

Krzysztof Pruszkowski / Edmund Osterloff / Sztuka wszędzie / Gostomski / Fijewski / Cieplak

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

LATO 2012



cena 16 zł [5% VAT]

STANISŁAW BRACH

GALERIA
miejaska

Galeria Miejska Wrocław
5.10.2012 – 31.10.2012



Pomiędzy formą a przestrzenią

GALERIA
miejaska

EUROPEJSKA STOLICA KULTURY

wrocław
Miasto Kultury Europejskiej
2016

Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego
DOLNY
ŚLĄSK

DOLNY
ŚLĄSK
www.umet.pl



CD LOCUM

Wystawa
Galeria Miejska, 50-109 Wrocław, ul. Kietbańnicza 28
www.galeriamiejaska.pl

Projekt dofinansowany przez Samorząd Województwa Dolnośląskiego,
realizowany pod mecenatem Marszałka Województwa Dolnośląskiego.
Współorganizator: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu.

Projekt współfinansowany:
ASP w Warszawie
„CD LOCUM Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością”

Partoniat medialny

PISMO
WARSZAWSKICH
KOLEGI
ARTYSTYCZNYCH
ASPIRACJE

format

artinfo.pl

sztukapl
MIĘDZY SZTUKĄ I ARTYFAKTEM



Krzysztof Pruszkowski,
60 pasażerów metra II klasy,
Paryż 1985, fotosynteza

- s. **2** Magdalena Sottys
Krzysztof Pruszkowski
– możliwości fotografii
Krzysztof Pruszkowski
– Possibilities of Photography
- s. **6** Barbara Osterloff
„Serdecznie i całą duszą...”.
Edmund Osterloff i jego fotografie
“Cordially, and with All My Soul...”.
Edmund Osterloff and His Photographs
- s. **14** Maciej Kubera
Techniki multimedialne w operze
Multimedia Techniques in Opera
- s. **20** Jacek Wachowski
O widowiskach kulturowych i nie tylko
On Cultural Spectacles and More
- s. **26** Maryla Sitkowska
Alma Mater
Alma Mater
- s. **31** Joanna Kania
Dziedzictwo Świętego Projektusa.
Program Kompozycji Brył i Płaszczyzn
Wojciecha Jastrzębowskiego
The Heritage of St Proiectus:
Wojciech Jastrzębowski’s Programme of the
Composition of Planes and Spatial Forms
- s. **37** Marzena Kuraś
„Jestem tylko komediantem...”.
O Tadeuszu Fijewskim
“...I Am Just a Comedian...”. On Tadeusz Fijewski
- s. **42** Mieczysława Demska-Trębacz
Kresowe piętno – kompozytorzy
wobec sprawy polskiej
Imprint of the Borderlands – Composers
and the Polish Question

- s. **46** Maria Peryt
Wyzwolona, niezależna, niepokorna –
nowa muzyka nowej generacji. Młoda
Warszawa – Tomasz Jakub Opałka
Liberated, Independent, Rebellious – New Music
of the New Generation. Young Warsaw – Tomasz
Jakub Opałka
- s. **48** Sławomir Marzec
Rewitalizujące redukcje Zbigniewa
Gostomskiego
Zbigniew Gostomski’s Revitalising Reductions
- s. **52** Agnieszka Cieślińska
Guanlan Printmaking Base
Guanlan Printmaking Base
- s. **58**
Teatr jest od rzeczy niewidzialnych.
Rozmowa Jakuba Niżniowskiego
z Piotrem Cieplakiem
The Theatre is About the Invisible – Jakub
Niżniowski’s interview with Piotr Cieplak
- s. **62** Jakub Stefek
Czym jest moja obecność na
Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka
Chopina? ...czyli o roli studenta
w zmieniającej się rzeczywistości
What Is the Purpose of My Presence at the Fryderyk
Chopin University of Music? ...or On the Role
of a Student in the Changing World
- s. **64** Marta Rendecka
Najszybciej starzeje się nowość
Novelty Ages the Fastest
- s. **68** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Kowalski i Gutt – obecni
Kowalski and Gutt – Present
- s. **72**
Kalendarium
Chronicle of Events

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

LATO 2012

s. **78**
Streszczenia
Summaries

s. **80**
Spektakl dyplomowy Wydziału Reżyserii
Akademii Teatralnej im. Aleksandra
Zelwerowicza w Warszawie – Pokojówki
Jean Genet, reż. Paweł Paszta
Degree Production, Faculty of Directing, Aleksander
Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw – Jean
Genet, *The Maids*, dir. Paweł Paszta

ASPIRACJE lato / summer 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

Advisory Board

prof. dr hab. Mieczysława Demska-Trębacz,
dr hab. Danuta Kuźnicka, prof. ASP dr hab. Wojciech Włodarczyk

Projekt / Design: studio headmade

DTP: studio headmade

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

Nakład / Printrun: 1000 egz. / copies



La marelle (Gra w klasy), Aleksandria, Egipt, 1989

Krzysztof Pruszkowski w Paryżu [2012] i 15 Strażnic obozu koncentracyjnego na Majdanku. Lublin, 1992



Krzysztof Pruszkowski ma szczęście do interesujących tekstów poświęconych jego twórczości fotograficznej. Dogłębne, dalece erudycyjne rozważania poświęcili mu:
Witold Dobrowolski, Marc Fumaroli, Krzysztof Pomian, Małgorzata Redlak, Dorota Folga-Januszewska, Aleksandra Majewska, Adam Sobota... Nie cierpi na niedostatek wątków interpretacyjnych i wytrychów intelektualnych do swojego dzieła. Wręcz przeciwnie, sam jeszcze generuje wokół siebie przestrzeń wiedzy – pogłębianej samowiedzy i ożywionego dyskursu. Jest bez wątpienia człowiekiem z doskonałym wykształceniem humanistycznym. A skończył w 1967 roku Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, jako uczeń profesorów Heleny Syrkus i Bohdana Lacherta. W tym samym roku wyjechał do Paryża, by kontynuować studia w École des Beaux Arts i w Institut d'Urbanisme. Posiada zdumiewającą, niestabną ciekawość rzeczy, nawet rodzaj kreatywnej brawury myślenia, bezkompromisowości; jest zdolny do metodycznej wiwisekcji spraw dla ich zrozumienia. To w połączeniu z wrażliwością i poetyckim uwzniośnianiem treści daje przejmujące doświadczenia, płynące z obcowania z jego fotografią.

KRZYSZTOF

Magdalena Sottys

PRUSZKOWSKI

MOŻLIWOŚCI

FOTOGRAFII

Pruszkowski rozpoczął karierę od fotografii służebnej, w neutralnym tego słowa znaczeniu, czyli służącej zdecydowanie czemuś jeszcze poza swym wizerunkowym czy wizerunkowo-artystycznym istnieniem – zaangażowanej w sprawozdawczość, narrację, komentatorstwo i estetykę w sensie estetyzacji. Fotografował zarówno fakty i zjawiska społeczne, jak i modę dla najlepszych magazynów światowych. W latach 70. uprawiał fotografię konceptualną i socjologiczno-reportażową. Bardzo znany jego ówczesny cykl to „Barierka” z 1977 roku, demaskatorska wobec społecznej, stratyfikacyjnej, manipulacyjnej organizacji, której podlegają mieszkańcy wielkich miast, po prostu miejskości, rytuałów codzienności, oprócz tego wobec samego zjawiska obserwacji – relacyjności obserwatora i obserwowanego (z wyraźnym przeniesieniem, a nawet przewartościowaniem znaczeń). Wielkie uznanie przyniósł mu metaforyzujący w dość eschatologicznym duchu, pomnikowo-humanistyczny cykl „Aleksander” z 1978 roku – o losach paryskiego kłozarda, jego drodze od statycznego, niemego ulicznego dramatu, przez bezszelestną śmierć, znaczoną pustką i śladem-cacłunem na ścianie, o którą kłozard przez wiele lat się opierał, aż do działania dla pamięci, które podejmował fotograf, wieszając zdjęcie zmarłego w miejscu jego „niebytu”. Nietrudno zrozumieć, że taka historia o sensie istnienia musiała być znacząca i wstrząsająca dla odbiorcy.

Od 1984 roku pracuje nad autorską koncepcją – metodą fotografii – fotosyntezą. Całkowicie w nią zaangażowany artysta przy dociekaniach natury analitycznej syntetyzuje obrazy i sensory – należy podkreślić, że jednocześnie. Stawia obrazowe tezy na temat rzeczywistości, penetrując ją w nieco oschły i filozoficzny sposób, który zahacza o ontologię i fenomenologię – jakby redukcją fenomenologiczną, analizę eidetyczną. Apetyt na świat i dogłębne jego zrozumienie posiada niczym oświeceniowy encyklopedysta, lecz w duchu innych ideałów, wzorców



Konstrukcja Materializacji Konceptu (KMK 7847/71) Wenecja, 1991

myślowych oraz wiekowych rozczarowań. Chce definiować, wyjaśniać. Definiować nowe i rekapitułować oczywistości, jednak z olśnieniem odkrycia. Niemniej zawsze jest to kreacja. Nazwane jest nie-nazwane, zdefiniowane jest ad hoc wynalezione lub przeczute, antycypowane jest zarazem bezsprzeczne, bo już istnieje. Porozumienie w przeciwstawianiu cechuje tę sztukę. I tak wskazując konkret, można mówić o całości – wielości, o tym, co ogólne, mówiąc o powszechności, można wskazywać na to, co jednostkowe. Bazując na fakcie czasowym migawki aparatu, negować wymiar czasu. Eksploatując sprawozdawczość fotografii do granic cynizmu, neutralizować narracyjność i piętrzyć niepokoje płynące z ekspresji osiągniętych, „odrzczywistych” przedstawień. Fotosynteza to na domiar poezja świata, łamiąca zasady czasoprzestrzeni tak dalece, że na



Giełda, Paryż, 1986



21 Strażaków z remizy Chanzy, Reims, 1984

wskroś teologiczna. Fotologiczne gry Pruszkowskiego, spekulacje z cieniem doskonale sprzyjają takiemu oglądowi spraw. Tym bardziej że boskość i metafizyka są przypisywane światłu, mistycyzm jest na jego wyposażeniu. Wszystko to jednak osiąga fotograf paradoksalnie dzięki surowej spekulacji rozumu. Środki są tu bez wątpienia wyżytowane – a nic nie ciąży, nie usztywnia się. Wręcz przeciwnie, ma miejsce pogodzenie form, ciśnienia ich elementów, skupienia się rozsypują, ważą tam, gdzie sens obliguje formę do akcentowania. Fotosynteza, by określić to technicznie i w uproszczeniu, jest nakładaniem kadrów na siebie – albo jednego przedstawienia w wielości ujęć, albo wielu różnych. To praca materią przestrzenną, modelowaną gębiną perspektywą. Z takiego dyktatu wyłania się forma. Ale znowuż forma jest właściwie rozpryskiem światła, pochodną cienia. I koło się zamyka; ciąg wynikania pętli się bez końca. Analiza, synteza, światło, cień, forma, będąca w gruncie rzeczy rozstrzeloną przestrzenią, domyśłem pozornie schmatywaną multiplikacją, znajdują się w przedziwnym twórczym kotle, z którego odparowują mgławicowe obrazy.

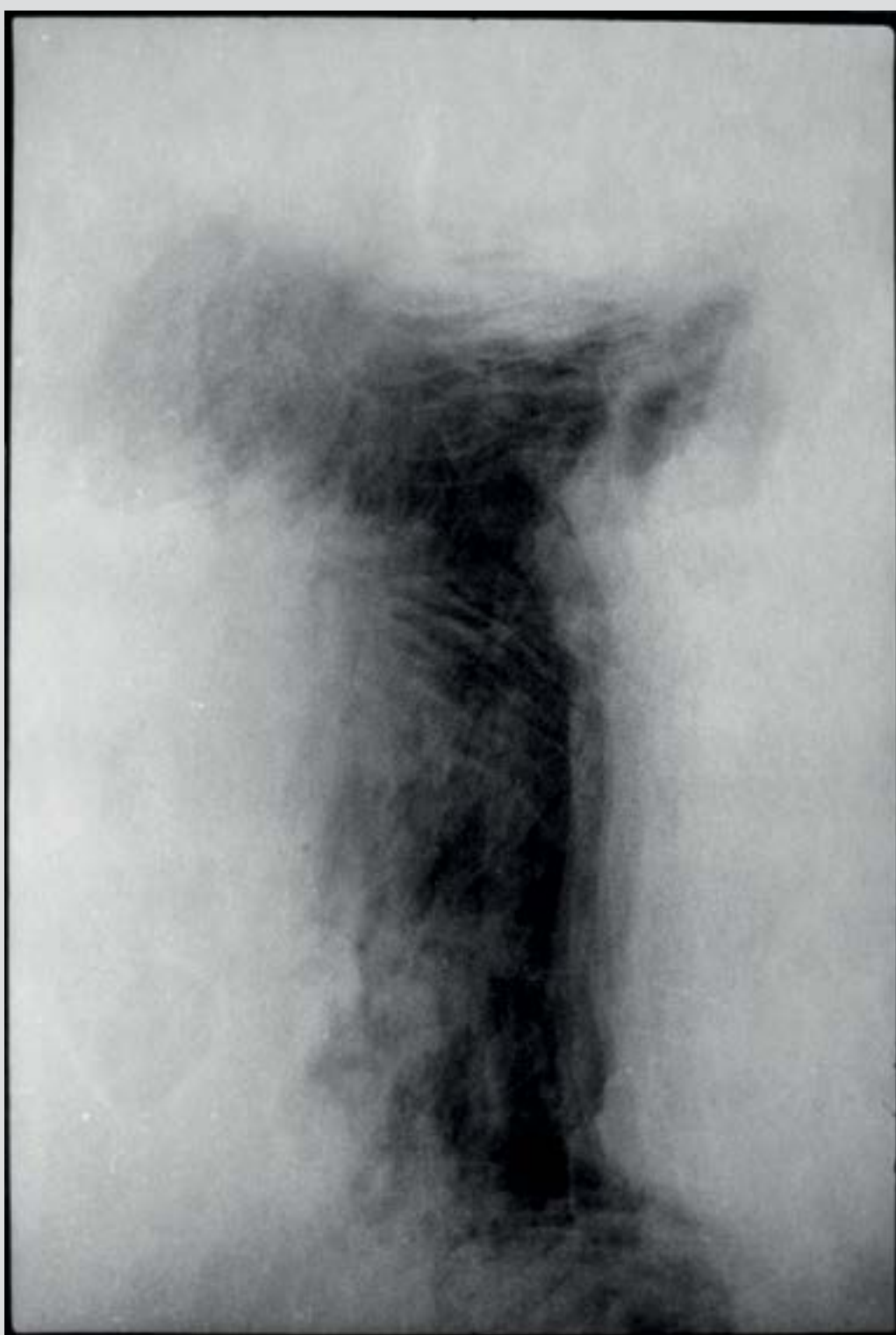
Fotografia ujarzmiła światło, je zoperacjonalizowała. Konstytuuje się w oparciu o nie. Pruszkowski odwraca kolej rzeczy, ustawia się pod światło i uwalnia je z jarzma narzędzia. Fotografuje światło nieujarzmione – konstytutywne dla istnienia rzeczywistego. Z tego środka obróbki, katalizatora widzialnego światła robi tkanę – temat bazowy, jakościowy, a potem dokłada specyficzną identyfikację, wartość konkretyzacji, zdefiniowania w formie uogólnienia. Co przedstawiają fotosyntezy? Postacie ludzkie, faktyczne i artefaktyczne, chociażby wizerunki rzeźb antycznych. Portrety i martwe natury, pejzaże przyrody, kultury i cywilizacji, życia spotecznego... Zdumiewające, że poprzez zwielokrotnienie wymiaru przestrzennego fotosynteza zawsze – niezależnie od „tematu” – jest szczególnym pejzażem, nade wszystko w pojęciu wybitnie konstrukcyjnym, ale także w ujęciu psychologizującym.

Pruszkowski w swym artystyczno-intelektualnym doświadczeniu przebiega rzeczywistość wzdłuż

i wszcz, nakłada, skupia, przekłada, rozkłada, składa, także wysyca jakby krew tlenem – życie światłem, czyści ze szczegółu, prześwieta, tym samym odkrywa, potwierdza, konstytuuje i dekomponuje. Wiąże do nierozpoznania skrajności, obliczalność z nieobliczalnością, początek i koniec – wszystko unieważnia, bo odziera z kontekstów lub inaczej krańcowo uniwersalizuje, a dalej sprowadza do czystej idei. Synteza w praktyce Pruszkowskiego jest również analizą konkretnego (co zostało już zasugerowane), który absorbuje wszystko, co pozostałe, co towarzyszące, co mu adekwatne, i czyni to sobie właściwym, immanentnym. Artysta serwuje odbiorcy rozedrganą, migoczącą kontinuum materii. Fotosynteza tworzy siatki zależności, zagarniający świat, percepcyjny archetyp, semantyczne pajęczyny rzeczywistego, jakiś paranormalny, ezoteryczny fluid świata, skrywający energię wymagającą szczególnej inicjacji. Oddaje

zrytmizowaną przenikliwość struktur świata. I na tym poziomie utrzymuje się i uzasadnia reporterski wyraz wnikliwości tej fotografii. To reportaż z tego, co niedostępne oglądowi do wyobraźnego pojęcia. Fotosynteza jest poniekąd totalnym ujednoceniem faktów i zjawisk, diabelskim kotłem jednorodności, w którym wieloznaczność ztraca się w całej petni i ujawnia pierwiastek istnienia. Ale przecież nie tylko. Fotograf jest chyba postmodernistycznym, totalizującym tradycjonalistą, surrealistycznym encyklopedystą. Osobliwie, na pewno, to brzmi, ale takie układy skojarzeń i słów może przywoływać. Nałożenia dają efekt wzmocnienia i uogólnienia, a także – niekoherencji, oszołomienia, a nawet szaleństwa z fantasmagorii.

Totalny symbol nie może być symbolem, zmultiplikowana forma – znakiem, a jednak na warsztacie Pruszkowskiego dzieje się tak, że nimi są. Istnie-



18 Nike z Samotraki, Luwr, Paryż, 1988



Ryby, Courseulles-sur-Mer, 2002

Magdalena Sołtys – socjolog i antropolog współczesności; absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną. Krytyk sztuki, kurator wystaw.

22 krzesła z Katedry w Bourges, Bourges, 1985



je jeszcze w fotosyntezie kwestia – czy typologia rzeczywistości da się w ogóle przeprowadzić? Czy wymierność i statystyczność sensów są osiągalne? Ironia na temat stereotypów, schematów, pobrzmiwa tu, zdaje się, dość mocno. Najwyższy humanizm tej sztuki wyraża się zaś w afirmacji wielości punktów widzenia; Pruszkowski łamie przecież zasadę jedności punktu widzenia. Podpowiada także stałą interpretowalność wszelkich spraw. Konstytuuje pryncypialny problem tożsamości, i to w każdym z możliwych sensów – jednostkowym, społecznym, duchowym, fizycznym... A może ta sztuka stawia inne zgoła pytanie – czy istnieje wiedza, prawda; artykułuje wprost problem postrzegania. Może mówi, że pełne poznanie jest niemożliwe, mimo tej przekornej „metody” encyklopedycznej, że wszystko jest iluzją. Jakież tony agnostycyzmu poznawczego ujawniają się w niej. Wiele kwestii spotyka się, żadne odpowiedzi celowo nie zostają dane – rzeczywistość *en somme* jest „zdefiniowana” jako kumulatywna i zarazem rozmaicie zdekomponowana kompilacja złożoności zjawisk, mozaika uniwersalnych, samoodnawialnych przyczynków istnienia.

Dzieła Pruszkowskiego są tak dalece malarskie, że aż onieśmielają malarstwo.

Przyjacielem artystycznym Pruszkowskiego był Jacek Sienicki, nieżyjący profesor ASP w Warszawie, klasyk polskiego malarstwa współczesnego. Fotograf podziela materię przestrzenną i bezkompromisowość wyrazu ze starym mistrzem pędzla, rodzaj powinności malarskiej. Jest bez wątplenia fotografem o spełnionych aspiracjach malarskich. Kusząc się na oczywiste koligacje w obrębie sztuki, można wskazać na impresjonizm i surrealizm, jako bliskie na swój sposób fotosyntezie Pruszkowskiego.

Krzysztof Pruszkowski – ur. 1943. Jest stryjecznym wnukiem pierwszego przedwojennego rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Tadeusza Pruszkowskiego. Mieszka w Paryżu, Warszawie i Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Prace artysty trafiły do zbiorów najbardziej prestiżowych instytucji sztuki, z paryskim Centre Pompidou oraz nowojorskim Metropolitan Museum.

Rekonstrukcja samolotu TU-154M, Warszawa, 2011





Edmond Osterreich. U węglarzy w górach

SERDECZNIE I CAŁĄ DUSZĄ

EDMUND OSTERLOFF I JEGO FOTOGRAFIE

1

Karol Osterloff, przedsiębiorca i przemysłowiec, żył w latach 1799–1866. Ślad jego kontaktów ze światem teatru odnajdujemy w *Rachunkach i zapiskach* Alojzego Żółtkowskiego, komika warszawskiej sceny, który podczas podróży przez Niemcy oglądał w operze przedstawienie *Fidelia* Ludwiga van Beethovena: „Łoże kupił p. Osterloff, który jutro także jedzie ze mną do Warszawy”. [*Alojzy Żółtkowski – syn, almanach pod redakcją Józefa Szczublewskiego i Eugeniusza Szwankowskiego, Warszawa 1959, s. 178, adnotacja z 1856 roku.*]

2

Żob. E. Szulc, *Cmentarz Ewangelicko-Augsburski w Warszawie. Zmarli i ich rodziny*, Warszawa 1989, s. 415–417. Zob. także: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. XIV, Warszawa 1985, s. 738; S. Konarski, *Osterloff Waldemar*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, red. E. Rostworowski, t. XXIV, Wrocław 1979, s. 466.

Zawsze mnie fascynował. Od chwili, kiedy po raz pierwszy zobaczyłam jego fotografie – te późne, z lat 20. i 30. ubiegłego wieku, robione gdzieś w okolicach Radomska. Rozległe pola, pastwiska i łąki pod bezkresnym, prześwieconym słońcem albo zasnutym ciężkimi chmurami, niebem... Kwintesencja polskiego krajobrazu, uchwyconego w całej urodzie, tylko na pierwszy rzut oka niepozornej, i w całym bogactwie nieprzewidywalnej, cudownej zmienności, dyktowanej nieustępliwym rytmem pór roku. Porównywano kiedyś te fotografie, i słusznie, z obrazami wybitnych naszych malarzy: Józefa Chełmońskiego, Józefa Rapackiego, także Jana Stanisławskiego i Ferdynanda Ruszczyca, uznając ich twórcę za jednego z prekursorów polskiej fotografii artystycznej.

Kim więc był człowiek, który z taką pasją i wrażliwością zatrzymywał obiektywem niezwykle obrazy „sielskie i anielskie”, zaliczane dzisiaj do klasyki tak zwanej fotografii ojczystej? Na pewno był artystą miary niepośledniej, choć nie tej rangi co Jan Bułhak, arcy mistrz fotografii rodzimego pejzażu. Ale też biografia mojego stryjecznego pradziada po mieczu, fotografa w swoim czasie dość znanego, członka elitarnego Fotoklubu Polskiego, była, jak często biografie polskich inteligentów – dramatyczna i zawikłana. By nie powiedzieć – złamana, i to u zarania, w latach wczesnej młodości.

Zestaniec

Pochodził z rodziny Polaków z wyboru. Osterloffowie wywodzili się ze Szwecji, prawdopodobnie z Nyköping, skąd protoplaści polskiej linii rodu dotarli przez Niemcy w Poznańskie, potem w Kali-

skie, a na koniec do Warszawy, będącej wówczas, w pierwszej połowie XIX wieku, prowincjonalnym miastem na rubieżach rosyjskiego imperium. Przywiodły ich tutaj, dobrze obmyślane i prowadzone, handlowe interesy. Należeli do tych przybyszów wyznania ewangelickiego, którzy, dzięki wyjątkowej pracy i licznym talentom, szybko się w swojej wybranej ojczyźnie zakorzenili. I dorobili, na handlu oraz drobnym przemyśle. Osterloffowie inwestowali między innymi w Żarkach i Nowej Wsi pod Częstochową (przędzalnia bawełny, piece wapiennicze, cegielnia, produkcja powozów tzw. steinkellerek), w Krągoli (fabryka araku i wódek słodkich) i Rogożewie koło Gostynina, a także na warszawskim Grochowie (folwark, browar oraz wytwórnia wódek, win i szampana). Edmund Osterloff przyszedł na świat 4 maja 1863 roku jako drugie z kolei dziecko Karola Osterloff¹ i Ernestyny z domu Schwartz².

Miejscem jego narodzin był majątek ziemski Gruszczyce koto Sieradza, jeden z czterech, jakie pozostawały w rękach rodziny, oprócz Kowalewa pod Toruniem, podwarszawskiego Goctawia i Miedzeszyna (ale centrum rodzinnych spotkań stanowił dworek na Grochowie, zbudowany w latach 1835–1840, który stoi do dzisiaj przy ulicy Grochowskiej 64/68)³. Kiedy Edmund miał trzy lata, podczas jednej z handlowych podróży, w Berlinie, zmarł jego ojciec. To zaważyło na dalszych losach i majątku rodziny, uszczuplonym już pod koniec życia Karola Osterloffa. Dotkliwy pożar zniszczył zabudowania fabryczne w 1863 roku, w 1864 majątek obłożono grzywną w wysokości pięciu tysięcy rubli za kontakty z powstańcami styczniowymi. Spadkobiercy, a rodzeństwo z trzech małżeństw było liczne⁴, nie potrafili uchronić schedy przed degradacją. Po naradzie rodzinnej w roku 1878, stopniowo wyzbywali się odziedziczonej po ojcu własności, dwór grochowski przechodził z rąk do rąk.

Edmund kształcił się najpierw w domu, potem w szkole realnej w Kaliszu, gdzie musiał utrzymywać się sam, udzielając korepetycji. Uczył się też w Szkole Handlowej Kronenberga w Warszawie, zdobywa-

jąc liczne umiejętności praktyczne, jakże przydatne już w dorosłym życiu: znajomość buchalterii i prawa handlowego, biegle opanowane języki obce. Jego nazwisko przetrwało w legendzie tej niezwyklej, patriotycznej placówki. Należał do grona „męczenników narodowej sprawy”, jak nazywano uczniów prześladowanych przez carat za udział w tajnych kółkach samokształceniowych i organizacjach niepodległościowych⁵. Nie wiadomo kiedy i w jakich okolicznościach, choć zapewne podczas pobytu w szkole, zaangażował się w działalność kółek socjalistycznych i wstąpił do partii Proletariat. „Bardzo kulturalny, był uświadomionym działaczem, interesującym się zwłaszcza zagadnieniami ekonomicznymi”⁶. Wykorzystywano jego doskonałą znajomość języka niemieckiego, powierzając tłumaczenia programu partii a także ulotek i odezw⁷. W 1884 roku w mieszkaniu Osterloffa przy ulicy Smolnej 10⁸ żandarmeria znalazła „przeszło półtora tysiąca odezw, wydawnictwa hektografowane, rękopisy, prasę do oprawiania książek, przybory drukarskie i inne”, jak głosi protokół rewizji⁹. W tym składzie nielegalnej literatury znajdował się również manifest *Do pracujących na roli* w liczbie 1100 egzemplarzy¹⁰. Edmund

3

Przez długie lata utrzymywano, że w tym dworku Stanisław Wyspiański umieścił akcję dramatu *Warszawianka*, rozgrywającą się podczas bitwy pod Olszynką Grochowską w lutym 1831 roku. Kres tej legendzie, powtarzanej przez pisarzy (por. M. Brandys, *Kwaterna Główna*, „Życie Warszawy” nr 306/307, z 23–26 XII 1973) i historyków literatury, położyły badania

Osterloff został aresztowany i osadzony w warszawskiej Cytadeli. W lipcu 1885 skazano go na rok więzienia w zbiorowym procesie proletariackich. Przesiedział w X Pawilonie w sumie dwa lata. Po odbyciu kary został wydalony do Tyflisu (obecnie Tbilisi), gdzie pozostawał pod nadzorem carskiej policji. Od tego momentu biografia Edmunda Osterloffa jest pełna zagadek. Rozwikłanie ich wymagałoby solidnego przebadania źródeł w gruzińskich archiwach, gdzie zachowały się dokumenty dotyczące dużej kolonii polskiej w Tyflisie na przetomie XIX i XX wieku. Wiadomo jednak, że w pięknym mieście

Edmund Osterloff. *Z mlekiem do miasta*, 1932



Ewy Pustoty-Kozłowskiej, która dowiodła, że dworek Osterloffów zbudowano już po powstaniu listopadowym, być może na ruinach stojącego przedtem w tym miejscu pałacu prymasa Michała Poniatowskiego. Zob. J. Berger, *Dzieje Grochowa do 1916*, „Rocznik Warszawski” t. VI, rok 1965, s. 48–87; J. Galicki, *Zapomniany dworek grochowski*, „Stolica” 1962, nr 10; B. Zielińska, *Jak grochowski szampa smakował w Dorpacie*, „Stolica” 1962, nr 40.

4

Karol Osterloff miał sześcioro dzieci z trzech małżeństw: Fryderyka (1822–1888), Wilhelma (1827–1887), Emilię (1835–1890), Waldemara (1858–1925), Natalię (1865–1925) i Edmunda (1866–1938), bohatera tego szkicu. W dzieciństwie zmarło dziecko siódme, córka Julia ze związku z Nepomuceną de Horn.

5

Zob. R. Pleniewicz, *Monografia Szkoły Handlowej imienia Leopolda Kronenberga*, Warszawa 1900; B. Miklaszewski, *Szkoła Handlowa im. Leopolda Kronenberga w Leopold Kronenberg 1812–1878*, wstęp S. Askenazy, Warszawa 1922.

6

L. Baumgarten, *Dzieje Wielkiego Proletariatu*, Warszawa 1966, s. 279. Zob. także F. Kon, *Narodziny Wieku. Wspomnienia*, Warszawa 1969.

7

Tłumaczona przez Osterloff'a odezwa dotycząca wyroku na Franciszka Helsingera ze Zgierza zachowała się do dzisiaj, dostępna na stronie internetowej <http://www.gim1.miasto.zgierz.pl/?serwis/konkurs2/1k...> (dostęp 2.08.2012).

8

A. Natkowski, *Łudwik Waryński*, Wrocław 1978, s. 299.

9

Podają za: L. Baumgarten, *Dzieje...* s. 490.

10

I. Koberdowa, *Socjalno-Rewolucyjna Partia Proletariat*, Warszawa 1981, s. 117 i 230.

11

Ojciec Natalii, Ferdynand Robert Haefke (1826–1886) był absolwentem Uniwersytetu w Dorpacie i pastorem kościoła ewangelicko-augsburskiego. Podobnie jej brat, Robert Ludwig Haefke (1869–1920). Oboj, ojciec i syn, przez długie lata związani byli z parafią w Kleszczowie. Zob. Eduard Kneifel, *Die Pastorem der Evangelisch-Augsburgische Kirche in Polen, Ein biografisches Pfarerbuch mit einem Anhang* <http://eduardkneifel.eu/> (data dostępu 20.07.2012).

12

Kopia listu Zofii Osterloff, zamężnej Łazutyn, z 13.02.1973 roku w archiwum autorki. Ten list jest nieocenionym, bo jedynym znanym, świadectwem afrykańskich losów Edmunda Osterloff'a.

13

Ibidem.

14

Catalogue des Étudiants de Université de Lausanne, Année Universitaire 1895–1986. Semestre d'hiver, no 11, Lausanne 1895, s. 17. Natalia Osterloff była studentką Faculté de Lettres.



Edmund Osterloff, *Na ciężkiej glebie*

15

List Zofii Łazutyny z 13.02.1973.

16

S. Schönfeld, *Edmund Osterloff. Dane biograficzne*, „Fotograf Polski” 1929, nr 11.

nad rzeką Kurą Osterloff zarabiał na życie, ucząc języka niemieckiego w gimnazjum. W roku 1892 zawarł związek małżeński z Natalią z domu Haefke¹¹. Z tego związku przyszły wkrótce na świat dzieci: Zofia i Arne. Ale chory na serce Osterloff, idąc za radą lekarzy zalecających zmianę klimatu, zdecydował się opuścić Tyflis. Wyjechał do Afryki, zachęcony ogłoszeniem władz angielskich, które werbowwały kolonistów, obiecując dzierżawę ziemi na korzystnych warunkach. W roku 1895 był już jednym z nich. Gospodarował na działce nieopodal stacji Earste River (dzisiaj Stellenebosch), „godzinę jazdy od Capetown”. „Zbudował drewniany domek, bez okien: drzwi i dymnik. Posadził eukaliptusy i przekopał ziemię ogrodu, jak to się robi w Polsce. A tu piasek drobny. Nic nie wzeszło. Zaczęliśmy głodować” – wspominała córka¹². Aby utrzymać rodzinę, ojciec został nauczycielem wiejskiej, farmerskiej szkoły w Neu-Eisleben, gdzie zaczął prenumerować amerykańskie i angielskie czasopisma rolnicze. Po roku zdecydował się wrócić do Earste River, by urzeczywistnić swoje nowe plany.

Jechaliśmy obok wydm, na nich biały piasek i muszelki, i gdzieś tam — cukrowe zagajniki. Krzewy miały szorstkie liście i kwiaty różowego koloru, w kształcie kielichów, i w nich dużo słodkiego kwiatowego soku. Wczesną wiosną kwitły orchidee różnych kształtów i barw, irysy i czerwone lilie.

Ojciec postanowił hodować kury w sposób naukowy, zaczął hodować kury- nioski: leghorny [...]. Wszystkie karmić według zaleceń i codziennie zbierać jaja ze specjalnych gniazd i w każdy piątek jeździł z dwoma koszami, pełnymi jaj, do Capetown. Wkrótce go zauważono i zaczęto jaja momentalnie rozkupywać. Zaczął swoje jaja znaczyć (pieczęcią Osterloff). Zaczęto za nie płacić prawie dwa razy drożej. Najpierw farmerzy śmiali się z niego, potem przychodzili do niego po radę. Ojcu zaczęło się dobrze powodzić¹³.

Tę zmianę na lepsze unicestwiła druga wojna burska — plagą okolicy stali się dezertery, którzy grabili i zabijali farmerów. W roku 1900 rodzina Osterloffów wsiadła na parowiec i połynęła do Hawru, a stamtąd udała się do Genewy. Stało się tak, być może, za namową siostry Edmunda, Natalii, która studiowała na Uniwersytecie w Lozannie, przygotowując się do zawodu nauczycielki¹⁴. W pobliżu granicy pomiędzy Szwajcarią i Francją, u podnóża masywu górskiego Greni, Osterloff zakupił „piętrowy dom z cegły, łąkę, winnicę, pole pod uprawę zboża, działkę lucerny i niewielki las”¹⁵. Ponownie zajął się hodowlą kur. Po dwóch latach okazało się, że przy zakupie posiadłości został oszukany przez notariusza. Musiał swój nowy dom opuścić, ponieważ zjawił się prawowity właściciel. Wrócił do Polski w roku 1902 jako bankrut. Zatrzymał się w Warszawie u starszego brata Waldemara i po rodzinnych naradach zdecydował się szukać pracy w Łodzi. Zamieszkał w Pabianicach, w domu przy ulicy Ewangelickiej (istniejącej do dzisiaj), w pobliżu dwóch fabryk tekstylnych i cementarza. Najpierw pracował jako księgowy, potem nauczyciel języka niemieckiego, w Zgierzu i Pabianicach. Tak przeżył z rodziną około półtora roku — do 1904. „Pod koniec roku szkolnego gubernator piotrkowski zażądał zwolnienia bytego więźnia politycznego z posady”¹⁶. Osterloff wysłał list do dyrekcji gimnazjum



Edmund Osterloff, *Owce*

w Tyflisie, z zapytaniem o możliwość zatrudnienia na poprzednim stanowisku. Wezwany telegraficznie, szybko zdecydował się na wyjazd wraz z całą rodziną. W Gruzji znów uczył niemieckiego w rosyjskich gimnazjum i szkole handlowej, a potem w ośmioklasowym I Gimnazjum Żeńskim. Ten drugi jego tyfliski pobyt okazał się znacznie dłuższy niż poprzedni, trwał ponad piętnaście lat. Tutaj, w Tyflisie, zaskoczyła emigrantów rewolucja 1917 roku i wojna domowa. Stąd, w roku 1921, ewakuowali się do wolnej Polski drogą morską z Batumi, przez Konstantynopol. Z tej zawieruchy dziejowej rodzina wyszła tragicznie doświadczona i okaleczona. Na froncie zginęli dwaj synowie Osterloff, Arne i Uli (urodzony już w Afryce), studenci Politechniki w Petersburgu. Zostali rozstrzelani przez białych, „choć sami byli białymi, a przez pomyłkę wzięci za czerwonych – na Kaukazie”¹⁷. Córka Zofia w Tyflisie pozostała. Wyszła za mąż za Gruzina i nigdy do Polski nie przyjechała. Nie wiemy, czy utrzymywała z rodzicami stały kontakt, czy też nie, nie zachowało się żadne świadectwo, nawet korespondencja. Jednak ojciec pamiętał o niej w testamencie, spisany w roku 1936 w Radomsku: „O tym, co zrobić z pieniędzmi, pozostałymi po śmierci mojej żony, niech zdecyduje moja córka, Zofja Łazutina”¹⁸. Po powrocie do Polski Edmund Osterloff objął posadę kierownika szkoły w Drohiczyńcu nad Bugiem, mieszczącej się w zabudowaniach dawnego klasztoru jezuickiego (stoją one do dzisiaj). Po trzech latach nauczycielskiej służby przeszedł na emeryturę i zamieszkał z żoną w podwarszawskim Milanówku, gdzie otworzył własny zakład fotograficzny, cieszący się pewną popularnością. Był już wówczas, w roku 1923, fotografem z uznanym dorobkiem, wystawiającym swoje prace w salonach także poza granicami kraju. Jak do tego doszło?

W wielkim teatrze natury

Fotografią zainteresował się na dobre podczas wspomnianego drugiego pobytu w Tyflisie. Był amatorem, stopniowo, i bardzo świadomie rozszerzającym swoją teoretyczną i praktyczną wiedzę oraz umiejętności, jak na przykład zasady kompozycji, w tej dziedzinie sztuki. Jeśli wierzyć relacji córki, znaczną rolę w kształtowaniu jego poglądów na fotografię odegrało grono artystów zamieszkałych w Tyflisie i profesorów skupionych wokół tutejszej carskiej szkoły sztuk plastycznych. Podobno „korzystał z ich rad i wskazówek, oraz z pożyczanych dzieł traktujących o sztuce”¹⁹. Nie wiemy wprawdzie, z kim konkretnie się kontaktował, ale warto dodać, że na przykład młodzieńki Zygmunt Waliszewski

Edmund Osterloff, *Podwieczorek* (lata 20.)



17

Wspomnienie Anny Pietrzykowskiej, prawnuczki Karola Osterloffa w archiwum autorki.

18

Oryginał testamentu w archiwum autorki.

19

S. Schönfeld, *Edmund Osterloff*..

20

Te, które ocalały, znajdują się dzisiaj w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Fotografie Osterloffa są również w zbiorach prywatnych.

21

Tekst przetłumaczyła Katarzyna Nowakowska.

22

Nie wydaje się, by Schönfeld miał rację, pisząc, że „emigrant przymusowy czuł się tam obco, przyroda tej krainy go nie pociągała”. Prace Osterloffa są wymownym świadectwem fascynacji przyrodą kaukaską. Co nie stoi w żadnej sprzeczności z twierdzeniem, iż gruzińskie pejzaże budziły w nim: „gryzącą tęsknotę i marzenia o swoich wioskach, strumykach, wierzbach, topolach, mokrątlach”. Rzeczywiście, po powrocie do Polski, będą to ulubione motywy jego fotografii.

uczył się pod kierunkiem malarzy Mikołaja Sklifasowskiego i Borysa Fogla. Pracowali też w Tyflisie wybitni fotograficy, jak nadworny fotograf szacha perskiego Dymitr Jermakow, którego prace były już wtedy szeroko znane, i nagradzane, także poza granicami imperium. To on dokumentował budowę stynnej, przecinającej góry Kaukazu, Wojennej Drogi Gruzjińskiej, ale przede wszystkim fotografował ludzi wielonarodowego, kaukaskiego tygla. Tworzył fascynujące portrety, indywidualne i zbiorowe, całych grup etnicznych i środowisk społecznych. Na ulicy Dworcowej w Tyflisie, jeden obok drugiego, mieściły się zakłady fotograficzne. Ale Edmund Osterloff nie chciał być fotografem „użytkowym”. Chciał zostać artystą. Zaczął prenumerować amerykańskie i angielskie czasopisma fotograficzne, kupił aparat Kodak i skonstruował powiększalnik „oświetlany silną lampą naftową”. Podobno w roku 1907 zainteresował się nową, szlachetną techniką – bromolejem, której tajniki przyswajają żmudną drogą prób i błędów. Pierwsze jego gruzińskie prace powstały w 1905 roku. W kilka lat później zaczął je wysyłać na międzynarodowe wystawy w Ameryce i Anglii²⁰. Dominują na tych zdjęciach pejzaże z okolic Tyflisu,

23

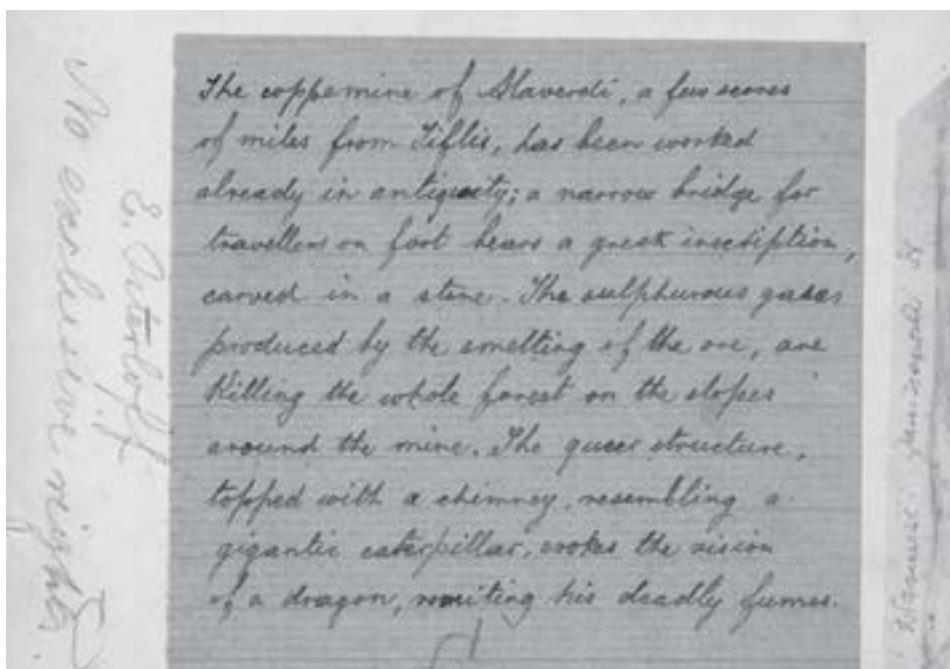
Ł. Kossowski, *Wojciech Weiss*
1875–1950, Warszawa 2006, s. 61.

24

Zob. A. Sobota, *Szlachetność techniki.*
Artystyczne dylematy fotografii
w XIX i XX wieku, Wrocław 2001.

25

Jedna z najbardziej znanych fotografii
Osterloffa, wystawiana w kraju
i za granicą, m.in. na XIX Salonie
Międzynarodowym w Paryżu (1924),
Pittsburgh Salon of Photography (1925),
First International Syracuse Salon (1926)
oraz na indywidualnej wystawie, którą
Edmund Osterloff miał w Warszawie
w 1929 roku.



Edmund Osterloff, autograf komentarza umieszczonego
na odwrocie zdjęcia z kopalni w Alaverdi

także Batumi. Jedna z nich, mało znana, przedstawia widzianą jakby z lotu ptaka, kopalnię w górach Kaukazu. Na odwrocie Osterloff zapisał w języku angielskim ciekawy komentarz: „Kopalnia miedzi Alaverdi, niedaleko od Tbilisi, pracowała już w czasach antycznych. Wąski most dla pieszych podróżnych opatrzono wyrytą w kamieniu grecką inskrypcją. Gazy i zapach rud uśmierciły cały las porastający zbocza wokół kopalni. Dziwna struktura, zwieńczona kominami, na podobieństwo gigantycznych gąsienic, przywołuje wizję smoka zięjącego śmiertelnym dymem”²¹. Smok dostrzeżony w kłębach dymu unoszących się nad kopalnią... Takie poetyckie asocjacje, animizujące lub personalizujące przyrodę, są charakterystyczne dla sztuki Edmunda Osterloffa (o czym świadczą także tytuły jego prac; kaligrafowane starannym, stylizowanym pismem i formułowane z talentem literackim). Lecz ważniejsza od podpisów jest oczywiście sama estetyka tych zdjęć,

nasyconych zniewalającym pięknem. Głównym ich bohaterem jest na pewno imponująca przyroda kaukaska – ekspansywna i bujna: strzeliste lub potężnie rozrośnięte drzewa, rwące rzeki i strumienie, spokojna toń jeziora i brzeg morski, góry niewzruszone i niebo. Wobec wiecznotrwatej urody i majestatu tej przyrody człowiek schodzi na drugi plan. Kiedy patrzę na te zdjęcia, uderza mnie skala zachowana pomiędzy przedstawieniem natury a postaci ludzkiej (często pojawiającej się tylko w tle). W wielkim teatrze przyrody, poddanym powtarzającemu się od wieków cyklowi narodzin i śmierci, istnienie ludzkie to tylko pył, jakaś drobina. Ale z drugiej strony jest w tych zdjęciach zakłeta niezwykła, chciałoby się powiedzieć metafizyczna – harmonia człowieka i świata, pełna godności, spokoju i równowagi. Ilekroć się tymi fotografiami cieszę, tylekroć zadziwia mnie, że świat na nich przedstawiony to,

w gruncie rzeczy, świat idealny. Nie przeniknęło do niego nic, nawet najmniejszy cień tej rzeczywistości, w której spełniał się prywatny los artysty²². Cieszy mnie też inny jeszcze element tych wspaniałych pejzaży – światło. Poranki i zmierzchy, olśniewające stoneczne południa i nastrojowe „szare godziny”, zatrzymane w obiektywie chwile tajemniczego zderzenia światła z powietrzem i materią. Gruzińskie fotografie Osterloffa można czytać również jak opowieść o świetle. Ono jest może najbardziej fascynującym bohaterem uwiecznionego w obrazach wielkiego teatru natury. Wybitny malarz polskiego modernizmu, Wojciech Weiss, napisał kiedyś, że „natura jest najważniejsza, a prawa nią rządząca uważam za świętą”²³. Nie wiem, czy Osterloff studiował jego malarstwo, ale jestem pewna, że pod tymi słowami mógłby się podpisać.

Na kameralnej scenie życia

Osterloff studiował natomiast malarstwo innych artystów. Ślady tych studiów można odnaleźć w jego fotografiach. Przetwarzając zapożyczone wzory i motywy, pozostał wierny zasadom piktorializmu, rozumianego jako swoista estetyzacja fotografii²⁴. Nie tylko komponował swoje kadry jak malarskie obrazy. Komponował je często jako autorskie repliki konkretnych dzieł. Na pewno ważne było dla Osterloffa malarstwo Jeana François Milleta, uświęcające rytuał prostych czynności życia i pracy, splecionych z rytmem przyrody. Słynne *Owce*²⁵ to przecież wariant obrazów Milleta przedstawiających pasterzy oraz ich trzody (*Bergere gardante ses moutons*, 1862; *L'etoile du Berger*, 1864). Natomiast znana fotografia wiejskiej kobiety zbierającej chrust ma coś z klimatu *Les Glaneuses*. Poetyckiej fantazji w leśnej scenierii, zatytułowanej *Rusatki*, patronuje inny

Edmund Osterloff, *Kopalnia miedzi w Alaverdi*, ok. 1915



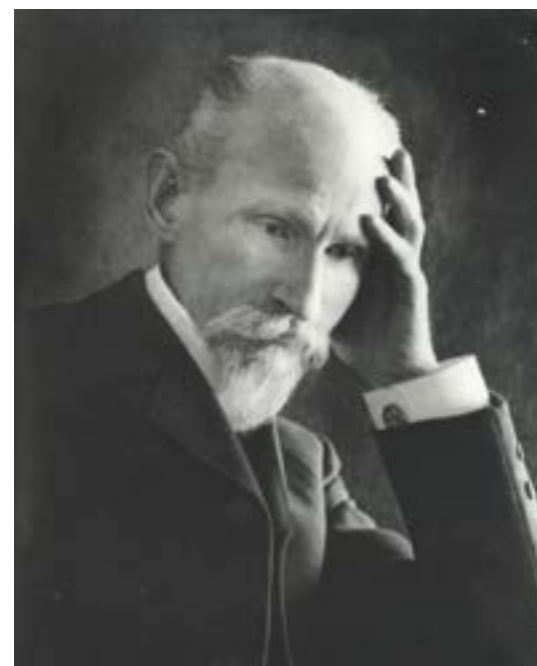


Edmund Osterloff, *Panna ciekawska* (portret córki), Tyflis 1908

francuski malarz, Camille Corot i jego *Une matinée, danse des nymphes*. Ciekawe jest to, że specyficzna intertekstualność fotografii Osterloffa obejmuje nie tylko malarstwo, lecz również fotografię, a ściślej mówiąc, konkretne arcydzieła mistrzów obiektywu. W okresie gruzińskim był nim William Cadby (1866–1937), fotograf dzikiej przyrody i portrecista. Pisząc o późnych pracach Osterloffa, krytycy wskazywali na pokrewieństwo z twórczością Leonarda Missoné'a, belgijskiego mistrza obiektywu. Wspominali też Constanta Puyo (1857–1933), zwanego Commendant, znawcę i portrecistę urody kobiecej. Edmund Osterloff chętnie fotografował swoich bliskich. Jego ulubionymi modelami była żona, bardzo piękna, i córka. Tyfliski cykl fotografii Natalii i Zofii, wart zresztą osobnego szkicu, czytam przede wszystkim jako poruszający, subtelny i nastrojowy pamiętnik intymny. Mówi mi wiele o scalających tę rodzinę uczuciowych więzach, głębokich i trwałych, jak się potem okaże, mimo wszystko. Układają się te fotografie również w unikatowy, kameralny zapis codziennego życia, wypetnionego zwykłymi czynnościami: poranną toaletą, praniem i wieszaniem

bielizny na sznurze, pielęgnowaniem ogrodu, pieczeniem chleba lub chwilą przerwy w domowych zajęciach, przeznaczoną na odpoczynek, spacer, kąpiel w strumieniu i rozmowę. Wszystkie sytuacje są starannie zakomponowane i zatrzymane – jak ruch i gest aktora na scenie. A sceną staje się tutaj, na przemian, skromne wnętrze domu, ganek lub podwórko, na którym Zofia zbiera drewno na opał. I znów, podobnie jak w pejzażach, światło nadaje modelom rys niezwykłości, rozprasza kontury, zacierza kształty, tworzy nastrojową i subtelną aurę. Postaci zastygają przed obiektywem w cichym trwaniu, poza czasem historycznym, jakby nieobecne, wstuchane w siebie, a może wpatrzone we własne marzenia. Jedną z najpiękniejszych fotografii jest mroczny i tajemniczy *List*. Młoda dziewczyna zastania ręką twarz. W drugiej, opuszczonej bezradnym gestem, trzyma kartkę papieru. To nie była dobra wiadomość... Zofia pozowała też ojcu do portretu *Panna ciekawska*, na pierwszy rzut oka wydającego się rodzajową scenką. Bosa dziewczyna siedzi na oparciu krzesła i patrzy przez uchylone okno. A może raczej podgląda niż patrzy? Fotograf jakby przyłapał ją na gorącym uczynku; uchwycił w pozie, która wzbudza czułość dla zawsze niecierplivej, spragnionej wrażeń młodości. Żona i córka były dla Osterloffa modelami idealnymi. Po powrocie do Polski kto inny już pozował przed jego obiektywem. Nieraz były to dziewczyny wiejskie, ubrane w kolorowe zapaski, idące z mlekiem do miasta, albo na pole, z obiadem w dwojakach. Kiedy indziej płowowłose dzieci z kozą, Mania i jej gąski, albo chłopcacy pilnujący bydła na pastwisku. Ale na wyplatany fotelu ogrodowym w zakładzie fotograficznym w Milanówku siadały nobliwe damy z towarzystwa i szczęśliwe matki z dziećmi, przyjeżdżające na seans specjalnie aż z Warszawy. Zastanawiam się, dlaczego w żadnej z tych atelierowych fotografii nie znajduję takiego uroku, jakim emanują gruzińskie portrety rodzinne? Może tylko w jednej, zresztą arcydziele, zatytułowanej *We śnie*.

Edmund Osterloff, *Autoportret*, ok. 1930



Okladka katalogu wystawy Edmund Osterloff 1863–1938. Fotografie. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 16 października – 31 grudnia 1980 (pierwsza powojenna monograficzna wystawa artysty)

EDMUND OSTERLOFF

1863 — 1938

FOTOGRAFIE



Edmund Osterloff, *We śnie*

26

W. Dederko, *Kilka wspomnień o Osterloffie. Siwy Pan „Oto”*, „Fotograf Polski” 1938, nr 6.

27

W dniach od 31 marca do 20 maja 2012 roku w Muzeum Regionalnym im. Stanisława Sankowskiego w Radomsku prezentowana była monograficzna wystawa fotografii Edmunda Osterloffia ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu.


„Serdecznie i całą duszą...”

Nazwany został „samotnikiem z Radomska”. W tym mieście spędził ostatnie lata, usuwając się z zawodowego życia. Nie wysyłał już prac na międzynarodowe wystawy do Londynu, Liverpoolu, Paryża, Toronto. Pogarszający się stan zdrowia sprawił, że zrezygnował z przeglądu zagranicznej literatury fachowej na łamach pisma „Fotograf Polski”. Prowadził skromną egzystencję, opiekując się żoną, która po tyfliskiej tragedii nigdy nie doszła do psychicznej równowagi. Stracił też, w jednym roku, oboje rodziców. Częstymi gośćmi w radomszczańskim mieszkaniu państwa Osterloff byli bracia Różewiczowie, kilkunastoletni Tadeusz i Staś. Przychodzili oglądać klasery ze znaczkami, pamiątkę z licznych podróży siwego, smukłego pana. Zapytano go kiedyś, jak robi się tak wspaniałe fotografie, przypominające „najsutelniejsze angielskie miedzioroty”. Odpowiedział: „zwyczajnie trzeba – oto – serdecznie i całą duszą, nie na pokaz, a dla zadowolenia siebie samego”²⁶. Tłumaczył, że widzi „to i owo inaczej, niż jest w rzeczywistości, widzę przedmioty, których tam nie ma, ale które tak żywo mi stoją przed okiem duchowym”. Dobrze się stało, że Muzeum Regionalne w Radomsku²⁷ przypomniało w tym roku twórczość

Edmunda Osterloffia, marzyciela i mistyka (*A niebo błogostawi...; Dwie chmury, dwie siostry; Kiedy ktoś się chyla*). Stanisław Różewicz, wybitny reżyser, powiedział do mnie kiedyś, że biografia tego artysty i zestańca aż prosi się o film lub powieść. Ale moim marzeniem jest, by znalazł się ktoś, kto zechciałby wydać album fotografii Osterloffia, zarówno tych dobrze znanych, choćby *Na ciężkiej glebie*, jak zupełnie nieznanymi, bo ukrytymi w zbiorach prywatnych.

Wszystkie zamieszczone fotografie pochodzą ze zbiorów prywatnych Karola Walaszczyka, Jana Weijersa, Tomasza Osterloffia i autorki.

Barbara Osterloff – krytyk teatralny i 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 i 2012–2016. Autorka książki *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* (2004) i dwutomowej monografii naukowej *Aleksander Zelwerowicz* (2011). Wieloletnia jurorka Biennale Fotografii Czarno-Białej *Postać ludzka w pejzażu*, organizowanego przez Towarzystwo Fotograficzne im. Edmunda Osterloffia w Radomsku.



Termin multimedia pojawił się w drugiej połowie XX wieku. W kontekście sztuki dotyczy on dzieł łączących w sobie wiele sposobów przekazywania treści – malarstwo, sztukę filmową, sztukę aktorską, muzykę, inne sztuki dźwiękowe, taniec. Te środki przekazu oddziałują na wiele zmysłów odbiorcy, a także wywołują u niego różnego typu wrażenia estetyczne. Odpowiednia ich synteza prowadzi do powstania dzieła o nowych walorach.

Maciej Kubera

TECHNIKI MULTIMEDIALNE W OPERZE

Sztuka multimedialna

Sztuka multimedialna kojarzy się również ze stosowaniem zdobyczy techniki z obecnego wieku i z końca ubiegłego. Wykorzystuje możliwości, jakie daje na przykład animacja komputerowa, światło lasera, przekształcanie dźwięku, kamery termowizyjne. Rozwój zawdzięcza także technice cyfrowej, która pozwala na bardzo ścisłą i automatyczną wręcz integrację różnych przekazów. Integracja ta jest możliwa, ponieważ w technice cyfrowej zarówno obraz, film, jak i dźwięk są zapisywane przy pomocy cyfr, co sprowadza różne języki sztuki do jednego „arytmetycznego” języka. Można więc poprzez różne działania matematyczne kształtować dźwięk, na przykład przy pomocy zarejestrowanego obrazu.

Gdy przyjrzymy się historii sztuki, a przede wszystkim teatru, to spostrzemy, że już w starożytności powstawały dzieła, których zasadą była synteza różnych sztuk. Na przykład w tragedii greckiej łączyły się ze sobą ruch, muzyka i słowo. W czasach późniejszych te elementy współwystępowały również w przedstawieniach teatralnych. Różne środki przekazu są łączone na przykład w utworach Aleksandra Skriabina (1872–1915), chcącego, aby podczas ich wykonywania odbywały się odpowiednie projekcje świetlne w dobranych przez niego kolorach. Także filmy, nawet nieme, włączają się w opisywany nurt prekursorów sztuki multimedialnej. Do nurtu tego należy oczywiście także opera. Gatunek ten powstał zresztą z chęcią odrodzenia greckiej tragedii. W swojej historii opera miała bardzo wiele postaci. Na przykład *dramma per musica* w twórczości kompozytorów wczesnego baroku, dwa oblicza *bel canto* czy opera zreformowana przez Christopha W. Glucka (1714–1787). W tych różnych gatunkach opery odmienny był stosunek muzyki do słowa czy wirtuozerii wokalne do budowania dramatu.

Twórcą operowym, który najbardziej zasługuje na miano prekursora sztuki multimedialnej, był Ryszard Wagner (1813–1883). Zanegował współczesną mu operę włoską, która dość często poświęcała ważność tematów akcji oraz piękno muzyki (w tym głównie rolę orkiestry) dla popisu wokalnemu i tańcu wpadających w ucho melodii. Wagner stworzył ideę *Gesamtkunstwerk* – dzieła, w którym elementy różnych sztuk miały działać wspólnie w służbie dramatu.

Co ciekawe, w dramatach muzycznych Wagnera wiodącym elementem nadal jest muzyka. Za nią twórca ten jest najbardziej ceniony. Nie mówi się o nim przecież jako o dramaturgu czy reżyserze, ale jako kompozytorze. Poza tym reżyserzy operowi nie trzymają się ściśle didaskaliów zawartych w librecie, natomiast muzyki raczej nikt nie odważa się zmieniać. Dotyczy to zresztą wystawień wszystkich oper, nie tylko dzieł Wagnera.

Jedną z pierwszych oper, w których w zamierzeniu kompozytora pojawia się film, jest niedokończona *Lulu* Albana Berga (1885–1935). Napisał on do niej również libretto. W połowie drugiego aktu na scenie ma być wyświetlany niemy, kilkuminutowy film, pokazujący w skrócie losy bohaterki. Moment ten stanowi jakby oś symetrii treści opery – wydarzenia pokazywane na scenie po projekcji są nieco podobne do wydarzeń przed projekcją, tylko dzieją się w odwrotnej kolejności. Sam film również ma taką budowę, a towarzysząca mu muzyka jest palindromem – brzmiałaby identycznie, gdyby zagrać ją od tyłu, czyli również jest symetryczna. Widać więc, że Alban Berg logicznie splótł muzykę, treść dramatu i ten element nowoczesnej techniki, jakim wówczas był film.

W ciekawy sposób zbudował *Different Trains* (1988) kompozytor Steve Reich (urodzony w 1936 roku). Utwór ten nie jest co prawda operą, ale ma z tym gatunkiem wspólne cechy. Został napisany na kwar-



Latający Holender. w środku stoi odtwórczyni roli Senty – Lise Lindstrom. Arch. Teatr Wielki – Opera Narodowa. Fot. K. Bieliński

tet smyczkowy i taśmę, na której nagrane są między innymi wypowiedzi różnych osób, dotyczące drugiej wojny światowej. Z „linii melodycznych” powstałych podczas mówienia kompozytor wyprowadza melodie grane przez instrumenty w kwartecie smyczkowym.

Multimedia w przedstawieniach operowych

Termin multimedia jest bardzo wieloznaczny. Dotyczy zarówno syntetycznych dzieł sztuki z drugiej połowy XX wieku, jak i interaktywnych materiałów edukacyjnych czy gier komputerowych. Trudno jest też wyznaczyć granicę, na przykład między sztuką multimedialną a filmem. Na potrzeby tego artykułu przez elementy multimedialne przedstawienia będą rozumiane takie, które korzystają ze zdobyczy nowoczesnej techniki oraz mają być zauważone przez widza. Techniki multimedialne stosuje się we współczesnych przedstawieniach repertuaru powstałego w całej historii opery.

Turandot, odtwórca roli Kalafa – Kamen Chaney oraz chór Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Arch. Teatr Wielki – Opera Narodowa. Fot. K. Bieliński





1

A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Gąrewicz, Warszawa 1994.

2

F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2003.

W teatrze, nie tylko operowym, panuje dziś moda na przenoszenie akcji przedstawień w czasy współczesne. Objawia się to głównie przez projektowanie odpowiednich kostiumów lub dekoracji. Dzieła operowe wydają się być bardziej podatne na współczesnianie niż klasyczne dramaty, ponieważ ich treść jest bardziej ogólna i zawiera więcej pierwiastka lirycznego. Elementem nadrzędnym jest

w operze muzyka. To ona powinna kształtować pozostałe elementy przedstawienia operowego. Muzyka, jak twierdzą znani niemieccy filozofowie Schopenhauer¹ i Nietzsche², nie przedstawia żadnych konkretnych treści (jak czynią to słowa czy obrazy), ale właśnie treści ogólniejsze, istniejące w przeróżnych „egzemplifikacjach”, pojawiających się na przykład w akcji dramatycznej przedstawień. Dlatego utwór, w którym muzyka stanowi podstawowy środek wyrazu, bardziej podatny jest na wystawianie go w szacie plastycznej z epoki odmiennej od wskazanej przez libretto. Moda na współczesnianie przedstawień bardzo dobrze współgra z użyciem nowoczesnych środków technicznych – światła laserowych, przekształceń dźwięku czy projekcji filmowych. Te dwa oblicza nowoczesności, techniczne i estetyczne, doskonale się łączą. Dzięki zastosowaniu multimedialności, nie tylko dekoracje i kostiumy są współczesne, ale współczesny staje się styl przedstawienia. Ilustracją tego zjawiska są opery reżyserowane w warszawskim Teatrze Wielkim przez Mariusza

Trelińskiego przy współpracy scenografa Borisa Kudlički. Używają oni w twórczy sposób zarówno technik świetlnych, filmowych, jak i dźwiękowych. Wśród technik świetlnych warto zwrócić uwagę na przykład na przedstawienie *Madame Butterfly* Pucciniego, gdzie pastelowe barwy światła wywołują bardzo piękny nastrój. Także szczególnie interesujące jest użycie tego środka w przedstawieniu *Latającego Holendra (Holendra tutaj)* Wagnera, gdzie cała scena zalana jest wodą, a refleksy świetlne wywołane ruchem fal padają na scenę, widownię i na przezroczystą kurtynę. Światło zmienia się wraz z ważnymi zwrotami w muzyce oraz akcji. Techniki filmowe, czyli projekcje ruchomych obrazów na scenę, stają się elementem dekoracji oraz nośnikiem dodatkowych treści. Ciekawe zastosowanie znalazły na przykład w inscenizacji *Turandot* Pucciniego także zrealizowanej przez Mariusza Trelińskiego. Okiem kamery widziany jest tam Mandaryn, który w pierwszej scenie dzieła ogłasza ludowi Pekinu egzekucję księcia perskiego. Ruchomy obraz ust śpiewaka, wielokrotnie powiększonych,

umieszczony jest z tyłu sceny. Zabieg ten sprawia, że Mandaryn, postać z bajki, widziany jest w kontekście współczesnych reklam telewizyjnych i innych programów, mających silnie oddziaływać na tłumy widzów, tak jak w operze *krwawa kara* wykonana na księciu perskim oddziałuje na lud Pekinu.

Użycie technik dźwiękowych w przedstawieniu operowym może polegać na odtwarzaniu gotowych nagrań różnych odgłosów lub na nagłaśnianiu śpiewu. Jeżeli nagłośnienie służy wyłącznie wzmocnieniu głosu śpiewaka, to nie jest ono elementem multimedialnym. Staje się nim, gdy wzbogaca artystyczną wizję reżysera.

W realizacjach Mariusza Trelińskiego znajdziemy przykłady takiego zastosowania nagłośnienia w przedstawieniach wspomnianych oper Pucciniego. Bezlitosny wuj Bonzo, który przerywa wesele

Inny dźwiękowy zabieg można spostrzec na początku *Turandot*. Tym razem jest on związany z odtwarzaniem nagrań podczas przedstawienia. Jeszcze zanim zabrmi muzyka Pucciniego, z głośników wydobywają się dźwięki odległej ulicy współczesnego wielkiego miasta. Na scenie rozgrywa się pantomima – mężczyzna rozstaje się z kobietą. Reżyser pragnie wskazać w ten sposób na wciąż aktualne problemy, które znajduje w operze *Pucciniego* i w kontekście których zbudował swoją inscenizację. W realizacjach Trelińskiego i Kudliński techniki multimedialne zdają się więc istnieć między innymi po to, aby wskazać na aktualność przedstawianych w operze problemów. Szczególnie w *Turandot* bajkowe postacie jawią się niemalże jako telewizyjne gwiazdy. Jest to przykład na opisane wyżej zjawisko dobrego współgrania w przedstawieniu nowo-

jące, gdy artystyczne środki filmowe lub fonograficzne pozwalają osiągnąć efekty niemożliwe do uzyskania w tradycyjnym teatrze. Dzięki tym efektom widz jest w stanie doświadczyć więcej niż podczas tradycyjnego spektaklu.

Rola artystycznych środków filmowych zyskuje na znaczeniu w szczególności wtedy, gdy mamy do czynienia z obrazem specjalnie nakręconym w warunkach, w jakich powstają filmy fabularne, a nie z rejestracją przedstawienia z teatru. Warto wymienić kilka najbardziej znanych filmów operowych. Są to *Don Giovanni* w reżyserii Josepha Loseya, *Czarodziejski flet* w reżyserii Ingmara Bergmana, kilka produkcji Jean-Pierre'a Ponelle'a (*Wesele Figara*, *Madame Butterfly*, *Rigoletto*) oraz transmitowana na żywo przez telewizję wielu krajów *Tosca* Pucciniego w reżyserii Briana Large'a.



Madame Butterfly, Arch. Teatr Wielki – Opera Narodowa, Fot. K. Bieliński

w pierwszym akcie *Madame Butterfly* i rzuca klątwę na główną bohaterkę, śpiewa do mikrofonu, a do jego śpiewu dodawany jest sztuczny pogłos. Podkreśla to jego władzę i wzmaga grozę, którą wszyscy odczuwają na jego widok. W podobny sposób i w podobnym celu potraktowany jest głos Cesarza w *Turandot*. Cesarz nie jest aż tak groźny jak Bonzo, toteż przekształcenie jego głosu jest nieco inne, ale też wiąże się z dodaniem pogłosu. W tym wypadku jest to właściwie echo, czyli pogłos, w którym odbicia pojawiają się tak późno, że są słyszalne jako osobne dźwięki.

czesnej techniki, estetyki i tematyki. Za Nietzschem, można by powiedzieć, że istniejący w muzyce mit objawia się w nowej egzemplifikacji, adekwatnej do dzisiejszych czasów.

Opera w filmie i fonografii

Drugi aspekt użycia technik multimedialnych w operze związany jest z przekazywaniem dzieł operowych poprzez film i nagrania dźwiękowe. Nie jest rzeczą zaskakującą, że przedstawienie operowe można utrwalić przy pomocy zestawu kamer i mikrofonów. Zagadnienie to staje się jednak interesu-

Środki filmowe wzbogacają przekaz opery na kilka sposobów. Reżyser może ukazać miejsce akcji z bardzo wielu perspektyw. Poprzez montaż może umiejętnie wzmocnić wrażenia płynące z muzyki czy skierować uwagę widza na ważne szczegóły. Jeszcze ciekawszym zagadnieniem jest możliwość twórczego przekształcania obrazu, poprzez na przykład wolniejsze jego odtwarzanie.

Jako przykład warto podać *Wesele Figara* Mozarta w reżyserii Jean-Pierre'a Ponelle'a. Podczas arii w trzecim akcie, w której Hrabina wspomina dawne piękne chwile swojego małżeństwa, które zamie-



Latający Holender, Arch. Teatr Wielki – Opera Narodowa. Fot. K. Bieliński

3

L. Rotbaumówna, *Opera i jej kształt sceniczny*, Kraków 1969.

4

B. Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963.

niło się w koszmar, na ekranie pojawia się właśnie obraz tych chwil. Charakteru retrospekcji nabiera on dzięki zmianie barw (jest czarno-biały) oraz spowolnieniu ruchu. W innej arii, w czwartym akcie, w której Figaro rozpacza z powodu rzekomej nieślatości ukochanej Zuzanny, zastosowany jest trik filmowy – widzimy śpiewaka na ekranie podwójnie, w dwóch różnych kostiumach, tak jak gdyby były to dwie postacie rozmawiające ze sobą.

Okazuje się, że nawet w czysto dźwiękowych nagraniach oper można wykorzystać twórczo możliwości, jakie daje technika. Reżyserzy dźwięku są w stanie wydobyć z instrumentów i głosów barwy niemożliwe do uzyskania bez użycia mikrofonów. Przykłady znajdziemy już w bardzo starych nagraniach, takich jak rejestracja *Gwałtu na Lukrecji* Benjamina Brittena dokonana jeszcze w latach czterdziestych XX wieku pod batutą Reginalda Goodalla. W operze tej występuje, prócz właściwych postaci dramatu, „chór męski” i „chór żeński”. Nie są to chóry we właściwym sensie tego słowa, ponieważ ich partie wykonywane są przez pojedynczych śpiewaków.

Ich rola polega na komentowaniu akcji oraz opowiadaniu śpiewem o wydarzeniach niewidocznych na scenie. Niesamowity efekt dał na nagraniu szept jednego ze śpiewaków, Petera Pearsa, występującego w roli chóru męskiego. Pojawia się on, gdy mowa jest o księciu Tarkwiniuszu, zakradającym się w nocy do komnat Lukrecji. Wyraźnie słyszalna mata odległość ust wykonawcy od mikrofonu sprawia, iż jego szept staje się „powiększony” i niaturalny. Działa na słuchacza elektryzująco przez samą barwę. Poza tym fakt, że mamy do czynienia z nagraniem dźwiękowym, a nie z przedstawieniem w sali teatralnej, wzmacnia intymność opisywanego przekazu. Szepczący komentator wypełnia prawie całą przestrzeń, na której rozgrywa się dźwiękowy „spektakl”.

Teoretycy opery, tacy jak Lia Rotbaumówna³ lub Bronisław Horowicz⁴, zwracają uwagę na to, że każdy element przedstawienia operowego – dekoracje, ruch czy układ aktorów na scenie – powinien być podporządkowany muzyce. To ona dzięki swojemu rytmowi, a także formie może nadać właściwy porządek tym elementom przedstawienia. To samo dotyczy oczywiście użycia środków multimedialnych, czy to w spektaklu, czy w rejestracji filmowej bądź fonograficznej.

Ważną cechą opisanych przeze mnie przykładów jest ścisłe połączenie możliwości, jakie daje nam nowoczesna technika ze sztuką. Filmy, nagłośnienie czy nagrania dźwiękowe stają się ważnym „partnerem” muzyki i treści dramatu. Środki techniczne wzmacniają emocje widza i przekazują dodatkowe treści. U Berga i Reicha splecione są z formą muzyczną i melodią.

Choć można patrzeć na multimedia tylko jako na jeden ze zwykłych środków konkretyzacji dramatu muzycznego, to wydaje się, że są one czymś więcej niż na przykład klasyczna dekoracja. Po pierwsze dlatego, że pozwalają w sposób stosunkowo łatwy uzyskać bardzo zróżnicowane efekty artystyczne i działać na wiele zmysłów, a po drugie dlatego, że są wciąż nowoczesne, co przy panującej dziś swego rodzaju modzie na nowoczesność wpisuje je w zjawiska kulturowe.

Maciej Kubera – ur. 1984; doktorant UMFC, absolwent Wydziału Reżyserii Dźwięku. Pracuje w Teatrze Polskiego Radia. Laureatem dwóch konkursów kompozytorskich – VI Konkursu im. Andrzeja Krzanowskiego i XI Ogólnopolskiego Konkursu Kompozytorskiego „Crescendo”. Wygłosił wykład na temat nagrań operowych na 25. konwencji Tonmeistertagung w Lipsku. W 2010 roku był jurorem międzynarodowego festiwalu słuchowisk dla dzieci i młodzieży Prix Ex Aequo w Bratysławie. W 2012 roku otrzymał nagrodę specjalną na Ogólnopolskim Konkursie Artystycznych Form Radiowych „Grand PIK” za realizację dźwięku w słuchowisku *Auto da fé* T.M. Trojanowskiego w reżyserii W. Modestowicza.

Jacek Wachowski

O WIDOWISKACH KULTUROWYCH I NIE TYLKO

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, kiedy dojrzała koncepcja widowisk Zbigniewa Raszewskiego (a nawet na początku dziewięćdziesiątych, gdy została ogłoszona drukiem)¹, niewielu polskich teatrologów postugiwało się pojęciem widowisk. Termin ten stanowił raczej specyficzny składnik teatralności, niż osobną kategorię opisową, dającą możliwość charakteryzowania zjawisk pozateatralnych czy pozaartystycznych. Widowisk i widowiskowości używano najczęściej w celu podkreślenia scenograficznego rozmachu, charakteryzującego przedsięwzięcia teatralne wykraczające poza zwyczajowe oczekiwania publiczności. Rozmachu, który wpływał na reguły odbioru spektaklu w stopniu na tyle znaczącym, iż należało znaleźć kategorię opisową, która tą nową jakością pozwalałaby uchwycić. Tak rozumiana widowiskowość miała charakter służebny wobec teatru. Nie rościła sobie prawa do niezależności. Utrwalała raczej przekonanie, że stanowi składnik dzieła teatralnego i nawet jeśli się ostatecznie autonomizuje (na skutek licznych procesów kulturowych), to nie traci pamięci o swoim pochodzeniu.

1.

Ujęciu takiemu można zarzucić teatrocentryzm, a może nawet ignorancję, polegającą na nieliczeniu się z faktami opisywanymi przez antropologów, etnologów, archeologów czy historyków. Widowiska, wyłaniające się z ich badań, były nie tylko znacznie starsze od teatru, ale miały charakter dużo bardziej od niego uniwersalny. Argumenty prezentowane przez badaczy innych dyscyplin, jakkolwiek przyjmowane przez teatrologów bez entuzjazmu, doprowadziły do zmiany sposobu myślenia – z teatrocentrycznego na widowiskowocentryczny – wyrażającego się w przekonaniu, iż to widowiska stanowią źródło sztuki teatralnej, a nie odwrotnie. Jeśli z takiej perspektywy spojrzymy na koncepcję Zbigniewa Raszewskiego, to stanie się zrozumiałe, że mogła być ona impulsem – dla wielu późniejszych i śmielej formułowanych poglądów – mó-

1

Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa 1991.

2

Ibidem, s. 15.

3

L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*. Gdańsk 1999, s. 141–208.

4

Zob. T. Kubikowski, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*. Warszawa 2004, s. 203–214.

5

G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997.

wiących o tym, iż teatr zanurzony jest w żywiole widowisk rozmaitego autoramentu (a nie odwrotnie), ukierunkowanych na różne cele (najczęściej nieartystyczne). Rozważania Raszewskiego – zawarte w pięknej formie epistolograficznej – umożliwiły nie tylko zrewidowanie dwudziestowiecznych przekonań na temat dominującej pozycji teatru wśród innych widowisk, ale prowadziły do wniosku, że tak jak widowiskowość udziela się teatrowi, tak teatralność wpływa na widowiska. Co jednak najważniejsze, Raszewski zauważył, że te ostatnie biorą swój początek w zaskoczeniu widzów (*spectatores*), że skonstruowane są w celu „zahipnotyzowania” tych, którzy patrzą, i zmieniają ich w biernych, zastygłych w bezruchu obserwatorów, oczekujących w napięciu na to, co ma nastąpić.

Zasada, którą odkrył Raszewski i którą określił mianem „układu s” (wywodząc ją z łacińskiej sentencji: *spectamus aliquem quia spectandus est eoque nos spectatores fecit*)² dotykała w swej istocie źródeł widowiskowości. Mówiła o tym, że widowiska powstają zawsze przy współudziale patrzących i opierają się na ich bierności (która może wynikać zarówno z zauroczenia, zafascynowania, jak też niepewności, lęku, wstydu, strachu czy bezradności, a także innych podobnych do nich emocji). Raszewski zwrócił tym samym uwagę na pierwotność „układu s” w stosunku do działania, a więc na to, że poprzedza on wszelkie odmiany (potencjalnej) aktywności i stanowi jedną z najbardziej rudymentalnych form obecności podmiotu w świecie. W tym sensie „układ” Raszewskiego pozwala na opisanie stanu „sprzed działania”, a może nawet „sprzed myślenia”. Stanu charakteryzującego byt na poziomie przedfilozoficznym, który odnosi się jednocześnie do najbardziej pierwotnych i uniwersalnych zachowań (i potrzeb) ludzkich – do patrzenia, obserwowania, podziwiania.

Słynna polemika Leszka Kolankiewicza przedstawiona w *Dziadach* – którą traktuje się dzisiaj raczej w kategoriach historycznych i nie łączy się jej z aktualnymi dylematami badawczymi – ujawniła niewystarczalność projektu Raszewskiego³. Kolankiewicz bardzo słusznie zauważył, że „układ s” jest fragmentem większej całości, to znaczy, że może służyć do scharakteryzowania tylko niektórych widowisk. Nie pozwala bowiem na opisanie zachowań kulturowych, które opierają się na aktywności widzów. Tutaj „układ s” zawodzi albo w najlepszym razie może posłużyć do scharakteryzowania wybranej ich fazy. Niezależnie jednak od słuszności swojego odkrycia, Kolankiewicz – podobnie jak wielu innych antropologów mówiących o widowiskach kulturowych (*cultural performances*) – nie dokonał w ich obrębie żadnych dodatkowych rozróżnień. Podejście takie wydaje się niestosowne z tego przede wszystkim powodu, że zróżnicowanie widowisk – ujawniające się zarówno na poziomie formalnym, funkcjonalnym, konstrukcyjnym, jak i użytkowym – jest tak duże, że rodzi uzasadnioną wątpliwość: czy postępowanie się jedną „zbiorczą” kategorią opisową może mieć nadal jakiś poznawczy sens?

2. Zacząć wypada od etiologii widowisk. Można powiedzieć, że niektóre z nich powstają w wyniku celowej działalności podmiotu, performerera, sprawcy – widowiska sztuczne – a inne (wyłączywszy argumentację religijną) nie mają autora i nie ujawniają się poprzez działania żadnego performerera – widowiska naturalne. Do tych ostatnich należą zjawiska atmosferyczne i kataklizmy wywołane siłami natury oraz wszelkie anomalie odbiegające od zwyczajowych oczekiwań, takie jak: śnieg w środku lata i burza zimą, jak gradobicie, zaćmienie słońca czy erupcja wulkanu, burze z piorunami, tsunami i trzęsienia ziemi. Wszystkie one są jednak widowiskami kulturowymi. Niezależnie bowiem od swojej naturalności stają się częścią kulturowego obiegu i właściwej dla niego narracji. Bez odbiorców nie miałyby sensu. To przyglądająca się burzy publiczność ze zdarzenia o charakterze meteorologicznym czyni fakt kulturowy i nadaje mu określoną semantykę. W ten sposób widowiskami stają się zarówno działania wykonawców (nadawców), jak też zdarzenia, w których nie występują wykonawcy (a przynajmniej nie są oni konieczni do tego, aby zainteresowanie takimi widowiskami mogło powstawać).

W widowiskach naturalnych nie musi również pojawiać się autor. Podczas gdy jest on pożądanym w obrębie widowisk sztucznych (kto nie pragnie poznać autora spektaklu, wywołać go na zakończenie po to, żeby mógł się uklonić publiczności i zebrać zastużone brawa?) okazuje się całkowicie zbędny w obrębie widowisk naturalnych. Kto pragnie poznać autora tsunami, pożaru i trzęsienia ziemi albo popularnych widowisk organizowanych przez planetaria na całym świecie, w których za pomocą odpowiednich teleskopów widzowie mogą oglądać spadające komety, zmieniające swoje miejsce gwiazdy, zaćmienia poszczególnych planet, a także wiele innych efektów?

Odpowiedź na pytanie: dlaczego widowiska naturalne nie wywołują w nas pragnienia poznania ich autorów, a więc dlaczego są oni dla widzów mniej ważni od samego pokazu, nie wydaje się skomplikowana. Pozostają anonimowi, ponieważ nie mają wpływu na przebieg widowisk. Ujawnienie ich twarzy – nawet gdyby to było możliwe – niczego by nie zmieniło. Widowiska naturalne, w przeciwieństwie do sztucznych, nie są bowiem somatyczne. Ich materią nie jest ciało działającego performerera. Dlatego nie domagają się ujawnienia cielesności sprawcy. Do ich odbioru nie jest także potrzebne spełnienie żadnych warunków wstępnych. Publiczność równie dobrze może być przygotowana, jak też nie przygotowana do ich odbioru (niewykształcona). Ich istotą jest bowiem to, że nie wymagają rozumienia. Niezdolność do naukowego wyjaśnienia tęczy nie dyskwalifikuje jej widowiskowego potencjału. Aby na nią patrzył z zachwytem, nie trzeba jej rozumieć. Widowiskom naturalnym trudno byłoby też przypisać cechy pragmatyczne. Znakomita ich większość nie służy do realizacji żadnych celów. Nie powstają one z myślą o spełnieniu określonych powinności, a jeśli takie zostają im przypisane, to nie wynikają z ich natury, ale z bieżących potrzeb społecznych. Cóż pragmatycznego może być w zachodzie słońca albo tęczy? Jeśli towarzyszy im jakiegokolwiek pragmatyzm, to powstaje on na poziomie interpretacji. Ważna różnica dotyczy także publiczności. W przypadku widowisk naturalnych jest ona niezbędna. Stanowi konieczny warunek ich społecznego obiegu. Wyładowania atmosferyczne, którym nikt się nie przygląda, nie miałyby sensu bez publiczności. Inaczej jest w przypadku widowisk sztucznych. Nawet jeśli nie są one skierowane do żadnej publiczności, ich odbiorcą może być sam performer. „Widz wewnętrzny” – jeśli można go tak nazwać – występuje zawsze i w każdym performansie, co wynika z tego, że performanse są działaniami świadomymi (opartymi na aktach świadomości). Oznacza to – jak słusznie podkreśla Tomasz Kubikowski – że znajdują się pod kontrolą performerera⁴. To on jest bowiem instancją „nadzorującą” przebieg swoich czynów. Widowiska naturalne i sztuczne – niezależnie od występujących między nimi różnic – pod pewnymi względami są do siebie podobne. Przede wszystkim dlatego, że postępują się delimitacją. Naruszenie stanu równowagi nawet jeśli jest długotrwałe, w końcu kiedyś się kończy. Widowiska łączy także iterowalność, polegająca na niedokładności powtórzeń. Nawet jeśli te same zjawiska meteorologiczne wydają się bardzo podobne do siebie, to jednak za każdym razem nieznacznie się różnią. To samo można powiedzieć o każdym widowisku sztucznym, nie wyłączając przedstawienia teatralnego. Jego przebieg jest za każdym razem inny⁵.

Zakres podobieństw i różnic między widowiskami naturalnymi i sztucznymi można przedstawić następująco:

widowiska sztuczne

mają autorów i wykonawców

są pragmatyczne

somatyczne (ponieważ występuje w nich performer)

widzowie „zewnątrzni” nie są konieczni

są delimitowane

są iterowalne

widowiska naturalne

nie mają autorów i wykonawców

nie są pragmatyczne

nie są somatyczne

widzowie „zewnątrzni” są konieczni

są delimitowane

są iterowalne

3. Najszerzą i jednocześnie najbardziej zróżnicowaną kategorię stanowią widowiska sztuczne. Za ich podstawę uznaje się wyuczone i powtarzalne formy zachowań, które – postugując się terminologią Richarda Schechnera – należałoby określić mianem zachowanych zachowań (*restored behaviors*)⁶. Polskie tłumaczenie – nawet jeśli w pierwszej chwili wydaje się niedoskonałe – okazuje się jednak bardzo pożyteczne. Przede wszystkim dlatego, że pozwala uniknąć skojarzeń z teatrem, odgrywaniem roli i przedstawianiem. Schechnerowski termin opisuje bowiem wszelkie formy działań (a więc również i te, którym nikt się nie przygląda – oczywiście poza samym performerem). W tym też znaczeniu – także polskie tłumaczenie – otwiera pole dla rozważań wykraczających poza tradycyjne skojarzenia z występem i odnosi się do samej natury działania, przybierającego różnorodne – pod względem konstrukcyjnym, funkcjonalnym i pragmatycznym – formy. Widowiska sztuczne, o których najczęściej mówi się performanse (albo performanse kulturowe – *cultural performances* – co jednak w świetle przeprowadzonej przeze mnie stratyfikacji wydaje się rozwiązaniem znacznie mniej precyzyjnym), stanowią podstawową formę aktywności podejmowanej przez podmiot zarówno w wymiarze społecznym, jak też indywidualnym. Towarzyszą życiu odświeżonemu i codziennemu, publicznemu i intymnemu, zawodowemu i prywatnemu. Wypełniają zakłady pracy, kościoły, biblioteki, muzea, teatry, centra handlowe i zwykłe ulice.

Richard Schechner wyznaczył osiem podstawowych odmian performansów. Zaliczył do nich: 1) performanse towarzyszące życiu codziennemu, kucharstwu, doświadczeniom towarzyskim i innym powszechnym zdarzeniom; 2) występujące w sztuce, 3) w sporcie i innych rozrywkach popularnych, 4) w biznesie, 5) w technologii, 6) w seksie, 7) w świętych i w świeckich rytuałach, oraz 8) w zabawie⁷. Propozycja Schechnera – powiedzmy wyraźnie – nie uwzględnia jednak wszystkich odmian. Nie mówi nic o performansach militarnych, politycznych ani takich, które nastawione są na przekazywanie wiedzy lub umiejętności. Nawet jeśli uznałibyśmy, że towarzyszą one życiu codziennemu, to jednak znacząco wyróżniają się na jego tle. Nie są doświadczeniami równie powszechnymi, jak gotowanie czy zabawy w parku z psem. Mają nie tylko charakter odświeżony, ale zaspokajają szereg ważnych społecznych potrzeb. Wydaje się więc, że zamiast mówić o okolicznościach, w których performanse mogą występować, należałoby raczej zaakcentować znaczenie celów, ku którym zmierzają (lub/i które realizują). Różnica między okolicznościami i celami jest taka, że podczas gdy pierwsze opisują ogólne założenia – warunki wstępne – sprzyjające powstawaniu performansów, drugie mówią o ich ukierunkowaniu, nastawieniu na realizację określonych zadań. Pozwalają w ten sposób na dużo bardziej precyzyjne scharakteryzowanie ich odmian. Jest ich co najmniej trzynaście. Należą do nich performanse: codzienne, zawodowe, czasu wolnego, świąteczne, edukacyjne, przynależnościowe, biznesowe, technologiczne, artystyczne, sportowe, militarne, polityczne i religijno-magiczne⁸.

Wszystkie te odmiany performansów mają swoich autorów (sprawców), są działaniami somatycznymi, ukierunkowanymi na realizację określonych celów (a więc odznaczają się walorem pragmatycznym), są delimitowane (to znaczy potrafimy wyznaczyć ich czasoprzestrzenne granice), a także iterowalne (opierają się na niedokładnych powtórzeniach). Cechy te świadczą o związkach występujących między performansami na poziomie ich struktur głębokich i pozwalają – niezależnie od wszelkich różnic, które między nimi występują – na zrekonstruowanie ukrytego pokrewieństwa.

4. Czy w podobny sposób można opisać inne formy pozostające z performansami w łączności, takie jak instalacje, environment, asamblaże, kolaże, a także pojawiające się w ich kontekście obrazy i rzeźby? Wydaje się, że tak, choć trzeba jednocześnie uczynić zastrzeżenie, że ich opis, wynikający z zastosowania perspektywy performatywnej, może różnić się od ujęć dokonywanych na gruncie tradycyjnych dyscyplin.

Najbardziej pojemną kategorią wydają się instalacje. Nie tylko dlatego, że ich początki poprzedzają awangardowe manifestacje, ale przede wszystkim z tego powodu, że dają one możliwość opisanego konstruowania i sytuowania na pograniczu tradycyjnych form. O instalacjach można powiedzieć, że są zbiorami obiektów pozostających względem siebie w nieobojętnych relacjach znaczeniowych, które mogą (ale nie muszą) mieć charakter dynamiczny (zmienny) i które umieszczone są w określonej przestrzeni. Ważną cechą instalacji jest możliwość przeniesienia ich do innego środowiska, bez szkody dla ich znaczenia. Inaczej jest w przypadku sztuki environment, składającej się z przedmiotów pozostających względem siebie w relacjach statycznych albo dynamicznych, które charakteryzują się nieobojętnym związkiem z przestrzenią, w której są pomieszczone. To właśnie przestrzeń wraz ze znajdującymi się w niej obiektami tworzy spójne – pod względem koncepcji artystycznej – dzieło.

6

R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*,
tłum. T. Kubikowski. Wrocław 2006,
s. 44–45.

7

Ibidem, s. 46.

8

Szczegółową charakterystykę
poszczególnych odmian performansów
czytelnik znajdzie w mojej książce
Performans. Gdańsk 2011, s. 44–52.

Performanse artystyczne, powstające na gruncie tak zwanej drugiej awangardy, wielokrotnie wykorzystywały inspiracje płynące zarówno ze sztuki environment, jak też instalacji. Działania licznych artystów ulokowane były w przestrzeniach artystycznych, które mogłyby uchodzić za osobne projekty plastyczne. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Eat* Allana Kaprowa, rozgrywającym się w specjalnie zaaranżowanych pomieszczeniach starego browaru na Bronksie, w pracach Georga Brechta, przekształcających relacje między znajdującymi się w przestrzeni obiektami, i Yves'a Kleina, tworzącego kompozycje z nagich ciał (pomalowanych na niebiesko) odcisniętych na białym płótnie. To samo dotyczy Orland ozdabiającej zdjęciami, rysunkami i obiektami sale operacyjne i tworzącej w ten sposób instalacje, które mogłyby funkcjonować jak autonomiczne formy plastyczne, a także performansów Franco B., prac Nam June Paika i Mariny Abramović. Na większość z nich można patrzeć niejako z po-

dwójnej perspektywy: 1) widzieć w nich instalacje składające się z określonych obiektów, tworzących układy znaczące i w pewnym stopniu samowystarczalne (to znaczy takie, które mogłyby istnieć jako niezależne instalacje); 2) postrzegać je w ścisłym związku z działaniami artystycznymi performerów. O wielu działaniach współczesnych artystów można jednocześnie powiedzieć, że są usytuowane na granicy instalacji, sztuki environment i performansu. Jednym z takich może być *Dream House* La Monte Younga. Projekt zainicjowany w 1964 roku miał kilka etapów. Początkowo był przedsięwzięciem stricte muzycznym, związanym z poszukiwaniem „uniwersalnych dźwięków”, które zdolne byłyby przetrwać w długiej perspektywie czasowej. W 1979 instalacja muzyczna została przekształcona w wizualną (zrealizowaną we współpracy z Marian Zazeelą – muzykiem). Najnowsza część projektu, pokazywana w pracowni Younga na Church Street w Nowym Jorku (z niewielkimi przerwami), jest instalacją artystyczną, składającą się z gry świateł i dźwięków. Zmienia się ona jednak w performans, gdy pojawiają się widzowie. To oni swoją obecnością nadają instalacji wymiar performatywny.

Na granicy między instalacją i performansem usytuowanych było także wiele prac Nam Juna Paika. W 1977 roku na festiwalu Documenta 6 zaprezentował on *TV-Garden*, przedstawiający migocące na kilkudziesięciu ekranach rośliny doniczkowe, a w głównej hali muzeum w Bremie – żółwia w różnych pozach i ujęciach. Można powiedzieć, że z jednej strony tworzyły one artystyczne środowisko (environment), z drugiej postugiwały się transmisją, a więc strategią charakterystyczną dla performansów medialnych. To, co Paik pokazywał na ekranach telewizorów, można było jednak zobaczyć bez ich pomocy, a na dodatek transmitowany obraz był nieruchomy. Jeszcze lepiej efekt ten widoczny był w *TV Buddha* z 1974, gdzie posążek Buddy usytuowany naprzeciw telewizora, przekazywany był na znajdujący się przed nim monitor.

Praca miała kilka realizacji, w jednym z wariantów Buddha siedział naprzeciw pustej obudowy telewizora, w której środku paliła się świeczka.

Rozpatrując różnicę między performansami a instalacjami, można powiedzieć, że oddziela je od siebie rodzaj ruchu. W przypadku instalacji mamy do czynienia z działaniem przewidywalnym i mechanicznym. Jeśli wyobrazimy sobie konstrukcję składającą się z kostek domina, to ruch wywołany ich upadkiem – ze względu na swój mechaniczny charakter – będzie przewidywalny. W tym sensie różni się od działań performerów, nieporównanie bardziej skomplikowanych, wielokierunkowych i nieobliczalnych. Opozycja ruch-bezruch pozwala także na scharakteryzowanie różnicy między rzeźbą a instalacją. O rzeźbie należałoby powiedzieć, że jest statyczna. Jej elementy pozostają względem siebie w bezruchu (co oznacza, że nie występują między nimi relacje dynamiczne). Jeśli rzeźba może być źródłem działań, to tylko takich, które dokonują się wokół niej (lub z jej powodu). Sama nie wytwarza ruchu. Inaczej jest w przypadku instalacji, które składają się z przedmiotów pozostających ze sobą w relacjach dynamicznych (zmiennych) i które dodatkowo mogą być wykonane z materiałów niejednorodnych (heterogenicznych).

Zarówno w obrębie instalacji, jak też sztuki environment, wykorzystywane są asamblaże i kolaże. O pierwszych należałoby powiedzieć, że są trójwymiarowymi kompozycjami gotowych przedmiotów, zbiorami rzeczy (także porzuconych, zniszczonych, zdekomponowanych). Praktyka asamblaży – stosowana przez kubistów, dadaistów i konstruktywistów, ostatecznie sformalizowana w latach pięćdziesiątych przez wybitnego francuskiego malarza i rzeźbiarza Jeana Dubuffeta, który stworzył kompozycję składającą się ze skrzydeł motyli, nazwaną *assemblages d'empreintes* – polegała na zaskakiwaniu widza łąčeniem ze sobą elementów (przedmiotów) należących do różnych porządków i kategorii. Zestawienia obiektów miały charakter metaforyczny. Polegały bowiem na przenoszeniu właściwości jednych przedmiotów na inne, tworzeniu zaskakujących kontaminacji formalnych i znaczeniowych. Dzięki tej cesze asamblaże – choć były nieruchome – przechowały niejako pamięć działania (ruchu). Były efektem przemieszczania różnych – najczęściej „niepasujących” do siebie przedmiotów – i lokowania ich w nowej przestrzeni. Zdziwienie wynikało z ich zestawienia w nowym porządku (układzie), z tego, że pozostawały one w dynamicznych relacjach znaczeniowych. Nie chodziło zatem o to, że się fizycznie poruszały, ale że się „poruszały znaczeniowo”. Ich nieprzystające do siebie sensy wprawiły kompozycję w „semantyczny ruch”. Pozwalały widzieć ją nie tylko w wymiarze tego, co zostało przedstawione, ale także z czego poszczególne części zostały wykonane, lub też czym były (a może nadal są?), zanim nie stały się fragmentem nowego dzieła.

O kolażach należałoby z kolei powiedzieć, że są konstrukcjami dwuwymiarowymi, składającymi się z gotowych przedmiotów, fragmentów pochodzą-

cych z różnych materiałów. Wskazuje na to zarówno ich współczesny rodowód spod znaku awangardy futurystycznej, surrealistycznej, kubistycznej czy dadaistycznej, jak też archaiczna przeszłość, na którą powoływało się wielu artystów (mędzy innymi Braque i Picasso). Jakkolwiek kolaże różniły się od asamblaży tym, że były dwuwymiarowe, to podobnie jak one odznaczały się statycznym układem przedmiotów usytuowanych w określonych relacjach, które wytwarzały wrażenie „semantycznego ruchu”, wywodzących się z zaskakujących zestawień kompozycyjnych i formalnych. Relacje między poszczególnymi formami można przedstawić następująco:



zostają efektem przeobrażeń plastycznych i które nie postępują się działaniem. Można zatem powiedzieć, że widowiska kulturowe łączą niejako dwie tradycje: w y k o n a w c z ą , polegającą na przedstawieniu działań performerów w określonej przestrzeni, oraz e k s p o z y c y j n ą , która polega na zaprezentowaniu przedmiotów (wobec czego ruch i działanie performerów stanowią wartość dodatkową).

Wniosek trzeci ma charakter metodologiczny. Oto za pomocą narzędzi służących do rozpoznania widowisk można opisać również instalacje, asamblaże, kolaże, rzeźby i obrazy. Stanowią one bowiem część szeroko rozumianej tradycji widowiskowej i w tym sensie zasługują na głębsze zainteresowanie nie tylko historyków sztuki, ale także performatyków.

Wniosek czwarty dotyczy usytuowania teatru w obrębie widowisk i prowadzi do obnażenia interpretacyjnych przyzwyczajęń, stawiających teatr ponad innymi widowiskami. W istocie teatr jest formą w dwójnasób podrzędną: najpierw należy do performansów artystycznych i podlega wszystkim ich regułom, a następnie do widowisk sztucznych. Nie ma zatem żadnych powodów żeby uważać, iż jest bytem w jakikolwiek sposób dominującym. Jeśli powstaje takie wrażenie, to jest ono wyłącznie efektem popularności teatru. Na tej podstawie nie można jednak twierdzić, że zmienia się jego usytuowanie w konstelacji widowisk, ponieważ myśl taka byłaby powrotem do teorii, że Słońce wraz z innymi planetami obraca się dookoła Ziemi...

5. Powyższy schemat pozwala na sformułowanie trzech wniosków. Po pierwsze, że widowiska kulturowe nie są jednorodne, mogą mieć bowiem charakter naturalny lub sztuczny. Pierwsze – poza nielicznymi wyjątkami, polegającymi na wykorzystaniu nowoczesnej techniki do wywoływania opadów deszczu czy przeciwnie oczyszczenia nieba z chmur – powstają bez ingerencji wykonawcy. Z kolei drugie są efektem działalności sprawcy. Mają też charakter ewolucyjny, co oznacza, że ulegają przeobrażeniom, dzięki czemu powstawać mogą nowe ich formy, odzwierciedlające aktualne potrzeby społeczne. Wniosek drugi odnosi się do heterogenicznej natury widowisk sztucznych. Należą do nich bowiem zarówno postępujące się działaniem performanse (codzienne, zawodowe, artystyczne, religijne, przy należnościowe, seksualne i wiele innych), podlegające na dodatek licznym przemianom społecznym, historycznym i kulturowym, jak też formy, które po-

Jacek Wachowski – profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, teatrolog, literaturoznawca. Kierownik Pracowni Historii i Teorii Widowisk, współzałożyciel i prezes Live Art Foundation. Członek Polskiego Towarzystwa Naukowego oraz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Zajmuje się współczesnymi zjawiskami artystycznymi powstającymi w obrębie sztuki widowiskowej, ze szczególnym uwzględnieniem performansu, teoretyczną i metodologiczną refleksją nad dramatem i teatrem, badaniami nad komunikacją społeczną. Autor pięciu książek, m.in. *Performans*, Gdańsk 2011.

SZTUKA WSZĘDZIE

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE 1904-1944



ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI 4 06 - 26 08 2012

ALMA

Idea związania programu uczelni z potrzebami życia była mocno akcentowana w aktach założycielskich Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Drogą do tego celu miało być zrównanie tradycyjnych dziedzin akademickich (malarstwa i rzeźby) ze sztuką stosowaną. Ojcowie-założyciele Szkoły (choć sami w większości malarze) widzieli w tym atut nowo powołanej uczelni w stosunku do innych, szczególnie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

MATER

Blisko połowa składu profesorów nowej, państwowej Szkoły Sztuk Pięknych – Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Karol Tichy, Edward Trojanowski – wszyscy z Krakowa, związani w młodości z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana i z Warsztatami Krakowskimi – gwarantowała utrzymanie profilu programowego zwróconego ku sztuce użytkowej, tym bardziej że jej znaczenie wysoko oceniali też pozostali – Tadeusz Breyer, Miłosz i Mieczysław Kotarbiński, Tadeusz Pruszkowski i Władysław Skoczylas. Problemem nie była już sama obecność czy nawet dominacja sztuk stosowanych w programie i strukturze uczelni, lecz pokonanie następnego progu – praktycznego z a s t o s o w a n i a wypracowanych w Szkole pomysłów i projektów w życiu, w codziennym otoczeniu człowieka, poczynając od pojedynczego przedmiotu, kończąc na rozwiązaniach monumentalnych, architektoniczno-urbanistycznych.

Maryla Sitkowska

Profesorowie SSP w Warszawie, ok. 1930. Od lewej: Karol Tichy, Tadeusz Pruszkowski, Karol Stryjeński, NN, Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski

Pomysł, powstały w kręgu absolwentów Akademii petersburskiej, świadomych przy tym nowoczesnych idei europejskich rodem z Wielkiej Brytanii (Arts and Crafts Movement), Wiednia (Wiener Werkstätte, Sezession), Berlina (Deutsche Werkstätte) i, *last but not least*, Krakowa (Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana) – miał jednak w początkowym okresie istnienia Szkoły nikłe szanse na urzeczywistnienie, z powodów głównie finansowych¹.

Możliwości takie stanęły przed Szkołą po jej przejęciu przez państwo i reorganizacji w 1923 roku. Na szczęście utrzymała ona ciągłość z uczelnią Stabrowskiego i Lentza – nie tylko formalną. Ważniejsza była świadomość tradycji, w 1923 roku już niemal dwudziestoletniej, a także rola prof. Karola Tichego, który ją podtrzymał w najtrudniejszym okresie 1918–1922 jako kierownik Państwowych Kursów Pedagogicznych dla Nauczycieli Rysunku². Z grona uczniów tych kursów pochodziła duża część studentów Szkoły z pierwszego naboru w grudniu 1922 roku.



1

Por. I. Huml, „O artystów prawdziwych, którzy by wzory sami stwarzać potrafili”, w: *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, ASP, Warszawa 2012, s. 16–27.

2

K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 43–44.
Karol Tichy został mianowany pierwszym dyrektorem państwowej SSP z dniem 1 I 1923.

3

Piwocki, op. cit., s. 44

4

Obszernie omawia ten proces Piwocki, op. cit., s. 48–50.

5

Stopnie naukowe w Akademii Sztuk Pięknych, nieokr. czasopismo z 18 VI 1939 i inne wycinki w *Księdze wycinków prasowych*, t. 2, s. 41 i n., Arch. ASP w Warszawie.

6

Por. *Program Szkoły*, w: *Szkola Sztuk Pięknych. Cele i zadania*, Warszawa [1928], s. 42–45.

7

A. Chmielewska, *Warszawskie atelier grafiki dekoracyjno-reklamowej „MEWA”*, „Rocznik Warszawski”, t. 25, 1995, s. 158.

8

Polska była trzecim wystawcą, jeśli chodzi o liczbę zaprezentowanych prac i pierwszym pod względem liczby zdobytych nagród. Wyszczególnienie nagród zob. Anna M. Drexlerowa, Andrzej K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 206–209.

9

Por. J. Kania, *Dziedzictwo świętego Projektusa. Program Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego*, w: *Sztuka wszędzie...*, op. cit., s. 178–187 [autorski skrót tekstu zamieszczamy w tym numerze pisma – przyp. red.].

10

Były to wnętrza projektowane przez Marię Bielską i Halinę Karpińską, Mariana Sigmunda, Przemysława Kocowskiego oraz Czesława Knothego. *Katalog Działu Sztuki, Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań 1929*, s. 101–104. Wszyscy wymienieni byli w roku akademickim 1928/29 studentami SSP.

11

Sprawozdanie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie za rok akademicki 1928/29 odczytane przez Dyrektora Szkoły prof. Józefa Czajkowskiego w dniu rozpoczęcia studiów w roku akademickim 1929/30 – dn. 21 października 1929 r., w: *Księga wpisów 1928/29*, Arch. ASP [dalej skrót: *Spraw. SSP*, *Księga wpisów* [data]].

Dzieje Szkoły Sztuk Pięknych, od 1932 nominalnej i od 1934 w pełni praw Akademii Sztuk Pięknych, można rozpatrywać z wielu punktów widzenia. Ciekawe wydaje się spojrzenie z perspektywy wstępującego w jej progi studenta – nieważne, czy kierunku użytkowego czy „czystego” – i próba odpowiedzi na pytanie, co mianowicie Szkoła mu oferowała, jakie stwarzała mu możliwości studiowania i przyszłej pracy.

Problemem była ciągnąca się przez całe pierwsze dziesięciolecie funkcjonowania Szkoły sprawa jej statusu jako uczelni wyższej. Otóż Szkoła Sztuk Pięknych, w przeciwieństwie do Akademii krakowskiej, nie została objęta przepisami *Ustawy o szkołach akademickich* z 13 lipca 1920 roku (Dz. U. 1920 nr 72 poz. 494) – bo jej status w momencie uchwalenia ustawy był, mówiąc eufemistycznie, nieokreślony. Właściwie wtedy nie działała, studenci – tak jak w listopadzie 1918 roku, kiedy zbiorowo wstąpili do Legii Akademickiej³ – i teraz pomaszzerowali na front wojny polsko-bolszewickiej. Społeczność Szkoły dobijała się należnych jej praw przez ponad dziesięć lat, by w końcu osiągnąć cel 21 lutego 1934 roku⁴. Inna sprawa, że nie traktowano wtedy tych kwestii jako warunku sukcesu, przeciwnie, powszechne było przekonanie, że artyście dyplom nie jest potrzebny. Powstały pod koniec lat trzydziestych pomysły, by przyznawać absolwentom uczelni artystycznych tytuły naukowe magistra i doktora, budził szczere rozbawienie, również w środowisku artystycznym⁵.

Na studentów nie czekały w gmachu na Wybrzeżu Kościuszkowskim zbyt dotkliwie rygory (tu ujawniały się dobre strony niepełnej „akademizacji”). W Szkole mógł podjąć studia kandydat bez matury – jako wolny słuchacz. Po przejściu egzaminu wstępnego, będącego sprawdzianem uzdolnień plastycznych (części teoretycznej nie było), przed studentem otwierał się kilkuletni okres swobodnej pracy z możliwością zmian pracowni i dowolnej ich konfiguracji. Nauka trwała teoretycznie cztery lata, lecz można ją było przedłużyć, składając odpowiednie podanie. Właściwie jedynym progiem było przejście na V semestr, to jest z Kursu Ogólnego do wybranej pracowni Kursu Specjalnego – decydowała o tym Rada Główna Szkoły⁶. Lekceważono może szkolną dyscyplinę i formalne próby ustanawiania kryteriów „bycia artystą”, ale na pewno nie lekceważono konieczności zdobywania umiejętności warsztatowych. Te odgrywają szczególną rolę w dziedzinach użytkowych. Rola mistrza, jego osobisty dorobek jako wzór i przykład są nie do przecenienia. Profesorowie SSP byli artystami o ogromnym doświadczeniu tyleż zawodowym, co pedagogicznym. Ale co nie mniej ważne, byli w stanie zapewnić swym studentom szersze pole do wykazania się umiejętnościami niż dawała uczelniana pracownia czy warsztat. „Byli oni współtwórcami i działaczami wszystkich liczących się w stolicy instytucji i organizacji zajmujących się plastyką, z wyjątkiem bojkotowanej Zachęty. Tak więc ASP, IPS, Blok Zawodowych Artystów Plastyków (Blok ZAP), TOSSPO, KAGR, Spółdzielnia Artystów Ład podlegały wpływowi tych samych indywidualności, a co

za tym idzie propagowały pokrewną ideologię. Pod patronatem tych samych profesorów powstawały też kolejne grupy artystyczne skupiające absolwentów ASP – były to: Ryt, Czerń i Biel, Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska, Forma⁷. Już u zarania swej działalności Szkoła Sztuk Pięknych wzięła udział w projekcie, który okazał się wydarzeniem i przeżyciem „formacyjnym” dla społeczności młodej uczelni. Mowa o Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku. Przygotowania do tej wystawy, a następnie udział w sukcesie ekspozycji polskiej⁸, wprowadziły do sposobu funkcjonowania uczelni potrzebę i umiejętność sprawdzania się w podobnych, odpowiedzialnych zadaniach poza jej murami. Udział SSP w wystawie paryskiej był wieloraki. Głównym projektantem Pawilonu Polskiego był Józef Czajkowski, inni profesorowie – Wojciech Jastrzębowski, Mieczysław Kotarbiński, Władysław Skoczylas, Karol Tichy – wystawiali swe prace lub organizowali poszczególne działy, a czasem występowali w obu funkcjach. Szczególna rola przypadła Wojciechowi Jastrzębowskiemu, który w Paryżu, na wystawie szkolnictwa artystycznego w Grand Palais, po raz pierwszy na szerszym forum zaprezentował swój autorski program Kompozycji Brył i Płaszczyzn. Wzbudził on zainteresowanie, co oczywiście, głównie wśród pedagogów⁹. Z pewnością przyczynił się do zdobycia jednego z głównych Grand Prix przez Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie – za nowatorski program nauczania.

Po wystawie paryskiej jeszcze kilkakrotnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego społeczność Szkoły stawiała do podobnych zadań, wykonując je z sukcesem. Tak było w przypadku udziału uczelni, ale przede wszystkim jej studentów w Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929, następnie w projektowaniu i wyposażaniu wnętrz polskich transatlantyków w latach 1935–1936, uczestnictwa w kolejnych międzynarodowych wystawach w Paryżu w 1937 i Nowym Jorku w 1939 roku. W skali mniejszej, bo ograniczonej do jednej pracowni – rzeźby w architekturze Bohdana Pniewskiego – studenci brali udział w opracowywaniu konkretnych fragmentów Świątyni Opatrzności w Warszawie.

Udział Szkoły w organizowaniu Powszechnej Wystawy Krajowej jest stosunkowo mniej znany. Artyści wystawiający indywidualnie i jako członkowie grup (w tym powstałych w SSP: Bractwa św. Łukasza, Rytu i Ładu) wystąpili w osobnym Dziale Sztuki PWK, którego dyrektorem artystycznym był Tadeusz Pruszkowski. Podczas inauguracji roku akademickiego 1929/30 Józef Czajkowski podsumowywał: „Ład wystawił, nie licząc tkanin, kilimów i ceramiki – 6 zupełnie urządzonych pokoi, projektowanych całkowicie przez uczniów¹⁰. Za co Tow. Ład otrzymało duży złoty medal¹¹. Zaś w sprawozdaniu swej

pracowni dodawał: „Na kursie wnętrza [...] szczególny nacisk był położony na komponowanie wnętrz wspólnie z udziałem Tow. Ład na wystawę poznańską [...] gdzie uczniowie mogli po raz pierwszy w Polsce zetknąć się z realizacją tego rodzaju zadań w całej rozciągłości i z wykorzystaniem wszystkich możliwości niezbędnych przy wnętrzu, jak oświetlenie, tkaniny, dywany itd.”¹².

Dział Sztuki nie był jedynym miejscem prezentacji artystycznych. Szkoła wystąpiła też, obok Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na tak zwanej Wystawie Rządowej w reprezentacji Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

Kolejną funkcją studentów SSP na „Pewuce” był ich udział w pracach wystawienniczych. W cytowanym *Sprawozdaniu* kolejne pracownie raportują: „Dysproporcja frekwencji w stosunku do ilości osób zapisanych do pracowni tłumaczy się intensywną pracą słuchaczy przy urządzaniu PWK w Poznaniu” (pracownia prof. Mieczysława Kotarbińskiego). „Uczęszczało przeciętnie około 70 procent z wyjątkiem trzech miesięcy: kwietnia, maja i czerwca, podczas których więcej niż połowa studiujących zajęta była przy urządzaniu Wystawy Krajowej w Poznaniu” (pracownia prof. Miłosza Kotarbińskiego). „W pierwszym semestrze prace odbywały się wg programu, w drugim z powodu przygotowań do Wystawy Poznańskiej, prawie wszyscy uczniowie znaleźli pracę w biurach prywatnych i rządowych, przygotowując wykresy lub projekty stoisk wystawowych i wykonywali te prace pod kierunkiem profesora Karola Stryjeńskiego” (pracownia prof. Wojciecha Jastrzębowskiego)¹³.

Zadaniem innego typu, w którym chodziło nie o prezentację osiągnięć indywidualnych, ale o zespołowe zmierzenie się z konkretnym tematem, było dekorowanie wnętrz polskich transatlantyków M/s „Piłsudski” i M/s „Batory”. W zamierzeniach kierowników przedsięwzięcia, Wojciecha Jastrzębowskiego, Lecha Niemojewskiego, Tadeusza Pruszkowskiego i Stanisława Brukalskiego (tylko on był spoza Szkoły, ale trzeba pamiętać, że w niej krótko studiował w latach I wojny światowej), miały one być „pływającymi ambasadami” kultury polskiej, przede wszystkim tej materialnej – kultury wnętrza i otoczenia¹⁴.

Środowisko warszawskiej Szkoły, wtedy już Akademii, miało swój decydujący udział w kształtowaniu formy i wyposażenia polskich pawilonów na międzynarodowych wystawach w Paryżu w 1937 i Nowym Jorku w 1939 roku. Podobnie jak w przypadku wystawy paryskiej z 1925 roku, przyniosło to artystom i uczelni uznanie i liczne nagrody (w Nowym Jorku ich nie przyznawano). W obu tych wystawach uczestniczyli twórcy kolejnego już pokolenia, wychowankowie Szkoły, przeważnie także jej pedagodzy młodszego i średniego stopnia; mniej wśród nich znajdowało się studentów¹⁵.

Studenci byli też angażowani do realizacji projektów profesorów. Wzorcowym przykładem mogą być prace przy powstającej pod koniec lat trzydziestych w Warszawie Świątyni Opatrzności Bożej.

Jak świadczą zachowane zdjęcia modeli Świątyni i fragmentów jej opracowania rzeźbiarskiego wykonywane przez studentów Bohdana Pniewskiego¹⁶, prowadził on zajęcia w swojej prywatnej pracowni w willi przy al. Na Skarpie (dziś Muzeum Ziemi PAN). Nie dziwi to wobec ciasnoty, z którą borykała się Szkoła pod koniec lat trzydziestych, ale też przywodzi na myśl tradycyjne, z rzemieślniczych warsztatów się wywodzące stosunki mistrz – uczeń.

Można powiększyć listę przywołanych tu okazji do wykazania się artystycznego i zawodowego o liczne otwarte konkursy. Studenci mogli przystępować do nich tak jak inni artyści. Warto wymienić na przykład wieloetapowy konkurs na wizerunki słynnych Polaków, organizowany w latach 1927–1929 i często wygrywany właśnie przez studentów¹⁷, czy liczne konkursy z dziedziny plakatu i reklamy, rozpisywane przez Instytut Propagandy Sztuki¹⁸. To dość, by stwierdzić, że warszawska Szkoła pod wieloma względami przypominała agencję czy spółdzielnię artystyczną¹⁹.

W latach międzywojennych było oczywiste, że wystawy urządzone na koniec każdego roku akademickiego otwierano w obecności dostojników państwowych. Przychodzili na nie ministrowie wyznań religijnych i oświecenia publicznego Sławomir Czerwiński i Wacław Jędrzejewicz, nie mówiąc o dwóch kolejnych dyrektorach Wydziału Sztuki MWRIOP – Wojciechu Jastrzębowskim (1928–1930) i Władysławie Skoczylasie (1930–1931); w latach 1938–1939 dwukrotnie wystawę zwiedzał Marszałek Edward Rydz-Śmigły²⁰. Wystawy i szerzej – życie szkoły (a obfitowało ono w wydarzenia takie jak doroczne bale kostiumowe i szopki, na które przychodziła „cała Warszawa”) interesowało prasę. Z każdej wystawy czerwcowej przechował się plik recenzji w gazetach, tygodnikach i miesięcznikach, od artystycznych poczynając, na popularnych „czerwoniakach” kończąc. Były to przy tym solidne, bynajmniej nie zdawkowe recenzje. Z przedwojennych obyczajów, które dziś warto przywołać, tak wydają się niezwykle, wspomnieć należy jeszcze jeden. Otóż na każdej wystawie dokonywano zakupów do Zbiorów Państwowych RP²¹.

12

Spraw. SSP, Księga wpisów 1928/29.

13

Ibidem.

14

Por. Jola Gola, *Polskie transatlantyki*

– *pływające salony sztuki*,

w: *Sztuka wszędzie...* op. cit.,

s. 340–361.



Otwarcie dorocznej wystawy w Szkole Sztuk Pięknych, czerwiec 1929.
W pierwszym rzędzie od lewej: Tadeusz Pruszkowski, [u jego stóp]
Teresa Roszkowska – autorka wystawianych obrazów, Leokadia
Bielska [?], Jadwiga Przeradzka, Władysław Skoczylas, Mieczysław
Kotarbiński, Tadeusz Breyer. Fot. Zbiory Specjalne IS PAN

15

Drexlerowa, Olszewski, op. cit., s. 223–245 (Paryż 1937), 247–262 (Nowy Jork 1939). Obie wystawy były też tematami sesji naukowych w IS PAN. Zob. *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, red. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2009; materiały z drugiej sesji, która miała miejsce w 2009 roku, są w druku.

16

Zachowane jako część spuścizny Bohdana Pniewskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

17

Spraw. SSP, Księga wpisów 1926/27, 1927/28, 1928/29; zob. też *Anna Rudzka, Zadania w pracowni rzeźby Tadeusza Breyera*, w: *Sztuka wszędzie...*, op. cit., s. w246–265.

18

Zob. *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18 VI 1930 do 1 IV 1937*, „Nike” t. I, Warszawa 1937, s. 245–267; *Sprawozdanie... od 1 IV 1937 do 31 III 1938*, „Nike” t. II, cz. 1, Warszawa 1939, s. 87–89.

19

Nie oznacza to, że studenci byli pozbawieni pomocy materialnej w formie stypendiów, zasiłków, zwolnień z czesnego itp., których źródłem było zarówno państwo, miasto, jak i fundacje prywatne. Ich wykazy i dynamikę wzrostu odnotowują szczegółowo kolejne *Sprawozdania SSP z lat 1924–1938*, Arch. ASP.

20

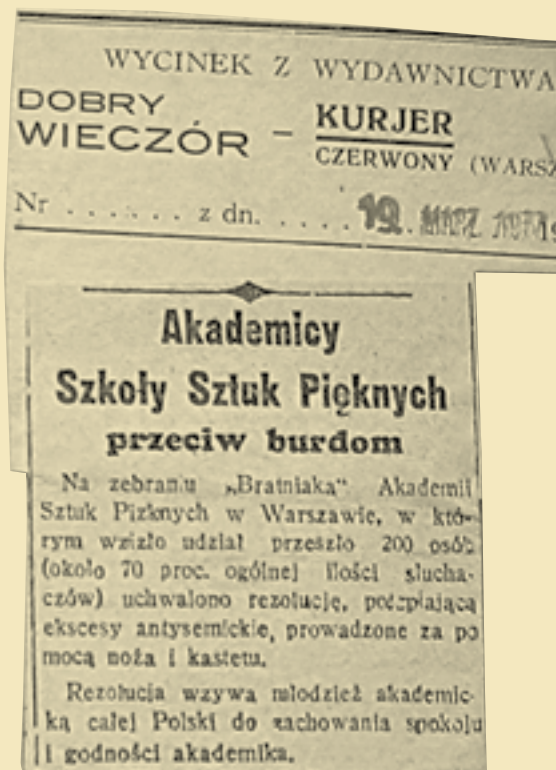
Patrz wycinki w *Księgach wycinków prasowych 1922–1939*, t. 1–2, Arch. ASP.

21

Nazwiska studentów wyróżnionych takimi zakupami, czasem z tytułami prac, zawierają *Sprawozdania SSP (ASP)*, Arch. ASP.



Jedną z najbardziej charakterystycznych cech warszawskiej uczelni było powstawanie w jej obrębie wielu grup skupiających czy to studentów i absolwentów jednej pracowni (jak to się działo w przypadku studentów Pruszkowskiego i pracowni graficznych – mowa o Rycie, grupie Czerń i Biel oraz Kole Artystów Grafików Reklamowych), czy to stawiających sobie zadania bardziej praktyczne, związane z wykonywaniem zawodu (jak to było w przypadku rzeźbiarskiej Spółdzielni Forma czy Spółdzielni Ład, skupiającej projektantów wielu specjalności). Samo zrzeszanie się nie było niczym oryginalnym, należy i dziś do *modus vivendi* absolwentów opuszczających uczelnię. W przypadku grup z SSP nietypowe było to, że młodzi nie buntowali się przeciwko swoim profesorom ani nie dystansowali wobec nich. Przeciwnie, uznawali ich patronat i członkostwo w swoich grupach za naturalne i pożądane. We wspomnieniach najczęściej i najcieplej wzmiankowany jest Tadeusz Pruszkowski, charyzmatyczny lider pociągający młodych rozmachem i oryginalnością swych zainteresowań, zachęcający ich do artystycznej odwagi, dla której potrafił zbudować solidne podstawy warsztatowe*. Skoczyła i Jastrzębowski byli postrzegani inaczej – jako ojcowskie autorytety. Z innych, bywało, pokpiwano w szopkach. Tak czy inaczej, grupy skupiające na równych prawach studentów, absolwentów i profesora łączyły Szkołę z życiem artystycznym, więcej – wprowadzały młodych w jego główny nurt. (Charakterystyczne, że w okresie międzywojennym nie istniało zjawisko „młodej sztuki” czy „sztuki młodych”, przeciwstawianej oczywiście tej „dojrzałej”). Nie może być przypadku w tym, że w licznych wspomnieniach wychowanków Szkoły wspomniana jest ona niemal wyłącznie dobrze, z sentymentem i uznaniem dla umiejętności oraz wartości, jakie potrafiła wpoić. Była przyjazna, zapewniała bezpieczeństwo. Spoteczność Szkoły *in gremio* odrzucała próby zaprowadzenia w niej jakichkolwiek form dyskryminacji. Halina Ostrowska-Grabaska wspomina: „Kiedyś, już w późniejszych latach grasującej Falangi, wydelegowany do nas elegantski korporant z barwną wstęgą »bandy« przecinającą na skos koszulę zwrócił się do zarządu naszego Bratniaka z propozycją przemawiania na masówce. Zapowiedział, że chce nas namówić do wstępowania do ich korporacji celem odłączenia się od elementów niepożądanych zarówno w sztuce, jak i życiu społecznym (!). Ustaliliśmy zaraz, że po nim zabierze głos koleżanka. Wybrana została popularna i śmiała Teresa Roszkowska. W naszym imieniu



oświadczyła, że wdzięczni jesteśmy za zainteresowanie i podniesienie tematu związanego z ważnymi dla malarzy zagadnieniami kolorystycznymi – jako że mężczyźni ożywią swój strój skośnie biegnącą barwną wstęgą – ale sprawa kobiecego udziału jest trudna. Jak i gdzie nosić bandę? Jedyną stałą i zawsze pewną możliwością byłaby podwiązka – tu postawiła nogę na skrzynce i uniósłszy spódnicę trzasnęła gumką podwiązki. [...] Błdy korporant wycofał się śpiesznie, oddzielany przez pozornie zatroskany zarząd od jawnie rozbawionej auli”²². Podobne w tonie wspomnienia z innego spotkania przekazał Eryk Lipiński²³. O tym wreszcie mówił Wojciech Jastrzębowski w przemówieniu inauguracyjnym rok akademicki 1937/38: „Rok ubiegły minął pod znakiem zaufania, jakim darzyłem kolegów, współpracowników i studiujących; zaufania mego nie nadużyto. To daje mi przekonanie i wiarę, że tradycje uczelni, która umie się zachować godnie, która nie pozwoli się wciągać w ekscesy, nie licujące z naszą kulturą – utrzymamy [...]”²⁴. To tylko przykład. Mówi, jak zintegrowana i solidarna była spoteczność uczelni. Jeśli dodać, że spajała ją również wspólna idea o charakterze misji, wizerunek przedwojennej Akademii ukazuje swe najważniejsze cechy, które zaszkarbity jej tak dobrą pamięć.

Nieznacznie skrócona wersja tekstu z katalogu *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, ASP, Warszawa 2012, s. 56–61.

*

O Tadeuszu Pruszkowskim pisało niedawno w „Aspiracjach” A. Szach-Głuchowicz (Tadeusz Pruszkowski – człowiek renesansu, „Aspiracje” zima 2011–2012, s. 18–21 [przyp. red.]).

22

Halina Ostrowska-Grabaska, *Bric à brac 1848–1939*, Warszawa 1978, s. 260–261.

23

Eryk Lipiński, *Pamiętniki*, Warszawa 1990, s. 59.

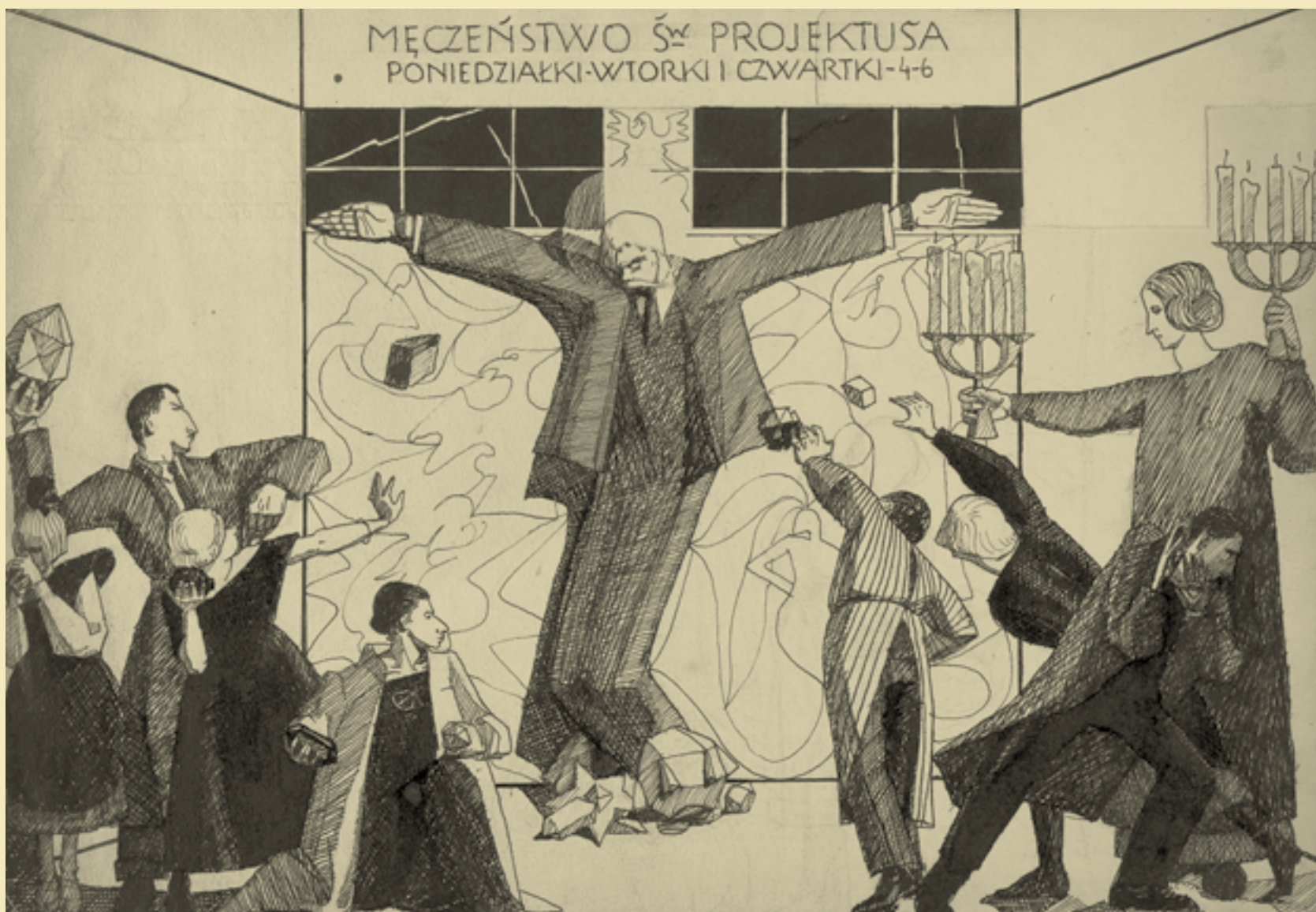
24

Sprawozdanie Akademii Sztuk Pięknych za rok akademicki 1936/37, mpis, Arch. ASP.

Joanna Kania

DZIEDZICTWO ŚWIĘTEGO PROJEKTUSA

PROGRAM KOMPOZYCJI BRYŁ I PŁASZCZYZN
WOJCIECHA JASTRZĘBOWSKIEGO



Wiktoria Goryńska, *Męczeństwo św. Projektusa*, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Jan Ligier

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się karykatura Wiktorii Goryńskiej *Męczeństwo św. Projektusa*, przedstawiająca scenę kamienowania profesora przez studentów. Ofiara, rozpięta na ścianie pracowni jak na krzyżu, pod szkicem narodowego godła, obrzucana jest przez zgromadzoną na pierwszym planie młodzież rozmaitymi wielościanami. Napis nad scenką głosi: „Męczeństwo św. Projektusa. Poniedziałki–wtorki i czwartki 4–6”. Rysunek powstał najprawdopodobniej w latach 1923–1925, kiedy Goryńska, jak wszyscy studenci pierwszego i drugiego roku, uczęszczała na kurs wstępny w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Od lutego 1923 roku w skład grona pedagogicznego Szkoły wchodził Wojciech Jastrzębowski, który wprowadził do programu nauczania nowy przedmiot, Kompozycję Brył i Płaszczyzn, oparty na jego doświadczeniu pedagogicznym sprzed I wojny światowej. Po ukończeniu krakowskiej Akademii w pracowni Józefa Mehoffera i dwuletnim pobycie w Paryżu jako członek Warsztatów Krakowskich prowadził kursy dla rzemieślników przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym, malarstwo i rysunek na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego, a także Kurs Dekoracji i Grafiki w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej (1912–1914). Zajęcia w tej ostatniej szkole wspomina Stefania Zbyszewska: „Pamiętam zadanie, które sama rozwiązywałam z jego polecenia i pod jego korektą: opracowanie wzorów dla fabryki wótkienniczej w Zawierciu czy Andrychowie. Wykonać musiałam cały katalog tkanin jedno- i dwubarwnych. Opracowałam też kompozycję okładki książki dla dzieci (bajki) w technice drukarskiej. W porozumieniu z różnymi zakładami przemysłowymi – a nie było to wtedy łatwe! – ogłaszał Profesor konkursy, jak np. konkurs na kształt butelki. Pamiętam zadanie opracowania profilu kafla i talerza ceramicznych [...] skomponowanie kraty do kaplicy. Każde nowe zadanie poprzedzało zalecenie Profe-

sora studiowania techniki i materiałów poglądowych, a także reprodukcji oryginalnych historycznych dzieł dostarczanych nam z bogatych zbiorów Muzeum Przemysłowego.

Pamiętam też uwagi Profesora przy oglądaniu miniatur indyjskich, na których przykładzie wyjaśniał nam, na czym polega harmonia kolorów.

[...] uczył nas patrzeć na sztukę ludową jako na przykłady zbiorowej twórczości, narastającej przez lata, zawsze związanej z określonym celem, a nasyczonej określonym wyrazem. Na tych przykładach wyjaśniał nam właściwe użycie rytmu, kontrastu, akcentu itd. Zadania prowadzone przez Profesora coraz bardziej wciągały nas w sens sztuki. Zaczynałyśmy rozumieć jej istotny cel – kształtowanie otoczenia ludzkiego zgodnie z warunkami życia i potrzebami współczesnego człowieka¹.

W tej relacji – a przypomnijmy, że odnosi się ona do lat 1912–1914 i już wtedy mowa jest m.in. o opracowywaniu wzorów dla fabryki – wymienione są właściwie wszystkie składniki metody pedagogicznej Jastrzębowskiego. Po pierwsze: oparcie się na konkretnych przykładach, w tym pochodzących ze sztuki ludowej, traktowanej jako zbiór wydestylowanych przez lata form najbardziej odpowiadających funkcji przedmiotu, „nasyconych określonym wyrazem”. Po drugie: dawanie studentowi konkretnych zadań wymagających świadomego stosowania technik i materiałów. Celem było wytworzenie przedmiotu funkcjonalnego i obdarzonego ekspresją, kontrolowaną przez znajomość zagadnień „rytmu, kontrastu, akcentu”. I w końcu: wpojenie adeptowi przekonania,

czym jest sztuka: sposobem „kształtowania otoczenia ludzkiego zgodnie z warunkami życia i potrzebami współczesnego człowieka”. *Primum vivere...* Współczesny – to znaczy żyjący w określonych warunkach społecznych, zazwyczaj pracujący – człowiek i jego potrzeby są odniesieniem dla działań artystów. Zakład przemysłowy, fabryka są miejscami, gdzie ich projekty mają zostać zrealizowane. Poszukując źródeł koncepcji pedagogicznej Jastrzębowskiego, wspomnieć należy o wzorcu, jakim był dla niego profesor Józef Mehoffer z krakowskiej Akademii.

„Mehoffera uważam za najwybitniejszego pedagoga w ówczesnej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Nie poznałem ani w Kraju, ani też za granicą tej miary nauczyciela. Siła jego metody nauczania polegała na tym, że dawał żelazny, pozaczasowy jakby, fundament dla rozumienia formy, budowy, bryły, dla umiejętności patrzenia na materialny świat przyrody i świat ludzkiej twórczości, uczył patrzenia i zdawania sobie sprawy z tego, czym jest światło, kolor, charakter, wyraz i poetyka przedmiotów sztuki, a więc i malarstwa, i rzeźby, i architektury².

Kompozycja Brył i Płaszczyzn, przedmiot ukierunkowany, wydawałoby się, na kształcenie umiejętności projektowania konkretnych przedmiotów, związany z pracą warsztatową, miał również ambicje dawania „żelaznego fundamentu”, podstawy dalszych poszukiwań.

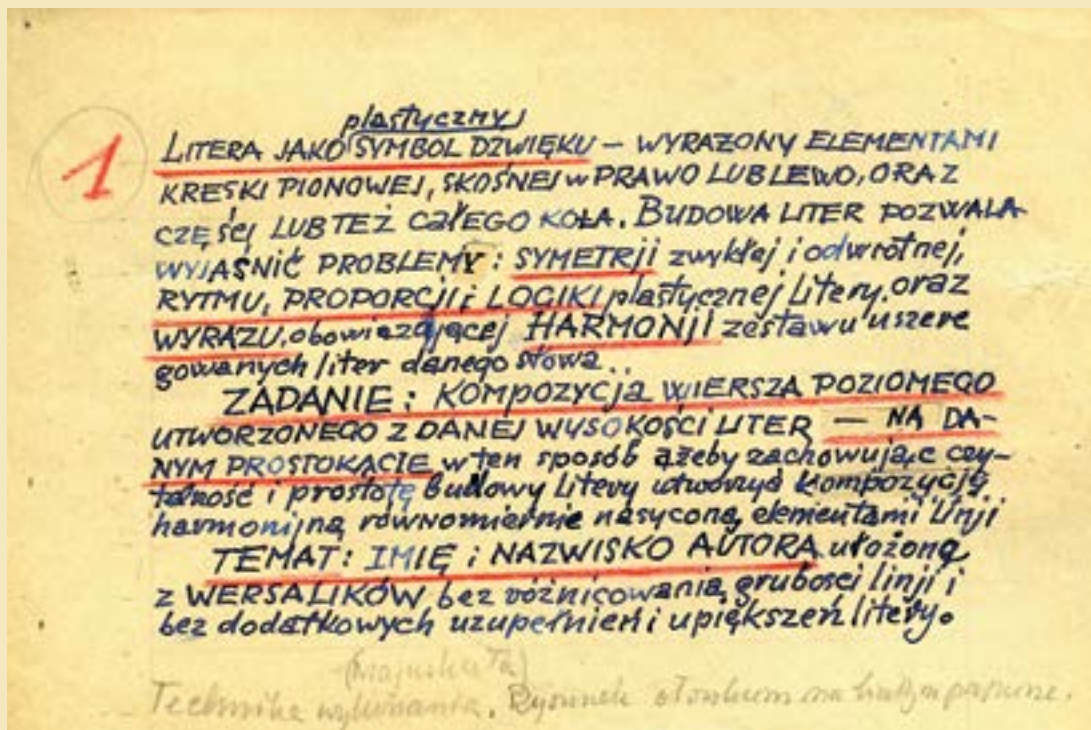
Twórcy nowego oblicza warszawskiej Szkoły nawiązywali w swoich deklaracjach do niemieckiego nurtu reformy szkolnictwa, nie wspominając jednakże ani słowem o Bauhausie, najbardziej nowoczesnej i wpływowej uczelni, łączącej kształcenie teoretyczne i praktyczne, powstałej w 1919 w Weimarze. Program Jastrzębowskiego kształtował się jeszcze przed wybuchem wojny. Uczestnictwo w niej (i wkrótce potem w wojnie polsko-bolszewickiej w 1920 roku)

1 Stefania Zbyszewska, [bez tytułu], mpis, Archiwum Wojciecha Jastrzębowskiego w Muzeum ASP w Warszawie [dalej używamy skrótu: Arch. WJ, MASP – przyp. red.].

2 Wojciech Jastrzębowski, *Mój profesor – Józef Mehoffer*, w: *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 105.

3 Włodzimierz Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1983, s. 5. Od końca 1923 roku przez jakiś czas Jastrzębowski mieszkał w budynku Szkoły, na ostatnim piętrze, zajmując dwupokojowe mieszkanie. Por. Władysław Wincze, *Opowieść o Profesorze*, mpis, Arch. WJ, MASP.

Wojciech Jastrzębowski, kartka z zadaniem dla studentów kursu Kompozycji Brył i Płaszczyzn, ok. 1950–1960, Archiwum ASP



4

Jastrzębowski prowadził KBiP w latach 1923–1928 (w 1928–1930 przerwał pracę na Akademii i pełnił funkcję dyrektora Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego) i ponownie w zmiennym wymiarze godzin w latach 1931–1937. Od 1 IX 1936 objął funkcję rektora ASP i w roku akademickim 1937/38 nie prowadził już zajęć z KBiP. Od 1928 roku jego asystentem był Roman Schneider, absolwent wiedeńskiej Kunstgewerbeschule. Również od 1928 roku asystował mu Jan Kaiser jako instruktor stolarski. Olgierd Szlekys był gospodarzem pracowni WJ w roku akademickim 1934/35.

Równoległą pracownię prowadził Józef Czajkowski (1924–1938). Jego asystentem od 1 X 1935 do 31 VIII 1938 był Władysław Wincze. Trzecią pracownią kierował formalnie Karol Stryjeński w latach 1927–1932 (zmarł 21 XII 1932). Faktycznie od 1929 roku do wybuchu II wojny światowej kierował nią, początkowo jako asystent Stryjeńskiego, Jan Kurzątkowski. W okresie od 1 X 1930 do 31 VII 1931 funkcję profesora Projektowania Brył i Płaszczyzn sprawował również Bogdan Treter.

5

Wojciech Jastrzębowski, *Kompozycja Brył i Płaszczyzn*, W: *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, op. cit., s. 145.

6

Ibidem, s. 147.

7

Wojciech Jastrzębowski, *Kompozycja Brył i Płaszczyzn*, ok. 1960–1963, mpis, Biblioteka IWP, Warszawa, s. 9.

Zadanie 1. Litera jako plastyczny symbol dźwięku. Imię i nazwisko autora, Archiwum ASP, Prace studenckie, lata 30. Fot. arch. Muzeum ASP



zapewne utrudniło mu recepcję najnowszych prądów w sztuce. Można więc przyjąć, że pokrewieństwo założeń Kompozycji Brył i Płaszczyzn z programem Bauhausu wynika ze wspólnego zaplecza. Studenci pierwszego i drugiego roku obowiązkowo uczestniczyli w kursie Kompozycji Brył i Płaszczyzn, w wymiarze wahającym się w różnych latach od 4 do 8 godzin tygodniowo. Pracownia Jastrzębowskiego znajdowała się „na górze, na poddaszu szkoły”³. Przedmiot, prowadzony od 1923 roku, przetrwał do wybuchu II wojny światowej, wpływając na formowanie się postawy twórczej kolejnych roczników absolwentów. Prowadzony był równolegle w kilku pracowniach, według zbliżonych zasad⁴.

„Chodziło o to, żeby każdy student równorzędnie z początkiem nauki rysunku, malarstwa i rzeźby był wprowadzany w sferę ogólnych zagadnień i pojęć kultury plastycznej i twórczości. Żeby nabrać odwagi, ambicji i pewnej sprawności do pracy samodzielnej, do szukania właściwego kształtu dla wyrażania własnej myśli. Żeby zbadat i przekonał się doświadczalnie, jakie czynniki i zależności wpływają na uzyskanie określonego wyrazu plastycznej kompozycji. A wreszcie – aby zakosztowując różnego typu zadań, wykonywanych w różnych warunkach technicznych, rozbudził swoją pomysłowość, inicjatywę i aby mógł trafnie wybrać kierunek dalszych studiów, odpowiadający jego indywidualnym pragnieniom i zdolnościom”⁵.

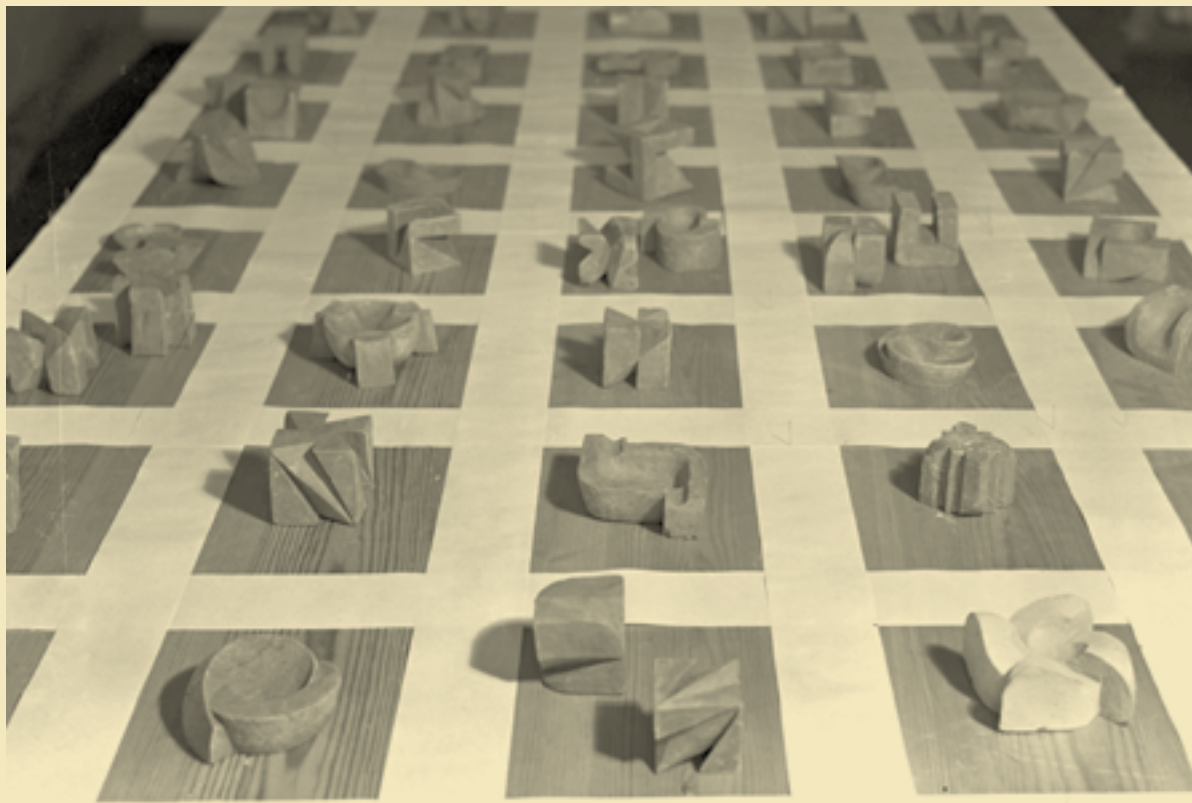
Sztuki nie można nauczyć, o tym Jastrzębowski był przekonany. Można natomiast przeprowadzić studenta przez szereg zadań w ten sposób, żeby uświa-

domił sobie prawidła postrzegania, prawa rządzące kompozycją, zależność efektu końcowego od właściwości użytego materiału i techniki. Wyposażyć go w narzędzia, umożliwiające skuteczną realizację postawionych celów: „Na każde zagadnienie: rytmu, proporcji, kontrastu i wielu innych, można znaleźć temat zadania, który pozwoli na sprawdzenie ich przydatności i wymowy w określonych warunkach, dla określonego celu”⁶.

Ważne jest dążenie do ukształtowania dojrzałej osobowości studiującego, świadomości służebnej, majeutycznej roli pedagoga i obecnego zawsze w kształceniu niebezpieczeństwa „urobienia” na obraz i podobieństwo swoje. Student sam ma odkrywać dla siebie prawidła komponowania, przedzierając się przez kolejne zadania: „Ćwiczenia należy przeprowadzać z poszanowaniem odrębności, indywidualnego ujęcia formy, aby nie dopuścić do wytwarzania kanonów geometrycznych i sztywnych reguł, ograniczających wyraz plastyczny. Założenia programowe nie powinny ograniczać świeżości ujęcia poszczególnych opracowań.

„[...] dość forsowna dążność do przysposobienia studiującego niewątpliwie zmienia warunki dla dojrzenia jego talentu i kultury plastycznej” – pisał Jastrzębowski już w latach sześćdziesiątych⁷.

W praktyce takie podejście, owo zezwolenie na wymagające czasu dojrzenie, oznaczało dla studentów długotrwałe, często wielokrotne zmagania z każdym postawionym zadaniem: „Pracownia Jastrzębowskiego przypominała trochę przedszkole.



Zadanie 7. Kompozycja bryły. Wystawa prac studenckich ASP, lata 30. Fot. arch. Muzeum ASP

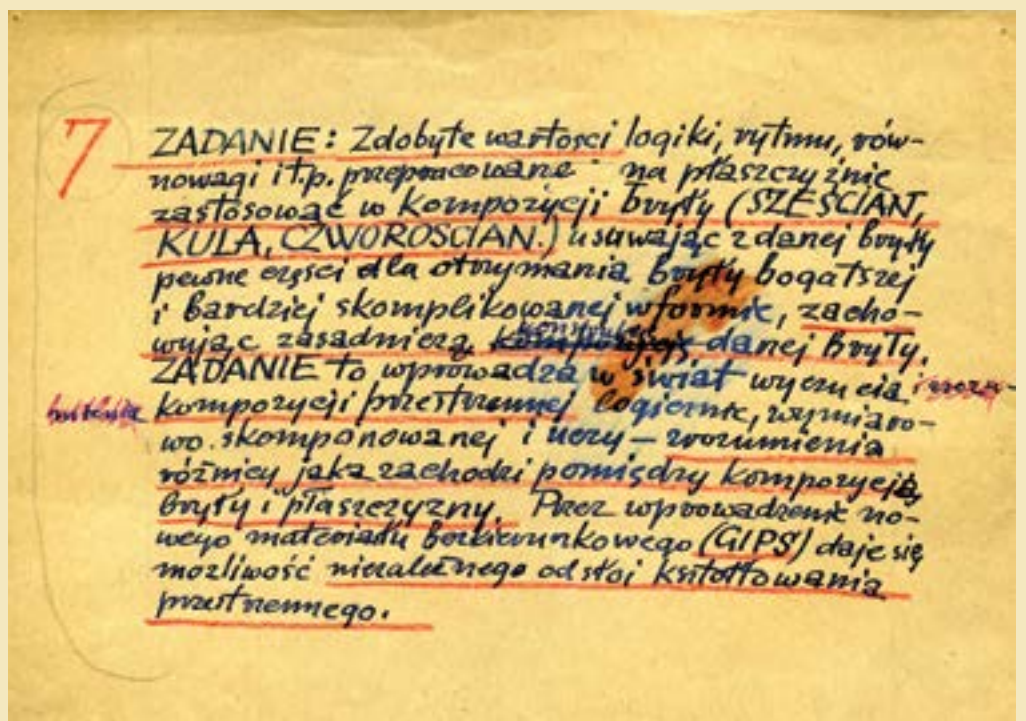
Podłużne stoły zavalone były kolorowymi papierkami, klejem, nożyczkami, a studenci, niby małe dzieci, coś z tych papierków wycinali, coś nalepiali, to znów ugniatali z gliny jakies kule lub prostokąty. Jastrzębowski pochylał się nad tymi ręcznymi robotkami, przysiadł się do stołu, obracał w palcach papierki, przycinał coś, doklejał, a potem mówił: – No tak. Coś w tym jest. Coś się tu zaczyna dziać. Ale niech pan to jeszcze przemyśli. Niech pan nad tym popracuje.

Okazywało się, że wszystko trzeba zaczynać od początku. Nieraz dopiero po kilku tygodniach takiego przerabiania tapet czy na przykład nalepki hotelowej uzyskiwało się upragnioną aprobata.

Zaczynaliśmy powoli rozumieć, o co profesori chodzi i stosować kardynalną zasadę oparcia kompozycji na jedności stylu, na logice konstrukcji i kontraście poszczególnych elementów. Zaczynaliśmy uświadamiać sobie znaczenie stosowania logiki w rozwiązywaniu kompozycji i uwzględniania właściwości zastosowanych materiałów⁸.

Kurs przeprowadzał studenta od najprostszych zadań na płaszczyźnie (zapisanie własnego nazwiska, kompozycja inicjatu) aż do projektów małej architektury (np. model kiosku reklamowego, dekoracja kapliczki przydrożnej) poprzez prace w najróżniejszych materiałach, które wykonywano w warsztatach Akademii⁹.

Niektóre z zadań wyraźnie nawiązywały do bieżących zainteresowań prowadzącego, np. zadaniem końcowym dla drugiego roku w 1934/35 było *Wnętrze kaplicy okrętowej (makieta w skali 1:10)*. Jastrzębowski zaangażowany był wówczas w projektowanie wnętrza polskich transatlantyków, m.in. kaplic na M/s „Pitsudskim” i M/s „Batorym”. Praca Antoniego Kenara, która znalazła się w kaplicy „Pitsudskiego”, powstała właśnie jako zadanie końcowe kursu.



Mając na celu wykształcenie umiejętności stosowania zasad kompozycji, które uważał za nienaruszalne i rządzące ludzką percepcją, poszczególne zadania starał się sprowadzać do konkretnego, o czym pisał: „Zawsze byłem niechętny ograniczaniu treści zadań do zagadnień czysto formalnych. [...] potrzebny jest czynnik, który pozwala na stosowanie w pracy dydaktycznej także kryteriów obiektywnych, nie tamujących oryginalności i indywidualnego ujęcia formy. Jako czynnik ten przyjąłem cel i od niego zależny sens plastyczny dzieła. Cykl zadań o temacie konkretnym, o charakterze problemowym [...]”¹⁰.

Przykładowo, w wymienianym już roku akademickim 1934/35 na zajęciach drugiego roku, których ukoronowaniem był ów projekt kaplicy okrętowej, zadania były następujące:

8

Bartoszewicz, op. cit., s. 51.

9

Zob. Wojciech Jastrzębowski.

Kompozycja Bryły i Płaszczyzn, mpis, Biblioteka IWP, Warszawa.

Np. w roku akademickim 1924/25 uczniowie I i II roku kursów KBiP wykonali szereg przedmiotów drobnych na zadany temat: figury szachowe, świeczniki, zabawki itp. *Sprawozdanie SSP w Warszawie za rok akademicki 1924/25*, Arch. ASP sygn. RP-4, s. 3.

10

Wojciech Jastrzębowski, *Kompozycja Bryły i Płaszczyzn*, w: *Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, op. cit., s. 147.

11

Sprawozdanie za rok 1934/35, rkps, Arch. ASP, nr RP-4, teczka nr 4.

12

Część wystawionych prac miała zostać ofiarowana Muzeum Nauczania Publicznego w Paryżu na prośbę tamtejszego Ministerium Oświaty i Sztuk Pięknych. *Kronika artystyczna*, Warszawa – Paryżowi, „Sztuki Piękne” 1925–1926, nr 4, s. 184–185. W 1926 Jastrzębowski otrzymał francuski Order Legii Honorowej, jako wyraz jego sukcesu jako projektanta i autora programu dydaktycznego.

**KOMPOZYCJA PUSZKI
METALOWEJ DO SZTAFETY
W MODELU LUB RYSUNKU**

**SZYLD RZEMIEŚNICZY
Z GODŁEM I NAZWĄ RZEMIOSŁA
NA PŁASZCZYŹNIE W KOLORZE**

**MASKA FANTASTYCZNA JAKO
ZAKOŃCZENIE BELKI. MODEL
WIELKOŚCI NATURALNEJ W GLINIE**

**KOMPOZYCJA CHOINKI
Z OŚWIETLENIEM Z DOWOLNEGO
MATERIAŁU, WYSOKOŚĆ 60 CM**

AFISZ NA SZOPKĘ Z NAPISEM

**PROJEKT POMNIKA
O FORMACIE ARCHITEKTONICZNYM.
MODEL W SKALI 1:20**

**PROJEKT CHORAĞWI DLA ZWIĄZKÓW
I STOWARZYSZEŃ. MAKIETA Z PAPIERU
W KOLORACH W SKALI 1:20**

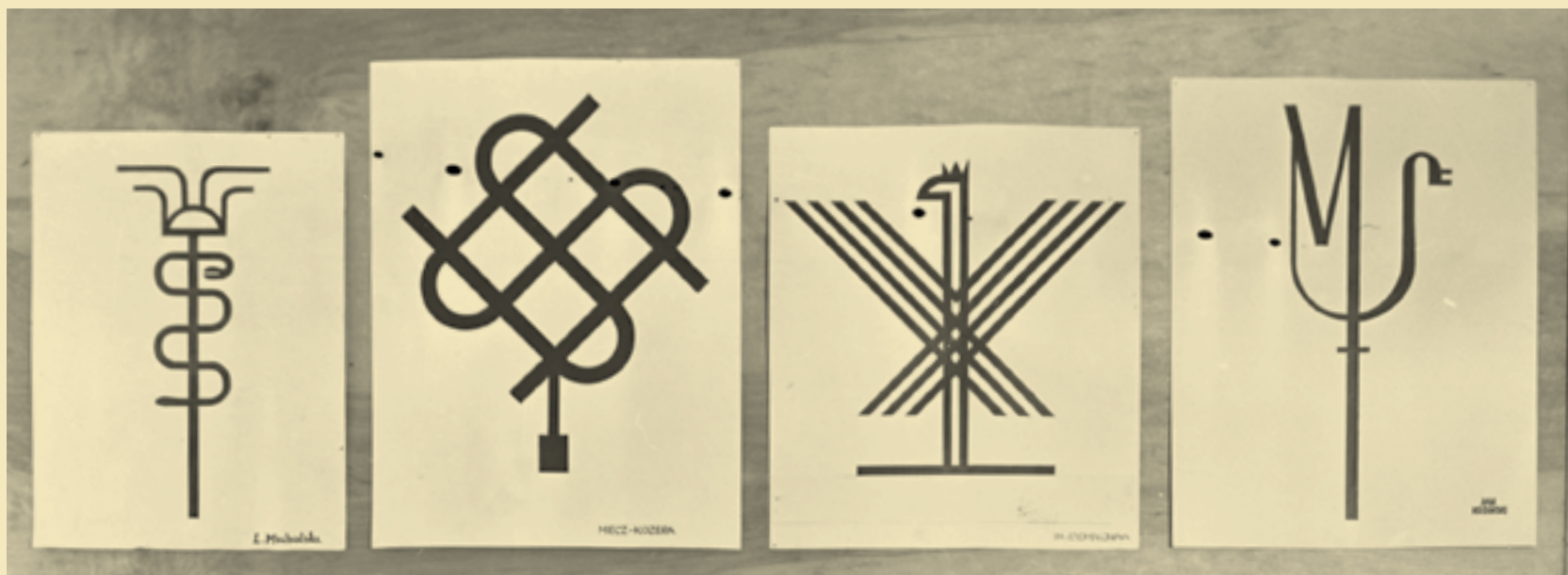
**ZAKOŃCZENIE DRZEWCZA DO CHORAĞWI.
MODEL Z DRZEWA LUB METALU
W SKALI 1:2¹¹**

Prace studentów Pracowni Kompozycji Bryt i Płaszczyn weszły w skład ekspozycji Szkoły Sztuk Pięknych na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłów Nowoczesnych w Paryżu w 1925 roku. Szkoła otrzymała Grand Prix za program nauczania¹².

Niekwestionowany sukces polskiej sztuki w 1925 roku był w znacznej mierze sukcesem SSP, jej profesorów i studentów, zaangażowanych w poszczególne realizacje. A udział w wystawie, wśród średnich szkół kształcących rzemieślników¹³, stanowił

Wojciech Jastrzębowski wśród studentów pracowni, ok. 1937. Fot. arch. Muzeum ASP





Zadanie 6. Sylweta niesymetryczna. Choraqiewka na dachu, Archiwum ASP. Prace studenckie, ok. 1936. Fot. arch. Muzeum ASP

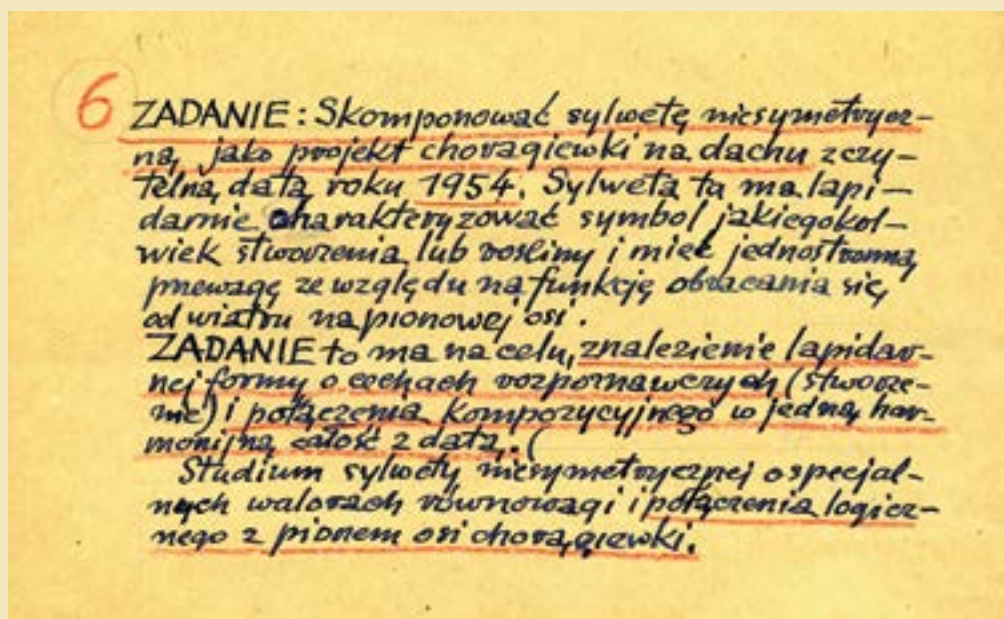
deklarację priorytetów. (Akademia krakowska nie wzięta w niej udziału). Szkoła zaprezentowała się jako uczelnia nowego typu, Kunstgewerbeakademie¹⁴, łącząca w programie ambicje akademickie z dążeniem do praktycznego kształcenia, scalająca sztuki piękne i stosowane.

Świadomość ogromnego wpływu Jastrzębowskiemu na szkoły artystyczne w Polsce była bardzo silna jeszcze w latach powojennych, kiedy jego studenci nauczali na terenie całej Polski. Władysław Wincze, po wojnie dziekan Wydziału Architektury Wnętrz wrocławskiej PWSSP, wspomina: „Pamiętam, że kiedyś w porywie szczerości odważyłem się napisać mu moją prawdę o Jego znaczeniu w Sztuce – tak jak to rozumiałem i czułem. Odpowiedział mi bardzo prosto i tak dla niego charakterystycznie: »Posądzają mnie Pan niewinnie«¹⁵.

Sam Jastrzębowski przywiązywał jednak wielką wagę do swojej działalności pedagogicznej. Wkrótce po powrocie do kraju we wrześniu 1947 roku zaczął przygotowywać szkic programu, dla którego rozważał nazwę *Kształtowanie form płaskich i przestrzennych z wyobraźni*. Reaktywowany na stanowisko profesora zwyczajnego ASP, prowadził najpierw Kompozycję i Projektowanie Wstępne Zawodowe (zbliżone do przedwojennej Kompozycji Bryt i Płaszczyzn), a następnie Pracownię Architektury Wnętrz na Wydziale Architektury Wnętrz. W 1962 roku, już po przejściu na emeryturę, spisał swój program, wraz z konkretnymi przykładami zadań, zilustrowanymi fotografiami prac studentów. Porównanie fotografii i opisów zadań powojennych ze zdjęciami przedwojennych prac studenckich, które zachowały się w Muzeum ASP, umożliwiło

przypisanie z dużym prawdopodobieństwem tych ostatnich do konkretnych zadań kursu. Program został złożony w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, powołanym i prowadzonym przez Wandę Telakowską, wychowankę i spadkobierczynię idei i pasji społecznego profesora, która przyjęta za własne i starała się ze wszystkich sił wprowadzać

niegdzie podkreślenia czerwoną kredką. Gdzieś dopiski ołówkiem. Małeńkie kompozycje do codziennego użytku, świadectwo troskliwej uwagi poświęconej najdrobniejszym elementom otoczenia. Dziedzictwo Świętego Projektusa.



w życie hasło „sztuka na co dzień i dla wszystkich”. Sprawia to wrażenie symbolicznego gestu powierzenia pedagogicznego testamentu w najlepsze możliwe ręce.

Elementy nauczania Jastrzębowskiemu przetrwały w praktyce pedagogicznej ASP, zarówno na Wydziale Architektury Wnętrz, jak i na innych (wspomnieć należy chociażby Projektowanie Bryt i Płaszczyzn Oskara Hansena na Wydziale Rzeźby czy też Pracownię Struktur Wizualnych Romana Owidzkiego na Wydziale Malarstwa, prowadzoną obecnie przez prof. Jacka Dyrzyńskiego)¹⁶.

Fragmety brulionów i kartki z zadaniami dla studentów z okresu powojennego zachowały się w Archiwum ASP. Połówki strony z zeszytu, zapisane gęsto czytelnie, odrobinę stylizowanym, w ważniejszych miejscach pogrubionym pismem. Gdzie-

Skrócona wersja tekstu z katalogu *Sztuka wszędzie*

Joanna Kania – historyk sztuki, pracuje w Muzeum ASP w Warszawie.

14

Pojęcie *Kunstgewerbeakademie* propagował Aleksander Koch, wpływowy publicysta, redaktor czasopisma „Deutsche Kunst und Dekoration” związany z Matildenhöhe, darmstadtą kolonią artystyczną początków XX wieku. Por. Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, w Köln 2010, s. 332.

15

Władysław Wincze, *Opowieść o Profesorze*, mpis, Arch. WJ, MASP.

16

W ubiegłym roku akademickim pod opieką merytoryczną prof. Dyrzyńskiego i dra Jana Mioduszeckiego i we współpracy z MASP, grupa studentów wykonała wybrane zadania programu KBiP, tworząc nowe, oryginalne prace zgodne z literą i duchem ćwiczeń Jastrzębowskiego. Niektóre z nich znalazły się na ekspozycji w Zachęcie. Jest to nie tylko materialna rekonstrukcja prac, ale również próba rekonstrukcji metodyki Jastrzębowskiego.

Tango Sławomira Mrożka, reż. Erwin Axer, 1965.
Tadeusz Fijewski – Wuj Eugeniusz.
Fot. archiwum IS PAN

Marzena Kuraś

O TADEUSZU FIJEWSKIM

JESTEM TYLKO KOMEDIANTEM

Niemal całe życie Tadeusza Fijewskiego, prywatne i zawodowe, związane było z Warszawą. Pochodził z Powiśla, którego mieszkańcy słynęli z humoru i sprytu. Tam spędził dzieciństwo i młodość, kształcił się i rozpoczął przygodę z teatrem.



Fotografia rodzinna z ok. 1923. Matka Marianna z Lubańskich Fijewska (siedzi w środku), Tadeusz Fijewski (w środku na podłodze) z rodzeństwem. Fot. archiwum IT

Tadeusz Fijewski urodził się 14 lipca 1911 roku w ubogiej, wielodzietnej rodzinie zamieszkałej w kamienicy na rogu ulic Topiel i Zajączkiej (obecnie skwer Rodziny Fijewskich). Matka Marianna z Lubańskich i ojciec Wacław Fijewski, malarz pokojowy, wraz z jedenaściorcem dzieci żyli w bardzo ciężkich warunkach mieszkaniowych i finansowych. Zajmowali dwie izby, kuchnię i pokój, w których z trudem się mieścili. Wszystkie dzieci, nazywano je Fijewszczaki, wychowywane były zgodnie z wartościami chrześcijańskimi i patriotycznymi. Tadeusz przejawiał talent artystyczny już od najmłodszych lat – śpiewał na powiślańskich podwórkach, imitując na starej rakiecie pingpongowej czy tenisowej grę na gitarze. Do szkoły chodził na ulicę DREWNIANĄ, ale jego nauka nie trwała zbyt długo. Rodziny nie było na nią stać. Musiał więc uczyć się sam. Ukończył sześć klas szkoły średniej, a do teatru trafił przez przypadek. Na tym samym podwórku co Fijewscy mieszkał maszynista z Teatru Polskiego, Henryk Rzętkowski. Gdy poszukiwano dzieci – statystów do *Chorego z urojenia* Moliera, Rzętkowski zaproponował rodzicom Tadeusza, by to on wystąpił w tym przedstawieniu. Zgodzili się i dziesięcioletni Tadek zadebiutował na scenie Teatru Polskiego u boku Aleksandra Zelwerowicza, który sztukę reżyserował i grał głównego bohatera, Argana¹. Jego pierwszy występ w teatrze Arnolda Szyfmana był sukcesem. Chłopiec poczuł się na deskach scenicznych niczym ryba w wodzie. Teatr stał się dla niego najważniejszym wydarzeniem w dotychczasowym życiu i pasją: *Po każdym spektaklu wracałem do domu przytłoczony ogromem wrażeń, tak innych od tego, czym żyłem na co dzień. [...] właśnie moja sytuacja życiowa sprawiła, że zawsze w marzeniach o teatrze byłem realistą. Podchodziłem do mojej pracy, przy wszystkich emocjach teatralnej przygody, z rozwagą i rozsądkiem. Chciałem być wielkim aktorem na miarę Leszczyńskiego czy Jaracza, ale równie mocno cenilem so-*

bie to, że każdy spektakl przynosił mi 2 zł zarobku, wówczas przed wojną stanowiło to równowartość czterech skromnych obiadów. Nie muszę dodawać jak bardzo te pieniądze liczyły się w budżecie mego domu².

Fijewski grał drobne role dziecięce w teatrach Ate-neum³ i Polskim, zaczął także występować w filmach. Pierwszym był *Zew morza* w reżyserii Henryka Szaro, ze scenografią Józefa Galewskiego, w którym zagrał chłopca wyruszającego w świat w poszukiwaniu przygód (1927)⁴. Nazwano go „złotowłosym urwisem ekranu”.

Naukę w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, przy Trębackiej 10, rozpoczął w 1934 roku. Po dwuletnim kursie zdał egzamin końcowy, grając w sztuce Hermana Heijermansa *Nadzieja*. Początkowo, w sezonie 1936/37, pracował w Objazdowym Teatrze dla Dzieci „Płomyka” i „Płomyczka” pod kierownictwem Haliny Starskiej, zorganizowanym przez Związek Nauczycielstwa Polskiego. Zespół występował w prowincjonalnych miasteczkach i wioskach Polski centralnej i wschodniej, których mieszkańcy niejednokrotnie po raz pierwszy w życiu widzieli spektakl teatralny. Najczęściej były to przedstawienia kukietkowe bądź inscenizowane spektakle Tuwimowskiej poezji. W latach 1937–1938 Fijewski grał w Teatrze Miejskim w Sosnowcu, gdzie znakomicie spełniał się w rolach komicznych. Potem wrócił do Warszawy i w roku 1938 związał się z Teatrem Marii Malickiej, mieszczącym się w gmachu dawnej Panoramy na Karowej 18. W sezonie 1938/39 był już w Teatrze Ateneum, gdzie grał między innymi Bernarda w *Szczęśliwych dniach* Claude’a Andre Pugeta. Prowadzony przez Stefana Jaracza Teatr Ateneum był w latach trzydziestych jedną z ważniejszych scen stolicy. Współpracowali z nim najwybitniejsi twórcy, przyciągając na Powiśle mło-

1
Premiera odbyła się 13 października 1921 r. W tym samym teatrze i w tej samej sztuce, ale w roli głównej, Fijewski wystąpił pół wieku później, podczas jubileuszu 50-lecia pracy scenicznej.

2
„Sztandar Młodych” 1971, nr 121.

3
M.in. w *Ulicy E. Rice’a*, reżyseria S. Jaracz, premiera 13 listopada 1930; *Krzyk Chiny* S. Tretiakowa, inscenizacja L. Schiller, premiera 1 kwietnia 1933.

4
Rok później wystąpił w roli młodego Cezarego Baryki w niemy filmie *Przedwiośnie* wg powieści Żeromskiego, także w reżyserii H. Szaro. W 1932 zagrał w *Legionie ulicy* reżyserowanym przez A. Forda, gdzie wzruszał publiczność jako warszawski gozeczniarz. Wystąpił także w *Prokurator Alicji Horn* i w *Córce generała Pankratowa*.

5
Należeli do niej Tadeusz Cygler, Danuta Szafflarska, Józef Wyszomirski.

Zemsta nietoperza Johanna Straussa, reż. Stanisława Perzanowska, 1949. Tadeusz Fijewski – Książę Gigli. Fot. archiwum IT



6

Grube ryby M. Bałucki, reż. W. Horzycy,
premiera 10 maja 1946.

7

L. Kuchłówna, *Wielkie dni małej sceny*,
Warszawa 1972, s. 50.

8

Sen nocy letniej W. Shakespeare,
inscenizacja W. Horzycy, premiera 30
marca 1946; *Major Barbara*, G.B. Shaw,
reż. W. Horzycy, premiera 15 czerwca
1946; *Szczęśliwe dni* C.A. Puget,
reż. J. Maślińska, premiera 6 lipca 1946.

9

W Teatrze Powszechnym TUR występował
w *Starym dworku* T. Rittnera (Józek),
a w Teatrze Wojska Polskiego w *Cudzie
miniemanym* czyli *Krakowiakach
i góralach* Wojciecha Bogustawskiego
(Świsłtos).

10

Wesele Figara P.A. Beaumarchais,
reż. S. Daczyński, premiera 24
października 1947; *Rewizor* N. Gogol,
reż. S. Perzanowska, premiera 20 grudnia
1947; *Słomkowy kapelusz* E. Labiche,
reż. S. Perzanowska, premiera 21 lutego
1948; *Zemsta nietoperza* J. Strauss,
reż. S. Perzanowska, premiera
19 marca 1949.

11

W Narodowym zagrał w *Tysiącu
walecznych* J. Rajewskiego (1951),
Jedyną drodze K. Gruszczyńskiego
(1951), *Człowieku z Karabinem*
N. Pogodina (1954).

12

Grał m.in. w *Amfitrionie* F. Zolobockiego,
Pastorałce L. Schillera, *Dożycowie*
A. Fredry, ale także w *Naszym mieście*
i *Pośrednicze matrymonialnej*
Th. Wildera, *Androklesie i lwie*
G.B. Shawa, *Pamiętniku Szubrawca*
A. Ostrowskiego, *Trzech siostrach*
A. Czechowa, *Karierze Artura* U.
B. Brechta, jak również we
współczesnych sztukach zarówno
obcych [*Król umiera, czyli ceremonie*
E. Ionesco, *Czekając na Godota*
S. Becketta, *Temat z wariacjami*
E. Albeego, *Zamek w Szwecji*
F. Sagan] i polskich [*Dwa teatry*
J. Szaniawskiego oraz uznanym
za najciekawsze przedstawienie
1965 roku *Tangu* S. Mrożka].

dą inteligencją. Przewodnie hasło Stefana Jaracza: teatr żywy, aktualny, użyteczny – było w przedwojennej działalności tej sceny na pierwszym miejscu. Fijewski pracował w Ateneum tylko jeden sezon, a mimo to wpływ Jaracza na jego aktorstwo był znaczny. *Moją dewizą aktorską* – po latach wyznał – *jest powiedzenie Stefana Jaracza, że tak jak każdy człowiek jest predestynowany do złego i dobrego, tak każdy aktor powinien umieć wcielić się w graną przez siebie postać*. Ateneum stało się dla Fijewskiego prawdziwą szkołą sztuki aktorskiej. Pracę aktora traktowano tutaj bardzo poważnie. Wykorzystując osiągnięcia szkoły Stanistawskiego, realizowano – podobnie jak w Reducie Osterwy – zasadę gry zespołowej.

We wrześniu 1939 Fijewski zgłosił się na ochotnika do wojska, ale go nie przyjęto ze względu na zły stan zdrowia (chorował na serce). W 1940 został złapany podczas akcji ulicznej i wywieziony do obozu koncentracyjnego w Oranienburgu, a następnie do Dachau. W obozie recytował współwięźniom między innymi *Wielką Improwizację z Dziadów* Mickiewicza. Po powrocie do Warszawy pracował jako szklarz, szatniarz, pomocnik kelnera w restauracji Fortuna przy Wspólnej 46/48, a potem jako kelner w barze Królewska Gospoda. Należał do Armii Krajowej, współpracował z Biurem Informacji i Propagandy Komendy Głównej AK. Założył z kolegami aktorami konspiracyjną grupę artystyczną, która jeździła z występami do podwarszawskich miejscowości⁵. W czasie powstania warszawskiego był członkiem czołówki teatralnej Leona Schillera. Występował w szpitalach, schronach: grał, deklamował, śpiewał. Po klęsce powstania wywieziony został do oflagu w Gross Born. Następnie trafił do Lingen i zaczął występować w prowadzonym przez Leona Schillera Teatrze Ludowym im. Wojciecha Bogustawskiego. W grudniu 1945 wrócił do Polski i zaangażował się w Toruniu w Teatrze Ziemi Pomorskiej pod dyrekcją Wilama Horzycy. Tutaj, po raz ostatni w swojej karierze, zagrał rolę chłopięcą – Jasia w *Starej cegielni* Jarostawa Iwaszkiewicza. Dużym powodzeniem cieszyła się jego kreacja Pagatowicza w *Grubych rybach*⁶, świetnie ucharakteryzowany bawił „nieporadnymi gestami, komicznym wyrazem twarzy i niezgrabnym tańcem”⁷. W Teatrze Ziemi Pomorskiej zagrał jeszcze *Dudkę w Śnie nocy letniej*, *Adolfa Cusinsa w Major Barbarze* i *Bernarda Gassina w Szczęśliwych dniach*⁸. W Toruniu spotkał swą przyszłą żonę, Helenę Makowską, z którą wziął ślub w 1946 roku. Nim na stałe powrócił do Warszawy, przez sezon 1946/47 pracował jeszcze w Łodzi w zespole pod kierownictwem Leona Schillera⁹. W Warszawie rozpoczął pracę od Teatru Nowego, z którym związał się na dwa lata (1947–1949). Zagrał tu między innymi *Don Guzmana Gąskę* w inauguracyjnym działaniu teatru przy Puławskiej *Weselu Figara*, *Piotra Iwanowicza Bobczyńskiego w Rewizorze*, *Bobina w Słomkowym kapeluszu*, *Księcia Gigi w Zemście nietoperza*¹⁰. Jego powojenna biografia artystyczna związała się ze scenami mającymi największe znaczenie w ówczesnym życiu teatralnym



Pośrednicza matrymonialna Thorntona Wildera, reż. Jerzy Kreczmar, 1959.
Tadeusz Fijewski – Malaczi Stack. Fot. archiwum IT

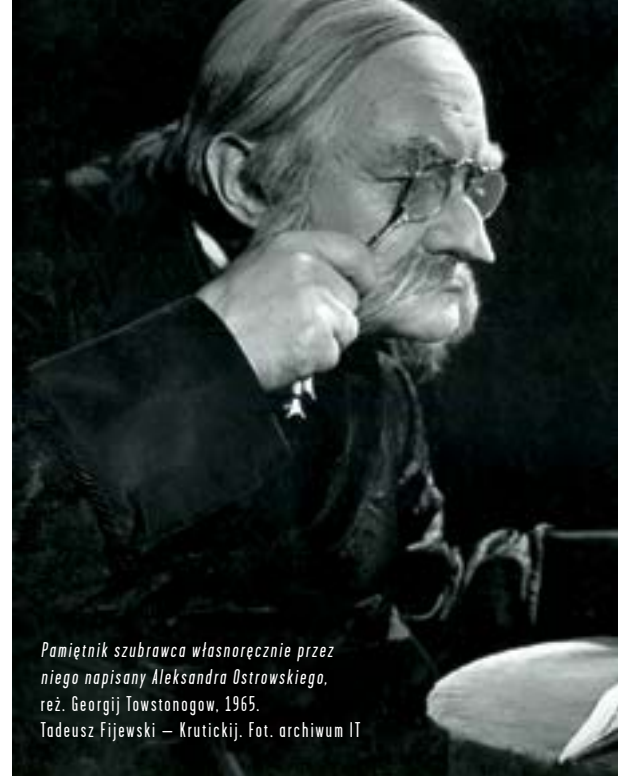
stolicy. Można powiedzieć, że właściwą karierę teatralną rozpoczął dopiero po wojnie – dwa lata pracy po skończeniu PIST-u to był zaledwie wstęp do pracy w zawodzie aktorskim. W 1949 Fijewski zaangażowany został do zespołu odbudowanego Teatru Narodowego. Praca w najstarszym polskim teatrze była niewątpliwie awansem, ale przypadła na lata stalinowskiego reżimu, apogeum teatru socrealizmu. Musiało to być trudne doświadczenie dla Tadeusza Fijewskiego, aktora świadomego swego warsztatu i dążącego do ukazywania prawdy o człowieku¹¹. A jednak stworzył kilka świetnych kreacji: drugoplanową postać Trębacza w *Jegorze Butyczowie i innych* Maksyma Gorkiego (1949), Ignaca w *Odezwie na murze* Anny Świrszczyńskiej (1951), Zalesiaka w *Sułkowskim* Stefana Żeromskiego (1951) czy Krugera w *Bobrowym futrze* Gerharta Hauptmanna (1953). Jednak styl gry aktorskiej, któremu Fijewski był wierny, przeciwstawiając się schematyzmowi i uproszczonym interpretacjom, nie przysparzał mu uznania ówczesnej krytyki. Na przykład, tak świetnie grywaną przez niego groteskowość postaci uważano za nieodpowiednią do socrealistycznych sztuk o „poważnym ładunku społecznym”. Aktorskie zdolności i predyspozycje rozwinął Fijewski w pełni dopiero w warszawskim Teatrze Współczesnym. Od roku 1954 we Współczesnym zagrał ponad dwadzieścia ról. Ich różnorodność znakomicie ukazuje szerokie spektrum jego możliwości aktorskich i artystyczną wszechstronność¹². Kreacją, która przyniosła Fijewskiemu olbrzymią popularność, był Gogo w *Czekając na Godota* z 1957 w reżyserii Jerzego Kreczmara, ze znakomitą scenografią i kostiumami Władysława Daszewskiego. Erwin Axer sztukę tę uważał za punkt zwrotny w karierze Fijewskiego. Pisał: *Fijewski grał pierwsze skrzypce. Doszły do gło-*

su wszystkie zalety jego talentu: poczucie formy pozwoliło mu przeistoczyć się w clowna rodem z cyrku Staniewskich, który w czasach naszego dzieciństwa rozbijał swoje budy na rodzinnym Powiślu Tadeusza. [...] Postać Gogo miała naturalność i wdzięk, naiwną niewinność nigdy nie odstępującą prawdziwie wielkich aktorów, a w potrzebie i szorstkość, bezwzględność nawet, właściwą dzieciom przedmieścia, nieobcą naturze Fijewskiego. Rytm powolny mu sprzyjał, muzykalność w prowadzeniu dialogu nie zawiodła; inicjował wymięg krótkich kwestii, egzekwował pointy z absolutną precyzją, odstaniając głębie, których się sam może nie domyślał. Jeden Kreczmar (siebie z kręgu ignorantów nie wyłączam) tę nową sztukę rozumiał, a Tadeusz, co w pracy z nim było regułą, wymagał tylko wyjaśnień. Tego potrzebował. Wszystko inne budował sam, spójnie, metodycznie, jak doświadczony stolarz buduje stół albo szafę. Łapicki przypatrywał mu się z podziwem i, kiwając głową, mówił „remiecha”. Dobry termin i wysoce zaszczytne. Sam Fijewski zwykł mówić o swym zawodzie, że to „ręczna robota”¹³. Ta kameralna sztuka Becketta – jak pisała Marta Fik – pozwoliła ukazać Fijewskiemu wszystko to, co było najbardziej znamienne w jego aktorstwie: oszczędność środków ekspresji, ich dużą sugestywność, osiągniętą raczej poprzez wewnętrzne skupienie niż zewnętrzne gesty. Objawiła się tu w pełni także inna cecha jego gry; owa życiowa mądrość, dzięki której jednoczy w sobie aktor tragizm i groteskę. Nawet eksponując jedno lub drugie, ukazuje ich nierozzerwalność. Ta sama mądrość, spośród artystów przynależna najpełniej Chaplinowi, mądrość będąca raczej wynikiem instynktu niż intelektualnych rozważań, pozwala dokonać Fijewskiemu sztuki największej: ukazać bohatera, który jest równocześnie ściśle określoną indywidualnością i syntezą człowieczeństwa zarazem¹⁴.

Porównanie z Charlie Chaplinem nie jest przypadkowe. Fijewskiego pasjonowało aktorstwo Chaplina. Sam mówił: *moim marzeniem jest właśnie znalezienie dla siebie roli dramatyczno-charakterystycznej, postaci współczesnej, zbliżonej wyrazem do ról Chaplina*. Postacią taką był między innymi subiekt Malaczi Stacka w *Pośredniczce matrymonialnej* wystawionej w 1959 w reżyserii Jerzego Kreczmara. Wąsik, wysokie, podmalowane brwi, melonik – brak było tylko laseczki i charakterystycznych za dużych butów. Pisano wówczas, że Fijewski ma twarz „rasowego komika”. Podobno jego filmowa rola Anatola zachwyciła samego Chaplina.

W maju 1964 Teatr Współczesny wyjechał na gościnne występy do Londynu z *Dożywociem* w reżyserii Jerzego Kreczmara. Tadeusz Fijewski grał Twardosza. Ta jego kreacja tak zachwyciła brytyjskiego aktora Laurence Oliviera, że zaproponował umieszczenie nazwiska Fijewskiego w przygotowywanej z jego inspiracji encyklopedii wybitnych twórców teatru europejskich. Gdy w 1968 przeszedł do Teatru Polskiego, był już niezmiernie popularnym i cenionym aktorem teatralnym. Kierownictwo w Polskim objęli właśnie Andrzej Krasicki i August Kowalczyk. Były wielkie ambicje, klasyka obca i polska, wielkie inscenizacje, od czasu do czasu bytskotliwe role – jak pisał Edward Krasieński – ale te lata nie należały do najlepszych w historii Teatru Polskiego, nazywanego postarzałym „domem klasyki”. Niemniej Fijewski stworzył tu kilka wybitnych ról¹⁵. Krytyka najczęściej i najlepiej pisała o jego kreacji w *Chtopcach*, kameralnej sztuce Grochowiaka o ludziach starych, ich godności i człowieczeństwie. Fijewski, zaledwie 59-letni, stworzył pogłębione psycholo-

Pętla, reż. Wojciech Hass, 1957. Tadeusz Fijewski – Władek, alkoholik w „Barze pod Orłem”, Gustaw Holoubek – Kuba Kowalski. Fot. archiwum IT



Pamiętnik szubrawca własnoręcznie przez niego napisany Aleksandra Ostrowskiego, reż. Georgij Towstonogow, 1965. Tadeusz Fijewski – Krutickij. Fot. archiwum IT

13

E. Axer, *Z pamięci*, Warszawa 2006, s. 375.

14

M. Fik, *Tadeusz Fijewski*, „Tygodnik Kulturalny” 1967, nr 30.

15

M.in. Pluszkina w *Martwych duszach* N. Gogola (1969), Miller w *Intrydze i miłości* F. Schillera (1969), Anzelma w *Szkole żon* W. Bogusławskiego (1969), Kalmity w *Chtopcach* S. Grochowiaka (1970) oraz Argona w *Chorym z urojenia* Moliere (1972), granym na jubileusz 50-lecia pracy scenicznej i 35-lecia pracy aktorskiej.

16

W. Natanson, *W kręgu groteski i „groteski”*, „Stolica” 1970, nr 50.

17

A. Jackiewicz, *Jubileusz aktora*, „Film” 1972, nr 12.

18

Najbardziej znane i popularne to *Ulica graniczna* (A. Ford, 1948), *Pokolenie* (A. Wajda, 1955), *Nikodem Dyzma* (J. Rybkowski, 1956), *Pętla* (W. Has, 1957), kolejne filmy o Panu Anatolu, w których występował razem z żoną, aktorką i śpiewaczką Państwowej Operetki Warszawskiej, Heleną Makowską, która była także jego filmową żoną (J. Rybkowski, 1957, 1958, 1959), *Pierwszy dzień wolności* (A. Ford, 1964), *Lalka* (W. Has, 1968), *Chtopi* (J. Rybkowski, 1973), *Noce i dnie* (J. Antczak, 1975).





19

Rozmowa z T. Fijewskim.
„Perspektywy” 1972, nr 8.

20

Rozmowa z T. Fijewskim.
„Express Wieczorny” 1967, nr 177.

gicznie, znakomite studium starości. Wojciech Natanson pisał, że *stosuje środki pozornie proste, choć wyrafinowane; każdy jego gest i drgnięcie twarzy, intonacja i odciń milczenia są tak zharmonizowane, że niepodobna zapomnieć owego melancholijnego pana Kalmity, elegancko ubranego, małomównego, gorzkiego*¹⁶. O jubileuszu aktora w roli Molierowskiej również dużo pisano. Kreacja Fijewskiego, Argan, była przez większość krytyki chwalona – *pokazał całą skalę swojego wielkiego aktorstwa, ale spektakl w reżyserii Wandy Laskowskiej, stylizowany na komedię dell’arte, ostro krytykowany*. Rola Fijewskiego świetnie scharakteryzował Aleksander Jackiewicz: *W czepku na głowie i w wielkich papuciach na nogach przemierza scenę kaczym chodem. Jest śmieszny przede wszystkim. Oto błazen, oto chory z urojenia! Ale nie tylko. I tu się zaczyna sprawa osobowości Fijewskiego. Ten aktor, niejako niechcący, wnosi na scenę tragizm*¹⁷. Fijewski przelamał tradycję płacziwego przedstawiania tej postaci. Groteska i czarny humor – jak zauważali krytycy – uczyniła jego Argana współczesnym, a jednocześnie dobrze osadzonym w epoce.

Ale Fijewski był artystą nie tylko teatralnym. Nie można zapomnieć o jego aktorstwie filmowym, telewizyjnym, radiowym, estradowym, z których każde wymagało innych środków wyrazu i techniki gry. Role telewizyjne i filmowe zmuszały do większej mobilizacji, napięcia psychicznego, które należało szybciej osiągać, by dobrze zagrać. Z kolei w aktorstwie radiowym (nie lubił swojego głosu w rolach radiowych), najbardziej intymnym, jako

że aktor operuje tylko jednym środkiem wyrazu – głosem, musiał być dyskretny, ale jednocześnie emocjonalnie i psychicznie gotowy na przekazanie słuchaczom jak najpełniejszego wyobrażenia o bohaterach i sytuacjach, w jakich się znajdują. W bardzo lubianym i cenionym *Teatryku Eterek* Jeremiego Przybory, cyklicznym słuchowisku satyrycznym, grał Mundzia, syna wdowy Eufemii (Irena Kwiatkowska). Ale najbardziej znana radiowa rola Fijewskiego to Wojtek Grzelak w powieści *Matysiakowie*.

Po wojnie zagrał w ponad 30 filmach¹⁸. Jako jeden z pionierów polskiej telewizji brał udział w jej pierwszych eksperymentalnych programach. W Teatrze Telewizji grał od początku i wystąpił w około 35 spektaklach. Uczestniczył też w jednym z pierwszych telewizyjnych programów rozrywkowych *Od Pontoniaka do WZ*, zgodnie z wyznawaną przez siebie regułą, „że należy stale rozszerzać swoje emploi” (1963). Chętnie grywał zarówno postaci komediowe, jak i tragiczne. Mówił: *Zawsze bliscy mi są ludzie nieszczęśliwi, zatamani, zapomniani. Ich nieszczęścia przemawiają do mnie bardziej niż czyjeś sukcesy. I jeśli postać, którą mam grać, ujawnia przede mną swój dramat, tym bardziej wchodzę z nią w bliski kontakt*¹⁹.

Aktorzy, z którymi współpracował, uważali, że jest artystą o bezbłędnej intuicji i nieograniczonej wyobraźni. Do każdej postaci potrafił znaleźć odpowiedni klucz. Pytany, jak to robi, odpowiadał: *Bardzo ciężko pracuję nad każdą rolą. Od pierwszej do ostatniej chwili nie rozstaję się z nią ani na moment. Żyję życiem mojego bohatera. Wszystko inne przestaje dla mnie wtedy istnieć. Nie mogę się wyzwolić spod jego działania. Czuję się z nim związany, jak z kobietą*²⁰.

Specyficzny styl aktorski Fijewskiego polegał na ciągłej ambiwalencji uczuciowej w kreowanych przez niego postaciach. Radość nie mogła zaistnieć bez bólu, pewność bez zwątpienia, tragizm bez poczucia absurdu. Fijewski znakomicie potrafił odnaleźć i pokazać spójność pomiędzy tymi skrajnymi odczuciami i zrównoważyć ekspresję ich okazywania. Artyzm Fijewskiego polegał na umiejętności łączenia zewnętrznego sposobu bycia postaci, niejednokrotnie komicznego, z wewnętrznymi problemami psychicznymi czy wręcz tragizmem. W ten sposób znakomicie oddawał dramatyzm kreowanych przez siebie ról, budując je nie tyle na zasadzie analitycznej i rozumowej, co instynktownej. Był artystą z bożej łaski. Aktorstwo Fijewskiego przeszło do historii teatru i kina polskiego jako jedyne i niepowtarzalne.

Marzena Kuraś – historyk teatru, edytor, m.in. listów Romana Brandstaetera, Janusza Warneckiego, Tymona Terleckiego. Współpracuje z „Pamiętnikiem Teatralnym”. Zajmuje się teatrem dwudziestolecia międzywojennego i PRL-u. Kierownik Zbiorów Specjalnych i Dokumentacji Teatru Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Tekst jest skróconą wersją wykładu *Tadeusz Fijewski. Z Powieśla na warszawskie sceny*, wygłoszonego 13 czerwca 2012 w warszawskim Domu Spotkań z Historią, w cyklu *Warszawa teatralna. Ludzie i zdarzenia*, odbywającym się pod patronatem Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza.



Chory z urojenia Moliera, reż. Wanda Laskowska, 1972.
Tadeusz Fijewski – Argan. Fot. archiwum IT



Czekając na Godota Samuela Becketta, reż. Jerzy Kreczmar, 1957.
Tadeusz Fijewski – Gogo. Fot. archiwum IS PAN



Lalka, reż. Wojciech Has, 1968. Tadeusz Fijewski – Ignacy Rzecki.
Fot. archiwum IT

„Utarło się już takie mniemanie, że sztuka jest kosmopolityczna. Jak wiele rzeczy, które się utarły, tak i to jest przesądem. Tylko to, co sam rozum człowieka tworzy, tylko nauka nie zna granic ojczyzny. Sztuka, a nawet filozofia, jak wszystko, co pochodzi z głębin duszy ludzkiej, co powstaje z zespołu uczucia z rozumem, musi mieć cechy plemienne, musi mieć narodowe piętno” – tak przekonywał sto lat temu Ignacy Paderewski (1860–1941). Tymczasem Karol Szymanowski w korespondencji z tamtych czasów pisał: „Kpię sobie z tego gatunku patriotycznego frazesu”.

Szło zaś nie o byle frazes, ale o słynną patriotyczną mowę Paderewskiego wygłoszoną w Filharmonii Lwowskiej w setną rocznicę urodzin Chopina (23 października 1910). Wypowiadając się „ku pokrzepieniu serc” rodaków, Paderewski wskazywał na fundamenty wartości narodowych i duchowych kultury polskiej, kierował do narodu ważne przesłania, za wzór dając „czwartego wieszca” – Chopina. Miał tytuł, by to czynić, jako charyzmatyczna postać wielkiego formatu; jako pianista, którego gwiazda wzeszła w czasach, gdy nie było Polski na karcie Europy. Ten po Chopinie najpopularniejszy z muzyków polskich, urodzony na rubieżach dawnej Rzeczypospolitej przed wybuchem powstania styczniowego, reprezentował pokolenie starsze niż inny kresowiak – Karol Szymanowski (1882–1937).

KOMPOZYTORZY WOBEC SPRAWY POLSKIEJ

KRESOWE

Mimo różnych metryk polscy dziedzice romantycznych idei i mitów narodowych uczynili z nich najistotniejszy przedmiot fascynacji, ale i polemiki. Tak też było w okresie postyczniowym. Romantyczność, ożywiona na przełomie wieków, u nas oznaczała pielęgnację wspólnotowych relikwów przeszłości. Penetrowano zatem przeszłość pozytywną i negatywną, przypominano legendy o bohaterach – jak na przykład w *Dumie o hetmanie Żeromskiego*.

Muzyka włączona w misję wspierania sprawy polskiej służyła ideałom „apostolstwa myśli narodowej”, ale też tworzenia „sztuki domowej”. Stale obecna w dobie zaborów refleksja o funkcjach muzyki narodowej była odnoszona do praktyki twórczości. Sytuacja wspólnotowa wymuszała dyskusje i spory, narzucała argumenty i uzasadnienia; te zaś z przełomu wieków nie były odizolowane od ideologicznych priorytetów. W kwestiach rozumienia narodowości w muzyce wydaje się, że trwałe pozostały ustalenia odziedziczone po generacji nauczycieli Chopina i jego rówieśników, przejęte przez pozytywistów, a następnie młodopolan, zaświadczone o niezbywalności cech, gwarantujących muzyce jej narodową oryginalność.

Teoretycy i praktycy muzyki różnili się jednak w szczegółach. Nauczyciel muzyków młodopolskich, Zygmunt Noskowski, twierdził: „Swojskości nie można ani sobie wmówić, ani jej wyrozumieć. Ona musi być częścią nieodłączną talentu. Ona kotysze w niemowlęctwie przyszłego muzyka”.

2. To, co swojskie, w muzyce przełomu XIX i XX wieku wypowiedane było na ogół w drobnej formie: narodowy ton wyrażano w rytmie mazurka, krakowiaka, poloneza. Gdy wkraczano w nurt uniwersalny, przemawiano wielką formą zbliżoną do wzorów europejskich, środkami warsztatowymi, które jednak starano się nasycić wątkami polskimi. W gatunku form tanecznych nadal dominowały „mazurowania” – jak to określał Józef Sikorski. Próbowano wprowadzić ten nurt wzbogacić o małopolskie rytmy krakowiaka, w realizacji dźwiękowej miały jednak mniej szczęścia, niż te o rodowodzie mazowszańskim. Surowo oceniano na przykład *Krakowiaka* Zygmunta Stojowskiego (za chybiony „koloryt etnograficzny”), ale miniatura skrzypcowa *Alla Cracovienne* op. 7 Romana Statkowskiego zyskała przychylną odbiorców. Popisowym utworem recitali Paderewskiego był jego *Krakowiak fantastyczny*. Tegoż autora *Fantazja polska* op. 19 (z 1883 roku) wspierała się na rytmach wysnutych z polskiej muzyki ludowej – mazurkowych i krakowiakowych. Były też wykorzystywane motywy sprowadzone z gór, na przykład w *Fantazjach górskich* Noskowskiego. Kontakt z Podhalem zaowocował *Albumem tatrzańskim* op. 12 Paderewskiego, który notował muzykę górską i użył jej w koncercie i w operze *Manru*.

Na początku XX stulecia ważkie pozostały zatem treści muzyki, które wcześniej zostały wpisane w polski topos muzyczny, a więc: odwołania do języka i tańca narodowego, pieśni powszechnej i historii narodu. W tym nurcie mieści się trzyczęściowa *Symfonia h-moll Polonia* op. 24 Paderewskiego (1907), osnuta – podobnie jak cykl malarski Grottgera – wokół wydarzeń powstania styczniowego; pełna symbolicznych wątków, jak „motyw przemocy”, elegijna i jasna część środkowa nagle przerwana, wreszcie finałowa apoteoza narodowej potęgi z motywem „Jeszcze Polska nie zginęła”, marszem żałobnym i finałową symboliką zwycięstwa, czyli całość została zaprojektowana:

od *in memoriam* ku *sursum corda*. Tak samo zatytułował swoją *Symfonię F-dur* op. 14 Emil Młynarski. Jego *Polonię* z 1910 roku, opartą na motywach pieśni ludowych i narodowych, integruje temat fatum. Z kolei symfonia programowa *Od wiosny do wiosny* op. 19 Noskowskiego (1903) oparta jest na stylizowanych melodiach, wpisanych w kalendarz świąt polskich (stąd obecność pieśni dożynkowych czy melodii kujawiaka).

Pokrewny dział stanowią utwory programowe opisujące uroki polskiego pejzażu. Do nich należy: Noskowskiego uwertura koncertowa *Morskie Oko* op.19 (1875), efekt wycieczki kompozytora w Tatry, trochę skojarzona z górskim folklorem; i Żeleńskiego uwertura *W Tatrach* op. 27 (1872), w której jednak nawiązań do górskiego folkloru nie znajdziemy. Z kolei motyw dzikich pól, wzbogacony o melodie ruskich dumek i polski polonez, stał się osnową pierwszego poematu symfonicznego Noskowskiego – *Stepu* (1896). W podobnym klimacie utrzymane są: Żeleńskiego uwertura *Echa leśne* op. 41 i *Rapsodia litewska* op. 11 (1906), w której Mieczysław Karłowicz starał się zawrzeć żal, smutek i niewolę ludu, którego pieśni słuchał w dzieciństwie. Były miniatury autorstwa Juliusza Zarębskiego kojarzące się z obrazami Chetmońskiego – jednoznacznie zatytułowane *Z Polski*.

Wsparciem dla twórczości muzycznej na długo pozostał materiał folklorystyczny, jako kod przystępny dla odbiorcy. Jeszcze w 1922 roku Stanisław Niewiadomski pisał: „Dziś wśród ogółu nikt u nas narodowego kolorytu nie pojmuję bez rytmów tanecznych i bez zwrotów przypominających naszą pieśń ludową. Toteż u Szymanowskiego słuchacz nie wyczuwa polskości [...]; a nie wyczuwa z prostej przyczyny, że tych rytmów tam nie ma”.

PIĘĆ

3. Dla generacji polskiego modernizmu, do której należał Szymanowski, idea sztuki narodowej nie była najważniejsza. Nie chciał on „pogrążyć się w odmęcie świetnej przeszłości” i „wyczarowywać zmarłych jej widm”; obawiał się „trwożliwego zamknięcia oczu na huczący wartko potok współczesnego życia sztuki, toczący się opodal”; nie zamierzał pisać „akademicko-niemieckiej fugi na temat »Niedaleko Krakowa«, czy też »Chmielu, chmielu zielony«”. Pragnął wyjść z zaścianka w szeroki świat, który dziś już nie uwodzi, bo w epoce matych ojczyzn nie jest tak ważki.

Równocześnie pojawiały się głosy krytyczne wobec postaw młodopolskich. Można przywołać diagnozę Bogustawskiego, podążającego tropami wieszczki: „Chorujemy na Europę [...], dla której nie przestaliśmy być pawiem narodów i papugą, a pieszcząc się z tą wytworną chorobą, przybieramy dekadencje pozy, [...] i odwracamy się od sceny, gdzie muza polska chce być sobą, nie troszcząc się o to, co o niej powie Europa” (1903).

W twórczości kompozytorów młodopolskich nie brakuje zarówno przykładów świadczących o usiłowaniu pozbycia się narodowych serwitutów, jak też o chęci podtrzymywania polskiej tradycji. Nie tylko wyraziła się ona nawiązaniem do dziedzictwa chopinowskiego we wczesnych utworach Szymanowskiego, ale też inspirowaniem się literaturą, sięganiem do poezji polskiej w programach Karłowicza czy do *Popiotów* Żeromskiego w *II Symfonii* Szymanowskiego. Założenia estetyczne, którymi się kierowali muzycy spod znaku Młodej Polski, wywodziły się wprawdzie z kręgu europejskiego modernizmu, ale nie osłabła w ich czasach żywotność myśli polskiego romantyzmu.

Zmienna perspektywa czasu i przestrzeni korygowała jednak zapatrywania muzyków urodzonych u progu XX wieku – na podobieństwo Tuwimowskiego powrotu na „własne podwórko”, gdzie się nie było wiele lat (gdy kłamało się, że „ojczyzną jest świat”). Taka przemiana stała się przecież udziałem Szymanowskiego.

4. Można szukać przykładów na analogie i odmienności dokonania twórców z jednego pokolenia. Wszak ich szlaki życiowe przebiegały swoimi torami. Warto tu pokusić się o przybliżenie dokonania kompozytorów, których biografie determinowały estetyczną sferę ich twórczości i postawy obywatelskie. Panował, i nadal panuje, pogląd, że druga połowa XIX wieku dała Polsce kompozytorów formatu lokalnego, a nie światowego, miary Chopina. Muzyka tamtych czasów miała inne cele, zadania i funkcje niż dostarczanie tylko przeżyć estetycznych czy ludycznych; miała docierać do polskiego słuchacza i być dlań zrozumiała. Były w kraju jednostki odznaczające się nieprzeciętną inwencją muzyczną, a nawet nowatorstwem, jak Stolpe czy Zarębski, lecz oni odeszli zbyt młodo; podobnie jak Mieczysław Karłowicz. Drogi rozwoju muzyki polskiej przyszło wyznaczać Ignacemu Paderewskiemu, a potem – Karolowi Szymanowskiemu.

W tym kontekście stów parę o dwóch kompozytorach wywodzących się z różnych ziem polskich, którzy w roku 2012 mają swoje rocznice – o Feliksie Nowowiejskim z Braniewa (1877–1946) i Karolu Szymanowskim z Tymoszwówki (1882–1937). Z Paderewskim z Kurytówki łączyło ich nie tylko to, że przyszło im żyć w państwie cudzym, być świadkami wydarzeń w czasach przełomu, ale i cieszyć się z odzyskanej państwowości. Obaj, jak Paderewski, mieli rodowody kresowe. Trauma postyczniowa w bliskim im gronie nie była jednak tak żywa, jak w przypadku Podolanina z Kurytówki, którego ojciec – uczestnik powstania, z tego powodu był więziony. Wspomniani kompozytorzy mieli też odmienną genealogię artystyczną. Tylko Paderewski przekroczył próg odrodzonej w Warszawie uczelni muzycznej: od 1873 roku był słuchaczem Instytutu Muzycznego w klasie Juliusza Janothy, a okresowo nawet nauczycielem fortepianu, chociaż dydaktyki nie lubił, „bo przy niej tracił chęć do życia i kompozycji” (i w tym bliski był Szymanowskiemu). Fundamenty warsztatu kompozytorskiego otrzymali poza krajem – i Paderewski, i Nowowiejski w Berlinie.

Ukształtowany w dobie romantyzmu wzór polskości oznaczał konkretny sposób postępowania. Przejął go Paderewski i mocno zaangażował się w działalność na rzecz muzyki. Jako przykład moż-

na wymienić konkurs kompozytorski jego imienia w Lipsku w 1897 roku, gdzie nagroził Zygmunta Stojowskiego, Henryka Melcera i Emila Młynarskiego, Wojciecha Gawrońskiego oraz Grzegorza Fitelberga. Był udziałowcem Filharmonii Warszawskiej, a podczas jej otwarcia – solistą koncertu. Spore sumy poświęcał na cele filantropijne. Działał z przeświadczeniem, że niepodległość zdobywa się czynem zbrojnym i zabiegami dyplomatycznymi, a już zdobytą buduje się pracą – aktywną formą przeżywania narodowej wspólnoty.

5. Pogranicze u wielu zrodziło problem tożsamości narodowej. W przypadku Paderewskiego, Szymanowskiego czy Nowowiejskiego nie było dylematów z narodowością. Została ona określona na zasadzie genealogii: Polakami byli z dziada pradziada, z matki i ojca. Jednak już Feliks Nowowiejski miał możliwość przyswojenia wzorów należących nie tylko do kanonu jego etnicznej kultury, lecz także niemieckiej. Sprzyjała temu edukacja w braniewskiej Elementarschule, świętoliipskiej Klosterschule, w berlińskiej czy ratybońskiej Meisterschule. Ta obca kultura wzbogaciła osobowość artysty, reprezentanta jednej z form polskości tak zróżnicowanej, jak odmienne były losy Polaków. Odkładając na bok okoliczności krystalizacji postawy artysty wobec spraw narodowych, warto uwzględnić przekazy symboliczne zawarte w jego czołowych kompozycjach. Nawet te uniwersalne w swojej wymowie, przeniesione na indywidualne losy muzyka nabierają cech przestania osobistego. To chyba nie jest zbiegiem okoliczności, że Nowowiejski około roku 1900 był zajęty komponowaniem oratorium *Powrót syna marnotrawnego*. Od słuchaczy oczekiwał rozwikłania przekazu zawartego w utworze, a być może był nim motyw *metanoi* czy symboliczny powrót syna do ojczyzny. Procesowi dojrzewania tożsamości narodowej artysty towarzyszyło też pytanie *quo vadis?*, zadane wpieryw głosem solo, by następnie zabrzmieć mocniej, jako oratorium, w różnych miejscach świata.

Od wątków uniwersalnych, wyrażających osobisty stosunek do religii, Nowowiejski przeszedł do sakralizacji tego, co stanowiło wartość dla kolejnych pokoleń Polaków. Wykładni poszukiwał w mistycznym poemacie Stowackiego. Temat Anhellego i pokutnicy Ellenai inspirował zarówno malarzy – Jacka Malczewskiego i Witolda Pruszkowskiego – jak i kompozytorów, na przykład Ludomira Różyckiego.

go. Powstanie *Pożegnania Ellenai* op. 17 Nowowiejskiego, na klarnet solo z rozbudowanym kwintetem, rozważać trzeba nie tylko jako chęć uczczenia rocznicy urodzin polskiego wieszczka, ale także jako symbol niezniszczalności narodu, który trwa dzięki literaturze. Pojawienie się w programie koncertów plebiscytowych w roku 1920 *Pożegnania...* – obok *Quo vadis* – nabiera propagandowej wymowy.

Dla Nowowiejskiego postęga dla ojczyzny ujawniła się między innymi w tak spektakularnym wydarzeniu, jakim były krakowskie obchody w roku 1910 rocznicy bitwy pod Grunwaldem. Przy odstawianiu pomnika Jagietły, ufundowanego przez Paderewskiego „praojcom na chwate, braciom na otuchę”, wykonane zostało *Hasło* – uroczysta pieśń do słów Marii Konopnickiej, znana jako *Rota*. Wymowny był udział w obchodach grunwaldzkich autora uwertury *Konrad Wallenrod*; Warmiaka, który głosami połączonej chórów z różnych zaborów zapewniał o trwaniu przy ziemi „skąd nasz ród”.

Warmia, mała ojczyzna Nowowiejskiego, pozostała w centrum jego polskości. Manifestacyjny udział kompozytora w koncertach organizowanych na rzecz Komitetu Plebiscytowego na wiosnę 1920 wynikał ze zrozumienia roli, jaka mu przypadła. Dlatego w listopadzie 1919 roku uczestniczył w warszawskim koncercie inauguracyjnym akcją plebiscytową z udziałem nuncjusza Achille Rattiego i Paderewskiego (jeszcze przed jego dymisją z funkcji premiera). Potem były inne miasta, wreszcie Olsztyn, gdzie w Domu Polskim z bratem Rudolfem śpiewali: „Ziemia i morze polskie nas wita, nasza najdroższa Rzeczpospolita”.

Językiem dźwięków udowadniał Nowowiejski, że: „Feniks duszy narodowej, który nieraz płonął w ogniu zwalczających się idei i powielekroć zmartwychwstawał w nowej postaci, zawsze odrodzony, pogłębiony, nowy, choć zawsze niezniszczalny, wieczny” pozostał posłuszny prawom swojej nacji, jak to zapisał Zdzisław Dębicki (1927). Od morza wiał wiatr, gdy kompozytor tworzył operę *Legenda Baltyku* czy baśń baletową *Król wichrów*, utrzymując związek z działaniami wspierającymi zabiegi o utrzymanie Pomorza w rękach polskich.

Podobnie jak Paderewski penetrował Nowowiejski obszary tych wartości, które w ich czasach uznane były za przechowalnię polskiej tożsamości. Z tą twością lokalizujemy ich utwory w polskiej przestrzeni kulturowej zarówno na poziomie języka muzycznego, jak i przekazu informacji. W warstwie muzycznej koloryt polski uzyskiwali postępując się niezmiennie cytatami z folkloru. Nowowiejski użył też cytatów z polskich kolęd (w *Fantaisie polonaise* op. 9) czy z fragmentów pieśni maryjnych (III koncert organowy). W warstwie pozamuzycznej zaś uwzględnił ważne dla dziejów narodu wydarzenia, wyrażał kult dla ziemi i ojczyzny. Był szczery, gdy pisał *Rotę* i gdy komponował oratorium *Znalezienie Krzyża Świętego*.

6. Inaczej rozłożone zostały akcenty na sprawy polskie w dziele innego kresowianina, wywodzącego się ze wschodnich rubieży Rzeczypospolitej – Karola Szymanowskiego, autora koncepcji nowoczesnej muzyki narodowej. Z różną intensywnością odzywała się w jego twórczości polszczyzna: raz pozostawała w koegzystencji z formizmem, innym razem spotykała się z nurtem religijnym lub odbijała się echem lechickości. Swój stosunek do muzyki ludowej kompozytor określił w ostatnim wywiadzie prasowym, w roku 1936: „Dostłowne cytaty z folkloru są w *Harnasiach* wypadkiem jednorazowym, uwarunkowanym zresztą akcją. Więcej chyba tego nie powtórzę, gdyż jestem przeciwnikiem zamykania się w folklorze”. I nie powtórzył, także dlatego, że jego związek z folklorem był w perspektywie czasowej zmienny. Gdy w Polsce odrodzonej nastąpiła faza nowego fermentu twórczego, Szymanowski być może wziął sobie do serca słowa dobiegające z różnych stron – zrewidował swoje poglądy i zmienił styl twórczości.

Do roku 1920 folklor był dla niego w zasadzie terenem martwym; do czasu, gdy odkrył, jakie to „bogactwo odradzające anemiczną naszą muzykę kryje się w tym polskim barbarzyństwie”. Jeszcze w roku 1907 pisał o dyletanctwie kompozytorów, którzy brak inwencji ratują „jeżdżeniem po wiejskich oberkowo-sielankowych motywach”. Droga dojścia do folkloru prowadziła Szymanowskiego przez chaty góralskie, gdzie „wśród rozgwaru pieśni, tupania tańców, zawodzenia góralskich skrzypiec i basów” szukał prymitywu. Zafascynowanie „barbarzyńskim prymitywem”, w którym znalazł „wiecznie bijące serce rasy”, jest bowiem wyrazem poszukiwań nowych wartości. Zmiana orientacji estetycznej – odejście od tematyki młodopolskiej i od egzotyzmów – ujawniła się w *Harnasiach*, w cyklu *Pieśni kurpiowskich*, w *Stabat Mater*. W języku auto-

ra *Stopiewni* odwołań do polskości nie brakuje. Nie chodzi jednak o powierzchowne stosowanie formuł melodycznych i rytmów tanecznych czerpanych z folkloru. „Cech rasowych” kompozytor poszukiwał głębiej. Chodziło mu o wydobycie archaicznych walorów folkloru jako punktu wyjścia dla nowatorskich pomysłów muzycznych. Nie omijał Szymanowski wiejskiej tradycji religijnej. Raz było to odwołanie się do wątku franciszkańskiego, innym razem poszukiwanie polskiego odpowiednika łacińskiej sekwencji, a w efekcie powstało *Stabat Mater*, oryginalna forma łącząca uniwersalizm z polszczyzną. Za najważniejsze swoje osiągnięcie uważał Szymanowski jednak nie to, co pozostawił w dziedzinie twórczości muzycznej, ale to, czego dokonał w sferze refleksji nad kształtem nowej muzyki polskiej. W ten sposób kompozytor odpowiedział na potrzeby nowej rzeczywistości odrodzonego państwa i stał się uczestnikiem przemian, jakie następowały w kulturze Polski odrodzonej. W odmienny niż Paderewski sposób działał na rzecz kultury polskiej, chociaż jest też w jego biografii moment, gdy zamienił stołek przy instrumencie na fotel – wprawdzie nie premiera, ale rektora warszawskiej uczelni muzycznej. I podobnie jak Paderewski z niewygodnego fotela zrezygnował.

7. Gdy Polska wybuchła, misja muzyków na rzecz wspólnoty narodowej trwała. Nie nastąpiło też ostateczne pożegnanie w muzyce z paradygmatem romantycznym; pozostał związek z epoką modernizmu, co poświadcza tożsamość wzorów muzycznych – owych toposów narodowych. W atmosferze euforii czy też przygnębienia pojawiał się bowiem ktoś, kto donośnym głosem przypominał, że muzyka polska – tak, jak literatura – nadal pozostanie „drzewem o podwójnej koronie” (jak to ujął Kazimierz Wyka), bo wyraża dzieje i losy wspólnoty, która ją tworzy.

Mieczysława Demska-Trębacz – teoretyk muzyki i kultury. Profesor sztuk muzycznych, doktor nauk humanistycznych. Autorka książek, rozpraw i artykułów, skryptów i pomocy naukowych z zakresu historii kultury i teorii muzyki (rytmologia) oraz dziejów polskiej kultury muzycznej XIX i XX w.

MŁODA WARSZAWA

TOMASZ JAKUB

OPAŁKA

WYZWOLONA, NIEZALEŻNA, NIEPOKORNA — NOWA MUZYKA NOWEJ GENERACJI

Trudno dziś wyobrazić sobie determinację i charakter wewnętrznej motywacji, które popychały go w kierunku muzyki. Tomasz Jakub Opałka przygodę z kompozycją zaczynał w bardzo nietypowy sposób. W wieku 10 lat zafascynował się ścieżką dźwiękową jednego z amerykańskich filmów. Od tego momentu jego życie potoczyło się nowym torem. Zaczął naukę muzyki na własną rękę. Sprowadzając płyty, studiując zapis nutowy, stawiając pierwsze kroki w kompozycji, poznawał świat dźwięków i przyglądał mu się świeżym spojrzeniem. Kiedy pojawił się Internet, zaczął je sprowadzać z zagranicy. Wracał z pocztą z niewielką paczuszką i wypiekami na twarzy, a świat na chwilę stawał się lepszy. Być może to właśnie powoduje, że muzyka Opałki jest tak wyjątkowa.

Wśród adeptów szkół muzycznych tylko nieliczni interesują się kompozycją. Edukację zaczyna się wcześniej. Coraz częściej dzieci powyżej ósmego lub dziewiątego roku życia nie mają szans na profesjonalne, muzyczne wykształcenie. Czternastolatek w zderzeniu z tym systemem edukacji jest całkowicie bez szans. Opałka jednak obalił jeszcze wiele stereotypów.

Był nastolatkiem, kiedy oznajmił rodzinie o wyborze drogi życiowej. Wbrew większości pedagogów od początku planował zostać kompozytorem. „Jest już za późno” – usłyszał w szkole podczas jednych z pierwszych zajęć. Czytał nuty. Ale po swojemu. Wiele elementów teorii i zasad muzyki wymagało gruntownego przewartościowania i nauki od podstaw. Jednak po kilku latach udało mu się nadrobić zaległości na tyle, że dostał się do szkoły muzycznej II stopnia. Postanowił wówczas dać upust zamitowaniu do instrumentów blaszanych i przeniósł

się do klasy puzonu. Na studia kompozycji w Warszawie dostał się, chociaż nie ukończył szkoły muzycznej II stopnia, a w dniu immatrykulacji zdobył pierwszą poważną nagrodę na konkursie międzynarodowym w Bratysławie, za utwór symfoniczny *Visions of Perfect Shapes*.

Energetyzująca, pulsująca skrajnymi emocjami, rytmiczna muzyka to jego znak rozpoznawczy. Podobnie jak współbrzmienia budowane na rozstrojeniach ćwiercotonowych oraz interwałach, które najlepiej im się poddają, oraz zwartej formie o precyzyjnie zaplanowanym emocjonalnym przebiegu. Kompozytor bardzo konsekwentnie buduje narrację utworu. Dzięki temu słuchając jego muzyki mamy wrażenie jakby jakaś nieposkromiona siła napędzała ją i porwała nas ze sobą, a nurt tej rwącej rzeki dźwięków przejmując władzę nad naszym umysłem. Zagryzając wargi i zaciskając ręce na poręczach fotela, czekamy w napięciu do ostatniej nuty.

Nowy Witalizm. Multimuzyka. Generacja Młodej Warszawy. Jego muzyce przypisywano już wiele etykiet, żadna jednak nie oddaje w pełni wszystkich jej cech. Opałka uwielbia ekspresję. Jego utwory porywają energią, która pociąga jak niebezpieczeństwo mrocznej zagadki kryminalnej. Żywioł, nieposkromiony i nieuległy, kusi zmysłową, podszytą erotyzmem pasją. Opałka jest w swoich utworach nieprzewidywalny. Kiedy już przyzwyczajamy się do heterogenicznego, agresywnego brzmienia, wprowadza nas w świat wysokich alikwotów, flażoletów i harfy. Innym razem zakamuflowana, wyrazista melodia, której nie mamy nadziei usłyszeć w całości, pojawia się w pełnej krasie, aby za moment, zanim nasze uszy zdążą ją w pełni uchwycić, zniknąć w odmětach kłębiącej się czasoprzestrzeni. Fascynujące są także inspiracje, które towarzyszą powstawaniu utworów Tomasza Opałki. Wprawdzie kompozytor pisze tak zwaną muzykę absolutną, do której nie chce dopowiadać teorii ani nawet pośrednich programów. Jednakże fascynująca lektura jego partytur staje się wprost obsesyjnie wciągająca w połączeniu z opowieścią.

Weźmy na przykład Symfonię *Horyzont zdarzeń*. Utwór, który stanowi kamień milowy w twórczym rozwoju Opałki, nagrodzony na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Grażyny Bacewicz w Łodzi w 2009 roku. Opałka żartuje, że chodził

w ciąży przez dziewięć miesięcy. Tyle bowiem trwała praca nad tym dziełem. Jego niezwykle brzmienie ilustruje w jakiś sposób sugestię zawartą w tytule. Horyzont zdarzeń, czyli czarna dziura, obumarta gwiazda, która wchłania wszystko w nieprzeniknioną próżnię. Siła jej grawitacji spowodowałaby zmiążdżenie każdego z nas w ułamku sekundy. Potężna, potworna, kusząca nieodpartym urokiem niebezpieczeństwa i niepoznania. Utwór staje się tak samo niezgłębiony, mroczny i lepki. Wciągając słuchaczy w dziwny powykrzywiany świat, kompozytor bawi się własną koncepcją, eksperymentując z formą i zonglując brzmieniem. Ćwierćtonowość wpływa bardzo intensywnie na sferę harmoniczną utworu. Instrumentacja tworzy niesamowite złudzenia audialne, dzięki którym mamy wrażenie zakrzywienia przestrzeni. Obrazy przemykają przed naszymi oczami, podczas gdy Opałka buduje misternie formę, sieć motywów, tematów, kontrpunktów i napięć. W pewnym momencie osiągamy kulminację, po której nasz świat – świat gwiazdy, zaczyna się rozpadać. Poszczególne elementy ulegają dekonstrukcji, bardzo precyzyjnie zaplanowana destrukcja porusza, a kiedy uświadomimy sobie sens dźwięków budujących zagadkę – trudno złapać oddech. Wielka, zionąca przerażeniem czarna dziura wciąga nas nieuchronnie aż po wyciszenie. Rozbudowane wyprowadzenie z kulminacji staje się końcem i nowym początkiem.

Niedługo po *Horyzontcie zdarzeń* powstaje bliźniaczy utwór – *Przestrzenie* (nagroda na I Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim *Wawel: musica festiva* w 2010 roku), w którym Opałka wykorzystuje i eksploruje niektóre pomysły wypracowane na gruncie poprzedniego kolosa. Ćwierćtonowa fala, budująca na bazie dwóch dźwięków potężne *crescendo* w wielkim *tutti* orkiestry, to majstersztyk kompozytorskiego warsztatu i pokaz możliwości niesamowitej wyobraźni. *Przestrzenie* są jednak utworem o zupełnie innym charakterze. Mimo zaszczerpionych w nich pomysłach ćwierćtonowej harmoniki Opałka kreuje tu epicką opowieść, której narracja odbiega od przedstawionej w *Horyzontcie zdarzeń*. W poprzednim utworze dominuje statyka, jak gdyby duszne, letnie powietrze i strach przyciskały nasze mokre, spocone plecy w ciasny kąt, z którego za nic nie chcemy się ruszać. Wstrzymujemy czas, wstrzymujemy oddech i czekamy – może nawatnica przejdzie bokiem, może ciemność nas nie pochłonie? *Przestrzenie* gnają na przód na złamanie karku. Kolejne kulminacje wzbudzają emocje bliskie igrzyskom, w których cena jest wysoka, a my czujemy już krew na ustach, ale mimo to nie potrafimy się zatrzymać. Bieg wydarzeń wciągnął nas w wir, który śledzimy uważnie i podążamy z nim i za nim, bojąc się uronić choćby chwilę.

Oba utwory przeznaczone na wielkie orkiestry symfoniczne, wymagające emocjonalnie, poruszające i wizjonerskie w wielu wymiarach, musiały mocno nadwyrężyć siły kompozytora. Trudno było wyobrazić sobie co jeszcze mogłaby stworzyć ludzka wyobraźnia w tak krótkim odstępie czasu. Spodziewaliśmy się zatem przerwy, przynajmniej w odnie-

sieniu do symfoniki. Niespożyte siły twórcze zdają się jednak wypytywać z Tomasza Jakuba Opałki coraz potężniejszym strumieniem, a jego kolejny utwór – *Vitality* – wcale nie zapowiada, aby mogły się w najbliższym czasie wyczerpać.

Vitality – koncert na multiperkusję i orkiestrę – to utwór szczególny. Stanowił jednocześnie pracę dyplomową Opałki, która zaowocowała najwyższą oceną i brawurową obroną magisterium. *Vitality*, w przeciwieństwie do pozostałych utworów tego kompozytora, jest opatrzony programem. Inspirację stanowiły między innymi antropologiczne koncepcje magiczne związane z szamanizmem, przebiegiem czasu, obrzędami przejścia itp. Budowa utworu oraz zastosowane instrumentarium, a nawet dyspozycja poszczególnych instrumentów orkiestry oraz solisty, jest przepojona symboliką. Pierwszą część – *Taniec deszczu* – rozpoczyna ponownie efekt fali, tym razem jednak jest to fala siedemdziesięciu Rainmakerów. Na początku największy Rainmaker wprawia w ruch solista-Szaman. Od tego momentu staje się *axis mundi* – pępkiem świata i zarazem centralną postacią opowieści. Opowieści o wejściu z młodości w dorosłość, włączeniu z samotności w społeczność, przejściu z czasów zamierzcztych we współczesność. A zatem o niesamowitej podróży poprzez archaiczne inspiracje i symbole do przeżyć współczesnego człowieka. Stąd też część pierwszą charakteryzuje brutalność i rytmika typowa dla dawnego bruityzmu. W części drugiej – *Przejście* – kompozytor odwołuje się natomiast do eliadowskiej koncepcji czasu mitycznego – świętego oraz czasu świeckiego – tu i teraz. Znajduje to odbicie w czasowym i rytmicznym rozplanowaniu tej części. W pewnej chwili (moment przejścia) czas staje w miejscu, kiedy szaman z towarzyszącym mu nadzwyczajnie długim *glissando* orkiestry zapada w otchłań, bezczas i przeżywa własną śmierć, nieodzowną, aby odrodzić się w nowej rzeczywistości.

Część trzecia – *Odrodzenie i akceptacja* – stanowi nie tylko szaloną kulminację całego utworu. Jest to też opowieść o włączeniu w społeczność, co symbolizuje zastosowanie partii solisty wespół z partiami pozostałych perkusistów orkiestry. Jest to zatem popis grupy, której solista-Szaman staje się nieodłącznym elementem. Zyskuje akceptację i nową funkcję. Część ta różni się od pozostałych także inspiracją brzmienia. *Taniec deszczu* nawiązuje do archaicznych, etnicznych elementów, a *Przejście*

skupia naszą uwagę na fluktuacji czasu i brzmienia. *Odrodzenie i akceptacja*, część bardzo rytmiczna i wartka, nawiązuje do industrialnych dźwięków miasta, maszyn, silników i różnego rodzaju hałasów, stąd kompozytor często odwołuje się także do futurystycznego manifestu Luigiho Russolo.

Wśród licznych kompozycji Tomasza Jakuba Opałki, których już dziś jest około osiemdziesięciu, utwory symfoniczne wysuwają się na pierwszy plan. Niemal wszystkie zostały nagrodzone na różnego rodzaju kompozytorskich konkursach. Poza tą twórczością Opałka jest także autorem wielu kompozycji kameralnych (między innymi *Myotis* na klarnet, perkusję, fortepian, skrzypce i wiolonczelę, *Piano Drum'a* na dwa fortepiany i dwie perkusje, *X-pose* na klarnet/klarnet basowy, akordeon, gitarę elektryczną i wiolonczelę). Wśród eksperymentów i flirtu z muzyką etniczną i improwizowaną dużą popularnością cieszy się magiczna *Saya*, a wokalne *Agnus Dei* pokazuje świeże podejście do zastosowania zespołu wokalnego.

Tomasz Jakub Opałka rozwija swój niepowtarzalny styl. Ścieżki jego wyobraźni prowadzą w rejony rzadko przemierzane przez innych polskich twórców. Bogate zastosowanie instrumentów dętych blaszanych, rytmiczna, energetyczna perkusja, wyraziście prowadzona narracja to specyficzne cechy muzyki Opałki.

Interesująca, porywająca, świadoma. Na taką muzykę czekaliśmy od dawna. Muzykę na miarę nowego pokolenia.

Młoda Warszawa – generacja twórców wywodzących się i związanych z Warszawskim Ośrodkiem Muzyki Współczesnej, studentów i absolwentów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (dawniej Akademii Muzycznej im. F. Chopina). W skład tej niezwykle interesującej grupy wchodzi m.in. Wojciech Błażejczyk, Tomasz Jakub Opałka, Paweł Przeważński, Dariusz Przybylski.

Tomasz Jakub Opałka – ur. 1983; kompozytor. Zwycięzca licznych konkursów kompozytorskich, uczestnik Berlinale Talent Campus 2011. Studiował kompozycję w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie prof. Krzysztofa Baculewskiego. Duży wpływ na jego twórczość miała także instrumentacja prowadzona przez prof. Marcina Błażewicza.

Maria Peryt – z wykształcenia muzykolożka i PR-owiec, z zamiłowania – organizator i animator życia muzycznego. Publikuje w magazynie *finelIFE.pl*, *Jazz Forum*, *Polskiej Muzyce*, *Dwutygodniku* i *Ruchu Muzycznym*. Współpracowała m.in. z Polskim Centrum Informacji Muzycznej, *Twoją Muzyką*, *Muzyką 21* oraz Polską Agencją Prasową.

Sławomir Marzec

REWITALIZUJĄCE REDUKCJE ZBIGNIEWA GOSTOMSKIEGO

W maju i czerwcu tego roku Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu zaprezentowało wystawę Zbigniewa Gostomskiego, nestora polskiego konceptualizmu, profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, związanego z Teatrem Cricot 2 Tadeusza Kantora oraz Galerią Foksal. Laureata wielu nagród, między innymi im. C.K. Norwida w 1970 roku. Wydarzeniu temu towarzyszyło wydanie w osiemdziesiątą rocznicę urodzin artysty niezwykle starannie i z rozmachem wykonanej monografii autorstwa Lecha Stangreta. W towarzyszącej wystawie tekście czytamy zdanie niezwykle trafnie charakteryzujące działalność artystyczną Gostomskiego: „Choć jego twórczość przybierała bardzo różne formy, jej cechą dominującą jest konsekwentna dyscyplina i rygor konstrukcji plastycznych, w czym widać wyraźnie tradycję polskiego konstruktywizmu”.

Surową przestrzeń sal radomskiej „Elektrowni”, zatopioną w lekkim półmroku, wypełniły niezwykle purystyczne i wyrafinowane estetycznie trzy serie lightboxów, zrealizowane w ostatnim dziesięcioleciu. W jednym z pomieszczeń zaprezentowano trzy monumentalne – nie tylko formatem, ale także prostotą kompozycji i formy – prace z cyklu „Forma otwarta i nieskończona”, zredukowane do czarnej gładkiej powierzchni i białych linii światła prześwietlających z wnętrza boxu. Tworzyły one układy płaszczyzn złożonych z identycznych, niewielkich modułów kontrastowanych szerokimi potaciami czerni. Sugerowały architektoniczne projekty konstrukcji czy budowli. Przy bliższym oglądzie rodził się jednak pewien niepokój, a oczywista prostota przemieniała się w zagadkową dwuznaczność. Otóż, nasza wy-

Gostomskiego budzą pewne skojarzenia z labiryntami Eschera czy z zautkową iluzyjnością baroku, gdzie przestrzeń gubi się w niszach lub zakamarkach, a tajemnica i niepewność stają się naturalnym elementem codzienności. Jednak w tym przypadku skojarzenie takie odbywa się poprzez zrozumienie, a nie wizualne podobieństwo. W tym przejawia się konceptualny rdzeń jego twórczości.

Tworzy to swoistą paralogię: nieobecna, choć „naturalna” perspektywa linearna konkuruje tu o naszą imaginację z aksonometrią. Widzimy formy, które właściwie mogą się rozrastać (jak fraktale) w nieskończoność. I które są otwarte, niezobowiązane punktem zbieżnym. Aksonometria wszakże doprowadzona jest tu do granic swojej wydolności, pojawiają się wyjątki i nieścisłości, gdzie ztraca ona swoją tożsamość i zaczyna udawać linearność – widzimy ją wbrew zmysłom, widzimy naszym przyzwyczajeniem, rutyną i, ostatecznie, rozumem, bowiem według najnowszych badań 80 procent

doksalnie okazywać się miała właśnie jej iluzyjność? To dość dramatyczne podejrzenie, ale także... pozornie. Pamiętajmy bowiem, przykładowo, o różnicy dwóch wielkich szkół buddyzmu: w buddyzmie hinajany należy wyzbyć się wszelkich złudzeń, aby się wyzwolić, ale w mahajanie złudzeniem jest również samo wyzbycie się złudzeń.

Zredukowana czarno-biała kolorystyka zawsze wprowadza nas w klimat podniosłej ostateczności. Linie światła tworzące obrazy rozjaśniają mrok przestrzeni wnętrza boxu, lecz jednocześnie ramują powierzchnię obrazów. W jednym przypadku jej zakulony uskok narożnika staje się częścią przedstawianej konstrukcji, a w pozostałych linie ramowania są jednocześnie krawędzią, konturem przedstawianej formy. Ten prosty zabieg wszakże dodatkowo



obrażnia, nawykła od stuleci do perspektywy linearnej, z najwyższym trudem akceptuje w sztuce inne notacje przestrzeni. Ten cykl wykorzystuje właśnie ową subtelną, nieomal niezauważalną sprzeczność. Operuje mianowicie perspektywą aksonometryczną, a przynajmniej w jednej pracy także jej różnymi wariantami (łącząc trimetrię z dimetrią), których odmienność daje nam wizualny pozór, i tylko pozór, klasycznej perspektywy linearnej.

Cechą odróżniającą aksonometrię od innych rodzajów rzutu równoległego jest dążenie do zachowania prawdziwych wymiarów rzutowanych obiektów przynajmniej w jednym, wybranym kierunku. Nie jest to zatem perspektywa zbieżna, redukująca rzeczywistość do punktu absolutnego, lecz ważne jest w niej samo dążenie, jego kierunek, czyli konsekwencja i wytrwałość, a punktem wyjścia jest... punkt wyjścia, punkt zaistnienia decyzji, wyboru. Taka sytuacja otwiera możliwość interpretowania pluralistycznych wizji świata. Oczywiście lightboxy

elementów tworzących widzialność w naszych głowach pochodzi z zasobów mózgu, a nie bezpośrednio z oczu.

„Forma otwarta i nieskończona” stanowi swoistą zagadkę, ponieważ doskonała otwartość i nieskończoność oznacza de facto zniesienie formy, a nawet jej niemożliwość. Oznacza sprzeczność, która podważa samą ideę foremności, poczucie formy jako czegoś określonego i względnie trwałego. Gostomski zdaje się wydobywać moment niemożliwości formy, kształtu, czy może raczej fakt ich zakorzenienia w iluzyjności. Czyżby realnością formy para-

komplikuje rozumienie. Przywołuje bowiem praktyki *trompe l'œil*, które czasami anektowały ramę obrazu w obręb swej iluzyjności, lecz współcześnie rama funkcjonuje nierzadko jako paradoksalny synonim nieskończoności (na przykład w kompozycjach typu *all-over*).

W następnej sali „Elektrowni” zaprezentowanych zostało kolejnych pięć wielkich lightboxów z cyklu „Dom”. Tu również punktem wyjścia jest duża czarna szklana powierzchnia boxów, która niczym lustro odbija refleksy i kształty realności. Tym razem jednak światło nie wypytywa z jego wnętrza, lecz

jest generowane zewnętrznymi cienkimi neonami. Jarzą się one podwójnym światłem bieli i ich negatywnym odbiciem w czerni powierzchni, dającym pulsujący błękit. Tworzy się poczucie podwójności, pęknięcia, dialektycznej przestrzenności. Pojawia się iluzja figury i jej cienia. A jak wiemy od czasu Hegla (*realne jako sprzeczne*), realne jest wszystko, co istnieje wraz ze swoim zaprzeczeniem, jak barwna bryła naszego ciała, którą nieustannie przedrzeźnia płaski ciemny cień.

emanacji. U Gostomskiego status światła wszakże nie jest oczywisty, neon bowiem balansuje na pograniczu niedokończonego boxu reklamowego, jego fragmentu, a jednocześnie jakiegoś archetypicznego znaku. Powstają dzięki temu formy otwarte, balansujące na progu nieokreśloności, pomiędzy byciem fragmentem i substytutem; między śladem a zaczynem. Jak „prześwit” rzeczywistości u Heideggera, *aletheia* będąca sposobem wydarzania się prawdy. Zawsze niepełna i dwuznaczna, zawsze

cić ich przestrzenności. Powstaje stan paradoksalnej równowagi (i równoczesności) przestrzeni i płaszczyzny. Przed kilku laty opisałem inne obrazy Gostomskiego – podejmujące specyficzną grę z figurami niemożliwymi: „Sugestie perspektywy płaczą się, ulotnie tylko konfigurują, by za chwilę znów zagubić się w natarczym dążeniu do dominacji; zatracają się w grze o ostateczność formy”¹. Słowa te zachowują aktualność również wobec tych lightboxów, choć ich materią są nie tyle figury, co już sama przestrzeń obrazu.

Wystawa w radomskiej „Elektrowni” ma chyba charakter symbolicznego powrotu do punktu wyjścia, drogi artystycznej zaczętej konceptualnym projektem „Fragment układu” na Sympozjum Plastycznym Wrocław '70. Poświęcona jest mu pierwsza, niewielka salka galerii przy wejściu. Został tam umieszczony archiwalny już manifest/projekt. Projekt utopijny postulujący rozszerzanie się formy koła w nieskończoność. Formy o przypadkowych wymiarach, które wszak raz obrane, muszą pozostać niezmiennie (jak w przywoływanej aksonometrii). Oczywiście ta paradoksalność generuje wieloznaczności możliwe do odczytania na wiele sposobów, jako chociażby metafora ludzkiego losu, działania czy też przeznaczenia, które konstytuuje się przez... nawarstwianie przypadku. Nasuwa się również analogia z metaforycznym ujęciem Absolutu jako okręgu, którego centrum jest wszędzie, lecz obwód nigdzie (Alain z Lille)². Koło, okrąg, jak i kula mają oczywiście bezmiar znaczeń i towarzyszą wszystkim znanym nam cywilizacjom jako symbol czy wręcz synonim pełni, sacrum i boskości. Peter Sloterdijk opublikował swego czasu monumentalne trzyciometrowe dzieło *Sphären*, poświęcone roli i znaczeniu tej formy w różnych epokach.

Nierzadko przyjmuje się, że od czasu Kartezjusza dążymy do panowania nad rzeczywistością, ale tylko za cenę jej odrealniania, i wyzbywania się tym samym ontologicznych i metafizycznych podstaw. Poprzez upodabnianie rzeczywistości do samej nauki (jej ilościowych kwantyfikacji itd.), odpowiada-



Biało-niebieska linia na tych obrazach czasami jest ciągła, ale bywa i rozdzielona. Zawsze tworzy jednak geometryczne sylwety sugerujące zarys domu, coś pośredniego między jego kształtem, znakiem, ale też i, być może, planem, architektonicznym projektem. Tytuł („Dom”) kojarzy się z czymś określonym, stabilnym, tworzącym zamkniętą bezpieczną przestrzeń. W tym przypadku tego nie ma, nie wiadomo, gdzie jest wewnątrz, gdzie zewnątrz, co jest wydzielane, a co odseparowywane i odrzucone. I ponownie niezwykle ważna jest materia tworząca te formy – światło. W całej jego przebogatej symbolice i wieloznaczności. Mistycy neoplatonicy pragnęli ujrzeć świat właśnie jako światłość boskiej

tylko częściowa i subiektywna. Niemająca wszakże nic wspólnego z przygodną fragmentarycznością postmodernizmu.

Sala ta dopełniona została rzędem niewielkich sześciu prac z serii „Penetracja koła”, także lightboxów. Przypomnijmy: w aksonometrii rzutem okręgu bywa elipsa. Stąd też sześć białych zarysów kół, okręgów podzielonych zostało na eliptyczne płaszczyzny, które przenikają się i nawarstwiają. Których natłok i odmienność wprowadza ponownie niepewność, nieokreśloność, a ostatecznie stan nabrzmiewającego zawieszenia. Nie możemy postrzegać ich jako płaskich powierzchni koła, ale z drugiej strony nie potrafimy odczytać, uchw-

1

S. Marzec, *The Image of a Space*, „NY Arts Magazine” 2005, nr 2, s. 64.

2

http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Alain_z_Lille&action=edit§ion=7
(data dostępu 2 września 2012).

3

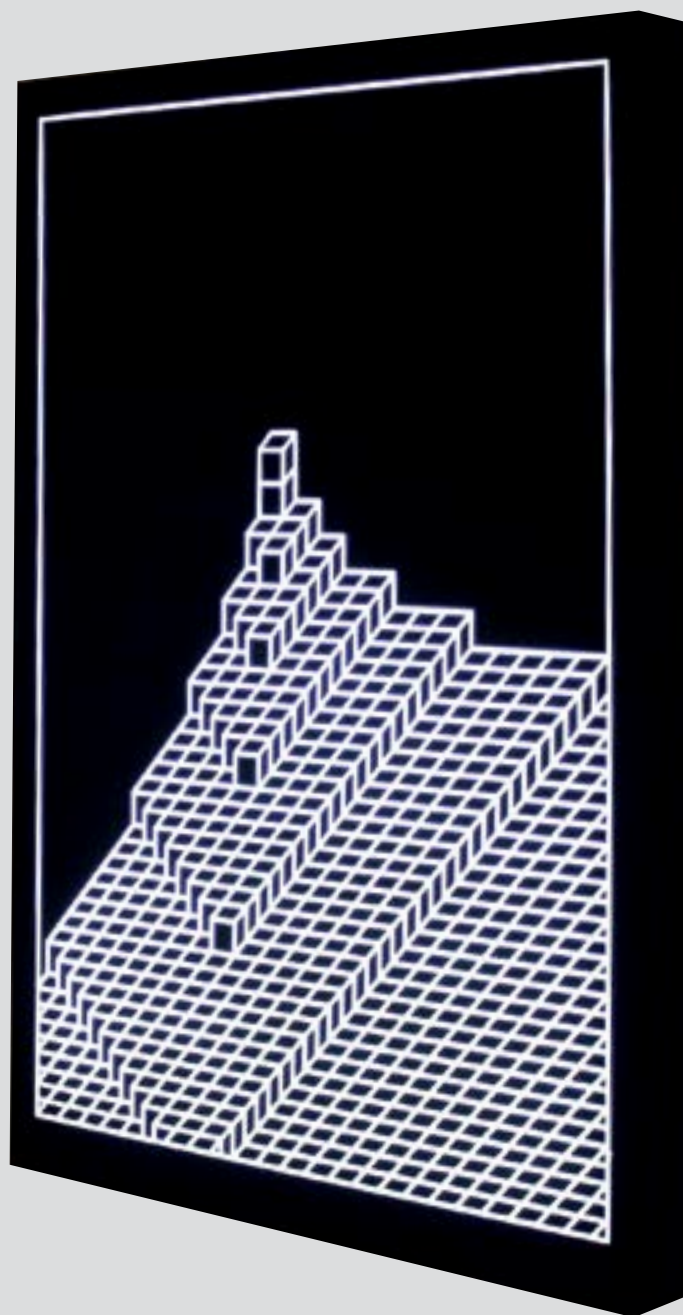
G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 20.



my światu, tworząc fikcję, coraz bardziej przekonujące techniki pozorów i symulacji, co *ostatecznie zamienia naszą rzeczywistość w jakiś rodzaj baśni* (Nietzsche)³.

Preferowana jest sama geometria jako metoda tworzenie figur, a nie zdolność budowania całościowych obrazów świata. Echo tego dramatu przenika chyba całą twórczość Zbigniewa Gostomskiego. Jej wyjątkowością jest ponadto zdolność do maksymalnej redukcji, niebędącej wszak ograniczeniem czy jednostronnym radykalizmem, lecz właśnie – nie bez ironii i dowcipu – wyczulającej nas na subtelne wymiary rzeczywistości.

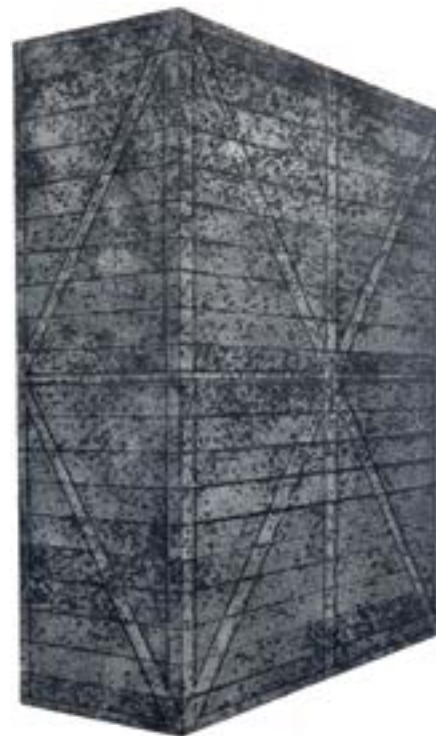
Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu zyskuje coraz większą rangę i uznanie. Przede wszystkim dzięki konsekwentnej niezależności programowej od mainstreamu, co już samo w sobie zdradza zdolność do samodzielnego myślenia, czyli rzeczy w sztuce absolutnie podstawowej. Owocem takiej postawy jest również bogata i przemyślana seria publikacji, znacznie poszerzająca obszar refleksji nad sztuką najnowszą. Podtrzymuje to w niewielkim chociaż stopniu nadzieję, że jej obecny oficjalny obraz nie jest ostateczny.



Sławomir Marzec - ur. 1962, dr hab. Prowadzi pracownię malarstwa na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Jest także profesorem Instytutu Architektury Krajobrazu KUL. Uprawia malarstwo, rysunek, instalację, fotografię przetworzoną; jest twórcą filmów. Autor ponad pięćdziesięciu wystaw indywidualnych oraz licznych publikacji z pogranicza teorii i krytyki sztuki. www.slawomirmarzec.glt.pl

Agnieszka Cieślińska

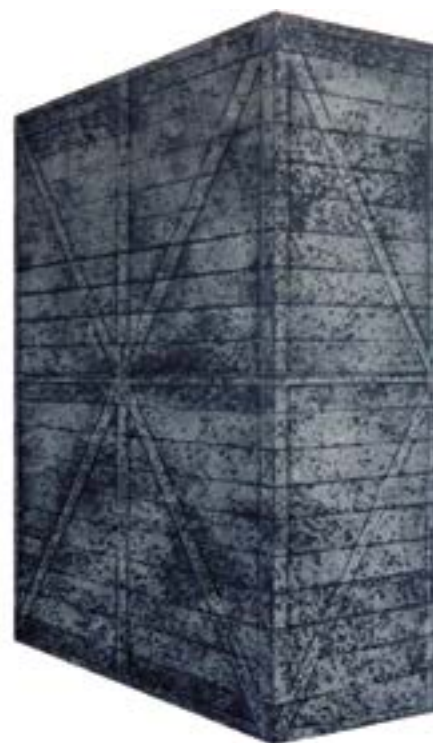
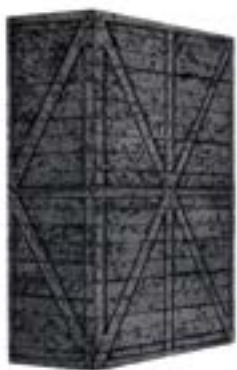
Guanlan Printmaking Base to wyjątkowe miejsce związane z grafiką artystyczną (warsztatową), położone w najbardziej uprzemysłowionym rejonie Chin, koło Szeszenu, w prowincji Guangdong, blisko Hongkongu. Zachowana, stara, urocza wioska gości przez cały rok artystów z różnych stron świata, rezydujących w Guanlan, gdzie korzystają z nowoczesnego warsztatu graficznego, wyposażonego we wszystkie możliwe akcesoria techniczne. Równocześnie organizowane są tam co roku międzynarodowe wystawy graficzne oraz, co dwa lata, Międzynarodowe Biennale Grafiki. Biennale Guanlan powstało w 2008 roku (w tym samym roku odbyła się pierwsza edycja IMPRINT Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych im. T. Kulisiewicza w Warszawie), ale obecnie skupia znaczną liczbę wybitnych artystów grafików z całego świata.



Agnieszka Cieślińska, *Figura on intaglio*, 2010, 180 x 70 cm



GUANLAN PRINTMAK- ING BASE



Grzegorz Hońderek, bez tytułu, 2008, intaglio, 350 x 100 cm

W maju tego roku zostałam zaproszona do Guanlan jako kurator polskiej prezentacji w ramach międzynarodowej wystawy *Fusion – International Contemporary Intaglio Prints*. Wystawa oraz towarzyszące jej międzynarodowe forum zostały poświęcone **intaglio**. Termin ten określa wszystkie techniki wklęstodruku.

Wystawa miała zaprezentować wybranych artystów z Chin, Australii, Belgii, Bułgarii, Francji, USA oraz Polski, pokazując 120 grafik wykonanych w technice intaglio. Kraje Dalekiego Wschodu, w których narodziła się grafika, dosyć często organizują konkursy czy wystawy, zawężone do wybranych tradycyjnych technik graficznych. W czasach gdy w sztuce miesza się wszystko ze wszystkim i trudno precyzyjnie odpowiedzieć na pytanie „co jest grafiką?”, takie zawężenie może wydawać się zbyt prostym ograniczeniem, ale jak się przekonałam, okazało się ciekawym doświadczeniem. **Polską reprezentowała ekspozycja ASP w Warszawie, składająca się z prac 10 artystów z różnych ośrodków akademickich.** Oprócz wystawy organizatorzy przygotowali jednodniowe międzynarodowe forum *Przeszłość i przyszłość grafiki warsztatowej*, podczas którego kuratorzy komentowali swoje wybory i propozycje eksponowanych prac, poruszając temat znaczenia i roli współczesnej grafiki w świecie.

Jedną z ciekawszych prezentacji, był pokaz australijskiego artysty **Michaela Kempsona** z Uniwersytetu Nowej Południowej Walii w Sydney. Tradycje sztuki graficznej Australii (pomijając efemeryczną sztukę Aborygenów, rdzennych mieszkańców Australii) sięgają zaledwie XVIII wieku. Pierwsza prasa graficzna dotarła tam wraz z pierwszymi przybyszami z Europy w 1788 roku. Australijski pejzaż, ulotna ozdoba sztuka Aborygenów, w przeszłości kolonialne więzienie Anglii, społeczne i polityczne spr-

wy kontynentu – to wszystko znalazło się w prezentacji australijskich artystów. Kempson to artysta opowiadający historie swojego kraju z ogromnym zaangażowaniem, które cechuje także jego twórczość graficzną. Budowanie z pozoru prostej narracji z przestaniem leży u podstaw jego artystycznej kreacji. Realistycznie opracowane grafiki w tradycyjnych technikach trawionych oraz zawarte w nich alegoryczne fabuły mają dotyczyć naszej egzystencji. Jego prace, *Sweet and sour* czy *Safeway*, prezentowane na wystawie w Guanlan, przedstawiają puszki po napojach czy wózek z supermarketu. To częste motywy w jego pracach, które sam nazywa „globalnymi symbolami cywilizacji XX wieku”. Kempson tworzy pomniki tych obiektów poprzez precyzyjną rycinę. Coś, co trafia na nasze śmietniki, przedstawione zostaje w jego grafikach jak piękny przedmiot – portret naszej cywilizacji, wsparty ironiczną, przewrotną refleksją.

Podczas pobytu w Chinach miałam także okazję obejrzeć część Uniwersytetu w Shenzhen, wybudowanego jak i całe miasto 30 lat temu (20 tys. studentów). Teren o powierzchni 1,44 km² przecinają jezioro i kanały, ustane nenufarami i kwiatami lotosu, które właśnie w maju kwitły. Powinnam na samym początku nadmienić, że wszystko, co widziałam w Chinach, było największe na świecie. Ingrid Ledent, artystka belgijska, która spędziła kilka miesięcy wólcząc się autobusami po okolicznych wioskach w górach, stanowczo twierdzi, że czuła się tam bardzo bezpiecznie, a ludzie w prowincji Guangdong byli uprzejmi, pomocni i fascynujący dla Europejczyka. Podobno wykonują w ten sam sposób co kilkaset lat temu, takie czynności, jak tkanie, farbowanie i ozdabianie materiału czy wyrabianie papieru.



Lynne Allen, *Moccasins*, 2010, fotografrawiura, 42,5 x 52,5 cm.
 Fot. Dana Salvo, z katalogu *Nature Morte*

Lynne Allen

Kuratorem amerykańskiej grupy była Lynne Allen z Uniwersytetu Bostońskiego, prezentująca fotografrawiury z przedmiotami związanymi z kulturą indiańską. Lynne pochodzi w szóstym pokoleniu z plemienia Siuksów, zamieszkujących rezerwat Standing Rock w Południowej Dakocie. Chociaż, jak pisze w swojej wypowiedzi artystycznej: „Jestem białą kobietą. Gdybyśmy się spotkali, nie uwierzylibyście, że w moich żyłach płynie indiańska krew”¹. Jej dziedzictwo kulturowe, do którego powraca, to fotografia prababki Ita ta win i nieliczne przedmioty, które pozostały w rodzinie, stanowiące cenną kolekcję dziedzictwa narodowego Ameryki. Tożsamość kulturowa Lynne to ważny element jej twórczości. W cyklu „Nature Morte” Lynne Allen buduje kompozycje, zestawiając przedmioty w taki sposób, aby tworzyły symboliczny obraz porównania obydwu kultur. Panowania europejskiego najeźdźcy nad rdzennymi mieszkańcami Ameryki. Na fotografrawiurze *Horse and rider* drewniana forma europejskiego buta jest zestawiona z matą zabawką, plastikową figurką indiańskiego żołnierzyka. Podobnie miękkie, kobiece mokasy (z czasem przejęte z tradycji Indian przez europejski i amerykański design)

1

Lynne Allen Artist Statement,
www.lynneallen.com (dostęp 17.09.2012).

2

Kit Smyth Basquin, „Is anyone listening?”, Lynne Allen / *Nature Morte* [kat. wyst.] (odpowiedź Lynne Allen na pytanie autorki, 1.10.2009).

pokazane obok prawidła – formy buta męskiego, zwracają uwagę nie tylko na różnice, ale i na związki, przenikanie się kultur i pokoleń. Ukazują symbolicznie trudną przeszłość, ale i wspólną egzystencję rdzennych plemion Indian i europejskich kolonistów. Zbiór przedmiotów staje się formą sztuki, grą wyobraźni, podlega manipulacji, w której przedstawiony obiekt, wyjęty z kontekstu, zmienia swoje pierwotne znaczenie. „Nature morte” odnosi się do życia obiektów, łączących przeszłość i teraźniejszość, poprzez które Lynne opowiada historię swojej rodziny, historię tożsamości grup etnicznych kontynentu.

Grafiki Lynne są oszczędne w formie i jednocześnie piękne. Przedmioty osadzone w głębokiej czerni wciągają widza w świat zapomnianych obyczajów i tradycji. Nie bez powodu artystka wybrała do realizacji swoich projektów technikę fotografrawiury.

Lynne tak opisuje wybór techniki: „Metoda fotografrawiury bardzo mnie ciekawi z wielu powodów: wynaleziono ją w latach 30. XIX wieku, mniej więcej w tym czasie, gdy sytuacja rdzennej ludności na ich ojczyźnie ulegała zaognieniu. To sposób zachowania fotografii na zawsze, jako że została wytrawiona w miedzi i można ją wielokrotnie reprodukować. (...) Uwielbiam głębię fotografrawiury. Czernie są intensywne, lecz nie budzą leku. Ciągłość tonalna od bieli do czerni przydaje grafikom trójwymiarowej głębi, której nie posiada zwyczajne zdjęcie. Fotografrawiury są przebogate i niemal dotykalne”².

Polska ekspozycja

Na wystawie w Guanlan znalazły się prace dziesięciu polskich artystów, prezentujące różnorodne podejście do warsztatu graficznego oraz nowatorskie rozwiązania formalne. W grafikach tych można zaobserwować, jak stary warsztat graficzny przenika do nowoczesnych technologii lub odwrotnie, jak nowoczesne materiały i technologie wkraczają do klasycznych form warsztatowych – jak tradycyjna technologia może być wykorzystana do prezentacji nowoczesnych idei.

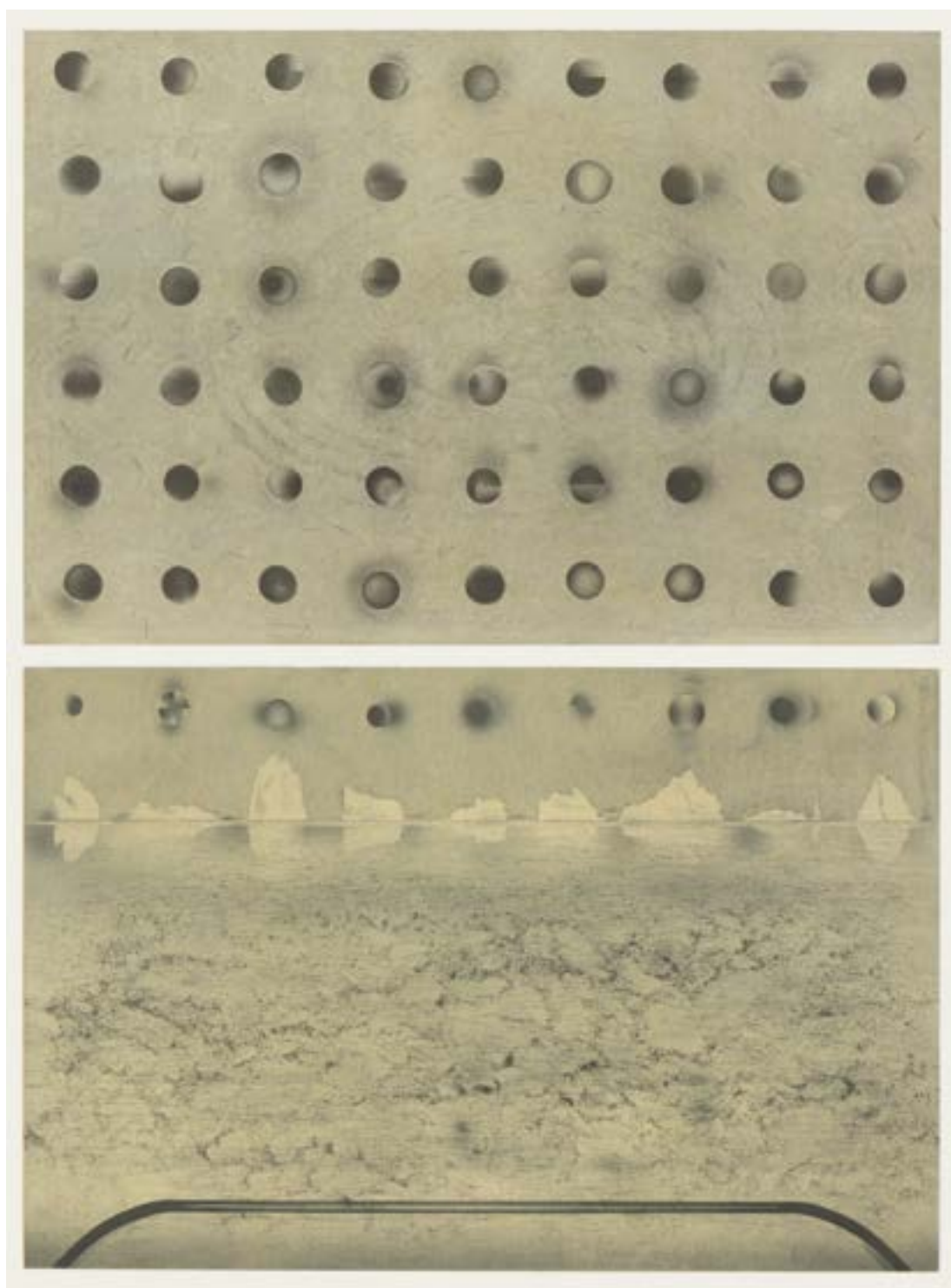
Ekspozycję rozpoczęły prace **Marcina Białasa** z cyklu „Organizm nazwany miastem”. Architektoniczne wizje pustych konstrukcji blokowisk w abstrakcyjnej przestrzeni miasta. Ważną rolę w budowaniu obrazu oraz porządkowaniu struktury dzieła odgrywa w pracach Białasa tradycyjny warsztat graficzny. Rysunek to szlachetna linia akwaforty, walor i światłocień malowany jest plamą akwatinty, podobnie jak w starych rycinach, a jednak prace te są nowoczesne, świetnie zakomponowane i mocne w swoim przekazie, zmienił się także ich format. Tkanka struktury miejskiej, wariacje na temat urbanistycznych detali czy konstrukcji architektonicznych to tematyka prac artysty.

Podobnie w twórczości **Henryka Ożoga**, tradycyjny warsztat graficzny został użyty do stworzenia nowoczesnych wizji autorskich. Jego prace wykonane są w klasycznych technikach (przy wykorzystaniu techniki suchej igły, mezzotinty z zastosowaniem korundu oraz szablonu). Deformacja przedmiotu, ekspresja koloru, umiejętne skupienie uwagi na fragmencie przedstawianego obiektu to ważne elementy kompozycji obrazu. Ślady, które naprowadzą na właściwy trop, etapy powstawania dzieła, widoczne w efekcie końcowej odbitki, tak charakterystyczne dla tradycyjnej grafiki, odstawiając proces twórczy, ujawniają istotę dzieła a nie tylko jego formalną powierzchowność.

Mocnym akcentem na wystawie były prace **Przemysława Tyszkiewicza** wykonane w klasycznych technikach trawionych. Realistycznie opracowane fantasmagoryczne formy, zatopione w głębokiej, aksamitnej czerni tła. Surrealistyczne kompozycje, szlachetny wyrafinowany rysunek to misterny świat tworzony z czerni i bieli rysunku akwaforty, zatopionego w czerni akwatinty.

Inny rodzaj ekspresji oraz wykorzystania techniki prezentowały grafiki **Andrzeja Węćławskiego**. Prace z cyklu „Alfabet znaków” to przykłady przenikania się technologii, wykorzystania nowych możliwości

druku cyfrowego w połączeniu z tradycyjną techniką graficzną. Pełne ekspresji ideogramy, zbudowane z poprzetrwianych fragmentów matrycy metalu, zostały nałożone na zmultiplikowane formy znaków graficznych opracowanych cyfrowo. Węćławski wykorzystał odmienne możliwości obydwu metod opracowywania matrycy, tworząc przestrzeń, w której druk cyfrowy przenika się z drukiem tradycyjnej akwaforty czy tinty.



Krzysztof Tomalski, *Lafoten Fiords VI*,
2011, alintaglio (sucha igła),
akwatinta kolor, 130 x 99 cm

fragmenty większej całości. Elementy wycięte w geometryczne kształty, z których buduje się układy przestrzenne, tworząc nową perspektywę wnętrza, iluzję przestrzeni na płaskiej ścianie galerii. Forma, podobnie jak struktura tych prac, jest w sposób jednorodny uproszczona, przywołuje na myśl konstrukcje sarkofagów, przegród, obiektów bez wyjścia.

Opracowana autorska technika tenty piaskowej, „alintaglio”, czy użycie pneumatycznego pistoletu do rysowania piaskiem na powierzchni metalu, to tylko niektóre techniki i doświadczenia wykreowane przez **Krzysztofa Tomalskiego**. Jego grafiki w dużych formatach (130 x 100 cm) pojawiły się na wystawie w Guanlan jak świeży powiew odległych fiordów. Nostalgiczny pejzaż monolitycznych skał oderwanych od lądu. Meteory dryfujące w nieokreślonej przestrzeni, jakby poza czasem. Piasek – tworzywo, które buduje matrycę, zostawia ślad ziarna odciśnięty na papierze w formie zróżnicowanej materii

geometrycznych kształtów. W ten sposób Tomalski snuje filozoficzne rozważania na temat wszechświata – struktur atomu, genu, tkanki. Rozważania o kosmosie, w którego skali potwierdza się strukturalna jedność wszystkich elementów materii.

W podobny nowatorski sposób opracowane są grafiki **Marcina Dańca**, nagrodzone na ostatnim Biennale Grafiki w Guanlan. Seria grafik „Nowy porządek świata” wykonana została w technice akwatinty. Miękkie

Henryk Ożóg, *Bariera II*, 2009, sucha igła, mezzotinta, korund, 200 x 70 cm



Eksperymenty warsztatowe z użyciem nowych narzędzi czy technologii to jeden z ważniejszych elementów w twórczości artystów sięgających po warsztat graficzny. Prace graficzne **Grzegorza Hańderka**, a raczej budowane z nich instalacje przestrzenne, są znakomitym przykładem tworzenia nowych metod opracowywania matrycy. Jak pisze sam autor, jego proces druku niczym nie różni się od klasycznych technik graficznych, zmienia się jedynie podejście do budowania matrycy. Hańderk tworzy je, używając prefabrykatów budowlanych, takich jak: kleje polimerowe, piasek, taśmy izolacyjne, gładzie szpachlowe czy papiery ściernie. Graficzne formy Hańderka to



Przemysław Tyszkiewicz, *Chabrowy księżyc pół mrozowych*, 2011, akwaforta, akwatinta, 87 x 66 cm



Michael Kempson, *Sweet and Sour*, 2008, akwaforta, 50 x 60 cm

I na koniec moje figury graficzne. W swoich pracach wykorzystuję tradycyjne techniki metalowe, poszerzając ostatnio warsztat graficzny o serigrafię. W procesie tworzenia odbitki graficznej łączę kilka matryc opracowanych w różnych technikach. W ten sposób prace zyskują niepowtarzalną materię graficzną. Konsekwentnie od lat zajmuje się nurtem figuratywnym, obserwacją postaci ludzkiej i jej przeobrażeniami. Figury nie do końca określone, fragmentarycznie reali-

delikatny światłocien, modelunek formy jest wynikiem użycia tej techniki. Fascynacja artysty historią świata w takich aspektach jak spiskowa teoria dziejów czy praktyki ezoteryczne stanowi motyw przewodni jego twórczości. Daniec opisuje prostymi formami symboli, znaków czy elementów świat z pogranicza wiedzy tajemnej, niepokoju, wiary, czy raczej braku wiary w porządek i sens istnienia.

Na wystawie znalazły się też prace **Rafała Kochańskiego**. Subtelne, efemeryczne postacie mitycznych bohaterów. Prześwietlone figury w ruchu, ujęte szkicowo, wykonane w delikatnych technikach odprysku i akwatinty. Kształty postaci rysowane miejscami nerwową linią, miejscami plamą, zacierają kształty anatomii człowieka.

Odmienne obraz plastyczny, ciekawy formalnie, prezentują linearnie opracowane grafiki **Jacka Szewczyka** w technice akwatinty i suchej igły. Otwarta kompozycja prac o charakterze narracyjnym, opisująca fragment ulicy, pozbawiona jest tradycyjnej perspektywy zbieżnej. Kadr rzeczywistości obejmuje elementy pejzażu, postacie ludzkie, znaki graficzne, linie, słowa – te wszystkie elementy pracy graficznej składają się na osobisty zapis zdarzeń.

styczne, posiadają kawałki rąk, nóg albo części twarzy. Kolaże fragmentów fotografii, cytaty z obrazów dawnych mistrzów, przeróżnych poradników, własnych rysunków i spontanicznie rysowanych plam koloru. W swojej masie mocne, najczęściej czarne płaskie plamy poprzerywane rysunkiem – ścięciem linii, przywodzą na myśl techniczne rozrysowanie humanoidalnej maszyny. Prace stają się odniesieniem do przeszłości, do uykającego czasu, do naszej cywilizacji wiktającej człowieka w zamkniętą ograniczoną formę.

Mistrzostwo warsztatu przejawia się w dojrzałości wyboru i użycia danej techniki graficznej z pełną świadomością jej możliwości i ograniczeń. Myślę, że prace prezentowane w Guanlan są znakomitym tego przykładem. Różnorodne postawy artystyczne, nowatorskie rozwiązania formalne obok tradycyjnego warsztatu graficznego – to wszystko znalazło się na wystawie *Fusion – International Contemporary Intaglio Prints*.

Agnieszka Cieślińska – profesor sztuk plastycznych, artysta grafik. Prowadzi pracownię w Katedrze Grafiki Warsztatowej ASP w Warszawie. Kurator wielu wystaw graficznych, m.in. Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych IMPRINT w Warszawie. Członek jury konkursów krajowych i międzynarodowych. Laureatka wielu nagród krajowych i międzynarodowych, w tym nagrody Kachi International Triennial Exhibition of Prints oraz nagrody The Naka-Tosa Museum of Art (Japonia).



Od lewej: Agnieszka Cieślińska (Polska), Hanna Grzonka (Polska), Ingrid Ledent (Belgia), Lynne Allen (USA)

TEATR JEST OD RZECZY NIEWIDZIALNYCH

Piotr Cieplak. Fot. Andrzej
Georgiew / Archiwum Artystyczne
Teatru Narodowego

Jakub Niżnowski: Nigdy nie określał się Pan teologiem, ale nie jest tajemnicą, że tematy religijne przenikają do Pana przedstawień. Widać to w pańskim pierwszym wielkim sukcesie – *Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, widać też w ostatniej premierze, *Nieskończonej historii*.

Piotr Cieplak: Gdy robiłem *Historię o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, a było to moje czwarte przedstawienie, spekulacje teologiczne zostały na pięćdziesiątym planie. Po prostu robiłem fajne przedstawienie, bez świadomości teologicznej. Byłem wtedy kimś w rodzaju „małego Dyzia”, który cieszy się, że zrobi coś, czym pies z kulawą nogą nie będzie chciał się zająć. Zresztą, spektakl we Wrocławiu został zagrany trzynastą razą. Wiele spektakli zostało odwołanych z powodu braku widzów, a dyrektorka teatru została zdjęta ze stanowiska z powodu produkowania niekasowych spektakli. To była katastrofa.

JN: Która okazała się potem wielkim sukcesem. Na XIX Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska” w Opolu *Historija... zdobyła Grand Prix*.

PC: Na festiwalu w Opolu odbyły się ostatnie pokazy. Ze względu na to, że pobito Grzegorza Gerszt-Mostowicza, zdecydowałem się za niego występować. Poskracałem sobie rolę, żeby móc cokolwiek zapamiętać. Wszystko to było więc dosyć zabawne i przypadkowe. Dopiero potem to wszystko tak obrosło.

JN: W *Nieskończonej historii* Aniela Dąbkowa (Maria Robaszkiewicz) pyta Marię Krupę (Olga Sawicka), niewierzącą lub co najmniej poszukującą, czy Bóg istnieje. Ta odpowiada jej, że tak, oczywiście. Czy to sposób objawiania się Boga w teatrze?

PC: To są okoliczności, w których objawiają się co najmniej pytania. Ona, styrana, z opuchniętymi nogami, sama na świecie, wątpi. Tamta odpowiada jej frazesami, nie chce stracić klientki. Ale to przewrotny sposób na zadanie nietautologicznych pytań. Z odpowiedzią każdy już sobie jakoś radzi. Jak ognia boję się diagnoz: patrzcie, kochane dzieci, teraz będzie o Bogu.

JN: Aniela Dąbek zdaje się zapętniać wiarą pustką, z której wyłania się strach przed śmiercią. Czy wiara jest zbiorem wiarygodnych odpowiedzi na trudne pytania?

PC: Nie nazywałbym tego odpowiedziami, bo Dąbkowa ciągle mówi o „Nieznanym Bogu” (Dz 17,23). Ale jednak, powołując się na ks. Tomáša Halíka, wierzących i niewierzących różni właściwie tylko jedna rzecz: cierpliwość. Może tylko w tym sensie można powiedzieć, że życie nacechowane religijnością – mówię to bardzo ostrożnie – jest łatwiejsze. Cierpliwość oznacza nadzieję, świadomość, że nie jestem sam. Jak potem będzie, czy dam radę w czasie próby – nie wiadomo. Ta cierpliwość w bieżącym życiu pozwala traktować życie z dystansem, nie

entuzjasmować się zbyt wzlotami i nie obwiniać się z powodu upadków. Nie polega na pójściu na łatwiznę, tylko ufności w sens tego, że żyję, w sens najbliższych lat, które mi zostały. Albo dni – kto wie. Wiara pozwala mi nieco jaśniej widzieć sprawy tego świata i tego życia, nie uczestniczyć w wyścigu i patrzeć na świat w szerszej perspektywie.

JN: W pańskich przedstawieniach zwykle nie ma podziału na sacrum i profanum, nawet tam, gdzie można by się go spodziewać. Na przykład niebo w *Księdze Raju* jest bardziej ludzkie, niż sama Ziemia. Podobnie w *Testamencie psa* – zaświaty, pomimo uwznioślenia widowiskową scenografią i powagą sądu, nie są miejscem pobożnego wpatrywania się w Syna Bożego, tylko nieporadnego wiszenia w powietrzu. Czy podział na sacrum i profanum jeszcze obowiązuje?

PC: Meritum nie leży w sposobie przedstawiania tych sfer, ale w sposobie ujęcia całego tematu i celu, do którego spektakl ma zmierzać. Można zrobić o Bogu niezwykłą scenę przy stole zalanym piwem, z wulgaryzmami. Teatr nie znosi podziału na święte i nieświęte, w nim zawsze te dwie kategorie są ze sobą przemieszane. To, że na scenie jest pomieszane sacrum i profanum, jest dla mnie oczywiste, bo tak jest według mnie – nie ma niczego „czystego”. Pytanie jest raczej o to, do czego to zmierza i o czym ma być. Co my tym chcemy opowiedzieć. Czy chcemy pokazać, że nie ma już świętości, czy też to, że nawet w zwykłych sprawach można znaleźć okruchy światła.

JN: Ukazuje pan grzeszność w sposób groteskowy, jako naturalną „koślawość” ludzi.

Ta naturalna cecha ludzi jest zła, ale i w pewnym sensie nieco sympatyczna. Czy można zmagać się ze swoją grzesznością, puszczając do niej oko?

PC: Jest to jeden ze sposobów, ale ani nie wyłączny, ani nie najlepszy. Jest to tylko jedno z narzędzi. Jestem świadomy, że zarzuty wobec moich przedstawień, że omijam zło, że nie pokazuję, jak jest „naprawdę”, są w pewnym stopniu słuszne. A jednak tak robię, bo nie potrafię inaczej, a może się boję; a może też myślę sobie, że inni zajmują się wyłącznie takim obrazowaniem świata, więc czują się z tego zwolniony.

JN: Pisał pan w swoich *Dziennikach rowerowych*: dobre jest siedzenie, dobre jest piwo, dobra jest jazda rowerem. To jest to szukanie dobra w świecie?

PC: Tak, wydaje mi się, że dobrze jest czasami powiedzieć sobie: do cholery, jest fajnie! Jest to rzadkie i wymaga pewnej odwagi. Speców od marudzenia jest cała masa. Ponieważ jest to tak powszechne, wydaje mi się, że to jakaś łatwizna. Powiedzieć, że wszystko jest do dupy – jest łatwo. A znaleźć dobrą stronę i powiedzieć o niej, jest dużo trudniej. Kiedy czyta się Joannę Derkaczew, która opisuje spektakle, a w nich toksyczne małżeństwa, patologiczne dzieciństwo, paranoje i tak dalej, to można by sądzić, że świat nie istnieje.

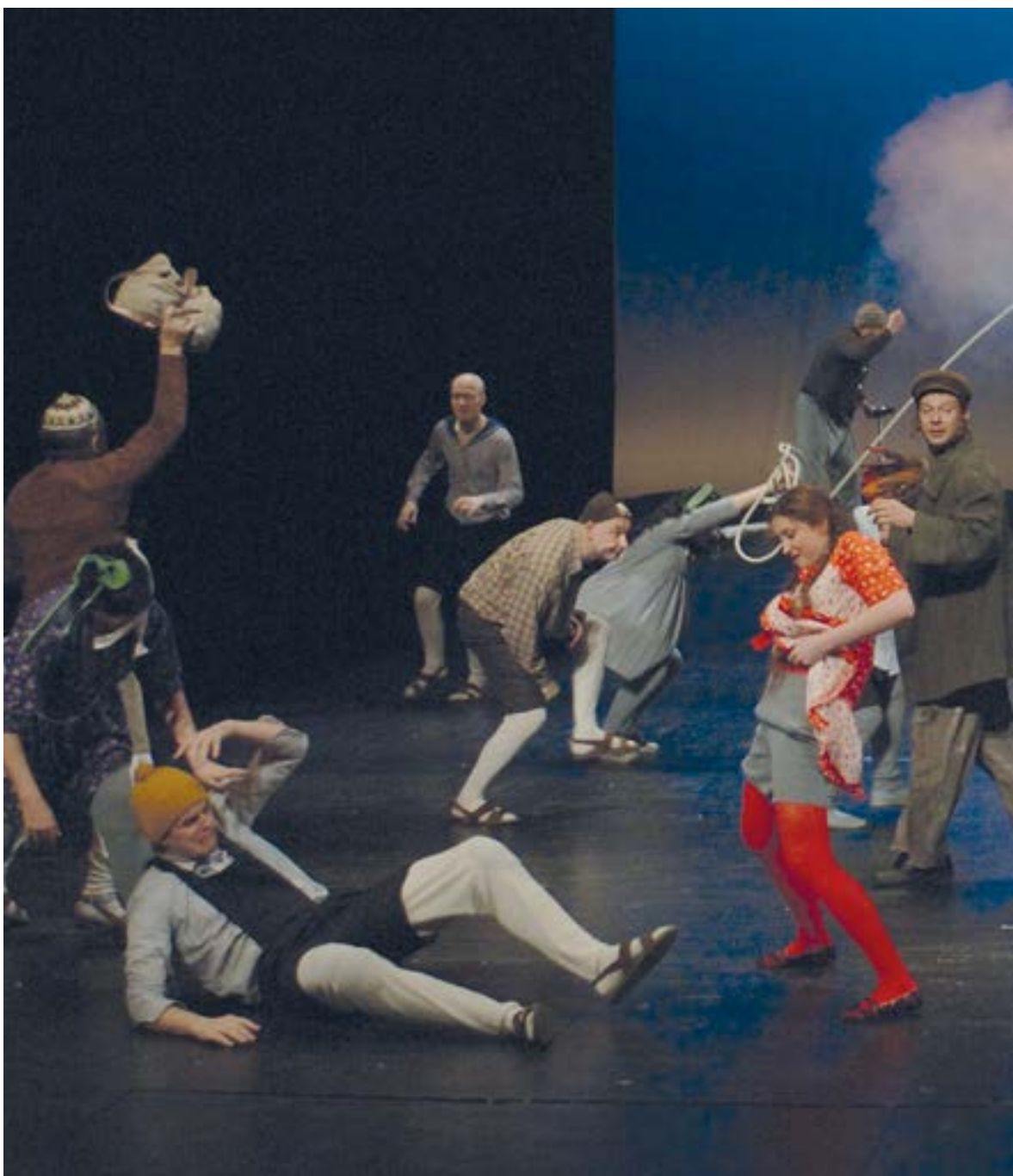
JN: Czy to jest to, co często nazywa pan „stawaniem po stronie dobra”?

PC: Tak. Każdy ma swoją piosenkę. Nie chcę tego absolutyzować i twierdzić, że jest tylko tak, jak ja opowiadam, a pozostali nie mają racji. Ci od ciemnych stron też ją mają. Ale gdybym był w grupie podobnych mi reżyserów, może nie byłbym tak bezczelny i zdeterminowany. Ale jeden, który mówi, że czasem jest fajnie, nie zaszkodzi.

JN: Jest pan reżyserem, ma pan rzadką możliwość mówienia do szerokiego grona ludzi.

PC: To ogromna odpowiedzialność. Bardzo duży rodzaj odpowiedzialności. O czym mówię, dlaczego mówię, po co. Może dlatego wydaje mi się, że kiedyś mnie to mniej kosztowało. Ale może to kwestia kondycji. To potężne poczucie odpowiedzialności nie wiąże się z rezultatem artystycznym. Ale zaczyna się ono od pracy z aktorami: muszę przez te trzy miesiące prób dać im jak najwięcej, wszystko co mam pod czaszką. Z tego względu etap prób jest dla mnie niezmiernie ważny. Jestem odpowiedzialny za aktorów, z którymi pracuję.

*Opowiadania dla dzieci J.B. Singera w Teatrze Narodowym (2007).
Na zdjęciu, od lewej: Beata Fudalej, Grzegorz Małecki.*
Fot. Stefan Okołowicz / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego



*Opowiadania dla dzieci J.B. Singera w Teatrze Narodowym (2007).
Fot. Stefan Okołowicz / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego*

JN: Czy mógłby pan robić spektakle bez tematu Boga w tle?

PC: Teatr robi się głową, ale też brzuchem, całym sobą. Trudno mi sobie wyobrazić, żebym wylał z własnej skóry i jakoś inaczej myślał. Przy czym ja tego tak nie nazywam: z Bogiem czy bez Boga. I w codziennej pracy w teatrze zwykle nie używam słowa „Bóg”. Zawsze są jakieś okoliczności: ktoś wchodzi, ktoś wychodzi... O tym myślę. Siłą rzeczy świat, który przenoszę do teatru, uwzględnia również Boga. Ale nawet gdy robiłem Księgę Hioba, nie prowadziłem na próbach dysput o tym, czy jest Bóg. To wychodzi przy okazji. Rozmawiamy głównie o tym, o czym jest tekst. Czegokolwiek bym nie zrobił, to zawsze jakoś wylezie, ale nie przez dyskusję teologiczną. Nigdy chyba nie zapytałem aktora na próbie, czy wierzy w Boga.

JN: Czy traktuje pan swoją pracę jako powołanie?

PC: Raczej rodzaj zajęcia. Tak wyszło. Kiedy św. Piotr zapytał mnie, co robię na tej ziemi, to powiem: starałem się być punktualny i jak najlepiej robić teatr.

JN: A co powiedziałby pan św. Piotrowi, gdyby ten zapytał: ale o czym właściwie robię te spektakle...

PC: O życiu, o ludziach. Chciałem robić fajne przedstawienia, z początkiem, środkiem i końcem.

JN: ...i jakimi ludźmi wychodzili z twoich przedstawień?

PC: Starałem się, żeby wychodzili lepsi. Tylko tyle. Nie używałbym za dużych słów. Pan Bóg ma tam takie zmartwienia, że Mu wystarczy. Gdybym sobie wymyślił, że powinienem projektować spektakl od strony religijnej, to jest to myślenie od dupy strony. Musi być tekst, postaci, sytuacja – i wtedy robimy przedstawienie. Poza myślą, że trzeba je zrobić porządnie, najlepiej jak się da, żeby aktorzy jak najlepiej



Piotr Cieplak – ur. 1960. Absolwent wiedzy o teatrze i reżyserii. Związany był z wieloma teatrami, m.in. z Teatrem Rozmaitości (dziś TR Warszawa), w którym w latach 1997–1998 pełnił funkcję dyrektora. Obecnie uprawia ogród, wykłada w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie i reżyseruje w teatrach w całej Polsce. Autor dziennika z podróży *O niewiedzy w praktyce, czyli rowerem do Portugalii*, na podstawie którego uzyskał tytuł doktora.

Jakub Niżniowski – student Wydziału Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Nieskończona Historia A.Pałgi w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2012). Fot. Anna Tomczyńska



1

F. García Lorca, *Sztuka bez tytułu*,
w: *Publiczność: Sztuka bez tytułu*,
Kraków 1982, s. 64.

zagrali, żeby nie było nudne, niczego więcej mi nie trzeba. Cała reszta przychodzi sama. Budowanie spektaklu złożone jest z wielu zmiennych, niewiadomych, przypadków, intuicji, elementów; tyle ma to faz, że jest ono nie tyle niekontrolowane, co – można powiedzieć – bazujące na improwizacji. Trudno to kontrolować i trudno do końca przewidzieć efekty.

JN: W *Testamencie psa* pojawiają się anioły, których nie ma w dramacie Suassuny. Skąd taka decyzja?

PC: Punktem wyjścia było to, że uparłem się, żeby grał cały zespół tego teatru. I zostały dwie aktorki, których nie było jak obsadzić. I tak pojawiły się dwa gaworzące aniołki. Miałem niedawno wznowić ten spektakl w Petersburgu. Nie doszło do tego z powodów politycznych.

Chciałem przy tej okazji przerobić tę sztukę i te anioły miały odgrywać znacznie większą rolę. Ale one w polskiej wersji również szwendały się trochę po tej ziemi. Powinny być zdziwionymi obserwatorami – takie wyrzucone na ziemię ze zdziwionymi buziami dzieci. Tak to sobie wyobrażałem.

JN: Z przypadku zatem narodziła się nowa narracja; pojawiają się i znikają, bez konkretnych przyczyn, dla których pojawiają się i znikają, po prostu raz są, a raz ich nie ma. Tak jakby chciały powiedzieć, że są na ziemi cały czas, a to, że znikają ze sceny nie oznacza, że ich tam nie ma. I ciekawe jest to, że tylko Chico nawiązuje z nimi kontakt. To jest w pewien sposób znaczące.

PC: Tak. On ma taki dar widzenia rzeczy niewidzialnych.

JN: Ten dar nie był jednak pełen, bo on z nimi nie rozmawiał, czasami był przestraszony nimi.

PC: Ale wyczuwał obecność „czegoś jeszcze”. Miał przecucie niewidzialnego, sfery duchowej.

JN: Federico García Lorca zaczyna swoją *Sztukę bez tytułu* takimi oto słowami: „Jako człowiek skromny, muszę was uprzedzić, że niczego tutaj nie zmyślono. Anioły, mroki, głosy, liry ze śniegu i sny istnieją i polatują wśród nas, równie realne jak rozpusta, jak noszone w kieszeni miedziaki czy rak toczący piękną pierś kobiety, czy umęczona warga przekupnia”¹.

PC: Dokładnie. Teatr jest od rzeczy niewidzialnych. O czym normalnie możemy pomyśleć, a w teatrze możemy to zobaczyć. To słowa Petera Brooka, które do mnie silnie przylgnęły.

Zamieszczona wyżej rozmowa, stanowiąca fragment większej całości, pochodzi z pracy licencjackiej Jakuba Niżniowskiego zatytułowanej *Zbyt bliski Bóg. Wizja Boga w teatrze Piotra Cieplaka*.

Przebywając na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina nierzadko od rana do nocy – studiując, uczestnicząc w lekcjach i próbach, ćwicząc, czekając na ćwiczenia czy angażując się w życie uczelniane – wielu z nas, studentów, zastanawia się nad swoją rolą w zastanej, ale wciąż zmieniającej się rzeczywistości. Powstaje pytanie, czym jest moja, studenta, obecność na Uniwersytecie Muzycznym? Okazuje się, że na to proste pytanie jest wiele różnych odpowiedzi.

Student uczący się

Studia muzyczne podejmujemy dlatego, że chcemy się rozwijać. Kształtując naszą postawę, zdolności oraz osobowość, stajemy się dojrzałymi ludźmi. Jak to się odbywa? Prawdziwy rozwój artystyczny opiera się na cechach i zachowaniach przypisanych naszemu wiekowi. Na spontaniczności, której jeszcze nie potrafimy się wyzbyć. Na rozmowach, które prowadzimy, i doświadczeniach, które zbieramy. Na odkrywaniu świata według zasad, które sami sobie narzucamy. Na powolnej nauce bycia samodzielnym i próbie nauki bycia odpowiedzialnym. Okres studiów kształtuje naszą osobowość, a nasza osobowość kształtuje naszą twórczość.

Rozwój artystyczny studenta jest procesem złożonym. Jednym z jego elementów jest osoba profesora, bowiem relacja mistrz – uczeń jest charakterystyczna dla studiów artystycznych. To z powodu profesorów uczących na UMFC wielu z nas przyjechało na studia do Warszawy z innych miast czy nawet krajów. To właśnie godziny spędzone z nimi są najważniejszymi godzinami w naszym studenckim tygodniu. To od nich chcemy się uczyć i od nich czerpać wzorce. Pytanie o rolę studenta przechodzi w pytanie o rolę profesora. Podczas zajęć, pełniąc role nauczającego i uczącego, nawzajem się uzupełniamy, student – profesor to pierwsza i podstawowa relacja na naszej uczelni. Od jej jakości zależy funkcjonowanie Uniwersytetu.

CZYM JEST MOJA OBECNOŚĆ NA UNIWERSYTECIE MUZYCZNYM FRYDERYKA CHOPINA?

**CZYLI O ROLI STUDENTA
W ZMIENIAJĄCEJ SIĘ
RZECZYWISTOŚCI**

Jakub Stefek

Student zmieniający świat

Drugą rolą studenta jest wywieranie wpływu na zmieniającą się dookoła niego rzeczywistość. Dzięki wielu rozwiązaniom prawnym oraz pielęgnowanym zwyczajom czujemy się członkami społeczności akademickiej. Staramy się włączać w życie Uczelni poprzez działalność w Samorządzie Studentów, naszą aktywność w Senacie, Radach Wydziałów i różnych komisjach. Świadomość przynależności studentów do społeczności akademickiej jest coraz większa, świadczy o tym ich systematycznie rosnący udział w uczelnianych referendach i głosowaniach, dyskusje o teraźniejszości i przyszłości naszej Uczelni przy okazji wyborów jej władz, tworzenie i prowadzenie systemu pomocy materialnej, a ostatnio – przeprowadzenie przez studentów pierwszej ankiety zająć dydaktycznych.

Skąd nasza pewność, że ta rola studenta ma tak duże znaczenie? Studenci składają ślubowanie, w którym oddają się pod opiekę swojej Uczelni, ale także zobowiązują się dbać o jej rozwój i dobre imię. Oprócz nas jedynie nowo promowani doktorzy składają taką uroczystą przysięgę. To mówi nam jasno i wyraźnie, że mamy prawo i obowiązek czuć się współodpowiedzialni za Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, który jest zbiorem wartości tradycji i kultury.

Student działający

Czy studenci Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina ćwiczą godzinami zamknięci w salach o różnych porach dnia i nocy tylko dla siebie? Nie, gdyż każdy student uczelni artystycznej musi z czasem nauczyć się kolejnej roli – człowieka tworzącego przekaz dla odbiorców. Może to być wielka publiczność lub zaledwie garstka widzów/stuchaczy. Studenci mają kreować akt twórczy, w którym wytwarza się więź pomiędzy twórcami i odbiorcami sztuki. Jak nasi studenci są przygotowani do tej roli i jak ją pełnią? Różnie. Jednak wiedzą, iż prędzej czy później staną przed zadaniem kształtowania świata poza naszą uczelnią. W jakim stopniu są oni w stanie sami się do tej roli przygotować?

Aktywność studentów to nie tylko ćwiczenie i nauka. To także studenckie projekty i działalność, która pozwala nabierać doświadczenia w obszarze zadań naukowych, artystycznych i dydaktycznych. Chcemy się rozwijać. Chcemy tworzyć kolejne nowe i ciekawe przedsięwzięcia. Czy jesteśmy w stanie to robić? Wystarczy wspomnieć w tym miejscu działalność naszych kół naukowych, w tym Koła Organowego, które własnymi siłami zorganizowało trwający rok festiwal organowy, w ramach którego odbyło się dwadzieścia koncertów studentów zarówno Warszawy, jak i wielu innych miast Polski. Mało? Uczelniany Samorząd angażuje się w wiele inicjatyw, jak Poro-

zumienie Uczelni Warszawskich i Forum Studentów Uczelni Artystycznych, a także współorganizuje wiele imprez, jak choćby Juwenalia Artystyczne. Student działający, to student z potencjałem, wizją, zaangażowaniem. To student, który wychodzi poza mury uczelni. To student, który od otoczenia oczekuje interakcji, odpowiedzi, stworzenia możliwości realizacji. Rola studenta działającego pozwala na udział w kształtowaniu społeczeństwa, a docelowo – środowiska muzycznego. Dla wielu z nas jest to pierwsze samodzielne zetknięcie z wieloma zagadnieniami: organizacyjnymi, logistycznymi, merytorycznymi, międzyludzkimi. Zaczynamy dostrzegać zmieniającą się rzeczywistość poza uczelnią i uczymy się brać udział w tych zmianach.

Student – otwarty umysł

Kolejna rola studenta polega na budowaniu relacji z innymi studentami i odnalezieniu swojego miejsca w społeczności akademickiej. Początkiem pełnienia tej roli jest otwarcie myślenia na innych ludzi. Zachęcamy koleżanki i kolegów do podejmowania wspólnych działań, próby wyjścia poza własną codzienność i szerszego spojrzenia na sprawy naszej uczelni, a przez to w szerszym wymiarze na muzykę i sztukę. Nierzadko występują tu naturalne różnice zdań i poglądów. Jednak dla wszystkich, którzy nie wierzą w skuteczność dialogu, potrafimy podać bardzo doby kontrargument. Podczas wyboru władz Uczelni w poprzednim roku akademickim powołaliśmy do życia Radę Studentów, która przeprowadziła wybory studenckich elektorów. Rada była grupą pochodzących z wyboru i reprezentujących wszystkie wydziały UMFC osób, mających różne poglądy i opinie w wielu kwestiach. Okazało się, że potrafimy pracować razem i prowadzić me-

rytoryczne dyskusje z poszanowaniem wszystkich stron biorących w niej udział. Byliśmy pod wielkim wrażeniem postawy naszych kolegów i koleżanek i z radością odebraliśmy na posiedzeniu Senatu gratulację za naszą pracę.

Relacja student – student wymaga ludzi dialogu, o otwartych umysłach, umiejących wyrażać swoje zdanie. Takich ludzi na Uniwersytecie Muzycznym nie brakuje.

Więcej ról?

Kilka ważnych słów refleksji i parę istotnych idei o czterech ważnych rolach studenta, w które wciela się on na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina: student uczący się, student angażujący się w życie Uczelni, student wychodzący poza jej mury i student będący częścią społeczności akademickiej. Wszystko to w zmieniającej się rzeczywistości: zmian naszych kształtujących się osobowości, zmian w naszym Uniwersytecie, zmian w środowisku muzycznym i zmian w naszych rówieśniczych relacjach.

Jestem pewien, że ten tekst postuży czytelnikom do zadawania sobie pytania zawartego w tytule i do szukania na nie jak najlepszej odpowiedzi.

Jakub Stefek – ur. w Szczecinie, absolwent Salezjańskiej Szkoły Organowej w klasie mgr Anny Kirschke-Valcarcel, obecnie student Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w klasie organów prof. Andrzeja Chorościńskiego. Działa na wielu polach w Samorządzie Studentów UMFC. Laureat ogólnopolskiego konkursu organowego, jako organista rozpoczyna działalność koncertową. Współpracuje ze szczecińskim chórem DON DIRI DON oraz wieloma szczecińskimi muzykami. Angażuje się w projekty kulturalne w Warszawie i Szczecinie.



Marta Rendecka

NAJSZYBCIEJ STARZEJE SIĘ NOWOŚĆ

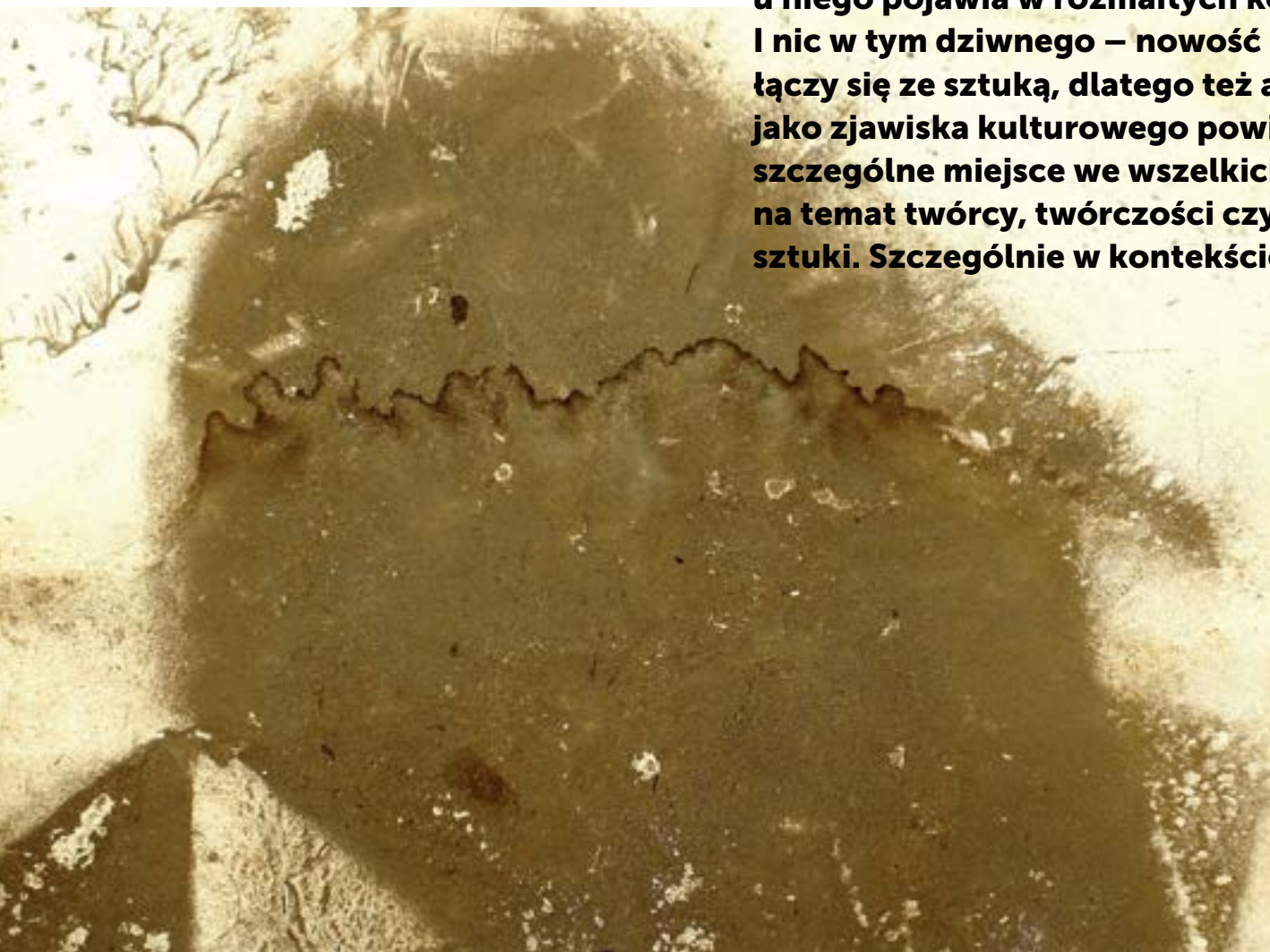
64
ASPIRACJE

Bez nowości – bez twórczości

Nowość sama w sobie nie jest niczym nowym. Od zawsze była głównym motorem wszelkiej twórczości, zakładanym świadomie lub nieświadomie. Twórczość ma na celu powołanie do życia dzieła sztuki, a sam fakt, że dzieło sztuki ma dopiero powstać, wprowadza już pojęcie nowości. To, co powstaje, jest czymś nowym, czymś, co wcześniej nie istniało, a ponadto czymś innym od rzeczy już istniejących. Na skutek działań artysty w świecie pojawia się nowy byt, jakim jest dzieło sztuki (nieprzypadkowo więc termin twórcy wykazuje podobieństwo do Stwórcy). Z nowością w podstawowej, najbardziej intuicyjnej, formie mamy zatem do czynienia w przypadku każdego dzieła sztuki. Jednak nie o taką banalną nowość chodzi przecież artystom! Każdy malarz, kompozytor, pisarz czy rzeźbiarz, tworząc swoje dzieło, zakłada, że stworzy nie tylko

Dzieje sześciu pojęć – rozważania Władysława Tatarkiewicza na temat sztuki, ujęte w formę analizy sześciu kluczowych dla estetyki kategorii – stworzyły pewien kanon analizy sztuki, jej historii oraz przemian. Choć Tatarkiewicz wśród badanych, między innymi pod kątem historycznej zmienności, zagadnień nie wymienia nowości, to jednak pojęcie to nieustannie się u niego pojawia w rozmaitych kontekstach. I nic w tym dziwnego – nowość nierozzerwalnie łączy się ze sztuką, dlatego też analiza nowości jako zjawiska kulturowego powinna zajmować szczególne miejsce we wszelkich rozważaniach na temat twórcy, twórczości czy dzieła sztuki. Szczególnie w kontekście XX wieku.

Z cyklu „Stworzone przez Naturę” Jacka Tylickiego, przykład natural art. Dzieła artysty powstają przez umieszczenie kartki papieru na łonie natury na tak długo, aż wiatr, woda i słońce... po prostu zrobią swoje. Fot. Jacek Tylicki



„jakiś tam” przedmiot, który po prostu będzie nowym przedmiotem na świecie, ale że stworzy też pewną nową jakość, pokaże nowe spojrzenie na jakiś temat, nowe podejście do jakiejś techniki i być może stworzy nowy trend w sztuce. Dążenia te występowały w każdym okresie historycznym.

Spójrzmy na historię sztuki i przyjrzyjmy się najpierw postawie tradycyjnej. Tym, co rzuca się w oczy nawet laikowi, jest nieustana wymiana tendencji artystycznych, ciągłe zastępowanie starego nowym. Każdy kierunek w sztuce w pewnym momencie się wyczerpywał, a jego formy i gatunki okazywały się już niewystarczające i były wypierane przez dzieła z nowego nurtu, który sam po jakimś czasie przedstawiał spetniać oczekiwania twórców i odbiorców. W muzyce ten proces trwał od zawsze. Już w średniowieczu po *Ars Antiqua* pojawiła się *Ars Nova*, a *Ars Nova* ustąpiła miejsca *Ars Subtilior*. Skomplikowane polifoniczne gatunki renesansu wyparła monodia akompaniowana baroku, z kolei ornamentykę rokoka wyparły szlachetne formy klasycyzmu. Klasyczny obiektywizm został wkrótce potem zastąpiony burzliwą ekspresją romantyzmu itd. Wszystkie te przemiany i rewolucje wywoływane przez nowe trendy artystyczne następowały w zgodzie z „dziejową koniecznością” i na drodze naturalnego rozwoju. Drastyczną zmianę w tej kwestii przyniósł dopiero wiek XX.

Wróćmy w tym momencie jeszcze raz do Tatar-kiewicza, który czujnie wychwycił moment owej zmiany. Wyróżnił cztery wielkie okresy historyczne, którymi posługiwał się w periodyzacji historii estetyki: starożytność, średniowiecze, nowożytność i współczesność. Granicą między nowożytnością a współczesnością był dla niego przelom XIX i XX wieku, gdyż jego zdaniem została wówczas zerwana ciągłość rozwoju kultury. Po stuleciach ewolucji nastąpił okres rewolucji i wszechobecnego kryzysu. Do głosu doszła także powszechna chęć przemiany (*Ludzie chcą przemiany i sądzą, że są powołani do jej wykonania* – pisał w *Dziejach sześciu pojęć*), także w pojęciach estetycznych. Jak te zmiany odbiły się na sztuce?

A w kryzysie?

Zdiagnozowany (nie tylko przez Tatar-kiewicza) kryzys był wieloaspektowy i miał ścisły związek z ofensywą nowości w sztuce. Nowe kierunki, jak odwrót od figuratywności w malarstwie czy od tonalności w muzyce, były z kolei odpowiedzią na rozwój przemysłu kulturalnego (sformułowania „przemysł kulturalny” używał często Theodor W. Adorno – z najwyższym obrzydzeniem). Sztuki plastyczne zostały „przejęte” przez fotografię, a muzyka przez dźwiękowy film i radio. Sytuacja ta spowodowała wyalienowanie się sztuki nowej, radykalnej, która nie chciała i nie mogła poddać się prawom popytu i podaży. Twórcy zostali postawieni przed trudnym zadaniem odnalezienia się w dobie kryzysu kultury. Ponieważ funkcję „dostarczyciela wrażeń estetycznych” przejmowała powoli sztuka użytkowa, popularna (a co za tym idzie – prosta w odbiorze), tak zwana sztuka wysoka, aby nie zniżyć się do poziomu tej pierwszej,



Fontanna (1917) to jedno z najslawniejszych ready-mades Marcela Duchampa. Jest to zwykły pisuar, podpisany pseudonimem „R. Mutt”. Na zdjęciu replika z Musée Maillol w Paryżu. Fot. Micha L. Rieser

przeszła niejako na margines kultury. Moment utraty kontaktu ze współczesnym odbiorcą okazał się wkroczeniem na drogę, z której nie ma już powrotu. Miejsce wielowiekowej ewolucji zastąpił okres permanentnej rewolucji. Na scenę wkroczyła awangarda, która programowej układości i poddaniu się smaku ogółu przeciwstawiła programową opozycyjność, ukierunkowaniu na wytwarzanie rzeczy pięknych – ukierunkowanie na wytwarzanie rzeczy nowych, a dawaniu odbiorcom radości – przyprowadzanie ich o wstrząs. W ten sposób awangarda wprowadziła tylnymi drzwiami nowość do grona wartości, zastępując nią piękno. Było to widoczne nie tylko w praktyce (słuchając utworów dodekafonicznych czy oglądając niektóre instalacje czę-

sto trudno w ogóle mówić o pięknie!), ale i w teorii. Przez stulecia estetyka koncentrowała się głównie na poszukiwaniu i konstruowaniu teorii piękna. Wielka Teoria Piękna, mówiąca, że piękno polega na proporcji części, utrzymywała się aż do XVIII wieku, kiedy to zaczęto zwracać uwagę na chwiejność pojęcia piękna i niemożność wyznaczenia jego desygnatów. W wieku XX uznano piękno za pojęcie na tyle wadliwe, że zaniechano tworzenia jego jakichkolwiek teorii. Sam Adorno zauważył w eseju „Starzenie się nowej muzyki”: *Kto [...] zapewnia, że nowa sztuka jest przecież równie piękna jak tradycyjna, wyświadcza jej niedźwiedzią przystupę; chwali w niej to, czym ona sama gardzi, póki nieomylnie podąży za własnym impulsem.*



Kompozytor John Cage i pianista David Tudor w trakcie występu na Shiraz Art Festival (1971). 19 lat wcześniej, Tudor po raz pierwszy wykonał 4'33" Cage'a. Fot. archiwum Cunningham Dance Foundation

66
 Postawa awangardowa w XX wieku była koniecznością, a hasło „nowość” zdawało się być wypisane na sztandarach awangardzistów. Awangardę tak zwaną klasyczną (w sztukach plastycznych trwającą mniej więcej od 1905 roku do lat 30. XX wieku, z takimi wiodącymi nurtami, jak kubizm, fowizm, ekspresjonizm, futurizm, dadaizm czy surrealizm) cechowała nie tylko postawa rewolty i buntu przeciwko przeszłości oraz nowatorstwo warsztatowo-formalne, ale także grupowość wystąpień artystów, namiętne teoryzowanie i manifesty. Owa jedność teoriopraktyki jest dowodem na to, że awangardziści byli świadomi własnych założeń, zaś rewolucja była celowa i zamierzona. O ile awangarda klasyczna zerwała jedynie ze sztuką tradycyjną, o tyle późniejsza awangarda (nazywana też neoawangardą) obaliła samo pojęcie sztuki i podważyła wartość procesu twórczego. Do tej grupy należy zaliczyć kierunki powstałe po II wojnie światowej: pop-art, minimal art, sztukę ziemi, sztukę ubogą, performance, assemblage, happening, konceptualizm, itp. Jako najbardziej wyraziste przykłady wystarczy przytoczyć *Fontannę* Duchampa czy 4'33" Johna Cage'a. Neoawangardę cechowało świadome nastawienie na nowatorstwo, ale było to pójście krok dalej niż awangarda klasyczna. Neoawangardziści lekceważyli zarówno warsztat twórcy, jak i samą kompozycję i formę. Tak często wystawiali grupowo, że trudno w niektórych przypadkach mówić o indywidualności twórczej. Ich działania niejednokrotnie miały charakter bluźnierczo-skandalizujący. Zrezygnowali również ze statycznego dzieła sztuki-przedmiotu na rzecz dzieła sztuki-zdarzenia. Sztuką mogło być wszystko i wszędzie, dlatego zasadą niektórych kierunków neoawangardy było po prostu kontestowa-

nie rzeczywistości (jak to miało miejsce w przypadku pop-artu czy sztuki multimedialnej).

Awangarda zatem nie tylko zanegowała istotną rolę piękna w sztuce, nie tylko zakwestionowała tradycyjne ujmowanie sztuki, ale postawiła również pytanie o nową „esencję” sztuki. Inne też stały się kryteria wyznaczania tego, czym w ogóle jest dzieło sztuki: zmiany w jego pojmowaniu przebiegały od poszukiwania cech „percepcyjnych” (zmysłowo dostępnych wyróżników sztuki) do kryteriów nowych, ustalonych przez awangardę: idei, pomysłu, koncepcji – a nie ich realizacji w materialnym tworzywie. Ujmowanie sztuki w kategoriach formy czy wartości

estetycznych stało się przeżytkiem, a główną rolę zaczęły grać tak zwane koncepcyjne cechy dzieła, wynikające z teoretycznych rozważań.

Twórczość = nowość

Wyklarowanie się pojęcia nowości jako wiodącego w XX wieku odegrało istotną rolę w kształtowaniu się pojęcia twórczości. Choć dzisiaj wydaje się to niebywałe, twórczość zaczęto łączyć ze sztuką dopiero w XIX wieku! Do tej pory tworzenie w zasadzie utożsamiano ze stwarzaniem, które z definicji było zarezerwowane dla Boga. Kiedy jednak oddzielono stwarzanie od tworzenia (właściwego artystom), tworzenie stało się robieniem rzeczy nowych, a nie robieniem rzeczy z niczego. Choć oczywiście nie każda nowość starczała za twórczość, to jednak właśnie nowość ostatecznie twórczość definiowała. Należy jednak pamiętać, że relacja między twórczością a nowością nie jest równoważna: każda twórczość implikuje nowość, ale nie każda nowość implikuje twórczość.

Zatem u progu XX wieku nowość zaczęła się utrwalac jako wartość, a niekiedy cel sam w sobie, do którego dążyli twórcy aspirujący do bycia awangardowymi. Prekursorem pojmowania nowości w aspekcie aksjologicznym był niewątpliwie Adorno. W kluczowej dla estetyki XX wieku pracy *Filozofia nowej muzyki* przeciwstawił Igora Strawińskiego Arnoldowi Schönbergowi w kwestii podejścia do nowości (krytykując tego pierwszego jako zwolennika „patrzenia wstecz”). Zwrócił również uwagę na to, że w XX wieku kategorię nowości można raczej przypisywać poszczególnym nurtom, a nie zgodnie z chronologią (zdaniem Adorno Schönberg idzie naprzód, a Strawiński stoi w miejscu, zaś rozdziew między tymi dwoma kompozytorami jest zdecydowanie większy niż na przykład między Brahmssem – „klasykiem romantyzmu” – a innymi romantykami).

Dqb (1973) – konceptualna instalacja Michaela Craiga-Martina. Składa się ze szklanki z wodą stojącej na szklanej półce i tekstu informującego, że dqb jest obecny pod postacią owej szklanki. Fot. Jim Harper



Nowość – i co dalej?

Zasadne wydaje się w tym momencie pytanie o dalsze kroki na drodze ku nowości – a droga ta wydaje się być ślepyim zaułkiem. Nastawienie na ciągłe wytwarzanie rzeczy nowych, rewolucyjnych i awangardowych przypomina pogoń za własnym ogonem. O ile rewolucję pierwszej awangardy można jeszcze uzasadnić (była reakcją na wyczerpanie się środków i form wyrazu sztuki klasycznej, a jednocześnie stanowiła wyraźną przeciwwagę dla uprzemysłowionej sztuki popularnej), o tyle kolejne rewolucje wydają się być dzisiaj mocno na wyrost. W dziedzinie muzyki sytuację tę trafnie zdiagnozował Adorno. Stusznie zauważył, że w obecnych czasach (odnosi się to zarówno do czasów Adorna, jak i dnia dzisiejszego), kiedy kompozytor ma pełną swobodę twórczą i szokujące brzmienia nikogo tak naprawdę nie szokują, nastawienie na nowość – psuje muzykę. Jest ona „za-

grożona brakiem zagrożenia”, jest tworzona w duchu radykalizmu, który nic już dzisiaj nie kosztuje (tak jak na przykład Schönberga kosztował zwrot ku dodekafonii) – a zatem jej awangardowość jest tak naprawdę pozorna i pusta.

Trudno jest oczywiście podać najlepszą receptę na to, jaką sztukę należy tworzyć – każdy twórca poszukuje swojej drogi, ale tylko nieliczni ją odnajdują i nią podążają. W XX wieku w dziedzinie muzyki do takich szczęśliwców należał na przykład Olivier Messiaen, który stworzył swój własny system dźwiękowy (system siedmiu *modi* o ograniczonej transpozycyjności) czy György Sándor Ligeti, który wypracował swoją technikę mikropolyfonii. Ideą wiodącą dla Messiaena, Ligetiego czy innych twórców, którzy pozostawili po sobie znaczący dla rozwoju sztuki dorobek, nie była z pewnością tylko i wyłącznie nowość, a być może nie była ona na-

wet na liście dalszych priorytetów. Nie interesowało ich „zaskokowanie” publiczności, chcieli jej jedynie przedstawić swoją koncepcję artystyczną, na którą złożyły się lata pracy i poszukiwań.

Być może dzisiejsi twórcy powinni przyjąć do wiadomości fakt, że czasy awangardy już się skończyły, a jedną z cech rewolucji jest jej jednorazowość? Wszak nie od dziś wiadomo, że tym co starzeje się najszybciej jest... nowość.

Marta Rendecka – ur. 1986. W 2009 roku ukończyła teorię muzyki na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Studiowała również kompozycję i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2011 roku jest doktorantką UMFC. W kręgu jej zainteresowań jest przede wszystkim estetyka i filozofia muzyki XX wieku. Pracuje w wydawnictwie Prószyński Media, publikuje w miesięczniku „Wiedza i Życie” artykuły popularyzujące muzykę współczesną.

Dali Atomicus, fotografia Philippe Halsmana nawiązująca do obrazu *Leda Atomica* Salvadora Dali. Fotografia przedstawia ideę zawieszenia: widzimy to koty uchwyczone w momencie skoku, wodę, która nie zdążyła się jeszcze wylać, zawieszoną sztalugę (tutaj jeszcze z widocznymi linkami) i samego Salvadora Dali w podskoku. Fot. domena publiczna





Klementyna Jankiewicz, *Oznaczenie*, pracownia Wiktora Gutta, 2005 (Salon Akademii, 2012)

KOWALSKI I GUTT

Zofia Jabłonowska-Ratajska

— OBECNI

Lato przyniosło intensywną obecność warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w mieście – od historycznej wystawy *Sztuka wszędzie* w Zachęcie po współczesne prezentacje wybranych pracowni w galerii aTAK i Salonie Akademii. Można było obserwować pracę różnych mistrzów, różnych pracowni, i tych przedwojennych, jak *Kompozycji Bryt* i *Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego* czy malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego, i obecnych – Leona Tarasewicza i Pawła Susida oraz połączonych na jednej wystawie pracowni Grzegorza Kowalskiego i Wiktora Gutta. Można było czynić wiele interesujących porównań, śledzić kontynuacje, ale, skoro wszystko dotyczy Akademii Sztuk Pięknych, warto przyjrzeć się sposobom uczenia – kształcenia artystów. Artystów kształconych często tak, by mogli wpływać potem na rzeczywistość poza Akademią.

Bardzo dobrze, zarówno pod kątem warsztatowym jak i wystawienniczym zostało to pokazane na wystawie *Dwie pracownie. Kowalski – Gutt*. Wystawie podzielonej wg zadań czy raczej artystycznych problemów, powtarzanych wciąż od lat i realizowanych przez kolejne roczniki studentów obu profesorów. Co w tych zadaniach (jak: *Obszar wspólny*, *Obszar własny*, *Oznaczanie*, *Magiczny znak*, *Gry z własną twarzą*) uderza? Dwie, w gruncie rzeczy podstawowe kwestie – powtarzalność i oryginalność. Młody artysta nie wymyśla świata na nowo, nie odkrywa

nowych prawd o kondycji ludzkiej, ale ze wszystkimi pytaniami musi mierzyć się od początku i na własną miarę. Jakie to zatem obszary, jakie pytania i z jakich tradycji wyrosły?

Grzegorz Kowalski i Wiktor Gutt poznali się w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza, gdzie na początku lat 70. Kowalski był asystentem, a Gutt studiował. Było to miejsce, które inspirowało do pogłębiania własnych motywacji, potrzeb, rozpoznania samego siebie jako osoby i artysty. Druga osobowość, która na obu wywarła silny wpływ, to Oskar Hansen – jego wizje i jego formuła gry plastycznej. Następnym etapem ich wspólnych doświadczeń to Galeria Repassage, działanie i współdziałanie w tym niezwykle obszernym zakresie wolności, jakim była możliwość eksperymentowania i poszukiwania. To tam Kowalski przeprowadził swoją słynną *Kompilację*, a Gutt zastanawiał się nad „komunikowaniem, jako wartością estetyczną”. Pracowali również razem na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego, gdy Kowalski prowadził Pracownię Rzeźby, a Gutt był jego asystentem. Obecne pracownie stanowią kontynuację tych poszukiwań, a obaj artyści, choć na różnych wydziałach, spotykają się nadal w tym, co wspólne. Pokazany przez nich sposób uczenia określić można jako metodyczne kształtowanie wypowiedzi artystycznej, rozwijanie jej w odniesieniu do konkretnych problemów. Konkretnie, określone zadania, rozłożone na lata studiów, pozwalają na rozwijanie osobowości artystów, na pogłębianie ich własnego stosunku do rzeczywistości i konstruowanie własnego komentarza. Obaj profesorowie wyszli od rzeźby, a więc formy przestrzennej, by następnie nie tworzyć nowych przedmiotów, ale je obserwować, indywidualizować, nazywać i przekształcać



Obszar wspólny, obszar własny XIII, pracownia Grzegorza Kowalskiego, 2011

elementy rzeczywistości. Dlatego podstawowym polem badawczym pozostaje tu przestrzeń. Badają ją, używając samych siebie jako jej części, obserwując własne ciała, zamiany ról i pozycji. Studenci dostają zadania wciąż podobne, polegające na samookreśleniu, na poznaniu i używaniu ciała, a przede wszystkim na relacjach z drugim człowiekiem.

Potrzebny jest do tego konkretny przedmiot – jak na przykład w prostym zadaniu z sześciennym klokiem – *40 sekund* – czarno-białe kompozycje na bokach sześciątów prezentowane potem przed kamerą, z wykorzystaniem czasu, jako czynnika kompozycyjnego. Kolejne zadania dotyczą przestrzeni cielesnej – zaczynając od własnej twarzy i głowy, „jako obszaru ekspresji artystycznej”, oznaczania twarzy, odmieniania siebie, zmiany płci, sprawdzania, jak forma i znak przekształcają tożsamość osoby. Własne ciało funkcjonuje w różnych wymiarach tej przestrzeni – symboli i znaków, kostiumów, sztuki i kiczu – stąd wychodzą zadania polegające na pokazaniu najbardziej znaczących dla studentów symboli, ale też gier ze stylami i gustami, na przykład repliki lalek w strojach krakowskich. Tak jak znaczenia badane są w konfrontacji z przedmiotem, to własne intuicje – w konfrontacji z innymi studentami. Stąd wiele zadań wspólnych, gru-

powych, wspólne tworzenie i interpretacje aktu, a przede wszystkim prowadzone od lat 80. zadanie *Obszar wspólny, Obszar własny*, określane jako „aktywne uczestnictwo w procesie porozumiewania się bez użycia języka werbalnego”. To nieustanna weryfikacja nośności języka plastycznego – czy i jakie niesie znaczenia, jak są one odczytywane i jakie wobec tego stwarzają możliwości dialogu. Studenci rozpoczynają od poznawania samych siebie, oswojaniu swoich zachowań i reakcji, potem podejmują relacje z tymi, którzy są blisko, z którymi spotykają się codziennie w pracowni i tworzą małą wspólnotę. Wspólnie pracując nad aktem, składając go z indywidualnych części lub podejmując działanie, które jest odpowiedzią, ale nie deformuje działania poprzednika, cały czas prowadzą, a raczej uczą się jednej, ludzkiej rozmowy, dialogu z osobą i jej dziełem. Uczą się rozpoznawania najwłaściwszego dla siebie języka, jakim mogą opisywać zmienną rzeczywistość. Używają kodów plastycznych, wyko-

rzystując ich znaczenie i dodając do tego własne, symboliczne. Te znaki czy kody są rzeczywistością samą w sobie – mają swoje historie i odniesienia – a więc studenci penetrują kolejne poziomy rzeczywistości. Mimo że każdy musi sam podejmować kolejne zadania, nie działają w próżni, są częścią korowodu poprzedników i następców, i ta kontynuacja, ciągłość, stanowi ważną i mocną podstawę dla dalszej ich aktywności.

Ta wystawa to swoiste odkrycie kart – metody pedagogicznej, która niewiele ma wspólnego z dawną akademicką korektą i nauką rzemiosła. W powiązaniu z wystawą w galerii aTAK można także obserwować różnice między metodami z pracowni „postrzebiarskich” i malarskich. Wynikają one, z natury rzeczy, przede wszystkim z różnego pojmowania przestrzeni. Malarstwo wyabstrahowane



Anna Kasperska, *Maska*,
zadanie *Własna twarz/Głowa jako obszar ekspresji artystycznej*, pracownia Grzegorza Kowalskiego, 2010

z rzeczywistości wymaga opanowania języka technicznego w większym stopniu – rozpoznania koloru, gestu; w działaniach wychodzących od rzeźby jest to bezpośrednio znakowanie w przestrzeni. Profesorowie Tarasewicz i Susid, których pracownię pokazano w aTAK – starają się rozbudzić indywidualność artystyczną studentów metodą wspierania ich intuicji, poprzez abstrakcyjne pojęcia i zadania kształtują ich wyobraźnię i piktoralny język. Studenci szukają własnych gestów i znaków – kształtują wypowiedź opartą na własnym znakowaniu. Akademia zmienia się, zmieniają się profesorowie. Ale ciągle najważniejsze pozostaje to, jak pomogą kolejnym artystom znaleźć sposób na formułowanie osobistych i jednocześnie nośnych komunikatów.

Dwie pracownie. Kowalski – Gutt

Kurator: Grzegorz Kowalski

7 lipca – 25 sierpnia 2012

Salon Akademii,

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Gdzie jest malarstwo? Kurator: Leon Tarasewicz

6 lipca – 15 września 2012

Galeria aTAK, Warszawa

Fot. Agnieszka Aleksiewicz

(Salon Akademii) oraz archiwa artystów

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



Laserunek. Wyrazowa interpretacja aktu. Dwa punkty widzenia. pracownia Wiktora Gutta, zadanie grupowe, 2011 (Salon Akademii, 2012)



5 maja

Na scenie Teatru Szkolnego im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera przedstawienia dyplomowego studentów IV roku kierunku aktorskiego pod tytułem *Syreniada* w reżyserii Jacka Malinowskiego.

6 maja

W Sali im. Henryka Melcera Uniwersytetu Muzycznego odbył się Koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej, na którym zaprezentowano tria fortepianowe W. A. Mozarta, Ch. Ivesa i D. Szostakowicza. Tego dnia w Sali Koncertowej UMFC odbył się także Koncert Międzywydziałowej Specjalności Multimedialnej zatytułowany *Instalacje, interakcje, performanse, prezentacje*.

7 – 16 maja

W Galerii 3678 na wystawie *Poznaj moje wnętrze* swoje prace zaprezentowali studenci Wydziału Architektury Wnętrz ASP w Warszawie: Edyta Dzierż, Katarzyna Ryba, Marta Siczek, Joanna Tyrata, Radosław Rolf, Anna Krzemińska, Iwona Siejka, Karolina Olejniczak, Urszula Rojek, Ludwika Mitura, Anna Rogalska, Natalia Grzegorzewska, Eligia Gałązka, Małgorzata Piróg, Teresa Łempicka. Kuratorki: Edyta Dzierż i Katarzyna Ryba.

9 maja

W ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert zatytułowany *W kręgu obojowej muzyki francuskiej*. Artyści z Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach wykonali kompozycje m.in. F. Poulenca, G. Silvestriniego, H. Dutilleux.

9 maja – 6 czerwca

W Galerii Promocyjna na wystawie *Ogród nieznanzy* zaprezentowano prace Joanny Młackiej. Artystka jest absolwentką ASP w Warszawie, gdzie w 2010 roku uzyskała dyplom z wyróżnieniem rektorskim w pracowni prof. Jarostawa Modzelewskiego. Wystawa powstała dzięki Nagrodzie – stypendium Inicjatywy ENTRY (fundatorzy Agnieszka i Paweł Gierczyńscy oraz Dariusz Wasylkowski) i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 2011.

9 – 24 maja

W ramach Międzynarodowego Festiwalu Fotografii w Galerii Nowa Przestrzeń w Łodzi, na wystawie *Spojrzenia*, studenci Katedry Fotografii i Realizacji Obrazu Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie zaprezentowali swoje prace. W wystawie udział wzięli: Patrycja Synowiecka, Paulina Goźlińska, Anna Jochymek, Marcin Morawicki, Karol Kaczorowski, Małylda Durka, Marta Mielcarek, Philippe Rębosz, Kuba Laskowski, Beata Małyńska, Agata Mikulska, Joanna Jaworska, Marcin Kosakowski, Katarzyna Klimak, Zbigniew Szczerbetka, Anna Skura, Małgorzata Piotrowska, Anahita Rezael. Kurator: dr Maria Pyrlík. Opiekun artystyczny projektu: dr hab. Prot Jarnuszkiewicz, prof. ASP.

10 maja

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert kompozytorski Eunho Chang. Utwory artysty wykonali Sunyoon Won – skrzypce, Łucja Szblewska – sopran, Adam Kręgielewski – wiolonczela, Ewa Liebchen – flet, Dariusz Przybylski – organy.

10 – 11 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie wystąpił z koncertem Mariusz Lubomski. Warszawska publiczność usłyszała jego najstynniejsze piosenki z albumów: *Ambiwalencja*, *Śpiewomalowanie i Lubomski w Trójce*. – *Każdy koncert musi być wyjątkowym spotkaniem z publicznością – uważa Lubomski. – Jeżeli artysta nie jest w stanie tego zaoferować, to powinien zrobić sobie przerwę i poszukać sił oraz natchnienia.*

10 maja – 2 czerwca

W Galerii RAL 9010 zaprezentowano wystawę prac Arkadiusza Karapudy *Fantazmaty platońskie*. Na ekspozycję złożyło się dziewięć obrazów „będących jednocześnie wykładnią platońskiej teorii percepcji rzeczywistości, jak i samego malarstwa”.

11 maja

Prof. Adam Styka z warszawskiej ASP został odznaczony Srebrnym Medalem *Zasłużony Kulturze Gloria Artis*.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert zatytułowany *Juwenalia Artystyczne Maj 2012*, zorganizowany przez Samorząd Studentów UMFC. Zaprezentowano muzykę solową i kameralną różnych epok i kręgów kulturowych.

Podczas III Warszawskich Targów Książki w Warszawie wręczono nagrody laureatom 52. Konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek *Najpiękniejsze Książki Roku 2011*. Jury konkursu w składzie: prof. Stanisław Wieczorek – przewodniczący, prof. Janusz Fogler, Katarzyna Iwanicka, Andrzej Tomaszewski, prof. Rostaw Szaybo, prof. Mieczysław Wasilewski nominowało do nagród i wyróżnień 90 książek. W kategorii „Katalogi, wydawnictwa bibliofilskie i inne” nagrodę przyznano publikacji *Skłonności do ostrości w Pracowni Ilustracji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, koncepcja i tekst Zygmunta Januszewskiego, projekt graficzny Monika Hanulak (wyd. Legnickie Centrum Kultury i Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, druk i oprawa: Drukarnia Narodowa S.A. w Krakowie). Wyróżnienie przyznano serii katalogów *Pure Art*, zaprojektowanych i opracowanych graficznie przez Justynę Czerniakowską (wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, druk i oprawa: MEMO-GRAF Sp. z o.o. w Pruszkowie). W kategorii „Albumy” wyróżniono tytuł *Wiesław Szamborski – malarstwo* pod redakcją Jakuba Dąbrowskiego, projekt i opracowanie graficzne Aleksandra Kot (wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, druk i oprawa: Dru-

karnia Narodowa S.A. w Krakowie). W kategorii „Książki naukowe” – wyróżniono *Most Duchów* – autor i koncepcja książki Jarosław Kozakiewicz, opracowanie graficzne Dorota Karaszewska (wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, druk i oprawa: Agencja Reklamowo-Wydawnicza Arkadiusz Gregorczyk w Starych Babicach). Nagrodę Honorową przyznano Monice Hanulak za innowacyjne rozwiązania w dziedzinie projektowania graficznego ilustracji.

Konkurs Najpiękniejsze Książki Roku jest formą promocji polskiej książki za granicą a publikacje w nim nagrodzone i wyróżnione biorą udział w wystawach odbywających się podczas Międzynarodowych Targów Książki m.in. we Frankfurcie (Buchkunst International 2012) i konkursie Best Book Design from all over the World w Lipsku.



11 – 20 maja

W galerii 2.0 na wystawie *Planeta swoje prace* zaprezentowała Julka Paszkiewicz. Artystka jest absolwentką Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Studiowała na Wydziale Malarstwa, Komunikacji Multimedialnej oraz Intermediów. Dyplom uzyskała w 2006 r. z malarstwa sztalugowego i intermediów. Nagrodzona za film *Nazwę cię lilia – Fresh Europe*, KogArt, Bruksela i Budapeszt 2006.

11 – 26 maja

W Salonie Akademii na wystawie *Katarzyna Kozyra. Warszawa, Tel Awiw, Nowy Jork* zaprezentowano materiały filmowe z zorganizowanych w Warszawie i Tel Awiwie castingów do ról w filmie autobiograficznym Katarzyny Kozyry oraz zapowiedź castingu w Nowym Jorku. Kurator: Hanna Wróblewska. Wystawie towarzyszył katalog wydany przez ASP w Warszawie.



11 maja – 29 czerwca

W Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu zaprezentowano wybrane dzieła Zbigniewa Gostomskiego. Wystawie towarzyszyła promocja książki *Zbigniew Gostomski. Ad rem* autorstwa Lecha Stangreta.

12 – 26 maja

W Galerii Klubu Kultury Saska Kępa na wystawie *Wydział Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Saskiej Kępie. Profesorowie, pracownicy, absolwenci* zaprezentowano prace: Krzysztofa Malca, Franciszka Masiaka, Stanisława Michalika, Wandy Paklikowskiej-Winnickiej, Teresy Platy-Nowińskiej, Kazimierza Ryszka, Jacka Sienickiego, Jerzego Stajudy, Bogustawa Szwacza, Jana Kucza, Stanisława Kulona, Gustawa Zemty, Macieja Aleksandrowicza, Wiesława Andrzejewskiego, Stanisława Bracha, Piotra Gawrona, Zofii Glazer-Rudzińskiej, Małgorzaty Gurowskiej, Hanny Jelonek, Andrzeja Kokoszy, Jacka Kowalskiego, Marka Kowalskiego, Mieczysława Kozłowskiego, Zbigniewa Piotra Loraka, Jakuba Łęckiego, Andrzeja Łopińskiego, Aleksandra Mazurkiewicza, Anny Młotowskiej, Andrzeja Mrozińskiego, Adama Myjaka, Pawła Mysery, Jędrzeja Niestroja, Janusza Antoniego Pastwy, Romana Pietrzaka, Rafa-

ła Rychtera, Bartosza Sandeckiego, Urszuli Stoniny-Święcickiej, Jarostawa Skoczylasa, Kingi Smacznej-Łagowskiej, Andrzeja Sołtygi, Ryszarda Stryjeckiego, Grzegorza Witka, Mariusza Woszczyńskiego, Romualda Woźniaka, Ryszarda Zimka, Julii Bui-Ngoc, Katarzyny Fober, Tomasza Górnickiego, Grzegorza Gwiazdy, Krzysztofa Ostrzeszewicza, Katarzyny Szarek, Ireneusza Wojaczka, Magdaleny Ziółkowskiej.



14 maja

Prof. Harris Fogiel (The University of Arts in Philadelphia) wygłosił wykład *Immersje współczesnej fotografii amerykańskiej*. Spotkanie zorganizowane przez Katedrę Mediów odbyło się na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert Międzywydziałowego Studium Muzyki Nowej zatytułowany *Muzyka Nowa i Najnowsza*. Wieczór objął opieką artystyczną prof. Andrzej Dutkiewicz.

15 maja – 30 czerwca

W Galerii Sztuki „Wystawa” na ekspozycji *Malarstwo* zaprezentowano prace Ryszarda Sekuły. Artysta, prof. nadzwyczajny ASP w Warszawie, prowadzi Pracownię Rysunku na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni.

16 maja

W Muzeum Kolejnictwa zaprezentowano wystawę *Czecho – Słowacja 3, Malarstwo i Fotografia Igora Przybylskiego*.

W ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert zatytułowany *Klaudiusz Baran & Friends*. W koncercie wzięło udział wielu artystów-instrumentalistów, m.in. Rafał Grząka, Maciej Frąckiewicz, Paweł Gusnar, Klaudiusz Baran. Zaprezentowały się także zespoły kameralne: Machina Del Tango oraz Royal String Quartet. W znakomitych wykonaniach zabrzmiały kompozycje m.in. A. Puskarenki, A. Piazzolli, P. Iturralde, W. Kilara, T. Lundquista.

16 maja – 19 czerwca

Już po raz drugi Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie prezentował w swoich murach prace współczesnych polskich rzeźbiarzy z kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej. Tym razem zwiedzający ekspozycję mogli zobaczyć realizacje m.in.: Krzysztofa M. Bednarskiego, Jerzego Jarnuszkiewicza, Stanisława Kulona, Tadeusza Łodzian, Stanisława Stoniny.

17 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się pokaz spektaklu *Końce świata* Marca Beckera w reżyserii Karoliny Kirsch, studentki V roku Wydziału Reżyserii. Został on przygotowany w ramach działań Teatru HOTELOKO Fundacji Rozwoju Teatru „Nowa Fala”. Jest to pierwsza w Polsce prezentacja dramaturgii Marca Beckera, niemieckiego reżysera i pisarza (rocznik 1969), który współpracuje z Oldenburgisches Staatstheater w Oldenburgu w Dolnej Saksonii.

18 – 23 maja

W SOHO FAKTORY na wystawie grafiki artystycznej *KISSPRINT* zaprezentowano wyróżniające się prace najzdolniejszych grafików młodego pokolenia z warszawskiej ASP udział wzięli: Arczewski Mariusz, Atoniak Zofia, Bajer Małgorzata, Banaszak Marta, Bartnik Paulina, Betlińska Katarzyna, Budka Ewa, Buźniak Paulina, Dąbrowski Mateusz, Dębniak Aleksandra, Domagalski Wojciech, Domański Antoni, Drogowski Jarema, Dymitruk Małgorzata, Gębal Joanna, Janisiewicz Zuzanna, Janowska Ula, Januszewski Maciej, Kłajs Zofia, Kochoński Michał, Kosiec Agnieszka, Krynicka Klaudia, Kubrakiewicz Wojciech, Kuszyk Michał, Leszczyńska Joanna, Lipski Mariusz, Mardeusz-Karpińska Katarzyna, Markiewicz Maria, Marzec Katarzyna, Nałęcz-Jawecka Aleksandra, Nejman Anna, Nguyen Le Mai, Nijak Rafał, Olszewska Agnieszka, Owczarek Aleksandra, Pacyga Kinga, Poniatowski Cezary, Przybysz Tomasz, Robak Dominik, Runo Przemysław, Smolińska Monika, Sokotowska Anna, Sztuka Marta, Tofil Filip, Trzeciecka Ewelina, Tubielewicz Aleksan-

dra, Walas Adam, Witowska Karolina, Zaleski Kamil, Ziółkowska Dorota.

Opiekę merytoryczną nad wystawą sprawowali dziekan Wydziału Grafiki ASP w Warszawie prof. Piotr Smolnicki oraz prof. Andrzej Węctawski, prowadzący obecnie dynamiczną i nowatorską pracownię grafiki warsztatowej na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie.



19/20 maja

NOC MUZEÓW W ASP

Na Wydziale Malarstwa zaprezentowano projekt *Noc myśli*. Była to bardzo indywidualna próba przyjrzenia się niektórym „myślom” o sztuce wybitnych malarzy, poetów i pisarzy. W wystawie udział wzięli: Joanna Bieńkowska, Izabella Bryzek, Dominika Cichońska, Maciek Czyżewski, Kasia Dyjewska, Zuzia Gaszyńska, Sławomir Gębczyński, Natalia Jarnuszkiewicz, Magdalena Kossakowska, Marcin Kozłowski, Monika Krześniak, Adrian Lewandowski, Ewa Przanowska, Magda Przanowska, Marta Puchłowska, Jordan Sobierajski, Ewa Sokotowska, Aleksandra Stachowicz, Wojtek Strzeszewski, Anna Sudot, Iwona Teodorczuk-Możdżyńska. Koncepcja: Ewa Sokotowska.

Na Wydziale Grafiki zaprezentowano wystawę *Fikcja*. Studenci wzięli udział w malowaniu wielkoformatowym w rytm muzyki. Zaprezentowano również najlepsze prace multimedialne *Raus video*. W Turbo Galerii na ekspozycji *Punkt krytyczny* Sławomir Mściwoj Gębczyński zaprezentował swoje prace.



19 maja – 10 czerwca

W Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku Sławomir Marzec zaprezentował swoje prace na wystawie *Wszystko, jako Genesis*.

19 maja – 23 czerwca

W Galerii Klimy Bocheńskiej Sławomir Ratajski zaprezentował swoje prace na wystawie *Język malarstwa*. Prof. S. Ratajski prowadzi Pracownię Kreacji Koncepcji Artystycznej oraz kieruje Katedrą Ogólnoplastyczną na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej ASP. Wernisaż wystawy odbył się 28 maja.



19 maja – 1 września

W Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku Kinga Smaczna-Łagowska i Mateusz Łagowski zaprezentowali swoje prace na wystawie *Przesilenie. Rzeźba*. Kurator wystawy: prof. Adam Myjak.

20 maja

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert Katedry Instrumentów Dętych zatytułowany *Fletowo-jazzowe potpourri*. Wystąpił Leszek Wiśniowski (flety) z towarzyszeniem Big-Bandu UMFC pod kierownictwem artystycznym Ryszarda Borowskiego.

21 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu *Ewiva L'arte Mikołaj Łoziński i Rafael Lewandowski: Paszport*. Laureaci tegorocznych paszportów *Polityki* w dziedzinie literatury (Mikołaj Łoziński za książkę *Książka*) i filmu (Rafael Lewandowski za film *Kret*) rozmawiali o swoich „oknach na świat”. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej zatytułowany *Grupa Sześciu*. W programie znalazły się kompozycje E. Satie, D. Milhaud, F. Poulenc'a, J. Tailleferre, A. Honnegera, G. Aurica.

22 maja

W Sali Kameralnej Filharmonii Narodowej odbył się koncert Dyplomantów UMFC, na którym wystąpili: Łukasz Nagórka (fortepian, klasa dr hab. Anny Jastrzębskiej-Quinn), Agnieszka Korpyta (fortepian, klasa prof. Ewy Pobtockiej), Jakub Nowak (skrzypce, klasa dr hab. Marii Orzechowskiej), Maria Stanien-da (altówka, klasa prof. Marka Marczyka), Cecylia Stanecka (wiolonczela, klasa prof. Tomasza Strahla i Rafała Kwiatkowskiego), Mateusz Majchrzak (saksofon, klasa dr. Pawła Gusnara), Joanna Wydorska (sopran, klasa prof. Małgorzaty Marczewskiej), Andrzej Marusiak (tenor, klasa dr. hab. Roberta Cieśli).

23 maja

W ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert zatytułowany *Kwartet Wilanów i Goście*. Artyści – Tadeusz Gadziński (I skrzypce), Paweł Łosakiewicz (II skrzypce), Ryszard Duż (altówka), Marian Wasiółka (wiolonczela), Adam Makowicz (fortepian) oraz Elżbieta Gajewska (flet) – wykonali utwory m.in. W. A. Mozarta, A. Dvořáka, W. Stowińskiego oraz kompozycje F. Chopina w opracowaniu A. Makowicza.

W Sali Kameralnej Teatru Wielkiego – Opery Narodowej studenci Wydziału Wokalnego UMFC z towarzyszeniem Orkiestry Teatru Wielkiego zaprezentowali dzieło Beniamina Brittena *Sen nocy letniej*. Wydarzenie to zostało powtórzone w Teatrze Wielkim 30 maja oraz 2 i 12 czerwca br.

W Domu Spotkań z Historią w cyklu spotkań „Warszawa Teatralna – Ludzie i zdarzenia”, odbyło się spotkanie *Droga, zawsze śliczna, zawsze godna podziwu... – Elżbieta Barszczewska*. Elżbieta Barszczewska – aktorka i gwiazda przedwojennego kina polskiego, która do wybuchu wojny występowała m.in. w Teatrze Narodowym i zagrała w kilkunastu filmach. W latach okupacji pracowała jako kelnerka w kawiarni *U aktorek* i brała udział w konspiracyjnym życiu teatralnym. Po wojnie związana była z Teatrem Polskim. Gośćmi wieczoru były Zofia Kucówna, która czytała niepublikowane listy Elżbiety Barszczewskiej, oraz profesor Barbara Osterloff, historyk teatru i prorektor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Rozmowę poprowadził Rafał Sławoń. Przywołano niezapomniane role Elżbiety Barszczewskiej i pokazano fragmenty filmu *Dziewczęta z Nowolipek* z 1937 roku w reżyserii Józefa Lejtesa oraz archiwalne zdjęcia ze zbiorów Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej w Warszawie. Patronem cyklu jest Akademia Teatralna

im. Aleksandra Zelwerowicza, opiekę merytoryczną sprawuje prof. Barbara Osterloff.

24 – 27 maja

W Tallinn Treff Festival wzięli udział studenci III roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie. Zaprezentowali prace semestralne: *Strindberg?, Freier Tanz* oraz *Maski*.

24 maja – 16 czerwca

W Galerii Krytyków Pokaz zaprezentowano wystawę *TURBOPOSTER* w *POKAZIE*. Grupę *TURBOPOSTER* stworzyli studenci Pracowni Grafiki Wydawniczej prof. Lecha Majewskiego w warszawskiej ASP: Zofia Klajs, Joanna Koziej, Joanna Rezak, Jan Bajtlik, Wojtek Domagalski, Piotr Karski. Kurator: Bartłomiej Gutowski.

27 maja

Na XXV Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej studenci IV roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie pokazali przedstawienie dyplomowe *Opera żebracza* w reż. Artura Dwulita.

W ramach cyklu koncertowego „Dla Mitośników i dla Znawców”, w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się wieczór muzyki klawesynowej. Wystąpili: Jakub Dmeński, Małgorzata Satajczyk, Agata Meissner, Justyna Woś, a przedsięwzięcie objął opieką artystyczną prof. Leszek Kędracki.

30 maja – 14 czerwca

W Galerii Sztuki Centrum Promocji Kultury w Dzielnicy Praga Południe zaprezentowano plakaty Rostawa Szaybo, z Kolekcji Galerii Plakatu Piotra Dąbrowskiego. Zorganizowana przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS wystawa tematyczna towarzyszyła 23. Międzynarodowemu Biennale Plakatu w Warszawie.

31 maja – 20 czerwca

W Galerii Funky Studio na ekspozycji zorganizowanej przez Galerię Plakatu Piotra Dąbrowskiego zaprezentowano plakaty Jana Bajtlika, studenta Wydziału Grafiki warszawskiej ASP.

Konkurs Grafika Warszawska

11 maja

Jury XIX edycji konkursu w składzie: dr Anna Żakiewicz-Machowska, Maria Krawczyk, prof. Piotr Smolnicki, prof. Rafał Strent, prof. Stanisław Wieczorek, prof. Zbigniew Kamiński przyznało nagrody za najlepsze grafiki marca 2012 roku. I Nagroda – Paweł Czarniecki za pracę Sys-

tem, praca multimedialna. Urodzony w 1986 roku w Warszawie. Student V roku kierunku Multimedia na Wydziale Sztuki Politechniki Radomskiej im. Kazimierza Pułaskiego.

II Nagroda – Joanna Gębał za pracę *Bez tytułu*, druk cyfrowy. Studentka III roku warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (Wydział Grafiki, Pracownia Grafiki Warsztatowej prof. Andrzeja Węctawskiego). W konkursie bierze udział od tego roku.

III Nagroda – Jacek Sowicki za pracę *As Time Goes By...*, akwaforta. Urodzony w 1948 roku w Warszawie. Absolwent krakowskiej ASP (1966–1968), następnie ASP w Warszawie (dyplom z wyróżnieniem – 1973). Ma na swoim koncie wiele wystaw indywidualnych i zbiorowych oraz liczne nagrody. Zajmuje się malarstwem, grafiką, dydaktyką. Nagroda Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Aleksandra Tubielewicz za pracę z cyklu *Rodzina*, linoryt.

Urodzona w 1990 roku. Studentka II roku warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (Wydział Grafiki, Pracownia Grafiki Warsztatowej prof. Andrzeja Węctawskiego). W konkursie bierze udział od tego roku.

14 maja

Jury XIX edycji konkursu w składzie: dr Anna Żakiewicz-Machowska, Maria Krawczyk, prof. Piotr Smolnicki, prof. Rafał Strent, prof. Stanisław Wieczorek, prof. Zbigniew Kamiński przyznało nagrody za najlepsze grafiki kwietnia 2012 roku.

I Nagroda – Joanna Gębał za pracę bez tytułu, druk cyfrowy. Studentka III roku warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (Wydział Grafiki, Pracownia Grafiki Warsztatowej prof. Andrzeja Węctawskiego). W konkursie bierze udział od tego roku – to już trzecia jej nagroda w czterech tegorocznych edycjach.

II Nagroda – Michał Drabik za pracę *Bezsenność I*, praca multimedialna. Urodzony w 1988 roku w Warszawie. Student IV roku Wydziału Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Stanisława Wieczorka. W konkursie pojawił się po raz pierwszy w 2011 roku.

III Nagroda – Wiesław Szamocki za pracę *jeden + jeden*, druk cyfrowy. Studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dyplom otrzymał w 1980 roku. W 1984 roku był stypendystą Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zajmuje się grafiką warsztatową, plakatem i rysunkiem. W konkursie uczestniczył od 1995 roku. Laureat Nagrody Roku Dyrektora Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki w 2004 i 2009 roku.

Nagroda Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Joanna Knych za pracę *Meat Why Not?*, druk cyfrowy.

Studentka V roku Wydziału Sztuka Nowych

Mediów Polsko-Japońskiej Wyższej Szkoły Technik Komputerowych (Pracownia Grafiki Warsztatowej prof. Andrzeja Kaliny). W konkursie wzięła udział po raz pierwszy.

CZERWIEC 2012

W Akademii Teatralnej w Warszawie zakończyły się wybory władz uczelni na kadencję 2012 – 2016. Na stanowisko Rektora został ponownie wybrany prof. Andrzej Strzelecki. Prorektorami zostali: prof. AT Barbara Osterloff, dr Tomasz Grochoczyński i prof. AT Wiesław Czotpiński (ds. zamiejscowego Wydziału Sztuki Lalkarskiej – Białystok). Dziekanami zostali: Wydział Aktorski – dr Anna Zagórska, Wydział Reżyserii – prof. Maciej Wojtyzsko, Wydział Sztuki Lalkarskiej – dr hab. Sylwia Janowicz-Dobrowolska, Wydział Wiedzy o Teatrze – dr Andrzej Kruczyński.

1 czerwca

Spokojna otwarta dzień i noc była przedtuzieniem Nocy Muzeów na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP. Okazją do specjalnego spotkania były trzecie urodziny i pierwsze dyplomy licencjackie studentów.

Prof. Leon Tarasewicz otrzymał tego wieczoru z rąk dyrektora generalnego Krzysztofa Lewandowskiego Nagrodę Stowarzyszenia Autorów ZAIKS za wybitne osiągnięcia w dziedzinie sztuk wizualnych.

Wystawę laureata można było obejrzeć w galerii Domu Polonii przy Krakowskim Przedmieściu w dniach 1–15 czerwca.

1 – 5 czerwca

Pracownia Ilustracji z Wydziału Grafiki warszawskiej ASP była organizatorem: wystaw, warsztatów i spotkań zatytułowanych *Illustration Upgrade 2012*.

1 – 15 czerwca

Na wszystkich wydziałach ASP miała miejsce *Akademia Otwarta – Wystawa Podsumowująca Rok Akademicki 2011/12*.

1 – 22 czerwca

W Salonie Akademii na wystawie *Trio/Solo Buszewicz Majewski Wasilewski. Profesoriowie i ich studenci* zaprezentowano twórczość grafików prof. Macieja Buszewicza, prof. Lecha Majewskiego i prof. Mieczysława

Wasilewskiego oraz studentów z ich pracowni. Dodatkowym elementem ekspozycji był pokaz multimedialnych prezentacji przedstawiających najciekawsze projekty graficzne. Istotą projektu stała się chęć pokazania plakatu, grafiki i rysunku jako materiałów niosących w sobie użytkową funkcję obrazu, ale jednocześnie będących nośnikiem osobowości twórcy, jego emocjonalnym, indywidualnym gestem.



1 czerwca – 19 sierpnia

W Centrum Kultury Łowicka na wystawie *No Comments* zaprezentowano prace studentów z Moskwy, którzy wcześniej odbyli warsztaty z Lechem Majewskim i Justyną Czerniakowską z warszawskiej ASP. Pokaz zorganizował Instytut Adama Mickiewicza we współpracy z Muzeum im. Puszkina w Moskwie oraz Muzeum Plakatu w Wilanowie.

2 czerwca

Podczas uroczystej gali w Muzeum Plakatu w Wilanowie ogłoszono wyniki 23. Międzynarodowego Biennale Plakatu. W kategorii „Złoty debiut” Złoty Medal otrzymała Zofia Klajs, doktorantka z warszawskiej ASP, za plakat *Wpuść mnie!*. Wyróżnienie honorowe przyznano Katarzynie Okraszewskiej, tegorocznej absolwentce Wydziału Grafiki, za plakat *Ujawnione oblicze rasizmu*.

2 – 22 czerwca

W Galerii Test na wystawie *What's on* zaprezentowano prace absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie z pracowni prof. prof. Macieja Buszewicza, Lecha Majewskiego i Mieczysława Wasilewskiego. Udział wzięli: Edgar Bąk (Mate Studio), Michał Łojewski (White cat studio), Alicja Kobza, Małgorzata Frąckiewicz, Tomek Głowacki (Poważne Studio).

3 – 30 czerwca

W Kawiarni Relaks na wystawie *Drugie Śniadanie z plakatami Lecha Majewskiego* zaprezentowano najnowsze prace artysty.

4 czerwca – 26 sierpnia

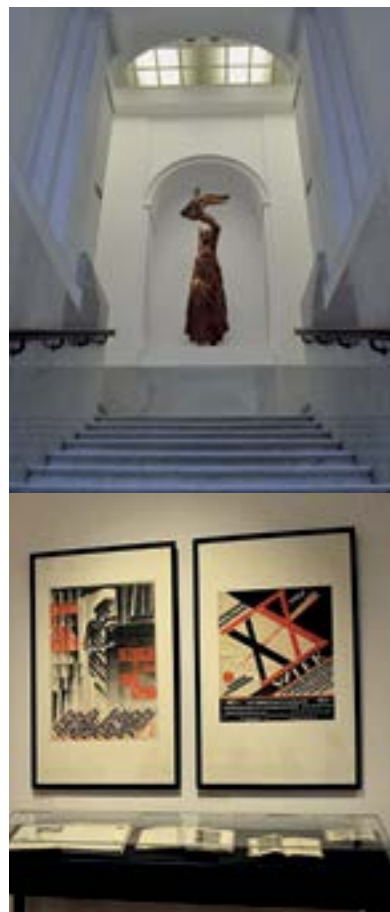
W Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki pokazano wystawę *Sztuka Wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*. Po raz pierwszy w tak szerokim ujęciu przedstawiono zjawisko przenikania się sztuki i życia w okresie II Rzeczypospolitej. Na wystawie eksponowano m.in. „projekty i dzieła do dziś obecne w przestrzeni miasta, jak Pomnik Lotników, i tak aktualne, jak budowa Świątyni Opatrzności”. Obrazu dopełniła szeroko pojęta reklama (plakaty, ulotki, szyldy i dekoracje witryn) oraz grafika książkowa. Bardzo efektywnym punktem ekspozycji była rekonstrukcja atrium Pawilonu Polskiego na wystawie paryskiej w 1925, jak również prezentacja wybranych fragmentów wnętrza polskich transatlantyków. Kurator: Maryla Sitkowska, współpraca kuratorska: Agnieszka Szewczyk, Jola Gola; współpraca kuratorska ze strony Zachęty: Joanna Kordjak-Piotrowska.

Organizatorzy: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.

Wystawa została zorganizowana we współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie. Projekt został zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu Miasta Stołecznego Warszawy.

Partnerzy wystawy: Opera Narodowa, Eizo, Warimpex, Mazowsze, Muzeum Etnograficzne.

Sponsorzy Zachęty: Netia, Lidex.



8 czerwca

Prof. Lech Majewski otrzymał tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Jana Evangelisty Purkyně w Usti nad Łabą. Uroczystość odbyła się w Sali Cesarskiej Muzeum Miasta Usti. Uniwersytet docenił zasługi prof. Majewskiego w zakresie rozwoju projektowania graficznego na arenie międzynarodowej.

W Turbo Galerii na wystawie *EÓRO* zaprezentowano ręcznie wykonane plakaty, powstałe podczas warsztatów 31 maja 2012 roku.

13 czerwca

W Domu Spotkań z Historią w cyklu „Warszawa teatralna. Ludzie i zdarzenia” odbyło się spotkanie *Tadeusz Fijewski. Z Powiśla na warszawskie sceny*. Bohaterem kolejnego wieczoru w cyklu poświęconym najznakomitszym XX-wiecznym aktorom był Tadeusz Fijewski. Aktor zaczął jako statysta w Teatrze Polskim (z którym był związany aż do śmierci w 1978 roku). Grał również w filmie, współpracował ze stołecznym Teatrem Mialickiej i Ateneum. Ukończył Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Warszawie. W czasie wojny współpracował z AK, był więźniem obozów jenieckich i koncentracyjnych, walczył w Powstaniu Warszawskim, był związany z teatrem powstańczym Leona Schillera. Po wojnie występował na wielu scenach, zagrał w około 50 filmach. Masową popularność przyniosły mu role w *Lalce*, serialach *Chłopi* oraz *Czterej pancerni i pies*.

Gośćmi na spotkaniu były Marzena Kuraś (historyk teatru, IS PAN) oraz Natalia Fijewska-Zdanowska, Zuzanna Fijewska-Malesza, Agata i Marianna Fijewskie.

15 czerwca

W Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej odbył się Koncert Symfoniczny Dyplomantów UMFC, na którym wykonawcy – Krzysztof Kozakiewicz (dyrygent, klasa prof. Marka Pijarowskiego), Anna Orlik (skrzypce, klasa prof. Andrzeja Gębskiego), Joanna Freszel (sopran, klasa prof. Jadwigi Rappé) oraz Maciej Frąckiewicz i Paweł Janas (akordeon, klasa prof. Klaudiusza Barana) – wykonali utwory m.in. Maxa Brucha, Charlesa Gounoda i Antonína Dvořáka.

15 – 22 czerwca

W Turbo Galerii na wystawie *524 upadki* czyli *Weroniki Twarz* zaprezentowano cykl prac Wojtka Strzeszewskiego.

16 czerwca

W ramach cyklu *Warszawa teatralna. Ludzie i zdarzenia* odbył się spacer śladami miejsc, z którymi związana była rodzina Fijewskich:

Tadeusz Fijewski, Maria Fijewska-Dobrzyńska, Barbara Fijewska, Włodzimierz Fijewski oraz Helena Makowska-Fijewska. Tadeusz, Maria, Barbara i Włodzimierz urodzili się na robotniczym Powiślu, w rodzinie bez artystycznych tradycji, a wszyscy związali się z teatrem, filmem i sztuką. Tadeusz był aktorem związanym z Teatrem Polskim, współpracował również ze stołecznym Teatrem Malickiej i Ateneum, grał także w filmie. Maria Fijewska była aktorką i lalkarzem, pracowała dla Teatru Polskiego, Teatru Guliwer i Teatru Lalka; Włodzimierz był reżyserem i aktorem lalkowym również związanym z Teatrem Lalka; Barbara zajmowała się choreografią teatralną i filmową, reżyserią, tańcem, aktorstwem. Helena – żona Tadeusza – była aktorką i śpiewaczką operową.

Spacer poprowadziła Anna Piotrowska, absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza.

16 czerwca – 23 września

W Galerii Władysława Hasióra w Zakopanem na wystawie *Lekkość kamienia. Litografie Władysława Winieckiego* zaprezentowano 20 prac artysty z kolekcji Magdaleny Kraszewskiej. Ekspozowano także rodzinne fotografie artysty, wycinki prasowe na temat jego wystaw i młodości wiersze.

17 – 19 czerwca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyły się pokazy spektaklu *Koła Naukowego* studentów II roku Wydziału Aktorskiego *Wieczór kuglarzy* w reżyserii Waldemara Raźniaka.

„Kuglarze pod wodzą Alberta to wieczni tułacz poszukujący szczęścia, którzy próbują znaleźć bezpieczną przystań, a jednocześnie uciec przed przeszłością i odpowiedzialnością. *Wieczór* urzeka migotliwością, miłosnymi uniesieniami, magią spektaklu, ale przynosi też doświadczenie: jedynym wyjściem z zakłętą koła tułaczki jest zabicie starego, bezzębego niedźwiedzia”.

17 czerwca – 30 czerwca

Na Wydział Aktorski Akademii Teatralnej w Warszawie zgłosiło się 1400 kandydatów. Po kilkusetetapowych egzaminach (sprawdzian predyspozycji, zadania aktorskie, elementy wiedzy o teatrze) przyjęte zostały 24 osoby.

19 – 24 czerwca

Odbył się zorganizowany przez Wydział Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej 6. Międzynarodowy Festiwal Szkół Lalkarskich w Białymstoku. W festiwalu wystąpiło 18 szkół lalkarskich z 15 krajów (m.in. Bułgarii, Chorwacji, Francji, Finlandii, Holandii, Litwy, Polski, Rumunii, Rosji, Ukrainy).

„Lalkanielalka – dziwny wyraz, który towarzyszy naszym spotkaniom festiwalowym od dziesięciu lat. Nie nazywa nic konkretnego, jest raczej sygnałem problemu, pytaniem o czystość gatunkową sztuki teatru zwanego teatrem lalek. Teatr ten, świadomy swoich korzeni, ma coraz większy kłopot z odnalezieniem wyraźnych wyznaczników definiujących gatunek. Dostrzeżenie wielu możliwości wyrazowych lalki dało teatrowi niezwykłą wolność.

Coraz bardziej jednak rośnie we mnie tęsknota za takim obrazem lalki, który pozwoli mi odkryć w sobie naiwną wiarę w jej życie. Respektując wolność teatru, tęsknię za cudem ożywienia” (Wojciech Kozłowski, Dyrektor Festiwalu).

19 – 29 czerwca

Odbyła się prezentacja Dyplomów 2012 studentów Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. W budynku wydziału oglądaliśmy prace Joanny Kamińskiej, Agnieszki Butkowskiej, Pawła Strąka, Agnieszki Milewskiej-Urbańczyk, Malwiny Baur, Bogny Palmowskiej, Ewy Prończuk-Kuziak, Przemysława Antoszko, Pauliny Traczyńskiej, Grzegorza Jarzynowskiego, Tomasza Lisowicza, Łukasza Kamińskiego. W budynku Rektoratu: w Dużej Auli zaprezentowano prace Urszuli Kałmyków, Michała Kołodzyńskiego, Martina Imricha; w Matej Auli prace Zuzanny Piętkowskiej, Pauliny Włostowskiej. W Galerii aTAK Irminy Staś, Agaty Kleczkowskiej i Marty Paciejewskiej. Dajana Durić zaprezentowała swoje prace w Galerii Biała (Fundacji Polsko-Ormiańskiej). Wernisaż odbył się 21 czerwca, a wystawa ekspozowana była do 21 sierpnia.

W kościele ewangelicko-augsburskim zaprezentowano dyplom Anny Lasoty.

30 czerwca odbył się finał.

19 czerwca – 5 lipca

W Galerii 2.0 na wystawie *Cechy dziedziczne* zaprezentowano pracę doktorską Justyny Wencel, obronioną na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie – wideo, filmy animowane i environment. Projekt ukazał „niepokojącą konfigurację ścierających się tożsamości kobiecych oraz emancypacyjną podróż w poszukiwaniu własnej tożsamości – w kontekście działań na archiwum rodzinnym”.

21 czerwca – 13 lipca

W Galerii Labirynt w Lublinie zaprezentowano prace Sławomira Marca na wystawie *Wszystko; czyli obraz i obrazy*.

22 – 27 czerwca

W Bratystawie (Słowacja) odbył się Istropolitana Projekt 2012. Jest to 18. między-

narodowy festiwal szkół teatralnych Europy Środkowo-Wschodniej. Akademię Teatralną w Warszawie reprezentował spektakl *Zabawa* Sławomira Mrożka w reżyserii Anny Seniuk.

29 czerwca

Prof. Jacek Sempoliński i prof. Grzegorz Kowalski z warszawskiej ASP zostali odznaczeni Złotymi Medalami *Zastużony Kulturze Gloria Artis*.

LIPIEC 2012

4 lipca – 8 sierpnia

Na przepięknym, zabytkowym dziedzińcu Dziekanki przy ul. Krakowskie Przedmieście 56/60, w ramach XII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2012*, w każdą środę odbywały się koncerty. Festiwal został zorganizowany przez Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina we współpracy ze Stołeczną Estradą i Urzędem Miasta Stołecznego Warszawy. 4 lipca koncert duetu fortepianowego Ravel Piano Duo. Artystki Agnieszka Kozłowska i Katarzyna Ewa Sokołowska wykonały kompozycje F. Chopina, C. Debussy'ego, W. A. Mozarta, M. Ravela. 11 lipca koncert zatytułowany *Nasi Laureaci*. Artyści – Magdalena Bojanowicz (wiolonczela), Mischa Kozłowski (fortepian), Aleksandra Mańkowska (saksofon), Łukasz Chrzęszczuk (fortepian) – wykonali kompozycje m.in. Ludwiga van Beethovena, Bohusława Martinu oraz Witolda Lutosławskiego. 18 lipca koncert kwartetu smyczkowego Atom String Quartet. Zespół w składzie Dawid Lubowicz (skrzypce), Mateusz Smoczyński (skrzypce), Michał Zaborski (altówka), Krzysztof Lenczowski (wiolonczela) zaprezentował utwory z płyty *Places*. 25 lipca koncert zatytułowany *Klaudiusz Baran zaprasza*. Wykonawcy – Klaudiusz Baran (akordeon, bandoneon), Przemysław Wojciechowski, Tomasz Ostaszewski, Iwo Jedynecki, Andrzej Grzybowski, Jędrzej Jarocki (akordeony) – zaprezentowali transkrypcje akordeonowe Włodzimierza Lecha Puchnowskiego kompozycji m.in. Johanna Sebastiana Bacha, W. A. Mozarta, A. Chaczaturiana, F. Mendelssohna, M. Musorgskiego, Stanisława Moniuszki. 1 sierpnia koncert zatytułowany *Le passioni dell'anima*, na którym wystąpili Ludmiła Piestrak (skrzypce), Radosław Kamieniarz (skrzypce),

Maciej Łukaszuk (wiolonczela), Marcin Zalewski (lutnia, viola da gamba), Jakub Dmeński (klawesyn). 8 sierpnia koncert zatytułowany *Skrzypce z polską duszą. Miśtrzowskie interpretacje*. Krzysztof Jakowicz (skrzypce) oraz Robert Morawski (fortepian) wykonali kompozycje m.in. H. Wieniawskiego, I. J. Paderewskiego, F. Kreislera, K. Szymanowskiego, K. Lipińskiego.

5 lipca – 15 września

W galerii aTak, na wystawie *Gdzie jest malarstwo?*, zaprezentowano prace najmłodszego pokolenia z Pracowni Przestrzeni Malarskiej prof. Leona Tarasewicza i dr. Pawła Susida na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie. W wystawie udział wzięli: Julia Bodzioch, Julia Burek, Katarzyna Czekalska, Joanna Grochowska, Sebastian Krok, Marta Paciejewska, Irmina Staś, Maria Sztompka, Martyna Ścibior i Wioleta Wnorowska.

Wyboru dokonał Leon Tarasewicz.

6 lipca – 25 sierpnia

W Salonie Akademii na wystawie *Dwie pracownice*. Kowalski – Gutt zestawiono „studentkie odpowiedzi na wybrane zadania” z pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego i prof. Wiktora Gutta.



9 – 11 lipca

Na studia licencjackie Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie zostały przyjęte 23 osoby.

12 – 13 lipca

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

13 – 15 lipca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się II Ogólnopolski Festiwal Teatrów Studenckich. Wystą-

pięć 12 zespołów, w tym: Chojnickie Studio Rapsodyczne (*Versus*), Teatr Nie Ma (*Kroki*), Teatr Scena Główna Handlowa (*W bagażniku jakim jest życie*), Teatr Nieobliczalny Politechniki Łódzkiej (*Podwyżka*), Teatr Ecce Homo (*Grosse Aktion*), Teatr Realistyczny (*Jestem*), Teatr Wolandejski (*Przygody Rycerza Szatawity*).

17 – 29 lipca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się XIII Międzynarodowy Festiwal i Kurs Muzyczny *Od Chopina do Góreckiego – Źródła i inspiracje*. 17 lipca w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się Koncert Galowy (cz. I), na którym wystąpili Royal String Quartet (Izabella Szałaj-Zimak – skrzypce I, Elwira Przybyłowska – skrzypce II, Marek Czech – altówka, Michał Pepol – wiolonczela), Joanna Ławrynowicz – fortepian oraz Grzegorz Zimak – kontrabas. Artyści wykonali kompozycje F. Chopina oraz H. M. Góreckiego. 19 lipca Koncert Galowy (cz. II) zatytułowany *Od klasyki do współczesności*, na którym pianiści z Indonezji – laureaci Międzynarodowego Konkursu „Młode Talenty” w Nowym Jorku 2012 – oraz inni instrumentalni (Martin Ūlkü – fortepian, Stanisław Skoczylas – perkusja, Zespół perkusistów, Piotr Wilczyński – organy, Sohn Ye-Young – sopran) pod kierownictwem Sławka A. Wróblewskiego wykonali kompozycje S. Moryto, K. Serockiego, M. Borkowskiego. 27 lipca Koncert zatytułowany *Tradycja, awangarda i jazz*. W wydarzeniu tym wzięło udział wielu solistów – Andrzej Dutkiewicz, Jerzy Sterczyński, Janusz Grobelny, Seo Kyeung-Yeon (fortepian), Tomasz Strahl (wiolonczela), Agnieszka Przymyk-Bryła (fortepian) – a także zespoły Camerata Vistula oraz Pawlik Jazz Trio. Artyści zaprezentowali utwory W. A. Mozarta, F. Chopina, P. Czajkowskiego, H. M. Góreckiego oraz improwizacje jazzowe.

18 lipca – 9 września

W Galerii w Hallu (Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu) miała miejsce wystawa rysunków i grafik studentów Pracowni Ilustracji warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych *Skłonności do ostrości*. W wystawie udział wzięli: Żenia Ahafonawa, Jacek Ambrożewski, Emilia Bartkowska, Piotr Bednarczyk, Patrycja Bliuj-Stodulska, Katarzyna Borawska, Magdalena Bunicz, Paulina Buźniak, Agata Dudek, Paulina Dudek, Anna Filipczak, Stanisław Gajewski, Anna Garusiewicz, Marek Gawrylczyk, Witold Gottesman, Monika Hanulak, Jakub Kokot, Karolina Kot, Agnieszka Krużyńska, Rafał Kucharczuk, Aniela Kupiecka, Magdalena Laskowska, Michał Małolepszy, Zanda Markitane, Urszula Markuszewska,

Maria Mastalerz, Jakub Mazurkiewicz, Julia Mirny, Małgorzata Nowak, Zuzanna Pawelec, Aneta Popławska, Patrycja Rek, Paulina Rek, Greta Samuel, Aleksandra Siekierko, Marta Stawińska, Katarzyna Smolnicka, Magdalena Stadnik, Katarzyna Surman, Sylwia Szablak, Aniko Szilagy, Marta Sztuka, Dorota Świdowska, Marie Vesela, Adam Walas, Katarzyna Walentynowicz, Jacek Walesiak, Agnieszka Węglarska, Daniel Witnicki, Marta Wyczółkowska, Sylwia Wyszowska.

21 lipca

Zmarł Profesor Andrzej Łapicki. Wielki Artysta Polskiego Teatru – aktor, reżyser, pedagog. Związany z Akademią Teatralną od 1953 roku jako profesor i dziekan Wydziału Aktorskiego, a nade wszystko jako rektor uczelni przez trzy kadencje (1981–1987, 1993–1996). Wychował kilka pokoleń adeptów sztuki scenicznej. Pogrzeb Pana Profesora odbył się 27 lipca na warszawskich Starych Powązkach.

24 lipca

Jan Godlewski z Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP otrzymał Nagrodę Marszałka Województwa Śląskiego w konkursie Najlepsze Dyplomy Projektowe 2012 Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

lipiec – wrzesień

W ramach cyklu *Mistrzowie-Pracownicy-Studenti* w Traffic Clubie na wystawie *Nowa ceramika* zaprezentowano realizacje rzeźbiarskie w ceramice studentów Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Prace zostały wykonane w ramach ćwiczeń prowadzonych przez wykładowców: dr. Stanisława Bracha, dr. Zbigniewa Piotra Lorka oraz Wiesława Andrzejewskiego. Autorzy prac: Patrycja Barkowska, Jakub Bednarski, Joanna Bierkowska, Mikołaj Ciszewski, Paulina Góbiecka, Dorota Grześkiewicz, Agnieszka Hernik, Magdalena Kowalska, Sophie Masłowski, Katarzyna Masny, Marika Nowak, Leszek Skóra, Weronika Surma.



SIERPIEŃ 2012

2 – 5 sierpnia

Studenci III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie Paulina Korthals i Mateusz Weber (pod opieką Andrzeja Perkmana) wzięli udział w Festiwalu Piosenki i Ballady Filmowej w Toruniu.

5 sierpnia

Zmarł Erwin Axer. Wybitny reżyser teatralny. Uczeń Leona Schillera. Absolwent Wydziału Sztuki Reżyserskiej Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej z 1939 roku. Wieloletni wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie.

8 sierpnia – 5 października

W ramach cyklu *Mistrzowie-Pracownicy-Studenti* w Traffic Clubie zaprezentowano fotografie miejskie Karoliny Majewskiej i Weroniki Marczak z warszawskiej ASP.



13 – 26 sierpnia

W 42. Międzynarodowym Kampusie Artystycznym FAMA w Świnoujściu wzięli udział (pod opieką Anny Serafińskiej) studenci II i III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie.

Opracowali:

Katarzyna Fogler, Piotr Kędzierski,
Eugenia Krasieńska-Kencka

SPROSTOWANIE

Do podpisu pod zdjęciem prof. Leszka Kolankiewicza (*Do prawdy dochodzi się w dialogu. Rozmowa Magdaleny Butkiewicz z prof. Leszkiem Kolankiewiczem, "Aspiracje" wiosna 2012*) wkraść się błąd. Pojawilo się tam nazwisko śp. prof. Leszka Kotakowskiego, za co serdecznie przepraszamy.

Magdalena Sołtys
Krzysztof Pruszkowski
– Possibilities of Photography

Krzysztof Pruszkowski was born in 1943. He is a grandson of the first, pre-war rector of the Academy of Fine Arts in Warsaw, Tadeusz Pruszkowski. He lives in Paris, Warsaw and Kazimierz Dolny. His pieces found their way to collections of the most prestigious art institutions, headed by Centre Pompidou in Paris and Metropolitan Museum in New York; he is a photographer of worldwide recognition. Since 1984 he has developed an auteur concept-method of photography – photosynthesis. Photosynthesis, putting it technically and simply, is layering of frames – either a single representation in multiple angles, or many different. It is development of spatial matter, modelled with depth perspective – which allows numerous interpretations. Photosyntheses represent human figures, actual and artefact, like images of antique sculptures for instance. Portraits and still lifes, landscapes of nature, culture and civilisation, social life. Due to multiplication of the spatial dimension, photosynthesis always – regardless of “subject matter” – is a particular landscape, primarily in a highly structural, but also psychological sense.

Barbara Osterloff
“Cordially, and with All My Soul...”
Edmund Osterloff and His Photographs.

Edmund Osterloff (1863-1938) was one of forerunners of Polish artistic photography, a representative of the current called pictorialism and author of classical pieces classified as the so-called photography of the homeland. He expressed himself in landscapes and portraits, mastering the technique of bromoil (which was his specialty) and achieving virtuosity comparable with masterpieces of the world-famous photography of the era. Hence he was called “the Polish Leonard Missone”. He took up

photography in 1905, when he was forced into exile in Tiflis, Georgia. After 1910 he started to send his pieces to international exhibitions, some of them were reprinted in prestigious almanacs and photography journals (e.g. *Sheep*). Since 1931 he was a member of an exclusive Polish Photo-Club, an association of outstanding Polish artists of photography. He was thoroughly educated and spoke several languages, including Georgian and some African dialects. His biography of an exile artist is an interesting contribution to the history of Polish intelligentsia. At present, most of his pieces are held in the National Museum in Wrocław collection, others are in private hands. They are presented in sectional group and solo exhibitions (e.g. 1980, 1983, 1992, and in the Regional Museum in Radomsko in 2012).

Maciej Kubera
Multimedia Techniques in Opera

The paper describes examples of use of multimedia techniques in the field of opera. Starting from historical description of multimedia art and ways of combining elements of different arts in opera pieces and performances, it presents possibilities of using modern techniques in the present-day performances. The paper refers also to recording of the discussed genre in video or audio form. Also ways of linking multimedia with musical score and dramatic content of an opera piece are presented. Examples given relate to aesthetic and cultural values. The paper indicates in what way multimedia contribute to the message delivered by an opera piece and how much is it linked to contemporary culture.

Jacek Wachowski
On Cultural Spectacles and More

The concept of spectacles used in contemporary theatre and performance studies is of quite general nature. Number and diversity of cultural spectacles we come across call for introduction of necessary clarifications. This paper contributes to the subject, attempting to describe natural and artificial trends in cultural spectacles. Natural spectacles are authorless and not linked to the performer’s actions. Their naturalness is expressed in the fact that they are produced by forces of nature. Artificial spectacles are produced by men. They are authored and based on actions of the performer, often in front of the audience. The proposed distinction results in a detailed look at artificial spectacles from the angle of associated artistic practices, such as installations, assemblages, collages as well as such traditional forms as sculpture or painting.

Maryla Sitkowska
Alma Mater

Historical sketch of the Academy of Fine Arts in Warsaw, by the curator of a big exhibition *Art Everywhere. Academy of Fine Arts in Warsaw 1904-1944* (Zachęta National Gallery of Art, 4 June – 26 August 2012, Warsaw), an art historian and head of the Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw, attaches particular importance to the fact that already in the founding acts of the Warsaw School of Fine Arts, from which the present-day Academy originates, there was a strong emphasis on linking the school’s curriculum to the real-life needs. It was supposed to be achieved by equalisation of traditional academic disciplines (painting and sculpture) with applied arts. Founding fathers of the School (though mostly painters themselves) perceived this as an advantage of the newly established institution over other schools, and

the Academy of Fine Arts in Krakow in particular. Maybe school discipline and formal attempts to establish criteria of “being an artist” were neglected, but definitely not the necessity to acquire technical skills. Already at the beginning of its operation, the School of Fine Arts took part in a project which turned out to be a great event and “formational” experience for the community of the young school – the International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris in 1925. Preparations for the exhibition and share in the success of Polish pavilion introduced to the School’s *modus operandi* the need and skill of putting themselves to test in similar, responsible tasks, outside the school walls.

Joanna Kania
The Heritage of St Proiectus:
Wojciech Jastrzębowski’s Programme
of the Composition of Planes and Spatial Forms

Wojciech Jastrzębowski was conducting his auteur course Composition of Planes and Spatial Forms in the Warsaw School of Fine Arts since 1923. He based its curriculum on his own teaching experience from before the First World War, as after graduating from the Academy in Kraków, in Józef Mehoffer’s studio, and a fellowship in the Western Europe, he taught in private art schools. As a member of the Kraków Workshops, an association seeking to link art with craft, he also conducted courses for craftsmen at the Technical and Industrial Museum. Their aim was to make students aware of the principles of perception, rules of composition, dependence of the final effect on property of used material and applied technique. Students were completing these assignments in school workshops.

The Composition of Planes and Spatial Forms course was conducted parallel in several studios of the Academy in Warsaw until the outbreak of the Second World War. Wojciech Jastrzębowski introduced elements of this programme to the Academy’s curriculum also after the war.

Marzena Kuraś
“...I am just a comedian...” On Tadeusz Fijewski

The paper presents the figure of Tadeusz Fijewski, one of the most famous, popular and respected actors in post-war Poland, who was associated with his hometown Warsaw. It was presented, in a much more extensive version, as part of the History Meeting House *Theatrical Warsaw. People and Events* series on great twentieth-century actors, legends of the Warsaw theatre. In addition to familiarising artistic beginnings of Fijewski, discussing professional and private life, the paper strives to grasp specificity and nature of his acting, described by him as “a handicraft”, and by critics and columnists as involving a great deal of sensitivity, imagination and wisdom. Also his activity as a film, radio and television actor is briefly discussed. The variety of roles portrayed by Fijewski was possible due to his psychological insight, knowledge of human nature and excellent acting technique.

Mieczysława Demska-Trębacz
Imprint of the Borderlands
– Composers and the Polish Question

The paper refers to attitudes of composers born in the late 1800s, who shared the experience of growing up in the period of post-January Uprising trauma. The composers also shared the Borderland origins. Paderewski and Szymanowski came from the Eastern Borderlands

of the former Polish-Lithuanian Commonwealth, and Nowowiejski – from the Northern Borderlands. Their attitudes were shaped in the climate of ethnic and cultural borderland. Despite different biographies, in case of endangerment of national entity, they were taking identical stand: with their creative work and civil attitude they served the community. Szymanowski and Nowowiejski were selected as model attitudes of Borderland artists also for commemorative reasons. There are several anniversaries falling on 2012: Szymanowski's double anniversary, the 130th of birth and the 75th of death, and Nowowiejski's the 135th birth anniversary. Recalling of the figure of Paderewski is in this case an anniversary belated by one year (the 70th death anniversary fell on 2011).

Maria Peryt

Liberated, Independent, Rebellious – New Music of the New Generation.

Young Warsaw – Tomasz Jakub Opałka

Tomasz Jakub Opałka (b. 1983) is a composer, laureate of numerous composer competitions, participant of the Berlinale Talent Campus 2011. He studied composition at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw, under Professor Krzysztof Baculewski. His work has also been deeply influenced by instrumental studies under Professor Marcin Błażewicz. He is a member of the "Young Warsaw" – a generation of artists coming from and associated with the Warsaw Centre for Contemporary Music, students and graduates of the Fryderyk Chopin University of Music (the former Fryderyk Chopin Academy of Music). This very interesting group includes, among others, Wojciech Błażejczyk, Tomasz Jakub Opałka, Paweł Przeważński, Dariusz Przybylski.

Sławomir Marzec

Zbigniew Gostomski's Revitalising Reductions

In May and June 2012 the Mazovian Centre for Contemporary Art "Elektrownia" in Radom presented an exhibition of pieces by Zbigniew Gostomski, doyen of Polish conceptualism, professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, associated with Tadeusz Kantor's Cricot 2 theatre company and the Foksal Gallery, laureate of numerous awards, including the C.K. Norwid Award in 1970.

This event was accompanied by release of a monograph by Lech Stangret, prepared scrupulously and on a spectacular scale on the occasion of the eightieth birthday anniversary of the artist. Although his pieces were taking various forms, their dominating features are consistent discipline and rigour of visual structures, which clearly points to the tradition of Polish constructivism. The exhibition presents three series of light-boxes, extremely purist and aesthetically sophisticated, produced over the last decade. In one of the rooms three monumental – not only in terms of size, but also due to simplicity of composition and form – pieces from the series "Open and Unfinished Form" were presented, reduced to smooth black surfaces and white lines of light shining from the inside of the boxes. They formed systems of planes made of identical, tiny modules contrasted with broad patches of blackness.

Agnieszka Cieślińska

Guanlan Printmaking Base

Guanlan Printmaking Base is a unique place for artistic printmaking, located in the most industrialised region of China, near Shenzhen. Each year international print

exhibitions take place there, and every two years the International Print Biennial is organised. During the international exhibition held this year, titled *Fusion – International Contemporary Intaglio Prints* and accompanying international forum on intaglio, Poland was represented by an exposition from the Academy in Warsaw, consisting of pieces by artists from various academic centres. Curator of this presentation discusses prints by Marcin Białas, Henryk Ożóg, Przemysław Tyszkiewicz, Andrzej Węćławski, Grzegorz Hańderek, Krzysztof Tomalski, Marcin Daniec, Rafał Kocharński, Jacek Szewczyk as well as her own. She also presents and discusses pieces from the exhibition by artists who attracted her attention in particular, namely Michael Kempson from Australia and Lynne Allen from the USA.

The Theatre is About the Invisible – Jakub Niżniowski's interview with Piotr Cieplak

Piotr Cieplak does not avoid religious themes in his theatre; however, they are introduced into ordinary, everyday life. Usually his protagonists are average and non-heroic, as according to him, purity, unambiguous good (sacrum) or evil (profanum) does not exist. While discussing his output, on purpose he avoids theological categories, as they are not the driving force for his work. However, God, although not always named and shown, is an important point of reference in his deliberations, as seen in both his first success (Mikołaj of Wilkowiecko's *Story About the Glorious Resurrection of Our Lord*) and the latest premiere (Artur Patyga's *Unfinished Story*). He creates productions which "could make people better persons", as he believes in existence of good in the world and the need to communicate it to the audience, to whom he feels responsible.

Jakub Stefek

What Is the Purpose of My Presence at the Fryderyk Chopin University of Music? ...or On the Role of a Student in the Changing World

Many students reflect on role in existing but ever-changing reality, while spending time at the Fryderyk Chopin University of Music, oftentimes from dawn till dusk, studying, attending classes and rehearsals, practising, waiting for a practice or getting involved in life of the University community. A question arises: what is the purpose of my presence – as a student – at the University of Music? It turns out that there are many different answers to this simple question.

There are four important roles of a student: learning, involvement in life of the University community, activity outside the University and being a part of the community. All this in ever-changing world: changes in our emerging personalities, changes at our University, changes in musical community and changes in our peer relationships.

Marta Rendecka

Novelty Ages the Fastest

Although the need for innovation has always been the main driving force of all creation, the link between novelty and art was not obvious at all, until recently. For centuries creation was not even associated with art, as creation was considered an activity reserved for God only. The twentieth century brought major changes, the category of creativity not only did well, but also was defined by novelty. In the twentieth-century art orientation on novelty was for artists both a challenge and necessity. In the times of ever-spreading industrialised popular art,

the classical value of beauty is not sufficient anymore: art needs to shock in the first place and constantly amaze with innovativeness of artists. However, the constant quest for novelty and converting it into an end itself seems to be a dead end, as diagnosed already by great aestheticians of the past century. The question remains open: what next?

Zofia Jabłonowska-Ratajska Kowalski and Gutt – Present

The summer has brought extensive presence of the Academy of Fine Arts in the city of Warsaw – from the historical exhibition *Art Everywhere* at the Zachęta Gallery, to contemporary presentations of work of selected studios at the aTak Gallery (Leon Tarasewicz and Paweł Susid) as well as studios of Grzegorz Kowalski and Wiktor Gutt, combined in one exhibition at the Salon Akademii Gallery. We could draw many interesting comparisons and track teaching methods – ways of forming artists. Exhibition *Two Studios. Kowalski – Gutt* presented them very well. The exhibition was divided by assignments, or rather artistic problems, repeated for years and completed by subsequent classes of both professors' pupils. Their methods of teaching may be defined as consequent shaping of artistic expression, constant development in relation to specific problems. Both professors started from sculpture, or a spatial form, to turn to observation, individualisation, rather than creation of new objects; to naming and transforming elements of reality. Thus here the basic field of study is space. They examine it using themselves as its elements, scrutinising their bodies, changing roles and positions. In relation to the exhibition at the aTak Gallery, we could also observe differences between methods applied in "post-sculptural" and painting studios.

Jean Genet *Pokojówki*
przekład: Jan Błoński
reżyseria: Paweł Paszta
opieka artystyczna: dr Jarosław Kilian
scenografia: Martyna Kander (V rok ASP)
muzyka: Marcin Kajper
obsada:
Claire - Ewa Greś
Solange - Aleksandra Grzelak
Pani - Diana Zamojska
(V rok AT)

Pokojówki to spektakl z muzyką
na żywo wykonywaną przez
saksofonistę Marcina Kajpera.

Spektakl dyplomowy WYDZIAŁU REŻYSERII
Premiera: 17.02.2012 sala im. J. Kreczmara
Teatr Collegium Nobilium,
ul. Miodowa 22/24
Warszawa.

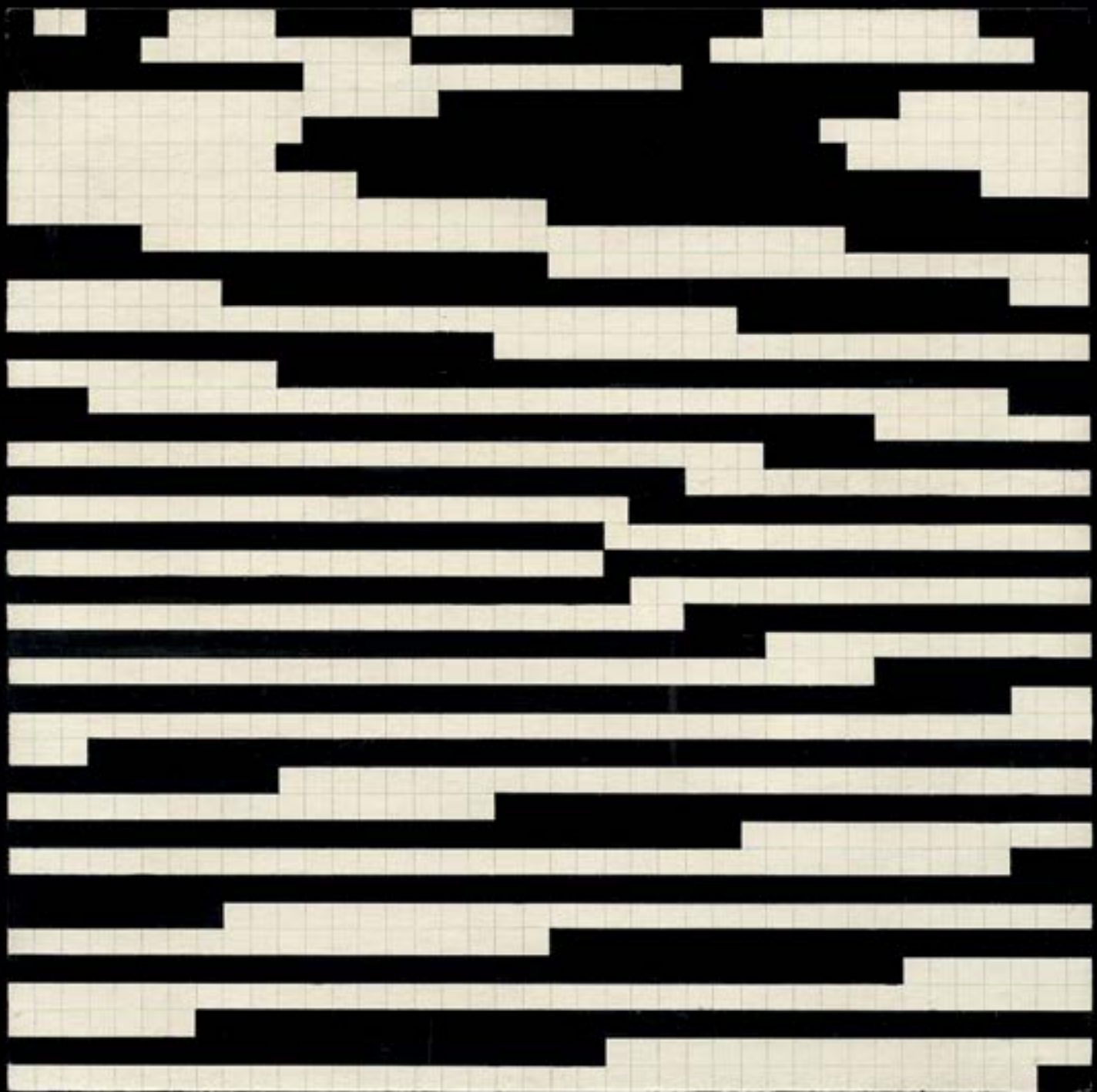


80

POKOJÓWKI







Malarstwo i architektura. Zagadnienia teoretyczne kształtowania otoczenia i dydaktyka
Wystawa twórczości **Ryszarda Winiarskiego**

Galeria Salon Akademii, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Pałac Czapskich – Raczyńskich, Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)

wystawa czynna **od 8 do 26 października 2012** (pn – pt 12 – 18)

organizatorzy

patronat medialny



salon
akademii
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE



Art&Business

artinfo.pl

ASPIRACJA

EXIT
nowa sztuka w polsce nowa sztuka w poland