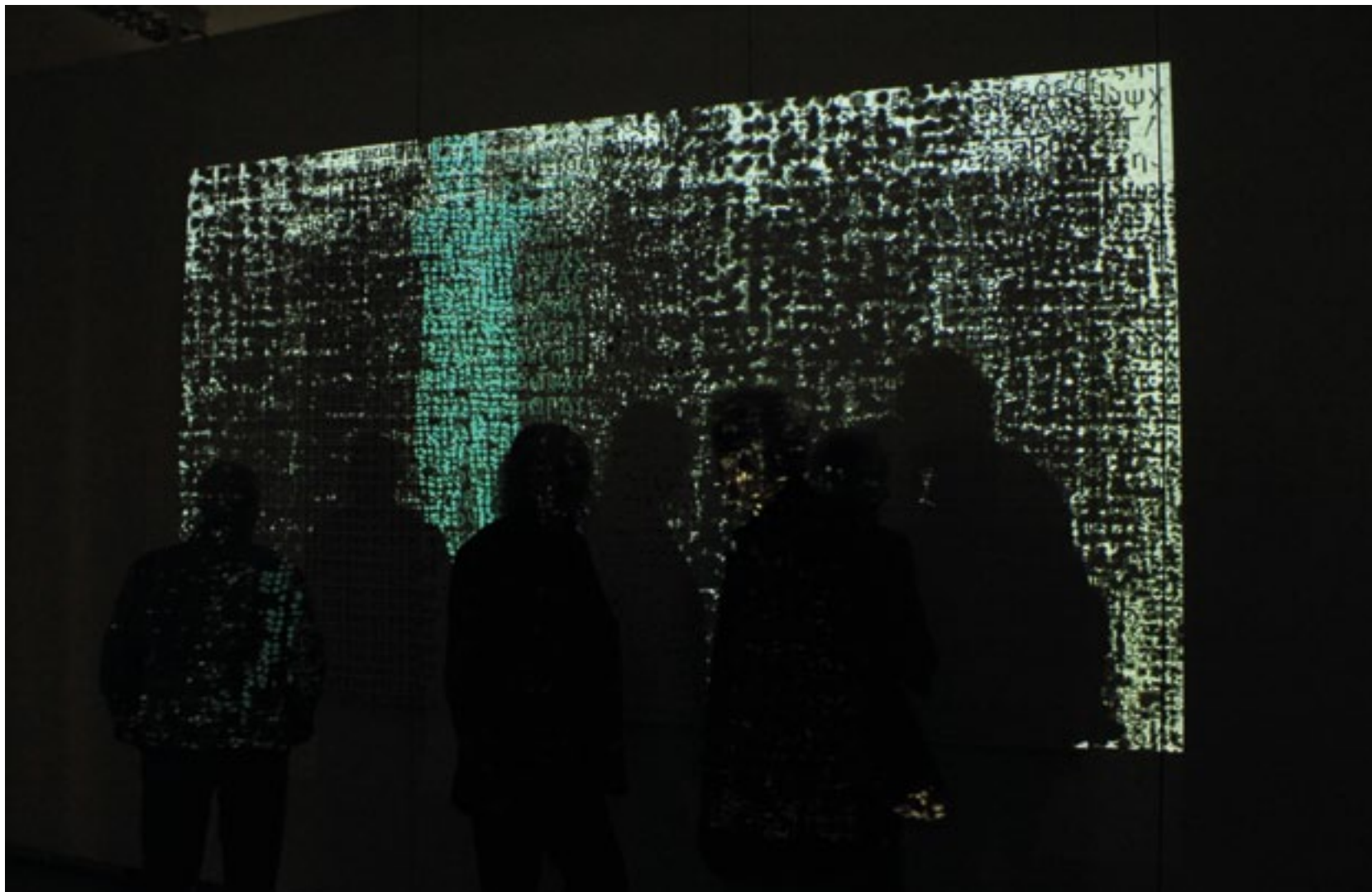
Język był tematem jeszcze jednego dyplomu z Pracowni nr 6, jednak podobieństwo obu prac ograniczyło się właściwie do tytułów. Praca Karoliny Ruszczyk-Troczyńskiej *Zaznaczeni* została wykonana za pomocą narzędzi multimedialnych – ruchomy obraz emitowany z rzutnika padał na powierzchnię zadrukowanych płócien; druk składał się ze znaków „pisanych”, jak alfabet Morse’a, Braille’a czy zapisów nutowych, zaś ruchome grafiki były inspirowane różnego rodzaju alfabetami – łacińskim, greckim, arabskim, cyrylicą itd. Multiplikowane powierzchnie zbudowane z tych znaków łączyły się, tworząc sylwetki ludzi, czasem stanowiących integralną część tej „komunikacyjnej magmy”, czasem – jedynie fluorescencyjny błysk odcinający się od niej. W pozornym chaosie znaków dało się zaobserwować pewne rytmy, które można było odebrać jak szanse na nawiązanie kontaktu, mimo że zdarzały się pewne zakłócenia obrazu, burzące ten „porządek”, pozostawiające postacie w zimnej pustce. Każda sylwetka przybierała inną pozę – jedna szła, druga biegła, trzecia stała – tak, jak to obserwujemy codziennie na ulicy. Autorka, próbując połączyć człowieka z literą, szukała języka pozwalającego wyrazić ten nowy, abstrakcyjny związek – w którym z czasem litera przestała być jedynie głosek, podporządkowanym człowiekowi narzędziem, stając się niemalże równoprawnym bytem, symbolem, czasem nawet siłą sprawczą, która już nie tylko informuje („P” – parking, „H” – hotel), ale i narzuca skojarzenia, emocje, skłania do pewnych działań, jak loga znanych marek. Potrafi zarówno służyć człowiekowi, jak i trwać w opozycji, emancypować się kiedy zechce. To kolejna praca świadcząca o zachowaniu przez młodych grafików czujności wobec zmieniającej się rzeczywistości.

Co widzisz na obrazku?

Praca z technikami multimedialnymi poszerza pole eksperymentu plastycznego o środki wyrazu, których dotąd powszechnie nie kojarzono z grafiką artystyczną – ich nieograniczone możliwości ukazują nam Ernest Ziemianowicz w pracy dyplomowej *Wewnątrz, zewnątrz*. Instalacja składa się z trzech części – wielkoformatowych wydruków cyfrowych z elementami przestrzennymi stanowiących „podkład” dla filmu oraz animacji graficznych wyświetlanych z projektora. Narracją jest ścieżka dźwiękowa napisana i nagrana przez autora. Tytuł podpowiada sposób, w jaki należy odczytywać pracę: film – opowieść widziana „z zewnątrz” – jest wyświetlany między dwoma dynamicznymi obrazami, będącymi jej wewnętrznym, emocjonalnym i duchowym odpowiednikiem. Z jednej strony skomplikowa-

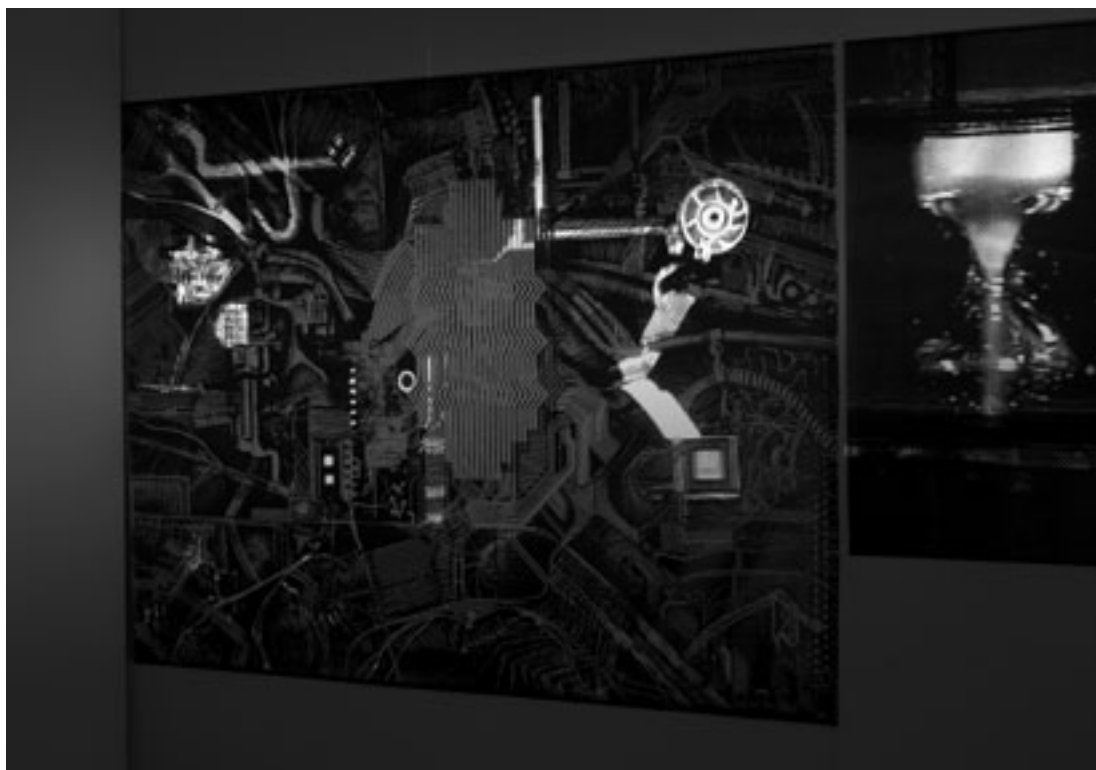


Ula Janowska
Oznakowani, 2011.
technika mieszana,
200x100 cm

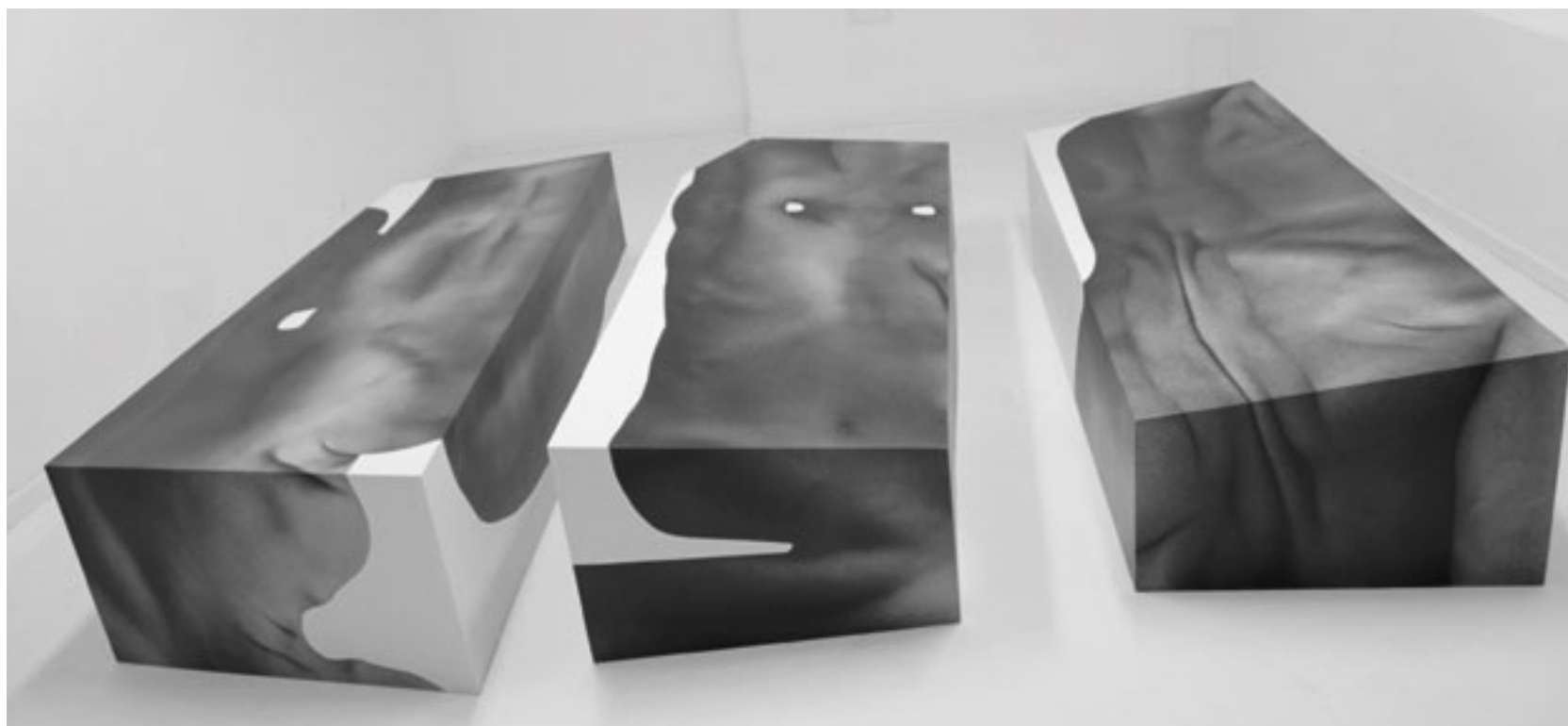


ny mechanizm, kryjący w sobie albo jakąś chemię warunkującą jego aktywność, albo genialnie zaprogramowany kod, uruchamiający wszystkie impulsy – żywa maszyna, której elementy funkcjonują z niewyobrażalną precyzją... Z drugiej strony wnętrze pełne przestrzeni, powietrza, zbudowane z intuicyjnej materii, nieuchwytniej, energetycznej, mrowiącej. Trzy równoległe prowadzone plany, nasyczone tyloma środkami wyrazu, to dużo „jak na jednego człowieka” – Ernest daje nam szansę przetestowania kondycji naszego mechanizmu percepcji, mechanizmu intelektualnego i sfery wolicjonalnej. Jego sugestie zawierają się w konstrukcji następujących po sobie obrazów lub w ich kontrastach, w wyborach kadrów filmowych, dynamice obrazu lub dźwięku, grze światła. Za pierwszym razem odczytuje się tę pracę zupełnie inaczej, niż gdy ogląda się ją po raz drugi, piąty, siedemnasty. Mimo że jest to konkretna przypowieść, każdy z nas przez pryzmat własnych doświadczeń odczyta ją inaczej – nie tylko przez subiektywne skojarzenia, także przez dokonywanie małych wyborów w odbiorze. Taki intertekstualny, „interwizualny” paradoks – im więcej „dookreśleń”, tym więcej otwartych ścieżek interpretacji. Jedyne, co odczuwamy wspólnie, to napięcie – przekaz jest intensywny, wręcz inwazyjny, wymaga od nas wysiłku, aby wytrzymać napór – ten wewnątrz nas i ten z zewnątrz... Mistyczna dychotomia, zamykająca w sobie każdy rodzaj walki, którą toczyliśmy w napięciu tak wyniszczającym, jak niezbędnym do życia.

Ernest Ziemianowicz *Wewnątrz, zewnątrz*,
druk cyfrowy, animacja



Karolina Rusczyk-Traczyńska *Zaznaczeni*,
2011, praca multimedialna, 200x300 cm



Kamil Gorgoń, *Ciałofragi*, 2011, instalacja, formy przestrzenne
230x280x47 cm, 230x70x47 cm, 230x75x47 cm, komatex, druk UV

Ostatni z aneksów to integralna część dyplomowej akcji artystycznej Filipa Tofila – *Terrorism is art*. Filip w pracy teoretycznej prześledził cały proces wyczerpywania się pojęcia „sztuka”, aż do momentu, kiedy zawisła ona w powietrzu, żyjąc jedynie – za Baudrillardem – z przegrzebywania własnych śmieci. Umierające słowo im mniej znaczy, tym bardziej stara się zwrócić na siebie uwagę, przez co sięga coraz większych skrajności, które też przecież nie są nieskończone. Filip, patrząc na ten problem przez pryzmat własnych rozterek artystycznych, próbując znaleźć sposób na szybkie zwycięstwo w tej kosmicznej licytacji, odwołał się do hasła, które zdawało się „sięgać najdalej” – *Terrorizm to sztuka*. Podjął tym samym próbę estetyzacji pojęcia śmierci, chwytając się różnych sposobów, takich jak „oswajanie” uczucia strachu, „uatrakcyjnianie” wizualne zjawisk przerażających i niechcianych, „utowarowie-

nie” tego, co sięga najgłębszych emocji. Nawiązując do graffiti prace w formie wielkoformatowych wydruków cyfrowych na papierze fotograficznym stanowią obiekty wewnętrznie absurdalne: zjawiskowe jakościowo „cyfrowe kolaże” ukazują stylizowane wyobrażenia wybuchów, a więc znaków absolutnego zniszczenia, gwałtownej śmierci. Co by to oznaczało, gdyby nawet taki obraz znalazł swego nabywcę?!

Wspólny język

Zatem – graficy nie są strażnikami, chociaż czasem kojarzą się z szalonymi konstruktorami latających maszyn i wehikułów czasu. To ludzie pielęgnujący naszą naturalną ciekawość, skłonność do badania tego, co wydaje się już znane, do refleksyjnego działania. Próbują możliwie jak najwyraźniej, jak „najpełniej” mówić, stawiać sobie i innym pytania, o których

na co dzień łatwo zapomnieć, a za którymi zawsze na wpół świadomie się tęskni, które trudno zwerbalizować, mimo że wszyscy i tak wiedzą, o co chodzi. To, na co graficy poświęcają swój czas, to próba nawiązania kontaktu – nie tylko z odbiorcą ich prac, ale z każdym człowiekiem, a także ze sobą. Niekiedy jest to dialog niepełny, czasem nieuświadomiony, ale to nie ma znaczenia – graficy pokazują, że czasem do porozumienia wystarczy sama obecność albo wrażenie obecności, albo tylko sam ślad... To osoby odpowiedzialne za nasz pierwotny język, za komunikacyjną ciągłość ewolucji.

Urszula Janowska – ur. 1985; mgr sztuki. Studentka Wydziału Grafiki ASP w I. 2004–2011. Dyplom w Pracowni Grafiki Warsztatowej (Pracownia nr 6) prof. A. Węclawskiego. Laureatka nagród w konkursach z dziedziny grafiki artystycznej i plakatu. Prezentowała prace na licznych wystawach w Polsce i za granicą. Współtworzy (z Filipem Tofilem) SyfonStudio.



Filip Tofil *Terror III*, 2011, druk cyfrowy

3 – 11 listopada

W Salonie Akademii na wystawie *Metamorfozy* zaprezentowano malarstwo Henryka Chylińskiego.

3 – 25 listopada

W Centrum Promocji Kultury Praga Południe miała miejsce wystawa *Piotr Gawron – Rzeźba – Malarstwo*.

4 listopada – 27 stycznia

W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odbył się cykl spotkań z przedstawicielami wiodących akademii sztuki i artystycznych instytucji europejskich. Cykl został przygotowany przez Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie we współpracy z Pracownią Działań Przestrzennych na Wydziale Mediów i Scenografii ASP w ramach projektu *Akademia Otwarta*, którego celem jest próba syntetycznego ujęcia odmiennych systemów edukacji.

- 4 listopada – spotkanie z Raimundem Steckerem, dyrektorem Lehbruck Museum w Duisburgu, wcześniej długoletnim dyrektorem Kunstverein w Düsseldorfie;
- 5 grudnia – spotkanie z Ekateriną Degot, wykładowcą w moskiewskiej Szkole Fotografii i Multimediów im. Aleksandra Rodczenia;
- 16 grudnia – spotkanie z Moniką Sosnowską, artystką, absolwentką amsterdamskiej Rijksakademii;
- 17 stycznia – spotkanie z Janem Verwoerthem, krytykiem sztuki, kuratorem i wykładowcą w Piet Zwart Institute w Rotterdamie;
- 27 stycznia – spotkanie z Irit Rogoff, teoretyczką i krytyczką sztuki związaną z Goldsmiths College Uniwersytetu Londyńskiego.

5 – 13 listopada

W galerii Oranżeria CRP w Orońsku na ekspozycji *Powtórz proszę!* zaprezentowano prace Macieja Aleksandrowicza. Artysta za pomocą starych, niepotrzebnych sprzętów z placów zabaw spróbował skonstruować portal do przeszłości. Przestrzeń dopełniło kilkaset mlecznych płytek pleksiglasowych, które zbudowały wyobrażoną architekturę dziecięcych zabaw.

6 listopada

W Sali im. H. Melcera Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się Koncert Katedry Instrumentów Dętych zatytułowany *Instrumenty dęte w utworach programowych XX wieku*. W tym dniu, w Sali Koncertowej, w ramach współpracy ze Stowarzyszeniem Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży „Schola Cantorum” w Kaliszu, odbył się także koncert muzyki dawnej z cyklu „Dla miłośników i dla znawców” przygotowany przez Agatę Sapiechę.

8 listopada – 3 grudnia

W Artprzychodni na wystawie *Latające talerze* zaprezentowano ceramikę Piotra Lorka.

8 listopada – 15 grudnia

W Bemowskim Centrum Kultury na wystawie pedagogów Wydziału Rzeźby ASP swoje osiągnięcia w dziedzinie rzeźby, malarstwa i grafiki zaprezentowali: Stanisław Brach, Piotr Gawron, Małgorzata Gurowska, Andrzej Kokosza, Marek Kowalski, Mieczysław Kozłowski, Jakub Łęcki, Andrzej Łopiński, Aleksander Mazurkiewicz, Antoni Janusz Pastwa, Roman Pietrzak, Zofia Glazer-Rudzińska, Jarosław Skoczylas, Grzegorz Witek.

9 listopada

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert niepodległościowy *Sadźmy róże*. Pieśni powstania listopadowego wykonane zostały przez studentów Wydziału Wokalnego oraz gościnnie solistów Filharmonii im. R. Traugutta, Chór Mieszany UMFC pod dyrekcją Krzysztofa Kusiela-Moroza oraz Zespół Instrumentalny UMFC pod dyrekcją Sławka Wróblewskiego.

9 – 30 listopada

Marek Dzieńkiewicz na dwóch wystawach zaprezentował prace z cyklu *Seria 2009–2011*. W Galerii Korekta były to obrazy i rysunki, w Galerii Klatka prace malarskie. „Kluczowe znaczenie dla ukształtowania się drogi twórczej Dzieńkiewicza konsekwentnie operującego formami abstrakcyjnymi miały inspiracje konstruktoryzmem i minimalizmem. Obecne wystawy to prezentacja ostatniego cyklu nazwanego *Seria*, gdzie zarówno w obrazach na płótnie, jak i rysunkach kredkami od trzech lat autor tworzy różne interpretacje tej samej struktury „matki”. Dzieńkiewicz dużą wagę przywiązuje do koloru, gry barw, gamy barwnej i względności kolorów. Jego obrazy tworzą bardzo różne sugestie nastrojów, które są podkreślane i wzmacniane przez rozgrywkę między kolorami a strukturą tworzących obraz form”.

9 listopada – 4 grudnia

W Galerii Promocyjnej na retrospektywnej wystawie *Byłem w pobliżu. Już jestem daleko* zaprezentowano twórczość Kacpra Ziółkowskiego. Artysta pokazał prace, które powstały od 1996 roku do dziś. „Lata 1996–2001 to okres malowania prostych elementów. Artysta sprawił, że takie przedmioty jak znaki drogowe, sygnalizacyjne czy ostrzegawcze, a nawet pity tarczowe, na obrazach stawały się dziełem sztuki. Zmieniając ich znaczenie, zadawał tym samym pytanie o granicę między przedstawieniem a abstrakcyjnością. Od 2002 zaczął używać

w swoich obrazach języka reklamy. Najbardziej znane prace z tego okresu nawiązują do kampanii reklamowej Benettona z lat 90. Ziółkowski stworzył cykl 38 obrazów, każdy zatytułowany *Zjednoczone kolory*. Wprowadził w nich dodatkowo element wojskowego kamuflażu, podejmując tym samym temat wojny. Lata 2006–2007 to z kolei czas obrazów z widokiem mapy kuli ziemskiej. W najnowszych obrazach artysta skupia się na kolorach i na dużych płaszczyznach, operuje plamami barwnymi. W swoich pracach Ziółkowski używa różnych materiałów: maluje na płótnie, papierze, tekturze farbą olejną, ale używa też kredek i ołówka”.

10 listopada

W Teatrze Szkolnym im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej (Białystok) odbyła się premiera spektaklu Grupy Coincidentia *Krwawa jatka* Michała Walczaka w reż. Łukasza Kosa.

11 – 12 listopada

W Sali im. K. Szymanowskiego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się cykl wykładów przedstawiających rys historyczny poszczególnych odmian pieśni, zatytułowany *Pieśń polska – źródła, tradycja, współczesność*, I Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Współczesne oblicza pieśni polskiej*. Wydarzeniu towarzyszyły wieczorne koncerty w Sali Koncertowej UMFC.

13 listopada

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej z cyklu „Interpretacje muzyki chóralnej” zatytułowany *ACADEMIA CANTANS – Chóry Akademickie z Białegostoku profesor Bożeny Sawickiej*. Wystąpił Chór Kameralny MediCoro, Chór Uniwersytetu Medycznego oraz Chór Wydziału Zamiejscowego UMFC.

W Sali im. H. Melcera Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Zakładu Harfy, Gitary i Perkusji, na którym wystąpili studenci klas gitary UMFC. W tym dniu w Sali Koncertowej odbył się także koncert Katedry Fortepianu promujący młodych pianistów w przededniu konkursów pianistycznych.

14 listopada

W Salonie Akademii zaprezentowano wystawę finalistów konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens 2011: Jarostawa Jarzębskiego, Aleksandry Kowalczyk, Mai Kitajewskiej i Magdaleny Laskowskiej.

15 listopada

W warszawskim klubie Dobra Nocka miał miejsce wernisaż wystawy *Batik* Edyty 'Mei' Bystron. Edyta jest studentką Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. Regularnie rysuje i wydaje zinoowe komiksy. Ostatni ukazał się w październiku 2011 i nosił tytuł *Dziewczynka, którą bolała głowa*. Inspiracje czerpie z ornamentów, kolorów, sztuki Azji oraz popkultury. Tworząc batik, nadaje nowe życie starym materiałom. Podczas wernisażu oprócz batików artystka zaprezentowała również wykonaną przez siebie biżuterię.

16 listopada

W sali kinowej na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie odbyło się spotkanie z Jesusem Solerem, autorem książki *Chaos w sztuce współczesnej*. Urodzony w Huesca w Hiszpanii, malarz członek Akademii de Artes y Letras de Portugal, Instituto Preste Joao de Etiopia, Academia Portuguesa Ex-Libris, doktor honoris causa Uniwersytetu São Paulo, podczas spotkania opowiadał o sobie, o sztuce swojego kraju, a także wypowiedział się na temat kondycji malarstwa XXI wieku.

17 listopada

W ramach *Spotkań Czwartkowych* na Wydziale Wzornictwa ASP przedstawiciele fundacji Centrum Architektury opowiedzieli, dlaczego Centrum Architektury musiało powstać.

17 – 20 listopada

W PWST im. L. Solskiego w Krakowie odbyło się Forum Młodej Reżyserii, które było przeglądem spektakli wyreżyserowanych przez młodych twórców, m.in.: Łukasza Gajdzisa, Magdalenę Miklasz, Waldemara Raźniaka. Akademię Teatralną w Warszawie reprezentowali prorektor prof. Barbara Osterloff i dziekan Wydziału Reżyserii Jarostaw Kilian. Uczestniczyli w panelu dyskusyjnym *Debiuty*, w którym udział wzięli również przedstawiciele E:UTAS (Europe: Union of the Theatre Academies and Schools).

18 listopada

W legnickiej Galerii Sztuki odbył się uroczysty finał wystawy uczestników 21. Edycji Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych *Promocje 2011*, połączony z ogłoszeniem nazwisk laureatów i wręczeniem nagród. Z warszawskiej ASP nagrodzeni zostali: Katarzyna Bąkowska-Roszkowska i Magdalena Laskowska ex aequo – I Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego o wartości 10 tys. zł w postaci wystawy indywidualnej i katalogu; Grzegorz Kozera – III Nagroda Galerii Sztuki w Legnicy, statuetka „Srebrna Ostroga” oraz Nagroda Kwartalnika Artystycznego EXIT. Nagrody i dyplomy w postaci pary trampków w „legnickich” barwach, wręczone „na dobrą dalszą drogę twórczą” wręczyli Prezydent Legnicy Tadeusz Krzakowski, przewodniczący jury przeglądu Andrzej Saj oraz dyrektor legnickiej Galerii Zbigniew Kraska.

18 – 25 listopada

W Turbo Galerii miała miejsce *Wielka Wystawa Studentów Akademii*.

18 listopada – 12 grudnia

W Read House Art Gallery w Tel-Awivie Sylwester Piędziejewski zaprezentował swoją twórczość na *Wystawie malarstwa – freski, sgraffita i akwarele*.



21 listopada

JM Rektor Ksawery Piwocki i Wojewoda Mazowiecki Jacek Kozłowski dokonali uroczystego odstonięcia tablicy poświęconej malarzowi, działaczowi gospodarczemu, społecznikowi i filantropowi, urzędnikowi Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu Piotrowi Michałowskiemu. Tablica ufundowana przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie została wmurowana na ścianie budynku Ratusza przy pl. Bankowym 3/5. Pomysłodawcą tego projektu, od lat zabiegającym o jego realizację u władz, był prof. Krzysztof Wachowiak. Tablicę zaprojektował prof. Piotr Gawron. Konsultacją merytoryczną służyła prof. Anna Lewicka-Morawska, która wygłosiła też podczas uroczystości krótki wykład o Piotrze Michałowskim.

21 listopada – 12 grudnia

W galerii Spokojna 15 na ekspozycji *Spokojnie to tylko AWARIA* zaprezentowano prace absolwentów Pracowni Transplantacji Rzeźby oraz Pracowni Działań Przestrzennych, które w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu prowadził Mirosław Bałka. Swoje prace w formie fotografii, lightboxu, projektów video, rzeźb oraz działań performatywnych pokazali: Aleksandra Gerlach, Katarzyna Krakowiak, Karolina Kubik, Franciszek Orłowski, Wojciech Pustosta, Bianka Rolando, Mateusz Sadowski, Iza Tarasiewicz, Alicja Wysocka oraz Piotr Żyliński.

23 listopada

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Evviva L'arte” *Młodzi i film*. Gośćmi Rafała Stawonia byli Jan Komasa i Greg Zgliński.

Jan Komasa (rocznik 1981), reżyser i scenarzysta filmowy, jest twórcą wielokrotnie nagradzonym: za film *Sala samobójców* (m.in. Srebrne Lwy na ubiegłorocznym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni), nowelę *Warszawa* w filmie *Oda do radości* (m.in. nagrody specjalne jury na festiwalach filmowych w Koszalinie i w Gdyni) oraz spektakl Teatru TV *Gołgota wrocławska* (m.in. Grand Prix na festiwalu Dwa Teatry w Sopocie). Jego etiuda z 2003 roku *Fajnie, że jesteś* zdobyła trzecią nagrodę na festiwalu filmowym w Cannes.

Greg Zgliński (rocznik 1968), reżyser, scenarzysta, operator filmowy, jeden z ostatnich studentów Krzysztofa Kieślowskiego, autor kilku dokumentów i filmów krótkometrażowych także jest laureatem wielu nagród – począwszy od Cinem Avvenire Award dla najlepszego debiutu oraz Signis-Prize na Festiwalu Filmowym w Wenecji w 2004 roku za film *Tout un hiver sans feu* (*Cała zima bez*

ognia). Na ekrany kin wszedł właśnie *Wymyk*, jego drugi film fabularny, już wielokrotnie wyróżniony przez polskie i międzynarodowe gremia (m.in. nagrodą jury ekumenicznego i za najlepszą rolę męską podczas tegorocznego Warszawskiego Festiwalu Filmowego). Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, z cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert symfoniczny dedykowany IX Międzynarodowemu Konkursowi Dyrygentów im. G. Fitelberga w Katowicach. Soliści – Kamila Wąsik-Janiak (skrzypce) i Tomasz Strahl (wiolonczela) – z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej UMFC pod dyktando Mirosława Jacka Błaszczyka wykonali kompozycje Góreckiego, Moryto i Ravela. Wieczorowi towarzyszyła wystawa prezentująca instrumenty lutnicze z Podhala.

23 listopada – 6 grudnia

W Galerii 3678 na wystawie 2+1 Natalia Mikołajczuk z Wydziału Grafiki ASP w Warszawie zaprezentowała swoje prace *Unrecorded Images – fotografia*.

23 listopada – 10 grudnia

Na tarnowskim Rynku na wystawie fotografii *Tarnowskie inspiracje* swoje prace zaprezentowali: Julia Andrzejewska, Ewelina Czarniecka, Mariusz Grabarski, Katarzyna Kosieradzka, Jan Kośmiejka, Jan Michałowski, Jakub Olenzki, Julia Rościszewska, Olga Roszkowska, Monika Seyfried, Jan Siemion, Maja Sienkiewicz, Piotr Strojnowski, Przemysław Walczak, Justyna Wieczorek i Wiktoria Wojciechowska. Prace powstały podczas pleneru w Janowicach k. Tarnowa. Uczestnikami pleneru byli studenci I roku i wykładowcy Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii ASP. Komisarze pleneru i wystawy – dr Maria Pyrlík i dr Mariusz Wideryński.

24 listopada

W Królewskiej Cukierni Muzeum Patacu w Wilanowie, w ramach spotkań z cyklu *Zmysły Sztuki*, zaprezentowano portrety namalowane przez prof. Stanisława Baja. Rozmowa z artystą dotyczyła sztuki, źródeł inspiracji i potrzeby tworzenia. Koncertowała wokalistka Magda Kujawska przy akompaniamencie Tomasza Wielochowskiego. Kurator: Andrzej S. Grabowski.

JM Rektor ASP w Warszawie prof. Ksawery Piwocki wręczył wyróżnione dyplomy absolwentom Uczelni.

W ramach *Spotkań Czwartkowych* na Wydziale Wzornictwa Katarzyna Rzehak, dyrektor promocji w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, zaprezentowała warsztaty e-learningowe przygotowane przez Instytut Wzornictwa w ramach projektu *Zaprojektuj swój zysk*. Warsztaty dotyczyły zarządzania wzornictwem i uczyły współpracy projektantów z przedsiębiorstwami.

25 listopada

Odbyła się oficjalna inauguracja Katedry Mody ASP w Warszawie, podczas której zaprezentowano warszawsko-berliński projekt *Tradition for Fashion*, przygotowany wspólnie przez studentów Katedry Mody ASP w Warszawie i szkoły mody ESMOD w Berlinie. Przedstawiono 18 projektów, nad których realizacją czuwał mieszkający na stałe w Paryżu holenderski projektant, kostiumograf i performer Gwen van den Eijnde. Inaugurację zakończył pokaz mody, na który złożyły się stroje zaprojektowane przez projektanta z Antwerpii, Damiena Fredriksena Ravna, który współpracuje z Katedrą Mody od początku jej istnienia. W inauguracji udział wzięli burmistrz Berlina Klaus Wawerit i prezydent Warszawy Hanna Gronkiewicz-Waltz, w ramach uroczystości z okazji 20-lecia partnerstwa Berlina i Warszawy.

25 listopada – 4 grudnia

W siedzibie orkiestry Sinfonia Varsovia zaprezentowano wystawę *Coming Out – Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie 2011*. Wernisaż uświetniło wręczenie następujących nagród: Nagrody Firmy Siemens – Mai Kitajewskiej; Nagrody im. prof. Józefa Szajny: z Wydziału Malarstwa – Radostawowi Jastrzębskiemu oraz Przemysławowi Klimkowi, z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii – Wiolecie Wnorowskiej oraz Tomaszowi Waleśiakowi; Nagrody Konkursu im. prof. Lecha Tomaszewskiego – Jakubowi Mazurkiewiczowi; Nagrody im. Barbary Ostaszewskiej – Łukaszowi Zedlewskiemu; Nagrody im. Fundacji Marka Marii Pieńkowskiego – Katarzynie Dyjewskiej; Nagrody im. Adama i Ireny Gawlikowskich – Annie Rzeźnik. Wystawę zorganizowaną przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie patronatem honorowym objęło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Sponsorzy i partnerzy: Sinfonia Varsovia, Epson, Papyrus, Soundstore, Toshiba. Patroni medialni: TVP Kultura, TVP Warszawa, Aktivist, Art&Business, Arleon, Aspiracje, KMAG, Obieg, artinfo.pl, culture.pl, O.pl, students.pl, wawcity.pl, zwierciadlo.pl, EMMA, TOK FM.

26 – 27 listopada

W Teatrze Szkolnym im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej (Białystok) wystąpił gościnnie Teatr Malabar Hotel ze spektaklem *Matka wg Witkacego*.

28 listopada

Prof. Michał Stefanowski z Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie otrzymał nagrodę w kategorii sztuka użytkowa w IX edycji rankingu *Perty Polskiej Gospodarki*.

29 listopada

Na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie w Pracowni nr 6 miała miejsce wystawa *Lajlonia* Katarzyny Marzec.

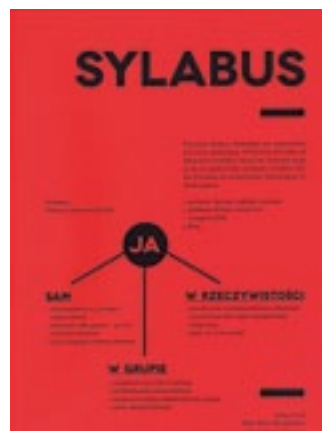
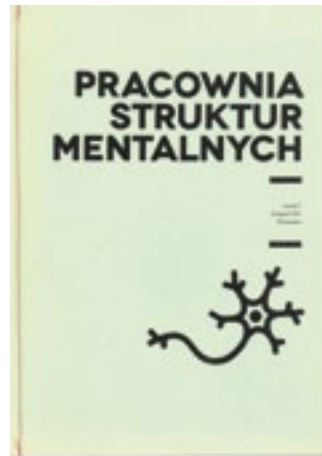
29 – 30 listopada

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie został pokazany spektakl *Tych lat nie odda nikt* wg scenariusza i w reżyserii Andrzeja Strzeleckiego. W spektaklu udział wzięli absolwenci Wydziału Aktorskiego AT: Katarzyna Dąbrowska, Wiktoria Gorodeckaja, Anna Markowicz, Natalia Sikora, Monika Węgiel, Jacek Beler, Marcin Januszkiewicz, Marcin Mroziński oraz Joanna Pałucka i Andrzej Strzelecki. Widzowie mogli usłyszeć najlepsze, najbardziej znane i popularne piosenki Władysława Szpilmana m.in.: *Nie wierzę piosence*, *Deszcz*, *Tych lat nie odda nikt*, *Przyjdzie na to czas*, *Trzej przyjaciele z boiska*.

GRUDZIEŃ 2011

1 grudnia

W Bibliotece Głównej ASP odbyło się spotkanie poświęcone studenckiemu czasopismu *Pracownia Struktur Mentalnych*. Podczas spotkania zaprezentowano zeszyt trzeci.



W ramach *Spotkań Czwartkowych* na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie dr Agnieszka Szóstek, konsultantka User Experience i Design Thinking wygłosiła wykład *Projektowanie interakcji*.

1 – 3 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbyły się przesłuchania finałowe oraz koncert laureatów Ogólnopolskiego Konkursu Chopinowskiego, który został zorganizowany przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

1 grudnia – 21 stycznia

W galerii RAL9010 na wystawie *Temperatura krytyczna* zaprezentowano prace Więsta-wa Szamborskiego.

2 grudnia

W Auli ASP miała miejsce wystawa i wykłady zorganizowane przez Instytut Kultury Włoskiej i ASP w Warszawie z udziałem prof. Marii Teresy Castellani, która zaprezentowała mistrzowskie konserwacje włoskie, oraz prof. Antoniego Sgamellotiego, który opowiedział o wynikach europejskich badań najznakomitszych dzieł sztuki, m.in. Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Rafaela, Renoira, Picassa, van Gogha i innych autorów dzieł malarstwa, rzeźby i obiektów na papierze, prowadzonych w ramach EU-Artech, CHARISMA, projektów trans-narodowych MOLAB, w ramach 6. i 7. Programu Ramowego UE.

W konkursie 22. Biennale Plakatu Polskiego Grand Prix otrzymała Agnieszka Ziemiszewska za plakat *Mam lęk wysokości*. Laureatka jest doktorantką Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Nagrodę ufundowaną przez ASP w Warszawie przyznano prof. Tadeuszowi Grabowskiemu za plakat *Andrzej Seweryn*.

W Skopje rozstrzygnięto międzynarodowy konkurs studencki na plakat poświęcony tematyce HIV/AIDS. Pierwsze miejsce zdobył plakat Jana Bajtlika i Anny Klamczyńskiej, studentów Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Konkursowe plakaty zaprezentowano na wystawie w Macedońskiej Galerii Narodowej w Skopje w dniach 1–14 grudnia.

4 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert w wykonaniu Ewy Podleś (kontralt) i Garricka Ohlsona (fortepian). Artyści wykonali pieśni Musorgskiego i Prokofiewa, ponadto pianista wykonał wybrane utwory fortepianowe tychże kompozytorów.

5 grudnia

Odbyła się uroczystość wręczenia nagród Książka Roku 2011 Polskiej Sekcji IBBY wybitnym twórcom książek dla dzieci. Nagrodę dla ilustratorów Książka Roku 2011 w kategorii ilustracje otrzymała Agata Dudek z Wydziału Grafiki ASP w Warszawie za ilustracje do książki *Wędrując po niebie* z *Janem Heweliuszem* Anny Czerwińskiej-Rydel (Muchomor, Warszawa 2011) według projektu graficznego Małgorzaty Frąckiewicz/Poważne Studio. Wyróżnienie dla ilustratorów Książka Roku 2011 w kategorii książka obrazkowa otrzymał Jan Bajtlik, student Wydziału Grafiki ASP za ilustracje i tekst książki *Europa pingwina Popo* (Dookoła Świata, Kutno 2011). Wyróżnienie specjalne dla ilustratorów Książka Roku 2011 przyznano wydawnictwu Wy-

twórnia za tom *Brzechwa. Wiersze dla dzieci* (Warszawa 2010) w mistrzowskim opracowaniu graficznym prof. Macieja Buszewicza, prof. Lecha Majewskiego, Piotra Młodzieńca i Grażki Lange – w uznaniu dla konsekwentnej realizacji projektu edytorskiego wydań klasyki dziecięcej.

W galerii 2.0 odbyło się seminarium *Środowisko nadzoru, akcje społeczne* z udziałem Katarzyny Szymielewicz z Fundacji Panoptikon oraz Krzysztofa Żwirblisa i Rocha Forowicza.

Ogłoszono zwycięzcę konkursu Galerii Plakatu AMS pod hasłem *Miłość na cukierki*. Nagrodę główną w postaci czeku na 7000 zł otrzymał Jan Bajtlik, student Wydziału Grafiki ASP.

5 – 10 grudnia

W Centrum Rzeźby w Orońsku odbyły się warsztaty studentów Wydziału Grafiki ASP. Ideą spotkania było aktywne poszukiwanie połączenia rysunku, video oraz performace'u w kontekście mitu o Orfeuszu i Eurydyce. Poprzez różne media studenci próbowali dotrzeć do postaci zmarłej Eurydyki, uwzględniając prace w konkretnej przestrzeni jako inspirację twórczą. Przywoływano poemat Czesława Miłosza dedykowany zmarłej żonie *Caroll Orfeusz i Eurydyka*. Rejestracja filmowa większości działań twórczych stanowiła integralną część projektu. Uczestnicy warsztatów: Magdalena Boffito, Adam Walas, Rafał Nijak, Anna Kołbiel, Aleksandra Tubielewicz, Aleksandra von Engel, Sabina Żukowska, Maria Sztuka, Marta Łebkowska, Weronika Żurowska. Opieką merytoryczną: dr hab. Błażej Ostojka Lniski i Magdalena Tuła.

6 grudnia – 3 stycznia

W galerii młodych twórców Łazienkowska na wystawie *Struktury* zaprezentowano prace powstałe w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych prowadzonej przez zespół dydaktyczny: prof. Jacek Dyrzyński, adi. II st. Wiesław Łuczaj i dr Jan Mioduszewski. Studenci: Krzysztof Cerynger, Michalina Dąbrowska, Magdalena Grunwald, Paula Kaniowska, Marta Kawecka, Monika Krzesniak, Anita Kucharczyk, Adrian Lewandowski, Karolina Lizurej, Katarzyna Maczkowska, Emilia Niedolarz, Zuzanna Piętkowska, Ewa Przanowska, Magda Przanowska, Zuzanna Rajewska, Agata Rudzikiewicz.

7 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zatytułowany *Portret kompozytora – Marcin Błażewicz*. W koncercie wzięli udział soliści: Tadeusz Domanowski – fortepian, Agata Igras-Sawicka – flet, Leszek Lorent – perkusja, Grupa Perkusyjna SIXEN, Mitoz Bembinow – elektronika. Orkiestrę Smyczkową UMFC poprowadziła Monika Wolińska. Artyści zaprezentowali *Koncert na fortepian i smyczki, Koncert na flet i smyczki oraz „Kundalini” na 6 perkusji i live electronics* M. Błażewicza.

7 grudnia – 20 stycznia

W Salonie Akademii i w Galerii aTAK na ekspozycji *Przenikania* zaprezentowano prace malarskie m.in. Józefa Czapskiego, Stefana Gierowskiego, Jana Lebensteina, Artura Nachta-Samborskiego, Jerzego Nowosielskiego, Romana Opatki, Jacka Sienickiego, Henryka Stażewskiego, Leona Tarasewicza, Jana Tarasina. „Wystawie *Przenikania* za przyczynę i kanwę posłużyła książka znawcy i krytyka sztuki Janusza Jaremicz z *galerii sensów. Wybór tekstów o sztuce*, wydana przez Fundację Polskiej Sztuki Nowoczesnej w 2010 roku, dzięki przychylności mecenasów i kolekcjonera sztuki, Krzysztofa Musiała. Jaremicz w ostatnich latach życia sympatyzował z Galerią aTAK, śledził jej wystawiennicze i wydawnicze poczynania. Z warszawską Akademią Sztuk Pięknych pozostawał w stałych, profesjonalnych kontaktach i w przyjaźniach z największymi jej postaciami od kilku dziesięcioleci; znał ją jak niewielu. Malarze, obecni na wystawie swymi pracami, należą do wybranego grona spośród bohaterów książki, których wypowiedziom artystycznym Jaremicz poświęcał wnikliwą uwagę”. Autorką koncepcji wystawy była Magdalena Sottys z Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną.

8 grudnia

W ramach *Wykładów Czwartkowych* na Wydziale Wzornictwa ASP o swojej pracy opowiedzieli tegoroczni zagraniczni goście 6. Międzynarodowej Rezydencji Twórczego Recydingu PRZETWORY: Fiona de Bell (CA-SCOLAND); Sascha Mikel, Martin Schnabi, Michael Tatschi (BREADED ESCALOPE DESIGN STUDIO w Wiedniu); Alessandro Maserdotti (DOTDOTDOT z Mediolanu) oraz holenderscy projektanci Tejo Remy i Rene Veenhuizen.

W Pracowni Malarstwa Ściennego ASP miało miejsce wydarzenie *Ryszard Wojciechowski „Wojtek”. Wspomnienie o artyście i prezentacja dorobku jego twórczości*. Ryszard Wojciechowski (1939–2003) ukończył Wydział Rzeźby w pracowni profesora Alfreda Jesiona, następnie prof. Franciszka Starynkiewicza. Równolegle realizował specjalizację w Pracowni Technologii i Technik Malarstwa Monumentalnego w Architekturze na Wydziale Malarstwa pod kierunkiem prof. Witolda Millera. W latach 1966–1987 był pracownikiem naukowo-dydaktycznym Wydziału Malarstwa w Pracowni Technik Ściennych Malarstwa Monumentalnego, od 1981 – prodziekanem ds. młodości.

8 grudnia – 6 stycznia

W galerii 2.0 na wystawie *ARKADIA: obiekt, instalacja, fotografia* zaprezentowano projekt autorstwa Rafała Kowalskiego.

9 – 11 grudnia

W Teatrze Szkolnym im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej (Białystok) wystąpiła gościnnie Joanna Stelmaszuk ze spektaklem *Ja Ju poli verbo-ju rosta*.

9 – 18 grudnia

W pop up gallery *Wojtek* Domagalski, doktorant na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie zaprezentował cykl 12 plakatów *Warszawa i ja*. Projekt zrealizowany w ramach programu stypendium, przy wsparciu finansowym m.st. Warszawa – Dzielnicy Śródmieście.

9 – 22 grudnia

W ramach projektu *Raus* studenci: Marika Nowak, Barbara Bednarowicz, Bartosz Sandecki, Alfred Laskowski, Jan Gietda, Konrad Trzeszczkowski, Krzysztof Renes, Alicja Symela, Anna Siekierska, Łukasz Krupski, Mikołaj Ciszewski i Anna Barlik zaprezentowali swoje prace na ekspozycji *Czas na rzeźbę!*. Kuratorzy: Ewelina Chwiejda, Mateusz Machalski, Łukasz Radziszewski.

10 – 11 grudnia

W warszawskiej Soho Factory odbyła się 6. Międzynarodowa Rezydencja Twórczego Recydingu PRZETWORY 2011. Pośród nagrodzonych i wyróżnionych znaleźli się studenci i asystenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W konkursie drugie miejsce zajęli Jan Lutyk i Stanisław Czarnocki za projekt sofy z balonów, włożonych w przelama-

ną na pół paletę; oprócz nagrody rzeczowej otrzymali ufundowaną przez Paged Meble możliwość wdrożenia swojego mebla do produkcji. Trzecie miejsce otrzymały ex aequo: Maja Szczypek, Ania Łyszcz i Magda Rychard za *Torby M.A.M. Airbag*, wykonane z bardzo trwałego i do tej pory nierecyklingowanego materiału z poduszek powietrznych. Nagrody w postaci kompletu 4 krzesła Maple firmy Iker oraz wiertarki Bosch otrzymali Kasia Kempa i Tomasz Korzewski za *Katarynkę* wykonaną z butli po gazie i drewna. To pierwszy w historii *Przetworów* projekt adresowany do dzieci; nagrodą były dwa krzesła Dow ufundowane przez Vitra Polska oraz urządzenie wielofunkcyjne Dremel. Ponadto autorki *Torby M.A.M. Airbag* otrzymały nagrodę specjalną firmy DOMO. Nominację i wyróżnienie otrzymał także *Separator przestrzenny* studia Beza Projekt (Anna Łoskiewicz i Zosia Strumitko-Sukiennik): „Metalowe kubiki w zamyśle projektantek mają służyć do wydzielenia przestrzeni, oswojenia elementów brzydkich, drażniących. Projekt konceptualny, wyrafinowany, ale też pełen poczucia humoru”.

11 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Międzyuczelnianej Katedry Akordeonistyki zatytułowany *Solowa i kameralna muzyka akordeonowa*. Wystąpili na nim studenci uczelni muzycznych w Polsce, wydarzenie objął opieką artystyczną Klaudiusz Baran.

11 grudnia – 8 stycznia

W Podziemiu Kamedulskim zaprezentowano prace Franciszka Masiaka na wystawie *Franciszek Masiak (1906–1993). Rzeźba*.

12 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Fortepianu zatytułowany *Muzyczne obrazy*. Pianiści – Monika Quinn i Paweł Filek – zaprezentowali cykle utworów fortepianowych R. Schumanna oraz S. Rachmani-nowa.

12 grudnia – 15 stycznia

W Traffic Clubie zaprezentowano wystawę fotografii Maryli Ścibor Marchockiej. Wernisaż odbył się 14 grudnia.

13 grudnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Evviva L'arte” *Kocham kino!* W spotkaniu udział wzięli: Grażyna Torbicka i Tomasz Raczek. Prowadzenie: Rafał Sławoń. Pod szyldem *Evviva l'arte* kolejne „filmowe” spotkanie. Hasło *Kocham kino* – tytuł programu Grażyny Torbickiej (i Tadeusza Sobolewskiego) – był punktem wyjścia do rozmowy Grażyny Torbickiej z Tomaszem Raczkiem. O miłości do kina, o filmowych pasjach i inspiracjach, o roli krytyki filmowej, o przemianach w polskiej kinematografii, o radości i satysfakcji z odkrywania dobrego kina, o doświadczeniach płynących z współtworzenia (dyrektorowania, prowadzenia, jurorowania, opisywania, komentowania) polskiego życia filmowego. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

Otwarto wystawę zatytułowaną *Oblicza maski w teatrze* w foyer Teatru Szkolnego im. J. Wilkowskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej (Białystok). Wystawa prezentuje maski z przedstawień warsztatowych III roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej realizowanych pod kierunkiem prof. Bohdana Głuszcza oraz maski wykonane przez studentów ramach zajęć „Budowa lalek” pod kierunkiem prof. Wiesława Jurkowskiego. Ekspozycję przygotowali studenci kierunku reżyserii I i II roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej.

14 grudnia

W Galerii Test odbyła się uroczystość wręczenia nagród miesiąca XVIII edycji konkursu Grafika Warszawska, przyznanych przez Jury w składzie: dr Anna Żakiewicz-Machowska, Maria Krawczyk, prof. Piotr Smolnicki, prof. Rafał Strent, prof. Stanisław Wieczorek, prof. Zbigniew Kamiński. Nagrody miesiąca października: Nagroda I – Magdalena Janus, *THE FLOW_PAST*, sitodruk na papierze autorskim; Nagroda II oraz Nagroda artinfo.pl – Portalu Rynku Sztuki – Łukasz Izert, *Lot nr 7*, praca multimedialna; Nagroda III – Żaneta Antosik, *Bunkier VI*, druk cyfrowy; Nagroda Rektora ASP w Warszawie – Zofia Grażyna Antoniak, *Stacja Pruszków*, praca multimedialna. Nagrody miesiąca listopada: I Nagroda – Zofia Klajs za pracę *II*, technika mieszana; II Nagroda – Wojciech Domagalski za pracę *Miejscami (2)*, technika mieszana; III Nagroda oraz Nagroda artinfo.pl – Portalu Rynku Sztuki – Zofia Grażyna Antoniak za pracę *Dylemat*, praca multimedialna; Nagroda Rektora ASP w Warszawie – Marta Banaszak za pracę

KHAN ASAD PASHA III, linoryt. Nagrody miesiąca grudnia: I Nagroda – Wojciech Domagalski za pracę *Miejscami (8)*, technika mieszana;

II Nagroda oraz Nagroda artinfo.pl – Portalu Rynku Sztuki – Krzysztof Ćwiertniewski za pracę *Bez tytułu 3*, praca multimedialna; III Nagroda – Zofia Klajs za pracę *11x11*, technika mieszana; Nagroda Rektora ASP w Warszawie – Błażej Ostoję Lniski za pracę *F I*, technika mieszana.

W Eufemii na imprezie *Niech nas zobaczą* studenci Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie obchodzili potowinki.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert symfoniczny, na którym Edward Wolanin (fortepian) z Orkiestrą Symfoniczną UMFC pod dyktando Czesława Grabowskiego wykonali *II Koncert fortepianowy B-dur op. 83* J. Brahmsa. Zabrzmiata także *VII Symfonia A-dur op. 92* L. van Beethovena.

15 grudnia

W ramach *Spotkań Czwartkowych* na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie Anna Eichler wygłosiła wykład o papierze.

16 grudnia – 13 stycznia

W Galerii pod Podtęgą w Lublinie Wojtek Domagalski zaprezentował swoje grafiki na wystawie *Miejsc*.

16 grudnia – 30 stycznia

W Galerii Działania na wystawie *Pracownia Sztuki w Przestrzeni Publicznej ASP Warszawa* (prof. Mirosława Duchowskiego) swoje prace zaprezentowali: Anna Barlik, Jakub Banasiak, Agata Borowa, Dorota Borowa, Tymoteusz Borowski, Izabella Bryzek, Julia Curyło, Aleksandra Czerniawska, Katarzyna Dyjewska, Aneta Faner, Michał Frydrych, Radosław Jastrzębski, Paweł Kapelański, Hanna Kokczyńska, Ksenia Kodymowska, Dominika Kossakowska, Anita Kucharczyk, Anna Lasota, Anna Libin Libera, Małgorzata Lisiecka, Róża Litwa, Luiza Markłowska, Przemysław Matuszak, Agata Ostachowska, Sławomir Pawszak, Tomasz Pilikowski, Bartosz Potępski, Katarzyna Przezwańska, Marta Puchtowska, Karol Radziszewski, Zuzanna Rajewska, Zbigniew Sikora, Marta Sobierajska, Irmína Staś, Monika Stolarska, Paweł Stręk, Patrycja Świerż, Paweł Sysiak, Kamila Szejnoch, Michał Szuwar, Piotr Wachowski, Anna Wiącek.

17 grudnia

W Domu Kultury Śródmieście w Warszawie przy ulicy Smolnej odbyła się promocja wydanej przez Akademię Teatralną dwutomowej monografii *Aleksander Zelwerowicz* Barbary Osterloff. Rozmowę z autorką poprowadził Rafał Sławoń. W części artystycznej wieczoru pokazano krótki dokument o patronie warszawskiej uczelni oraz wystąpili Zbigniew Rymarz i Wojciech Machnicki.

18 grudnia

W Sali im. Henryka Melcera Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, z okazji 130. rocznicy urodzin Beli Bartóka odbył się koncert Katedry Fortepianu zatytułowany *Bela Bartók – folklor w utworach fortepianowych*. Cykle utworów fortepianowych kompozytora wykonali Klaudyna Ochwat, Martyna Smolińska, Aleksander Dębicz, Tomasz Domański, Krzysztof Kozłowski oraz Tomasz Lupa. Tego dnia w Sali Koncertowej, w ramach cyklu „Dla miłośników i dla znawców”, odbył się koncert adwentowy w wykonaniu zespołu muzyki dawnej Ancient Music Orchestra, na którym zaprezentowano kompozycje m.in. Pękiela, Jarzębskiego, Mielczewskiego.

19 grudnia

Projekt *Impuls 2011* to cykl działań artystycznych odbywających się od października do grudnia 2011 na Mazowszu (m.in. w Warszawie, Ciechanowie, Petrykozach), których celem była interpretacja zjawisk artystycznych – symboli, znaków wpisanych w kontekst kulturowy. Pokaz warszawski miał miejsce 19 grudnia w Galerii Test i rozpoczął się od rozwieszenia w otoczeniu galerii wielokolorowych płócien, barwnych flag. W artystyczny happening zaangażowana została także publiczność, w tym przypadkowi przechodnie. Ulicznemu happeningowi i prezentacji prac towarzyszył pokaz dokumentacji fotograficznej projektu. Stworzyli je młodzi artyści – absolwenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Studium Fotografii Wydziału Operatorskiego PWSFTViT w Łodzi, a także studenci Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie: Marcin Bielski, Alina Bloch, Zuzanna Gąsiorowska, Karolina Kant, Jan Kośmiejka, Julia Krywicz, Monika Maciejewska, Aleksandra Pachnik, Ilona Piwońska, Anahita Rezaei, Karolina Siemion, Jan Siemion, Łukasz Sójka, Michał Wielowiejski i Monika Woźniak. Opiekę nad projektem sprawowała Alina Bloch.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert zatytułowany *W kręgu pieśni*, zorganizowany przez Międzywydziałowe Podyplomowe Studium Pieśni. Uczestnicy Studium wykonali pieśni kompozytorów polskich, rosyjskich, francuskich i niemieckich.

20 grudnia

Odbyło się spotkanie wigilijne pracowników ASP w Warszawie. Podczas imprezy w Auli ASP zostały również wręczone nagrody rektorskie. Rektor prof. Ksawery Piwocki z okazji zbliżającego się końca kadencji złożył również specjalne podziękowania najbliższemu współpracownikom – prorektorom prof. Stanisławowi Bajowi i prof. Pawłowi Nowakowi oraz prof. Wiktorowi Jędrzejcowi.

21 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert, na którym zaprezentowano fragmenty oratorium *Mesjasz* G.F. Haendla. Wystąpili soliści – Anna Szostek, Ewelina Siedlecka (sopran), Anna Fijałkowska, Marcin Liwień (alt), Sung-Min Kang, Zbigniew Malak (tenor), Tomasz Raff (bas) – z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego „Warszawscy Soliści CONCERTO AVENNA” pod dyktando Andrzeja Mysińskiego.

21 grudnia – 13 stycznia

W Galerii Test na wystawie *Sztuka Indywidualności. Pokaz I – promocja albumu* zaprezentowano prace Stefana Gierowskiego, Henryka Stażewskiego, Józefa Gielniaka, Jerzego Nowosielskiego, Stanisława Baja, Macieja Buszewicza, Jacka Dyrzyńskiego, Kazimierza Furgi, Joanny Gołaszewskiej, Doroty Grynzel, Lecha Majewskiego, Adama Myjaka, Jana Pamuty, Andrzeja Podkańskiego, Andrzeja Rysińskiego, Jacka Sienickiego, Rafała Strenta, Adama Styki, Krzysztofa Wachowiaka, Mieczysława Wasilewskiego, Apoloniusza Węglowskiego, Stanisława Wieczorka i Artura Winiarskiego. Była to pierwsza z wystaw promujących album *Sztuka Indywidualności*, wydany przez Instytut Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 2010 roku.

STYCZEŃ 2012

Konkurs Grafika Warszawska

Grand Prix Roku 2011 Prezydenta m.st. Warszawa otrzymał Ernest Ziemianowicz, za pracę *Zazdrość względem zdrowia*, etiuda filmowa, animacja (I Nagroda i Nagroda artinfo.pl. – Portalu Rynku Sztuki w maju). Pozostałe Nagrody Roku 2011 otrzymali: I Nagroda – Krzysztof Ćwiertniewski, *Piony 1* z cyklu *Piony*, druk cyfrowy; II Nagroda – Wojciech Domagalski, *Miejscami (8)*, technika mieszana; III Nagroda – Zofia Klajs, *II*, technika mieszana; Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – Mariusz A. Dański, *Do góry i w dół* z cyklu *Opowieść klasyka*, druk cyfrowy; Nagroda Dyrektora Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki – Żaneta Antosik, *Bez tytułu II*, druk cyfrowy; Nagroda artinfo.pl. – Portalu Rynku Sztuki – Krzysztof Ćwiertniewski, *Bez tytułu 2*, praca multimedialna.

2 – 15 stycznia

W Galerii Domu Artysty Plastyka w Warszawie na wystawie *Osiem Ścian* zaprezentowano prace m.in. Joanny Gołaszewskiej, Sylwestra Piędziejewskiego i Mariusza Woszczyńskiego z ASP w Warszawie.

4 stycznia

W Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego odbyło się spotkanie poświęcone, wydanej przez PIW, książce wieloletniego pedagoga Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie Jana Kulczyńskiego *Co reżyser ma w środku*. Z autorem rozmawiała Barbara Osterloff. Goście spotkania mogli obejrzeć fragmenty telewizyjnego przedstawienia *Lalka z tóżka nr 21* Djordje Lebovicia z Haliną Mikołajską, Henrykiem Borowskim i Stanisławem Zaczykiem w reżyserii Jana Kulczyńskiego. Spektakl zrealizowany w 1970 roku nigdy nie został pokazany w telewizji.



W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zatytułowany *Harfa & Kontrabas. Solo i w duecie*. Wystąpili soliści – Anna Sikorzak-Olek (harfa), Adam Bogacki (kontrabas) – z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego „Wiktorska Harp Open” będącego zespołem Harfistów Szkół Muzycznych im. Karola Kurpińskiego i im. Grażyny Bacewicz w Warszawie. Zaprezentowano kompozycje m.in. C. Saint-Saënsa, F. Nowowiejskiego, K. Dębskiego, M. Wierzbickiego.

4 – 9 stycznia

Akademia Teatralna w Warszawie została zaproszona na Międzynarodowy Festiwal Instytucji Teatralnych w New Delhi w Indiach, w którym udział wzięły ponadto szkoły teatralne z Chin, Filipin, Singapuru, Indii, Meksyku i RPA. Akademię reprezentował spektakl *Mapa* w reż. Andrzeja Strzeleckiego. Podczas festiwalu prof. Andrzej Strzelecki poprowadził warsztaty muzyczne dla studentów National School of Drama w New Delhi i otworzył wystawę poświęconą twórczości Rabindranatha

Tagorego. Akademia Teatralna w Warszawie oraz National School of Drama w New Delhi podpisały, w obecności prof. Piotra Kłotkowskiego – Ambasadora Nadzwyczajnego i Petnomocnego RP, *Memorandum of Understanding* na lata 2011/2012–2015/2016, którego intencją jest wymiana pedagogów, studentów i spektakli teatralnych.



4 – 29 stycznia

W Galerii Promocyjnej na wystawie *Mikołaj Dziekański – recykling w procesie* artysta zaprezentował obrazy powstałe z malarskich odpadów: puszek po farbach, starych desek do rysowania, zakrętek. Poprzez ich ponowne użycie nadał im nowe znaczenie i zastosowanie.

5 – 27 stycznia

W galerii XXI na wystawie *Laminatka* zaprezentowano prace Igora Przybylskiego, inspirowane najciekawszymi elektrowozami.

8 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert z cyklu „Dla miłośników i dla znawców”, zatytułowany *Muzyczna Ofiara*. Podczas wieczoru zaprezentowano kompozycje m.in. A. Vivaldiego, D. Gabriellego, A. Kraffta.

9 stycznia

W Pracowni nr 6 na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie na wystawie *Siłaczki Zuzanny* zaprezentowano prace Zuzanny Janisiewicz.

12 – 30 stycznia

W Galerii Rondo Sztuki ASP w Katowicach na wystawie pokonkursowej zaprezentowano prace wybrane przez Jury 10. Międzynarodowego Biennale Studenckiej Grafiki Projektowej „Agrafa”. Z warszawskiej ASP laureatami zostali: Łukasz Walendziuk, nagrodzony za cykl plakatów *Czerwony* oraz wyróżniony za plakat *Uciekające pejzaże*; Wojtek Domagalski, wyróżniony za plakat *Polska w plakacie* – w kategorii plakat autorski; Agnieszka Bałdyga, wyróżnienie za opracowanie książki Edwarda Stachury Się.

13 stycznia

W Turbo Galerii Andrzej Santorski zaprezentował trzy prace, każdą w innym medium, przypominające o zdarzeniu z dnia 16 sierpnia 1960 roku, kiedy to Joseph William Kittinger skoczył z wysokości 31 tys. 300 metrów. Spadając cztery minuty i trzydzieści sześć sekund, osiągnął prędkość 988 km/h. Dzięki temu wyczynowi został nieoficjalnym posiadaczem rekordu prędkości osiągniętej przez człowieka bez użycia innych środków napędowych.

15 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej z cyklu „Interpretacje muzyki chóralnej”. Podczas wieczoru zaprezentowano utwory kompozytorów warszawskich. Pod dyrekcją ks. Władysława Pachoty, ks. Rafała Stańca oraz Miłosza Bembinowa wystąpiły następujące zespoły: Dziewczęcy Chór Katedralny PUELLAE ORANTES z Tarnowa, Chór Mieszany Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca, Orkiestra Koncertowa Reprezentacyjnego Zespołu Wojska Polskiego, Kwartet Smyczkowy DAFŌ. W roli solistów wystąpili: Barbara Żanowiecka – sopran, Katarzyna Zimak – alt, Rafał Grozdew – tenor, Ryszard Morka – bas.

17 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert pianistów rosyjskich, nad którym patronat objął Ambasador Federacji Rosyjskiej w Polsce Alexander Alekseev. Kompozycje m.in. F. Chopina, F. Liszta, C. Debussy'ego, A. Skriabina, N. Medtnera wykonali absolwenci Moskiewskiego Konserwatorium Państwowego im. Piotra Czajkowskiego, laureaci rosyjskich i międzynarodowych konkursów i festiwali.

18 stycznia – 4 lutego

W Galerii Spokojna 15 miała miejsce wystawa *Wybór Narzędzia* z udziałem: Jacka Adamasa, Pawła Althamera, Julii Bui-Ngoc, Katarzyny Fabińskiej, Pawła Grzesia, Dominika Jałowińskiego, Cezarego Koczwarskiego, Łukasza Koseli, Katarzyny Kozyry, Moniki Mamzety (Zielińskiej), Jędrzeja Niestroja, Alicji Raczkowskiej, Jacka Różańskiego, Bohdana Rucińskiego, Ewy Śmigiełskiej, Wojciecha Tymickiego, Piotra Wysockiego. Kurator: Grzegorz Kowalski przy współpracy Ewy Śmigiełskiej i Wojciecha Tymickiego. Wystawa była zmodyfikowaną wersją wystaw

Zmiana Medium. Pracownia Kowalskiego, które odbyły się w BWA w Jeleniej Górze (7 paźdz. – 30 list. 2011): *Odłona I: Absolwenci*, kuratorzy: Anna Senkara i Cezary Koczwarski, *Odłona II: Studenci*, kuratorzy Ewa Śmigielska i Wojciech Tymicki. „Wybór narzędzia to metafora momentu, w którym decyduje się ekspresja i przekaz dzieła. Narzędzie jest tu rozumiane szeroko, od zręczności ręki po użycie obiektywu, od ekspresji cięta po panowanie nad sprzętem mechanicznym. Wybór narzędzia, jednostkowa decyzja artystki lub artysty, determinowany jest świadomością drogi, którą może zmierzać wyobraźnia, ale też poważnym traktowaniu warsztatu”.

18 stycznia – 10 lutego

W Galerii Test na wystawie *Kulisiewicz nieznan* zaprezentowano grafiki i rysunki znakomitego artysty.

19 stycznia

W Turbo Galerii podczas ekspozycji *Ślepy Telefon* swoje prace zaprezentowali: Agnieszka Zabrodzka, Magdalena Kossakowska, Katarzyna Dyjewska, Paweł Bachanek, Aleksandra Koper, Klaudia Choma, Zuzanna Gaczyńska, Dominika Pasternak i Dominika Cichańska.

20 stycznia – 2 marca

W galerii loka_30 zaprezentowano wystawę Jana Mioduszewskiego *PICTURA MINORIS: instalacja, obiekt, wideo*. „W interdyscyplinarnym projekcie *Pictura minoris* Mioduszewski zajmuje się przedmiotem odrzuconym. Fascynują go przypadkowe układy, jakie powstają wśród rzeczy wyrzuconych na śmietnik. Wiele wcześniejszych jego prac było inspirowanych przedmiotem znalezionym, jednak nigdy dotąd zajmował się destruktem mebla – meblem potrząskanym, z wybebeszonymi elementami tapicerskimi, moknącym na deszczu, w końcu trafiającym na miejskie wysypisko. *Pictura minoris* jest pracą o śmieciach, dekompozycji i destrukcji. Temat śmieci i rozkładu ma w sobie wielki potencjał metafory. Ma on też swoją głęboką tradycję, sięgającą aż do antyku. Malarz Peirajkos, wspominany przez Pliniusza w *Historii Naturalnej*, był nazywany *rypharographos* (twórcą tematów błahych) w odróżnieniu od *megalographos* (twórców wielkich historii). Peirajkos malował odpadki codziennego życia, uprawiał „malarstwo śmieci”. Trop ten kontynuowali malarze holenderscy, np. Cornelis Brize czy Samuel von Hoogstraten. Jan Mioduszewski, realizując instalację malarską o destrukcji i rozkładzie, zbliża się także do ducha sztuki dadaistów, dla których

użycie śmieci było przejawem antymieszczańskiego buntu. Wydaje się, że nowa realizacja twórcy Fabryki Mebli myśl tę aktualizuje”. Realizacja wideo, kamera: Łukasz Izert.

22 stycznia – 19 lutego

W Poznaniu, w Centrum Kultury Zamek, na wystawie *Rezonans, nad Kaczącami frunie 27 bocianów* dedykowanej Andrzejowi Szewczykowi w 10. rocznicę śmierci, obok dzieł artysty zaprezentowano m.in. prace: Krzysztofa M. Bednarskiego, Marka Chlandy, Zbigniewa Gostomskiego i Leona Tarasewicza.

23 stycznia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Przypadki Pana Jourdain* na podstawie *Mieszczanina szlachcicem* Molièra, w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Opracowanie, układ tekstu i reżyseria: Waldemar Śmigasiewicz, scenografia: Marcin Preyer. Premiera poprzedzona została uroczystą promocją wydanej przez Akademię Teatralną książki, będącej dokumentacją sesji naukowej, która odbyła się w 28 maja 2011 z okazji dwóchsetcia szkolnictwa teatralnego w Polsce oraz obchodów jubileuszu w dniu 4 czerwca 2011 roku.



25 stycznia – 8 lutego

W Salonie Akademii na wystawie *Funkcja i Forma* zaprezentowano prace Wojtka Freudenreicha.



26 stycznia

Na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP miało miejsce jednodniowe zdarzenie artystyczne *Higiena*. W projekcie udział wzięli studenci Pracowni Działań Przestrzennych prof. Mirosława Batki: Tomasz Bambot, Karolina Banachowicz, Weronika Bet, Natalia Buskiewicz, Oskar Chmiota, Mateusz Choróbski, Norbert Delman, Marek Dubiel, Dominika Faryno, Paweł Grześ, Dorota Halicka, Marcelina Jarnuszkiewicz, Anna Jochymek, Karol Kaczorowski, Tomasz Koszewnik, Sebastian Krok, Hanna Linkowska, Jan Lutyk, Marcin Morawicki, Marta Mroczkowska, Michalina Musielak, Mikołaj Syguda, Martyna Ścibor, Maria Wojciechowska i Agnieszka Zalotyńska.

26 stycznia – 6 lutego

W Galerii Klimy Bocheńskiej zaprezentowano wystawę *Terrorism is Art*. Ekspozycja była rozwinięciem projektu realizowanego przez Filipa Tofila w ramach dyplomu obronionego na Wydziale Grafiki ASP we wrześniu 2011 roku. Złożyły się na nią: plakaty, obrazy i instalacje, z motywami pirackich czaszek, genitaliów oraz atrybutów terrorysty, kominarek, ładunków wybuchowych. „Swoistym lejtmotywnym wystawy było ukazanie samych wybuchów, mocno geometryzowane i estetyzowane”.

26 stycznia – 23 lutego

W galerii 2.0 na wystawie *Zaktócenia vol.2* zaprezentowano serię obrazów Maćka Duchowskiego. Artysta wkleił na płótno m.in. fotografie ekranu telewizora, kadry wyrwane z filmów, programy publicystyczne i uzupełnił je malarskim komentarzem. Pierwsze obrazy z cyklu „Zaktócenia” Maciek Duchowski wystawił w warszawskiej Galerii Działań w styczniu 2011. Pokaz w 2.0 zgrupował zarówno prace już pokazane w ramach pierwszej ekspozycji, jak i najnowsze, które zostały zaprezentowane po raz pierwszy.

27 stycznia

W Turbo Galerii miał miejsce wernisaż wystawy Stanisława Gajewskiego *Koniec świata*.

Opracowali:

Katarzyna Fogler, Piotr Kędziński
i Eugenia Krasieńska-Kencka

UZUPEŁNIENIE

Źródłem materiału ilustracyjnego do tekstu Henryka Izydora Rogackiego *Repertuar mistrza* („Aspiracje” lato 2011) było „Album Teatralne”, Warszawa 1897.

SUMMARIES

Aneta Teichman

Regina Smendzianka – Life “Like a Trashy Film”

Regina Smendzianka's career was rich and colourful. In her life, however, there were two difficult moments: the first one – when after her successful debut in Toruń she was starting a professional music career but the outbreak of war effectively ruined all her plans, the second – when having obtained some recognition after the war and the 1st prize in the preliminary competition, she did not make it to the top five laureates of the Fryderyk Chopin International Piano Competition, and soon became ousted from musical life – that probably was the most difficult patch in her career. She persisted, however, and did not get discouraged, although she was close to collapse – as she admitted in one interview. And even though from the earliest years she was distinguished by enormous sensitivity, it was her strong character that was her best ally, when she had to wait unfavourable circumstances out, to successfully continue her artistic work afterwards. As an outstanding musician, she was trying to combine tradition with modernity. On one hand she appreciated knowledge she gained while working under Henryk Sztompka and Zbigniew Drzewiecki. She also adopted a major part of their beliefs, what was reflected for example in eager and frequent performing of Polish musical pieces of various periods, and in musical culture dissemination activities. On the other hand, taking into consideration the changing reality and noting the needs of young generations of pianists, she established a foundation to support the particularly talented ones.

Leszek Lorent

Emitte lucem et veritatem tuam – Percussion Sacrum of the Turn of the Century

In many para-liturgical pieces by Polish composers of the twentieth century, percussion instruments have a concerting function – therefore percussion creates mood and increases tension, while carrying the

ideological burden. However, this is not a foreground role, as the history had to mature to emancipation of sounds produced by membranophones and various idiophones. In Stanisław Moryto's compositions percussion instruments are freed to sound. For this composer, percussion is a universal mean of expression. We may attempt a statement that Moryto was one of precursors of Polish percussion school of composing. In the discussed *Carmina Crucis – Songs of the Cross*, for a reciting voice and percussion, we can observe a kind of paradox – although *Carmina* were composed for percussion instruments which usually are associated with sharp, piercing sound, the piece is filled with silence and internal contemplation. The second discussed composition is *Messa dell Uomo Moderno* by Kamil Staszowski – an attempt to synthesise oriental trends in art with European form of artistic expression. Recurrence of melorhythmic structures, combination of European instruments with oriental ones, use of liturgical text of the traditional mass, called Tridentine, and mutual penetration of European and Arabic sound systems are main pillars of the piece.

Krystyna Juszyńska

Musical Relations between Lodz and Warsaw

Musical relations between Lodz and Warsaw have more than a hundred years old tradition. The nature of the cities is very different, although they are located just 130 km apart, Warsaw is a culture centre, Lodz – a working class city. Before the Second World War, due to lack of a higher musical institution in Lodz, many inhabitants of the city studied at the Warsaw Conservatory. After 1945, many prominent musicians came to Lodz from ruined Warsaw and the State Higher School of Music, the Folk Music Institute, an operetta, an opera and a philharmonic hall were established in Lodz. Co-operation between Warsaw- and Lodz-based schools developed successfully. Academic teachers often combined teaching activities at both schools, commuting from Lodz to Warsaw, or from Warsaw to Lodz. They performed responsible roles of rectors, deans and heads of departments. “Exchange” concerts, master courses, lectures and conferences were organised. The co-operation continues up to date. Warsaw remained the focal point of musical events in Poland and Lodz became an attractive cultural and academic centre.

Aleksandra Szacho-Głuchowicz

Tadeusz Pruszkowski – a Renaissance Man

The article presents a colourful figure of Tadeusz Pruszkowski, painter, director of the School of Fine Arts, deputy rector and rector of the Academy of Fine Arts in Warsaw in the 1930s, as well as social activist, art critic, athlete, aviator and film-maker. List of organisations in which Tadeusz Pruszkowski was active, is impressive: for example he co-established and was the first president of the “Young Art” Artistic Society, co-established the “Rytm” Association of Polish Artists, was a member of the Society for the Encouragement of Fine Arts and the Art Committee in the Polish Olympic Committee. He was a great educator, his studio gathered the most talented students, many dreamed to be admitted to it and at last start to paint truly, on a grand scale. He supported his students also financially, dedicating his rector's salary to this purpose. Tadeusz Pruszkowski's artistic legacy includes mainly portraits, but also landscapes and still lifes, painted mostly in oils. One can see fascination with old Dutch and Spanish masters therein.

Anna Kuligowska-Korzeniewska

Leon Schiller and Film

This is the text of the lecture delivered at the inauguration of the academic year 2011/2012 at the Leon Schiller Polish National Film, Television and Theatre School in Łódź. The lecture argued that the patron of the film school, Leon Schiller (1887–1954), the most renowned Polish theatre producer of the first half of the twentieth century had been interested in artistic feature films and documentaries. He considered *The Battleship Potemkin* by Sergey Eisenstein “the greatest power of cinema”. He believed that parallel theatrical and film search would modernise the art. In the late 1920s and early 1930s he introduced film to his high-profile stage reportages and documentary revues (e.g. *Social policy* by R.P. Wat, *Zyankali* by Wolf). He co-produced a film version of the Stanisław Moniuszko's opera *Halka* (1937). After the war he wrote a draft script for a film about Wojciech Bogusławski – the father of the Polish National Theatre (never implemented).

The Art of Illusion – Antoni Gryzik in conversation with Natalia Sukiennik

Antoni Gryzik gave a recital of the pieces for the left hand only at the end of a colloquy dedicated to the Wittgenstein brothers in the fiftieth and sixtieth death anniversary (Ludwig was a famous philosopher and Paul – a pianist who during the First World War lost his right arm). On occasion of this event which took place at the seat of the Austrian Cultural Forum on 23 November 2011, Natalia Sukiennik interviewed the artist on the piano literature for the left hand only. These compositions are of unique artistic value, they develop imagination in an unusual way and at the same time perfect technical skills of the pianists. They are also an interesting experience for the listeners, who at some point of listening to the overlapping sound plans succumb to the illusion that the performer plays with both hands. Antoni Gryzik's fascination with this kind of music has two sources. The first one is legacy of his teacher Vladimir Trotsky, the second on the other hand is the result of the search for his own musical aesthetics. The pianist introduces us to the tradition and history of music for the left hand only, which composed mainly in the late nineteenth and early twentieth century over time became a unique aesthetic value: the art of illusion.

Marcin Przybylski

Muzodram, or a Journey

Muzodram is nothing but the abbreviated version of the notion musical monodrama. It emerged as a result of an internal need of the author of the article who wanted to coin a term for a stage genre close to him as practised for a few years already. And although it is undoubtedly related to the genre of the actor's song interpretation, the terms should not be used interchangeably. *Muzodram* is a kind of theatrical performance consisting of songs and short spoken texts. This combination forms a special stage journey. The parts are taken by an actor, the musicians, the audience and the elements of stage technique at the service of the sound and light engineers. *Muzodrams* on which Marcin Przybylski has worked up to date, were different in terms of character, theme, means of expression. However, they all consisted in a fascinating process of shaping the form of communication, of “extracting it” from the content of the songs and interpretative abilities of the performers. A journey from the silence to the

full musical and visual form, a stage when a loose collection of words, notes and sounds shapes a full performance – it is an experience worthy of describing.

Maciej Kubera Benjamin Britten...

Who Is He for the Sound Director?

The article deals with the figure of Benjamin Britten, a leading British composer of the twentieth century, mainly in the context of dynamic development of phonographic technique and art in the 1960s. It includes a short biography of the composer and a description of various styles and techniques occurring in his pieces, as well as inspirations present in his music. The article discusses in detail and from a phonographic perspective a series of recordings of his pieces executed by the Decca Records. These recordings, due to proper use of phonographic space, transfer not only the value of the actual pieces and the performance but also elements of music theatre. An important role was played here by John Culshaw, a sound director, one of the pioneers of artistic approach towards music recording. Good quality of this series of recordings we owe in a large part to him. The article provides also suggestions for further readings regarding the figure of the composer.

Antoni Winch Theatre of the Absurd after the Theatre of the Absurd (Part One)

The article describes an artistic current in the European drama of the twentieth century, associated primarily with such names as Samuel Beckett, Eugène Ionesco and Jean Genet. The article, however, focuses rather on the followers of the above mentioned authors. The article which analyses plays by Peter Handke, Michel Vinaver, Pavel Landovský and Sarah Kane, aims at showing the topicality of the issues raised by the first-generation Absurdist. They revolve around the issues of language – its superficial omnipotence juxtaposed with actual powerlessness – and with human existence usually diagnosed as a pointless search for the sense transforming into reasonable finding of the meaninglessness. The first part is focused on Peter Handke and Michel Vinaver's dramatic output.

Barbara Osterloff Mrożek à la russe

An article on theatrical reception of Sławomir Mrożek's dramas in Russia, which began to be translated and staged after the Khrushchev Thaw in the 1960s. The developing theatrical reception was stopped in 1968 when the writer protested against the invasion of the Warsaw Pact troops on Czechoslovakia. Reception of the author in Russia is a unique phenomenon, he is considered here a leading representative of the Theatre of the Absurd, next to Ionesco and Beckett, and his plays were staged semi-officially, underground. After glasnost and perestroika a real Mrożek boom began within the Russian language and cultural circle, a frantic process of catching up. In the 1990s new titles appeared, staged soon after the Polish pre-premieres. After 2000, the repertoire has included new plays, such as *On foot*, recently staged in Sankt Petersburg. The author of the article discusses this Russian pre-premiere in detail, focusing on translation difficulties of the play on Polish issues into the language comprehensible to the Russian audience and communicating universal problems, interpreted by the Polish producer Andrzej Bubiń as a drama of the human lot in a borderline situation, played out "here and now".

Theatre is an Actor – Spectator Relationship. Magdalena Butkiewicz's interview with Maja Komorowska

– a prominent Polish film and theatre actress, professor at the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw. She became an educator by accident, talked into it by Andrzej Łapicki. She began teaching from prose intuitively, as in her opinion in theatre the word is of utmost importance. It has to come into existence, be filtered by a spectator. An actor should be capable of reaching the spectator with the word, because theatre is an actor – spectator relationship. Her collaboration with Marta Kurzak was very pleasant as the young actress was ready and able to open up and share herself. This brave willingness to search may bring joy. Marta has always been able to listen, she understood that the form has to be "entered" but also "left". In her collaboration with Marta she based on what she called a landscape, an image, a memory – imagination. This, as well as body awareness, body memory, is indispensable in collaboration with any director or producer, in theatre, television or film. Professor Maja Komorowska believes that such an approach to students will not do them harm. And that some day it will bear fruit...

Excellence Impossible to Achieve. Magdalena Butkiewicz's interview with Marta Kurzak

– actress of the Polish Theatre in Warsaw and the fifth-year student of the Faculty of Acting of the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw, laureate of the Gustaw Holoubek Polish Actors Union Award for the part of Tunia in *The Maids of Wilko*, directed by Maja Komorowska, 2011.

Marta Kurzak says that Professor Maja Komorowska teaches principles of incredible professionalism, discipline and very serious approach towards the profession, as well as respect of an actor towards themselves and audience. She perfectly understands problems of students and approaches everyone on individual basis. She shows that metaphysics of acting profession exists, something occurring beyond the word – which covers a landscape, an image often referring to the actor's memory. She makes students realise a bizarre relationship not only between a character and a spectator, but also between an actor and a spectator, and that acting is a process of striving for excellence, impossible to be reached anyway.

Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz City of Northern Lights

Exhibition *City of Northern Lights – Canadian Prints from Edmonton* presented in October last year in the Auditorium of the Academy of Fine Arts accompanied the second edition of the International Graphic Arts Triennial Imprint and was the second show of contemporary Canadian prints in our country over the past few years. Recognition gained by the school in Edmonton is to a great extent due to professor Walter Jule, originally from Seattle. In the early 1970s, together with Lyndal Osborne, originally from Australia, he transformed a small graphic arts centre at the University of Alberta into an international forum of exchange of ideas in the field of graphic arts and visual culture. Today at the University of Alberta graphic arts are taught by two generations of teachers educated in Edmonton. Despite diversity of artistic attitudes and means of expression, all participants of the exhibition represent a common, characteristic of Edmonton, approach

towards print as a carrier of image, often using photography through mechanical methods of transferring an image onto a matrix. Discussed are pieces by: Tracy Templeton, Liz Ingram, Bernd Hildebrandt, Karen Dugas, Davida Kidd, Daniela Schlueter, Sean Caulfield and Walter Jule.

Eulalia Domanowska Dream Sculptures

In November 2011 Maciej Aleksandrowicz prepared an exhibition *Repeat, Please!* in the Centre of Polish Sculpture in Orońsko, at the Orangery Gallery which he turned into a playground. Title of the show is a reference to a dialogue in which one person mishears the message of interlocutor and asks for repetition. To the space of full of light and play of light and shadow, surrounded by verdure of the nineteenth-century park, the artist entered ready-made objects and acrylic glass, which – in the process of tarnishing – was given a three-dimensional tangibility. He created abstract, minimalist sculptures with "Dadaist additives" – objects resembling a sandbox or a swimming pool, a climbing wall and slatted, chiaroscuro blinds. But only superficially they encourage to use them – in fact, their aim is to recall past emotional states, to launch imagination. They are a concept which came into being in the head of Maciej Aleksandrowicz, who would like to inspire us to dreaming and returns to childhood.

Alek Hudzik Thinking in Terms of Sculpture

Title of *The Red Bar* exhibition at the Salon Akademii gallery of the Academy of Fine Arts in Warsaw is derived from an artistic gesture performed by Krzysztof Bednarski during the entrance examination to the Academy in 1973 – as a part of practice test, the artist painted the received stick red and jammed it at the eye level across the door frame of the room where the exam took place. The exhibition hatched out from a germ of an idea that thinking in terms of sculpture does not penetrate the form of a piece only. To illustrate this idea, curator Stach Szabłowski used, apart from another piece by Bednarski, a rickety steel figure developed by Olaf Brzeski, *The Storing of Explanations* – Wojtek Bąkowski's collage of sound and three-dimensional structures, *The Little Man* – Iza Tarasiewicz's study of a human figure, Norman Leto's film *Sailor* and Wojtek Pustota's sound installation *Tell Me What This Exhibition Is About*. The exhibition proves that art may still be discussed in formal categories, without falling neither into numbness of long-rejected research methodologies, nor conflict with contemporary art analysis methods, where context of the medium recedes into the background.

Henryk Izidor Rogacki Actor, His Life and Times

The paper is a review of book *Aleksander Zelwerowicz* (Vol. 1-2) authored by Barbara Osterloff and published by the Academy of Theatre in 2011, written with painstaking diligence and accuracy but also bohemian panache, literary imagination and enthusiasm, based on a biographical monograph doctoral thesis. The author collected sources, documents and materials from two continents, and subjected them to criticism, detective-like sometimes. Rhythm of the book is provided by rhythm of human life and the guiding principle is chronology. Aleksander Zelwerowicz (1877–1955) was a great actor, producer, director of theatres, educator.

Throughout his life he was a leader of the Polish theatre community and one of the Polish acting elite, but also marked like no one else with "a compulsion to teach" – he made the art of acting an academic discipline, effectively and undoubtedly.

Neatly and beautifully edited, the book about the patron and founding father of the Academy of Theatre in Warsaw was a pride of festive celebrations of the School of Drama in Warsaw bicentennial in June 2011.

Barbara Osterloff

Zelwerowicz Playing Porfiry.

An excerpt from the monograph of the actor

The part of Porfiry in *Crime and Punishment* based on Fyodor Dostoyevsky's novel became the crown in Zelwerowicz's gallery of Russian beasts. With great interest Warsaw awaited the performance produced by Leon Schiller (1934). Discussing the part of Porfiry, Zelwerowicz invoked the principle of "play of fundamental opposites", present in Dostoyevsky's novel already. On stage of the Polish Theatre this investigator in a uniform looked like a kind-hearted father. However, from a chubby, smiling, jovial gentleman, gradually emerged someone else – so scary "as to cause chills and shudders". Porfiry toyed with Raskolnikov like a cat with a mouse, simply hypnotised him in the office scene. The premiere night was a celebration of the Polish Theatre. At the same time it was also Zelwerowicz's feast as his interpretation had been outright called "total" and "a masterpiece". Its unusual format was experienced by all critics, without exceptions. The figure of Porfiry "coming from reading and the figure we see on stage, agreed perfectly", Irena Krzywicka wrote. "He created a figure no one will forget!", Tadeusz Boy-Żeleński stated.

Urszula Janowska

The Case of Young Graphic Arts

Students of the Academy of Fine Arts are well aware that studies of their choice are associated with greater responsibility than it seems at the first glance. Myth of individuals excluded from social life has long collapsed, today young artists debate among themselves and observe each other, examine and listen, are conscious and alert, and above all, make choices, which probably is the most difficult art. Students of the Studio No. 6 run by professor Andrzej Węclawski and Dr. Mateusz Dąbrowski are also engaged in such dialogue and observations. In 2011 nine day-time students graduated from the studio. Five diploma pieces: Marta Madej's *Earth* project, Ola Owczarek's *Figures* print series, Ula Janowska's five prints *Labelled*, Karolina Ruszczyk-Troczynska's *Marked*, Ernest Ziemianowicz's *Inside, Outside*, and four appendices: by Zosia Klajs, Kinga Pacyga, Kamil Gorgoń and Filip Tofil. All these pieces confirm that young graphic artists try to pose questions, to themselves and others, which are easily forgotten on a daily basis but which are always half-consciously missed, which are hard to verbalise.

Dom Spotkań z Historią inauguruje nowy cykl – o wielkich XX-wiecznych aktorach, legendach warszawskiego teatru. Patrząc na historię Warszawy przez pryzmat sceny, przywołamy lata, kiedy teatr był najważniejszym ośrodkiem życia kulturalnego i... towarzyskiego, a aktorzy – bohaterami masowej wyobraźni. Niezapomniane kreacje aktorskie Aleksandra Zelwerowicza, Juliusza Osterwy, Elżbiety Barszczewskiej, Tadeusza Fijewskiego to ważna i trochę już zapomniana część historii Warszawy.

nowy cykl w Domu Spotkań z Historią: wstęp wolny

WARSZAWA TEATRALNA. LUDZIE I ZDARZENIA

Opowiemy o wielkich XX-wiecznych aktorach, legendach warszawskiego teatru. Patrząc na historię Warszawy przez pryzmat sceny, przywołamy lata, kiedy teatr był najważniejszym ośrodkiem życia kulturalnego i... towarzyskiego, a aktorzy – bohaterami masowej wyobraźni.

SPOTKANIA O GODZ. 18:00
POPROWADZI RAFAŁ SŁAWOŃ

28.03 Aleksander Zelwerowicz, Biografia pisana od nowa
prof. AT dr Barbara Osterloff, Grzegorz Gierak

25.04 „Gdy Osterwa przyjechał do Warszawy”
prof. AT dr Henryk Izydor Rogacki, prof. Jarosław Gajewski

23.05 „Droga, zawsze śliczna, zawsze godna podziwu...”
O Elżbiecie Barszczewskiej prof. AT dr Barbara Osterloff, prof. Zofia Kucówna

13.06 Tadeusz Fijewski. Z Powieścia na warszawskie sceny
Marzena Kuraś, Natalia, Zuzanna, Agata i Marianna Fijewskie

SOBOTNIE SPACERY POPROWADZI ANNA PIOTROWSKA

31.03 godz. 12:00 Spacer śladami Aleksandra Zelwerowicza

14.04 godz. 14:00 Spacer śladami Elżbiety Barszczewskiej

28.04 godz. 12:00 Spacer śladami Juliusza Osterwy

16.06 godz. 12:00 Spacer śladami aktorskiego rodu Fijewskich

OPIEKA MERYTORYCZNA NAD CYKLEM PROF. AT DR BARBARA OSTERLOFF

prof. grafiki-studia



PRZYPADKI PANA JOURDAIN

NA PODSTAWIE *MIESZCZANINA
SZLACHCICEM* MOLIERA
W PRZEKŁADZIE TADEUSZA
BOYA-ŻELEŃSKIEGO

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

Opracowanie, układ tekstu i reżyseria:

Waldemar Śmigasiewicz

Scenografia i kostiumy: Maciej Preyer

Muzyka: Mateusz Śmigasiewicz

Przygotowanie muzyczne: Mirosław Jastrzębski

Asystent reżysera: Agnieszka Pałucka

Aktorzy: Marta Dylewska, Katarzyna Głogowska,

Fabian Kocięcki, Kamil Kula, Angelika Kurowska,

Kacper Matula, Agnieszka Pawełkiewicz,

Kamil Pruban, Wojciech Raszewski,

Wojciech Romańczyk, Otar Saralidze,

Adam Serwaniec, Kamil Siegmund, Arkadiusz Śliwa

Premiera 23 stycznia 2012 roku

Fot. Maryla Ścibor Marchocka







Joanna Bruzdowicz

Kolonia karna

Teatr Wielki Opera Narodowa Warszawa