

Kwadryga / Peryt / Rogacki / Mrozek / partycypacja / interaktywność / Węclawski / Pendzle

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

1(31) 2013



ISSN 1732-6125



cena 16 zł (5% VAT)

GALERIA SALON AKADEMII ZAPRASZA NA WYSTAWY

2013

MARZEC

PARASOL W PROSEKTORIUM

Władysław Hasior
Bogna Burska
Jan Dziaczkowski
Aneta Grzeszkowska
Marek Kijewski
Grzegorz Kozera
Agnieszka Polska

MAJ

ARTUR ŻMIJEWSKI

KWIECIEŃ

CHŁODNE SPOJRZENIE

Sławomir Toman
Tomasz Bielak
Piotr Korol
Jakub Ciężki
Arkadiusz Karapuda
Igor Przybylski
Maciej Duchowski

CZERWIEC

DYDAKTYKA OSKARA HANSENA

patronat medialny

ams



Galeria Salon Akademii
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Pałac Czapskich - Raczyńskich,
Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)
galeria czynna: pon. - pt. / 12 - 18, biuro: pon. - pt. / 10 - 16
salonakademii@asp.waw.pl, www.asp.waw.pl
<http://www.facebook.com/galeria.salonakademii>



Na okładce: Robert Maciejuk,
bez tytułu [Tajemnice bytu. Gdzie
jesteśmy?] wg Teořila Moreux, 2012,
olej, płótno, 145 x 127 cm.
Fot. A. Aleksiewicz

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

1(31) 2013

- S. **2** Janusz Miliszkievicz
Kwadroga mówi: Idźmy dalej!
The Quadriga Says: Let's Move On!
- S. **6** Barbara Osterloff
Sto lat teatru Arnolda Szyfmana
One Hundred Years of Arnold Szyfman's Theatre
- S. **14** Ryszard Peryt
Uwertura – Camerata – Partytura
Overture – Camerata – Score
- S. **18** Krzysztof Lipka
**Instrumenty muzyczne –
portret zbiorowy. Część druga:
Instrumenty jako dzieła sztuki**
Musical Instruments – A Collective Portrait
Part Two. Instruments as Works of Art
- S. **24** Henryk Izydor Rogacki
**Jak był zrobiony Car Paweł I
Ludwika Solskiego (część druga)**
The Making of Ludwik Solski's *Tsar Paul I* (Part Two)
- S. **28** Antoni Winch
Mrożek gra w gry
Mrozek Plays Games
- S. **34** Joanna Turek
**Instytucje otwarte? O partycypacji
w kontekście krytyki instytucjonalnej**
Open Institutions? Participation
in the Context of Institutional Critique
- S. **40** Marta Dziewanowska-Pachowska
**O interaktywności w sztuce
multimedialnej**
Interactivity in Multimedia Art
- S. **46** Aneta Teichman
**Odcienie przyjaźni – Tadeusz
Wroński i Jan Ekier (część druga)**
Shades of Friendship: Tadeusz Wroński and Jan Ekier
(Part Two)

- S. **50** Maja Baczyńska
**Bartosz Kowalski – kompozytor
bez ograniczeń**
Bartosz Kowalski – Composer without Limitations
- S. **52** Alek Hudzik
Było lepiej, będzie lepiej
It Was Better, It Will Be Better
- S. **56** Sławomir Marzec
Znaczenia i iluzje
Meanings and Illusions
- S. **60** Klementyna Bocheńska
Wewnątrz obrazu
Inside the Painting
- S. **62** Marta Żakowska
Nieśmiertelność
Immortality
- S. **64** Zofia Jabtonowska-Ratajska
Przedmioty zwane obrazami
Objects Called Pictures
- S. **68** Ksawery Piwocki
**Wspomnienie o Mieciu.
Mieczysław Porębski (1921–2012)**
Remembering Miecio. Mieczysław Porębski
(1921–2012)
- S. **70**
Kalendarium
Chronicle of Events
- S. **76**
Nowości wydawnicze
Recent publications
- S. **78**
Streszczenia
Summaries

- S. **80**
**Gwałt na Lukrecji Benjamina
Brittena. Spektakl dyplomowy
Kamili Michalak, studentki Wydziału
Reżyserii Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie,
pod opieką Ryszarda Peryta.**
The Rape of Lucretia by Benjamin Britten. Degree
production directed by Kamila Michalak, student of
the Faculty of Directing, A. Zelwerowicz Theatre
Academy in Warsaw, supervised by Richard Peryt.

ASPIRACJE 1(31) 2013

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:

Barbara Osterloff, Marek Bykowski, 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

Kwadrygę ustawiono na fasadzie gmachu Teatru Wielkiego w Warszawie 3 maja 2002 roku. Turyści ze świata widzą tylko kolejną kwadrygę. Dla nas ma ona jednak głębsze znaczenie. Kwadryga to według mnie ważna miara polskiego sukcesu po 1989 roku. Miara naszego wielkiego potencjału i dowód śmiałego ruszenia w przyszłość. To świetna rzeźba profesorów Adama Myjaka i Antoniego Janusza Pastwy. Wystarczy porównać kwadrygi na Teatrze Bolszój w Moskwie lub na Bramie Brandenburskiej – czy warszawska nie jest lepsza artystycznie?

Janusz Miliszkiewicz



KWADRYGA MÓWI:

Zwolennikiem jej powstania był prof. Andrzej Rotermund, historyk sztuki, dyrektor Zamku Królewskiego. Realizację Kwadrygi przyrównał do kontynuacji budowy świątyni Sagrada Familia Gaudiego w Barcelonie¹. A teraz dodaje: „Realizacja Kwadrygi to był rodzaj działania konserwatorskiego, kontynuacja planów autora gmachu Corazziego, niezrealizowanych za jego życia z powodów politycznych (wybuch powstania listopadowego). Zachowały się projekty, gdzie Kwadryga była przez mistrza wyrysowana. Ten rysunek trafił na okładkę »Rocznika Warszawskiego« nr XXXI. W każdej epoce architektura i rzeźba to jedność, a fasada Teatru Wielkiego była wyraźnie niedokończona. Dyrektor Opery uzupełnił ten brak według koncepcji Corazziego. Sukcesem w tym wypadku było już samo pokonanie barier biurokratyczno-urzędniczych, które uniemożliwiły wiele tego typu artystycznych zamiarów”². Od początku zwolennikiem Kwadrygi był też Andrzej Wajda³.

Ale byli też przeciwnicy tej kompozycji. Historyk architektury Jarosław Zieliński argumentował, że „Corazzi to styl imperialny”⁴, a Roman Pawłowski napisał, że nie stać nas na Kwadrygę, bo są pilniejsze potrzeby, zamiast niej należałoby ufundować dwieście stypendiów dla młodych twórców⁵. Inicjator przedsięwzięcia, dyrektor naczelny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej Waldemar Dąbrowski przeciwstawił się takiemu schematycznemu myśleniu i pokonał biurokratyczne trudności, o których wspominał prof. Rotermund.

Faktem jest, że po wojnie gmach Teatru Wielkiego był spopieleny, zachowała się jedynie resztką fasady. Arnold Szyfman, wielki kreator warszawskich teatrów, miał wizję i odwagę, żeby odbudować budynek teatru w czasach, kiedy „pilniejsze potrzeby” występowały w innej skali, bo ludzie nie mieli dachu nad głową i trzeba było zapewnić im wodę pitną. Szyfman doprowadził jednak do podjęcia decyzji politycznej, w wyniku której odbudowano gmach teatru.

Dyrektor Waldemar Dąbrowski w naturalny sposób kontynuował dzieło Szyfmana. Nie wydał przy tym na Kwadrygę ani jednej złotówki z budżetu teatru. Powstała ona głównie dzięki mecenatowi Jana Kulczyka. Realizacja kosztowała ok. 2,2 mln złotych. Ile kosztowałaby dziś? Teraz nie byłoby nas na to stać. Dziś jest zdecydowanie gorszy czas, gdy chodzi o sponsorowanie kultury.

Zapytałem uczestników wydarzeń sprzed dziesięciu lat, jak zapamiętali realizację Kwadrygi. Waldemar Dąbrowski: „Jako uczeń liceum oglądałem w telewizji transmisję z otwarcia gmachu Teatru. Już wtedy zastanowiła mnie pustka ponad kolumnowym portykiem głównej osi fasady. Ilekroć przechodziłem placem Teatralnym, mimo woli zadawałem sobie pytanie, czy wybitny architekt mógł wykreować tę płaską przestrzeń pod tympanonem bez konkretnego przeznaczenia? Kiedy zostałem dyrektorem w 1998 roku starałem się dotrzeć do informacji, jakie były zamiary Corazziego. Okazało



Kwadryga Apollina nad portykiem Teatru Wielkiego w Warszawie. Fot. E. Ciołek

IDŹMY DALEJ!

1
Skończyć dzieło [rozmowa J. Tomczak z prof. Andrzejem Rottermundem].
„Życie Warszawy” 29.04.2002.

2
J. Miliszkiwicz rozmawiał dla „Aspiracji” z prof. Andrzejem Rottermundem.
Warszawa, 29.01.2013.

3
J. Miliszkiwicz, *Być sobą i przetrwać*.
„Aspiracje” jesień 2012.

4
Konie na Wielkim. „Stolica” 4.04.2002.

5
R. Pawłowski, *Kwadryga II*.
„Gazeta Wyborcza” 13.05.2002.

6
J. Miliszkiwicz rozmawiał dla „Aspiracji” z Waldemarem Dąbrowskim, Warszawa, 14.01.2013

się, że istnieje szkic Kwadrygi zamówiony przez Corazziego, ale rzeźby nie zrealizowano. Dowiedziałem się o tym dzięki rozmowom przede wszystkim z Jerzym Bojarem, który był wieloletnim dyrektorem technicznym teatru.

Wystąpiłem dyrektora Muzeum Teatralnego Andrzeja Kruczyńskiego do Włoch, aby w archiwach rzymskich zbadał dokumentację dorobku Corazziego. Tam zachowała się teka Corazziego, a w niej rysunek prof. Pawła Malińskiego, profesora rzeźby na Uniwersytecie Warszawskim. Na zlecenie Corazziego narysował on triumfalną Kwadrygę. Nie zrealizowano planów Corazziego, ponieważ generał carski Józef Rautenstrauch, prezes Teatrów Rządowych w Królestwie, w ramach represji po powstaniu listopadowym zakazał ustawienia Kwadrygi. Chciał w ten sposób umniejszyć znaczenie polskiego teatru i poniżyć przez to Polaków. Kwadryga to uniwersalny symbol duchowej potęgi, pragnienia osiągnięcia celów wyższych. Powożący nią Apollin to

opiekun sztuk, dający impuls pobudzający do działań wzniosłych. Kiedy dowiedziałem się o carskiej decyzji politycznej, poczułem rodzaj wewnętrznego przymusu. Może kogoś to zdziwi, ale podjęcie realizacji Kwadrygi stało się dla mnie unieważnieniem carskiej decyzji po 170 latach.

Czym dziś jest ta rzeźba? Nikt nie ma już wątpliwości, że w zamierzeniu Corazziego miał być to centralny punkt teatralnej elewacji. Tej fasady, którą uważamy za najpiękniejszą fasadę teatralną w Polsce. Kwadrygę należy spostrzegać w pejzażu całego miasta. To plac Teatralny, a nie Rynek Starego Miasta, historycznie był salonem stolicy. Zamek Królewski symbolizował miejsce władzy. Plac Teatralny był symbolem kultury w tym samym stopniu co plac Bankowy symbolem pieniądza. Łączyła je ulica Senatorska, jedna z najważniejszych osi urbanistycznych eleganckiej Warszawy⁶.

Prof. Antoni Janusz Pastwa wspomina: „2002 rok to był początek nowego tysiąclecia, sam w sobie optymistyczny moment. Kwadryga była dowodem, że Warszawa się podnosi... Robiliśmy ją w uniesieniu. Puste miejsce od lat wołato, żeby postawić tam Kwadrygę. Warszawa praktycznie pozbawiona jest decorum w szerokim pojęciu. Owszem, są pomniki, mniej lub bardziej martyrologiczne, zwykle to wynik jakiegoś kompromisu. Sztuka i architektura to zawsze był jeden organizm, a Warszawa nie ma rzeźb. Nie rozumiem dlaczego.

Nagle w kraju pojawił się miata pierwsza kwadryga. Wywołało to żywe reakcje, oburzenie nawet. Ktoś postawił koronny zarzut, że konie nie jeżdżą na boki, a w naszej rzeźbie rozjeżdżają się na boki. Nie było sensu angażować się w takie polemiki i tłumaczyć, że sztuka rządzi się zasadami kompozycji. Dodatkowo

Corazzi zostawił pod kwadrygę określone miejsce, które narzucało taką kompozycję.

Sama w sobie jest bardzo smaczna plastycznie. W Rzymie stoi kilka kwadryg w niewielkiej odległości od siebie. Czesi mają kwadrygę, Francuzi, Anglicy tak samo. My, Polacy, kochamy konie i aż dziwne, że wcześniej nie przytrafiła nam się kwadryga. Nasza nawiązuje do pewnej kategorii rzeźb, ale robiona była współcześnie. Nie jest to kopia. Jak ktoś tworzy dziś muzykę, to posługuje się tymi samymi elementami kompozycji co przed stuleciami, ale wkłada w nią swoje emocje. Wystarczy porównać konie w różnych europejskich kwadrygach. One podobnie stoją, więc wszystko powinno być tak samo, ale rzeźbiarze w różnych epokach nadali im swój wyraz. Nie kierowaliśmy się żadnym konkretnym wyobrażeniem, że tak wyglądać ma historyczna forma. To miały być ko-

7

J. Miliszkievicz rozmawiał dla „Aspiracji”

z prof. Antonim Januszem Pastwą,

Warszawa, 7.01.2013.



Paweł Maliński (1790–1853, rysownik), *Apollo na kwadrydze*, projekt rzeźby dla Teatru Wielkiego, 1830 r., tusz, pędzel, pióro, gwaśz, ołówek, papier na papierze, 10,3 x 13,3, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. P. Ligier

nie, ale przede wszystkim miata to być dobra rzeźba! Nie było podziału, że na przykład ja robię zad, a Adam pysk. Zmienialiśmy się przy komponowaniu tego samego elementu, dawało to świeżość spojrzenia.

Robiło to dwóch rzeźbiarzy, odległych od siebie formą wyrazu. Koni nigdy wcześniej nie rzeźbiliśmy. Może to i dobrze? Trzy lata pracowaliśmy, zanim przystąpiliśmy do rzeźbienia. Pierwsze szkice zaczęliśmy w 1998 roku. Podeszliśmy do tego ze świeżym okiem. Specjalnie poznaliśmy rzeźbę grecką, renesansową. Franek Starowieyski pożyczył nam znakomity kilkusetletni atlas anatomiczny konia. Stąd wiedzieliśmy,

jak układają się mięśnie, jak powstają naprężenia, ale akcenty kompozycyjne były nasze”⁷.

Prof. Adam Myjak: „Trzy lata żyliśmy Kwadrygą! Od razu wiedzieliśmy, że nie będziemy robić kopii z XIX wieku ani obiektu jak konserwator, który rekonstruuje. Zresztą, trudno mówić o rekonstrukcji, jeśli Kwadryga pierwotnie nie powstała, zachowały się tylko plany. Zamierzaliśmy jak najwięcej wykorzystać własne doświadczenia rzeźbiarskie.

Kwadryga zawsze i wszędzie symbolizuje zwycięstwo, daje siłę. Apollin jest symbolem ekspansji kultury i sztuki. Chcieliśmy wyrazić to współczesnym,

osobistym językiem. To było wyzwanie, czy podobały warsztatowi mistrzów starożytności czy choćby XIX wieku? Dużo nauczyłem się przy tej pracy, złałem nowy rodzaj dyscypliny. Własna rzeźba jest jak jazz, rzeźbiąc, improwizuję. Kwadryga nauczyła mnie większej pokory, dziesiątki razy musieliśmy zmieniać detale, szukać dalej.

Najpierw obejrzelśmy pewnie wszystkie Kwadrygi świata. Specjalnie byliśmy w Paryżu, Berlinie, Moskwie, zrobiliśmy zdjęcia, ale nie używaliśmy ich przy pracy. Wycieczki te traktowaliśmy jako zdobywanie wrażeń. Chcieliśmy uniknąć eklektyzmu widocznego w tamtych kwadrygach. Nasz rydwan nie ma decorum, na przykład ornamentów. Draperia formowana jest współcześnie. Zawarliśmy w tej rzeźbie syntetyczność współczesnej sztuki, zauważalną od czasów Brancusiego czy Moore'a. Ktoś, kto zna historię rzeźby, łatwiej to zauważy. Nasze są dynamika koni czy formowanie samych układów przestrzennych. Teraz, jak jeżdżę po świecie, to na spokojnie oglądam kwadrygi. Nasza jest inna. Tak miało być! Kiedy pracuje duet, pojawia się niekiedy problem, kto wyrzeźbić więcej, kto mniej? Ja robiłem głowę i tułów jeźdźca. Nie jest prawdą, jak się mówi, że to portret dyrektora Dąbrowskiego! Dolną część ciała robił Janusz Pastwa. Konie robiliśmy wspólnie. Wymienialiśmy się przy rzeźbieniu tych samych elementów. Czasami były spory, żeby nie powiedzieć kłótnie.

W czasie pracy przeżywaliśmy ciągłe obawy. Robiliśmy to na dole, a rzeźba miała stać wysoko.

Jeśli rzeźbiarz ogląda swoją rzeźbę na wprost i ona dobrze wygląda, to jest w porządku. Ale jak ona stanie wysoko, to potrafi się zdeformować. Cały czas byliśmy czujni. Zrobiliśmy makietę z dykty, obrysy figury koni w tych proporcjach, które miała mieć rzeźba. W którąś sobotę rano makietę stanęła na teatrze. To był rodzaj próby generalnej, ale i tak najważniejsza była nasza wyobraźnia.

Na początku pojawił się pomysł, żeby zamiast Apollina zrobić na rydwanie Nike. Miało to być nawiązanie do faktu, że w 1964 roku ustawiono przed operą na placu Teatralnym pomnik Nike, który po odbudowie przedwojennego ratusza znalazł nową, znacznie lepszą lokalizację u wylotu trasy W-Z. My chcieliśmy uniknąć wojennych, bitewnych skojarzeń, byliśmy za Apollinem od kultury i sztuki.

Przewaliliśmy tony gliny. Nie raz przeprawialiśmy całość. Model 1:1 to była taka skala, że w największej pracowni w Orońsku mieścił się tylko jeden koń. Obawialiśmy się, że końskie nogi nie wytrzymają ciężaru rzeźby, dlatego ogony są tam przeciwwagą, pomagają stabilizować kompozycję w sensie fizycznym. Apollina robiliśmy od razu z rydwanem, on ma wysokość tak pod sześć metrów. Całość ma rozpiętość około ośmiu metrów.

Kwadrygę odlewał dobry giser z Iłży, ale rzeźba ta powinna być odlewana we Włoszech, bo tam jest zagłębie najlepszych giserni. Tam są warsztaty, które odlewy w tej skali robią od stuleci, gdzie znają całą alchemię. My gotowy odlew musieliśmy jeszcze cyzelować i dopracowywać, łącznie z patyną⁸.



Adam Myjak. Fot. E. Ciołek

Antoni Janusz Pastwa. Fot. E. Ciołek



Rzeźbiarze to inżynierowie polskich dusz. Po 1989 roku stworzyli setki pomników, które na co dzień kształtują smak artystyczny i świadomość historyczną milionów przechodniów. Adam Myjak i Antoni Janusz Pastwa stworzyli dobrą rzeźbę. Turyści ze świata widzą tylko, że plac Teatralny ma paryski szyk. Nam Kwadryga dodatkowo przypomina, że po powstaniu listopadowym władze carskie ukarały Warszawę, pierwotną nazwę Teatr Narodowy zmieniono na Teatr Wielki, zmniejszono nawet liczbę miejsc na widowni i zakazano realizacji zwycięskiej Kwadrygi, zaplanowanej przez florenckiego architekta Antonia Corazziego.

Fotografie Erazma Ciołka © Agata Ciołek

Janusz Miliszkievicz – dziennikarz, reporter, specjalizuje się w pisaniu o prywatnym kolekcjonerstwie, rynku sztuki i muzeach. Autor książek, m.in. *Kolekcja Porczyńskich genialne oszustwo?* (z Mieczysławem Marką), *Przygoda bycia Polakiem*, *Polskie gniazda rodzinne*.

Ten piękny gmach, położony w samym sercu stolicy, jest warszawiakom dobrze znany. Na pewno mniej znana jest historia mieszczącej się w nim instytucji, przecież niezwykła. Wielki jubileusz stulecia istnienia, który Teatr Polski w Warszawie obchodzi w tym roku przez cały okrągły sezon, to doskonała okazja, żeby ją przypomnieć. Scena, początkowo nazwana Nowym Teatrem Polskim, powstawała w drugiej dekadzie XX wieku jako przedsięwzięcie prywatne. Był to szalony projekt rozkochanego w sztuce Melpomeny „przybłądy” z Galicji, pochodzącego z żydowskiej rodziny młodego doktora filozofii i początkującego dramaturga, marzyciela i organizatora odznaczającego się nieprawdopodobną siłą perswazji, konsekwencją i energią.

Barbara Osterloff



Arnold Szyfman, założyciel Teatru Polskiego w Warszawie

STO LAT TEATRU ARNOLDA SZYFMANA

Trzydziestoletni Arnold Szyfman (Schifman), bo o nim mowa, wsparcie moralne, a przede wszystkim finansowe, uzyskał u elity ówczesnej Warszawy. Byli to arystokraci (wielkie rody Potockich, Krasieńskich, Lubomirskich, Zamoyskich, Radziwiłłów, Woronieckich, Sobańskich), bankierzy (Kronenberg, Goldstand) i przemysłowcy (Gerlach, Habermusch i Schiele), którzy poczuli się do podjęcia obywatelskiej i patriotycznej misji. Ci właśnie ludzie uwierzyli, że Warszawie, która miała w tym czasie kilka scen dramatycznych należących do koncernu Warszawskich Teatrów Rządowych (Rozmaitości w Teatrze Wielkim, Teatr Letni w Ogrodzie Saskim, Nowy i Nowości), potrzebny jest teatr inny, wolny od rosyjskiej kurateli. To dzięki ich hojności zebrał Szyfman na dobry początek kilkanaście tysięcy rubli

i szybko tę kwotę pomnożył, zadbawszy o gwarancje zawiązanego specjalnie w tym celu Towarzystwa Akcyjnego (liczyło ono blisko 150 akcjonariuszy). Zakupiono plac za pałacem Karasia. W końcu stycznia 1912 roku rozpoczęto roboty ziemne, a już 10 kwietnia odbyła się uroczystość wmurowania kamienia węgielnego. W akcie erekcyjnym napisano: „Gmach powstaje na pożytek i chwałę oraz celem rozwoju sztuki polskiej scenicznej, krzewiącej piękno ojczystej mowy naszej”. Budynek zaprojektowany przez młodego architekta, wychowanka Politechniki Warszawskiej i paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Czesława Przybylskiego (współpracowali z nim rzeźbiarz Zygmunt Otto i malarz, autor dekoracji wnętrz, Edward Trojanowski) powstał w rekordowo krótkim czasie ośmiu miesięcy. Widownia

o amfiteatralnym wzniesieniu, z dwoma balkonami i paradysem, obliczona została na 1000 miejsc. Teatr otrzymał nowoczesne wyposażenie techniczne, które zaprojektował Rudolf Dvorsky, inspektor sceniczny berlińskiego teatru słynnego w tym czasie reżysera Maxa Reinhardta. Park świetlny, mechaniczna sznurownia, panoramiczny horyzont, a przede wszystkim pierwsza w Polsce obrotówka (o siedemnastometrowej średnicy) – umożliwiały płynne zmiany miejsc akcji oraz niewidziane dotąd w Warszawie efekty inscenizacyjne. Teatr miał też

1

A. Szyfman, *Labirynt teatru*,
Warszawa 1964, s. 126.

własne zaplecze pracowni technicznych, z malarnią włącznie. Do ostatnich dni przed premierą trwał jeszcze montaż urządzeń technicznych i wyposażenia, w tym ogrzewania. Szyfman wspominał, że podczas prób: „Przez nieskończony dach nad sceną leciał śnieg białymi płatkami na barankową czapkę Irydiona [...], gdy zapewniał zmarzniętego Helio-gabala, że uratować go może tylko »syn kaptanki Amfilocha Greka«”¹.

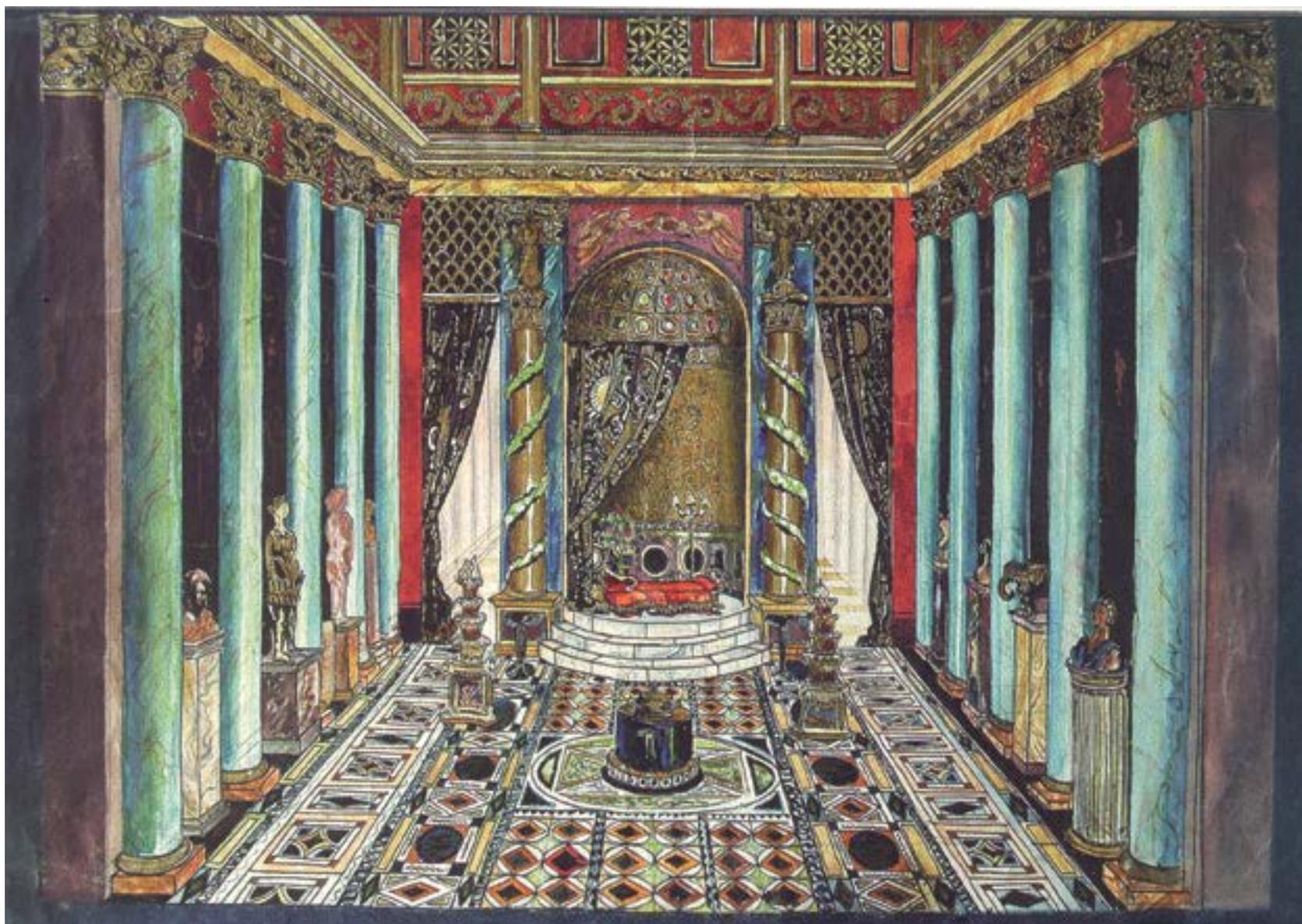
Wielka inauguracja

Teatr Polski szybko stał się kulturalnym fenomenem w mieście, w którym – pomimo zelżenia ucisku zaborcy w następstwie rewolucji 1905 roku – nadal językiem urzędowym był rosyjski, a każdy wystawiany tekst podlegał cenzurze. O randze tej sceny zdecydowały pierwsze lata istnienia, do wybuchu I wojny światowej. Wielką datą okazał się 29 stycznia 1913 roku, dzień inauguracyjnej premiery *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego w inscenizacji i reżyserii Arnolda Szyfmana oraz scenografii Karola Frycza. Przedstawienie rozpoczęło się o godzinie dwudziestej wieczorem i trwało do... wpół do drugiej nad ranem. Publiczność obejrzała czternaście obrazów, w pierwszej części wieczoru aż siedem, każdy w innej dekoracji skomponowanej specjalnie do dramatu Krasińskiego. Była to ekscytująca nowość



Afisz przedstawienia *Irydiona* Z. Krasińskiego w reżyserii A. Szyfmana w Teatrze Polskim w Warszawie, 1913

Karol Frycz, projekt scenografii do *Irydiona* Z. Krasińskiego, 1913 (wł. Muzeum Teatralnego w Warszawie)



– teatry warszawskie w tym czasie korzystały z tak zwanych kompletów dekoracji, niemających bezpośredniego związku z treścią i poetyką wystawianego utworu. Tymczasem w Teatrze Polskim zachwycona publiczność oklaskami przy otwartej kurtynie nagradzała wspaniałe obrazy: pałac Irydionia, grecki perystyl cesarzowej Mammei, świątynię w lochach pod Kapitołem, taras pałacu cezara z widokiem na Wieczne Miasto „z niebem włoskim osianym tysiącem gwiazd”², a także katakumby chrześcijan. Po dwóch godzinach nastąpił antrakt, który niespodziewanie przedłużył się (aż do półtorej godziny!) z powodu uszkodzenia montowanej dekoracji i części rampy świetlnej. Publiczność cierpliwie czekała, spędzając czas w eleganckich korytarzach, foyer z salonikami i palarni, ale nie wszyscy dotrwali do końca. W drugiej części spektaklu podziwiano równie wspaniałe odstępny, aż wreszcie kąpiący złotem, pełen wschodniego przepychu pałac Heliogabala ustąpił w finale widokowi zrujnowanego Koloseum z górującym pośrodku krzyżem. Wielkim bohaterem tego wieczoru stał się scenograf Karol Frycz, autor plastycznej syntezy świata „mającego się ku końcowi”, w którym „syn zemsty” podejmuje swój straceńczy czyn. Po mistrzowsku wykorzystał liczne inspiracje estetyczne i historyczne, współtworząc inscenizację pełną widowiskowego przepychu i blasku aktorskich kreacji, z Józefem Węgrzynem w roli tytułowej. Zespół Teatru Polskiego podbił warszawską publiczność. Prasa pisała, że tej miary artystycznej przedstawienia, w którym nastąpiło zestrojenie w całość wszystkich elementów widowiska: „wizji poety, żywego słowa, plastyki gestów, mimiki, kolorów i światła, brył architektonicznych”³ – jeszcze w stolicy nie oglądano.

Okno na Europę, czyli cud nad Wisłą

Poczynając od tego inauguracyjnego wieczoru publiczność pozostała wierna scenie przy ulicy Karasia na długo. Przyciągał ją już sam gmach teatru, dzieło sztuki, elegancji i „wykwintnego smaku”. Przebywanie w nim, a także przestrzeganie pewnych rytuałów towarzyskich i obyczajowych, z „modowymi” włącznie, należało do dobrego tonu. Oczywiście, zdarzały się przyпиты i odпиты publiczności, jak na przykład w trudnych sezonach podczas I wojny światowej, za dyrekcji zrzeszenia artystów pod przymusową nieobecność Szyfmana (jako obywatel austriacki musiał Warszawę opuścić). Zrealizowane już po wyjściu Rosjan z Warszawy przedstawienie *Księżdzia Marka* Stowackiego powitano z entuzjazmem, ale niejedna z premier przegrywała z płaskimi melodramatami, tak zwanymi „bombami patriotycznymi”, wystawianymi na innych scenach⁴. Warto dodać, że później, już w dwudziestoleciu międzywojennym, publiczność chętnie odwiedzała drugą scenę Teatru Polskiego, założoną w budynku Filharmonii Warszawskiej (tutaj grano repertuar Iżejczy⁵, komedie, melodramaty i farsy, także w okresach wakacyjnej kanikuty, aby duży zespół Szyfmana był dobrze wykorzystany)⁶.

Głównym gwarantem długotrwałego przymierza zawartego z publicznością stał się niewątpliwie re-



Józef Węgrzyn w roli tytułowej w *Irydionie* Z. Krasieńskiego, reż. A. Szyfman, Teatr Polski w Warszawie, 1913

pertuar. Jeśli spojrzeć na dzieje sceny przy Karasia w perspektywie długiego trwania, to okaże się, że cechował go mądry eklektyzm, pozwalający na formowanie atrakcyjnej oferty teatralnej dla Warszawy. Szyfman przywiązywał wielką wagę do klasyki, polskiej i światowej, ale dbał również o stałą obecność literatury współczesnej, rodzimej i obcej. Repertuar Teatru Polskiego, zwłaszcza w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej, godny był zaiste pierwszej narodowej sceny – nieprzerwana obecność polskiego romantyzmu, dzieł Mickiewicza, Stowackiego, Krasieńskiego, Fredry, a także sztuki Wyspiańskiego. Do historii przeszły dwie inscenizacje *Wyzwolenia*, Aleksandra Zelwerowicza z roku 1916 i Juliusza Osterwy z 1918. Grano też *Warszawiankę* i *Noc listopadową*⁷, a w hołdzie Wyspiańskiemu zrekonstruowano w kształcie z krakowskiej prapremiery *Bolesława Śmiatego*⁸. Powodzeniem u publiczności i uznaniem krytyki cieszyły się ciekawe stylizacje sztuk zapomnianych autorów dawniejszych (Jan Nepomucen Kamiński, Wojciech Bogusławski, Franciszek Zabłocki, Franciszek Bohomolec, Józef Korzeniowski).

Teatr Polski zastynął również z głośniejszych premier arcydzieł klasyki obcej, choćby Moliera w znakomitych scenografiach Karola Frycza, podziwianych nawet przez Francuzów (*Chory z urojenia*, 1921; *Świętoszek*, 1925). Na miano Domu Szekspira zastąpił sobie licznymi inscenizacjami między innymi *Burzy*, *Snu nocy letniej*, *Wiele hałasu o nic*, *Juliusza Cezara*, *Hamleta*. Natomiast z głośniejszych i wybitnych obcych pisarzy współczesnych zagościł tutaj na dobre „wielki kpiarz”, George Bernard Shaw, którego sztuki właśnie w Warszawie miały swoje prapremiery (*Wielki kram*, *Matolek z Wysp Nieoczekiwanych*, *Nad przepaścią*). Prezentowano też publiczności szeroki wachlarz najmodniejszych autorów literatury francuskiej, włoskiej, niemieckiej i rosyjskiej. Pomocą w wyborze sztuk, a także w pracy nad przekładami, służyli doświadczeni ludzie pióra, których Szyfman angażował jako kierowników literackich (Gustaw Olechowski, Bolesław Gorczyński, Tadeusz Boy-Żeleński). Stronę muzyczną przedstawień, mającą współtworzyć sztukę nowoczesnej inscenizacji, dyrektor powierzał między innymi Leonowi Schillerowi, Henrykowi Opieńskiemu, Ludomirowi Różyckiemu i Karolowi Szymanowskiemu.

2

Cyt. za L. Kuchtówną, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 144.

3

I. Baliński. „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 6 [wycinek prasowy z albumu Teatru Polskiego, w Muzeum Teatralnym w Warszawie].

4

Aleksander Zelwerowicz, który należał do wspomnianej dyrekcji zrzeszenia artystów (obok Stanisława Jarnińskiego, Józefa Sosnowskiego i Bolesława Gorczyńskiego) wspominał: „roi się od najdziwniejszych imion zgoła w epoce przedwojennej nie znanych wieszczów, tworzących z przerażającą obfitością i błyskawiczną szybkością: *W okopach*, *W ogonku*, *Rezerwistki*, *Paskiewiczów* i cały szereg swoich „obrazów” z mniejszą lub większą pretensją do literatury” (idem, *Nasze teatry podczas wojny*, w: *Teatry polskie w Warszawie*, *Rocznik teatralny od 1 VIII 1915 — 1 I 1917 r.*, oprac. J. Czempieński, Warszawa 1917, s. 97–103).

5

Do legendy przeszło określenie Tadeusza Boya-Żeleńskiego o tym teatrze „Mały, ale świntuch...”, podkreślające pikanterię i frywolność granego tutaj repertuaru.

6

Teatr Mały otwarty został 7 grudnia 1918 roku premierą sztuki Bolesława Górczyńskiego *Rzeczywistość* w reżyserii Karola Borowskiego.

7

Inscenizację z roku 1921 przygotował Aleksander Zelwerowicz w scenografii Wincentego Drabika, 1921. Drugą, z roku 1938 – Aleksander Węgierko

8

W roku 1929 w reżyserii Leona Schillera.

9

E. Krasieński, autor monografii *W Teatr Polski w Warszawie 1913–1939* i *Teatr Polski w Warszawie 1939–2002*.

10

W Muzeum Teatralnym w Warszawie zachowały się albumy z wycinkami takich recenzji.

11

Teatr Polski w Warszawie 1913–1923, Warszawa 1923, s. 69



Dziady A. Mickiewicza, reż. L. Schiller, scen. A. Pronaszko, Teatr Polski w Warszawie, 1934. Fot. T. Kaźmierski

Zakrojony na europejską miarę repertuar realizowali w Teatrze Polskim doświadczeni reżyserzy, którzy nie tylko znali z autopsji osiągnięcia i kierunki nowoczesnej inscenizacji, lecz sami podejmowali sceniczne eksperymenty: Aleksander Zelwerowicz, Aleksander Węgierko, Karol Borowski, Ryszard Bolesławski, Ryszard Ordyński i inni. Arnold Szyfman reżyserował rzadko, ale nieraz z dużym powodzeniem, by wspomnieć kolejną jego inscenizację dramatu Zygmunta Krasieńskiego, *Nie-boską komedię* (1920). Dyrektor znał doskonale ówczesny teatr, jego siły i słabości, także dzięki licznym wyjazdom za granicę (poczynając od czasów studenckich, kiedy to śledził nowości w teatrach Berlina, Monachium i Paryża).

Teatr Polski miał również grono znakomitych scenografów, prawdziwych indywidualności, które przemieniły oblicze polskiej plastyki scenicznej. Tutaj tworzyli: wspomniany już Karol Frycz, Wincenty Drabik, Władysław Daszewski i Stanisław Śliwiński, do dzisiaj niestety niedoceniani, znakomity rzemieślnik. Na tej scenie, w nowoczesnej scenografii Andrzeja Pronaszki, powstało arcydzieło – inscenizacja *Dziadów* Leona Schillera (1934), najwybitniejszego inscenizatora teatru polskiego pierwszej połowy XX wieku. Niewątpliwie miał rację Jarosław Iwaszkiewicz, pisząc po latach, że Szyfman, powołując do życia Teatr Polski – „otworzył okno na Europę”. Współczesny historyk teatru i zarazem monografista tej sceny nazwał to, co stało się dzięki Szyfmanowi – „cudem nad Wisłą” (przez analogię z „cudem” późniejszym, z wojny polsko-bolszewickiej)⁹. Swoistym paradoksem stało się jednak to, że swoich wielkich inscenizacyjnych osiągnięć Teatr

Polski nie pokazał ówczesnej Europie. Wprawdzie relacjonowali je cudzoziemscy krytycy¹⁰, ale żadne z przedstawień nie wyjechało na występy gościnne za granicę, choć Szyfman się o to starał.

Gwiazdozbiór Szyfmana

Magnesem dla publiczności, a zarazem powodem do dumy Szyfmana, był także wspaniały zespół aktorów. Większa część pierwszego ansamblu przyszła do Warszawy z Krakowa, ale przez całe dwudziestolecie Szyfman angażował aktorów nowych, nie ustając w poszukiwaniach talentów po całej Polsce. Dla młodego aktora angaż do jego teatru oznaczało nie tylko honor i awans, lecz także gwarancję możliwości harmonijnego rozwoju. Zespół był starannie zhierarchizowany, od mistrzów po „czeladników” zawodu, a jego wielopokoleniowość szła w parze z bogactwem osobowości i talentów. Wyjątkowe miejsce zajmowała w nim Maria Przybyłko-Potocka, aktorka wybitna, dla której zakochany Arnold Szyfman, jak sam przyznał, wybudował ten teatr. Ona też okazała mu wielkie wsparcie w pierwszym trudnym okresie realizacji szalonego projektu i wprowadziła na warszawskie salony. Ich wieloletni związek przerwała gwałtowna śmierć Przybyłko podczas Powstania Warszawskiego. Na scenach Teatru Polskiego ta „mistrzyni dialogu i pomysłowych sytuacji układanych z istic reżyserską świadomością scenicznego efektu”¹¹ zastępowała rolami między innymi Elizy w *Pigmalionie* Shawa, Zuzanny w *Weselu Figara* Beaumarchais’go i Elżbiety, królowej Anglii w sztuce Brucknera.



Maria Przybyłko-Potocka, aktorka Teatru Polskiego w Warszawie

Ale warszawska publiczność mogła też podziwiać sztukę aktorską Stanisławy Wysockiej w roli Balladyny z dramatu Słowackiego, Ireny Solskiej jako Marmiadowej ze *Zbrodni i kary* Dostojewskiego czy Mieczysławy Ćwiklińskiej w błyskotliwych rolach komediowych. Obok wielkiego realisty, Kazimierza Kamińskiego, na scenie przy Karasia występowali: Ludwik Solski w swoich słynnych rolach (Szekspirowski Chudogęba, tytułowy Judasz w sztuce Rostworowskiego oraz Łatka w *Dożywociu* Fredry) i wybitny fredrysta Stanisław Stanistawski. Proteuszowo zmienny Aleksander Zelwerowicz grał zarówno w komediach, jak i w dramatach. Juliusz Osterwa zapisał się w historii polskiej sceny jako niezapomniany Książę Niezłomny z dramatu Calderona-Słowackiego i Konrad z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Mistrzem w portretowaniu „szarych”,

często wykolejonych ludzi był Stefan Jaracz. Najpierw rolami uwodzicieli, potem wielkimi kreacjami tragicznymi władców i królów podziw wzbudzał Kazimierz Junosza-Stępowski. Gwiazdozbiór Szyfmana miał też wiele innych mocnych nazwisk: Karola Adwentowicza, Wojciecha Brydzińskiego, Jerzego Leszczyńskiego, Józefa Sosnowskiego, Seweryna Broniszówny, Leokadii Pancewicz-Leszczyńskiej czy Janiny Romanówny. Tuż przed wybuchem drugiej wojny wyróżniali się w zespole młodszy: Nina Andryczówna (Solange w *Lecie w Nohant* Iwaszkiewicza) i Elżbieta Barszczewska (Mała Dorrit w adaptacji powieści Dickensa, szekspirowska Ofelia), Marian Wyrykowski (Puszkyn w *Maskaradzie* Iwaszkiewicza) i Jan Kreczmar (Laertes w *Hamlecie*).

Elżbieta Barszczewska w tytułowej roli w *Lilli Wenedzie* J. Słowackiego, reż. J. Osterwa, Teatr Polski w Warszawie, 1946



Aleksander Zelwerowicz w tytułowej roli w *Świętoszku* Moliere, reż. A. Zelwerowicz, Teatr Polski w Warszawie, 1925



Podczas wojny i później

1 września 1939 roku w Teatrze Polskim grano komedię polityczną Shawa *Genewa* w reżyserii Zbigniewa Ziemińskiego i w dekoracjach Władysława Daszewskiego. Józef Węgrzyn ucharakteryzowany był na Hitlera, Bogusław Samborski na Mussoliniego, Dobiesław Damiński na generała Franco, a Julian Krzewiński na premiera Chamberlaina. W Teatrze Małym natomiast w dniu wybuchu wojny wystawiono komedię *Ostrożnie! Świeżo malowane!* Fauchois z Jackiem Woszczerowiczem. Ostatnie przedstawienia odbyły się 3 września (na Karasia) i 5 września (w Filharmonii). W kilkanaście dni później sponął magazyn teatru, a niemiecka bomba trafiła w sklepienie i przebiła się do palarni głównego budynku, który jednak ocalał. Podczas okupacji, od stycznia 1940 roku, działał w nim reprezentacyjny niemiecki Theater der Stadt Warschau. Na inaugurację 6 października wystawiono *Agnes Bernauer* Friedricha Hebbla. W loży honorowej zasiedli generalny gubernator Hans Frank i gubernator dystryktu warszawskiego Fischer, a na parterze – wojsko (balkon II piętra zajęto Hitlerjugend). Przez cztery teatralne sezony na Karasia występowały niemieckie zespoły opery, operetki i baletu, dramatu, a także farsy. Arnold Szyfman, który ratował i zabezpieczał majątek teatru przez pierwsze miesiące okupacji, musiał opuścić Warszawę. Ukrywał się ze względu na swoje pochodzenie aż do końca wojny, między innymi w Pławowicach Morstinów pod Krakowem. Powrócił do stolicy po wyzwoleniu i już w marcu 1945 roku oglądał zrujnowany i zdewastowany Teatr Polski. Szybko też, jako pierwszy powojenny dyrektor, doprowadził do odbudowania zniszczonego budynku teatru, który otworzył podwójną premierą *Lilli Wenedy* w reżyserii Osterwy (1946). Zebrano się tutaj duże grono przedwojennych aktorów szyfmanowskich, którzy przeżyli lata okupacji. Powojenna dykcja Szyfmana trwała jednak krótko – jego fo-



Wesele S. Wyspiańskiego, reż. K. Dejmek, scen. K. Pankiewicz. Katarzyna Łaniewska – Gospodyni, Bogdan Baer – Nas, Jan Englert – Pan Młody, Joanna Szczepkowska – Panna Młoda, Andrzej Łapicki – Poeta. Teatr Polski w Warszawie, 1984. Fot. L. Myszkowski

tel zajął namaszczonej przez władze po powrocie do Polski Leon Schiller. Potem już Szyfmanowi nie udało się na dłużej do swojego teatru powrócić, ale prowadził go jeszcze w latach 1955–1957.

W tym powojennym okresie, w zmienionych warunkach politycznych i społecznych, kolejni dyrektorzy starali się sprostać historii i legendzie przedwojennego Teatru Polskiego. Podejmowali próby redefinicji jego programu ideowo-artystycznego i estetyki – najczęściej jednak bez powodzenia. Scena przy Karasia, od zarania eksperymentująca umiarkowanie i daleka od awangardy, stopniowo traciła swoje rozległe zaplecze kulturowe, a także część inteligentnej publiczności. Przybywało jej natomiast konkurentów zarówno w samej Warszawie, jak w innych miastach. W latach socrealizmu na tej, upaństwowionej już, scenie pojawiło się kilka znakomitych przedstawień z wielkimi aktorami, na przykład *Mąż i żona* Fredry (z Janiną Romanówną, Justyną Kreczmarową, Czesławem Wołłejką i Wiercystawem Glińskim) oraz *Don Juan* Moliera w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego czy *Horsztyrski* w inscenizacji Edmunda Wiercińskiego i scenografii Teresy Roszkowskiej. Pierwsze w Warszawie po drugiej wojnie *Dziady*, pełne zresztą kompromisów, zrealizował w roku 1955 Aleksander Bardini (z Igna-

cym Gogolewskim i Stanisławem Jasiukiewiczem grającymi Gustawa–Konrada). Jednocześnie Teatr Polski był w latach socrealizmu miejscem licznych uroczystości państwowych i akademii, co później zaciążyło nad jego wizerunkiem. W latach 60. sity i środki Teatru Polskiego uległy wyraźnie skostnieniu, coraz częściej nazywano go „archaicznym” lub „teatralnym muzeum”. Nie udało się tej sceny ożywić promowaniem polskiej dramaturgii współczesnej (Abramow, Bryll, Grochowiak), co za punkt honoru postawił sobie sprawujący dyrekcję przez lat kilkanaście August Kowalczyk.

Okres autentycznego ożywienia przyniósł dopiero wielka dyrekcja Kazimierza Dejmka, z burzliwym początkiem lat 80. Ważne miejsce na mapie teatralnej Warszawy przywróciła Teatrowi Polskiemu inscenizacja *Wyzwolenia* (z Haliną Mikołajską w roli Hestii), która przypadła na czas stanu wojennego i była sensacją polityczną Warszawy, żywiołowo przyjmowaną przez publiczność. Również w inscenizacji *Wesela* (pozbawionej muzyki!) wystawił Dejmek gorzki rachunek polskiej inteligencji oraz polskiej skłonności do narodowej mitologii. Wysoką artystyczną rangę teatru zbudowały ponadto premiery staropolszczyzny (*Żywoć Józefa Reja*, *Uciechy staropolskie*, *Gra o narodzeniu i męce*), a także sztuk



Jan Englert w roli tytułowej w *Ryszardzie III* W. Szekspira, reż. M. Prus, scen. Z. de Ines, Teatr Polski w Warszawie, 1993. Fot. S. Okołowicz



Daniel Olbrychski i Ignacy Gogolewski w *Zemście A. Fredry*, reż. A. Łapicki, scen. Ł. Kossakowska, Teatr Polski w Warszawie, 1998. Fot. S. Okołowicz



Andrzej Seweryn i Anna Cieślak w *Szkoła żon Moliere*, reż. J. Lasalle, Teatr Polski w Warszawie, 2011



12
Przyszłość ma teatr czerpiący z przeszłości. Z Andrzejem Sewerynem, aktorem, reżyserem, dyrektorem Teatru Polskiego, rozmawia Jolanta Gajda-Zadworna, „W sieci” 2013, nr 5.



Irydion Z. Krasieńskiego, reż. A. Seweryn, scen. M. Maciejewska. Na pierwszym planie: Leszek Teleszyński – Ulpianus, Krzysztof Kwiatkowski – Irydion. Teatr Polski w Warszawie. 2013. Fot. B. Warzecha

współczesnych (*Ottar*z *wzniesiony sobie* Iredyńskiego w reżyserii Jana Bratkowskiego). Teatr Polski stał się Domem Sławomira Mrożka, którego Dejmek wystawiał wielokrotnie z powodzeniem (*Vatlav*, *Letni dzień*, *Kontrakt* ze Zdzistawem Mrożewskim i Janem Englertem, *Ambasador* z Tadeuszem Łomnickim i Andrzejem Szczepkowskim czy *Portret*). Do najważniejszych osiągnięć artystycznych lat 90. w Teatrze Polskim należały również głośne i nagradzane inscenizacje Szekspirowskie Macieja Prusa: *Ryszard III*, *Stracone zachody mitości* i *Juliusz Cezar*.

Kolejny dyrektor tej sceny, Andrzej Łapicki, specjalizował się w wystawianiu klasyki, małej i dużej. Zwłaszcza komedie Aleksandra Fredy przyniosły mu sukces u publiczności i krytyki. Po słynnych *Ślubach panieńskich* z rewelacyjną Joanną Szczepkowską – Anielą, wystawionych jeszcze za dyrekcji Dejmka, zrealizował głośną *Zemstę* z Danielem Olbrychskim, Ignacym Gogolewskim i Damianem Damińskim w scenografii Łucji Kossakowskiej (1998). Model

teatru respektującego reguty świata Fredrowskiego, w tym wiersza, realizowały także inne przedstawienia Łapickiego: *Damy i huzary*, *Mąż i żona*, a nawet *EuroCity*, dowcipna modernizacja jednoaktówki *Z Przemysła do Przeszowy*. Najmłodszy po Szyfmanie dyrektor Teatru Polskiego, Jarosław Kilian, wraz z ojcem scenografem Adamem Kilianem, sięgał przede wszystkim do klasyki (*Don Juan* Moliera, *Sen nocy letniej* Szekspira), podejmując próby ukształtowania teatru „żywej tradycji”.

Obecny dyrektor artystyczny Andrzej Seweryn na stulecie Teatru Polskiego przygotował *Irydiona*. Decyzja, która symbolicznie podkreśla przymierze tej sceny z przeszłością i tradycją. „Chcę służyć autorom, przede wszystkim polskim. Chcę służyć największym dziełom naszej literatury, dlatego staram się, aby w naszym teatrze realizowane były najważniejsze teksty” – deklaruje Seweryn¹². Ten kierunek wyznaczają też tytuły innych, zapowiadanych premier jubileuszowego sezonu: *Zemsta* Fredy, *Quo*

vadis Sienkiewicza, *Wesele* Wyspiańskiego i nowa sztuka Mrożka zatytułowana *Karnawał*. A wszystkie one odbędą się już pod nowym szyldem Teatru Polskiego, który z okazji stulecia przyjął imię swojego wielkiego założyciela – Arnolda Szyfmana.

Wszystkie zamieszczone zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru Polskiego w Warszawie.

Barbara Osterloff – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, historyk teatru i krytyk teatralny. Autorka książki *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* (III wydanie, 2012) i dwutomowej monografii naukowej *Aleksander Zelwerowicz* (2012).

Ryszard Peryt

**Dawno, dawno temu...
Za siedmioma górami...
Za siedmioma rzekami...
urodziła się – Opera...
ojcem Opery był – Antyk...
matką Opery była – Florencja...**

UWERTURA –

Czczigodne i wielce zasłużone miasto, którego *genius loci* dał światu nowożytnemu sławnych geniuszy. Wszakże to z ducha Florencji narodzili się Dante i Giotto, Brunelleschi i Ghiberti, Galileo i Michał Anioł i Cherubini – można by całą litanię utożyc i mimo to nie wylczyć do końca orszaku postaci wybitnych. Miasto piękne i mistyczne, gdzie nowy rok liczono *ab Incarnazione* – od Wcielenia, nie zaś *ab Nativitate* – od Narodzenia; miasto obecne, na sposób metafizyczny i pełen nostalgii, w Dantego arcydziele wygnańczym, w jego testamencie artystycznym *La Divina Commedia* – księga człowieka w drodze... Florencja *bellissima* – obecna w historii kultury i wielkiej tradycji humanistycznej całej Europy, obecna, w sposób szczególny, także w historii opery.

To we Florencji u schyłku XVI wieku pasjonowano się „studiowaniem starożytności” Grecji. Odkrywaniem wielkich idei antyku – źródeł duchowej tożsamości Europy. Odkrywanie zabytków kultury starożytnej stanowiło potężny impuls rozwoju kultury nowożytnej. Inspirowało ówczesnych uczonych i myślicieli oraz najznakomitszych artystów renesansu. Na wielu polach i w wielu ośrodkach twórczej aktywności, w nurcie naukowych badań i w dziedzinach sztuki dokonywała się ogromna praca na wzór starożytnej Akademii Platonskiej. Akademia Florencka – założona na wzór tej Platonskiej – stynęła na całą intelektualną Europę z pierwszych tacińskich przekładów pism greckich filozofów, między innymi Platona i Plotyna, dokonanych przez ich znawcę Marsilio Ficino (1433–1499). To on kierował Akademią Florencką od 1459 do 1492 roku, a jego główne dzieło *Theologia Platonica*, datowane na 1482 rok, dotarło do wielu ówczesnych centrów intelektualnych nowożytnej Europy. Marsilio Ficino pisał w *Theologia Platonica*: „Za twórcę teologii uważa się Hermesa Trismegistosa; jego spadkobiercą był Orfeusz, drugi z kolei wśród starożytnych teologów; po Aglaofemosie, wtajemniczonym w święte nauki Orfeusza, nastąpił w teologii Pitagoras, którego uczniem był Filolaos, nauczyciel naszego boskiego Platona”. Starożytne przekłady dokonywane we Florencji przez Kallimacha wkrótce dotarły także do Polski, do Akademii Krakowskiej, a poważne rozważania genealogii mitu Orfeusza stały się powszechne.

Niczym głębinowy żywioł duch starożytnej kultury greckiej kształtować zaczął nowożytne oblicze kultury i sztuki w Europie. Dlatego właśnie Florencja fascynuje w sposób szczególny – wszak to ona jest duchowym sercem tych procesów, które przekształcały także ówczesną muzykę w Europie. Zwłaszcza muzykę, która współtworzyła nowe oblicze teatru – *rappresentazione*. Oblicze przedstawienia nowego typu: *rappresentazione – dramma per musica* – przedstawienie teatru z muzyki – teatru opery. Teatru, który, rozpoznając oraz świadomie i na nowo podejmując antyczną tożsamość, potrafił ożywić i twórczo wcielić mit Orfeusza. Teatru Orfeusza, który powtórnie rodził się, a raczej dosłownie odradzał się, w renesansowej Europie pod

CAMERATA

szlachetnym imieniem *dramma per musica*, by od połowy XVII wieku używać już imienia, które nosi do dzisiaj – opera.

Florencja i piękny pałac przy via de' Benci, należący do świątelnego patrycjusza Giovanniego de' Bardi¹, conte di Vernio, to symboliczne „gniazdo rodzinne” opery. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XVI wieku były okresem niezwyklej aktywności licznego grona wybitnych osobistości skupionych wokół owianego legendą hrabiego Bardi. Najznakomitsi uczeni i artyści spotykają się w jego pałacu i debatuja, studiuja starożytne traktaty, uprawiaja teorię i praktykę muzyki, poszukują źródeł współczesności – w źródłach starożytności. To nieformalne stowarzyszenie, znane w historii muzyki pod nazwą *Camerata fiorentina*², stanowi niewyczerpane źródło wiedzy o powstaniu nowego gatunku teatru, Camerata florencka jest bowiem prawdziwym miejscem narodzenia opery.

1

Giovanni de' Bardi (1534–ok. 1614), włoski teoretyk muzyki i kompozytor, stworzył Cameratę florencką.
Źob.: *Encyklopedia Muzyczna (część biograficzna pod red. E. Dziębowskiej)*, Kraków 1970;
A. Szwejkowska, *Kolebka nowego stylu*, w: Z.M. Szwejkowski, *Między sztuką a ekspresją*, Kraków 1992, s. 11–13.

2

Camerata fiorentina dosłownie znaczy pokój, izba, stowarzyszenie... florenckie.

3

Z.M. Szwejkowski, op. cit.

4

Ibidem, s. 226.

Napisany przez ojca sławnego astronoma Galileo Galilei – Vincenza Galilei – traktat o wymownym tytule *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florence 1581) stanowi znakomity przykład tego, czym i w jaki sposób zajmowała się Camerata florencka. Jakiej miary kompetencja była kanonem prac jej uczestników, jak różnorodność studiowanych problemów muzycznych doprowadziła do stworzenia spójnego systemu teoretycznego i do powstania wybitnych dzieł z tego systemu wyrosłych, i wreszcie, jak stał się on podstawą wielu dokonanych twórczych na drodze *dramma per musica* – nowego teatru muzyki – prowadzącego do opery. Element zasadniczy nowego konceptu teatru stanowiła nowa technika *recitar cantando* – ekspresyjna melorecytacja, której celem głównym było słowo; nie tylko jego sonoryczna i merytoryczna jakość, ale przede wszystkim słowo jako *logos*. Camerata głosiła, iż *oratio sit harmoniae domina* (pol.: mowa panuje nad muzyką), że śpiew ma być ekspresją mowy, a śpiewak winien naśladować antycznego aktora – oratora. Idee Cameraty promieniowały na całą Italię, a w konsekwencji na całą Europę, która dla nowego teatru stała się „domem rodzinnym”. Sławny muzyk medycejskiego dworu Giulio Caccini wspomina we wstępie do swego zbioru *Le nuove musiche* (1602), że na zebraniach Cameraty florenckiej bywało „wielu szlachetnych panów – najpierw w mieście muzycy, poeci i filozofowie”⁴.

Zgromadzenie znakomitości z różnych dziedzin owocowało dziełami o wymiarze zaiste renesansowym. Akademickie studiowanie zabytków kultury antycznej dawało solidną podstawę naukową, ale także fundament etyczny postawy humanistycznej opartej na mądrości. Kontakt z filozofią starożytnej Grecji, która w sposób nieznaną renesansowej Europie uprawiała gruntowną refleksję ontologiczną nad muzyką, odświeżała zachwycające perspektywy metafizyczne. Muzyka jawiła się jako wysokie zadanie dla rozumu i serca – sytuowała bowiem twórczość muzyczną w perspektywie eschatologicznej. Odświeżała horyzonty zapomniane i przypominała duchowy wymiar istnienia człowieka.

Camerat podobnych do florenckiej było wiele, ale legendą pozostaje do dzisiaj owa wyjątkowa i arcyważna Camerata florencka. Legenda jest zastuzona, mimo że uczestnicy spotkań nie pozostawili zapisanych notesów ze zebrań czy spisanych wykładów lub seminariów. Zachowały się natomiast teksty rozpraw powstałych jako swoiste summy intelektualnej aktywności uczestników Cameraty oraz istnieją dzieła twórców wyrosłych w jej środowisku. Było to miejsce nie tylko seminariów i dysput, ale także miejsce, gdzie praktykowano ową „nową muzykę – antyczną”. To właśnie z kręgu Cameraty florenckiej wyszedł jedyny drukowany ówczesnie traktat dotyczący teorii i praktyki nowej muzyki. Traktat formułujący teoretyczne podstawy, a także praktyczne dezyderaty tej nowej muzyki – tak powstawała owa muzyka, która, tworzona współcześnie, pragnęła wskrzesić i ożywić, uczynić własnymi wysokie ideały Antyku³.

PARTYTURA

Nawet pobieżna lekcja *Dialogo...* sławnego Galilei dostarcza w tej mierze solidnych argumentów. Zresztą nie jest on przecież jedynym głosem, który usłyszeć z przeszłości możemy także dzisiaj. Muzyczna i teatralna myśl z kręgu Bardiego, ze środowiska Cameraty, wieloma głosami dociera do naszych czasów i świadczy z mocą, że oto we Florencji rodzi się nowe i wielkie dzieło – opera⁵. Wszystkie traktaty i kompozycje, które tam powstały, pośrednio i bezpośrednio, są istotnymi fundamentami tego nowego „Teatru Orfeusza” – teatru, o którym nie sposób myśleć bez „rozumienia muzyki”, teatru, którego nie sposób tworzyć bez „czytania partytury”, teatru, który staje się symbolicznym i realnym „wcieleniem partytury”.

Camerata fiorentina

Camerata fiorentina i osobiście Giovanni de' Bardi zastąpili badaniami prowadzonymi w ciągu całego wieku XVI nad antykiem w Europie. Wszelako nie tylko Giovanni de' Bardi godny jest naszej szczególnej uwagi, należy przypomnieć jeszcze co najmniej dwie wybitne osobistości z kręgu *Cameraty* – Vincenza Galilei oraz teoretyka i praktyka Giulia Caccini (jego córką była sławna kompozytorka Francesca Caccini). Giulio Caccini był nie mniej zastrzeżony dla historii opery niż sławny kompozytor pierwszej, zachowanej opery – Jacopo Peri. Uznanie wielkiej tradycji „filozofii muzyki starożytnej” za najdoskonalszy wzór dla muzyki współczesnej sytuuje Cameratę florencką w samym centrum ośrodków artystycznych epoki, inspirujących przemiany w muzyce schyłku renesansu w Europie. Właśnie takie niepozorne „kółko dyskusyjne” jak Camerata florencka z czasem stało się jedynym wiarygodnym świadkiem aktu „narodzin opery”. To właśnie z badań Cameraty dowiadywano się, że muzyka antyku była, ze swej istoty, rzeczywistością etyczną, że pełniła w kulturze starożytnej Grecji funkcję niemal religijną. Mówiąc odważnie, a zarazem bardziej precyzyjnie, funkcję rytualno-liturgiczną. Dla humanistów renesansowej Florencji – i nie tylko Florencji – takie usytuowanie

muzyki stanowić musiało nie lada wyzwanie. Zasadniczy spór epoki między „polifonistami” a „monofonistami” czy między „kontrapunktem” a „monodią” nie był przecież tylko sporem o pryncypia natury kompozytorsko-formalnej⁶. To był spór o rozumienie samej istoty muzyki – o jej miejsce w duchowej hierarchii kultury, był to także spór o miejsce opery w całej kulturze Europy. Postrzeżenie stylu homofoniczno-melodycznego jako wyrazu „postawy personalistycznej” oraz „podmiotowości muzyki” najgłębiej wyrażającej osobę – w przeciwieństwie do stylu kontrapunktyczno-polifonicznego jako odwróconego od osoby ku instrumentowi, czyli skoncentrowanego na „przedmiotowości muzyki” – był sporem o samą „istotę muzyki” – zasadniczym sporem o „filozofię muzyki”, o jej etos.

Ethos muzyki

Camerata Florencka odwoływała się do „teorii *ethosu*”⁷ rodem z Grecji. *Ethos* był tam wyrazem głębokiego związku ontologicznego Prawdy, Dobra i Piękna – wyrażał całokształt uznawanych i wyznawanych norm i prawd. Muzyka prowadziła do przeżycia intelektualnego wyższego rzędu, do przeżycia duchowego wymagającego świadomego wysiłku ze strony słuchającego. *Ethos* muzyki współtworzyła także *euphonia*, czyli dobre brzmienie. Eufonia niejako sprawiała, że metafizyczny etos muzyki zawierał w sobie wymiar także czysto pragmatyczny – technika eufonii współtworzyła metafizykę *ethosu*. W praktyczny sposób sprzyjała realizacji powołania muzyki, ponieważ w starożytnej Grecji muzyka miała funkcję etyczną i religijną – była rodzicielką Dobra.

Z takich przestanków należało wyprowadzić logiczne konkluzje. Empiria dostarczała argumentów płynących nie tylko ze studiów nad kulturą Greków. Także starożytny Egipt, Indie czy wreszcie starożytny Lud Księgi – Izrael Starego Przymierza, a także hermetyczny Lud Koranu – islam Arabii – słowem wszystkie światowe cywilizacje starożytne podzielały i wiarę, i przekonanie, że muzyka ma decydujący wpływ na duchową rzeczywistość człowieka, oraz także, że ma widoczny wpływ na materialną jakość tej rzeczywistości. Przyczynkiem do tej kwestii jest współczesne, dość rozpowszechnione przekonanie, a nieomal nawet pewność naukowa, że długotrwałe słuchanie muzyki Bacha czy Mozarta ma wymierny – zbawienny skutek terapeutyczny.

„Muzyka łagodzi obyczaje” – powiadamy, ale muzyka może także generować agresję... Stusnie twierdzimy, że „Muzyka ma moc otwierania Nieba” – ale widzimy także, iż „Muzyka ma również moc wciągania do Piekła”. To właśnie Bardi we wspomnianym eseju *Discorso mandato a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e 'l cantar bene* (Florencja 1578) zapisze sławne słowa, będące przykładem absolutnego przekonania autorytetów antyku o tym, że muzyka ma decydujący wpływ na życie duchowe człowieka, a także na jego cielesność – w tym również na jego zdrowie:

[...] Ale powróćmy do cudów muzyki, o których Damon, mistrz Sokratesa, powiedział, że miała ona moc skłaniania naszego ducha do cnót, gdy była uczciwa, a jeśli przeciwnie – to do wad, będących ich przeciwnością. Platon powiada, że dwa są rodzaje ćwiczeń: ćwiczeniem ciała jest gimnastyka, zaś tym, które ma na celu dobro ducha, jest muzyka. Opowiadał tenże, że Tales z Miletu miał tak słodki sposób śpiewania, iż nie tylko wzruszał umysły, ale leczył choroby i zarazę. Czytamy też, że Pitagoras muzyką leczył pijaków, Empedokles – furiatów, a Sokrates – pewnego opętanego. Plutarch zaś opowiada, że Asklepiades leczył szaleńców *sinfonią*. *Sinfonia* jest niczym innym, jak połączeniem śpiewu i gry. Ismene miała leczyć muzyką bóle kulszowe i gorączkę, zaś Aulus Gellius pisze, że cierpiących na podagrę leczono dźwiękiem *tibii* (łacińska wersja *aulosu*), tak samo jak tych, których ukąsiła żmija⁸.

5

Łacińskie słowo *opera* po polsku znaczy dzieło, ale także służba. Oba te znaczenia słowa *opera* stanowią podstawę analizy hermeneutycznej fenomenu opery.

6

Polifonia – wielogłosowość, *monofonia* – jednogłosowość, *punctum contra punctum* – kontrapunkt czyli technika kompozytorska jednoczesnego zestawiania różnych linii melodycznych, *monodia* – jednogłosowy (*monos*) śpiew (*ode*) z towarzyszeniem instrumentów.

7

Teoria *ethosu* sformułowana przez klasyczną etykę antyku głosiła, że muzyka stanowi istotny współczynnik życia człowieka, a poszczególne rytmy, skale, współbrzmienia oraz instrumenty mają określony *ethos*, czyli wywierają określony wpływ na duszę słuchacza, i mogą ją rozmaicie kształtować [zob. *Mała encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 285].

8

Z.M. Szwejkowski, op. cit. s. 174.

9

Prywatna korespondencja autora z Yehudi Menuhinem, list z 30 maja 1996 roku.

Ten fragment, zachowując wdzięk sensacyjnej gawędy, przemawia mitologiczną powagą a zarazem tchnie prawdą współczesnego doświadczenia. Niestety, przywykliśmy już do traktowania kultury jako luksusowego dodatku do cywilizacji. Zagubiliśmy oczywiste przekonanie, że kultura jest dokładnie tym dla cywilizacji, czym dusza dla ciała. Począwszy od starożytnych Chin po Egipt, od Indii po Arabię, wreszcie, aż po Złoty Wiek Grecji – wszędzie napotykamy tę samą wiarę, to samo przekonanie, że istnieje duchowa rzeczywistość wyrażona przez muzykę, że muzyka wyraża „realność tajemniczy”. Wąż śmiertelnie ukąsił Eurydykę i aulos Orfeusza miał wyprowadzić ją z Tartaru; przecież także Tamina wąż śmiertelnie przeraził – a czarodziejski flet ostatecznie go ocalił.

„Odwieczna Rzeczywistość”, która w partyturze jest ikoną napisaną dźwiękami, to obraz transcendentnej – jakiejś osobowej metafizyki, zbawczej lub potępieńczej, która, „zamieszkując muzykę”, daje jej moc albo wzniosłego rozwijania duszy człowieka, albo całkowitego upadku i dekonstrukcji. Muzyka zatem ma duchową moc tworzenia lub niszczenia ludzi i całych cywilizacji.

Wielki muzyk i wielki człowiek, z którym miałem szczęście pracować, a który zaszczycił mnie przyjaźnią – Sir Yehudi Menuhin – tak kiedyś pisał do mnie: „Muzyka tworzy porządek z chaosu, ponieważ rytm narzuca jednomyślność rozbieżności, melodia narzuca ciągłość beztądowi, harmonia narzuca zgodę sprzecznościom. Dlatego zamęt poddaje się porządkowi, a dźwięki stają się muzyką. Przez muzykę osiągamy uniwersalny ład, który wypytywa z fundamentalnych więzi geometrycznych i matematycznych proporcji. Dlatego właściwy kierunek dostarczany jest zwykłym powtarzalnym wartościom dźwięków, siła – mnożącym się elementom, a cel – przypadkowym związkom”⁹.

Przytoczone słowa wyrażają lapidarnie i zarazem dobitnie istotę starożytnej koncepcji muzyki – jej potęgi, jej etosu, jej powołania. Starożytni byli pewni, że muzyka ma konkretny wpływ na człowieka, a zatem na cywilizację. Uważali, że muzyka dokonuje aktu wcielenia, inkarnacji, że niejako „zamieszkuje osobę” i że tą właśnie drogą realizuje swoje powołanie wobec człowieka i jego świata. Wcielenie muzyki wyrażało się rytmem i harmonią ludzkich myśli, melodią ludzkich emocji, harmonią i rytmem ludzkiego ciała, słowem: jaka muzyka – taki człowiek... „Zła muzyka tworzy złego człowieka, a także zły człowiek tworzy złą muzykę”. Cóż za prymitywny, prostacki pogląd – krzyknięto by dzisiaj. Jeśli muzyka danej cywilizacji była w rękach kogoś złego lub niewykształconego, to, zdaniem starożytnych, prowadziło to cywilizację do całkowitej katastrofy. Jeśli zaś tworzył ją ktoś oświecony Bożym

Duchem – wówczas muzyka była instrumentem piękna i mocy, prowadziła ludzi ku Dobru, ku rozumnej szczęśliwości. Czyż Królowa Nocy z jednej strony i Sarastro z drugiej nie wyrażają tej opozycji. Podobnie, chociaż w nieco innej perspektywie, Papageno i Tamino. A dwie niewiasty przedstawiające dwa oblicza mitologicznej Eurydyki, czyli Pamina i Papagena... Zresztą w arcydziele Mozarta jest sporo analogicznych opozycji, są tylko bardziej złożone i ukryte – niejako świadomie zaszyfrowane. Muzyka – niczym Szekspirowski Prospero – ma „czarodziejską moc” stwarzania teatru.

Dla wielkich, starożytnych cywilizacji zorganizowany rozumnie dźwięk stanowił najwyższą ze sztuk, zarazem inteligentne wytwarzanie dźwięku za pomocą instrumentów muzycznych oraz rozumne używanie strun głosowych stanowiło najwyższą z nauk. Wreszcie muzyka, jako „najwyższa ze sztuk” oraz także „najwyższa z nauk”, stanowiła najsukuczniejszą drogę oświecenia duchowego i religijnego. Stanowiła również istotną podstawę trwałości i harmonijnych rządów. Nade wszystko zaś wielcy myśliciele starożytności zawsze podkreślali potężny wpływ muzyki na charakter człowieka. Wszystkie te koncepcje studiowane, rozwijane, a nawet wcielane były poprzez tworzone dzieła. Przede wszystkim zaś stanowiły obfitą treść wszelakich tekstów technicznych, a także rozmaitych i szczegółowych instrukcji tu dotyczących praktyk wykonawczych.

Fragment pracy doktorskiej *Teatr partytury. Opera uboga* napisanej pod kierunkiem prof. Waldemara Śmigasiewicza, obronionej w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie w 2012 roku.

Ryszard Peryt – aktor, reżyser, nauczyciel akademicki, doktor sztuki teatru. Zrealizował wszystkie sceniczne dzieła Mozarta. Także propremiery sceniczne dzieł nieoperowych, m.in.: *Vespere* Monteverdiego, *Mesjasz* Haendla, *Requiem* Verdiego, *Symfonia Tysiąca* Mahlera, *Stabat Mater* Szymanowskiego czy *Polskie Requiem* Pendereckiego. Od 2008 roku wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie, gdzie założył Instytut Opery.

Instrumenty muzyczne są przede wszystkim przyrządami do grania, czyli komponowania, ćwiczenia, wykonywania dzieł – to oczywiste. Ale są to także rzeczy niepodobne do innych, mają swoje ukryte znaczenia i z tego również względu bywają traktowane przez budowniczych ze szczególną troską i zdobione z ogromnym przepychem jako samodzielne przedmioty zbytku, swoiste majstersztyki.

właściciela nagromadzonych przedmiotów luksusu, oraz emocjonalna, bo zdarzają się również zbieracze o duszy nieco egzaltowanego estety, którzy wszystko oddadzą za rzecz chwytającą ich za serce. Nieraz trudno te dwie postawy rozdzielić.

Fortepian z lapis lazuli?

Niebagatelną przyczyną wymagań estetycznych w stosunku do przedmiotów bywa też nader często snobizm. Wyższe warstwy lubią się zwykle popisywać bogactwem i zawsze chcą posiadać coś

INSTRUMENTY MUZYCZNE — PORTRET ZBIOROWY

CZĘŚĆ DRUGA: INSTRUMENTY JAKO DZIEŁA SZTUKI

Termin „dzieło sztuki” można rozumieć różnie...

Sformułowanie „dzieło sztuki” jest wieloznaczne; by problem sprecyzować, trzeba zadać pytanie, jaką sztukę mamy na myśli. Każdy przedmiot rzemieślniczy jest bowiem w pewnym sensie dziełem sztuki; suknia dziełem sztuki krawieckiej, a podkowa dziełem sztuki kowalskiej. Tego rodzaju dzieło sztuki – rzemieślniczej – może być przedmiotem wykonanym przeciętnie, doskonale albo całkowicie spartaczonym. W odniesieniu do instrumentów muzycznych, oglądanych właśnie z punktu widzenia rzemiosła, mówimy o dziele sztuki lutniczej – w wypadku skrzypiec, organmistrzowskiej – organów etc. Wówczas mamy na myśli te walory, które decydują o stopniu przydatności rzeczy do jej przeznaczenia; w tym upatrywać piękna przedmiotu już Sokrates¹. Kiedy jednak zwracamy uwagę na piękno danej rzeczy bez względu na jej przeznaczenie, patrzymy na przedmiot z estetycznych pozycji, podobnie jak na dzieła z obszaru sztuk pięknych. Czy instrument muzyczny może być piękny z czysto plastycznego punktu widzenia? Oczywiście, dawne i wartościowe, nowsze i wykwinne, a także pozaeuropejskie instrumenty bywają wykonane i zdobione w wysoce artystyczny sposób, mogą nawet całe stanowić dzieło sztuki.

Zwróćmy uwagę, że te trzy sposoby rozumienia dzieła sztuki układają się nam w pewnego typu gradację aksjologiczną. Dotyczą kolejno: materialnej wartości instrumentu (rzemiosło), jego walorów dekoracyjnych (plastyka) i wreszcie – przydatności funkcjonalnej (muzyka). Podział ten nie oznacza, że wartości te nie występują łącznie, przeciwnie, często dany instrument skupia w sobie wszystkie trzy. Obiektywna ważność tych trzech wartości w przedmiocie jest dyskusyjna, zależy od punktu widzenia; muzyk wybierze przydatność, muzealnik wygląd, zaś przy określaniu wartości rynkowej instrumentu będzie brany pod uwagę każdy z powyższych trzech czynników.

Dlaczego instrument muzyczny miałby być oceniany estetycznie, a nawet zostać zaklasyfikowany jako dzieło sztuki plastycznej? Przecież uroda rzeczy w najmniejszym stopniu nie wpływa na jakość dźwięku i nawet najpiękniej wyglądające skrzypce będą niewiele warte, jeśli brzmienie nie idzie w parze z ich piękną prezentacją. Jednakże szereg powodów może skłaniać do podejmowania oceny estetycznych walorów wiolonczeli, organów, a nawet fortepianu. Decydują o tym dwie przyczyny: racjonalna, charakteryzująca zamożnych znawców i kolekcjonerów, lubiących dbać o wspaniałość swego otoczenia, które świadczy także o społecznym pozycji

znakomitszego czy rzadszego od tego, czym mogą się popisać zwykli zjadacze chleba. Nie zawsze postawę taką należy oceniać negatywnie, wiele rzeczy o niebywałym pięknie stworzono dla zaspokojenia kaprysu snobów.

Snobizm bywa nieraz także komiczny; na przykład w ostawionej powieści Heleny Mniszkówny na salonach ordynata Michorowskiego puszy się fortepian wykonany z lapis lazuli. Brzmi to dla snobów całkiem niezłe, szczególnie że lazuryt to minerał wielokrotnie wymieniany w *Gilgameszu*, najstarszym tekście literackim świata; jednak gdyby nawet jakiś szalony konstruktor zbudował z niego fortepian, nie nadawałby się on w ogóle do grania. Lapis lazuli może co prawda pojawiać się nie tylko jako oczko w pierścieniu, ale także jako składnik inkrustacji, jest on jednak materiałem o charakterze typowo zdobniczym, a nie konstrukcyjnym, gdyż jest bardzo kruchy.

Zdarza się jednak także odwrotnie, zbieraczami instrumentów muzycznych bywają i najpoważniejsi profesjonaliści. Stynny klawesynista Kenneth Gilbert jest posiadaczem sporej kolekcji wspaniałych klawesynów i chętnie wypożycza je innym wirtuozom do nagrań. Wybitnym znawcom przecież zależy na tym, by przedmiot ich podziwu był wszechstronnie doskonały.

1

Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*
t. 1–3, t. 1 *Estetyka starożytna*,
Wrocław 1962.

2

Nazwa spotykanego w Starym
Testamencie drewna „almugimowego”
[1 Krl 10, 2 Krn 9] jest wynikiem błędu
tłumaczy Septuaginty.

Materiały i ozdoby

Wysoką estetykę instrumentów muzycznych można oczywiście osiągnąć różnymi sposobami, ale do najprostszych i najczęstszych należy zastosowanie szlachetnych materiałów. To przede wszystkim rzadkie gatunki drewna, które z różnych względów są cenne lub piękne. A więc mahoń, palisander, heban, cedr i cyprys oraz inne, nieczęsto spotykane w Europie, jak drzewo sandałowe, tekowe czy nawet bambusowe². Takiej jednak fantazji, by prawdziwe kościelne organy zbudować z bambusowych piszczałek, potrzebowali bodaj tylko konstruktorzy z Filipin.

Czy brzmią one równie dobrze jak organy europejskie? Nie starajmy się odpowiedzieć na to pytanie, ale dodajmy, że klekot mechanizmu jest w tym instrumencie nieledwie głośniejszy od dźwięku. Warto też pamiętać, że jako materiał na skrzypce (i wiele innych instrumentów) niezastąpione jest najzwyczajsze drewno lipowe; świerk i jodła także dają bardzo dobre brzmienie. Zewnętrzne piękno bowiem nie gwarantuje instrumentom – jak zresztą i w każdym innym wypadku – większej doskonałości.

Organy bambusowe, Filipiny



Jako materiał instrumentów muzycznych mogą również wchodzić w grę szlachetne metale, srebro, a nawet złoto, najchętniej stosowane we fletach. Król Prus Fryderyk II Wielki, który był znakomitym flecistą wirtuozem i naprawdę dobrym kompozytorem, grywał na słynnym flecie kryształowym. Okaryny z doskonałej porcelany produkowała nawet manufaktura miśnieńska. Do rzadkich dziwactw należą zdarzające się także porcelanowe instrumenty dęte o sporych formatach, jak choćby róg naturalny. Oprócz materiału podstawowego do wytwarzania instrumentów wprowadzano naturalnie także złocenie, masę perłową, kamienie ozdobne, półszlachetne, a nawet szlachetne.

O wyglądzie instrumentu, który nazwać możemy dziełem sztuki, decyduje, rzecz jasna, także zgrabny kształt, a dalej malunki, rzeźbienia, okucia, inkrustacje, markieteria. Zazwyczaj doskonałość kształtu wynika ze świetnie uchwyconych proporcji przedmiotu, ale zdarzają się także przypadki szczególne, kiedy specjalnego wdzięku dodają instrumentom pewne wymyślne rozwiązania, z jakimi się spoty-



Róg naturalny z porcelany, Niemcy XVIII w.

kamy na przykład w budowie fortepianów o formie zbliżonej do piramidy, a to znów do „żyrafy”, we flecie ukrytym w lasce albo też wówczas, gdy całość instrumentu ukształtowana została na podobieństwo ptaka czy smoka. To ostatnie oczywiście ma miejsce głównie w kulturach egzotycznych.

Nie w każdym jednak miejscu można instrument muzyczny poddać zabiegom dekoratorskim, a w takim jedynie, gdzie ozdoby nie przeszkadzałyby w grze, a i tam przede wszystkim, gdzie nie miałyby wpływu na brzmienie. Klawiatura fortepianu nie może być – rzecz jasna – rzeźbiona (przychodzi tu na myśl obraz Salvadora Dali z głowami Lenina³), podobnie jak piszczałek organów nie można dekorować repusowaniem; w pierwszym przypadku uniemożliwiłoby to grę, w drugim – zmieniło barwę organowego głosu.

Z tych podstawowych zasad wynika, że niektóre instrumenty można zdobić, a innych niemalże wcale. W wypadku skrzypiec żadna ich część, poza główką komory kołkowej i podstrunnicą, nie nadaje się w zasadzie do ozdobnego potraktowania, bowiem

Fortepian-żyrafa, Wiedeń 1820

Fortepian-piramida, Bruksela 1745



3

S. Dali, *Częściowa iluzja: 6 głów Lenina na 1 fortepianie*, 1931, Paryż, Centre Pompidou.

4

Bartolomeo Cristofori (1655–1732), włoski budowniczy klawesynów, szpinetów i fortepianów, wynalazca mechanizmu młoteczkowego, prototypu współczesnego fortepianu; swój pierwszy klawesyn z systemem umożliwiającym grę o zróżnicowanej dynamice nazwał *arpicembalo che fa il piano e il forte* (1700).

5

André Modeste Grétry (1741–1813), kompozytor francuski, tworzył głównie opery, kontynuator muzycznej myśli J.J. Rousseau i autor znakomych pamiętników.

6

Warto przypomnieć, że założycielem Konserwatorium Paryskiego (1795) był twórca orkiestry Gwardii Narodowej Bernard Sarrette (1765–1858).

7

Giovanni Battista Martini zw. Padre M. (1706–1784), franciszkanin, kompozytor, teoretyk, muzykolog włoski.

8

Giuseppe Maria Crespi (1665–1747), malarz włoski, wybitny przedstawiciel bolońskiego baroku, twórca dzieł mitologicznych i rodzajowych; o wspomnianym obrazie patrz K. Lipka, *Malarz w muzycznej bibliotece. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 345–350.

w tym najdelikatniejszym z instrumentów zmiana w najmniejszym nawet elemencie ujemnie wpływa na brzmienie; stosunkowo duże i gładkie płaszczyzny pudła rezonansowego muszą pozostać puste i równe, oprócz spodniej płyty, którą można pokryć rysunkiem czy delikatną intarsją. Zdarzają się co prawda także instrumenty smyczkowe z bogato rzeźbionym spodem, ale – dziwnym trafem – nigdy się ich nie widzi na scenie, a wyłącznie w muzeach. W innych instrumentach, jak na fagocie na przykład, „wolna” powierzchnia jest tak nikta, że dopuszcza zaledwie minimalne zdobnictwo. Jednak to właśnie instrumenty dęte należą do najstarszych w świecie słynnych także ze zdobnictwa; lury z epoki brązu, znane głównie z terenów Skandynawii, datowane są już na XII w. p.n.e.



Lira korbowa, Lambert 1775

Natomiast klawesyny, fortepiany, pianina, liry korbowe czy organy mają rozległe przestrzenie, które mogą podlegać zdobieniu wszelkimi technikami na szeroką skalę. Już pierwszy instrument klawiszowy z mechanizmem młoteczkowym Cristoforiego⁴ wyróżniał się niezwykłą elegancją kształtów i wyrafinowaną ornamentyką. Zdarza się też, że przy ozdabianiu instrumentów klawiszowych współpracują nawet najgenialniejsi artyści, jak dla przykładu Memling, Parmigianino czy Watteau.

Instrumenty muzealne

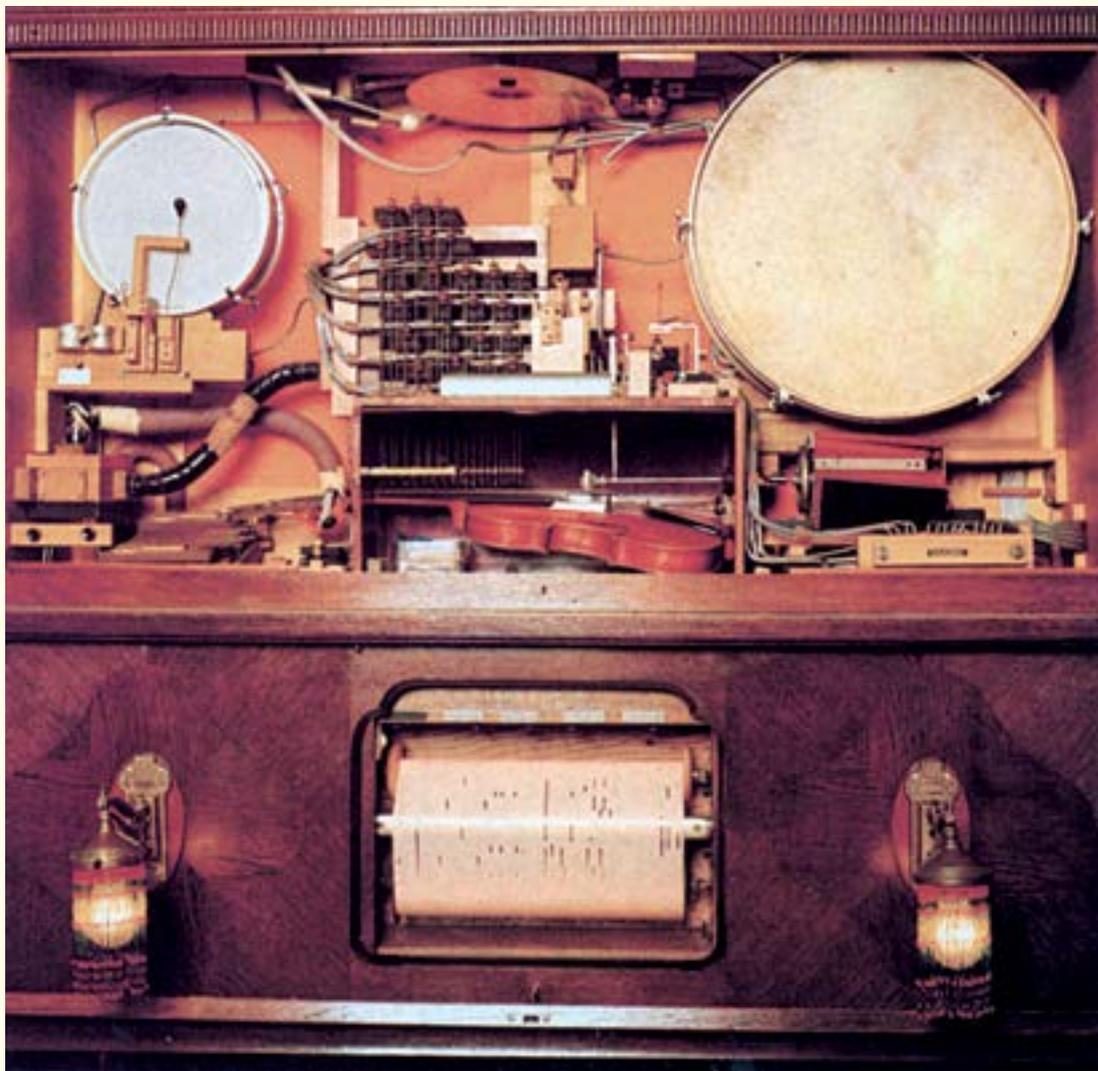
Muzea instrumentów muzycznych, popularne w całej Europie, w związku ze wszystkim, o czym już była mowa, mają do wypełnienia przynajmniej dwie role: po pierwsze dokumentują kulturę i praktykę muzyczną, po drugie gromadzą rzeczy wartościowe i piękne. Nasze, wcale zasobne, muzeum w Poznaniu nie plasuje się mimo wszystko w czołówce tego typu instytucji, toteż warto również odwiedzić podobne placówki za granicą. Jest wśród nich kilka godnych wymienienia, choć wszelkie tego typu wzmianki muszą dźwigać piętno osobistych doświadczeń i upodobań autora.

Wielkie wrażenie robią zbiory Konserwatorium Paryskiego, gdzie (kiedyś przynajmniej) można było liczyć na liczne instrumenty o historycznym znaczeniu wziąć do ręki i samodzielnie wypróbować (grałem tam na klawesynie, który był niegdyś własnością André Grétry'ego⁵). Można tam oglądać również harfę Marii Antoniny produkcji jej nadwornego budowniczego i wirtuoza Jean-Henri Nadermanna czy instrumenty dęte z czasów Wielkiej Rewolucji⁶. Niezwykle rozległe zbiory brukselskie (są to w końcu tereny ogromnie bogate w historię muzyki) zostały podzielone na dwie kolekcje, miejską i uczelnianą. Podobnie w Londynie, a także w Kopenhadze, gdzie wyodrębniono jako osobną instytucję potężny zespół instrumentów mechanicznych (w tym niezmiernie uciechne prototypy szaf grających), któ-

rym towarzyszy gruba specjalistyczna encyklopedia w języku angielskim.

Nie sposób tu pominąć zbiorów Konserwatorium w Bolonii, gdzie króluje niespotykana nigdzie indziej galeria portretów kompozytorów, zapoczątkowana przez Martiniego⁷, założyciela tamtejszej biblioteki. To do tej właśnie bibliotecznej sali wchodzi się przez słynne drzwi, które są namalowaną przez Crespięgo⁸ wielką martwą naturą (typu *trompe-l'œil*), imitującą regały pełne muzycznych woluminów. Niejeden wspaniały instrument można także spotkać w domach kompozytorów (Mozarta w Salzburgu czy Albeniza w Camprodon), a także w zamkach (mediolańskim Castello Sforzesco) i pałacach nie-raz wyposażonych w muzyczne salony, gdzie instrumenty funkcjonują w naturalnym kontekście zabytkowych wnętrz. Często te autentyczne przyrządy do grania korespondują z instrumentami namalowanymi na obrazach o muzycznej tematyce, wyrzeźbionymi w boazeriach czy przedstawionymi w oddzielnych grupach rzeźbiarskich lub ujętymi pośród detali architektonicznych, o czym pisałem w poprzednim szkicu do portretu zbiorowego instrumentów muzycznych.

Wspomniałem przed chwilą o instrumentach mechanicznych. To kolejna dziedzina grupująca muzyczne aparaty od istnych cacek i bibelotów aż do rozbudowanych, złożonych machin, od maleńkich pozytywek do potężnych orkiestrionów. Pozytywki montowano nie tylko w specjalnych szkatułkach, ale często również w przedmiotach użytkowych, w ozdobnych salonowych i stołowych precjozach (na przykład w figurkach „środką stołu”), w zegarach



Orkiestron. Lipsk 1929

(gdzie „pociągano za sznurek, by stary Dąbrowskiego usłyszeć Mazurek”) czy w solidnych sekretarach, kiedy delikatne dźwięki pobudzano do dźwięczenia opuszczaniem masywnego blatu.

Prototypy nowoczesnych szaf grających wręcz rozczulają, kiedy po otwarciu wielkich drzwi ukazują się zdziwionym widzom prawdziwe skrzypce i mechanicznie ustawiają się w różnych pozach, by właściwą struną dotknąć do wirującego krążka z końskim włosiem, zastępującego smyczek. A dookoła pełna orkiestra innych autentycznych instrumentów cała się porusza i podryguje, co wydaje się nam dzisiaj większym artystycznym cudem od pospolitych odtwarzaczy CD czy mp3.

A do tego przywołajmy wszelkie ludowe instrumenty, szczególnie pozaeuropejskie, połączone z magicznymi znakami i maskami demonów, jakże niestusnie zwane niekiedy prymitywnymi! Każdy z nich jest dziełem sztuki, a ich niewątpliwa uroda wiąże się z patriarchalnym dostojeństwem prastarych, tajemniczych rzeczy. Wspomnijmy też inne niezwykle przypadki: rzeźbę harfiarza z Cyklad (ok. 3000 lat p.n.e.) o formie tak syntetycznej, że trudno uwierzyć, by powstała przed wiekiem XX, czy lury Wikingów albo bucciny (tuby) z reliefu na kolumnie Trajana, które Sarrette i Gossec⁹ kazali kopiować, wierząc w ich donośność, mogącą rozpalić do żywego paryskich sankiulotów...

Albo też nowoczesne instrumenty elektroniczne, które wyglądają niemalże jak plastyczne instalacje!

Wśród nich wyróżnia się urodą paryska aparatura eksperymentalna do wydobywania dźwięków z wibrujących kryształów.

Symbolika jako więź muzyczno-plastyczna

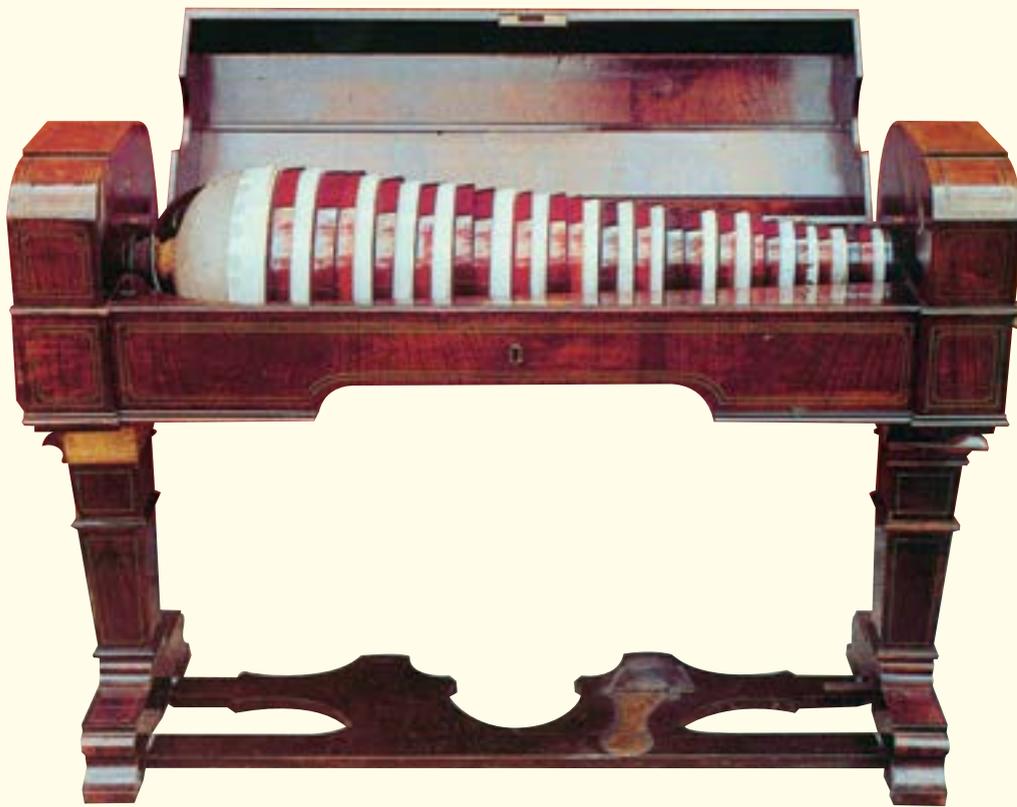
Do szczególnego spotkania dzieł sztuki dochodzi wówczas, gdy sztuczne instrumenty muzyczne pojawiają się na znakomitych obrazach. Tak niezwykle bogaty temat jak obecność muzyki w malarstwie wykracza poza ramy niniejszego szkicu, lecz trzeba tu przypomnieć parę podstawowych faktów, doskonale zresztą znanych każdemu miłośnikowi tak muzyki, jak i malarstwa. Zatrzymam się więc na moment tylko przy wyrafinowanej roli instrumentów muzycznych w wanitacyjnych martwych naturach Holendrów, gdzie krótkość brzmienia dźwięku, chwilowość muzycznej przyjemności, kruchość budulca i konstrukcji narzędzia (delikatne pudła rezonansowe, pozrywane struny) znakomicie nadawały się do podkreślenia wątku przemijania. Wspomnę o instrumentach występujących jako przedmioty uosabiające słuch w alegorycznych przedstawieniach pięciu zmysłów, następnie wymienię inne, dęte, w scenach pasterskich, myśliwskich czy batalistycznych oraz wszelkie dalsze w niezliczonych sytuacjach i scenach ukazanych przez malarstwo religijne, jak Sąd Ostateczny, apoteozy osób boskich czy wizerunki św. Cecylii i króla Dawida z ich muzycznymi atrybutami.

Właśnie we wszystkich tych wypadkach instrumenty nie tylko podejmują zadanie zdobienia czy uatrakcyjnienia przedstawień, ale wnoszą w nie bogatą, urozmaiconą symbolikę. Symboliczne znaczenia instrumentów są tak różnorodne, że Bosch¹⁰ namalował rzeczywiście przerażające piekło, w którym potępione dusze dręczone są właśnie przez instrumenty muzyczne, w całkiem zresztą nieswoisty dla danego narzędzia sposób, podczas gdy z kolei d'Assoucy¹¹ twierdził, że budowa sfer całych niebios ściśle odpowiada rejestrom klawesynu.

Symbolika instrumentów muzycznych przedstawia panoramę niezwykle złożoną i rozbudowaną; bierze się to z wieloznaczności samej muzyki i ról, jakie instrumentom są przydzielone z samej natury sztuki dźwiękowej, jednak mają tu także znaczenie związki z życiem, obyczajem, wierzeniami, obrzędami, mitologią. Ogólnie symbolika instrumentów wynika z ich powiązań religijnych i świeckich, które znaczą je wyraźną wymową etyczną. Czasem jednak sytuacja się komplikuje, na przykład oba instrumenty wynalezione ponoć przez Hermesa charakteryzuje krańcowa dwuznaczność: flet tradycyjnie kojarzony jest z perwersyjną erotyką, ale symbolizuje także wartości poznawcze, jakie niesie ze sobą miłość, zaś używana przez pitagorejczyków do akustycznych doświadczeń lira, związana stąd

Instrument elektroniczny – dźwięczące kryształy. Paryż XX w.





Harmonika szklana, 1. poł. XIX w.

9

François-Joseph Gossec (1734–1829), kompozytor i kapelmistrz francuski, obok malarza J.-L. Davida i poety M.-J. Chéniera odegrał podstawową rolę w organizowaniu życia artystyczno-propagandowego Wielkiej Rewolucji.

10

Hieronimus Bosch, tryptyk *Ogród rozkoszy ziemskich*, 1480–1490, Madryt, Prado.

11

Charles Coypeau Sieur d'Assoucy (1604–1674), *Les Pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint-Office de Rome* (1676), w: Guy Bernard, *L'Art de la musique*, Paris 1961, s. 71–72.

12

Zwyczajowe określenie aulos jako podwójnego fletu jest z muzycznego punktu widzenia niepoprawne, aulos był bowiem instrumentem o podwójnym stroiku (obojowym).

13

C. Ripa, *Ikologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 291–293.

14

A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, 1, 2, *Improwizacja*, s. 29–30.

z dociekaniem intelektualnymi, sugeruje jednocześnie nadwrażliwość zmysłową.

Liczne instrumenty mają swój zwyczajowy symboliczny „przydział”, szczególnie w malarstwie religijnym. W scenach Narodzenia pojawiają się oczywiście instrumenty o konotacjach anielskich, przede wszystkim strunowe, smyczkowe i szarpiane (skrzypce, lutnia, harfa), a spośród ziemskich instrumenty pasterskie (flet, fujarka, dudy). Scenom apokaliptycznym, głównie Sądowni Ostatecznemu, towarzyszy zawsze blacha, a więc trąby naturalne i inne instrumenty fanfary. W dalszych nadziemskich wydarzeniach często pojawiają się w rękach aniołów niektóre instrumenty perkusyjne (triangel, tamburyn); w rozbudowanych rajskich panoramach mamy często do czynienia z całą orkiestrą anielską (Fra Angelico, Gaudenzio Ferrari, Melozzo da Forlì, Memling). Bohaterowie o szczególnym charakterze muzycznych powiązań także mają przysądzone sobie przynajmniej pewne gatunki instrumentalne; król Dawid – różne typy harf, organów lub instrumentów smyczkowych, św. Cecylia – instrument strunowy, zazwyczaj klawiszowy, św. Hieronim – trąbę (Sądu Ostatecznego). Jak z tego wynika, z niebem wiążą się organy, harfy, smyczki, choć nie należy zapominać o dzwonach kościelnych, karyjonach i kurantach (zawsze odnoszonych do Niebieskiego Jeruzalem), podczas gdy instrumenty dęte i perkusyjne odsyłają do sfer czyśćcowych czy piekielnych. Z drugiej strony, we wspomnianym piekle muzycznym Bosccha każdy bez różnicy instrument może się stać narzędziem najwymyślniejszych tortur.

W sytuacjach świeckich obecność instrumentów jest bardziej oczywista. Wiemy, czego się spo-

dziewać po scenach militarnych, myśliwskich, pasterskich, mieszczańskich czy mitologicznych. Te ostatnie dostarczają kilku statych powiązań: Diana występuje zazwyczaj z rogami, Apollo z lirą, Orfeusz z wiołą, Pan z fletnią; także niektóre spośród Muz dysponują własnym instrumentarium: Euterpe – dwoma fletami (aulos¹²), Terpsychora – kitarą; Erato – lirą; Polihymnia pojawia się z barbitonem (prototyp starożytnej gitary)¹³.

Jednym z najciekawiej powiązanych instrumentów jest wynaleziona przez Benjaminą Franklina (1761) szklana harmonika. W czasach romantyzmu wywołała ona istną sensację; koncentryczne koła szklane, obracane wokół osi, wydające eteryczny dźwięk anielski przy najlżejszym dotyku, musiały budzić kosmiczne skojarzenia związane z muzyką od starożytności. Kobiety omdlewały przy rozwibrowanym dźwięku, któremu nikt nie mógł się oprzeć, ani Mozart, ani Mesmer, ani Mickiewicz, który „kładał dłonie na gwiazdach, jak na szklanych harmoniki kręgach”¹⁴. Hegel uważał ten instrument za krańcowe przeciwieństwo bębna, a masoneria tym więcej się harmoniką interesowała, im bardziej zakazywała tych szkodliwych dla zdrowia koncertów niemiecka policja.

Każdy w zasadzie instrument muzyczny wyraża skrótoowo syntezę całego boecjańskiego podziału harmonii. Wydając z siebie kunsztownie ułożone dźwięki, wyraża wnętrza artysty, a zarazem jest dostosowany do fizjologicznych możliwości człowieka i powiązany z kosmosem dzięki odpowiedniości liczbowo-stereometrycznych proporcji. Jest tym narzędziem, w którym skupiają się wszystkie trzy zasady: *harmonia mundana* – *harmonia humana* – *harmonia instrumentalis*. Obrazuje, co najmniej od średniowiecza, łączność zmysłów i intelektu, dzięki której instrument staje się środkiem pobudzenia czystej zmysłowości i narzędziem do prowadzenia teoretycznych i estetycznych spekulacji.

Czyż tak obarczony znaczeniami przyrząd nie powinien samym wyglądem mówić o swej duchowej roli i funkcji przekaznika wzniosłych treści? Powinien, a zatem już zewnątrz należy go ukształtować jak najpiękniej, tak właśnie jak doskonałe dzieło sztuki.

Fot. archiwum autora

Krzysztof Lipka – muzykolog, historyk sztuki, pisarz, adiunkt na Wydziale Kompozycji, Teorii i Dyrygentury Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Jego dorobek obejmuje piętnaście wydanych książek (m.in. powieść *Pensjonat Barateria*, tomik poetycki *Elegie moszczeniackie*, zbiór esejów *Słyszalny krajobraz*, dwa tomy filozoficznych rozważań o sztuce: *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego* oraz *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym*), około trzystu pięćdziesięciu szkiców i esejów z zakresu sztuki i kultury oraz niezliczone audycje radiowe z lat 1975–2002.

JAK BYŁ ZROBIONY CAR PAWEŁ I LUDWIKA SOLSKIEGO (CZĘŚĆ DRUGA)

Henryk Izydor Rogacki

Jednak w myśleniu o roli cara Pawła I, niezależnie od natrętnych interwencji historii, nie mogły się nie pojawić i inne przestanki. Można przypuszczać, że Sol ski wiedział o tym, iż kiedy Paweł z żoną podró żowali po Europie, jako hrabia i hrabina Nord (1782), cesarz austriacki Józef II nagrodził 50 dukatami ak tora swego nadwornego teatru „za trafną uwagę”, że jeśli w obecności hrabiego Norda zostanie wysta wiony *Hamlet*, to „na sali znajdować się będą dwaj Hamleci”¹. Tylko konia z rzędem temu, kto odgad nie, czy cesarz miał na myśli jedynie to, iż Pawłowi, tak jak Hamletowi, zamordowano ojca, czy też brat pod uwagę nerwowy, melancholijny, osobliwy, ta jemniczy i niewytłumaczalny charakter petersbur skiego carewicza?

Gdy Ludwik Sol ski żegnał się z rolą Pawła I, pamięć o ostatnim imperatorze Rosji była dla jednych wspomnieniem słusznie zlikwidowanego „wroga ludu”, dla drugich obowiązkiem wierności ofierze męczennika wolności. Każde z tych stanowisk mogło, nie musiało, wpływać na sąd o poprzednikach Mikołaja II na carskim tronie. W każdym razie ostatni car nie był jeszcze świętym prawostawia, kiedy dla wszystkich stawało się więcej niż jasne, iż nowa władza radziecka poddała się działaniu wypróbowanych zasad Wielkiego Mechanizmu.



Fot. Kuczyński & Görtler, Kraków.
„Pawłi” na [scenie] krakowskiej: Dyrektor Ludwik Sol ski w roli „Pawła I”.

1

N. Ejdelman, *Paweł I czyli śmierć tyrańca*, przeł. W. i R. Śliwowsky, Warszawa 1990, s. 50.

2

Ibidem, s. 75.

3

Ibidem, s. 143.

4

Ibidem, s. 144.

5

L. Solski, *Wspomnienia 1893–1954*, Kraków 1956, s. 267–268.

6

Por. egz. nr 1518.

7

Ibidem.

8

Igor Śmiałowski *opowiada...*, Warszawa 1976, s. 60–61.

9

Por. W. Sclavus, *Królobójcy*, Lwów 1905, s. 151–152; *Carobójstwo 11 marca 1801 roku. Katalog wystawy*, Palace Editions, 2001, s. 140, 148, 149. Za informacje o wystawie i udostępnienie katalogu najserdeczniej dziękuję p. dr. Hieronimowi Grali z Instytutu Historii Uniwersytetu Warszawskiego.

Styszał też pewnie Solski o kunsztownych porównaniach cara Pawła do Don Kichota czy o określeniu „romantyczny cesarz”² – wyszłym spod pióra samego Aleksandra Puszkina. Najciekawsze bytoby, gdyby Solski zapoznał się z badaniami stricte medycznymi nad przypadkiem swego bohatera. „Na początku naszego stulecia problem choroby psychicznej Pawła stał się przedmiotem badań dwóch znakomitych psychiatrów. W latach 1901–1909 doczekała się ośmiu wydań książka Pawła Kowalewskiego, gdzie autor (powołując się głównie na znane z literatury „anegdoty o Pawle”) wysuwa wniosek, że car należał „do degeneratów stopnia drugiego, ze skłonnością do przejścia w chorobę psychiczną w postaci manii prześladowczej [...]”. Jednakże profesor Władimir Cziż, opierając się na znacznie większej liczbie opublikowanych materiałów, zauważył, że „Pawła nie można poczytywać za maniaka”; że „nie cierpiał on na chorobę psychiczną” i był „człowiekiem zdrowym psychicznie [...]”³.

Odnotowując czysto medyczne podejście do osoby Pawła jako jednak niewystarczające, warto wspomnieć o najbardziej złowieszczej wizji losów Pawła, sformułowanej w okresie młodości carewiczka przez jego bożyszcze – Fryderyka II, króla Prus. „Nie możemy pominąć milczeniem opinii wyrażonej przez znawców odnośnie charakteru tego młodego księcia – pisał król. – Wydał się dumny, wyniosły, gwałtowny, co wywołało w tych, którzy znają Rosję, obawę, iż trudno mu będzie utrzymać się na tronie, gdzie powołanego do rządzenia narodem prymitywnym i dzikim, rozpieszczonym w dodatku tagodnymi rządami kilku cesarzowych, może go spotkać ten sam los, co jego nieszczęsnego ojca”⁴. Nawiasem mówiąc, z postacią Wielkiego Fryderyka spędził Ludwik Solski kawał życia. Jego kreacja w sztuce Adolfa Nowaczyńskiego to coś więcej niż arcyrola.

Pora jednak odwołać się do świadectwa samego artysty-aktora na temat *Cara Pawła I*. W swoich wspomnieniach Ludwik Solski napisał czy raczej napisał kazat: „Pod koniec roku odbyła się światowa prapremiera sztuki Dymitra Mierieżkowskiego *Paweł I*, zakupionej przeze mnie od autora dla polskich scen. W Rosji była na indeksie; zabroniono ją grać Stanisławskiemu, choć próby były zaawansowane. Ciekawa robota reżyserska i trudne zadanie aktorskie. W to mi graj. Ale niektóre sceny wydały mi się niezbyt dobrze rozwiązane. Pozwoliłem sobie więc – po listownym porozumieniu się z autorem – na pewne korekty. Szereg scen w ogóle wyrzuciłem, ponieważ były zbyt gadane – sceny zbiorowe określiłem do minimum, gdyż rozbiły akcję, niektóre przestawiłem, tu i ówdzie poczyniłem jeszcze jakieś poprawki, wreszcie – co najważniejsze – przerobiłem zakończenie. U Mierieżkowskiego car miał być zamordowany w swojej sypialni. Ja inaczej wyobrażałem sobie finał. Bardziej scenicznie, więcej dramatycznie. Zaproponowałem, by car uciekał po schodach, gdzie dopadają go spiskowcy. Tak też dramat ten wystawiono”⁵.

W egzemplarzu *Pawła I*, od czasów prapremiery przechowywanym w Bibliotece Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, zachował się sporządzony ręką Solskiego opis sceny mordowania cara, literacki projekt sekwencji teatralnej: „Zakładają mu szarfę na szyję. Paweł się wyrывa, biegnie w kierunku sypialni. Jeden ze spiskowców dogonił go, złapał za szarfę wiszącą z tyłu szyi, pociągnął mocno tak, że Paweł upadł w tył. Wówczas łapią go za rękę, jeden z jednej, drugi z drugiej strony a dwu za szarfę. Ciągną go po schodach w górę i wloką aż do sypialni na lewo. Z sypialni stychać głos duszonego Pawła I uczyszających go spiskowców”⁶.

Z powyższego wynika, że na oczach widzów rozegrało się polowanie na cara. Sam akt uduszenia, czyli śmiertelnego zadzierzgnięcia, miał miejsce w niewidocznym dla publiczności wnętrzu sypialni cara, skąd dochodziła tylko ścieżka dźwiękowa straszliwego czynu. Cara duszono szarfami tekstylnymi, na których wisiły noszone przez monarchę ordery. Szarfy – wstęgi orderowe przeobrażały się w duszący arkan. A jak wyglądała pełna sceneria pałacowej zbrodni? Oto jej opis z odstony drugiej aktu V sztuki Mierieżkowskiego: „Główne schody Michałowskiego zamku. Granitowe stopnie z balustradą z czarnego syberyjskiego marmuru z pilastrami z brązu. Dwie platformy: górna i dolna. Z dolnej dwoje schodów pomiędzy marmurowymi kolumnami prowadzą na prawo w podwórze zamku, na lewo – do apartamentów Aleksandra. Z górnej drzwi na lewo do apartamentów Pawła, na prawo do Sali tronowej. W głębi wielkie okno, drzwi na balkon i plac przed zamkiem”⁷. Na zboczach tej hieratycznej, pociętej w stopnie piramidy, metaforycznego znaku władzy i panowania, Paweł Ludwika Solskiego toczył bój o życie. Igor Śmiałowski widział w młodości próbę *Cara Pawła I*, z którym woził się Solski po całym kraju, i opowiedział ją tymi słowami: „W jednej ze scen spiskowcy wpadają do komnaty śpiącego monarchy i zarzucają mu szarfę na szyję. Ten chce uciec, stacza się po schodach, szarfa zaciska się wokół szyi. Car się dusi... [...] kiedyś jako chłopak, obserwowałem próby, jakie Solski reżyser odbywał z młodymi aktorami (epizodyczne role spiskowców grali oczywiście młodzi). Krzyczał swoim nieco piskliwym głosem: – Mocniej, mocniej! Aktorzy bali się, że starszy pan nie wytrzyma. Scenę tę powtarzano kilkanaście razy. Aż wreszcie, gdy tłukąc głową po stopniach schodów, rozkrzyżowany upadł na deski sceny, rozszeptując węzeł – czerwony, z wybałuszonymi oczami, sapiąc, z trudem wyszeptał: – O, teraz było nieźle!”⁸.

Ludwika Solskiego sceniczna walka o życie, walka przegrana, okazująca się prologiem umierania, była doświadczeniem sensualnym, namacalnym, dotkliwym. Wolno ją chyba nazwać udręczeniem ciała aktora, doznaniem psychofizycznym, bliskim praktykom masochistycznym, ale przecież podejmowanymi dla ekspresji, dla spotęgowania autentyczności, prawdziwości kunsztownie użytych sposobów gry. Nie można wykluczyć, że na scenę mordowania Pawła granego przez Solskiego miał wpływ sugestywny opis wypadków zawarty w książce Wacława Gąsiorowskiego *Królobójcy*. Według tegoż opisu broniącemu się przed uduszeniem carowi zamachowcy odrąbywali pałaszem rękę. Nawiasem mówiąc, na wystawie *Carobójstwo 11 marca 1801 roku*, prezentowanej w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu w 2001 roku, eksponowano zarówno złotą tabakierę o wyszczerbionej krawędzi, którą atletyczny Płaton Zubow uderzył Pawła I w skroń albo pod lewe oko, jak i Inianą szarfę orderową, którą uduszono obezwładnionego wcześniejszym ciosem tabakiery cara⁹. O tabakierze, jako o makabrycznym, śmiercionośnym rekwizycie zamachu na Pawła I, więcej niż sugestywnie pisał też Edward Raziński w *Łuninie*.

Wcześniej Solski zjawiał się na scenie z warkotem werbli i prezentował studium tyranii z jednej strony i analizę mroków duszy rosyjskiej z drugiej. Ten twór sceniczny, istota mieszana, bo pół zwierzę pół człowiek, zdawał się obłąkańcem szatańskim o porwach anioła dobroci¹⁰. „Akcentował w Pawle bestię nieobliczalną, cudaka, fantastę. Jego car Paweł był natadowany energią niespodzianek i sprzeczności¹¹. Ten „psychopata i obłąkaniec w czynach” równocześnie roztaczał jakiś „królewski przepych wielkich ról”. Solski wydobywał z postaci „azjatycki despotyzm, z którym kontrastuje nieszczerzy sentyment i liryzm komedianta” oraz „pierwiastek demonicznej siły, której źródłem jest przeświadczenie o sugestywnej sile uroku carskiego”¹². „Gdy musztrował jego Paweł żołnierzy, widziało się przed sobą zwierzę w ludzkim ciele. Gdy żonie i otoczeniu pokazywał język, czuło się, że to nie jest wybryk, lecz chorobliwy objaw szaleńca”¹³. W scenie śmierci Pawła efekt osiągnięty przez Solskiego sięgał jednak wymiaru grozy tragicznej¹⁴.

Dążąc do syntezy historycznej, czynił Solski swego bohatera kwintesencją rosyjskiego despotyzmu – w roku 1917 grał Pawła I podobnego do Mikołaja II przez „dziwaczny mistycyzm, niekulturalność i ponure okrucieństwo”¹⁵. W roku 1927, po obejrzeniu Solskiego, Jerzy Koller konkludował: „Od Iwana Groźnego do Mikołaja II rozwija się koszmarny obraz tyranstwa, spisków i mordów, zakończony po wojnie rzezią despotów białych przez despotów czerwonych, trwający po dzień dzisiejszy”¹⁶.

W okolicach prapremiery Emil Haecker bystro spostrzegł, że *Car Paweł I* „odtworzył sceny znane nam od młodych lat”¹⁷, mając zapewne na myśli przywołania zbrodni popełnionej na ekscentrycznym samodziurcy obecne w wielkiej literaturze romantycznej. Przede wszystkim w *Dziadach* i w *Kordianie*. W *Dziadach cz. III*, w pieśni Feliksa, carobójstwo z pałacu Michałowskiego powraca w szczegółach, w ujęciu groteskowym, cynicznym. W *Kordianie*, w scenie Car – Wielki Książę, zabójstwo Pawła I jawi się jak koszmar i grzech pierworodny cesarskiego domu. Nawiasem mówiąc, w *Kordianie* Stowacki wpada w skrajnie antycarskie zacierzwienie, oskarżając Mikołaja I o udział w zabójstwie ojca, mimo iż w chwili zamachu przyszły monarcha liczył zaledwie 5 lat! Warto też pamiętać o tym, iż z lektury *Dziadów cz. III*, a ściślej, z *Wielkiej Improwizacji*, pokolenia czytelników wynosiły przekonanie, iż słowo „car” jest najpotworniejszą inwektywą, jaką zbuntowany Szatan może zelżyć Stwórcę. Na widowni oglądającej *Pawła I* zapewne byli też pamiętający przykazanie polskich radykatów, głoszące: „Każdy Polak, jeśli w jakimkolwiek miejscu spotka cara – ma prawo go zabić”¹⁸.

Na koniec Ludwika Solskiego w roli Pawła portret hipotetyczny. Jego punktem wyjścia są zachwyty recenzentów nad wypracowaną maską aktora i powszechnie znany fakt fizycznego podobieństwa Wielkiego Księcia Konstantego (tego z *Kordiana* i *Nocy listopadowej*) do cara Pawła I. „Na wąskim, szerokimi zmarszczkami pokrajanym czole, długie brwi jasne prawie zastąpiły małe bure oczy. Nos krótki, ścięty i w górę zadarty; dolna warga mocno

naprzód wystawiona i ogół rysów okrągłej, wydatnej twarzy doskonale malowały jego surowość, dzikość i zmienność uczuć. Szyję miał tak krótką, iż zdawało się, że głowa spoczywa na szerokich barkach, ręce prawie zawsze trzymał wyprężone i prawie ściśnięte, a niespokojnymi nogami wybijał takt zgodnie z przygrzywającą muzyką”¹⁹.

A na koniec końców, prawie jako aneks materiałowy, czwórógłos krytyczny informujący o tym, jak był czytany, robiony i rozumiany Ludwika Solskiego *Car Paweł I*.

W felietonie przedpremierowym w krakowskim „Czasie” napisano: „Spisek przeciwko Pawłowi nie ma w większości jego bohaterów nic albo mało z idei wolności. Postanowienie detronizacji Pawła podpisuje czereda pijanych prostaków. Nie myśl polityczna, nie idealizm protestu przeciwko despotyzmowi, nie refleksy markiza Pozy kierują zbieraniną tych ludzi, lecz jakaś złowieszczą dzikość, jakaś żądza krwi i tani nihilizm, pragnienie zniszczenia, które osiadło na duszy rosyjskiej. [...] niezmiennie dwie tragiczne siły, dwa zmagające się ze sobą nihilizmy: jeden idący z góry od nihilizującego energię społeczną rządu, drugi z łona samego społeczeństwa, który zniszczenie doprowadza do rangi dogmatu”²⁰.

Po premierze Konrad Rakowski, zachwycony kostiumami według rysunków Gembarzewskiego i zniecierpliwiony „znanym podźwiewkiem” dawnych ról Solskiego w *Pawle I*, notował: „[...] postać się ujawnia: umysłowy primitif, nerwowo nieodpowiedzialny, despota i chorobliwy fantast, w którego zwyrodniałej rycerskości w kozuchu i mimo wszystko z knutem w rękę, odzywa się przecież gdzieś w zakątkach duszy kawaler maltański. Unosił się też Rakowski nad sceną zagładania przez cara w oczu dworakom, sprawdzania wierności, zakończoną błazenadą, ale potraktowaną z umiarem”²¹.

Po występach Solskiego we Lwowie, w 1926 roku, skonstatowano: „Paweł I to człowiek, który – mimo swej srogości – cierpi. Wszystko bowiem co czyni, czyni z nakazu »wyższego«, mimo że potraça o manię Cezarów. On i Bóg – poza tym nikt! Mierzejkowski współczuje Pawłowi, ukazuje nam jego ludzkie i zwierzęce oblicze i czyni go ofiarą wyższej, rosyjskiej racji stanu, która nakazywała każdemu carowi umierać śmiercią gwałtowną. [...] Solski jako Paweł wskrzesza tę postać. On kroczy po scenie nie jako cień Pawła, ale jak zmartwychwstały i zasilony krwią Solskiego – imperator Wszechrosji. Każdy gest jego, każde spojrzenie – to jak świst szpicruty, którą dzierży w rękę, to jak wycie wichru, który głosem nadzwyczajnie oddaje. [...] przeskoki Solskiego od groźnego satrapy, poprzez wspaniałomyślność władcy, do miękkiej miłości kochanka i ojca – nietatwo znajdą z pewnością równego mu wykonawcę na scenach europejskich”²².

10

A. E. Balicki, „Przegląd Polski” 1911, t. 179, s. 117.

11

A. Zagórski, „Przegląd Wieczorny” 16.12.1926.

12

(St. Pomian), „Miesięcznik Literacki i Artystyczny” 1911, nr 2, W. Pr., „Nowa Reforma” 1917, nr 231.

13

W. Brumer, *Reżyser i aktor*, „Życie Teatru” 1927, nr 1.

14

W. Pr., op. cit.

15

„Czas” 1917, nr 231.

16

„Dziennik Poznański” 1927, nr 98.

17

„Naprzód” 1910, nr 291.

18

Cyt. za: R. Górski, *Polscy zamachowcy – droga do wolności*, Kraków 2008, s. 73.

19

L. Rzepecki, *Pamiętna noc listopadowa, czyli Dzieje wojny narodowej z roku 1830 i 31-go wnikom opowiedziane przez żołnierza czwartaka*, Poznań 1923, s. 36.

20

ant., „Czas” 1910, nr 572.

21

K. Rakowski, „Czas” 1910, nr 577.



Rok później, podczas występów gościnnych Solskiego w Poznaniu, Witold Noskowski pisał: „Słów i czynów jest mało, ale wystarczą, aby wywołać nieprzeparte wrażenie, iż Paweł I musiał być udużony. Przygotowuje tę egzekucję Mierieżkowski po mistrzowsku. [...] Dla Solskiego jest Paweł jednym z jego wielkich rumaków bojowych, co to wsiada się na nie, aby wygrać bitwę. Z przerażającym prawdopodobieństwem maluje on tego ukoronowanego bzika za pomocą drobnych zagięć głosu, spojrzeń, marsów i zakrzywień palców. Łatwo w tym prze-

solić, ale od tego ma Solski swój smak niechybny i jak wskazówka elektromierza wyczulony”. Pewnie zaczęło się coś mówić „na mieście” o nerwowości prób podróżującego nestora, bo Noskowski kończył swój tekst uwagą następującą: „Dobry spektakl rodzi się w gwałcie, zdenerwowaniu i wielkiej awanturze, to jest jego rodzinna atmosfera. [...] jeżeli teatr ma być teatrem, a nie biurem, którym niech Bóg broni, aby był”²³.

Jak widać, z niezłą swadą się dawniej recenzje pisało...

Rozszerzona wersja tekstu przedstawionego na konferencji naukowej *Instrumentarium teatru* podczas Festiwalu Teatralnego KONTRAPUNKT 2011.

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

Fotografie pochodzą z krakowskiego tygodnika społeczno-kulturalnego „Nowości Ilustrowane” (1911, nr 1).



„Paweł I” na scenie krakowskiej: Scena końcowa sztuki D. Mereżkowskiego p. t. „Paweł I”.

MROŻEK GRA W GRY

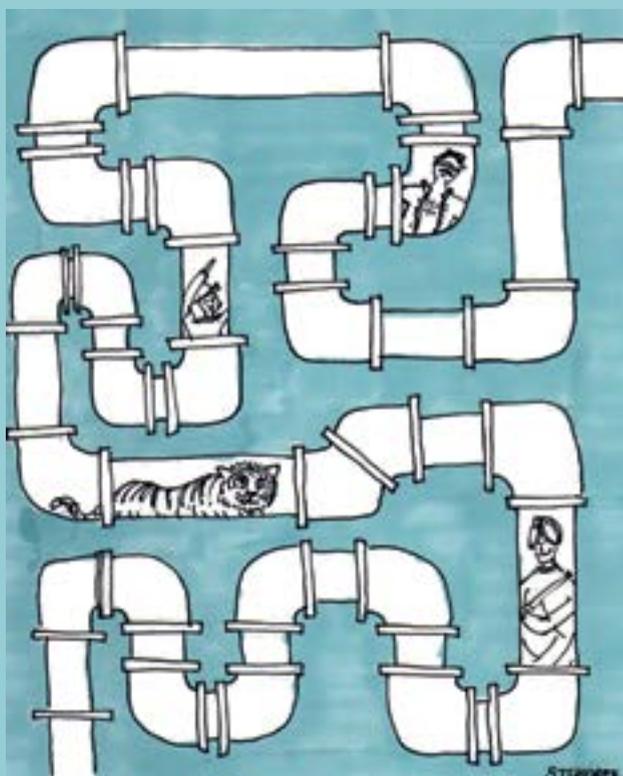


Analiza sztuk Sławomira Mrożka, *Męczeństwo Piotra Ohey'a* (1959), *Czarowna noc* (1963) oraz *Letni dzień*¹ (1983), sugeruje, że wcale nie trzeba uczestniczyć w jakiejś grze, aby brać w niej udział. Oczywiście, nie wszyscy bohaterowie wymienionych utworów znajdują się w takiej sytuacji. Są wśród nich tacy, którzy grają świadomie. Tym ciekawiej prezentują się jednak postacie niezdające sobie sprawy z tego, iż pełnią ważną rolę w realizowanych za ich plecami scenariuszach.

Gra bez gracza

Taki los spotyka Nieuda z *Letniego dnia*. Będąc notorycznym nieudacznikiem, funkcjonuje on w akcji sztuki jako przeciwieństwo Uda, permanentnego szczęściarza – co paradoksalnie łączy ich ściślej niż największe nawet podobieństwo. Obaj byłiby szczęśliwi, gdyby zamienili się rolami. Niestety, nie jest im to dane, więc zarówno jeden, jak i drugi decydują się na samobójstwo. Za najlepsze miejsce do jego popetnienia wybierają park. Budzi to pewne zdumienie. W parku, czyli na terenie ogólnodostępnym, zawsze przecież może pojawić się świadek, który przeszkodziłby w zrealizowaniu desperackich planów. I rzeczywiście, próbę samobójczą Nie-

uda udaremnia wejście Uda. Z drugiej strony, Nieud również uniemożliwia Udowi przeprowadzenie jego zamierzeń. Czy nigdy niepokonany zwycięzca odnosi tym samym pierwszą porażkę? Dopuszczalne są w tej kwestii dwa wyjaśnienia. Albo więc Ud udaje Uda, w rzeczywistości zaś jest takim samym Nieudem jak Nieud. Wszak nie powiodło mu się z samobójstwem. Dlaczego więc wierzyć w jego wcześniejsze tryumfy? Albo też Ud udaje Nieuda, ale zupełnie różnego od Nieuda, jakim jest znany nam Nieud. Nieud w wersji Uda, w jego kreacji, to osoba przesycona szczęściem do tego stopnia, że chce przynajmniej odegrać kogoś, kto ma pecha, choćby ten pech, to ciągłe bycie nieudacznikiem, polegato na braku pecha. Robi to, żeby dodać smaku własnemu, mdławemu życiu, poczuć dreszczyk podniecenia spowodowany wcieleniem się w kogoś, kim się nie jest. Jednak największe emocje wiążą się tutaj przede wszystkim z przekonaniem innych o szczerości swoich nieprawdziwych uczuć oraz z rodzącą się przez to szansą na manipulowanie zachowaniami ludzi znajdującymi się w pobliżu. Ta druga interpretacja czyni akcję *Letniego dnia* dużo ciekawszą. Wprowadza bowiem do niej nie zwykłego, zakompleksionego oszusta, pragnącego ukryć swoje niepowodzenia banalną grą pozorów, lecz życiowego blagiera na wielką skalę, metafizycznego



nienasyceńca w witkiewiczowskim typie. Aranżuje on właśnie swój największy numer, mający zapętnić pustkę egzystencji. Wprawdzie nie na stałe, ale na ten moment błysku, w jakim sceniczne reflektory prowadzonego przezeń teatru rozjaśnią gęstniejącą wokół ciemność i wydobędą z niej najszczersze emocje w ich najwyższym natężeniu.

Zmysł demiurgiczny jest u Uda naturalny. Na pewno nie zaplanował on nadejścia Damy pod koniec pierwszego aktu. Zrobił jednak wszystko (przedłużanie momentu oddania strzału), żeby umożliwić losowi zaferowanie mu (jak zwykle) dogodnego wyjścia z sytuacji (Ud nie chce się zabić, a jedynie odegrać postać samobójcy; wcielenie się w kogoś takiego jest dlań rodzajem metafizycznego stymulantu, bodźcem dającym wyraźne Poczucie Istnienia). Podobnie rzecz się ma w trzecim akcie, gdy postać zaczyna wykonywać ćwiczenia na plaży. Fakt, pojawienie się Damy jest tutaj dużo bardziej prawdopodobne – wszak umówiła się ona z Udem i Nieudem. Nie jest jednak ściśle określone. W tym sensie to, iż kobieta widzi gimnastykującego się Uda, co stanowi przyjemny dla niej widok, należy uznać za przypadek. Inna sprawa, że wpisuje się on w logikę rządzącą losem bohatera – i z tego względu był on całkowicie przewidywalny. Nawet jeżeli w życiu Uda zdarzają się zbiegi okoliczności, to harmonijnie komponują się one z jego planami, nie zakłócając ich realizacji, a niejednokrotnie wręcz ją usprawniając. Gra i reżyseria Uda są przeto zazwyczaj dyskretne, niemal niezauważalne. Mimo to czasem wychodzą na jaw. Dobrze byłoby w tym miejscu zestawić i porównać ze sobą dwie sytuacje: chwilę, kiedy Nieud chce zabić Uda, aby w ten sposób zemścić się na życiu za wszystkie swoje nieszczęścia; oraz

moment, gdy Ud jest bliski – a przynajmniej wszystko na to wskazuje – zdobycia względów Damy. W pierwszym przypadku pozwolenie Nieudowi na dokonanie morderstwa oznaczałoby utratę kontroli nad prowadzoną akcją. Natomiast z punktu widzenia kogoś, kto dąży do śmierci, zmieniłoby się niewiele. Wszak umarłby, tak czy inaczej. Nie zapominajmy jednak, iż obcujemy z reżyserem prowadzącym swój egzystencjalny spektakl, a nie z człowiekiem pragnącym po prostu rozstać się z życiem.

Musi więc on rozwiązać blokującą rozwój fabuły sprzeczność, nie zaburzając przy tym kompozycyjnej harmonii. Nie może zatem, na przykład, uciec albo stwierdzić, że w zasadzie to on się rozmyślił i zabijać się już nie chce. Zamiast tego stosuje sztukę intelektualną, polegającą na zmianie perspektywy patrzenia na problem: „zabić się samemu” – tłumaczy Nieudowi – „jest trudniej, niż być zabitym. Czyli wyręczając mnie, oddałby mi pan tylko przystupę, i jeszcze raz by się potwierdziło, że mnie się wszystko udaje, że wszystko mi się samo uktada według moich życzeń, nawet bez żadnego wysiłku z mojej strony” (s. 94). W ten sposób ratuje on przebieg akcji przed zbyt gwałtownym zwrotem, utrzymuje panowanie nad nią i jednocześnie nie narusza swojej pozy obojętnej na uroki życia samobójcy. Tym większe zdumienie budzi jego rozmowa z Damą w trzecim akcie. Wyostrzony zmysł

1

S. Mrożek, *Męczeństwo Piotra Obey'a*, w: idem, *Teatr 6. Dzieła zebrane*, t. 12, Warszawa 1998; *Czarowna noc*, w: idem, *Teatr 5. Dzieła zebrane*, t. 10, Warszawa 1998; *Letni dzień*, w: idem, *Teatr 2. Dzieła zebrane*, t. 4, Warszawa 1996. Numery stron są podane w nawiasach przy cytowanym bądź omawianym fragmencie danego utworu.

demiurgiczny Uda zostaje wtedy przytępiony, a jego intelektualna elastyczność, którą mieliśmy okazję podziwiać przed chwilą, ulega usztywnieniu. Dama wprost mówi, iż gdyby Ud ją zdobył, pogłębiliby to tylko jego rzekomą „metafizyczną rozterkę”. Nasz bohater najpierw bagatelizuje sprawę, potem zaś, bez ogródek i zbędnego krygowania się, prosi Damę o „metafizyczne nieszczęście” (s. 112). Tym samym zdejmując na moment maskę tragika, okazując się dość odpychającym podrywaczem, błagającym kobietę o jej względy. Przede wszystkim zaś udowadnia, że na czymś mu zależy i że dla tego czegoś gotowy jest porzucić wybraną i nie bez trudu utrzymywaną od początku wzniosłą rolę.

Mimo zauważonego powyżej, zupełnie nieprofesjonalnego, odejścia od kreowanej przez siebie postaci, uznać trzeba Uda za wprawnego, subtelnego oraz skutecznego Gracza. Czemu więc Dama wyróżnia Nieuda, prosząc go w drugim akcie o dotrzymanie jej towarzystwa i jednocześnie degraduje Uda do roli pierwszego lepszego postaćka, wysyłając go po bilety do teatru? Po prostu dlatego, że Nieud jest Nieudem, czyli NIE UDaje. Przyjrzyjmy się początkowi drugiego aktu. Rozmowa toczy się tutaj na tematy ogólne, pogodowe, ale prowadzi ją Nieud, więc szybko się urywa: „piękna pogoda dzisiaj. (pauza) Choć niewykluczone, że będzie deszcz... (pauza) Choć może i nie będzie” (s. 98). Podobny dialog miał miejsce w pierwszym akcie. Również wtedy Nieud chciał zainicjować wymianę zdań o niezobowiązującym, neutralnym charakterze: „ładna pogoda dzisiaj... (pauza). Choć właściwie chyba będzie padało” (s. 88). Postać jest więc konsekwentnie budowana jako niezdecydowana, nieudolna, tracąca rezon nawet podczas błahej konwersacji. Natomiast pod koniec trzeciego aktu, tuż przed wejściem do wody, Nieud wyznaje Udowi, że nie pływał od dwudziestu jeden lat. O tyle jest to istotne, że chwilę wcześniej mówił o dwudziestoletniej przerwie (s. 115–117). Nawet zatem w tak małej ważnej sprawie – w końcu jeden rok różnicy przy tej skali dystansu czasowego nic w gruncie rzeczy nie zmienia – Nieud jest szczery, dąży do ścisłego przedstawienia faktów. I rzecz nawet nie w tym, iż bohater ten nie wie, co musi zrobić, żeby zaprezentować swoim partnerom inny wizerunek samego siebie. On po prostu tego nie umie. Kiedy próbuje udawać kogoś, kim nie jest, wygląda to tak, jak pod koniec drugiego aktu, gdy nonszalancko „zakłada nogę na nogę i krzyżuje ręce na piersiach z nagłą i ostentacyjną pewnością siebie” (s. 106), czyli sztucznie, amatersko, niemalże parodystycznie. Dama instynktownie wyczuwa jego wrodzoną niezdolność do UDawania. Ta karykatura kobieciarza stanowi przeto dla niej, przyzwyczajonej do zadufanych w sobie, narcystycznych zdobywców serc niewieścich, pociągającą alternatywę. Wie bowiem, że dla Nieuda byłaby kimś wyjątkowym, cennym, kimś więcej niż kolejnym, ładnie wyglądającym, erotycznym trofeum. Nie sposób rozstrzygnąć, czy Dama doświadczyła kiedyś czegoś podobnego, czy może od zawsze za tym tęskniła. W każdym razie deklarowane przez nią pragnienie bezinteresownej miłości działa na korzyść Nieuda.

Cóż z tego, skoro to tylko poza? Jeżeli Ud pełni w *Letnim dniu* funkcję głównego amanta, który bardzo stara się nie sprawiać wrażenia amanta, to Damę należy uznać za amantkę, która od momentu, kiedy rozpoznała się w Nieudzie jako autentycznie wielbiona kobieta, a nie rozkładana w różnych miejscach i pozycjach seksualna zabawka, również robi dużo, aby amantką nie być. Już jej pierwsze wejście na scenę wiąże się z naturalnym u niej odgrywaniem roli zalotnicy. Didaskalia informują wprawdzie, iż Dama „nieświadomie gubi chustkę”, mimo to Ud od razu wyczuwa tutaj wyrachowaną realizację opracowanego wcześniej scenariusza flirtu (s. 96). Dama, podobnie jak Ud, prowadzi grę. Tak samo jak on znużona jest swoim dotychczasowym życiem. Mężczyźni są w nim zbyt łatwo zdobywani (wystarczy na ich oczach zgubić byle chustkę) i zbyt szybko odchodzą, gdy zasada wymiany „coś za coś”, na której opiera się tutaj związki, przestaje generować profity. Demaskując zatem Uda jako fałszywego Nieuda, sama naraża się na zdemaskowanie. Ud nieomylnie zalicza jej zainteresowanie Nieudem do kategorii maskarady, komedii życiowej uprawianej dla rozwiania codziennej monotonii. Sam przecież nie zajmuje się niczym innym.

„Nie wolno” – zastrzega Szefer Trupy w rozmowie z Ohey’em – „zwracać uwagi na publiczność, żeby jej nie peszyć. Musicie się państwo czuć całkowicie jak u siebie w domu, izolowani, zajęci swoimi intymnymi troskami i radościami” (s. 76). To zalecenie, wzięte niemalże wprost z Systemu Stanisławskiego, określa specyfikę relacji pomiędzy *dramatis personae* farsy Mrożka, wprowadzając w nie rodzaj czwartej ściany. Zamknięte w swoich rolach, oddzielone od siebie narzucanymi przez nie konwen-



cjami, nie reagują jak powinny na kwestię tygrysa w łazience. Zamiast tego udają, że są tym, kim są, że wypełniają założenia scenariusza, który nie jest przecież realizowany. Przygotowane były najprawdopodobniej na udział w lekkiej komedynie rodzinnej z żoną monotonicznie wypominającą mężowi jego zamiłowanie do czytania, ze starszym synem pogardliwie odnoszącym się do ojca, niesfornym dzieckiem sięjącym zamieszanie wśród domowników i z córką przyjmującą w swoim pokoju obcych mężczyzn. Tymczasem Mrozek zaaranżował im grę, w jaką grać na poważnie nie potrafią, nie próbują nawet. Autentyczne zaangażowanie w nią zastępują więc zestawem dobrze sobie znanych, lecz zupełnie niepasujących do sytuacji chwytów.

Gracze bez gry

W *Letnim dniu* tylko Nieuda uznać można za postać w pełni nieświadomą uczestnictwa w jakiejś rozgrywce. W *Męczeństwie Piotra Ohey'a* mamy do czynienia z nieco inną sytuacją. Tutaj wszyscy wiedzą, że grają. Nie mają jednak pojęcia, w co. Na główny problem sztuki – tygrysa w łazience – patrzymy tutaj z ciągle zmieniającej się perspektywy. Uzależniona jest ona od bohatera, który aktualnie się wypowiada. Jego kwestie determinowane są z kolei przez funkcję, jaką pełni w rodzinie, strukturze państwowej bądź społecznej. O ludożerczej bestii pierwszy wspomina Starszy Syn Ohey'a, lecz akcja utworu wskazuje na właściwe jej wysokie obroty dopiero chwilę później, gdy w mieszkaniu pojawia się Urzędnik. Z biurokratyczną rzeczowością

2

Wg E. Berne'a są to „wszelkie akty zwracania uwagi na obecność innej osoby” [E. Berne, *W co grają ludzie*, tłum. P. Izdebski, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 433].



informuje on Ohey'a o „zagnieżdzeniu się” zwierzęcia w łazience. Potem zapoznaje go z zasadami bezpieczeństwa obowiązującymi w takich przypadkach. Poborca natomiast, jak to poborca, żąda od gospodarza podatku za tygrysa. Podobnie rzecz się ma z następnymi gośćmi. Ekstremalnie nienormalne zdarzenie osoby odwiedzające Ohey'a przyjmują ze spokojem, ponieważ oswiają je za pomocą dobrze sobie znanych procedur, narzucanych im w ramach wykonywania zawodowych obowiązków. Procedury te nie są w ten sposób ośmieszane albo, precyzyjniej, nie o ich ośmieszenie tutaj przede wszystkim chodzi. Urzędnik, Poborca i inni swoimi postawami napędzają i potęgują groteskowy nonsens świata przedstawionego. Jednocześnie jednak chronią ich one przed koniecznością zmierzenia się z nonsensem, stawienia mu czoła i uporządkowania go według zdroworozsądkowych norm. Jedyne Ohey pozbawiony jest takiej osłony. Nie przejawia też jednoznacznie określonego stosunku do problemu tygrysa, który przecież wywrócił jego życie do góry nogami, a mieszkanie przemienił w arenę. Pojawiające się na niej postacie przynoszą ze sobą własne dekoracje (niekiedy dostownie, jak Naukowiec), ustawiają je obok siebie i odgrywiają spektakle, których scenariusze pisane są według procedur, jakich goście Ohey'a wyuczili się w ramach wykonywania swoich zawodowych obowiązków, aby nie zetknąć się bezpośrednio z szalejącym wokół absurdem.

Akcja sztuki ma niezwykle dynamiczny charakter. Tytułowy bohater, a wraz z nim odbiorcy farsy, rzucają się niemalże od razu na głęboką wodę niedorzecznej fabuły. Utrudnia im się w ten sposób zdanie sobie sprawy z tego, że chociaż o tygrysie mówi się tutaj bez przerwy, to nikt go nie widział. Jedyne pozorny wyjątek stanowi tu być może Jaś Ohey. Dziecko twierdzi, że zobaczyło tygrysa. Jednak utrzymuje również, iż bestia ugryzła go w nogę, tymczasem po rzekomym ugryzieniu nie ma najmniejszego śladu (s. 61). Relacje chłopca nie są zatem wiarygodne. Co więcej, nawet w finale sztuki, kiedy to wszystkie postacie zgromadziły się przy drzwiach łazienki, żeby przez dziurkę od klucza obserwować polowanie maharadży, żadna z nich nie dostrzega egzotycznego zwierzęcia. A trzeba przy tym podkreślić szczegółowość, bogactwo oraz barwność ich relacji (s. 79). Mroźek buduje *Męczeństwo...* na niedorzeczności – tygrysie mieszkającym w łazience. Potem niedorzeczność tę potęguje poprzez spiętrzenie nieadekwatnych do sytuacji postaw, jakie przyjmują kolejne *dramatis personae*. Finał zaś stanowi skumulowanie niedorzeczności.

Zasada nonsensu zmierzającego przez nonsens do nonsensu to cecha charakterystyczna kompozycji *Męczeństwa*. Konsekwencja, z jaką się ją tutaj stosuje, doprowadza do wytworzenia specyficznego rodzaju logiki. Dobrze byłoby w tym kontekście

zastanowić się nad wypowiedziami Ohey'owej. To ona pierwsza zabiera głos w sztuce. Ostrzega wtedy męża przed zbyt długim i częstym czytaniem jako czynnikiem sprzyjającym pogarszaniu się wzroku. Tutaj nic jeszcze – może poza wyjątkowo pesymistyczną, z każdym zdaniem potęgowaną wizją dalekowidztwa męża, snutą przez Ohey'ową – nie wzbudza żadnych podejrzeń. Za chwilę jednak kobieta, jak gdyby nigdy nic, przechodzi do tematu swojej śmierci: „ja wtedy już będę spoczywała na cichym cmentarzu, pod kamieniem. Nie, nie chcę żadnych nagrobków. Surowy, prosty głaz, bazaltowy, a na nim fotografia i wiersz” (s. 57). W tym momencie orientujemy się, że mamy przed sobą kogoś, kto nie panuje nad własnym językiem. Ohey'owa na zasadzie skojarzeń buduje coraz bardziej absurdalne obrazy. Pojedyncze ich fragmenty jeszcze się ze sobą łączą, natomiast całość wizji, jej wyrazistość, zaciera się wśród wielości elementów, z jakich się składa. Trzeba też zwrócić uwagę na informację zawartą w didaskaliach. Oznajmia ona, że postać mówi „monotonnie” (s. 57). Sugeruje to, po pierwsze, iż takie monologi zdarzają jej się często, więc każdy kolejny recytuje z mniejszym zaangażowaniem. Po drugie zaś, że tempo wypowiedzi Ohey'owej powinno mieć w sobie coś z mechanicznego, wyzbytego z emocji, odtworzenia. Jest ona tutaj rodzajem automatu do gadania, słowotokową katarynką. Stąd cykliczne nawroty głównego tematu jej wypowiedzi – przewidywanej choroby wzroku Ohey'a (pojawia się on ponownie zaraz po dygresji o śmierci). Jak wiemy, ma ona być spowodowana zbyt częstym czytaniem. Gdy jednak trzeba uspokoić Jasia, Ohey'owa powołuje się na to samo, szkodliwe rzekomo, czytanie: „przeszkadzasz tatusiowi czytać. Tatuś musi dużo czytać, bo tam jest napisane, jak trzeba postępować z takimi niegrzecznymi chłopczykami jak ty” (s. 58). Jak to więc jest z tym czytaniem? Równie dobrze Ohey'owa mogłaby przecież nakrzyczeć na męża, który zamiast wychowaniem najmłodszego dziecka zajmuje się lekturą. Jest to sprawa druga – a nawet trzeciorzędna. Wpisuje się jednak w ogólną zasadę konstrukcyjną sztuki Mroźka, polegającą na permanentnym niedomknięciu wszystkiego, co owego domknięcia się domaga. Kształtuje ona finał utworu. Nie znajduje w nim bowiem wyjaśnienia żaden z wprowadzonych wcześniej wątków. Ponadto jego tragiczna wymowa (Ohey najprawdopodobniej zginął) stanowi ostatni, bodaj najpoważniejszy dysonans kompozycyjny w tej farsie. Jednak upór, z jakim stawia się tutaj odbiorcę w obliczu niekonsekwencji, dysharmonii, tworzy wewnątrznie spójny świat. W jego realiach zdarza się wszystko, ponieważ do niczego w nich nie dochodzi. Jak inaczej bowiem rozumieć zachowanie postaci po tym, jak maharadża oddał drugi, najpewniej śmiertelny dla Ohey'a, strzał? Przypomnijmy: rozchodzą się one wtedy, jak gdyby nic się nie stało, pamiętając wszakże o uprzejmym pożegnaniu Ohey'owej; ta z kolei odpowiada im, rzuconym ni z tego ni z owego – „ach, święta, święta, a tu po świętach już” (s. 80). To konwencjonalne zwieńczenie przyjęcia, które nigdy się nie odbyło.



Gra nie dla graczy

Jak widzieliśmy, gra bez graczy odbywa się w *Letnim dniu* tylko do pewnego stopnia. W *Męczeństwie Piotra Ohey'a* natomiast doskonale sobie bez nich radzi. *Czarowna noc* byłaby w tym zestawieniu utworem, który łączy oba te modele.

Dramat otwiera wyraźna informacja w didaskaliach, że kurtyna się podnosi (s. 169). Jest to bardzo czytelny sygnał rozpoczęcia przedstawienia. Banalne to spostrzeżenie nabiera swojej wagi, gdy zdamy sobie sprawę, iż, na przykład, analizowany przed chwilą *Letni dzień*, tego typu wskazówki nie zawiera. Wczytując się w nieco późniejsze didaskalia *Czarownej nocy*, odnajdujemy kolejne, dość intrygujące w tym kontekście polecenie autora: „scena stopniowo raczej się rozjaśnia, na tyle, na ile oko ludzkie przyzwyczaja się do ciemności” (s. 178). Wzbudza ono ciekawość, ponieważ Pan Kolega i Drogi Pan Kolega, bohaterowie sztuki, wtedy już śpią, więc zmiany oświetlenia nie są wywołane ich działaniami. Odpowiada za nie, podobnie jak za podniesienie kurtyny, tajemniczy Demiurg. Wprowadził on obu panów na scenę reżyserowanego przez siebie przedstawienia. Najpierw pozwolił swoim aktorom improwizować.

Pan Kolega i Drogi Pan Kolega to „typowi pracownicy średniego stopnia służbowego, »po dyplomie«, podróżujący na tak zwanej delegacji. [...] Odzież i wyposażenie typowe dla tych, co »na delegacji«” (s. 170). Ich zachowanie również nie odbiega od przeciętnej. Trzeba jednak od razu zastrzec, że nie oznacza to wcale, iż nie mamy tutaj do czynienia z wyrachowaną grą. Odbywa się ona w niepozornej aurze uprzejmości. Z tego względu można ją nazwać grą w „głaski”². Przewagę ma w niej Pan Kolega, ponieważ jego pozycja w pracy jest wyższa niż Drogiego Pana Ko-

legi. Pan Kolega czyni zatem z głaskania rodzaj maczugi, którą bezlitośnie okłada swojego towarzysza. Już przymiotnik „drogi”, używany jednostronnie, daje znać o zajmowaniu różnych stopni w hierarchii służbowej, spoufala, ale równocześnie wyznacza nieprzekraczalny dystans. Drogi Pan Kolega jest wszakże sprytny. Przyjmuje „upupiające” głaskanie Pana Kolegi i prowadzi przeciwko niemu rodzaj kurtuazyjnej partyzantki. Jej specyfika uwidacznia się, gdy obaj panowie stają przed koniecznością wyboru łóżek. Dialog mógłby się wtedy ciągnąć w nieskończoność (s. 170). Obaj rozmówcy zagłaskaliby się na śmierć wzajemnymi grzecznosciami, a na pewno nie położyli spać do rana, gdyby wreszcie nie pojawiła się w tonie jednego z nich „nuta zniecierpliwienia”, zakłócająca konwencję bezkompromisowej uprzejmości. Starcie to przegrał Pan Kolega, ponieważ to on złamał reguły gry, okazując lekkie zdenerwowanie.

Protagonści mierzą swoje siły również na innych polach. Przebieg tych starć zawsze regulują zasady gry w „głaski”. Tak dzieje się, na przykład, w sprawie wyłączenia światła. Stawką jest tutaj prestiż. Kto pójdzie zgasić światło, ten jest gorszy. Przypomina to typowo dziecięcy zakład. I rzeczywiście, jeżeli uważnie śledzić postępowanie bohaterów *Czarownej nocy*, na jaw wyjdzie ich infantylnizm. Dialog, którego przedmiotem jest wyłączenie światła, poza nieodzownymi uprzejmościami, obfituje również w argumenty o takim kalibrze: „ja gasiłem ostatnim razem”, „jest pan przecież bliżej kontaktu” (s. 175–176). Podobnie wygląda dyskusja na temat zamknięcia okna – „ja gasiłem światło”, „jest pan bliżej okna” (s. 180) – a także wtedy, gdy mężczyźni spierają się o to, który z nich ma przynieść telefon: „pan jest już na nogach”, „ja miałem zamknąć okno. Teraz pana kolej” (s. 181). Niedojrzałość postaci objawia się zresztą chwilę później w dużo wyraźniejszy sposób. Drogi Pan Kolega (to w końcu on poszedł zgasić światło) orientuje się, że w tylnej ścianie pokoju znajdują się drzwi. Wydtubawszy papier wetknięty w ich dziurkę od klucza, podgląda sąsiednie pomieszczenie. Pan Kolega, najpierw wzniośle zniesmaczony, szybko do niego dołącza, znęcony chichotem towarzysza. Jak nastoletni chłopcy na koloniach przepychają się przy dziurce od klucza. Znowu padają argumenty rodem z piaskownicy w rodzaju „ja byłem pierwszy” (s. 177). Infantylnie zachowania obu panów nabierają większego ciężaru gatunkowego od chwili pojawienia się Trzeciej Osoby. Oczywiście ich potencjał komiczny nie znika od razu. Jednak scena, w której Pan Kolega z dziecięcym uporem zamyka i otwiera oczy po to, aby Drogi Pan Kolega przestał mu się śnić, choć niewątpliwie zabawna, zawiera w sobie również duży ładunek dramatyzmu (s. 191). Dorosłe osoby, stosując rodzaj infantylnego zaklinania rzeczywistości (jak zamknę oczy i nie będę bardzo, bardzo, bardzo chciał czegoś zobaczyć, to nie zobaczę tego, gdy znowu je otworzę), próbują ją okiełznać, wyrwać z liminalnej nieokreśloności i niepewności, zwracając się ku światu jawy, dojrzałemu na tyle, aby nie dać się zakwestionować, nie mieć wątpliwości co do własnego istnienia.

Wykonywana przez Pana Kolegę i Drogiego Pana Kolegę improwizacja, polegająca głównie na grze

w „głaski”, najwyraźniej nie zadowala kierującego akcją Demiurga. Warto podkreślić, iż daje on swoim aktorom szanse na wykazanie się. Za każdy razem, gdy mężczyźni zasypiają, budzi ich „bardzo przeźliwy, nieproporcjonalnie głośny do stukotu kół, gwizd lokomotywy, jakby tuż pod oknem” (s. 178). Na szczególną uwagę zasługuje tutaj informacja o nieproporcjonalności głośności gwizdu do stukotu kół. Rozumieć ją chyba należy jako wskazówkę, że tajemniczy Reżyser *Czarownej nocy* nie waha się nawet naginać praw fizyki, o ile ma to mu pomóc w budowie przedstawienia. Pan Kolega i Drogi Pan Kolega nie zmieniają jednak nic w swoim postępowaniu. Jak grali w „głaski”, tak w nie grają, co zmusza Demiurga do radykalnej ingerencji w fabułę utworu – włączenia do niej postaci Trzeciej Osoby. Dziewczyna zakłóca grę obu panów. Na początku wydaje się, iż będziemy mieć do czynienia ze zwykłym trójkątem męsko-damskim, co najwyżej aranżowanym w niecodziennych okolicznościach, oraz intrygą poruszającą się po jego obwodzie. Szybko okazuje się, że nic z tych rzeczy. Reżyser *Czarownej nocy* ma bowiem swoje pomysły na przeprowadzenie tego dobrze skądinąd znanego schematu fabularnego.

Dlaczego Trzecia Osoba to Trzecia Osoba? Skoro jest ona młodą dziewczyną, czemu nie figuruje w spisie osób właśnie jako Młoda Dziewczyna albo po prostu Dziewczyna? Czy możemy sobie wyobrazić, aby Trzecia Osoba była kimś innym niż młodą dziewczy-



ną? A Młoda Dziewczyna? W tym drugim wypadku trzeba udzielić negatywnej odpowiedzi. Trzecia Osoba natomiast może stać się kimkolwiek. Póki nie pojawia się na scenie, jej tożsamość pozostaje nieokreślona. Dla Demiurga jest dużo przydatniejsza jako forma zdolna przyjąć dowolny kształt. Obserwując poczynania Pana Kolegi i Drogiego Pana Kolegi, musiał on najwyraźniej stwierdzić, iż najskuteczniejszym sposobem na uczynienie z nich kogoś więcej niż tylko infantylnych bohaterów lichej farsy będzie zetknięcie ich z młodą dziewczyną, a nie, powiedzmy, ze starszą panią czy mężczyzną w średnim wieku. Aura niezwykłości, otaczająca Trzecią Osobę, ma z kolei swoje źródło nie w nadprzyrodzonym pochodzeniu, chociaż zdaje się nim na pozór odznaczać, lecz w niedopasowaniu, którym nacechowana jest jej obecność na scenie. Wygląda to tak, jakby Demiurg zaangażował ją do swojego przedstawienia wprost z innego spektaklu. Nie zdążyła wyuczyć się nowych kwestii, więc używa starych, ze sztuki, w jakiej jeszcze przed chwilą występowała. Tworzą one absurdalny dialog. Jego bezsens wynika zaś z braku partnera. Zamiast takowego jest dwóch, zupełnie nieprzygotowanych do tej rozmowy mężczyzn. Dziewczyna jednak nie zraża się tym i konsekwentnie wciela się w kreowaną przez siebie gdzie indziej rolę. Obaj panowie, wprawieni jedynie w grze w „głaski”, nie są w stanie harmonijnie się do niej dostroić. Zaczynają przeto odczuwać rodzaj maniackalnej potrzeby odnalezienia formy. Do ich ukonstytuowanej, unormowanej realności, posiadającej własne zasady, wchodzi postać zupełnie tym zasadom nieodpowiadająca. Co gorsza, nie istnieje żaden sposób nawiązania z nią kontaktu. Nie przejawia również ochoty na dostosowanie się do obowiązujących reguł. Rozchwiewa w ten sposób równowagę wewnętrzną świata, w jakim funkcjonowali do tej pory Pan Kolega i Drogiego Pana Kolega. Aby obronić się przed narastającym chaosem, próbują oni uchwycić Trzecią Osobę, złapać ją czy okiełznać za pomocą dostępnych im form. Tak rozpoczyna się festiwal rozmaitych konwencji, mających oswoić obecność młodej dziewczyny. Żadna z nich – czy to koncepcja snu, czy też snu w śnie – nie przynosi oczekiwanego wytłumaczenia przybycia tajemniczego gościa do hotelowego pokoju. Takie nagromadzenie jednakowo niezadowolających wyjaśnień doprowadza obu panów do załamania się ich wiary w świat, który uważali do tej pory za realny. Jak tu bowiem mieć pewność jego istnienia, skoro pojawia w nim się ktoś, czyja obecność w najmniejszym stopniu nie daje się zracjonalizować ani nawet

„zirrationalizować” – kto po prostu rozsądza wszelkie dostępne w nim wymiary?

Po opuszczeniu pokoju przez Trzecią Osobę, w trakcie szamotaniny z Drogim Panem Kolegą, Pan Kolega zapala lampę. Widzimy go wtedy w objęciach swojego towarzysza. To wywołuje u panów chwilową konsternację. Potem mężczyźni próbują na nowo uruchomić maszynę gry w „głaski”, jakby zapominając o tym, co zaszło przed momentem. Reakcją Pana Kolegi na niedawną obecność w jego łóżku Drogiego Pana Kolegi jest następujące, omijające w gruncie rzeczy problem, zdanie: „pan kolega czegoś potrzebował” (s. 196). Sztukę zamyka zaś wzajemne wypytywanie się obu panów o to, czy coś się któremuś z nich śniło. Zgodnie uspokajają się, że nie. Wobec wydarzeń, do jakich doszło w nocy, decydują się na gest podobny do machnięcia ręką. Udadają, że ich świat wcale nie uległ zakwestionowaniu. Następnego ranka najpewniej na dobre zaczną grać „w głaski”. Jeżeli nawet w ramach tej gry ustanawia się realność farsowa, czyniąca z Pana Kolegi i Drogiego Pana Kolegi jedynie zdzieciniałych błaźnów w średnim wieku, to jest ona mimo wszystko tym, czego najbardziej pragną. W trakcie infantylnych przepychanek o to, kto ma zgasić światło, rzadko kiedy padają pytania o pewność istnienia rzeczywistości. Świat uprzedzającej grzeczności uprawomocniają wszak konwenanse i etykieta.



Mroźek gra w gry

Powyższe analizy sztuk Mroźka pozwalają wyodrębnić trzy rodzaje gier w gry, jakie autor uprawia i w jakie wprowadzał on *dramatis personae* swoich utworów. Na troje bohaterów *Letniego dnia* tylko jeden nie realizował jakiegoś wcześniej przez siebie opracowanego scenariusza. Nieud okazał się pionkiem w rozgrywce pomiędzy Udem a Damą. Grali oni nie tylko ze sobą, ale i o siebie. Tę drugą konkurencję przegrali, ponieważ nie potrafili utrzymać przybranych póz do końca. W finale sztuki zdemaskowali się bowiem wzajemnie i jakby nigdy nic porzucili swoje kreacje. W efekcie żadne z nich nie osiągnęło spełnienia, którego oczekiwało od wybranej przez siebie roli. Pozostali metafizycznie nienasyceń. *Męczeństwo Piotra Ohey'a* z kolei obfitowało w graczy, lecz nie było w nim jednej, wspólnej gry, w której ramach mogliby się oni ze sobą spotkać. Każda z postaci przynosiła ze sobą na scenę własne dekoracje i wśród nich rozgrywała

swój spektakl. Oddzielone od siebie rolami, których nie mogły grać w zaistniałych warunkach, *dramatis personae Męczeństwa* próbowały się w nie mimo to wcielać. Ratowały się tym samym przed narastającym absurdem, jednocześnie w ten sposób go pogłębiając. Bohaterowie *Czarownej nocy* natomiast uprawiali nudną, choć momentami zabawną, grę w „głaski”. Gdy pojawiła się między nimi Trzecia Osoba, przeniesiona wprost z innej gry, stracili oni pewność istnienia ich świata. Zbudowany on był przecież na wątych fundamentach. Struktura gry w „głaski”, legitymizująca oraz porządkująca rzeczywistość, w jakiej obaj panowie pojedynkowali się na wzajemne uprzejmości, uległa rozbiciu przez wprowadzenie do niej kogoś, kto nie przestrzegał jej zasad. Bohaterowie omawianych w niniejszym artykule sztuk Mroźka nie funkcjonują inaczej niż w ramach wyznaczanych przez jakąś grę. Ich dramat polega na tym, że umieszcza się ich w grze, w którą grać nie potrafią, nie chcą albo nie mogą. Tak wytwarza się dysonans między nimi a światem, w jakim przyszło im żyć. Albert Camus nazwał go niezgodnością pomiędzy aktorem a dekoracją, człowiekiem a jego życiem i uznał za podstawowy czynnik definiujący poczucie absurdu³.

Rys. Sara Tchorek

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

INSTYTUCJE OTWARTE?

O PARTYCYPACJI W KONTEKŚCIE KRYTYKI INSTYTUCJONALNEJ

Krytyka instytucjonalna stała się najbardziej aktualna dzięki postulatом i działaniu ruchu protestów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Ruchów, w które zaangażowani byli sami zainteresowani – artyści, rzucający radykalne wyzwanie instytucji muzeum czy systemu galerii. Od tamtej pory ewoluuje – nowe pokolenia twórców, kuratorów, teoretyków kultury, socjologów stawiają pytania nie tyle o sam odbiór sztuki, ile o sposoby jej prezentacji i otwierania na publiczność; reagowania na globalne przemiany współczesnego społeczeństwa. Obecnie, w dobie nowych ruchów społecznych pod szyldem „Occupy”, które zaczęły kształtować się na dobre ponad rok temu, kwestia krytyki instytucjonalnej zyskuje nowe znaczenie.

Jest to rezultat nie tyle postawy defensywnej zaangażowanych środowisk, ile ofensywnej, objawiającej się w termitowej, powolnej pracy nad zmianą społeczną, między innymi poprzez tworzenie odolnych inicjatyw i sieci współpracy – zarówno na skalę międzynarodową, jak i lokalną. W jakim jednak kontekście można by usytuować współczesną krytykę instytucjonalną – w odniesieniu do wspomnianej zmiany społecznej?

Banałem jest już stwierdzenie, że powszechny dostęp do sieci i cyfryzacja dóbr kultury ułatwiła dostęp do sztuki, o czym świadczą stale powstające aplikacje prezentujące i opisujące zbiory zebrane w galeriach i muzeach, z których każdy właściciel iPhone'a może skorzystać, wkraczając do instytucji, i coraz częściej nie potrzebuje już wypożyczać tradycyjnych audio-przewodników (przykładem takich aplikacji są między innymi brytyjskie *ArtSpotter* czy *Artfinder*). Innym przejawem takiej tendencji jest chociażby projekt BBC *Your Paintings*¹ prezentujący obszerną kolekcję dzieł sztuki, opisów i multimedialnych przewodników po wystawach. Podane przykłady to tylko wierzchołek góry lodowej w tworzonej przez muzea i galerie szerokiej ofercie nowych sposobów prezentacji sztuki i docierania do odbiorców. Takie ich przedstawienie to również tylko jedna strona medalu – nowych rozwiązań szukają nie tylko „oferenci”, ale i sami odbiorcy.

Rozwój nowych technologii to kolejny temat w dyskusji na temat praktyki kuratorskiej i strategii muzeów oraz galerii i niezależnych inicjatyw. Inną kwestią, choć nieodłączną od pierwszej, jest aktualny obecnie wątek partycypacji społecznej i otwartego dostępu do dóbr kultury, co łączy się z równie aktualnym zagadnieniem praw własności w dobie wolnej kultury, o której jako jeden z pierwszych pisał Lawrence Lessig².

Idea wolnej kultury łączy się z ruchem DIY (*Do it Yourself* – zrób to sam) – społeczności związanej z punkowym, alternatywnym stylem życia, idei samodzielnego wytwarzania, między innymi tworzenia zinów, wydawania utworów muzycznych nagranych własnym sumptem czy organizowania koncertów bez pomocy sponsorów. Taka forma odolnej społecznej działalności rozprzestrzeniła się

1

www.artspotter.com (dostęp 26.02.2013);
www.artfinder.com (dostęp 26.02.2013);
www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings
(dostęp 26.02.2013).

2

Wolna Kultura (2004) wydana została
na licencjach Creative Commons.
Polskie tłumaczenie, ze wstępem Edwina
Bendyka zob. www.futrega.org/wk
(dostęp 26.02.2013).

na inne pola i w końcu trafiła również do internetu, gdzie początkowo kojarzona była z ruchem hakerskim, z czasem jednak idea kultury uczestnictwa – kultury 2.0 stała się powszechna i na globalną skalę rozwijana jest do dziś. Zdobyczą XXI wieku nie jest powszechna możliwość korzystania z sieci, a możliwość jej współtworzenia i komunikacji, która nie kończy się w internecie, wręcz przeciwnie – bardzo często staje się impulsem do wspólnego działania, protestów czy akcji solidarnościowych na ulicach naszych miast, czego przykładem jest ruch hiszpańskich Oburzonych czy późniejszy ruch Occupy, oraz co chwila pączkujące w sieci inicjatywy społecznościowe, znajdujące odzwierciedlenie w rzeczywistych działaniach.

W trakcie ewolucji protestów społecznych – ich rozrastania się i zanikania – odbyło się też 7. Biennale w Berlinie prowadzone przez Artura Żmijewskiego. Hasłem przewodnim wydarzenia stała się polityka i polityczność sztuki. Tym razem Kunst-Werke Berlin oraz otwarta przestrzeń miasta miały stać się polem działania, nie samej prezentacji. Działania zainspirowanego falą protestów społecznych, hasłami „prawa do miasta”, kwestią zamknięcia elitarnego środowiska

artystycznego i rynkowego systemu działania galerii, a to wszystko w dobie trwającego kryzysu.

Ten artykuł ma na celu przedstawienie rozwiązań, jakie proponują instytucje w kraju, jak i za granicą, na tle zarysowanej szerszej problematyki, jaką jest rola współczesnych instytucji kulturalnych i artystycznych w budowaniu form partycypacji społecznej. Co ważne, temat poruszany jest w szczególnym momencie zmian nastrojów społecznych, a co za tym idzie również zmian form dialogu prowadzonego między instytucjami i podmiotami politycznymi, ekonomicznymi, jak i kulturalnymi i artystycznymi, a społeczeństwem właśnie.

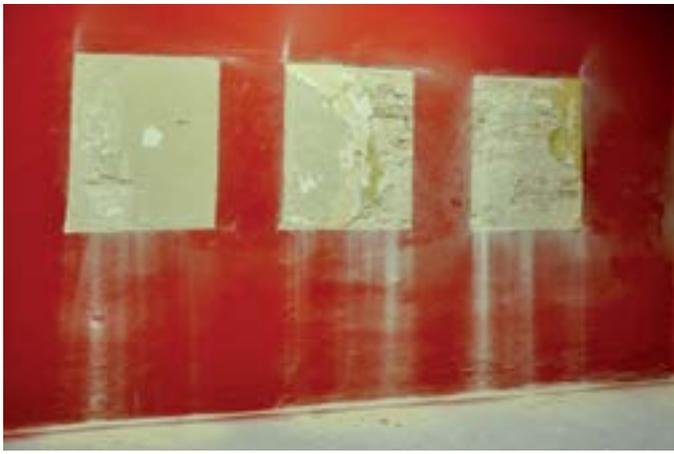
Miejsce dla sztuki

Jednym z ciekawszych przykładów, którym warto się przyjrzeć, jest Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (*Kunstraum* to dosłownie miejsce, przestrzeń dla sztuki) – galeria połączona z przestrzenią warsztatową, będąca częścią urzędu miasta dla dzielnicy Kreuzberg w Berlinie. Galeria wypracowała szczególnie model funkcjonowania, oparty na współpracy z lokalnymi społecznościami oraz poruszaniu tematów istotnych dla dzielnicy, miasta, określanych w ramach wspólnych konsultacji. W budynku Bethanien znajdują się warsztaty drukarskie, gdzie na co dzień za niewielką opłatą pracować mogą studenci i artyści. Stanowią one część innej instytucji, z którą współpracuje galeria – Zrzeszenia Artystów w Berlinie. Do dyspozycji artystów są również pracownie i studia, które raz w roku na określony czas otwierane są dla wszystkich gości. Jak w niepublikowanym wywiadzie przeprowadzonym przeze mnie w lutym 2012 roku stwierdza dyrektor Kunstraum Stéphane Bauer: „W każdym projekcie staramy się działać w podobny sposób – poprzez budowanie bliższych relacji z naszą publicznością”. Przykładowo, celem projektu *Hungry City* (który rozpoczął się latem a zakończył w październiku 2012 roku) była prezentacja artystycznego podejścia do relacji między wsią a miastem, w kontekście produkcji i wymiany żywności – ukazanego w perspektywie społecznej i politycznej. Jednym z głównych punktów było również miejskie ogrodnictwo – temat zgłębiony zarówno od strony teoretycznej, jak i praktycznej, dzięki współpracy z osobami zaangażowanymi w tworzenie miejskich ogrodów, także tych znajdujących się w dzielnicy Kreuzberg.

Podobny temat tego lata podjęło stołeczne Centrum Sztuki Współczesnej z wiodącym projektem *Zielony Jazdów*. W trybie weekendowym park wokół Zamku Ujazdowskiego zamieniał się w miejsce spotkań dla warszawiaków. Punktem wyjścia dla projektu była koncepcja sztuki relacyjnej polegającej nie tyle na tworzeniu danego obiektu, ile na procesie jego współtworzenia dzięki zaangażowanej publiczności. To tworząca się społeczna sytuacja współpracy staje się tu „dziełem sztuki”. Rezultat, choć oczywiście ważny, schodzi na drugi plan. W przypadku CSW elementem dominującym stał się pawilon projektu tajskiego artysty Rirkrita

Zielony Jazdów, lipiec 2012. Fot. Magda Starowiejska





Kunstraum Kreuzberg/Bethanien.
Banksy *Every Picture Tells a Lie*.
© Kunstraum Kreuzberg

Tiravaniji, jednego z głównych przedstawicieli kierunku sztuki relacyjnej (jedna z jego prac była także częścią *Parku Rzeźby na Bródnie* – projektu Pawła Althamera, we współpracy z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie). Pawilon zaadaptowany na bar miał stać się miejscem wspólnych posiłków oraz dyskusji – co weekend do parku wokół Zamku Ujazdowskiego zapraszani byli paneliści poruszający tematy dotyczące ekologii, idei permakultury, strategii zrównoważonego rozwoju, nowych rozwiązań architektonicznych i urbanistycznych dla miast. Ponadto goście *Zielonego Jazdowa*, oprócz korzystania z przestrzeni wystawienniczej do późnych godzin wieczornych, mieli okazję brać udział w darmowych koncertach oraz projekcjach filmowych, a nawet wymienić się ubraniami bądź książkami, czy innymi przedmiotami codziennego użytku, oraz zakupić świeże warzywa prosto z ekologicznych hodowli. Jeśli wpisywać całe wydarzenie w ramy sztuki relacyjnej – można uznać projekt za udaną współpracę, jako że podczas wieczorów obfitych w wydarzenia przez park przewijało się do 700 gości. *Zielony Jazdów* otworzył się dla szerszej publiczności w różnym wieku. Zapraszał do współpracy, ale jej nie wymuszał.

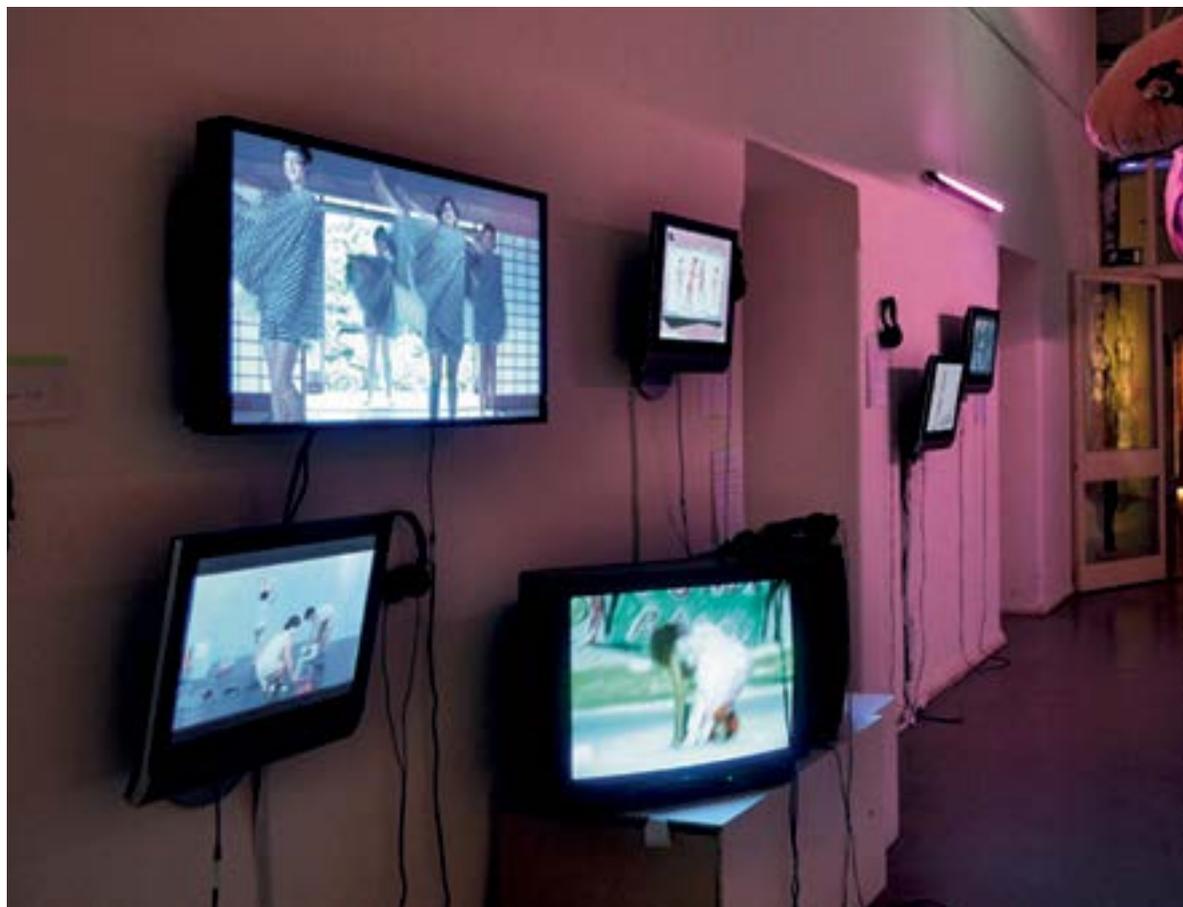
Innym, poza *Hungry City*, przykładem działania Kunstraum jest długoterminowa współpraca z dwiema lokalnymi szkołami. Na początku każdego roku kuratorzy i uczniowie spotykają się, aby wypracować wspólny program, przedyskutować, co może być interesujące dla szkoły i dla instytucji, które punkty można razem rozwijać. Kolejny długofalowy projekt to działania ze wspólnotami mieszkaniowymi i organizacjami pozarządowymi, których siedziba znajduje się na Kreuzbergu. Co miesiąc odbywają się spotkania z kilkudziesięcioma takimi instytucjami. Ich przedstawiciele udzielają informacji o swoich inicjatywach i projektach oraz działaniach podejmowanych w okolicy. Druga strona z kole-

może sugerować, jakie tematy są warte uwagi, jakie miejsca warte są odwiedzenia. Jak przyznaje Bauer, taka współpraca nie zawsze działa, ale dodaje: „Najważniejsze jednak w tego rodzaju działaniach Kunstraum jest to, że staramy się być widoczni i rozpoznawalni jako instytucja. Chcemy pokazać, że nie jesteśmy zamkniętym środowiskiem artystycznym, do którego wstęp mają tylko ci, którzy w pełni do niego przynależą”. Taka współpraca z mieszkańcami miasta napotyka na te same trudności, które towarzyszą działaniom należącym do nurtu sztuki społecznościowej czy też sztuki dla społeczności (używając rozróżnienia opartego na opisie brytyjskiej i amerykańskiej tradycji *community art*). Cienka jest granica między rzeczywistą współpracą na równych zasadach a narzucaniem zbawiennej roli kuratora. Jak kontynuuje swoją wypowiedź Bauer: „Za każdym razem jest to nowe wyzwanie. Za każdym razem istnieje potrzeba większych nakładów finansowych, lepszej znajomości tematu, większej świadomości, jaka współpraca powinna i może być

rozwijana. Nigdy nie jestem w pełni usatysfakcjonowany, ale kluczowe jest tu wspomniane utrzymywanie kontaktu. Z drugiej strony wciąż funkcjonujemy jako instytucja prezentująca sztukę współczesną, dlatego nietatwo jest angażować ludzi, którzy, być może po raz pierwszy, mają okazję ją poznać i zobaczyć, w jaki sposób pracujemy”³.

Uczestnictwo krytyczne

Gdy czytamy o tego typu działaniach, na myśl przychodzi „partycypacja”. Warto jednak użyć tego terminu nie tyle wobec działań artystycznych wiążących się ze wspomnianą wcześniej *community art* czy sztuką relacyjną, ile w odniesieniu do strategii działań instytucji. Uczestnictwo jest tu rozumiane jako „zapewnienie różnym grupom realnej możliwości równego udziału w życiu publicznym”⁴, którego częścią są publiczne instytucje. Według Sherry R. Arnstein, w tekście opublikowanym w przewodniku *Krytyki Politycznej Partycypacja*, uczestnictwo to synonim obywatelskiej władzy, jej redystrybucji, która pozwala na włączenie w procesy polityczne i gospodarcze⁵. Jest to jednak również dostęp do wiedzy (jako władzy, przytaczając dobrze znane słowa Foucault’a) pozwalającej tworzyć opinie wpływające na kształt życia kulturalnego, społecznego i politycznego. Taki jest idealny wymiar opisywanych praktyk. W gruncie rzeczy założenia partycypacji można stopniować pod kątem ich rzeczywistego demokratycznego wymiaru. Wspomniana autorka pisze o drabinie partycypacji, która oznacza rozstrzał między odgórną manipulacją, tożsamą z narzucaniem pewnych działań, czy informowaniem uspokajającym sumienie instytucji, konsultacjami nieprzekładającymi się na rzeczywisty efekt



3

W Kunstrraum/Kreuzberg Bethanien odbyła się również wystawa *Dobre sąsiedztwo? Wątki niemieckie we współczesnej sztuce polskiej/wątki polskie we współczesnej sztuce niemieckiej* w ramach programu Polskiej Prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Instytucja była także zaangażowana w 7. Biennale w Berlinie.

4

W. Kłosowki, *Kultura w naszych rękach* w: J. Erbel, P. Sadura [red.], *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2012, s. 243.

5

S. R. Arnstein, *Drabina partycypacji*, w: *ibidem*, s. 13.

6

<http://csw.art.pl/index.php?action-wydarzenie&id=566&lang> [dostęp 26.02.2013].

7

<http://otwartozacheta.pl/index.php?action-view/information> [dostęp 26.02.2013].

8

Ibidem.

a partnerstwem. Za najwyższą formę uczestnictwa autorka uznaje delegowanie i rzeczywistą kontrolę obywatelską. Chociaż taka typologia została utworzona w oparciu o badania projektów społecznych, warto podkreślić fakt istnienia „pozornych” strategii partycypacji, z którymi mamy do czynienia w przypadku tworzenia strategii rozwoju i otwarcia na publiczność muzeów czy galerii.

jęta Zachęta (lub odwrotnie), ruszając z projektem Otwarta Zachęta (w grudniu 2012 obchodzącym swoje pierwsze „urodziny”). Jedną z części strategii instytucji było uruchomienie Miejsca Projektów Zachęty oraz portalu OtwartaZacheta.pl, prezentującego zasoby galerii w przestrzeni internetu. Jak czytamy na stronie projektu, „to kolejny krok w budowaniu polityki otwartości galerii, kontynuacja



Kunstrraum Kreuzberg/Bethanien, Banksy *Every Picture Tells a Lie*. © Kunstrraum Kreuzberg

W ostatnich miesiącach dwie czołowe instytucje artystyczne w Warszawie – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz Zachęta Narodowa Galeria Sztuki – podjęły próby odświeżenia wizerunku, chcąc powiększyć jej grono o ludzi młodych i niedoświadczonych jeszcze twórców, osób zainteresowanych praktyką kuratorską, czy też studentów pokrewnych kierunków oraz rzeszy odbiorców, którym dana została możliwość poznania twórczości młodej, nowej i niezamkniętej jeszcze w ramie „dzieła sztuki”. W materiałach CSW czytamy: „Bank Pekao PROJECT ROOM stwarza możliwość prezentacji najnowszych i najbardziej interesujących zjawisk artystycznych oraz buduje platformę do dyskusji o współczesnej sztuce, do której CSW zaprasza artystów, kuratorów, studentów i wszystkich miłośników sztuki”⁶. Podobną taktykę jak CSW pod-

rozpoczętego w 2011 projektu Otwarta Zachęta, który pomaga w realizacji statutowej misji instytucji – upowszechnianiu sztuki współczesnej. Wszystkie materiały na stronie są możliwe do pobrania przez użytkowników i dostępne na licencjach Creative Commons⁷. W kwietniu 2012 roku zainaugurowano Miejsce Projektów Zachęty. Mniej więcej w tym samym czasie wystartował Project Room. Co prawda oba projekty różnią się między sobą zarówno formą, jak i częstotliwością prezentacji nowych wystaw (w Zachęcie odbywają się one co około dwa miesiące, a w CSW co dwa tygodnie), zostały jednak stworzone w podobnym celu. Zachęta (jak i CSW, które uruchomiło CSW TV) stara się tworzyć przestrzeń dyskursu nie tylko podczas otwartych wernisaży, ale również w wolnej przestrzeni internetu, przybliżając działalność galerii tym, którzy chcą mieć stały kontakt ze sztuką. Strona OtwartaZacheta.pl „kierowana jest do wszystkich osób zainteresowanych sztuką współczesną, a także do badaczy przeprowadzających kwerendy, nauczycieli poszukujących pomocy dydaktycznych, studentów i uczniów”⁸. Ocieplanie wizerunku instytucji różni się jednak znacznie od działań podejmowanych chociażby przez berliński Kunstrraum. Prezentacja nie przekształca się samoczynnie w partycypację.

Kunstrraum Kreuzberg/Bethanien, fragment wystawy *Chics on Speed: Cultural Worship Now!* © Kunstrraum Kreuzberg



Interdyscyplinarność instytucji i poszerzanie ich działalności edukacyjnej oraz poszukiwanie nowych rozwiązań wystawienniczych to praktyka wprowadzana przez galerie i muzea na całym świecie. Sztandarowym (i spektakularnym) przykładem ostatnich lat jest projekt Olafura Eliassona z 2004 roku, pokazywany w londyńskiej Hali Turbin Tate Gallery. *The Weather Project* stał się jedną z wielu odpowiedzi na zmieniające się instytucjonalne strategie, dotyczące nie tylko sposobu prezentacji sztuki, ile samej aranżacji przestrzeni wystawienniczej. A sprowadza się ona do zmiany równowagi w sytuacji jej odbioru, kiedy ważniejszy niż samodzielna kontemplacja obiektu staje się moment przebywania w danej przestrzeni z innymi zainteresowanymi, rozmowa, wymiana opinii⁹. Inną propozycją jest niedawne otwarcie podziemnych przestrzeni galerii w miejscu byłej londyńskiej elektrowni. To kolejna próba odświeżenia formy prezentacji sztuki czerpiąca jednak z rozwiązań wypróbowanych już w przeszłości. Jak czytamy w jednej z recenzji projektu, *The Tanks* to przestrzenie na stałe przeznaczone dla sztuki, która nie tylko, cytując Claes'a Oldenburga, „siedzi na tyłku w muzeum”¹⁰. Sztuka taka „porusza się, przechodzi przez czas, ożywa, nawet jeśli tylko na kilka chwil, to później żyje w pamięci, a nie na ścianie galerii”¹¹. Podziemne wnętrza pozostają otwarte na sztukę filmową, dźwiękową, performanse, happeningi jak i efemeryczne instalacje. Są nie tyle kontynuacją, ile rozwinięciem działań podejmowanych w historii sztuki ostatnich 50 lat. Pytanie tylko, czy przestrzenne wnętrza, najnowsze technologie i mocne nazwiska w programie przetożą się na ukształtowanie przestrzeni wolności wypowiedzi i przyciągną nową publiczność.

Zepsuta maszynka do pokazywania sztuki

Warto na koniec wrócić do Berlina. W trakcie i po zakończeniu Biennale, organizowanego we współpracy z kuratorką Joanną Warszą i rosyjską anarchistyczno-artystyczną grupą Voina, jego twórcy musieli zmierzyć się z potężną falą krytyki ze strony odbiorców i kuratorów zarzucających Żmijewskiemu cynizm, kicz i nieudolne mieszanie polityki ze sztuką. Jak w jednej z recenzji pisze krytyk i kurator Stach Szabłowski, projekt, który rozpaczliwie ucieka od artystyczności w stronę polityczności, jest jednak skupiony na sztuce, jako że Artur Żmijewski okazał się w Berlinie przede wszystkim artystą, ale „Biennale zawodzi jako polityczna platforma i propozycja nowego ułożenia sztuki w debacie publicznej”.

Jego kurator stwierdził: „Koncept 7. Biennale jest prosty i mieści się w jednym zdaniu. Prezentujemy sztukę, która naprawdę działa, wyciska piętno na rzeczywistości i otwiera przestrzeń, w której może być uprawiana polityka”. Żmijewski stanął przed wyzwaniem, a raczej zagrożeniem pułapki, która „czyha na każdego artystę i każdego kuratora z ambicjami wykonania politycznie znaczących gestów artystycznych”. Recepta tegorocznego Biennale została tutaj dobrze opisana: „Po pierwsze trzeba



Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, fragment wystawy *Chics on Speed: Cultural Worship Now!* © Kunstraum Kreuzberg

zerwać spektakl sztuki (...). Po drugie trzeba podać sztukę radykalnemu testowi skuteczności” oraz zrezygnować całkowicie z zapraszania profesjonalnych artystów i prezentowania ich wytworów¹². Stosując ten prosty przepis, Żmijewski udostępnił przestrzeń Kunst-Werke oraz inne miejsca w Berlinie nie tylko artystom, ale przede wszystkim aktywistom i uczestnikom globalnych ruchów społecznych i demonstracji pod szyldem „Occupy”.

Instalacja kilkunastu ekranów symultanicznie prezentujących globalne protesty *Breaking the News*, rzeźba Chrystusa Króla ze Świebodzina odtwarzana w styropianie w rzeczywistej skali czy ściana postawiona na jednej z ulic na Kreuzbergu, oddzielająca jej zamożną i imigrancką, biedniejszą część, to tylko niektóre z „prac” prezentowanych w ramach Biennale, pomiędzy spotkaniami i warsztatami „okupantów”, na ścianach galerii wypisujących rewolucyjne hasła. Jak w swoim artykule podsumowuje Szabłowski, Żmijewskiemu udało się na pewno to, że zrobił biennale inne niż wszystkie, ożywił kolejną publiczną debatę na temat statusu i roli instytucji sztuki, oraz zepsuł Niemcom maszynkę do pokazywania sztuki. Przekonanie kuratorów ze strony niemieckiej do eksperymentu okazało się niewy-

konalne, bo, jak zauważa Szabłowski, trudno zrobić przekonywujące biennale sztuki, kiedy nie ufa się sztuce, jej metodom i sposobom działania.

Zachodzące zmiany powodują, że trudniej jest się poruszać na polu krytyki instytucjonalnej i klasyfikacji, o których piszą między innymi Gerald Raunig i Gene Ray, w książce *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*¹³. Jeśli w pierwszej fali krytyki instytucjonalnej rezultaty podejmowanych działań wpływały na zmiany struktur wewnątrz instytucji, tak w drugiej dotyczyły form jej reprezentacji. Dziś, jak podkreśla Hito Steyerl¹⁴, wspólna dla instytucji staje się prekaryzacja wszelkich praktyk. Ruchy społeczne, globalne protesty przeciw neoliberalnemu porządkowi, to także protesty przeciwko mechanizmom świata artystycznego. Jak wskazuje autorka, krytyczna rola instytucji zostaje zdemonstrowana przez mechanizmy rynku. Jednocześnie szukają one sposobów, aby radzić

10

L. Cumming, *The Tanks: Art in Action* – review, www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jul/22/tanks-tate-modern-review-keersmaeker [dostęp 22.07.2012].

11

Ibidem.

12

S. Szablowski, *Bitwa o Berlin A.D.* 2012, „Przekrój” 2012, nr 20.

13

G. Raunig, G. Ray (red.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique.* London 2009, Wprowadzenie, xiii

14

H. Steyerl, *The Institution of Critique*, w: *ibidem*, s. 19.

15

G. Raunig, *Institute Practices: Fleeing, Instituting, Transforming* (tłum. Aileen Derieg), w: *ibidem*, s. 9–10.

sobie ze zwichnięciami systemu, w którym zmuszone są funkcjonować, czego częściową ilustracją są przykłady przedstawione powyżej. To z jednej strony dostosowywanie się do potrzeb coraz bardziej niepewnych warunków życia, a z drugiej doskonała okazja dla odpowiadania na tworzące się potrzeby społeczne. Podkreślając ten wątek, warto zwrócić też uwagę na poruszony we wspomnianej wyżej publikacji motyw parezji. Gerald Raunig, odnosząc się do myśli Foucault'a, przypomina, że w klasycznej grece słowo „parezja” oznacza „powiedzieć wszystko”, swobodnie mówić prawdę bez retorycznych gier i bez dwuznaczności, nawet, a zwłaszcza, gdy jest to niebezpieczne¹⁵. Wskazuje również na to, że starsza forma parezji odpowiadała publicznemu mówieniu prawdy jako instytucjonalnego prawa – czy to ze strony autorytarnego władcy, czy też krytyki obywateli publicznej agory wobec rządów większości. Jak podsumowuje autor, krytyka instytucjonalna nie wyczerpuje się w potępieniu nadużyć lub wycofania do mniej lub bardziej radykalnego kwestionowania instytucji. Zarówno wojownicze strategie pierwszej fali krytyki instytucjonalnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak i zmiany lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, nie przyniosły w pełni satysfakcjonujących rozwiązań, odpowiednich do zastosowania wobec dzisiejszych zmagani muzeów i galerii. W nawiązaniu dosugestii Rauniga idealnym rozwiązaniem wydaje się połączenie różnych form parezji – dążenia do zwiększenia partycypacji publiczności i poszerzenia zakresu dyskursu tworzonego przez instytucję oraz nieustanne kwestionowanie i ulepszanie wprowadzanych rozwiązań. Mówiąc w skrócie, byłoby to połączenie krytyki społecznej, krytyki instytucjonalnej oraz... samokrytyki instytucji.

Poszukiwania nowych rozwiązań oraz form współpracy pomiędzy instytucjami, administracją publiczną, organizacjami pozarządowymi i oddolnymi ruchami społecznymi ze wzmocnioną siłą zachodzą obecnie. Także w Polsce, czego najbardziej dobitnym przykładem jest zawiązanie się i działania Obywateli Kultury oraz wielu większych i mniejszych



Fragment rzeźby Chrystusa Króla ze Świebodzina odtwarzanej w rzeczywistej skali na 7. Biennale w Berlinie. Fot. K. Michałowska

inicjatyw na rzecz partycypacji obywatelskiej w kulturze. Jasną odpowiedzią świata sztuki była także forma tegorocznego Biennale w Berlinie, jak i opisane działania podejmowane przez stołeczne instytucje. W którym kierunku zachodzić będą zmiany i u nas, i za granicą – pozostaje na razie bacznie obserwować, patrząc na zachodzące procesy krytycznie i mając na uwadze fakt, że często wielość podejmowanych działań ogranicza się do spektaklu różnorodności, nie prowadząc do żadnej strukturalnej zmiany.



Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, fragment wystawy *Chics on Speed: Cultural Worship Now!* © Kunstraum Kreuzberg

Joanna Turek – ur. 1986. Antropolożka kultury; absolwentka kulturoznawstwa UW i studiów podyplomowych w Ośrodku Badań Społecznych PAN. W ostatnich latach współpracowała z kilkoma warszawskimi fundacjami i instytucjami zajmującymi się animacją i promocją kultury i sztuki oraz działaniami społeczno-edukacyjnymi, także projektami o zasięgu międzynarodowym. Od 2009 roku związana z Instytutem Badań Przestrzeni Publicznej przy ASP w Warszawie, gdzie współprowadziła cykl spotkań dotyczących wielowymiarowej analizy przestrzeni publicznej oraz organizowała i koordynowała projekty w przestrzeni miejskiej.

Interaktywność w sztuce nowoczesnej jest zjawiskiem w pewnym stopniu naturalnym, niebudzącym zdziwienia, a jednak interesującym i przyciągającym do dzieła sztuki tak artystów, jak i publiczność. Ciekawość ta wynika między innymi z bogactwa możliwości, jakie stwarza interakcja. Pozostawienie tak zwanemu odbiorcy możliwości kreacji szeregu elementów stawia w całkiem nowym świetle nie tylko dzieło, ale i twórcę. Choć idea interaktywności jest stale obecna w historii sztuki i kultury w ogóle, to w wieku XX i XXI nabiera ona szczególnego znaczenia. Píše o tym między innymi Arnold Berleant, amerykański filozof i muzyk, który, omawiając nową estetyczność, konstruuje pojęcie „pola estetycznego”. Interaktywność bywa wykorzystywana w różnym stopniu także na gruncie polskiej sztuki dźwiękowej.

O INTERAKTYWNOŚCI W SZTUCE MULTIMEDIALNEJ

Krótką historia interaktywności

Według Ryszarda Kluszczyńskiego początki zachodniej sztuki interaktywnej przypadają na lata pięćdziesiąte i początek lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Wymienia on pięć zjawisk artystycznych, które miały wpływ na jej ukształtowanie się:

- 1) sztuka kinetyczna – zerwanie z koncepcją stabilnej i niezmiennej struktury dzieła; dzieło artefakt jest zastępowane przez dzieło wydarzenie;
- 2) sztuka działania – performanse, happeningi i tym podobne akcje artystyczne;
- 3) sztuka instalacji – dynamiczna relacja między instalacją a odbiorcą;
- 4) sztuka mediów elektronicznych;
- 5) sztuka konceptualna.

Rzeczywiście na sztukę interaktywną składa się z pewnością następujące pięć elementów: ruch

(kinesteza), działanie (partycypacja), przedmiot (lub interfejs, kontekst), nowe media, koncept.

Mówiąc o sztuce dźwiękowej, należy poza tym uwzględnić znaczącą zmianę języka muzycznego, która dokonana się w XX wieku. Szczególny wymiar przyjmuje ta zmiana na gruncie polskim. Trudno w takiej analizie pominąć wątki polityczne, jakie w znacznym stopniu wpływały na artystyczne wybory twórców. Symboliczną postacią, jeśli chodzi o zmianę języka dźwiękowego w historii muzyki, jest Arnold Schönberg, twórca techniki dodekafonicznej. Na polskim gruncie brak tak wyrazistej postaci. Co więcej, „dla muzyków urodzonych w latach 1910. dodekafonia nie była nowością, lecz w latach czterdziestych nie zdołała ona wzbudzić wśród polskich kompozytorów żywszego rezonansu i dopiero komunistyczna propaganda – przedstawiając tę

technikę jako ucieleśnienie burżuazyjnej degeneracji w sztuce – otoczyła ją nimbem niezwykłości”¹. Nie dziwi zatem, że pierwszym „Warszawskim Jesieniom”, odbywającym się właśnie w latach pięćdziesiątych, towarzyszyły rzesze tęskniących za sztuką wolną. Ten etap zainteresowania nowoczesnym, nietradycyjnym brzmieniem, mający swój początek w latach pięćdziesiątych XX wieku, Mieczysław Tomaszewski nazywa fazą odwilży, która po latach tkwienia w folkloryzmie, neoklasycyzmie, a następnie panegiryzmie zaznaczyła się w Polsce wybuchem twórczości awangardowej².

Jednak jako alternatywa do spadkobierców metod Schönberga w muzyce pojawia się też inny nurt – muzyka eksperymentalna z Johnem Cage’em na czele. Cage był uczniem Schönberga, można go nawet nazwać wyznawcą mistrza. Mimo ogromnej fascynacji Cage’a artystyczną działalnością i osobowością austriackiego kompozytora okazało się, że ich współpraca w dziedzinie twórczości jest niemożliwa. Już wówczas, mimo braku wypracowanego języka muzycznego Cage’a, stanowiska twórców wobec sztuki były nieporównywalne i maksymalnie rozbieżne. Schönberg po latach miał powiedzieć o Cage’u, że ten „oczywiście nie jest kompozytorem, ale rodzajem wynalazcy”³. Można dodać, że jest też fundamentalnym filozofem muzyki współczesnej.

Wydaje się, że to właśnie u twórców muzyki eksperymentalnej można odnaleźć bezpośrednie ideowe źródła sztuki interaktywnej. Michael Nyman, kompozytor i autor książki o muzyce eksperymentalnej, zauważa, że „kompozytorzy muzyki eksperymentalnej, ogólnie rzecz biorąc, nie są zainteresowani narzuceniem zdefiniowanych w czasie obiektów [time objects], których materiał, struktura oraz relacje wewnętrzne są z góry zaplanowane i zorganizowane. Bardziej ekscytuje ich perspektywa szkicowania sytuacji, w której mogą pojawić się dźwięki, procesów generujących działania (niekoniecznie dźwiękowe), przestrzeni ograniczonych przez pewne »reguły kompozycyjne«”⁴.

Wraz z odejściem od ścisłych technik (również od techniki serialnej) i poszukiwaniem nowych jakości brzmieniowych pojawia się otwartość na improwizację i przypadkowość, a w końcu i na działanie odbiorcy, a więc – interaktywność. Należy również pamiętać o postępie techniki, który umożliwił wytwarzanie i przetwarzanie dźwięków za pomocą urządzeń elektronicznych. To właśnie na lata pięćdziesiąte przypada rozwój muzyki konkretnej, opierającej się na naturalnych odgłosach otaczającego świata (Groupe de Recherches de Musique Concrète w Paryżu, w której działali między innymi Pierre Schaeffer i Pierre Henry), i muzyki elektronicznej, opartej wyłącznie na dźwiękach generowa-

nych elektronicznie (Studio für Elektronische Musik w Kolonii z Herbertem Eimertem na czele). Różnice między ośrodkami szybko się zatarty, zaczęto używać takich określeń, jak muzyka na taśmę, muzyka eksperymentalna czy w końcu *live electronics*. Doświadczenie i intuicja dają wyobrażenie o tym, jak szybkim i ogromnym przeobrażeniom poddaje się technologia, a co za tym idzie, jak wielkie możliwości (i niebezpieczeństwa) dostarczane są na tym polu twórcom.

Skąd działanie?

Z interaktywnością nierozłącznie związana jest kategoria działania, uczestnictwa – zaangażowania ciała nie tylko w percepcję, ale i kreację zjawisk artystycznych. Celowo nie używam tradycyjnie przyjętych pojęć twórcy, odbiorcy, wykonawcy i dzieła, bo w sztuce interaktywnej są mało funkcjonalne. Arnold Berleant proponuje, by zrezygnować z tego typu ograniczających określeń i postuluje wprowadzenia pojęcia „pola estetycznego”. Jako jedną z zasadniczych zmian nastających w sztuce współczesnej autor wymienia zmiany w relacjach zachodzących między klasycznymi pojęciami twórcy, odbiorcy, wykonawcy i dzieła. Pojęcie „pola estetycznego” ma integrować w sobie wszystkie te elementy oraz zakłada istnienie funkcjonalnej relacji pomiędzy nimi⁵. W takim przypadku dzieło sztuki (obiekt) jest traktowane jedynie jako część pewnej sytuacji, doświadczenia. Następuje twórcza dezintegracja i desakralizacja dzieła.

Takie stanowisko bliskie jest twórcom muzyki eksperymentalnej. Nie byli oni zainteresowani unikatowością trwania, ale unikatowością chwili⁶. Utwory zaliczane do muzyki eksperymentalnej mają niekiedy bardzo daleko idący stopień niezdecydowania. Przykładem są partytury graficzne Corneliusa Cardew. W tym przypadku niemożliwa jest jednoznaczna słuchowa rozpoznawalność utworu. Sposób odczytania zapisu zależy tylko od interpretatora, jednak ów interpretator nie staje się kompozytorem. Teza o nieadekwatności tradycyjnych rozróżnień wobec muzyki i sztuki współczesnej w ogóle już po tym jednym przykładzie nie budzi raczej wątpliwości. Berleant idzie jednak dalej, sugerując, że w sztuce nie istnieje coś takiego jak samowystarczalny przedmiot. „Obraz czy jakkolwiek inny przedmiot sztuki jest narzędziem, instrumentem, a raczej nawet częścią estetycznego doświadczenia”⁷. Punktem ciężkości jest więc nie dzieło sztuki, ale relacja,

1

D. Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, Kraków 1999, s. 232.

2

M. Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej: muzyka polska 1944–1994 między autentyzmem a panegiryzmem*, w: *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński, J. Tatarska, Poznań 1996, s. 145.

3

J. Luty, *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław 2011, s. 68.

4

M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, tłum. M. Mendyk, Gdańsk 2011, s. 18.

5

A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 91.

6

M. Nyman, op. cit., s. 23.

jaka wytwarza się między przedmiotem a tym, który go ogląda/słucha. Jako przykład można przywołać dzieła Duchampa – odpowiednika Johna Cage'a na gruncie sztuk plastycznych. Czy słynna *Fontanna* jest utrwalonym dziełem sztuki? Bez względu na to, jakie ceny osiągają „autentyczne” dzieła tego typu, odpowiedź nie musi być twierdząca. *Fontanna* jest bowiem artystycznym działaniem i to właśnie działanie stanowi przedmiot interpretacji historyków sztuki.

Kategoria działania prowadzi już bezpośrednio do interaktywności. Jeśli przeniesiemy środek ciężkości z dzieła jako artefaktu (a więc wytworu człowieka), z osoby twórcy jako kreatora, na „wydarzeniowość”, zmieni się podejście do sztuki w ogóle. Tematem na odrębną refleksję jest ciekawa skądinąd teoria paninteraktywności sztuki, głosząca, że każde dzieło sztuki jest interaktywne ze względu na to, że wymaga interpretacji odbiorcy. Antonina Kłoskowska pisze, że „każdy przebieg dekodowania przekazu jest procesem czynnym, wymagającym niekiedy od odbiorcy znacznego wysiłku – w zależności od charakteru dzieła. Nie należy funkcji odbiorczych traktować jako biernych”⁸. Bez względu na stosunek do tej tezy można zauważyć pewien potencjał interaktywny w sztuce tradycyjnej. Z drugiej strony, od sztuki interaktywnej wymaga się więcej, a mianowicie aktywnego zaangażowania odbiorcy nie tylko w zakresie percepcji, ale i kreacji. Partycypacja zmienia odbiorcę w interaktora.

Takie podejście jest bliskie naukom kognitywnym. „Według psychologów postaci nie można zidentyfikować żadnego przedmiotu czy zjawiska poza ich kontekstem, bez określenia jego przynależno-

ści do jakiejś całości szerszej i miejsca, jakie każde z nich w tej całości zajmuje”⁹. A zatem według teorii *Gestalt* każdy element rzeczywistości należy rozpatrywać w kontekście jego przynależności do większej całości.

Brać udział, czyli uczestniczyć

W jaki jednak sposób sztuka dźwiękowa może angażować tak zwanego odbiorcę? Jak już zostało powiedziane, chodzi o aktywne zaangażowanie wykraczające poza samą percepcję. Musi zostać zaangażowany nie tylko umysł (jak to było do tej pory w przypadku interpretacji), ale przede wszystkim ciało. Ciało i ruch stanowią dwie kluczowe kategorie sztuki interaktywnej. Warto podkreślić, że interaktywność oznacza utratę kontroli artysty nad jego dziełem. Artysta staje się twórcą kontekstu, sytuacji artystycznej, w którą zostaje wpuszczony interaktor i to on decyduje o ostatecznym kształcie wydarzenia.

Istnieje wiele sposobów zastosowania interaktywności na polu sztuki dźwiękowej. W rzeczywistości są to wydarzenia audiowizualne, multimedialne, jednak to ich dźwiękowość stanowi wartość konstytutywną. Ze względu na jakość wymaganego działania można wyodrębnić z nich trzy grupy:

7

A. Berleant, op. cit., s. 149.

8

A. Kłoskowska, *Socjologia sztuki*, Warszawa 1981, s. 403.

9

A. Jorzębska, *Teoria muzyki w świetle nauk poznawczych. Adaptacja koncepcji schematu poznawczego do analizy muzyki Strawińskiego*, w: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia. Teoria i praktyka*, red. L. Bielawski, J. K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, Warszawa 2000, s. 215.



Zofia i Oskar Hansen, Pawilon Muzyki na Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, 1958, projekt niezrealizowany. Archiwum Oskara Hansena, wł. rodziny, depozyt w Muzeum ASP w Warszawie

1) Chodzę sobie

Ruch i przestrzeń to dwa elementy podstawowe dla przemieszczania się. Klasyczna estetyka doceniała przede wszystkim tak zwane zmysły dystansu, a więc wzrok i słuch. W ten sposób do dziś tradycyjnie podczas koncertu siedzimy (poniżej sceny) i słuchamy, choć muzyka nieraz pobudza do ruchu tak mocno, że trudno się przed nim powstrzymać. Wówczas obserwator publiczności może zauważyć bardziej lub mniej stłumione rytmiczne kiwanie głową... Czy nie jest to działanie przeciw ciątu? Sztuka interaktywna daje możliwość, a nawet zmusza do ruchu.

Przykładem jest projekt Pawilonu Muzyki przygotowany na Festiwal Muzyki Współczesnej w Warszawie w 1958 roku, zatytułowany *Moje miejsce*,

Drugi przykład to *Kompozycja przestrzenno-muzyczna nr 1* (1958) – wynik współpracy Zygmunta Krauzego, Teresy Kelm i Henryka Morela. Kompozycja składa się z sześciu ścieżek dźwiękowych, które rozbrzmiewają jednocześnie z sześciu głośników, które są jednak umieszczone w specjalnie przygotowanej przestrzeni – w sześciu kabinach. W każdej kabinie poza źródłem dźwięku znajduje się źródło światła. Odbiorca dowolnie przemieszcza się pomiędzy tubami, tworząc samodzielnie percypowaną jakość muzyczną. Narzucona przestrzeń, konkretne zjawiska akustyczne w niej występujące – oto materiał, jakim posługuje się interaktor. Czas znajdowania się w przestrzeni instalacji, tempo poruszania się i kolejność odwiedzanych tub zależy już od niego. Tkanka dźwiękowa i architektura stanowią integralną całość i mogą istnieć tylko we wzajem-

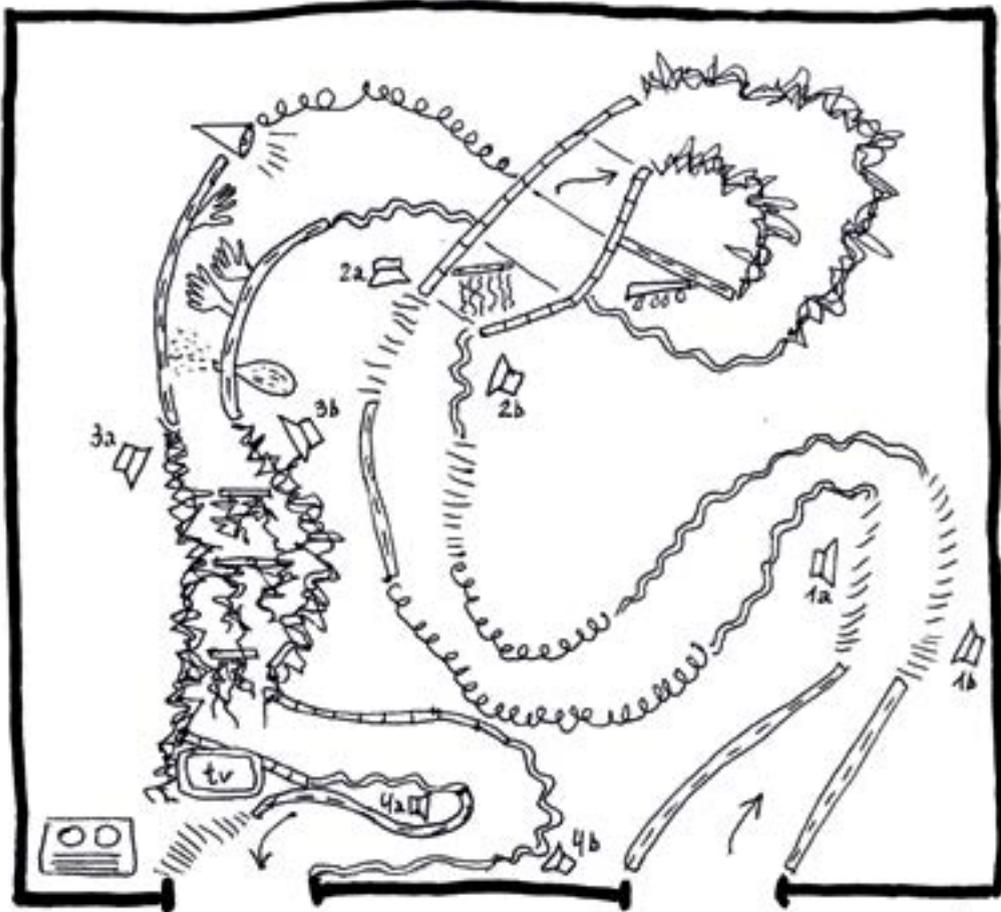
Widok wystawy *Dźwięki elektrycznego ciała* z rekonstrukcją *Kompozycji przestrzenno-muzycznej* z 1968 roku autorstwa Teresy Kelm, Zygmunta Krauze i Henryka Morela.
Fot. P. Tomczyk, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki, Łódź



moja muzyka autorstwa Oskara i Zofii Hansen. Ten projekt z pogranicza muzyki i architektury nigdy nie został zrealizowany. Pawilon miał być usytuowany w otoczeniu przyrody, co może stanowić nawiązanie do tradycji antycznej (dokładny wybór miejsca budowy teatrów), oraz być wyposażony w kilkanaście głośników emitujących nagrania. Swobodnie poruszający się słuchacz miał mieć możliwość kontrolowania dochodzących do niego dźwięków i obrazów otoczenia. Jest to więc projekt zakładający audiowizualny odbiór i oczywiście uczestnictwo poprzez ruch w przestrzeni.

nym powiązaniu. Podobne założenia towarzyszą też innym projektom Zygmunta Krauzego, tworzonym przy współudziale architektów: *Kompozycja przestrzenno-muzyczna nr 2* (1970), *Rzeka przestrzenna* (1987–1988), *Aria* (2007).

Zwróćmy uwagę, że w przypadku instalacji Krauzego interaktor sam decyduje o wzięciu udziału w projekcie – jego uczestnictwo jest zaplanowane. Wydarzenie ma miejsce w specjalnie stworzonych warunkach. Kompozycja wyzbywa się elementu czasowego – nie ma początku ani końca. Interaktor



Krzysztof Knittel. *Dotykać* (projekt), archiwum autora

jest wrzucany w trwającą przestrzenno-muzyczną konstrukcję. Pozbawienie muzyki elementu czasowego pozbawia ją także ustalonej formy czy momentów kulminacji.

2) Dotykam

Dotyk kojarzy się z kontaktem intymnym, bliższym. Projekty zmuszające w swoim założeniu do dotykania, jednocześnie zmuszają do większego zaangażowania. Dotyk jest zmysłem bardzo bezpośrednim i może dlatego tak dobrze przemawia do dzieci, które przecież dotykają różnych przedmiotów, by je poznać.

Pracą przeznaczoną dla dzieci i wykorzystującą zmysł dotyku jest instalacja *Dotykać (węże od środka)* (2003) Krzysztofa Knittla i Dariusza Kunowskiego. Wrażeniom dotykowym towarzyszą wrażenia słuchowe. Autor koncepcji, Krzysztof Knittel, raczej postąpił się intuicją, próbą oddania dziecięcych wspomnień i emocji związanych z odwiedzaną przez niego kolejką strachów w wiedeńskim parku rozrywki. Uczestnik wchodzi do labiryntu, w którym panuje całkowita ciemność, a drogę wyznaczają jedynie bodźce dotykowe i słuchowe.

Inną pracą, również kierowaną do dzieci, jest instalacja *Dźwiękoświsty* (2012) Łukasza Szatankiewicza, w której można było uczestniczyć podczas 55. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” (21–29 września 2012) w Zachęcie. Na projekt składa się kilka tub zwisających z sufitu, w których jest ukryty stary sprzęt audio. Po przyłożeniu do tub w odpowiednim miejscu elektroniczne przedmioty codziennego użytku (pilota od telewizora, aparat fotograficzny, komórkę) zaburzone zostaje pole elektromagnetyczne i z tuby wydobywają się dziwne, „kosmiczne” dźwięki. Instalacja zachęca dzieci do działania i z pewnością uwarżliwia je zarówno na otaczające dźwięki, jak i na możliwości, jakie nam dają przedmioty codziennego użytku. Instalacja była uzupełniona o kosmiczną scenografię oraz wizualizację.

3) Współpracuję

Oczywiście większość zaprezentowanych projektów zakłada pewnego rodzaju współpracę. Jeśli interaktorów jest więcej niż jeden, wówczas i ostateczny wynik percypowany przez poszczególnych uczestników jest zależny od całej grupy (współpraca może być intencjonalna lub nie). Przypadkiem szczególnym jest przykład reprezentujący nurt sztuki zwany net artem *GlobalMix* (1998) – projekt Marka Chołoniewskiego – zakładający współpracę twórców z całego świata. Projekt nie jest ograniczony w czasie i przestrzeni. Każdy może umieścić na serwerze własny efekt dźwiękowy czy krótkie nagranie, a także może korzystać w swojej pracy twórczej z fragmentów zamieszczonych przez innych. Elementy współpracy zawiera również praca Krzysztofa Knittla *Przejście* – instalacja dedykowana przestrzeni Galerii Wejścia w Centrum Sztuki Współczesnej. Galeria Wejścia jest naturalnym traktem komunikacyjnym – tak dla pracowników CSW, jak i zwiedzających. Instalacja to rozstawione wzdłuż przejścia dziesięć głośników, z których każdy jest wyposażony we własny sensor optyczny i układ dźwiękowy. Każda osoba przechodząca wzdłuż instalacji, uruchamia poszczególne głośniki, przestaniając światło padające na sensory optyczne i wyzwalając ciche, zbliżone do naturalnych szmerów dźwięki. *Przejście* (1994) jest więc swoistym instrumentem, którego warstwa brzmieniowa jest zależna od uczestników sterujących systemem¹⁰. Ruch osoby w określonej przestrzeni jest podstawą wydobycia dźwięku. W zależności od sposobu poruszania się, ilości „grających” na instalacji osób – ten dźwięk różni się. Gdy do głośników podchodzi więcej osób, możemy mieć do czynienia z czymś na kształt zbiorowej improwizacji.

10

Opis został sporządzony na podstawie rozmów z autorami oraz publikacji: M. Cholanowski, *Sztuka multimedialna. W: Kompozytorzy polscy 1918–2000, t. 1: Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 312.

11

D. Crowley, D. Muzyczuk, *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984* (Kat. wystawy), Łódź 2012, s. 178–184.

12

www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6433 (data dostępu 8.12.2012).

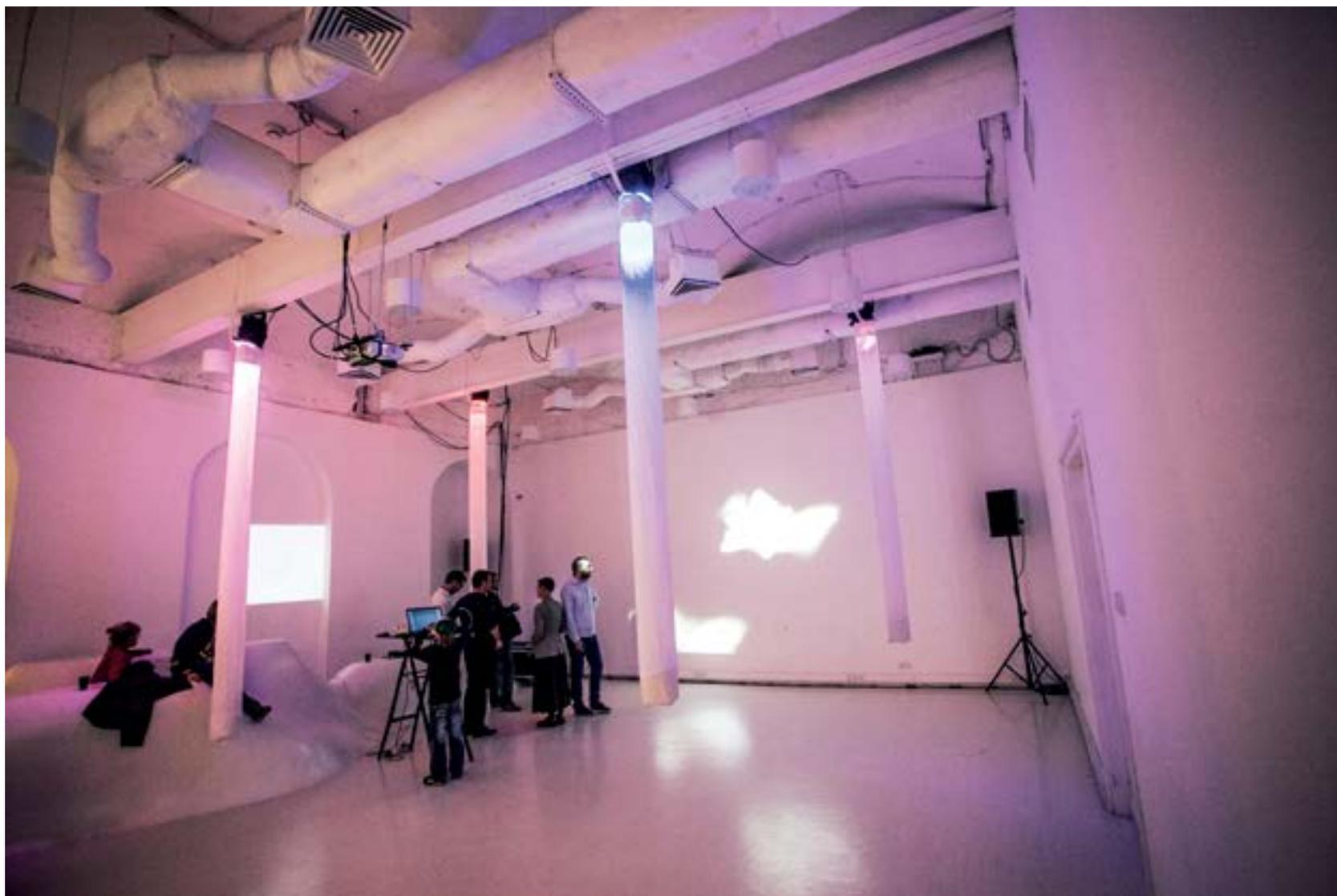
Istnieją jednak przykłady mieszczące w sobie wszystkie trzy omawiane kategorie – ruch, dotyk i współpracę. Taką pracą jest 5x z 1966 roku autorstwa Grzegorza Kowalskiego, Zygmunta Krauzego, Henryka Morela i Cezarego Szubartowskiego. Jak podkreślali sami twórcy, celem projektu nie było stworzenie dzieła, ale aparatury, której działanie miało być zależne od aktywności publiczności. Nieprzewidywalne sytuacje miały być efektem integracji percepcji wzrokowej, słuchowej i kinestetycznej. Do pomieszczeń co piętnaście minut wpuszczano dziesięcioosobową grupę. Instalacja była dostępna dla „zwiedzających” przez pięć kolejnych wieczorów w Galerii Foksal w Warszawie (19–23 września 1966). Pierwszego dnia w eksperymencie poza odwiedzającymi uczestniczyli kompozytorzy przebywający w stolicy z okazji festiwalu „Warszawska Jesień”. Cornelius Cardew, John Tillbury oraz David Bedford wykonywali w galerii utwór *Poem* La Monte Younga. W pozostałe wieczory twórcy instalacji uzupełniali i zmieniali wykorzystywane instrumentarium¹¹. Relację z jednego z wieczorów można obejrzeć w Repozytorium Cyfrowym FilMOTEKI Narodowej¹². Przykład ten to nie tylko integracja wszystkich trzech omówionych przeze mnie kategorii, ale również powrót do działań historycznych. Brak tu nowoczesnej elektroniki, a jednak idea interaktywności jest

realizowana w pełni. Ciekawe, jak bogatą i długą historię mają działania interaktywne na polu sztuki.

Zaprezentowane przykłady egzemplifikują sposoby, w jakie interaktywność może się realizować w sztuce dźwiękowej, czy też audiowizualnej, multimedialnej. Interaktywności w sztuce nie można marginalizować, bo idea ta trwa już nieprzerwanie ponad pół wieku, a wciąż wydaje się świeża i niewyczerpana. Podstawowym pytaniem w przypadku tego typu działań jest oczywiście pytanie o charakter i ontologiczny status dzieła sztuki. Trudno również przydzielić zadania i role poszczególnym jednostkom zaangażowanym w kreację tego typu dzieła. Kto jest odbiorcą, a kto twórcą? Co jest dziełem sztuki, a co tylko instrumentem? Gdzie jest granica między twórczym działaniem a życiem codziennym? Może wcale jej nie ma? Może nie warto szukać definicji? Czy nie lepiej zanurzyć się w polu estetycznym i pozwolić chwili trwać?

Marta Dziewanowska-Pachowska – doktorantka UMFC. Magister sztuki (Dyrygentura Chóralna, UMFC) i magister kulturoznawstwa (Cywilizacja Śródziemnomorska, UW). Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół współczesnej sztuki dźwiękowej i multimedialnej, estetyki i filozofii sztuki.

Łukasz Szalankiewicz *Dźwiękoświsty*. Fot. G. Mart, archiwum Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”



ODCIENIE PRZYJAŹNI — TADEUSZ WRÓŃSKI I JAN EKIER (CZĘŚĆ DRUGA)

Zarówno Ekier, jak i Wroński zauważali wyraźną zbieżność własnych poglądów, co niewątpliwie zachęcało ich do prowadzenia rozmów i znajdowania rozwiązań zauważanych przez nich problemów. Z pasją poszukiwali mechanizmów, które mogłyby zapewnić muzykowi powodzenie, oczywiście przy wytrwałej pracy z jego strony.

Niejednokrotnie, jak wspomina Jan Ekier: „Zdarzyło się nam przestać nawet kilka kwadransów – oczywiście zupełnie nie zauważywszy tego – na rogu ulic Ordynackiej i Nowego Świata, kiedy, wracając z zajęć w Akademii, roztrząsaliśmy jakieś ważne zagadnienie pedagogiczne lub wykonawcze”¹. Tadeusz Wroński w *Słowie wstępnym* do zadedykowanej Janowi Ekierowi książki napisał: „Czuję się w obowiązku oświadczyć tu, że duża część idei tej pracy pochodzi nie ode mnie, lecz od prof. J. Ekiera [...]”. Po prostu wszystkie te tematy omawialiśmy ze sobą przez długie lata w setkach rozmów i wyniki tych rozmów są naszą wspólną własnością. Los zrządził, że ja pierwszy o tym piszę”².

Wypowiedzi artystów utrwalone w książkach, publikacjach pokonferencyjnych lub czasopismach muzycznych pokazują, że w zbliżony sposób widzieli określone kwestie, chociaż zawsze zachowywali niezależność sądów – żaden z nich nie czuł się zobowiązany, „w imię przyjaźni”, do dzielenia opinii drugiego; silne osobowości i równie silna potrzeba zachowania wolności artystycznej nigdy by im zresztą na to nie pozwoliły. Ale świadomość, że myślą podobnie, była dla nich źródłem satysfakcji. W drugiej połowie lat czterdziestych omawiano na łamach prasy zbawienne dla muzyków instrumentalistów, choć niestosowane zbyt powszechnie masaże rąk, które z dużym znanstwem i powodzeniem wykonywała w Krakowie Konrada Garztecka. Zarówno Jan Ekier, jak i Tadeusz Wroński wypowiedzieli się na ten temat. Wroński był przekonany, że „jedną z pomocy pozamuzycznych, jakie należałoby wprowadzić do szkolenia odtwórców, jest dbanie o należyłą kulturę fizyczną rąk grających [...]”. Kto spróbował choć raz w życiu na swych rękach wpływu odpowiedniego masażu, ten wie dobrze, jaka lekkość i łatwość gry jest wynikiem tych zabiegów [...]. Masaż i gimnastyka rąk mogą zarówno poma-

gać w osiągnięciu pełnej sprawności rąkom zdrowym, jak i usunąć wiele mankamentów ruchowych w przypadku rąk mniej do gry zdalnych, twardych, skłonnych do spięć mięśniowych itp.”³. Natomiast Jan Ekier w liście skierowanym do Konrada Garzteckiej podkreślił, że, jeśli o niego chodzi, skuteczność masażów można wykazać na konkretnych przykładach. Muzyk zauważył bowiem, że odzyskał dzięki nim dobrą formę pianistyczną: „Pomoc ta dała doskonałe wyniki w trzech kierunkach. Wyleczyłem się z długotrwałego skurczu mięśnia lewego przedramienia, spowodowanego ciężką pracą fizyczną w niemieckim obozie pracy... Dolegliwość tę usunęła Pani w ciągu 6 zabiegów. Druga Pani zastuga – to korekta anatomiczna mych rąk, dzięki której mogę osiągnąć pewne wyniki techniczne w znacznie krótszym niż dawniej czasie, gdy starałem się je uzyskać wyłącznie przez pracę przy fortepianie. Pani zawdzięczam utrzymanie formy pianistycznej w okresach, gdy warunki nie pozwalały mi na normalną ilość pracy pianistycznej”⁴. Wroński, który od 1945 roku prowadził pracę dydaktyczną,

1

Fragment wywiadu autorki z prof. J. Ekierem. Warszawa 16.02.2009.

2

T. Wroński, *Zagadnienia gry skrzypcowej. Część III – Technologia pracy*, Kraków 1965, s. 6.

3

Opinie – Tadeusz Wroński (wypowiedź nadesłana na prośbę redakcji), „Ruch Muzyczny” 1949, nr 10, s. 8.

4

Opinie – Jan Ekier (z listu prof. J. Ekiera do p. Garzteckiej), „Ruch Muzyczny” 1949, nr 10, s. 8.

5

J. Ekier, *O odpowiedzialności pianisty*, w: *Odpowiedzialność artysty uczonaj – dziś – jutro*, red. M. Demsko-Trębacz, Warszawa 1990, s. 51.

6

J. Ekier, *O odpowiedzialności pianisty*, op. cit., s. 50.



wypowiedział się tutaj z pozycji muzyka, który doświadczył dobrodziejstw masażu, i pedagoga, który zaleca te zabiegi innym grającym. Jan Ekier, działający w tych latach głównie jeszcze jako pianista, ograniczył ocenę wyników owych masażu do własnych doświadczeń i stwierdził, że poprawiają ogólną kondycję rąk. Można jednak domniemywać, odwołując się do innych sytuacji, że później na pewno polecał tę metodę swoim studentom. Jan Ekier kierował się bowiem zasadą, by nie zalecać innym czegoś, czego sam nie znał, tak więc wszystkie metody czy rady, stosowane na przykład w pracy ze studentami, poparte były jego własnym doświadczeniem życiowym i wykonawczym. Stąd też przypuszczenie, że skoro skutki masażów rąk oceniał tak pozytywnie, to w razie konieczności mógł rekomendować ten sposób młodym pianistom pozostającym pod jego artystyczną opieką.

Pewna analogia poglądów Ekiera i Wrońskiego zaważalna była także w innych kwestiach, związanych na przykład z wykonawstwem muzycznym. Obaj doceniali znaczenie tekstu nutowego. Kiedy Jan Ekier zdobył już doświadczenie jako edytor dzieł Jana Sebastiana Bacha i przystąpił do realizacji wielkiego przedsięwzięcia – Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina, miał pewność co do tego, że tekst nutowy, w którym twórca kondensuje swoje myśli, uczucia i koncepcję artystyczną, powinien być traktowany jako czynnik najważniejszy w procesie poznawania i przygotowywania interpretacji muzycznej przez odtwórcę. Z wielkim uporem przez długie dziesięciolecia sprzeciwiał się deformowaniu tekstu nutowego przez wykonawców: „Nie wolno tutaj dać się zwieść takim demagogicznym określeniom, jak np. »wykonanie akademickie«, jakie ma rzekomo być cechą wykonania wiernego intencji twórcy i jakiego bywa przeciwstawiane wykonaniu »indywidualnemu«. Interpretacje wielkich artystów, takich jak Artur Schnabel, Dinu Lipatti, Światosław Richter, Maurizio Pollini, charakteryzują całkowitą wierność tekstowi autorskiemu, czyste przekazanie intencji twórców, a równocześnie dzięki indywidualności wykonawców pozostawiają one głębokie i żywe wrażenie, nierzadko pozostające w naszej pamięci na całe życie”⁵. Ekier bronił swojego stanowiska w tej sprawie, a kwestie związane z dźwiękową realizacją tekstu nutowego umieszczał również w kontekście etycznym. Reprezentował takie oto przekonania: „Postawienie się wykonawcy w miejscu kompozytora – to zagadnienie bardzo delikatne. Otóż staje się ponownie modnym i częstokroć nadużywanym terminem tzw. indywidualności w wykonawstwie fortepianowym, termin, który jest spadkiem po romantyzmie. Jednakże to, co we wczesnym romantyzmie było nowością i oryginalnością, pod koniec XIX wie-

ku i z początkiem XX wieku zaczęło się stawać często nadużyciem artystycznym i deformacją. Do tych zjawisk należała wielka ilość przeróbek, w których zmieniano autentyczne harmonie, a nawet dodawano głosy do genialnych fug Bacha [...], wiele dziwactw i deformacji chronionych jest bezkrytycznie terminem indywidualności”⁶. Dla Jana Ekiera nie ma więc w wykonawstwie muzycznym miejsca na jakąkolwiek arbitralność i tego poglądu do dzisiaj nie zmienił. Dziwi się, dlaczego idea zgodności z wolą kompozytora odbierana jest przez niektórych wykonawców jako szczególnego rodzaju „ograniczenie” artystyczne, a wykonanie możliwie najbardziej wierne tekstowi określane jest z kolei „wykonaniem akademickim”, czyli jakby gorszym od wykonania artystycznego. Pianista cenił poglądy Józefa Hofmanna, które czasem przytaczał, tłumacząc, dlaczego nie należy traktować zapisu nutowego jedynie jako pewnej „sugestii” kompozytora: „Czegóż więcej nam trzeba – zapytywał Hofmann – dla właściwego zrozumienia utworu – prócz niego samego? Kompozytor, tworząc swe dzieło, wyraził w nim wszystkie swoje myśli i uczucia”⁷. Dla tych, którzy nie potrafili zrezygnować z własnej, odmiennej od wizji twórcy, wersji utworu, Jan Ekier miał pewną radę: „Jeżeli ktoś jest taką osobowością, że musi zmieniać tekst, to niech raczej sam pisze, po co znęcać się nad kompozytorem. Nadwyżkę potrzeb twórczych trzeba realizować na własny rachunek”⁸. Tadeusz Wroński też uważał, że „celem artysty wykonawcy jest nadać granym dziełom takiego kształtu, jaki był życzeniem kompozytora. Naturalnie należy tu dopuścić wpływ osobowości artysty na wykonanie utworu, ale wpływ ten powinien być raczej nieświadomy dla artysty, a uświadamiany sobie przez niego dopiero wtedy, gdy staje się zbyt wielki. A więc praca artystyczna powinna być ciągłym odgadywaniem, czego chciał kompozytor”⁹. Był zdania, że zupełnie naturalnym, a nawet pożądanym uczuciem powinna być wdzięczność wykonawcy w stosunku do kompozytora za to, że stworzył piękny utwór, którym może się zachwycać nie tylko odtwórca, ale też odbiorca: „Ta wdzięczność skłania artystę do coraz większego zespolenia się z wolą kompozytora. W takim przebiegu kontaktu artysty z dziełem nieodzowny staje się oryginalny tekst kompozytora – przecież ten zostawił tylko takie wskazówki wykonawcy! Ważna staje się każda kropka i kreska w tekście, bo każdy znak, jaki kompozytor wpisał w pięciolinie, mówi, przekazuje coś artyście”¹⁰. Poglądu tego Wroński nie traktował tylko jako czystej teorii, o czym świadczą wypowiedzi jego uczniów, że takie właśnie wartości przekazywał im w trakcie nauki.

Efektom szczególnie żywej wymiany myśli między artystami była wydana przez Wrońskiego w 1965 roku książka o technologii pracy. Podczas wielu lat intensywnej współpracy twórczej zastanawiali się nad wieloma zagadnieniami. Trudno byłoby podać pełny ich spis, ale wśród poruszanych tematów były takie, które bez wątpienia mają fundamentalne znaczenie dla kształcenia muzyków i ich dalszej działalności artystycznej, jak choćby organizacja pracy, pamięć muzyczna i trema.

7

Cyt. za: J. Ekier, *Grać Chopina*, „Kultura” 1980, nr 9, s. 13.

8

J. Ekier, *Sztuka interpretacji – dyskusja panelowa*. W: *Interpretacja muzyki*, Warszawa 1998, s. 243.

9

T. Wroński, *Sonaty i partity J. S. Bacha na skrzypce solo. Studium edytorskie i wykonawcze*, Kraków 1970, s. 15.



Tadeusz Wroński

Doświadczenia estradowe i pedagogiczne zarówno Wrońskiego, jak i Ekiera potwierdzały istotne znaczenie dobrej organizacji codziennej pracy przy instrumencie. Chęć osiągnięcia lepszych efektów skłaniała ich do określenia pewnych zasad. Wroński zwrócił uwagę na sprawy – wydawałoby się – podstawowe, takie jak na przykład uporządkowanie przede wszystkim najbliższego otoczenia, w którym spędza się wiele godzin ćwiczeń. Ekier przyznawał mu rację i przypominał też, że dążenie do harmonii było jedną z charakterystycznych cech „filozofii” Tadeusza Wrońskiego – według niego nieporządek, brak troski o estetykę są widoczne najpierw w myśleniu, a potem w najmniejszych nawet detalach interpretacyjnych. Artyści zgadzali się także w tym punkcie, że codzienna praca powinna mieć charakter systematyczny. Zwracając uwagę na znaczenie elementarnego porządku, nie akceptowali żadnych przejawów rutyny czy mechaniczności w codziennej praktyce. Ogólne założenia miały być dla młodych muzyków pomocą w pracy, a zarazem inspiracją do poszukiwania własnych metod.

10

Ibidem.

11

T. Wroński, *Zagadnienia gry...*, s. 75.

12

Ibidem, s. 75, 76.

13

Notatki asystentki – zbiór
notatek sporządzonych przez
Leokadię Kozubek podczas lekcji
prowadzonych przez prof. J. Ekiera.

14

Fragm. wywiadu autorki
z prof. J. Ekierem, Warszawa 16.02.2009.



We wstępie do książki Tadeusz Wroński napisał: „Czuje się w obowiązku oświadczyć tu, że duża część idei tej pracy pochodzi nie ode mnie, lecz od prof. J. Ekiera. Wszędzie, gdzie to było możliwe, podaje jego autorstwo co najmniej przez umieszczenie w nawiasie inicjałów (J. E.). Ale i w miejscach, gdzie tych adnotacji nie ma, również jest wkład jego myśli. Po prostu wszystkie te tematy omawialiśmy z sobą przez długie lata w setkach rozmów i wyniki tych rozmów są naszą wspólną własnością. Los zrządził, że ja pierwszy o tym piszę. Ale może też dlatego, że praca niniejsza jest wynikiem współpracy skrzypka z pianistą, treść jej będzie zrozumiała i pożyteczna nie tylko dla skrzypków, lecz także dla wszystkich instrumentalistów”.

Obserwując studentów kierunków instrumentalnych, szybko zdali sobie sprawę z tego, że przeszkodą w rozwijaniu muzycznej osobowości są nie tylko deklarowane przez wielu z nich problemy związane z instrumentem, ale właśnie takie kwestie, jak niepewność co do własnej pamięci i obawa przed występami publicznymi. Pierwsza powoduje najczęściej obniżenie poziomu muzycznej interpretacji, ponieważ wykonawca, usiłując uniknąć „awarii” pamięci, przywiązuje wagę jedynie do tego, aby się nie pomylić, a na artyzm nie starcza niestety już możliwości intelektualnych i duchowych. Pomimo świadomości niebezpieczeństw uczenie się utworu na pamięć często jest ostatnim etapem pracy nad nim. Jan Ekier nie poprzestał wyłączać na stwierdzeniu złego podejścia do tej kwestii, ale przedstawił rozwiązanie, które zyskało pełną aprobatę Tadeusza Wrońskiego. We wspomnianej już publikacji *Zagadnienia gry skrzypcowej. Technologia pracy* na stronie 75 zamieścił opis metody uczenia się na pamięć: „Oto jak zdaniem prof. Ekiera należy przystąpić do tej pracy: nuty rozkładamy w jednym kącie pokoju, w innym zaś, dość odległym, miejscu umieszczamy instrument. Podchodzimy do nut (bez instrumentu) i jak najdokładniej badamy pierwszy takt utworu. Przegrywamy go kilkakrotnie w wyobraźni, starając się umocnić w pamięci wszystko, co widzimy: tonację, znaki przykluczowe i przygodne, zmiany pozycji; dynamikę, rytm, harmonię – czyli wszystko, co da się wyczytać z obrazu nutowego. Następnie idziemy do instrumentu i gramy ten takt z pamięci. [...] Gdy nam się udało zagrać pierwszego taktu, wracamy do nut, sprawdzamy pierwszy takt i uczymy się analogicznie drugiego, starając się o połączenie go w wyobraźni z pierwszym. Idziemy znów do instrumentu i gramy już obecnie dwa takty. Jeśli utknęliśmy na jakimś dźwięku i naprawdę nie wiemy co dalej, wracamy do nut – ale nie po trzeci takt, lecz dla douczenia się tych dwóch. Tu dochodzimy do zrozumienia, dlaczego nuty umieszczamy daleko od instrumentu. Gdy za słabo utrwaliiliśmy jakiś takt, zmusza to nas do nadprogramowego chodzenia, jesteśmy oczywiście wściekli z tego powodu – i ta złość sprawia, że następny nasz pobyt przy pulpicy wykorzystamy głębiej i bardziej efektywnie”¹¹. Tadeusz Wroński podkreślał zalety tej metody: „Jest to z całą pewnością najszybszy sposób uczenia się gry na instrumencie, najnaturalniejszy i – najbardziej godny człowieka. Czyż bowiem do cech wyłączenie ludzkich nie należy ta, dzięki której myśl nasza wyprzedza działanie, warunkując je w naszym przypadku w sposób pełny i precyzyjny?”¹².

Jan Ekier zauważył, że Wroński z trudem przechodził do porządku nad estradowymi niepowodzeniami swoich studentów. Najbardziej przykra dla niego jako pedagoga była świadomość, jak wiele pięknych nut mógłby wygrać młody muzyk na estradzie, gdyby potrafił zminimalizować napięcie psychiczne, odwracające jego uwagę od treści mu-

zycznych. A ponieważ doświadczenia i odczucia Ekiera jako pedagoga były podobne, temu zagadnieniu zdecydowali się obaj poświęcić wiele czasu. Chcieli dociec, czym jest trema i jakich metod należałoby używać w pracy ze studentem, aby rozwiązać jego obawy przed występem publicznym. Wroński wskazywał na pewne źródła tremy, ale – jak podkreślił później Ekier – zastąpił także z na wpół poważnej, na wpół żartobliwej rady, zgodnie z którą przede wszystkim należało w ogóle przestać mówić o tym, że ma się jakąkolwiek treść. Zdaniem pianisty charakterystyczne dla Tadeusza Wrońskiego były rozwiązania najprostsze, ale też to one najczęściej okazywały się najbardziej skuteczne. Treść obaj artyści wiązali też z podejściem do codziennej pracy – brak zaangażowania intelektualnego i świadomości tego, co się gra, jak się gra i jaki cel zamierza się osiągnąć, powoduje, że później w momencie publicznej prezentacji wszystkie te zaniedbania ujawniają się z całą ostrością. Namawiali więc do bardzo sumiennej pracy i dokładnego określenia jej celu. Ekier powtarzał swoim studentom, że „trema to zemsta intelektu za pominięcie go”¹³.

Rozważania Jana Ekiera i Tadeusza Wrońskiego z kilkudziesięciu lat są dziś własnością wszystkich artystów dzięki trosce obu muzyków o ich upowszechnienie. Zastanawiać może fakt, że nigdy nie zdecydowali się na wspólne występy; jeśli kiedyś razem muzykowali to tylko w warunkach domowych i nigdy nie wyszli poza ten krąg. Natomiast ich rozmowy koncentrowały się głównie wokół nauczania i na tej płaszczyźnie dokonali największej.

Kiedy dziś Jan Ekier myśli o Tadeuszu Wrońskim, przypomina sobie wspólne rozmowy o muzyce i życiu. Podkreśla silną inspirację czerpaną z wymiany poglądów, ambicję, która kazała każdemu z nich imponować koledze błyskotliwością myśli i głębią intelektu. Osiągnięcia w zakresie pedagogiki muzycznej pozostają ich wspólną zasługą, jednak teraz dla Jana Ekiera najważniejsze i najbardziej wartościowe jest wspomnienie o Wrońskim jako oddanym przyjacielu. Uptywający czas wcale nie zmniejszył pustki, która powstała w jego życiu po śmierci Wrońskiego: „Przez ten czas, kiedy współpracowaliśmy z Tadeuszem, kiedy prowadziliśmy rozmowy o sprawach muzycznych, ale także i życiowych, bardzo zżyłem się z nim, doceniałem jego obecność i tę jego mądrość życiową. Teraz, kiedy zdarza mi się jakaś trudna życiowa sytuacja, którą chciałbym dobrze rozwiązać, za każdym razem zdaję sobie sprawę z tego, jak bardzo brakuje mi zwykłych z nim rozmów. I ten właśnie ludzki i jednocześnie chyba najbardziej podstawowy wymiar mojej znajomości z Tadeuszem tak naprawdę ceniłem sobie najmocniej”¹⁴.

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

Maja Baczyńska

BARTOSZ KOWALSKI

KOMPOZYTOR BEZ OGRANICZEŃ



W dobie kultury masowej młodzi kompozytorzy współcześni pozostają w cieniu gwiazd kreowanych przez media, jednak o Bartoszu Kowalskim z miesiąca na miesiąc jest coraz głośniejszy. I to nie bez powodu. Ledwo w lutym 2012 roku otrzymał I nagrodę w VIII Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim „Musica Sacra” w Kolonii, a już dziesięć dni później komisja konkursowa drugiej edycji programu *Kompozytor-rezydent* (Krzysztof Knittel ze Związku Kompozytorów Polskich, Katarzyna Janczewska-Sołomko ze Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, Brygida Błaszczak z Instytutu Muzyki i Tańca) wybrała go na kompozytora-rezydenta Filharmonii Świętokrzyskiej im. Oskara Kolberga w Kielcach.

Oba osiągnięcia wydają się niebywałymi sukcesami, tymczasem ten największy nadszedł ponad pół roku później, gdy Bartosz Kowalski został zwycięzcą prestiżowego I Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego Krzysztofa Pendereckiego „Arboretum” w Radomiu. W jednym z wywiadów Krzysztof Penderecki wyjawiał, czym kierował się przy wyborze zwycięzcy: „W przypadku pierwszej nagrody [Prismatic shapes na orkiestrę smyczkową] zdecydowała świetna technika kompozytorska już u tak młodego człowieka. Z małego motywu napisał utwór trwający 10 minut. Mało kto to potrafi”¹.

Wróćmy jednakże do pierwszego z wymienionych wyróżnień międzynarodowych. W Kolonii jury w składzie: Marian Borkowski (Polska) – przewodniczący, Vaclovas Augustinas (Litwa), Richard Mailänder (Niemcy), Johannes Geffert (Niemcy), Stephen Layton (Wielka Brytania) i Paweł Łukaszewski (Polska) przyznało Bartoszowi Kowalskiemu I nagrodę w postaci 2000 euro oraz prawykonania i nagrania wyróżnionego utworu *Rex tremendae majestatis* na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” 2012 w Częstochowie, a także dodatkowo wykonań w Cambridge, Wilnie i Gdańsku.

1

Wywiad Karoliny Stasiak z Krzysztofem Pendereckim dla radom.gazeta.pl, 11.11.2012

Biorąc pod uwagę częste trudności z organizacją wykonań muzyki współczesnej, na jakie napotyka ją twórcy młodego pokolenia (również ze względu na koszty związane z zaangażowaniem do takiego projektu chóru czy orkiestry), wydaje się to niezwykle szansą dla Bartosza Kowalskiego na zaistnienie poza granicami kraju – oby owocną.

Przyjrzyjmy się postaci tego utalentowanego kompozytora. Bartosz Kowalski to twórca wszechstronny, piszący zarówno muzykę smyczkową, symfoniczną, chóralną, chóralno-orkestrową, kameralną, jak i filmową i elektroniczną. Jak sam mówi: „Skupiłem się na dość różnorodnych kierunkach w muzyce. Nawet na mojej stronie internetowej dokonałem pewnego podziału wewnętrznego, gdzie są różne kategorie. Czuję w sobie jakąś taką potrzebę różnorodności i piszę dosyć dużo utworów z różnych gatunków, co czasem sprawia problem z klasyfikacją – jakim kompozytorem tak naprawdę jestem”. Zarazem jednak przyznaje, iż ma głęboką wewnętrzną świadomość, że kompozytora charakteryzuje styl, a żeby ten styl wytworzyć, trzeba się ograniczyć do jakichś charakterystycznych, rozpoznawalnych elementów: „Na pewno w mojej muzyce pewnego rodzaju formotwórczym wyznacznikiem jest przede wszystkim podejście do czasu. Czas jest bardzo ważny w moich utworach i odpowiednie operowanie dźwiękami czy stopniowe narastanie emocji lub ich rozładowanie poprzez punkty kulminacyjne w muzyce jest tym, co może nawet nieobeznanego (z muzyką klasyczną czy współczesną) słuchacza zainteresować. To jest to, co mnie w jakiś sposób nurtuje. Drugi charakterystyczny element dla moich utworów to przestrzeń. Ale przestrzeń rozumiana nie tylko w sensie rozmieszczenia muzyków, lecz także w znaczeniu operowania tym, co się dzieje wewnątrz samej muzyki – harmonią, instrumentacyjnymi zabiegami itp. Stąd na przykład powstały takie utwory, jak *The study of space* czy *Symfonia okręgów*, gdzie chciałem zobrazować wewnętrzne krążenie, jakby cyrkulację, materii dźwiękowej, która gdzieś się w tej przestrzeni orkiestrowej uwydatnia właśnie poprzez konkretne instrumentacyjne zabiegi”.

Przede wszystkim jednak muzyka Bartosza Kowalskiego zdaje się stanowić pozbawiony tętłych kompromisów pomost pomiędzy muzyką eksperymentalną a postmodernizmem, jest to muzyka bardzo przemyślana i na tyle różnorodna, że trudno byłoby ją zaszufładować – w gruncie rzeczy każdy odbiorca na innym polu działalności Bartosza Kowalskiego może znaleźć coś dla siebie. Co nie zmienia faktu, że pewna motywiczność, podejście do czasu i przestrzeni, ciekawa instrumentacja i wciągająca narracja pozwalają dostrzec indywidualny styl i język muzyczny kompozytora.

Wśród wielu wyróżnień Bartosza Kowalskiego na uwagę zasługują wyróżnienia zdobyte między innymi na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Kazimierza Serockiego, Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga (towarzyszącym Międzynarodowemu Konkursowi dla Dyrygentów), Konkursie Kompozytorskim im. Wandy Landowskiej,



Konkursie im. Karola Szymanowskiego, Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim „Vox Basilicae Callisiensis”, Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda (kilkakrotnie), Międzynarodowym Konkursie „Musica Sacra” (kilkakrotnie). Bartosz Kowalski był stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (dwukrotnie: 1997, 2006) oraz Funduszu Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (2005). Jego utwory wykonywane były między innymi podczas Międzynarodowych Dni Muzyki Współczesnej (ISCM Music Biennale Zagreb 2005), na koncercie z cyklu „Generacje” organizowanym przez ZKP oraz ZAiKS, na festiwalach: Warszawskie Spotkania Muzyczne 2005, Musica Polonica Nova, Warszawska Jesień 2003 i 2005 (koncert Koła Młodych oraz koncert Oddziału Warszawskiego), Audiart 2003 czy Laboratorium Muzyki Współczesnej 2003 oraz wielokrotnie na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie i festiwalu Uczniowskie Forum Muzyczne, a także z okazji 45-lecia Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Ponadto koncertuje wraz z zespołem muzyki eksperymentalnej Sonofrenia, który tworzą kompozytorzy multiinstrumentaliści.

O tym, że o Bartoszu Kowalskim robi się coraz głośniejszy, obok wygranej w Kolonii, otrzymania rezydentury i szumnym zwycięstwie w I Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Krzysztofa Pendereckiego, może świadczyć projekt *Etnofonie kurpiowskie* – płyta nagrana z udziałem największych sław muzyki poważnej i etnicznej polskiej sceny muzycznej. „*Etnia* – napisana z myślą o Marii Pomianowskiej i kameralnej orkiestrze smyczkowej; pojawiają się w niej również cymbały, na których gra Marta Maślanka – to utwór idący w stronę nietypowych połączeń dźwiękowych; Maria Pomianowska gra na instrumentach takich jak fidel płocka czy suka. Takie nietuzinkowe rozwiązania też mnie nurtują” – opowiada Bartosz Kowalski. Notabene w równie ciekawy sposób wypada połączenie klawesynu i orkiestry smyczkowej lub harfy i orkiestry smyczkowej (istnieją dwie wersje tego samego utworu) w *Kręgach*

na wodzie. Tytułowe kręgi są tu muzycznie zobrazowane poprzez fakturę i ciągłe „nachodzenie na siebie” materii muzycznej w partii solisty i orkiestry. Muzyka Bartosza Kowalskiego w niezwykle umiejętny sposób łączy tradycje muzyki eksperymentalnej z muzyką postmodernistyczną czy filmową, jednocześnie znakomicie broniąc się przed zarzutem eklektyzmu. Dzięki temu miłośnicy awangardy mogą zachwycić się na przykład *Lacrimosą* na chór a capella czy *Exanastasis* na orkiestrę symfoniczną, a miłośnicy tradycji czy piękna melodii i brzmienia *Recordare* na chór i orkiestrę symfoniczną lub *Piątym błękitem* na wiolonczelę i akordeon. Bo, jak sam kompozytor przyznał na spotkaniu w Lokalu Użytkowym w Warszawie, które odbyło się w ramach cyklu „Muzyka współczesna nie gryzie”, organizowanego przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej: „Słuchacz jest również bardzo ważny”.

Maja Baczyńska – absolwentka UMFC (organy) oraz Akademii Filmu i Telewizji w Warszawie (reżyseria, scenariopisarstwo). Laureatka konkursów muzycznych, poetyckich i teatralnych. Współpracowała ze stowarzyszeniem Jeunesses Musicales PL, obecnie jest reporterką Akademickiego Radia Kampus oraz członkiem Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków i Towarzystwa im. Mariana Sawy. Autorka kilku etuid filmowych (m.in. krótkiego dokumentu *Wieczne nastroje* o Bartoszu Kowalskim), filmu dokumentalnego *Miła, padnij!* oraz projektu filmowego *Portrety kompozytorów*. Publikowała swoje teksty w prasie („Ruch Muzyczny”, „Twoja Muza”, „Musica Sacra Nova”, „Presto”) i w internecie („Glissando”, „Sounda”, „Artpapier”), prowadzi także działalność pedagogiczną i koncertową.

BYŁO LEPIEJ,

O matce nie mówi się źle, nawet jeśli werdykty Alma Mater wydają nam się w najlepszym razie niestuszne. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie nie jest co prawda „moją” uczelnią, studiowałem po drugiej stronie ulicy, ale przez jej pracownię przewinęło się gros moich znajomych i przyjaciół. W listopadzie, jak co roku, poszedłem więc na wystawę *COMING OuT*, oglądać najlepsze dyplomy, ale obawiam się, że w tym roku znajomych mi nie przybędzie.



O *COMING OuT* zrobiono się naprawdę głośno, świadczą o tym choćby plakaty zapowiadające wystawę w Warszawie – tak reklamuje się duże, popularne wydarzenia kulturalne. Świetnie! I chociaż dwa lata temu wystawa odbyła się na lotnisku im. Chopina, w znacznie obszerniejszej wersji jest tradycyjnie już prezentowana w siedzibie orkiestry Sinfonia Varsovia. Rokrocznie śledzę z zainteresowaniem nowe pomysły na tę formułę wystawy. W tym roku nowością była Nagroda Specjalna *COMING OuT*. Nobliwe gremium, w skład którego weszli reprezentanci największych artystycznych placówek w Warszawie, wybrało pracę Kacpra Nurzyńskiego, film wideo *Wibracja Trzynastki*. Wybór zupełnie słuszny, laury zastużone. Nie ma najmniejszych wątpliwości, że wśród prac na pożegnalnej wystawie absolwentów ASP w Warszawie ta miała największy potencjał.

Młody artysta prezentuje wideo, w którym starsza pani, Alicja Rosołowska, opowiada o towarzyszących jej życiu zjawiskach mistycznych i paranormalnych. Dopełnieniem atmosfery fatum, które ciąży nad bohaterką, są przebitki z codziennych scen, widoki ulic czy sugestywne sceny z cmentarza. Film, jak na artystę, który dopiero kończy Akademię, jest dziełem nad wyraz dojrzałym i świadomym. Nie tylko w warstwie formalnej, w której dalekim echem pobrzmiewa twórczość wideo innych artystów dokumentalistów z Kowalni, Althamera czy Żmijewskiego, i łączy się z nową, świeżą estetyką youTubowego reportażu. Artysta przede wszystkim sprawnie porusza się po bardzo narracyjnej historii, w której występuje bohater i jego opowieść, łącząc ją z tym, co symboliczne, wymagające kulturowego kontekstu. Nurzyński przeplótł je z taką łatwością, z jaką najlepsi sportowcy zdobywają kolejne medale w swoich dyscyplinach. I, tak jak najlepsi, zostawił wszystkich w tyle, a dla sztuki, w przeciwieństwie do sportu, to nie jest najłepiej.

BĘDZIE LEPIEJ

Poziom tegorocznego *COMING Out*, mówiąc ogólnie, rozczarowuje. Prace, które zaprezentowano w kilkunastu salach, są tak zachowawcze jak jeszcze nigdy w poprzednich edycjach wystawy. Pewne projekty trudno jest mi oceniać. Jest tak z dyplomami Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, w których „fach i kunszt” powinny być oceniane przez równych sobie, a laikowi, nawet jeśli jest on historykiem sztuki, ciężko odróżnić misterną i doskonałą rekonstrukcję od zwykłego partactwa (chyba, że jest to czyszczone wilgotną szmatką sprzątaczką oblicze Chrystusa z Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w hiszpańskim mieście Borja). Jednak kiedy patrzyłem na inne prace uczucie niedostatku mieszało się z tęsknotą za zesłorocznymi malarstwo doskonałymi *Coming Out*-ami. Oglądając abstrakcyjne obrazy Martynty Ścibior, widziałem bardziej prowadzącego studentkę Leona Tarasewicza niż artystkę, której obrazy mają opowiadać o kulturowych kontekstach jej malarstwa. Bardzo kolorowa abstrakcja, układająca się w regularne mandaliczne wzory, to temat tak wyeksploatowany przez malarstwo, że udźwignięcie go jest nie lada ekwilibrystyką. Tym razem, niestety, wydaje się, że ciężar ten przyniół artystkę.

Podobne wrażenie odniosłem, oglądając najlepszych absolwentów pracowni rzeźbiarskich. Barbara Bednarowicz stworzyła specyficzną rzeźbę figury ludzkiej kształtowaną z ziemi i zamkniętą w sterylnej szklanej klatce. Rzeźba mocno zmanierowana. Na tyle mocno, że nasuwają się skojarzenia z dziełami chociażby Igora Mitoraja. Choć ostatnio Łukasz Ronduda zauważył, że całkowite odejście od podstawowych tematów, a przede wszystkim człowieka, to niebezpieczna pułapka, w jaką popada sztuka współczesna, jednak mówić o problemach człowieka, nawet o jego najbardziej rudymenarnych problemach, trzeba ostrożnie, by nie popaść w banal.

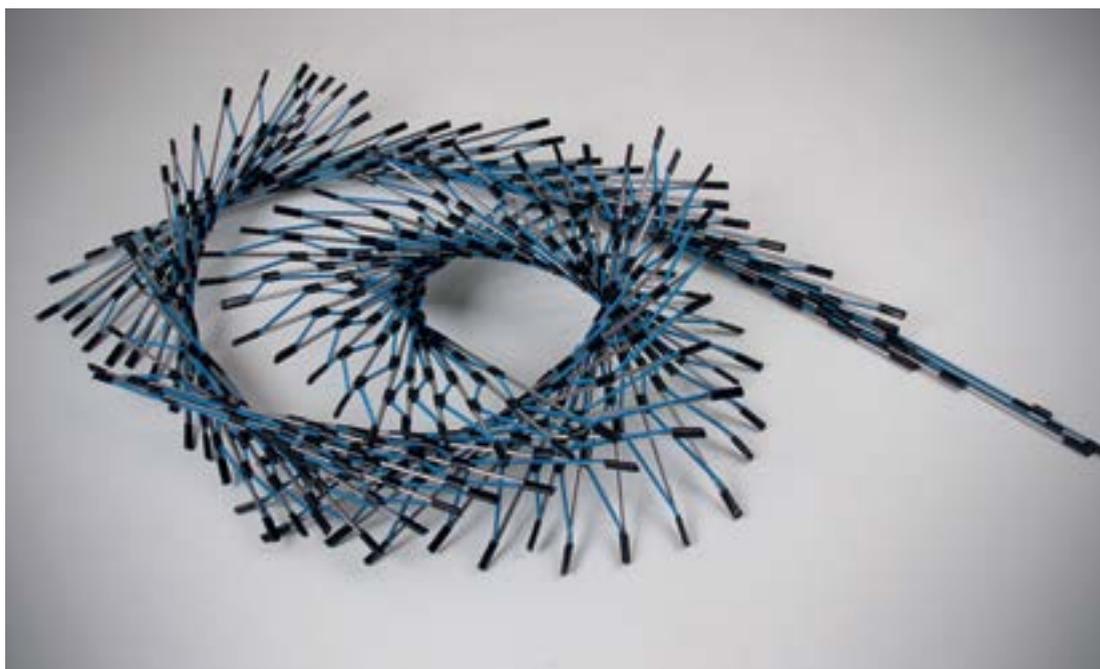


Barbara Bednarowicz, bez tytułu, 2012,
ziemia, szkło, metal, technika własna,
93 x 143 x 191 cm. Fot. P. Doliwa



Wrażenie podobnej potencjalności towarzyszyło mi przy oglądaniu pracy *Molekule* Magdaleny Karasińskiej. Z reguły „sala designerów” bywała tą najbardziej przyjemną, rozrywkową i jeśli szukałbym popularyzatorskiego tematu dla młodej sztuki na *COMING OuT* to wskazywałbym właśnie na prace młodych designerów. Tym razem niestety tak nie było. Jakby coś pękło, a może po prostu zdarzają się gorsze roczniki. I o ile z rocznikowo słabym winem nie da się już nic zrobić, to w tym wypadku być może dalsza praca i poszukiwania zaowocują dobrymi efektami.

Wlewając trochę miodu w tę beczkę dziegciu, wspomnę jeszcze o jednym bardzo udanym projekcie. O aktywnych Akademia nie zapomina, tak można by skomentować bardzo jasny punkt na mapie tegorocznych uczestników *Coming OuT*. Łukasz



Jakub Marzoch, *Węzeł*, Struktura 2, 2012. Fot. J. Marzoch

Zawiodły prace multimedialne i wzornicze. Wydaje się, że organizacja Euro 2012 mogła być najlepszym polem do obserwacji dla młodych projektantów, którzy chcieliby dorzucić swój projekt do polepszenia warunków życia i funkcjonowania w tak specyficznych warunkach, jakie stwarzają imprezy masowe. Tak się jednak nie stało. Projekt Jakuba Marzocha *Węzeł* być może wspina się na wyżyny abstrakcyjnego myślenia o projektowaniu, lecz z prezentacji wystawionej w przestrzeniach Sinfonii Varsovii płynęło więcej inżynierskich ciągot niż projektowej użyteczności. Zakładam jednak, że w pracy tej drzemie potencjał. Być może praca Marzocha owocować będzie innowacyjnymi, a co za tym idzie efektownymi projektami.



Jakub Marzoch, *Węzeł*, Struktura 3, 2012. Fot. J. Marzoch



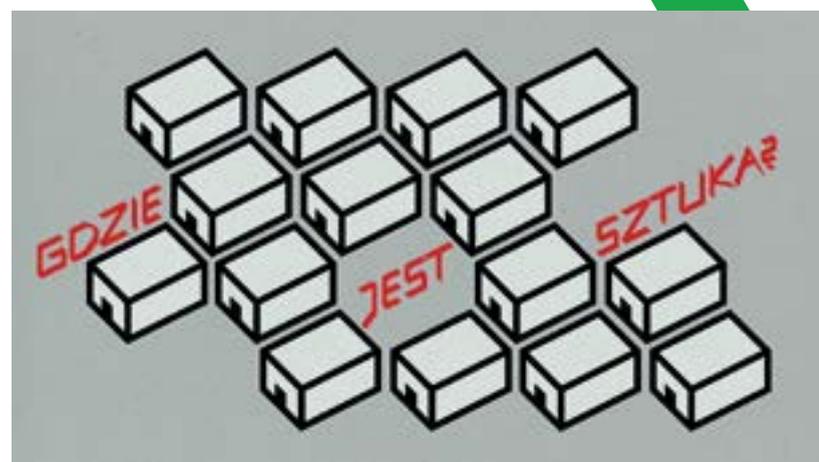
Magdalena Karasińska, *Molekule* – mebel relaksacyjny (z przeznaczeniem do strefy wypoczynku przestrzeni biurowej), 2012. Fot. M. Karasińska

Łukasz Izert, Kuba Maria Mazurkiewicz, *Pracownia Struktur Mentalnych*, kadr z filmu *Sylabus*, 2012. Fot. PSM

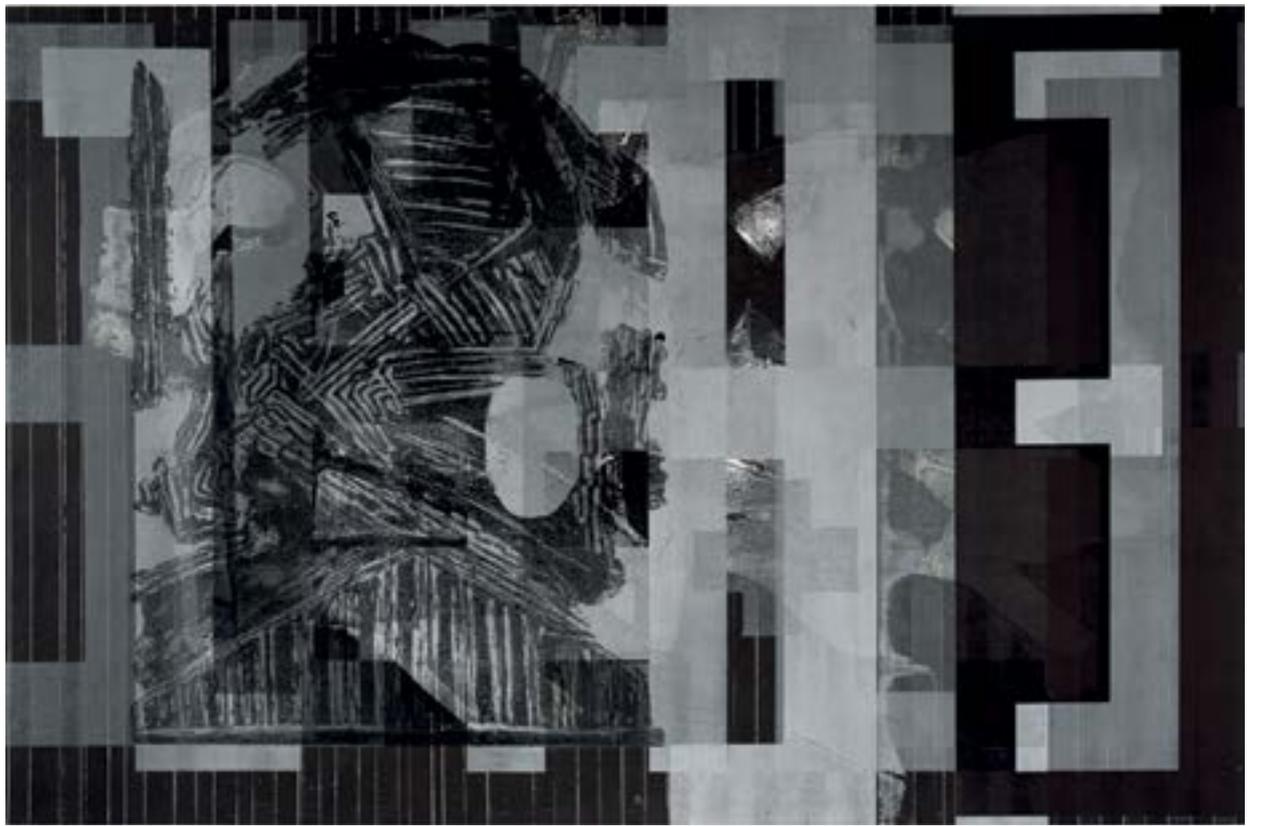
Izert i Kuba Maria Mazurkiewicz, artyści współtworzący portal *Gablota Krytyki*, od kilku lat wydający zeszyty pod wspólnym tytułem „Pracownia Struktur Mentalnych” i skutecznie występujący przeciw marazmowi zarówno wykładowców, jak i studentów ASP, zostali za swoje pionierskie działania docenieni. Ich precedensowy, bo podwójny, dyplom był właśnie zwieńczeniem kilkuletniej konsekwentnej aktywności w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Taki artystyczny ewenement to coś godnego uwagi. Pokazuje, że ASP otwiera się nie tylko na warsztat, myślenie formą, ale i na kształtowanie postaw myślowych artystów młodego pokolenia. A to wartość nie do przecenienia.

Niech ten tekst przyjaciela ASP w Warszawie dołączy się do głosów o poprawę w komponowaniu kolejnych *COMING Out-ów* i więcej odwagi w wyborze artystów do wystawy z najlepszymi dyplomami. Bo jest z czego wybierać.

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



Łukasz Izert, Kuba Maria Mazurkiewicz, *Pracownia Struktur Mentalnych*, kadr z filmu *Gdzie jest sztuka?*, 2012. Fot. PSM



Sławomir Marzec

1

56
ASPIRACJE

ZNACZENIA I ILUZJE

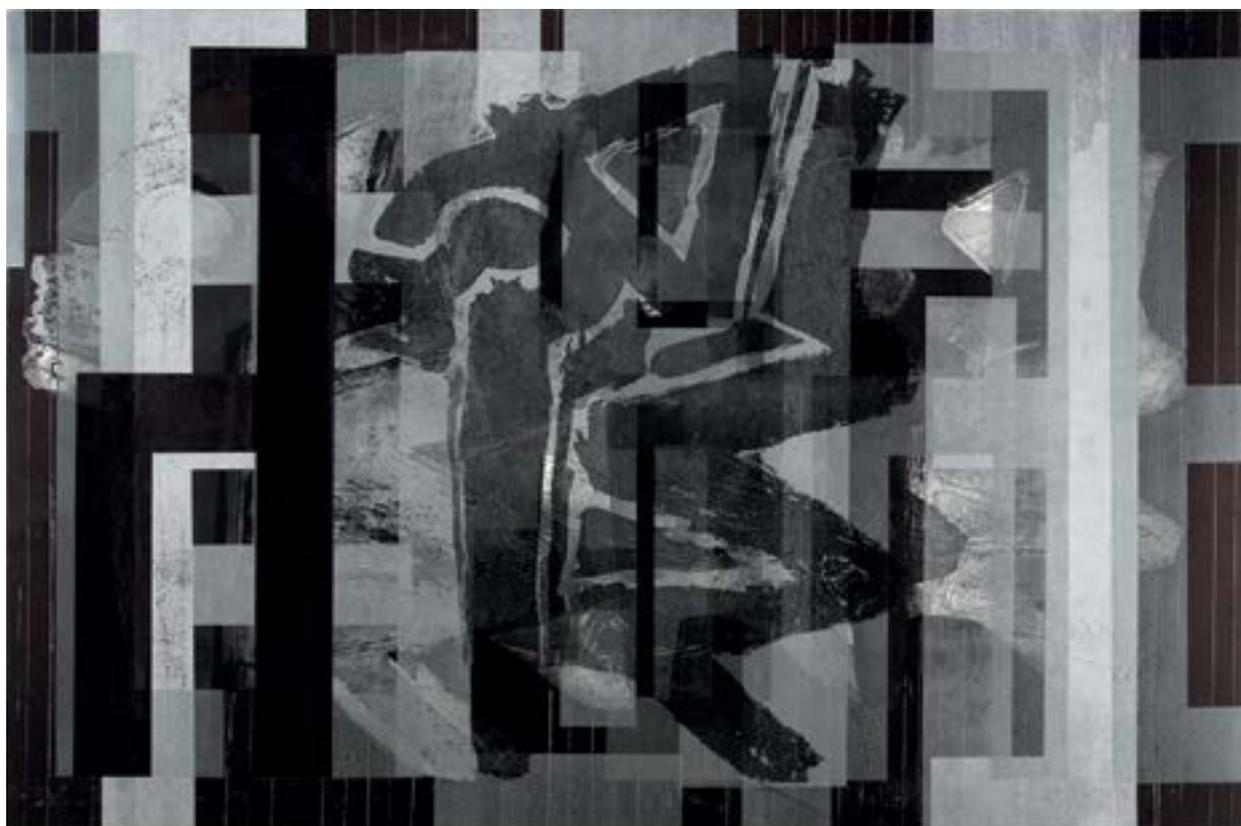
Najnowsza wystawa profesora Andrzeja Węclawskiego w sopockiej Państwowej Gallerii Sztuki fragmentaryzuje jej przestrzeń, rozbija na czytelne, nieomal autonomiczne, zautki i sekwencje. Poszczególne serie grafik kumulowane są ciasno jedna przy drugiej, by za chwilę dać oddech i spojrzenie na pojedynczą pracę. Cykle posiadają odmienny rytm pionów lub poziomów, tworzą duże pola prostokątów lub dialogiczne kontrapunkty. Nie jest to wszakże przestrzeń heterogeniczna czy heterotopia przenikających się różnych, nieznanymi porządków. Raczej obszar zatrzymanych momentów transformacji, raczej swoista ciągłości w przemianie i poszukiwaniu.

Jak każdy szanujący się grafik Andrzej Węclawski pracuje cyklami, a najstarszy z nich nawiązuje do tekstu André Malraux opisującego pewien eksperyment imaginacyjny, który polegał na wymyśleniu nieistniejącego słowa nazywającego kulturę nieistniejącego plemienia „Yadtout” – Il y a de tout (w tym jest wszystko). W pracach tych czytelne są odwołania do najprostszych form, do archetypów wizualności, takich jak linie, krzyże, mandale,

spirale czy labirynty. Tworzą one wszakże szersze struktury i rytmy płaszczyzn, których zagęszczenie i nawarstwienie kreują specyficzne terytorium bycia *po między* – pomiędzy gestem a znakiem, pomiędzy śladem a symbolem, pomiędzy koniecznością a przygodnością. Materia jest tu raczej sam ruch i przemiana niż forma zamknięta w swej doskonałości i skończoności.

„Archiwum rzeczy pierwszych” to kolejny chronologicznie cykl. On także, jaktytuł na to wskazuje, kontynuuje fascynację tym, co podstawowe i źródłowe, nadając formom i kształtom byt bardziej autonomiczny, dopetniany i kontrastowany szerokimi płaszczyznami tła. Tutaj zazwyczaj napięcie buduje klasyczna dla sztuk wizualnych opozycja figury i tła. Autor jednak problematyzuje tę oczywistość, stąd też ich wzajemne wielorakie sprzężenia nie pozwalają na precyzyjne identyfikacje, a status formy pozostaje nierozstrzygnięty, balansuje ona pomiędzy iluzją rzeczy, a ich znakiem czy nawet przygodnym śladem.

W serii noszącej równie sugestywną nazwę „Przemiany” punkt wyjścia stanowią nieomal przygodne resztki, zamazania, ślady na granicy zabrudzenia, odbicia narzędzi, jak na przykład pędzla czy ryłka, ale też papieru czy palców. Z jednej strony autor po-



1. *Alfabet znaków XXXVI*, 2011, druk cyfrowy, akwaforta, akwatinta, szablon, 117 x 78 cm
2. *Alfabet znaków XXXV*, 2011, druk cyfrowy, akwaforta, akwatinta, szablon, 118 x 78 cm
3. *Wiadomość XI*, z cyklu „Alfabet znaków XXXIII”, 2012, druk cyfrowy, szablon, 115 x 78 cm
4. *Wiadomość X*, z cyklu „Alfabet znaków XXXII”, 2012, druk cyfrowy, szablon, 115 x 78 cm
5. *Wiadomość XII*, z cyklu „Alfabet znaków XXXIV”, 2012, druk cyfrowy, szablon, 115 x 78 cm
6. *Wiadomość XIII*, z cyklu „Alfabet znaków XXXV”, 2012, druk cyfrowy, szablon, 115 x 78 cm

2

1
S. Filipowicz, *Prawda i wola złudzenia*, Warszawa 2011, s. 41.

2
M. Kitowska-Tysiak, tekst do katalogu wystawy w galerii Pod podłogą, Lublin 2003.

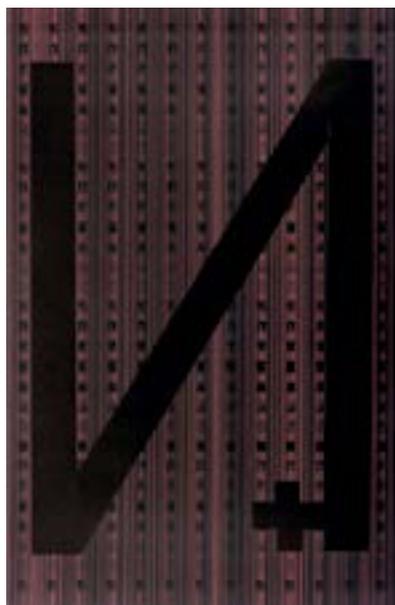
3
L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Kraków 2009.

zwala im na momenty czy przebłyski samoistności. Jednocześnie tworzą one jednak strukturalną mgławicę, której chaotyczność równoważona jest sugestiami rytmu czy przecuciami cyklicznych przemian i przenikań. Niedookreśloność tego rodzaju pobudza bowiem wyobraźnię, implikuje napięcie, odczucie ruchu i stawania się. Czy są to wizualne odpowiedniki Gombrowiczowskich „form zdegradowanych” naszą codziennością? Czy „świat tworzony z odpadków naszego oficjalnego bankietu” (Bruno Schulz)¹? Czy też mityczne pra/doświadczenie materii? Tych pytań autor nie rozstrzyga, lecz uporczywie ponawia je w kolejnych wizualnych konkretyzacjach. Realność tych pierwotnych i podstawowych (a może tylko „pierwotnych” i tylko „podstawowych”) zapisów rzeczywistych dotknąć roztapia się w jakiejś ogólnej i powszechnej przemianie, w swoistej strumienności. Ślady, gesty, zna-

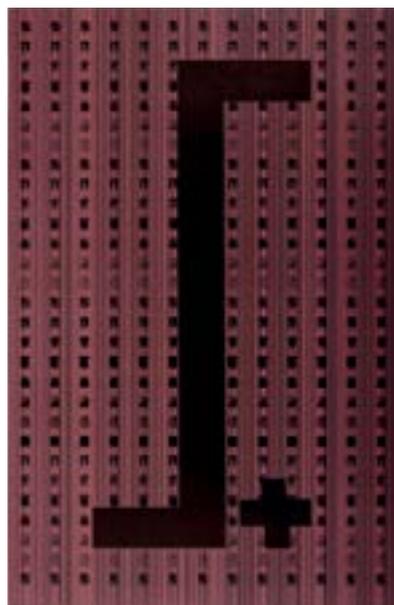
ki, symbole, wizerunki zatracają się w bezustannej cyrkulacji transformacji. Nawarstwiają się, zderzają, zapośredniczają, multiplikują i deformują. Materia wizualna jest tak nabrzmiała, że chwilami nieomal wydaje się namacalna. Andrzej Węctawski używał do realizacji jednej grafiki wielu małych matryc z różnych materiałów, w tym także nietrwałych (jak piłsń), co wprowadza dodatkową zmienność wynikającą z ich zużywania się. Dzięki tym zabiegom pojawia się nowy aspekt czasowości, gdzie każda kolejna odbitka okazuje się zaledwie momentem wydarzania się danej struktury.

Te grafiki stawiają nas wobec niejasności, czasami niezrozumiałej, czasami zagadkowej lub tajemniczej. Czy jest to wciąż tradycyjne poszukiwanie formy, czy raczej ponowoczesna melancholijna konstatacja jej utraty? Śmierć formy poprzez jej nadmiar, rozplenienie, przez multiplikację, a tym samym jej

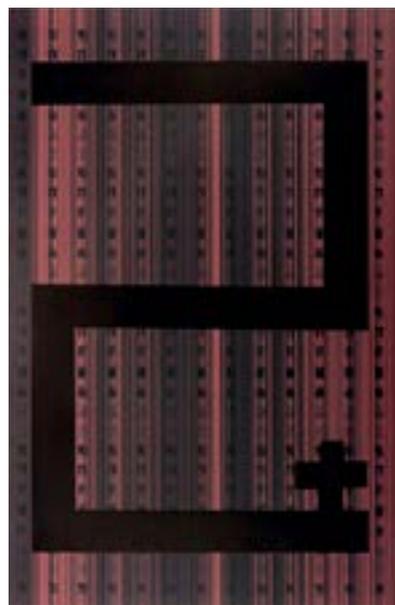
3



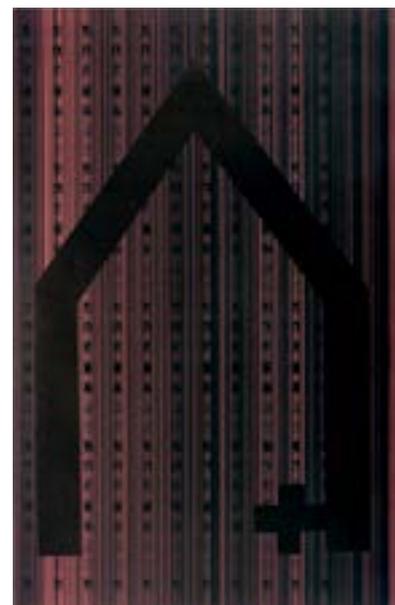
4



5



6



redukcja do statusu wariantu, elementu serii? Czyż pozostały nam zatem już tylko strzępy, niejasności i bezwład? Pytania takie nie znajdują w twórczości Andrzeja Węćławskiego jednoznacznej odpowiedzi, a raczej nasycane są wciąż na nowo dramaturgią i znaczeniami. Wciąż przemieszczają swoją enigmatyczność i podlegają następnym metamorfozom. Zdają się być wierne hasłom ponowoczesności, wzywającej sztukę, by raczej podtrzymywała czujność, niż syciła nas pozorem spełnienia.

„Alfabet znaków” rozpoczęty został w roku 2007. Komputerowe wydruki łączone są tu z szablonem, akwafortą i akwatintą, co otwiera ogromną gradację środków i pozwala operować nieomal malarzkimi subtelnościami plam. Monumentalność prac przejawia się w ich głębokiej, nasyconej strukturze, gdzie delikatne miękkie szarości dopełniane bywają prostymi i płaskimi formami. Przy bliższym oglądzie każda praca ma odmienną dynamikę, fakturę i nastrój. Odczytać w nich można autocytaty fragmentów z poprzednich cykli, wprowadzonych w szerszą, bardziej złożoną całość. Całość znacznie bardziej niż poprzednio procesualną, dynamiczną i... wieloznaczną. Cykl „Alfabet znaków” stanowi bowiem swoistą kolekcję nie tyle poszczególnych znaków, struktur lub kształtów, co ich wzajemnych relacji. Zapośredniczeń i zależności, które aluzyjnie me-

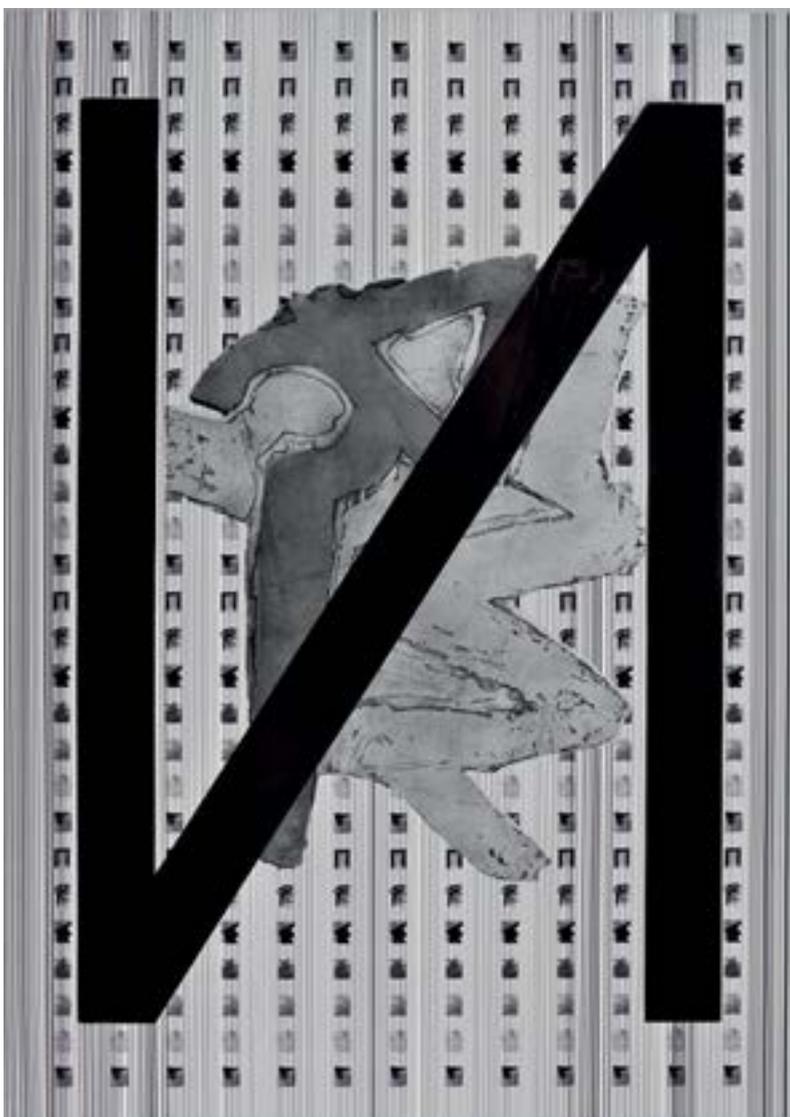
diują pomiędzy iluzją kształtu, wizerunków rzeczy a wyobrażeniem znaków i liter nieznanymi cywilizacji. Niektóre z nich wydają się łatwe do odczytania, inne wyłącznie epatują zagadkowością, co tworzy grę czytelnego i nieczytelnego, znaczącego i znaczonego. Grę o niejasnych regułach, bardziej mającą podtrzymać wspomnianą już naszą czujność, niż zamknąć ją w określonej postaci.

Ważną rolę w tych pracach odgrywa relacja figury i tła, które tym razem tworzone są z delikatnych linii poziomych lub, rzadziej, pionowych, wypełnionych własną tkanką szarości. Relacja ta bywa wszakże odmienna, czasami figury powtarzają rytmy tła, w innych miejscach im się przeciwstawiają. Natomiast w ostatnich pracach tło nierzadko zbudowane jest z mechanicznego ornamentu pomniejszych i powielonych figur. Swoista gra z ornamentem tym razem przeciwstawia się ponowoczesnym tezom jednopowierzniowości, nasycza ją bowiem głębią i przestrzennością.

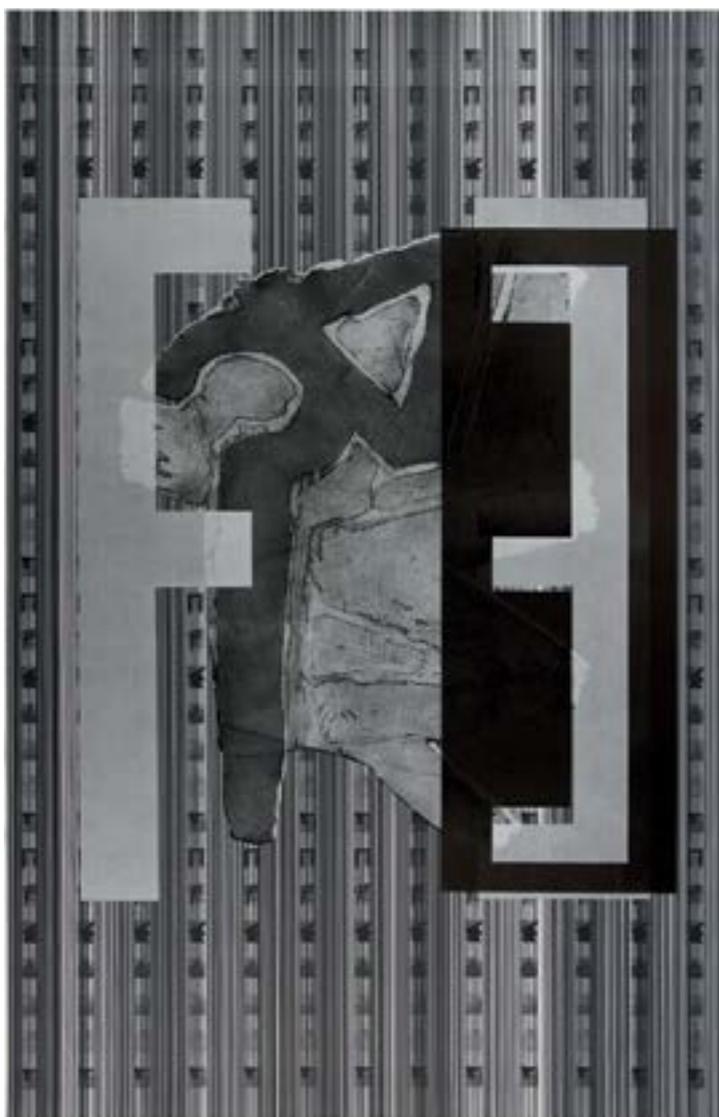
Niedawno zmarła wybitna historyk sztuki i serdeczny człowiek prof. Małgorzata Kitowska-Łysiak, opisując twórczość Węćławskiego, niezwykle przekonująco analizowała jego fascynacje kulturami pierwotnymi (widoczne zwłaszcza w „Yadtout”) i wizualnością Dalekiego Wschodu. Tym ostatnim tłumaczyła specyficzny rodzaj kompozycji, w której odrzucana były

hierarchia, wewnętrzne różnicowanie jej składników, a wszystkie traktowane były z jednakową uwagą. Podobnie jak w japońskich pejzażach ukiyo-e, gdzie poszczególne rzeczy „tylko” wyrażają ogólny przepływ istnienia. Kitowska-Łysiak pisała także przy tej okazji o specyficznym rekreowaniu mitów poprzez swoiste powidoki przedmiotów tracących swoją substancjalność². Mimo to prace te cechuje powaga i szacunek dla każdego gestu czy śladu. I właśnie owa powaga, granicząca nawet z hieratycznością, nadaje tym przygodnym zapisom rangę potencjalnego znaku czy symbolu, co następnie aktywizuje i motywuje naszą świadomość. Koncentruje ją na specyficznej sferze liminalnej, na tym, co niedokonane, niedoprecyzowane, będące w stanie nieustających przemian. Stara się pokazać głębię możliwych znaczeń w tym, co nieistotne, porzucone i niezauważone. Coś, co też dopiero może się narodzić, przejawić i uwidzialnić. Próbuje pokazać przestrzeń między śladem a symbolem. Przestrzeń powstawania formy, co niegdyś Luigi Pareyson definiował jako „formatywność”³. Z całą ostrością wyraża powolne, lecz pełne dramaturgii i napięć przechodzenie naszej kulturowej oraz egzystencjalnej wyobraźni od fundamentalnych idei trwania czy niezmienności ku kategoriom przemian i transformacji; od metaforyki architektury do metaforyki procesu.

Wiadomość II, z cyklu „Alfabet znaków XXXI”, 2012, akwaforta, akwatinta, druk cyfrowy, szablon, 115 x 80 cm



Alfabet znaków XXVII, 2011, akwaforta, akwatinta, szablon, 118 x 77 cm





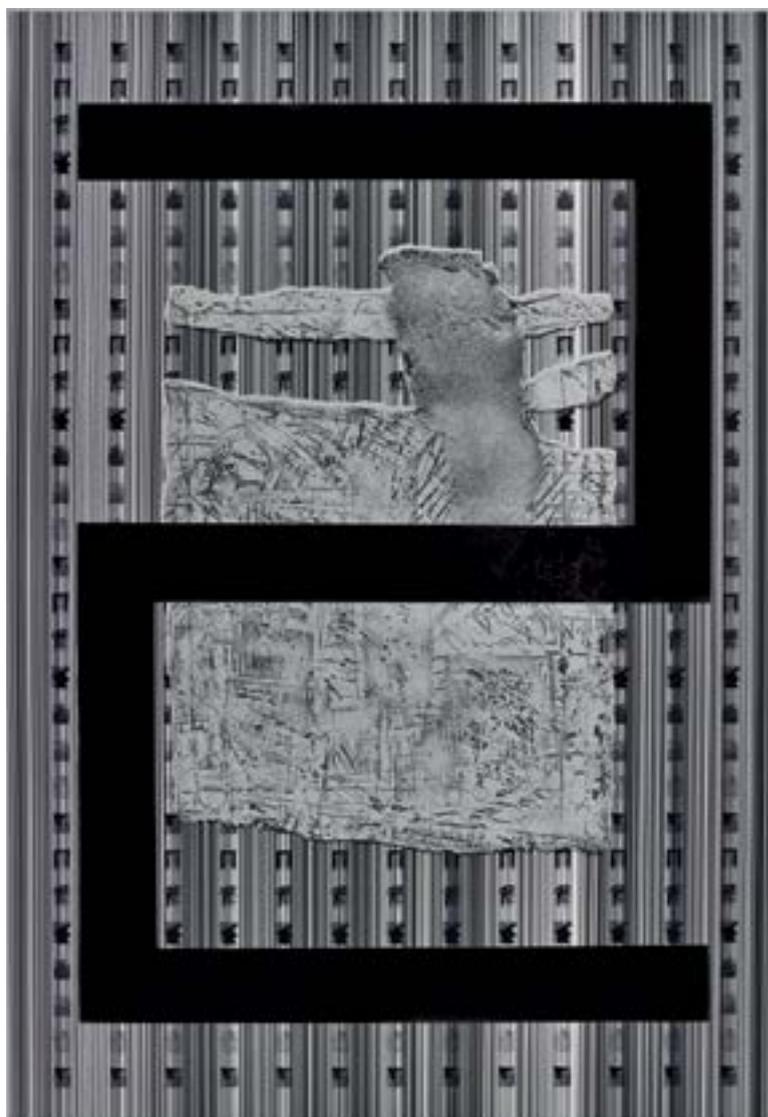
Twórczość Andrzeja Węćtawskiego nie posiada czytelnego przestania, stanowi wszakże wezwanie do natężonej wrażliwości i refleksji, do otwarcie na to, co przekracza nasze zmysły i rozumienie. Stara się stworzyć szansę dla tego, co dopiero walczy o swoją realność. A z drugiej strony jego artystyczne medytacje prowokują do przekraczania codziennej oczywistości, do poszukiwania tajemnicy nawet w tym, co nieważne, niedopetnione i przygodne. Nawarstwione

i niedookreślone kształty, wyciszone do subtelnych szarości rozdzieranych skrajnościami bieli i czerni, zaskakująco współgrają z dzisiejszym fundamentalnym (a może tylko „fundamentalnym”) doświadczeniem zanurzenia w wieloznaczej nierozstrzygalności.

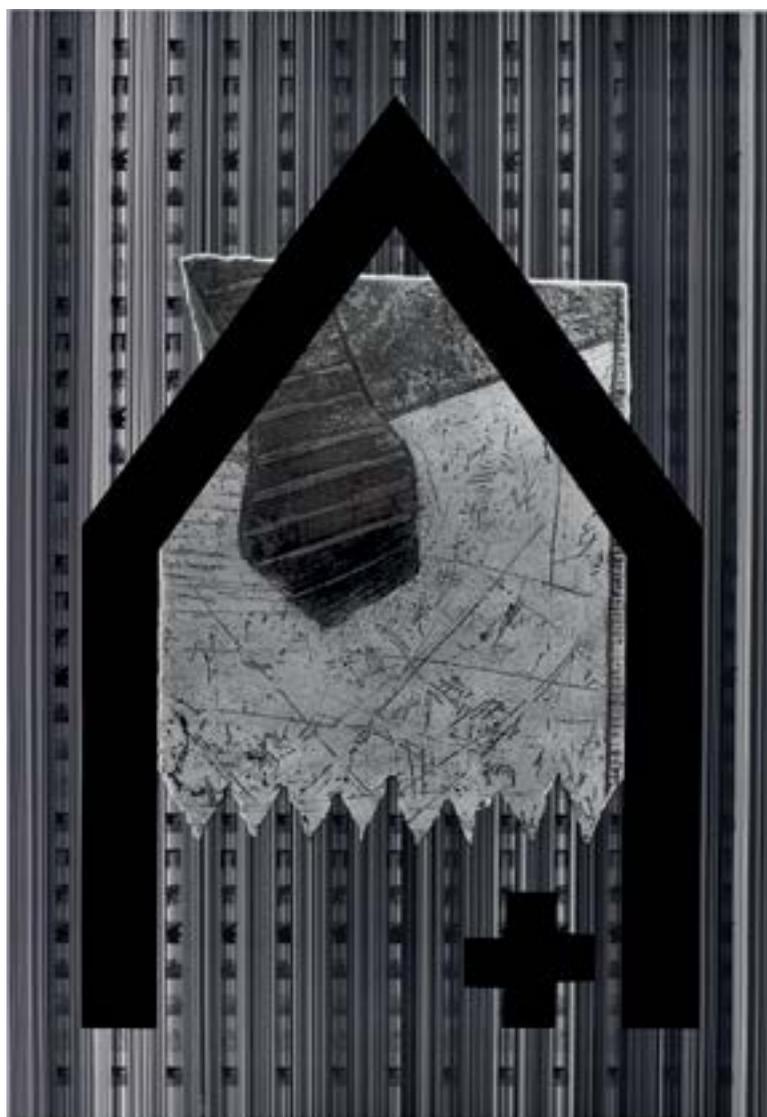
Andrzej Węćtawski *Iluzje i znaczenia*,
grudzień 2012 – styczeń 2013
Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie

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

Wiadomość III, z cyklu „Alfabet znaków XXXII”, 2011, akwaforta, akwatinta, druk cyfrowy, szablon, 115 x 80 cm



Wiadomość IV, z cyklu „Alfabet znaków XXXIII”, 2011, akwaforta, akwatinta, druk cyfrowy, szablon, 115 x 80 cm





Klementyna Bocheńska

WEWNĄTRZ

Oto ogromny obraz skłębionej, gęstej czerwieni o różnej gradacji, różnie nasycanej światłem w różnych planach, raz intensywnej, raz lekkiej, spływającej deszczem czerwonych smug na powierzchni obrazu, by zaraz potem wciągać w głąb niepokojącej przestrzeni. Zatytułowany *Zanim rozstąpi się morze* świadomie odwołuje się do źródeł naszej cywilizacji, do symboliki przejścia, poszukiwania drogi i celu. Przywołuje emocje, przeczucia i refleksje charakterystyczne dla malarskich poszukiwań Sławomira Ratajskiego. Artysty, który zdaje się malować swoiste sytuacje czy stany szczególnego napięcia – w trakcie zmiany, na styku, *in statu nascendi*, z początku lub końca – kiedy wszystko jest możliwe, kiedy nie wiadomo jeszcze, jak się rozwinie, w którą stronę nas poprowadzi.

Sytuacje te zaczynają „dziać się” na obrazach pokrytych znakami, czasem sugerującymi geomorficzne kształty, pozostającymi na pograniczu abstrakcji i skojarzeń figuralnych – jak na przykład w obrazie *Szukając wspólnego języka*, gdzie dwie formy utrzymane w tonacji oranżu i różu, zdają się przebijać chłodną, nieprzenikloną przestrzeń. To wyłanianie form z chaosu – kolejne początki, ewokujące motyw „wiecznego powrotu”, powtarzalności i niewiadomej zarazem, pytania o kondycję naszą i naszej cywilizacji na etapie zmiany i przewartościowań.

odbiorem. Pozornie istniejąc na nieprzekraczalny wzór i podobieństwo rzeczywistości – obraz nie wtapia się w nią, zachowuje dystans, a stąd możliwość nie tylko jej komentowania, ale i przekraczania. Ujawniając istniejący w nas wewnętrzny język doznań, całkowicie odmienny od werbalnego, który wymaga ciągłego odkrywania, którego nie znamy. Artysta intuicyjnie otwiera gestem i kolorem malarskie stwierdzenia, dając im początek, odstania znaki budujące świat tego języka, ale nie wie do końca, dokąd go on doprowadzi. Żeby dotknąć tego, co nienazwane.

Sławomir Ratajski, debiutujący w burzliwych latach osiemdziesiątych, tworzył obrazy żywiotowe, ekspresyjne, ale o wyraźnie metafizycznych tęsknotach. Wychodząc od abstrakcji, doszedł, poprzez znak, do figuracji. Charakterystyczne, dramatyczne figury znikły z jego obrazów, które w latach dziewięćdziesiątych uległy znacznemu „uspokojeniu”, nie tracąc przy tym stanu szczególnego napięcia. W latach 2005–2010 Sławomir Ratajski namalował

wyśnionej. Tytuły poszczególnych płócien odnoszą się do tych, rzeczywistych czy wirtualnych, miejsc. Fragmenty przestrzeni i pamięci nakładają się na siebie, ale unifikuje je i organizuje obraz, czyli przedmiot, którego kształt podporządkowany jest malarskiemu alfabetowi. Wszystko to zostaje rozbite na elementy, swobodnie potem pojawiające się w zupełnie innych konstelacjach i obszarach, naznaczone nowym kolorem i światłem, „odnalezione” dzięki malarskiej intuicji artysty. To pokawatkowanie nie stanowi demontażu, ale rekonstrukcję, nową potencjalność istnienia i patrzenia.

Coraz bliższy ostatnio językowi abstrakcji (o ile taka istnieje) Ratajski nie tyle odkrywa, co prowokuje odkrycia – otwartą interpretację, to widz kończy malowanie obrazu, domykając jego znaczenia i symbolikę. Bo w świecie zinstrumentalizowanej reprodukcji malarstwo nie musi już niczego przedstawiać, o niczym opowiadać. Najnowsze obrazy komponowane są ptyinnie, zderzając różne plany, w niektórych artysta wprowadza elementy geometryczne, zestawione z przestrzenią koloru. Koloru pełnego wieloznacznej symboliki, zwłaszcza ulubionych przez niego: błękitu, zieleni, czerwieni i czerni, bardzo wyraźnych i zdecydowanie kontrastowanych kiedyś, dziś eksplorowanych w bogactwie odcieni i tonów. Dynamiczny rysunek, który coraz rzadziej układa się w linie figuralne, znaczy szerokimi gestami pędzla duże formaty płócien z intensywnym pragnieniem zostawienia śladów przeżytego i doświadczonego. Kształty, jakie można odnaleźć w tych obrazach, pozostają domyślne, ukryte, obrazom towarzyszy dystans tajemnicy, ta tajemnica pozostaje ich najważniejszą treścią. Artysta jedynie prowokuje to, co dzieje się na obrazach.

Niekiedy obrazom towarzyszą fotografie ich fragmentów, jako swoistych malarskich przestrzeni i jeszcze jeden z wizualnych obszarów poznania – z jednej strony, z drugiej – poprzez poznanie fragmentu dzieła pozwalają lepiej poznać ideę całości. Idea czy duch całości, a przede wszystkim sam artysta obecny jest w każdym geście, w każdym szczególe obrazu, bo zależy mu zwłaszcza na wywołaniu podobnych doznań u patrzących, o poruszenie ich emocji. To wystarczy – nie zawsze konieczna jest refleksja i wyłożenie sensu dzieła. Wystarczy, jeśli artyście uda się wciągnąć innych do wędrówki z obrazem lub wewnątrz obrazu.

Tekst powstał w związku z wystawą *Język Malarstwa*, która, poza galerią Klimy Bocheńskiej, ma być pokazywana w innych miastach – Wrocławiu, Krakowie i Katowicach.

Klementyna Bocheńska – historyk sztuki, kuratorka i współorganizatorka licznych wystaw w Polsce i za granicą, wieloletni pracownik Muzeum Narodowego w Warszawie, prowadzi Bochenska Gallery.

OBRAZU

Ów stan przechodzenia w nowe, potencjalne znaczenie – istnienie – podkreślony jest niepokojącymi kolorami, jak różę, zielenie, fioleto, barwy zmierzchu lub świtu, gdzieś pomiędzy dniem i nocą. Swobodne rozlewanie się farby nadaje tym obrazom ciągłość, płynność, światła i kolory przepływają przez obrazy, stwarzając jednocześnie poczucie rozciągania się przestrzeni, głębi, wciągania gdzieś poza horyzont. Tworzą wewnętrzny obszar, własny pejzaż, plastyczny, z odrębnym nastrojem. Można również patrzeć na te „pączkujące”, wydobyte gdzieś z podświadomości kształty po prostu jak na swobodne gesty pędzla i farby. Malarski język istnieje poza słowami i ich definiującymi określeniami, nie opowiada ani nie nazywa niczego wprost, emocje i refleksje, jakie budzi, zależą od widzów, ich własnego bagażu doświadczeń i wrażliwości, w które są wyposażeni. To oni dopetniają istnienie obrazu własnym

serią płócien różnych formatów, na poty abstrakcyjnych, odwołujących się jednak do konkretnych zdarzeń i miejsc.

W pracach tych artysta ponownie zastosował formalny efekt nakładania się przestrzeni symbolizujących dwie rzeczywistości, zróżnicowanych pod względem napięcia emocjonalnego i intelektualnego. Poprzez synergię różnych kodów abstrakcji stały się one próbą przedstawienia nowej rzeczywistości, w którą został wessany współczesny artysta – którego teraźniejszością staje się życie na terenie ścierania się świata wirtualnego, emitowanego przez media i świata „pierwotnego”.

Obrazy te Ratajski zdaje się budować „warstwami”, zastaniając je czasem na powierzchni układami regularnych linii, odstona po odstonie dochodząc do kolejnych znaczeń zapamiętanego, przeczutego fragmentu przestrzeni rzeczywistej, wirtualnej,

Marta Żakowska

Nowa odsłona cyklu „1/∞” galerii A19 – *Martwa natura z czaszką* Marcina Chomickiego – przedstawia ludzką czaszkę otoczoną tańcuchami, w stylu znanym z kultury masowej, między innymi z nadruków na koszulkach czy znaczkach. Jak mówi artysta, „kompozycja odnosi się do symbolu śmierci oswojonego przez popkulturę. Czaszka funkcjonuje jako element stroju, biżuterii lub znak na t-shircie. Wraz z tabloidyzacją mass mediów śmierć na portalu internetowym staje się newsem, chwilowym przerywnikiem strumienia nieistotnych informacji”¹. Chomicki w swojej pracy podejmuje więc bar-

Autor – wykorzystując podstawowe narzędzie galerii A19, jakim jest rozmiar ekspozycji o kształcie podobnym do zewnętrznych reklam wielkoformatowych, ale o wymiarze większym od wymiarów większości billboardów – wnosi do skomercjalizowanej rzeczywistości komunikat sprzeczny z zakresem większości wartości i tematów „billboardowych” dyskursów publicznych przestrzeni miejskich. Dzięki niemu autor rozwija potencjał kultury billboardów, zdominowany przez kapitalistyczną hegemonię komunikatów opierających się na strategii zysku ich nadawców. Ogromna większość re-

1

www.metro.waw.pl/stacja-marymont-galeria-a19.html
(data dostępu 18.02.2013).

2

Ibidem.

3

Ch. Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>
(data dostępu 18.02.2013).



dzo trudny temat – temat śmierci, którego powaga stabuizowana została przez współczesną kulturę Północnego Zachodu. O ile skojarzenie przestrzeni metra z mitologicznymi podziemiami związanymi z życiem po życiu, o którym wspomina Chomicki w opisie pracy, wydaje mi się zbyt proste, by poświęcać mu uwagę, o tyle świadomie wybrana przez malarza stylistyka graffiti, monochromatyczna i wykorzystująca gradienty, rzeczywiście „stoi w opozycji do kolorowego świata reklamy promującego konsumpcyjny styl życia”².

klam wielkoformatowych, które mijamy w miastach, opowiada fikcyjną historię o życiu pozbawionym nierozwiązywalnych problemów. Odchodzenie i przemijanie przedstawiane są w tych dyskursach jako zjawiska, które da się ukryć – pod kremami, malowidłami, lekami, wieczną młodością. Jedyne ich konsekwencją są problemy finansowe, jakimi obarcza się żyjących krewnych; warto więc – według komercyjnych dyskursów – tuszować rzeczywistość, oznaki starzenia się oraz ubezpieczyć się od śmierci i regularnie płacić składki na swój fundusz pogrzebowy, by dzieci i wnuki nie musiały zapożyczać się w celu opłacenia ceremonii pożegnalnej.

Używając stylistyki podobnej do narzędzi graffiti – niezależnej, oddolnej kultury miejskiej, nieskupiającej się na promocji piękna – autor podkreśla inwazyjność swojego komunikatu względem miejskiego, wizualnego status quo. Dzięki konkretnym zabiegom plastycznym Chomicki porusza temat charakteru komunikacji wizualnej we współczesnych przestrzeniach publicznych. Skomercjalizowanie obszarów tego typu dialogu doprowadziło nas do sytuacji, w której, przemierzając przestrzenie miejskie, mamy przede wszystkim do czynienia z komunikatami pełnymi fałszu, nastawionymi na zysk, kreującymi rzeczywistości odrębne wzglę-

dem autentycznych doświadczeń ludzkich. Autor, decydując się na wystawienie w galerii A19 pracy *Martwa natura z czaszką*, realizuje więc zabieg, który Chantal Mouffe nazwałaby przykładem narzędzi agonistycznego modelu polityki demokratycznej³. Belgijska politolożka diagnozuje dzisiejsze przestrzenie publiczne jako wcielenia hegemonii liberalnych, opartych na założeniach, że demokracja bazuje na możliwości osiągnięcia konsensusu. Według niej symboliczna komunikacja w tych przestrzeniach opiera się na założeniu, że istnieje jedna, spójna publiczna narracja losów danego społeczeństwa. Budują ją pomniki, różnego rodzaju komunikaty i prace legitymizowane przez status quo. Rzadko jednak

zaliczyć można więc do kręgu prac w przestrzeniach publicznych, które dążą do przekształcenia miast w demokratyczne miejsca dialogu i wieloaspektowej narracji. Nie jest to jednak praca prosta, bo wymaga od odbiorcy ogromnej dawki zaangażowania w proces jej interpretacji. Autor nie podaje w końcu – przy użyciu narzędzi plastycznych – prostych komunikatów, które umiejscawiałyby jego druk w krytycznym kontekście. O ile po lekturze opisu *Martwej natury z czaszką* kontekst ten staje się wyraźnie czytelny, o tyle samo obejrzenie „billboardu” autorstwa Chomickiego nie daje jasnej odpowiedzi na pytanie, czy praca ta staje w opozycji wobec kulturowego status quo, czy też przedstawia po prostu znaną z wielu

jednego z najważniejszych doświadczeń życiowych, czyli śmierci. Ale jeśli doświadczenie *Martwej natury z czaszką* śpieszących się pasażerów metra ograniczy się do wzrokowego zarejestrowania przez nich czaszki bez kontekstu krytycznego, na którym autorowi zależy? Czy opis umieszczany przy pracach w przestrzeniach publicznych wystarczy, czy może jednak same wizualne komunikaty nieść powinny jasne wskazówki i symbole pomagające odbiorcom w rozumieniu „co autor miał na myśli” i doświadczaniu ważnego przeżycia? Na te pytania dostarczą nam odpowiedzi badania odbiorców prac serii prowadzone przez Instytut Badań Przestrzeni Publicznej w ramach cyklu „1/∞” galerii A19.

NIEŚMIERTELNOŚĆ



ptynące z nich opowieści i narracje przedstawiają sferę społeczną jako przestrzeń konfliktu, konfliktów interesów i doświadczeń. Podtrzymują one więc tym samym hegemonię dominującego dyskursu. Mouffe wprowadza do nauk społecznych pojęcie agonistycznych przestrzeni publicznych, pełnych sprzeczności, w których kontekście nie da się wypracować sztucznego, tuszującego problemy konsensusu. Tylko takie przestrzenie społeczne, które te konflikty ilustrują, a nie tabuizują, nazwać można – twierdzi Mouffe – demokratycznymi. Pracę Chomickiego, przy rzetelnej interpretacji, opatrzonej pakietem dodatkowych informacji od autora,

elementów współczesnej kultury czaszkę jako symbol różnych subkultur i narracji nie zawsze idących w kontrze z dominującymi dyskursami. Praca ta jest więc ciekawa i warta uwagi, ale przy namyśle nad nią warto zastanowić się nad kwestią odpowiedzialności w procesie pracy nad dziełami do przestrzeni publicznych. Chomicki zakłada, co podkreśla w wielu wypowiedziach, że odbiorca jest mądry (pewnie słusznie). Nie jestem jednak przekonana, że każdy z przechodniów w przestrzeni stacji warszawskiego metra Marymont poświęci czas na przeczytanie opisu pracy. Jeżeli tak – można założyć, że Chomicki osiągnie swój cel i podda namysłowi tabuizację i instrumentalizację

Marta Żakowska – antropolożka kultury, aktywistka. Absolwentka Instytutu Kultury Polskiej UW i School of Slavonic and East European Studies UCL. Członkini Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej, redaktorka naczelna magazynu „Miasta”. Autorka serii sąsiedzkich projektów społecznościowych „Remiks”.

Pomimo życia w świecie bezustannie emitowanych i atakujących nas zewsząd obrazów, pomimo przekraczania granic i poszerzania malarstwa o inne wymiary, obraz jako szczególny, umowny i abstrakcyjny pomysł na przełożenie wielowymiarowej rzeczywistości na dwuwymiarowy prostokąt pozostaje wciąż nośnym sposobem komunikacji. Przynajmniej dla niektórych artystów. A może trwa tylko dzięki uprawomocnieniu go pozamalarskimi zabiegami i teoriami? Jak i gdzie odnajduje swoje miejsce w obrazkowej cywilizacji?

Zofia Jabłonowska-Ratajska

PRZEDMIOTY ZWANE OBRAZAMI

O relacji obrazów z obrazami traktuje wystawa *Obraz wobec obrazów*, która, jak dobra układanka, ułożona przez kuratora Waldemara Baraniewskiego z różnych fragmentów puzzli, tworzy zgrabną całość. Nieformalna grupa Pendzle, pięciu artystów i przyjaciół, pięć wyrazistych osobowości artystycznych: Tomasz Ciecierski, Ryszard Grzyb, Robert Maciejuk, Paweł Susid i Włodzimierz Jan Zakrzewski prowadzi rodzaj intelektualnej gry w obrazy. Pokazują sposoby, preteksty, zabiegi usprawiedliwiające dziś proces malowania czy tworzenia obrazów. Wystawa skomponowana została z prac odnoszących się do innych obrazów czy wizerunków obecnych w kulturze, odbić rzeczywistości, znanych albo całkiem prywatnych, indywidualnych. Kurator wybrał na tę wystawę prace, w których artyści podejmują dialog z wybranymi przykładami z własnej pamięci wzrokowej, z historii sztuki i wreszcie z własną twórczością.

Wciąż powracają, świadcząc o jego aktualności, rozważania na temat różnorodnych funkcji obrazu, który wyszedł już poza ramy malarstwa. Czym może być dzisiaj? Właściwie chodzi już tylko o umowny przedmiot – często jeszcze w kształcie prostokąta, którego pierwszorzędną zaletę stanowi fakt, że nie jest integralną częścią rzeczywistości, nie bierze w niej udziału, jest obok, w pozycji z dystansu. Obraz nie uczestniczy bezpośrednio, odwzorowując sytuacje i różne wymiary rzeczywiste; będąc przekazem pośredniczącym i zapośredniczonym, tworzy nowe komunikaty i sens nadany przez swego autora. Nie chodzi więc o to, żeby namalować obraz, lecz by go „sformułować” (lub „sformatować”) stosownie do potrzeb tego przekazu. Stąd do budowania obrazu użyć można fotografii, reprodukcji, innego obrazu, książki, wiersza, można go zakrywać i zatrzymać wewnątrz, ale wszystko po to, by to, co ujawnione, nabrało właściwego kształtu.



Paweł Susid, *Swoich milusińskich zostawiamy przed sklepem*
(napis w witrynie), 2012, olej, płótno, 351,5 x 50 cm



Robert Maciejuk, bez tytułu [Tajemnice bytu. Gdzie jesteście?]
wg Teofila Moreux, 2012, olej, płótno, 145 x 127 cm



Robert Maciejuk, bez tytułu [Tajemnice bytu. Gdzie jesteście?]
wg Teofila Moreux, 2012, olej, płótno, 145 x 127 cm

Każdy z artystów poddaje analizie fragment świadomej pamięci, fragment opowieści przeczytanej lub doświadczonej.

Konsekwentnie praktykuje to Paweł Susid. Jego teksty są komentarzem do komentarza malowanego uproszczonymi kształtami, a więc w podwójny sposób opisują rzeczywistość. Często nadają rzeczom nowe, nieoczekiwane znaczenia albo odwracają ich powszechnie przyjęty sens. Język obrazu i język słów współtłumaczą i uzupełniają się, prowadząc jednocześnie grę z popularnymi znakami, symbolami, hasłami. Tutaj na przykład szablonowy napis „swoich milusińskich zostawiamy przed sklepem” naniósł na wielokolorową wstęgę podzieloną kwadratami oranżu, zieleni, granatu, czerwieni, żółci, błękitu, czerni, przypominającymi wzorniki barw.

Robert Maciejuk z warsztatową wirtuozerią prowadzi rodzaj zabawy w malarstwo i z malarstwem. Stosuje kopiowanie i odbicia – kolejne lustra powielające różne znaki, przetwarza te znaki i symbole, ustawia w nowych kontekstach, czasem wręcz absurdalnych. Na tej wystawie powraca do romantycznej ikonografii, malując księżycowy pejzaż i wieczorny krajobraz w poświęceniu księżycu zaczerpnięte z książki *Tajemnica bytu* Teofila Moreux.

Włodzimierz Jan Zakrzewski, *Wędrowiec przemierzający równinę*,
nieznany autor, połowa XX w., 2012, olej, płótno, 33 x 51 cm





Tomasz Ciecierski, bez tytułu, 2009/2010, fotografia, płótno, 110 x 70 cm

Zachowują dystans od rzeczywistości – nawet użycie przez Pawła Susida autentycznego napisu ze sklepu jest w takim stopniu przetworzone, że nie łączy się z konkretną sytuacją, ale ją uniwersalizuje. Reakcje obrazowe artystów z Pendzli są reakcjami na obrazy całkiem prywatnej świadomości czy wyobraźni. Jest to zaangażowanie w samą sztukę, w dyskurs o malarstwie, jego możliwościach i funkcjach.

Jeśli włączają się w jakikolwiek sposób w dyskusje o obrazowaniu czy kulturze obrazkowej to poszerzając jej granice: „wolno powiedzieć, że zaczynamy mieć do czynienia z prawdziwym rynkiem widzial-

1

R. Drozdowski, *Obraza na obrazach. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2010, s. 260.

Tomasz Ciecierski, bez tytułu, 2012, collage, 29,5 x 20,5 cm



Włodzimierz Jan Zakrzewski zagląda do starych obrazów, obraz swojego ojca kopiuje w językach innych technik czy znaków. Niewielkie płótna z własnej kolekcji zastania, ukrywa niby sekret, którym dzieli się tylko częściowo, pozwala widzowi podglądać je tylko przez niewielki otwór, jak przez dziurkę od klucza.

Ryszard Grzyb wpisuje swoje obrazy w szeroki kontekst kultury, tym razem sięga do zdjęcia Antoine Artauda i fotomontażu ilustrującego jego prace teoretyczne do konkretnych spektakli, traktując je jako główny motyw obrazów, oplątując je kolorowymi znakami, plamami i figurami, które nakładają się i przenikają nawzajem. „Ciągłe tylko magia i magia, i palące się życie na stosie duszy” – pisze w pokazanym obok obrazów wierszu, do którego zainspirowała go postać, a może jakiś gest czy obraz związany z Artaudem.

Tomasz Ciecierski stale i konsekwentnie, pomimo konstruowania ciągle nowych struktur z obrazami i wokół obrazów, zapisuje wizualne wrażenia i odkrycia, ujawnia proces malowania i szukania koloru czy gestu – choćby to był gest położenia rulonów płócien na podłodze. Palety, kolaże, płótno i fotografia, wychodzenie obrazu czy z obrazem w przestrzeń – wszystko jest rodzajem kolekcjonowania, budowania pamięci wizualnej, niezaburzonej narzucanymi z zewnątrz reprezentacjami rzeczywistości; ale równocześnie pytaniem o to, jak jeszcze można poszerzyć malarskie medium.

Korzystając z własnego arsenału obrazów, artyści obecni na wystawie nie wpisują się w aktualność czy dominujące właśnie klisze obrazkowe ani nie podejmują z nimi dyskursu.



Ryszard Grzyb, *Traf, traf, Misia-Bela, Misia-Asia, Kąka-Cela*, 2003, akryl, płótno, 89 x 120 cm

Tomasz Ciecierski, *Paleta*, 2012, olej, płótno, 33 x 27 cm



ności, rynkiem, który jest zorganizowany na kształt swoistej mega witryny i który opiera się na żelaznym założeniu, że niewidzialność jest równoznaczna ze społeczną (polityczną, ekonomiczną) śmiercią¹. Dlatego takiego znaczenia nabierają prywatne gesty – gesty spoza witryny.

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

Ryszard Grzyb, *Bezana bezana aus zab tal da kanta tel*, 2011, rysunek węglem na papierze, 90 x 100 cm



Od uczelni

Żegnam profesora Mieczysława Porębskiego w imieniu rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie prof. Adama Myjaka, Senatu Uczelni, profesorów, pracowników i studentów. Porębski był wykładawcą historii sztuki na naszej uczelni od 1950 do 1969 roku. Był najbliższym współpracownikiem i jednym z najbliższych przyjaciół mojego ojca – wówczas szefa Katedry Historii Sztuki i prorektora Uczelni. W tym czasie napisał, oprócz setek artykułów, wstępów i komentarzy, książki: *Sztuka naszego czasu*, *Malowane dzieje*, *Granica współczesności*, *Pożegnanie z krytyką*, *Kubizm* i z moim ojcem *Dzieje sztuki w zarysie*. Bez tych publikacji nauka o sztuce byłaby nie tylko uboższa o najistotniejsze pozycje, ale zapewne potoczyłaby się inaczej. Wszyscy jesteśmy jego uczniami – nie tylko my, którzy mieliśmy zaszczyt uczestniczyć w jego wykładach, ale my wszyscy – ludzie kultury, bo bez przeczytania jego książek: *Deski*, *Nowosielskiego*, a przede wszystkim *Ikonosfery*, trudno jest w omawianych przez niego obszarach wiedzy poruszać się logicznie i sprawnie. Jego działalność kuratorska wpłynęła na długie lata na zupełnie nowe znaczenia i na tworzenie zupełnie odmiennych znaczeniowo niż dotychczas przestrzeni muzealnych czy galerii. Tylko autorska inwencja takiej indywidualności, jaką był profesor Porębski, mogła przyczynić się do tworzenia nowego typu przekazu w specyficznych przestrzeniach opowiadających o sztuce i artystach. Żegnam jednego z naszych największych, najmądrzejszych, cieszących się największym szacunkiem i mających ogromną charyzmę profesorów, jednego z najwybitniejszych polskich humanistów XX wieku. Był jedną z najważniejszych i najbardziej wyrazistych postaci warszawskiego środowiska artystycznego i naukowego połowy ubiegłego stulecia.



MIECZYSŁAW PORĘBSKI (1921–2012)

WSPOMNIENIE

O MIECIU

Od siebie

Żegnam z prawdziwym bólem malutkiego, chudziutkiego, siwiutkiego, uśmiechniętego, dowcipnego, miłego i bardzo mądrego Miecia. Prawie sześćdziesiąt lat temu chowałem się pod jego biurkiem. Powiedziano mi, że przeszkadzanie Mietkowi w pracy jest naganne i od tej pory do jego gabinetu wchodziłem już tylko oficjalnie. Hania i Mieczysław Porębscy i ich dzieci byli naszymi jedynymi sąsiadami, najbliższymi przyjaciółmi rodziców. Asia, a potem Jurek to towarzysze moich dziecięcych zabaw, głupich i mądrych. Do dzisiaj to moi najbliżsi przyjaciele. Rodzina. Za drzwiami gabinetów naszych ojców było wtedy zwykle słychać stukot młoteczków maszyn do pisania, a ulicą Traugutta ze straszliwym totem przejeżdżały trolejbusy.

Żegnam kogoś, kto towarzyszył mi przez całe życie, był, wiedziałem, że jest. Istnieje obszar spraw, które w jakiś sposób odnosiły się do jego osoby, jego myśli, jego nauk. Zapewne wielu z nas w różnych sytuacjach ma takie chwile zastanowienia – jak skomentowałby nasze przemyślenia, działania, nasze teksty, prace czy naszą twórczość Miecio – pochwalił, subtelnie obśmiał, odrzucił, byłby zaciekawiony, zdumiony, obojętny. Zawsze był jednak wyrozumiały. Uroczę rozmowy o sztuce, kulturze, nauce, podróżach, polityce, o ludziach, właściwie o wszystkim – bo przecież to ciekawość wszystkiego jest przywilejem najmądrzejszych. Mistrz i erudyta – połączenie ciekawości, wiedzy, doświadczenia, zapału, mądrości, pokory, może też świadomego strachu. Żegnam jednego z ostatnich wielkich, którzy przeżyli piekło, i również na tym doświadczeniu potrafili zbudować prawdziwy i niezafaszowany przekaz o niewyobrażalnej potrzebie poszukiwania prawdy

i piękna. W powieści *Z* znalazłem tak wiele wątków, odniesień, bolesnej prawdy o świecie. Napisano, że w powieści są wątki autobiograficzne. Gdy ją czytałem, zaraz po wydaniu, nie odcyfrowałem tego. Ale wydaje się, że bardzo dużo dowiedziałem się po prostu o Mieciu, jak myśli, jak odbiera świat, co jest ważne, co ulotne, co nie ma znaczenia i co musimy zaakceptować, bo tak po prostu jest i być musi. Skończyła się epoka. Został zamknięty ten fragment dziejów.

Ksawery Piwocki

Ustroń, 21 września 2013

Fot. dzięki uprzejmości Jerzego Porębskiego



Mieczysław Porębski. Ustroń

LISTOPAD 2012

16 listopada

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert kompozytorski Koła Naukowo-Artystycznego Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki działającego na Uniwersytecie Muzycznym w Warszawie. Wystąpili członkowie i sympatycy Koła Naukowo-Artystycznego z następującym programem: Piotr Stawarski *Trzy obrazy na flet solo*, wyk. Marta Zbirowska – flet; Rafał Ryterski *Rytuały*, wyk. Alina Gawryś – obój; Maciej Zieliński – tuba, Radosław Mystek – perkusja; Sonia Maczurek (AM im. K. Szymanowskiego w Katowicach) *Canticum* na obój, skrzypce, dwie altówki i wiolonczelę, wyk. Ewa Sobczyk – obój, Grzegorz Friedla – skrzypce, Agnieszka Baron – altówka, Katarzyna Jarczyk – altówka, Mateusz Smotka – wiolonczela; Jan Krutul *QWERTY* na flet solo, wyk. Magdalena Natalia Markulak – flet; Blanka Stachelek *Z Legend. III* do słów K. K. Baczyńskiego, wyk. Wanda Franek – alt., Weronika Izert – altówka, Zuzanna Filipek – wiolonczela; Andrzej Karatów *Meeting in the Dark Chamber* na gitarę basową i klawesyn, wyk. Katarzyna Kluczykowska – klawesyn, Michał Zuń – gitara basowa; Adrianna Furmanik *Ontologia dymensjonalna* na dwa flety, dwa klarnety i kwartet smyczkowy, wyk. Magdalena Łapińska – flet, Joanna Krajewska – flet, Jerzy Matysiak – klarnet, Mateusz Rajkowski – klarnet, Monika Hirsch – skrzypce, Karolina Matuszkiewicz – skrzypce, Mateusz Filip Wasiucionek – altówka, Maria Ćmiel – wiolonczela; Piotr Stawarski *Krzyż i dziecko* do słów C. K. Norwida na baryton i fortepian, wyk. Piotr Stawarski – baryton, Artur Stotwiński – fortepian; Aleksandra Chmielewska

Ucieczka na kwintet smyczkowy, wyk. Magdalena Lech – skrzypce, Adam Mikulski – skrzypce, Katarzyna Trzeciak – altówka, Zuzanna Filipek – wiolonczela, Michał Kazimierski – kontrabas; Ignacy Sokal *Ego Integrity* na flet solo, wyk. Maja Helbert – flet; Wojciech Kostrzewa *Noc, Aniołowie* dwie pieśni do słów B. Leśmiana, wyk. Agnieszka Kowaluk – sopran, Jacek Dziołak – klarnet, Maurycy Stawujak – fortepian; Tomasz Koziet (AM im. K. Szymanowskiego w Katowicach) *Just be who you are*, wyk. Grzegorz Friedla – skrzypce, Mateusz Smotka – wiolonczela; Jan Sanejko *Getsemani* na fortepian, wyk. Andrzej Zawadzki – fortepian.

16–18 listopada

Studenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie wzięli udział w akcji *tuCZYtamY*, która jest częścią festiwalu literackiego Przeczytać Białystok organizowanego przez Teatr Dramatyczny i Stowarzyszenie „Fabryka Bestsellerów”. W kilkudziesięciu miejscach Białego stoku, dotąd nieokazanych z miejscami, w których czyta się książki, np. w sklepie, autobusie, na dworcu kolejowym, w halach targowych, opuszczonych fabrykach, blokowiskach, galeriach handlowych i sztuki, w szpitalach, domach dziecka i zakładzie karnym, stanowiska lektorów zajęli aktorzy Teatru Dramatycznego, zaproszeni goście oraz studenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. O ustalonej godzinie rozpoczęły głośne czytanie wybranych książek.

16 listopada – 6 grudnia

W Galerii Młodych Twórców „Łazienkowska” w Warszawie zaprezentowano wystawę malarstwa Macieja Czyżewskiego, asystenta w pracowni malarstwa dr. hab. Artura Winiarskiego i w pracowni rysunku dr. hab. Joanny Gołaszewskiej. Artysta zajmuje się malarstwem i rysunkiem.

17 listopada – 9 grudnia

W Płockiej Galerii Sztuki na wystawie *Obrazy bliskie sercu* zaprezentowano prace prof. Stanisława Baja. Obok obrazów olejnych, artysta wyjątkowo pokazał swoje grafiki i rysunki, m.in. te najstarsze, czyli linoryty z lat 70. ubiegłego wieku, wśród których był cykl pochodzący z pracy dyplomowej. Wystawie towarzyszyły warsztaty, w tym także prowadzone przez artystę.

18 listopada

W ramach platformy *Spotlight Kids* we wnętrzach Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie miały miejsce warsztaty i spotkania z artystami pod nazwą *Sztukostwory*, specjalnie przygotowane wystawy prac dla młodych odbiorców, sklepik ze sztuką, kącik malucha

i brunch dla rodziców i ich pociech. Celem platformy *Spotlight Kids* jest poszerzenie wiedzy na temat sztuki współczesnej wśród jej najmłodszych odbiorców.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert prezentujący zagranicznych Gości UMFC w ramach cyklu „Dla miłośników i dla znawców”, zatytułowany *Klawesyn wczoraj i dziś*. Podczas wieczoru wystąpił Andrée Darras – klawesynista z Conservatorio S. Pietro a Majella w Neapolu, który wykonał kompozycje G. F. Händla, J. Ph. Rameau, J. Françaix’a, D. Scarlattiego oraz J. S. Bacha.

19 listopada

W Salonie Akademii w ramach cyklu „Mada-me X” zorganizowanego przez Galerję 2.0 Katarzyna Pabjanek wygłosiła wykład *Ciało w ciąto z matką. Od menarche do menopauzy. O cielesności w sztukach wizualnych*. Celem wykładu było zaprezentowanie głównych feministycznych teorii ciała i ucieleśnienia poprzez interpretację prac wybranych artystek feministycznych.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Kompozycji UMFC. Współczesne kompozycje muzyczne zaprezentowane zostały przez kwartet smyczkowy Tesseract (w składzie Katarzyna Boniecka – I skrzypce, Angelika Środoń – II skrzypce, Paweł Czarny – altówka, Joanna Śliwa – wiolonczela), duet Duo da Gama (Danuta Wasko, Taras Wasko – fortepian) oraz Tomasza Woźniaka (trąbka), Dariusza Przybylskiego (organy), Marię Pawlik (obój) i Aruto Matsumoto (fortepian). W programie znalazły się utwory Alicji Gronau (*Kilka spojrzeń na Paulę* dla kwartetu smyczkowego), Aldony Nawrockiej (*Diptichos* na trąbkę i organy), Pawła Strzeleckiego (Sonata na obój i fortepian) oraz Edwarda Sielickiego (Suita tańców niepolskich na fortepian na cztery ręce).

W Kościele Ewangelicko-Augsburskim na pl. Małachowskiego w Warszawie odbył się koncert, podczas którego Vocal Consort Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina pod dyrekcją Ryszarda Zimaka, z towarzyszeniem instrumentalnym Jerzego Dziubińskiego (organy), wykonał *Mszę F-dur* op. 41 Józefa Elsnera. Zabrzmiąły także utwory organowe kompozytorów polskich XIX wieku.

19 listopada – 28 grudnia

W Galerii Bardzo Biała w Warszawie na wystawie *Tkanina* zaprezentowano prace Barbary Łuczkiwiak.

20 listopada

W Teatrze Collegium Nobilium w Warszawie odbył się *Jubileusz 20-lecia Towarzystwa Teatralnego Pod Górkę – Wieczór I*, założonego i prowadzonego przez wieloletniego wykładowcę Akademii Teatralnej w Warszawie Stanisława Górkę. W programie: *Ten drogi Lwów* – fragmenty spektaklu (reżyseria: Tadeusz Wiśniewski, wystąpili: Monika Świtaj, Stanisław Górka i Wojciech Machnicki, akompaniament i kierownictwo muzyczne: Zbigniew Rymarz); *No i jak tu nie jechać, czyli powrót Starszych Panów* – fragmenty spektaklu (reżyseria: Grażyna Matyszkiewicz, wystąpił Stanisław Górka, akompaniament i kierownictwo muzyczne: Irena Kluk-Drozdowska i Jerzy Derfel).

21 listopada

W Teatrze Collegium Nobilium w Warszawie odbył się *Jubileusz 20-lecia Towarzystwa Teatralnego Pod Górkę – Wieczór II*. W programie: *Hymn o miłości* – na podstawie tekstów ks. Jana Twardowskiego, *Angelologia i dal...* – *Misterium Anielskie* Jerzego Derfla (wystąpili: Monika Świtaj, Stanisław Górka i Wojciech Machnicki, akompaniament i kierownictwo muzyczne: Jerzy Derfel).

W Salonie Akademii dr Mikotaj Iwański wygłosił wykład *Niebezpieczne związki biznesu ze sztuką*. Organizatorem wydarzenia była Galeria 2.0.

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert zatytułowany *W duecie – po polsku*, na którym Kamila Wąsik-Janiak (skrzypce) z towarzyszeniem Karoliny Nadolskiej (fortepian) wykonała utwory kompozytorów polskich: *Poloneza koncertowego D-dur* op. 4 i *Fantazję na tematy z opery „Faust” Gounoda* op. 20 H. Wieniawskiego, *Sonatę d-moll* op. 9 K. Szymanowskiego oraz *Sonatę a-moll* op. 13 I. J. Paderewskiego.

22 listopada – 13 stycznia

W BWA Galerii Sztuki w Olsztynie miała miejsce wystawa *Lech Majewski – projekty, plakaty, szkice, książki*. Architektura i aranżacja wystawy: Jerzy Porębski.

23 listopada

W auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wykład wygłosił prof. Krzysztof Wodiczko. Organizatorem spotkania był Wydział Wzornictwa.

Na Scenie Matej Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie odbyła się premiera spektaklu *MP4* – pokazu warsztatowego studentów Wydziału Aktorskiego

Akademii Teatralnej w Warszawie. Reżyser Mariusz Benoit sięgnął po klasyczny repertuar m.in. Jacques’a Brela, Edith Piaf, Wojciecha Młynarskiego, Marka Grechuty, Kabaretu Starszych Panów. Zaproponował nowe interpretacje dobrze znanych utworów w wykonaniu młodych artystów. Przedstawienie jest koprodukcją Akademii Teatralnej i Teatru Powszechnego.

23 listopada – 2 grudnia

W budynku orkiestry Sinfonia Varsovia na wystawie *COMING OuT Najlepsze dyplomy ASP w Warszawie 2012* zaprezentowano 25 najlepszych prac dyplomowych z warszawskiej ASP.

Nagrodę Specjalną *COMING OuT* przyznano Kacprowi Nurzyńskiemu z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii. Jego wystawę zobaczymy w galerii Salon Akademii w 2013 roku. Wyróżnienia przyznano: Kasi Rysiak, Marcinowi Elbertowi oraz Kubie Marii Mazurkiewiczowi i Łukaszowi Izertowi. Nagrodę Artystyczną Simensa otrzymała Maria Sztompka. Uczestnicy odebrali również: Nagrodę im. Lecha Tomaszewskiego: Robert Pludra; Nagrodę im. Fundacji Marka Marii Pieńkowskiego: Justyna Szeliga; Nagrody w konkursie im. Profesora Józefa Szajny ufundowane przez Fundusz Popierania Twórczości przy Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS: Julia Burek, Dajana Durić, Maria Sztompka, Martin Imrich. Nagrodę im. Barbary Ostaszewskiej: Kalina Mucha; Nagrodę im. Adama i Ireny Gawlikowskich – przyznaną przez Fundację Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – otrzymała Barbara Bednarowicz z Wydziału Rzeźby. Wyróżnienia: Emilia Pyza z Wydziału Grafiki oraz Martyna Ścibior z Wydział Sztuki Mediów i Scenografii. Nagrody Projektantów Portalu ARTcada.pl: Magdalena Karasińska – nagroda główna, Zuzanna Płudowska – wyróżnienie. Nagroda *Złote Dłuto* dla Studenta Wydziału Rzeźby: Barbara Bednarowicz. Nagroda Specjalna Rektora Polsko-Japońskiej Wyższej Szkoły Technik Komputerowych: Karolina Zych. Nagrody ufundowane przez Panią Ewę Tomaszewską, postanekę do Parlamentu Europejskiego: Tomasz Lisowicz – pierwsza nagroda, Martin Imrich – druga nagroda, Michał Kotodyński – trzecia nagroda, Urszula Katmykowi i Łukasz Kamiński – wyróżnienia. Nagrody ufundowane przez Grzegorza Kowalika z firmy Kowalik Art: Iwona Golor, Magdalena Ciemierkiewicz. Nagroda ufundowana przez firmę BenQ: Zuzanna Płudowska. Organizator: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Partnerzy: Sinfonia Varsovia, ZAiKS, AMS, Zachęta, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Carrier, BenQ, Toshiba, Bassline, Traffic Club, Soundstore, Papyrus.

25 listopada

Odbyły się warsztaty dla dzieci organizowane w ramach wydarzeń towarzyszących wystawie *COMING OuT 2012*. Zajęcia poprowadziła Magda Grabowska, absolwentka Wydziału Grafiki, uczestniczka wystawy *COMING OuT 2012*. Warsztaty *Zwierzęta z głowy* były inspirowane autorską książką Magdy Grabowskiej pod tym samym tytułem.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej w ramach cyklu „Interpretacje Muzyki Chóralnej”, promujący twórczość kompozytorską Bartosza Kowalskiego. Wykonano następujące kompozycje twórcy: *Sanctus* (2000), *Lacrimosa* (2001), *Kum i kuma* (2005), *Domine Deus* (1997/2012), *Where Are You* (prawykonanie 2012), *Gdzie ten kot?* (2006/2012), *Mała Polska Muzyka* (2008) oraz *Rex Mundi* na chór, orkiestrę smyczkową i dwie perkusje (prawykonanie 2012). W koncercie udział wzięli: Chór Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego pod dyrekcją Daniela Synowca; Unplugged Orchestra pod dyrekcją Michała Śmigiełskiego; Zespół Wokalny Promodern w składzie: Łucja Szablewska-Borzykowska – sopran, Ewa Puchalska – mezzosopran, Elżbieta Wróblewska-Rydzewska – mezzosopran, Andrzej Marusiak – tenor, Artur Janda – bas-baryton, Piotr Pieron – bas, kierownik artystyczny; Krzysztof Niezgodą i Radosław Mystek – perkusja.

26 listopada

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Studia Muzyki Komputerowej i Elektronicznej zatytułowany *Klasyka awangardy i klasyczna awangarda*, na którym zaprezentowano m.in. twórczość Andrzeja Dobrowolskiego. Koncert został zorganizowany we współpracy z Międzyuczelnianym Studium Multimedialnym – projektem współfinansowanym z Europejskiego Funduszu Społecznego w ramach programu operacyjnego *Kapitał Ludzki*.

27 listopada – 11 grudnia

W Galerii ZPAP Na Piętrze w Łodzi na wystawie *Dokądkolwiek idę...* zaprezentowano malarstwo Sylwestra Piędziejewskiego.

28 listopada

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert symfoniczny objęty patronatem JM Rektora prof. Ryszarda Zimaka, na którym wykonawcy – Roman Lasocki (skrzypce), Klaudiusz Baran (akordeon) oraz Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyrekcją Tomasza Bugaję – zaprezentowali koncert na akordeon i orkiestrę smyczkową M. Błażewicza, poemat *Stanisław i Anna Oświecimowie* op. 12 M. Kartowicza oraz *VII Koncert skrzypcowy* G. Bacewicz. Przed koncertem w foyer Sali Koncertowej Fryderyka Chopina odbyło się uroczyste przekazanie jako daru dla UMFC instrumentów lutniczych Grupy Podhalańskiej ZPAL pod kierownictwem Stanisława Króla.

28 listopada – 7 grudnia

W galerii Test w Warszawie na wystawie *Rudimentum 21 – grafika obiekty* zaprezentowano prace Elżbiety Baneckiej. Artystka pokazała grafiki i obiekty powstałe w ostatnim roku.

28 listopada – 31 grudnia

W Galerii 72 w Chełmie na wystawie *Sztuka zamknięta w formę kwadratu* zaprezentowano prace Jacka Dyrzyńskiego. Kurator wystawy: Jagoda Barczyńska.

29 listopada

W Salonie Akademii w ramach „Artysty Przedsiębiorczego” wystąpiła Marika Zamojska, która opowiedziała o tym, jak założyć własne stowarzyszenie, jakie są konsekwencje prowadzenia organizacji, na czym polega *artists and curators run-space*.

29 listopada – 21 stycznia

W Galerii A19, na antresoli stacji metra Marymont, w ramach cyklu pokazów „1/∞” zaprezentowano pracę Marcina Chomiczkiego *Martwa natura z czaszką*.

30 listopada

Na scenie Teatru Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera przedstawienia dyplomowego IV roku kierunku aktorstwa *Awantura w Chioggi* Carlo Goldoniego w reżyserii Pawła Aignera. Muzykę do spektaklu skomponował Piotr Klimek, a scenografię i kostiumy zaprojektował Pavel Hubička.

GRUDZIEŃ 2012

2 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Laureatów Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina (Warszawa, 24 XI – 2 XII 2012), zorganizowany przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

3 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych zatytułowany *Fritz Kreisler in Memoriam*. Wydarzenie to odbyło się w 50. rocznicę śmierci wybitnego skrzypka i kompozytora i miało na celu przedstawienie jego miniatur skrzypcowych. W okazałym gronie skrzypaczek i skrzypków prezentujących utwory Kreislera znaleźli się Dorota Błaszczńska, Ewa Dyrda, Agata Janczy, Magdalena Kołcz, Anna Korczyńska, Anna Kramarz, Aleksandra Kwiatkowska, Barbara Malcolm, Karolina Matuszkiewicz, Karolina Mikołajczyk, Yvanka Milosevic Lira, Dominika Modelska, Katarzyna Olszewska, Katarzyna Seremak, Agata Struzik, Martyna Sułek, Aleksandra Szłaga, Angelika Środoń, Anita Wąsik, Natalia Wysocka, Marta Zalewska, Tomomi Ikawa, Marek Rymarz oraz Miłosz Wieliński.

3–21 grudnia

Na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie na wystawie *Wakacyjna miłość* zaprezentowano prace Agnieszki Zabrodzkiej. Wernisaż odbył się 4 grudnia.

4 grudnia

W Teatrze im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki w Białymstoku Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera najnowszego spektaklu Nieformalnej Grupy Avis *Wariat i zakonnica* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Nieformalna Grupa Avis została stworzona m.in. przez absolwentki Wydziału Sztuki Lalkarskiej Agatę Biziuk i Agnieszkę Makowską.

5 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w ramach cyklu „Środa na Okólniku” odbył się recital fortepianowy Andrzeja Stefańskiego. Artysta wykonał kompozycje L. van Beethovena, J. Brahmsa oraz R. Schumanna.

5–18 grudnia

W Galerii 2.0 miała miejsce wystawa Michała Stachyry *Dyktator*. Kuratorzy wystawy: Justyna Wencel i Marcin Chomicki

7 grudnia

Odbyto się oficjalne otwarcie Turbo Galerii w roku akademickim 2012/13 oraz wernisaż wystawy *10 na 15* studentów z dyplomującą pracownią fotografii prof. Mariusza Dąbrowskiego. Podczas spotkania odbyła się też dyskusja na temat sposobów myślenia i jakości współdzielenia studentów i profesorów w ASP.

7 grudnia – 12 stycznia

W Salonie Akademii na wystawie *Sprzeczne informacje*. *Obraz wobec obrazów* zaprezentowano prace grupy malarskiej Pendzle: Tomasza Ciecierskiego, Ryszarda Grzyba, Roberta Maciejuka, Pawła Susida, Włodzimierza Jana Zakrzewskiego. Kurator: Waldemar Baraniewski.

8–9 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbyły się Ogólnopolskie Koncerty Doktorantów Uczelni Muzycznych, zorganizowane w ramach Ogólnopolskiej Konferencji Naukowo-Artystycznej Doktorantów Uczelni Muzycznych, jaka odbyła się w dniach 8–9 grudnia 2012 w UMFC. Grono doktorantów-wykonawców w dniu 8 XII obejmowało następujących artystów: Łukasz Motyka (SD AM Gdańsk) – klarnet, Jakub Dmeński (SD UMFC Warszawa) – klawesyn, Jakub Chachulski (SD UMFC Warszawa) – organy, Alicja Wołyńczyk (SD UMFC Warszawa) – saksofon, Radostaw Herdzik (SD AM Gdańsk) – klarnet, Borys Biniecki (SD AM Gdańsk) – klarnet, Andrzej Zawadzki (SD AM Łódź) – fortepian, Temina Cadi Sulumuna (SD UMFC Warszawa) – harfa, teoria muzyki, Ye-Young Sohn (SD UMFC Warszawa) – wokalistyka. Muzycy zaprezentowali kompozycje m.in. J.C.F. Fischera, J.S. Bacha, Ch. Lauba, C. Debussy'ego, H. Renié, A. Berga, Ch. Gounoda. W następnym dniu konferencji wystąpili: Alicja Różyczka (SD AM Gdańsk) – wiolonczela, Alexander Wilgos (SD UMFC Warszawa) – gitara, Oriana Masternak (SD AM Kraków) – skrzypce, Adrianna Wolf (SD AM Gdańsk) – fortepian, Dariusz Micorek (SD AM Kraków) – fortepian oraz Anna Maria Sarna (SD AM Kraków). Tego dnia zabrzmiały utwory m.in. H.H. Jabłońskiego, H. Purcella, A. Skriabina, W.A. Mozarta, M. Ravela.

9 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert adwentowy z cyklu „Dla miłośników i dla znawców”. Wydarzenie to współorganizował Uniwersytet Warszawski w ramach projektu *BACH 200 UW – 200 kantat Bacha na 200-lecie Uniwersytetu Warszawskiego*. Wystąpili soliści – Anqi Zhang, Marta Czarowska, Monika Sasinowska (sopran), Barbara Jop, Aleksandra Pawluczuk (alt), Alexander Rewiński, Paweł Cichoński (tenor), Dawid Dubec, Maciej Falkiewicz, Paweł Czekąta (bas), jak również zaprezentowały się zespoły: Orkiestra Barokowa Il Tempo pod dyrekcją Agaty Sapiechy oraz Chór Il Tempo pod dyrekcją Piotra Maculewicza. W programie znalazły się trzy kantaty J. S. Bacha.

10 grudnia – 30 stycznia

W Galerii Opera w Warszawie zaprezentowano prace Jana Tarasina.

12 grudnia

W Teatrze Collegium Nobilium w Warszawie odbyło się spotkanie *Sztuka do słuchania* z cyklu „Evviva L'arte”. Jego gośćmi byli laureaci Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru TV *Dwa Teatry*: Teresa Budzisz-Krzyżanowska, nagrodzona za tytułową rolę w słuchowisku *Matka* Witkacego, oraz Krzysztof Czeczot nagrodzony za reżyserię i scenariusz słuchowiska *Jeszcze się spotkamy młodzi* i za reżyserię własnego słuchowiska *Dublin. One way*. Spotkanie prowadził Rafał Stawoń. Autorka projektu: Natalia Adamszyńska.

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, w Sali Koncertowej odbył się koncert symfoniczny, na którym zabrzmiała *Circus Polka: For a Young Elephant* I. Strawińskiego, *Koncert na saksofon i orkiestrę smyczkową* op. 109 A. Głazunowa oraz *X Symfonia e-moll* op. 93 D. Szostakowicza. Solistą wieczoru był Paweł Gusnar – saksofon, któremu towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyrekcją Michała Klauzy.

12 grudnia – 11 stycznia

W Galerii Test w Warszawie miała miejsce wystawa prac Rajmunda Ziemskiego *Malarstwo*. Ekspozycja otworzyła cykl wystaw pod hasłem *Artyści, o których trzeba pamiętać*.

15 grudnia – 20 stycznia

W Galerii BWA Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim na wystawie *Malowniczy krajobraz skłania do refleksji o przeszłości* zaprezentowano prace Jarosława Modzelewskiego.

16 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się recital marimbowy w ramach cyklu koncertowego „Zagraniczni Goście UMFC”. Wystąpili: Marta Klimasara – perkusja (Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, Niemcy), Mateusz Konopelski – skrzypce, Can Kehri – wiolonczela, Agata Igras-Sawicka – flet, Alicja Kieruzalska – fagot.

17 grudnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Podyplomowego Studium Pieśni, podczas którego zaprezentowano najpiękniejsze utwory europejskiej liryki wokalne. Opieką artystyczną wydarzenie objęli Katarzyna Janowska-Borzykowska, prof. UMFC oraz dr hab. Robert Cieśla.

18 grudnia – 28 lutego

W Galerii Sztuki Pola Magnetyczne w Warszawie na wystawie *Le lieu des images* zaprezentowano twórczość Wiktora Gutta. Artysta tworzy głównie fotografie i akcje. Jego działania performatywne i prezentacje dokumentacji są poszukiwaniem pozawerbalnych metod porozumiewania się.

19 grudnia

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, w Sali Koncertowej imienia Patrona Uczelni, odbył się koncert wigilijny. Wszedł on od długiego czasu do tradycji koncertowej Uniwersytetu. W programie koncertu znalazły się koledy polskie wykonane przez Warszawski Chór Chłopięcy i Męski przy UMFC oraz Chór Mieszany UMFC pod dyrekcją Krzysztofa Kusiela-Moroza. Na organach towarzyszył Piotr Wilczyński.

20 grudnia

Teatr Wielki – Opera Narodowa zorganizowała w tym dniu benefis Bernarda Ładysza. Legendarny bas ukończył 24 lipca 2012 roku 90 lat. Podczas uroczystości podkreślono – poprzez obecność JM Rektora UMFC prof. Ryszarda Zimaka – fakt przyznania przez tę uczelnię Barnardowi Ładyszowi tytułu doktora honoris causa. „Prezenterem urodzinowym” było wykonanie przez studentki Uniwersytetu zabawnego duetu Gioachino

Rossiniego – *Duetto buffo di due Gatti*. Scena ta – w reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza, profesora UMFC – wzbudziła zachwyt nie tylko beneficjanta, lecz także publiczności. Benefis zaszczytli swą obecnością Prezydent RP, Pan Bronisław Komorowski i Jego Małżonka Anna Komorowska. www.teatr Wielki.pl/pl/repertuar/koncert/kalendarium/benefis_bernarda_ladysza.html?kid=1093

.....
Studenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zorganizowali świąteczny kiermasz charytatywny. Całkowity dochód został przekazany na rzecz leczenia prof. Zygmunta Januszewskiego – prowadzącego Pracownię Ilustracji – grafika, artysty, autora tysięcy ilustracji. Wybitny pedagog walczył z chorobą nowotworową.

STYCZEŃ 2013

4 stycznia – 24 marca

W Muzeum Okręgowym w Sandomierzu (BWA) zaprezentowano wystawę *Adam Styka – malarstwo*. Tym razem był to retrospektywny przegląd twórczości profesora z lat 1983–2011.

7 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się Koncert Międzywydziałowego Studium Muzyki Nowej prezentujący kompozycję muzyczną holenderskiego twórcy Simeona ten Holta zatytułowaną *Canto ostinato*, przeznaczoną na jeden lub więcej instrumentów klawiszowych. Utwór ten należy do nurtu minimal music. W zaprezentowanej wersji utworu brali udział czterech pianistów: Kyeong-Yeon Seo, Andrzej Dutkiewicz, Szabolcs Esztényi oraz Iwona Mironiuk. Warstwę wizualną kompozycji, będącą jej tłem stworzonym z użyciem projektora obrazu, przygotował Edward Sielicki.

7 stycznia – 17 marca

W Witrynie na pl. Konstytucji Jan Mioduszeński w projekcie *Wiwarium* stworzył pojawiający się i znikający autoportret artysty w środowisku własnej sztuki. Kuratorka: Agnieszka Sural.

9 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Straszni panowie trzej. Wokalista Janusz Szrom, pianista Andrzej Jagodziński oraz kontrabasista Andrzej Łukasik, a także Orkiestra Smyczkowa WARSAW POPS pod dykcją Ryszarda Borowskiego zaprezentowali przeboje autorskiej pary Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego, tym razem w wersji jazzowej.

www.chopin.edu.pl/pl/2013/01/koncert-straszni-panowie-trzej#more-22713

10 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się nadzwyczajny koncert z okazji objęcia przez Republikę Irlandii Prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Podczas koncertu wystąpiła rodzina Moynihan, która zaprezentowała zarówno muzykę klasyczną (wykonano m.in. dwa utwory Fryderyka Chopina), jak i muzykę irlandzką, prezentowaną na tradycyjnych instrumentach. W przeszłości z takiej samej okazji koncert zorganizowała Ambasada Republiki Czeskiej.

www.chopin.edu.pl/pl/2013/01/koncert-z-okazji-objecia-przez-republike-irlandii-prezydencji-w-radzie-unii-europejskiej

11 stycznia

W Pracowni Tkaniny Artystycznej nr 60 na Wydziale Malarstwa ASP miał miejsce otwarty warsztat batików jawańskich, prowadzony przez stypendystki Ambasady Republiki Indonezji – Ewę Smyk i Dorotę Probę.

12 stycznia

W Active Space GSN Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim Ryszard Ługowski zaprezentował performans *Szczelina w nicości*.

.....
W Teatrze Collegium Nobilium w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Noce sióstr Brontë* Susanne Schneider w reżyserii Bożeny Suchockiej. Dramat Susanne Schneider, cenionej niemieckiej pisarki oraz reżyserki teatralnej, radiowej i telewizyjnej, jest portretem utalentowanych literacko sióstr Brontë: Charlotte, Anne oraz Emily Jane.

13 stycznia

W ramach XXI Finału Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy na scenie Teatru Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się spektakl *Operacja na zamkniętym sercu* zrealizowany przez Towarzystwo Wspierania Inicjatyw Społecznych Alpi. Sztuka powstała na bazie improwizacji. Autorami scenariusza byli uczestnicy projektu (osoby dorosłe niepełnosprawne intelektualnie). Reżyseria: Paulina Karczewska i Karol Smaczny. Przedstawienie powstało w ramach projektu *Tożsamość Miasta. Sztuka Aktywności* współfinansowanego ze środków Unii Europejskiej.

.....
W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się Koncert Międzywydziałowej Katedry Kameralistyki zatytułowany *Klasyka w muzyce kameralnej*. Studenci UMFC wykonali kwartety i kwintety m.in. J. Haydna, J. Françaix'a, A. Dvořáka, J. Zarębskiego. Opieką artystyczną wydarzenie objął prof. Paweł Łosakiewicz.

14 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się Koncert Katedry Fortepianu zatytułowany *Aleksander Skriabin – Poeta, filozof, mistyk*. Wystąpili pianiści: Tomasz Chrostowski, Łukasz Krupiński, Kosuke Ezaki, Paweł Stachel, Łukasz Chrzęszczuk, Katarzyna Mróz, Aleksander Dębicz, Andrzej Karałow oraz studenci z klas fortepianu profesorów Anny Jastrzębskiej-Quinn, Bronisławy Kawalli, Alicji Palety-Bugaj, Ewy Pobłockiej, Jerzego Romaniuka, Elżbiety Tarnawskiej. Tego samego dnia, w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego odbył się koncert wieńczący kurs interpretacji muzyki dawnej, który odbył się w Warszawie w dniach 9–14 stycznia 2013 r. Wykonano utwory A. Corelliego, G. Ph. Telemanna i G. F. Haendla.

15 stycznia

Na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii Gerałyn Huxley wygłosiła wykład gościnny *Silver Screen Dream : The Films of Andy Warhol*. Gerałyn Huxley jest kuratorką w Andy Warhol Museum w Pittsburghu, filmoznawczynią, ekspertem w dziedzinie wideo-art, a także współautorką książek *Andy Warhol : 365 Takes : The Andy Warhol Museum Collection* oraz *Andy Warhol Treasures*.

15–30 stycznia

W Galerii Młodych Twórców „Łazienkowska” w Warszawie zaprezentowano prace studentek z Pracowni Tkaniny Artystycznej Wydziału Malarstwa w ASP w Warszawie. W wystawie udział wzięły: Michalina Czurakowska, Ewa Kamieniecka, Edyta Bystron, Barbara Juda, Katarzyna Maczkowska, Karolina Lizurej, Maria Krawczyńska, Agnieszka Strojna, Paula Kaniewska, Dominika Owczarek.

15 stycznia – 15 lutego

W pierwszą rocznicę śmierci dr. Piotra Szuberta, historyka sztuki, wykładowcy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, wieloletniego dyrektora Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie, w Salonie Akademii z inicjatywy Krzysztofa M. Bednarskiego, artyści i wieloletniego przyjaciela Piotra Szuberta, zaprezentowano wystawę i publikację poświęcone jego pamięci. *Wystawa, której nie było. In memoriam Piotra Szuberta – Krzysztof M. Bednarski* to projekt osobisty, odwołujący się do wspólnych rozmów, doświadczeń, historii. Nazwa projektu nawiązuje do planowanej we Wrocławiu jesienią 2012 wystawy prac Bednarskiego. Kuratorka: Katarzyna Urbańska.

16 stycznia

Big Band Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina pod dykcją Piotra Kostrzewy przedstawił na środowym koncercie portret Sammy'ego Nestico, legendarnego amerykańskiego muzyka jazzowego, kompozytora i aranżera. Gościem koncertu był wybitny saksofonista Henryk Miśkiewicz.

www.chopin.edu.pl/pl/2013/01/sammy-nestico-portret-mistrza-2#more-22730

17 stycznia – 28 lutego

W Instytucie Słowackim w Warszawie na wystawie *Imrich vs Ścibior* zaprezentowano prace Martina Imricha i Martynty Ścibior. Martina Imricha interesują zwykłe sytuacje życiowe, które go kształtują, odzwierciedlają się w jego myślach, poglądach i twórczości. Obrazy Martynty Ścibior to hołd złożony kobietom – matkom, sąsiadkom, koleżankom, przyjaciółkom, siostrom, siostrzenicom, ciociom, paniom ze sklepu i wszystkim tym, które autorka zna, ale i tym, które są jej obce. Wystawa powstała przy współpracy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

18 stycznia – 17 lutego

W Płockiej Galerii Sztuki na wystawie *Niezwykły świat Dominika* zaprezentowano twórczość Tadeusza Dominika.

19 stycznia – 10 lutego

W galerii DAP 3 w Warszawie na wystawie *Stanisław Wieczorek – rysunek, grafika* zaprezentowano prace artysty.

20 stycznia

W Auditorium im. Karola Szymanowskiego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się Koncert Absolwentów Katedry Instrumentów Dętych UMFC. Wykonawcy – Elżbieta Drozdowska (flet), Agata Bednarska (obój), Piotr Ptak (klarnet), Łukasz Matusiak (fagot), Piotr Kowalski (waltornia), Grzegorz Mańkowski (gitara) oraz Mateusz Dobosz (kontrabas) – wykonali kompozycje Denesa Agaya, Ferencza Farkasa i Kazimierza Machali. Tego dnia, w Sali im. Henryka Melcera odbył się koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych zatytułowany *Na strunach do nieba*. Wystąpili instrumentalści – Michał Bielenia, Dorota Błaszczńska, Ewa Dyrda, Tomomi Ikawa, Agata Janczy, Maria Jeżewska, Aleksandra Kwiatkowska, Jan Mazur, Maria Michoń, Karolina Mikołajczyk, Agata Nowak, Katarzyna Olszewska, Dominik Ptociński, Miłosz Wieliński, Anita Wąsik i Kana Yatsuzuka – z towarzyszeniem pianistów: Aleksandry Dallali, Piotra Kopczyńskiego, Elżbiety Neumann, Zdzisławy Stomki, Grzegorza Skrobińskiego, Krzysztofa Staniendy, Pawła Żołądka. Artyści wykonali kompozycje m.in. B. Bartoka, J. Brahmsa, B. Brittena, H.W. Ernsta, G. Fitelberga, F. Kreislera, W.A. Mozarta, S. Prokofiewa, D. Szostakowicza, K. Szymanowskiego. W Sali Koncertowej UMFC odbył się tego dnia Koncert Katedry Wokalistyki zatytułowany *Opera w przekroju*, prezentujący *Wesele Figara* oraz *Don Giovanniego* W.A. Mozarta. Koncert został zorganizowany we współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie i Międzyuczelnianą Specjalnością Multimedialną – projektem współfinansowanym z Europejskiego Funduszu Społecznego w ramach programu *Kapitał Ludzki*.

21 stycznia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej zatytułowany *Na południe od Polski*. Studenci klas kameralistyki fortepianowej wykonali utwory m.in. B. Bartoka, Z. Kodály'a L. Janačeka, G. Enescu.

21–22 stycznia

Na Wydziale Instrumentalno-Pedagogicznym UMFC w Białymstoku odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowa zatytułowana *Nurt narodowy w twórczości kompozytorów polskich w czasach zaborów (1772–1918) w świetle 150. rocznicy Powstania Styczniowego*. Konferencję, złożoną z części naukowej i artystycznej, zorganizował Zakład Dyrygentury Chóralnej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina pod patronatem honorowym Jego Magnificencji Rektora UMFC prof. Ryszarda Zimaka.

22 stycznia

W Księgarni Artystycznej (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki) odbyło się spotkanie ze Sławomirem Marcem, autorem książki *Sztuka polska 1993–2014. Arthome versus artworld*. Spotkanie poprowadził Stach Szabłowski.

23 stycznia

W Teatrze Collegium Nobilium w Warszawie odbyło się spotkanie *Gen pisania?* z cyklu „Evviva L'arte”. Gośćmi Rafała Stawonia byli Kazimierz Ortoś – prozaik, dramaturg, autor stuchowisk radiowych, scenariuszy filmowych i telewizyjnych, publicysta – oraz Maciej Ortoś, syn Kazimierza – aktor, dziennikarz, prezenter, współtwórca licznych programów telewizyjnych. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, w Sali Koncertowej, odbył się koncert kompozytorski Edwarda Sielickiego. Wystąpili na nim: Katarzyna Budnik-Gałązka – altówka, Bartosz Bednarczyk – fortepian, Elżbieta Gajewska – flet, Kwartet Wilanów (w składzie Tadeusz Gadziński, Paweł Łosakiewicz – skrzypce, Ryszard Duż – altówka, Marian Wasiółka – wiolonczela), Alina Mleczo – saksofon, Orkiestra Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie pod dyrekcją Sławka A. Wróblewskiego. Wykonano następujące kompozycje Sielickiego: *Sonata na altówkę i fortepian* (2007), *Kwintet fletowy* (2006), *Differentia specifica – una fantasia quasi tango* na saksofon sopranowy i orkiestrę smyczkową (2006/2009), *Dźwiękojad* (*Soundcruncher*) na taśmę z głosem aktorskim (opowiadanie autorstwa Edwarda Sielickiego, czytał Krzysztof Kołbasiuk)

24–25 stycznia

Studentka Wydziału Grafiki ASP w Warszawie Zuzanna Janisiewicz została laureatką nagrody Grand Prix 8. Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu. Zuzanna Janisiewicz studiuje w Pracowni Grafiki Warsztatowej (Pracownia nr 6), prowadzonej przez prof. Andrzeja Węclawskiego.

24–30 stycznia

W Hali Warsztatowej Nowego Teatru w Warszawie na wystawie *Kohezja* zaprezentowano twórczość studentów Pracowni Działań Przestrzennych prof. Mirosława Bałki z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie. Udział wzięli: Oskar Chmiota, Mateusz Choróbski, Zofia Czerniakowska, Norbert Delman, Nanda Gamarra, Magdalena Grundwald, Michał Huszcza, Adam Janisch, Marcelina Jarnuszkiwicz, Anna Jochymek, Karol Kaczorowski, Anna Kasperska, Marcin Kosakowski, Sebastian Krok, Hanna Linkowska, Fernando Garcia Méndez, Marta Mielcarek, Justyna Misiuk, Marcin Morawicki, Marta Mroczkowska, Michalina Musielak, Tymon Nogalski, Dominika Olszowy, Agnieszka Sobczak i Maria Toboła. PDP podjęła próbę rozpoznania i twórczej adaptacji przestrzeni zmieniającej funkcję z bazy MPO na siedzibę Nowego Teatru. Koordynacja: prof. Mirosław Bałka, as. Karolina Kubik.

24 stycznia – 24 lutego

W Galerii Apteka Sztuki w Warszawie zaprezentowano wystawę *Tomasz Milanowski – malarstwo*.

25 stycznia – 1 lutego

W Galerii Turbo na wystawie *Kolor na pocieszenie* zaprezentowali się uczestnicy projektu Iwony Teodorczuk-Możdżynskiej: Tomasz Adamczuk, Paweł Dunał, Agata Jeziak, Barbara Juda, Bartek Kielbowski, Paweł Łyjak, Monika Makowska, Marta Puchtowska, Jacek Różański, Andrzej Szatyński, Katarzyna Teodorczuk, Agnieszka Zgirska.

25 stycznia – 9 lutego

Na wystawie *TIDE. Wystawa poplenerowa studentów Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie* w Fundacji Profile zaprezentowano dokumentację filmową z dotychczasowych plenerów oraz fotograficzne rejestracje z ostatniego pleneru i „ekologiczne graffiti”, przywołujące działania studentów w Karwieńskich Błotach w 2012 r. Plener Karwieńskie Błota 2012 był piątą edycją autorskiego pleneru Grzegorza Stańczyka dla studentów Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP

w Warszawie. Ideą corocznych plenerów w Karwieńskich Błotach jest rozpoznawanie tożsamości miejsca – nadmorskiej wsi, kojarzonej zwykle z anonimowym wypoczynkiem. Ostatni plener poprowadzony został w nowej formule z udziałem gościa – historyka sztuki i krytyka Małgorzaty Winter. Dzięki temu studenci mieli możliwość poznania osoby biorącej czynny udział w życiu artystycznym, kreującej działania w obszarze sztuki najnowszej. Program przygotowany przez Małgorzatę Winter – projekcje filmów i wykłady m.in. na temat strategii wtórczkowych w sztuce współczesnej – był pretekstem do wykonania w terenie „ekologicznego graffiti”.

25 stycznia – 1 marca

W Austriackim Forum Kultury w Warszawie na wystawie *Abstrakcja stosowana* zaprezentowano prace Piotra Lorka oraz Christiana Hutzingera, Barbary Lorek, Joanny Stańko. Kurator: Jacek Malinowski.

25 stycznia – 26 marca

W Galerii A19 w Warszawie, na antresoli stacji metra Marymont, na wystawie *Bez tytułu* zaprezentowano prace Mikołaja Dziekańskiego.

29 stycznia

Odbyło się *Pożegnanie Galerii 2.0*.

31 stycznia

W Salonie Akademii prof. Anna Lewicka-Morawska wygłosiła wykład *Uplastycznienie narodowego ducha*. Wykład poświęcony roli wizualizacji powstania styczniowego w dziejach polskiej kultury odbył się z okazji 150. rocznicy wybuchu tego powstania.

31 stycznia – 23 lutego

W Galerii RAL 9010 w Warszawie na wystawie *Łeb prosiaka* zaprezentowano prace Przemysława Runo.

LUTY 2013

1 lutego

W Studiu S-1 Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina miała miejsce interaktywna instalacja oraz koncert muzyki „noise” potoczony ze swobodną improwizacją w wykonaniu m.in. Rene Kote, Marcina Wolniewicza, Wojciecha Błażejczyka i Karola Piwońskiego.

2 lutego – 30 marca

W Galerii Propaganda w Warszawie na wystawie *Oj, dobrze już* zaprezentowano prace członków Grupy: Marka Sobczyk, Ryszarda Grzyba, Pawła Kowalewskiego, Jarostawa Modzelewskiego, Włodzimierza Pawlaka i Ryszarda Woźniaka. Tytuł wystawy nawiązuje do wydawanego przez nich pisma „Oj, dobrze już”.

2 lutego – 31 marca

W galerii Oranżeria w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku na wystawie *Pomiędzy formą a przestrzenią* zaprezentowano prace Stanisława Bracha.

3 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w ramach cyklu „Dla miłośników i dla znawców” odbył się koncert inauguracyjny XI Forum Muzyka Dawna w UMFC, na którym wystąpili wykładowcy Austria Barock Akademii w Gmunden: Sandra Koppensteiner – flet traverso, Elisabeth Baumer – obój, Ulrike Engel – skrzypce barokowe, Jörg Zwicker – wiolonczela, Anne Marie Dragosits – klawesyn. Koncert został zorganizowany przy współpracy Austriackiego Forum Kultury.

6 lutego

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, w Sali Koncertowej imienia Fryderyka Chopina, odbył się koncert zatytułowany *Perkusja, perkusja... la fin du temps...* Wystąpili: Leszek Lorent – perkusja, Maciej Nerkowski – baryton. Warsztwę elektroniczną zrealizował Andrzej Brzoska, zaś realizacji dźwięku dokonał Mateusz Dobosz. W programie znalazły się kompozycje I. Xenakisa, M. Błażewicza, D. Przybylskiego.

7 lutego

W Starej Drukarni Polskiej Agencji Prasowej w Warszawie miał premierę spektakl dyplomowy Kamili Michalak, studentki Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie, *Gwałt na Lukrecji. Opera w dwóch aktach* Benjamina Brittena, pod opieką Ryszarda Peryta.

7–28 lutego

W Łotewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Rydze prace zaprezentowali studenci warszawskiej ASP: Patrycja Bliuj-Stodulska, Joanna Gębał, Adam Walas i Karolina Żimna z Wydziału Grafiki; Zuzanna Gaszyńska, Leszek Margasiński i Dominika Owczarek z Wydziału Malarstwa; Beata Małyska i Monika Seyfried z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii. Kurator wystawy: Maciej Duchowski.

8 lutego

Z gościnnym występem przybyła do Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina Filharmonia Lubelska. Okazją dla tego występu była chęć przypomnienia twórczości Jana Adama Maklakiewicza, kompozytora związanego z warszawskim przedwojennym Konserwatorium Muzycznym, a więc poprzedniczką dzisiejszej uczelni muzycznej. Był on bowiem – obok Feliksa Nowowiejskiego – uznanym twórcą przede wszystkim muzyki religijnej.

Pod batutą Sławka A. Wróblewskiego orkiestra w pierwszej części koncertu wykonała *Uwerturę „Praską”, Cztery pieśni japońskie na sopran i orkiestrę* op. 25 oraz poemat symfoniczny *Ostatnie werble*. Ten ostatni utwór wzbudził szczególne zainteresowanie. Poświęcony zmarłemu w 1935 roku marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu i wykonany po raz pierwszy w rocznicę śmierci w roku 1936, wywołał niezwykle silne kontrowersje. W utworze tym kompozytor zawarł cytaty z pieśni i melodii kojarzonych z postacią marszałka, jego legionami i legendą tego patriotycznego zrywu.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się gościnnie koncert Orkiestry Filharmonii Lubelskiej, w którym udział wzięli soliści – Małgorzata Rodek (sopran), Klaudiusz Baran (akordeon), zespół Mazo Horn Quartet w składzie Henryk Kowalewicz, Marek Michalec, Krzysztof Stencel, Igor Szeligowski (waltornie) oraz Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Lubelskiej pod dyktando Sławka A. Wróblewskiego.

11 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertów prezentujących zagranicznych gości uczelni, odbył się recital fortepianowy Nan-Hee Kim z Keimyung-Fryderyk Chopin College of Music Daegu w Korei Południowej. W programie znalazły się 32 *Wariacje c-moll* WoO 80 oraz *Sonata As-dur* op. 110 L. van Beethovena, jak również *Sonata b-moll* op. 35 F. Chopina.

13 lutego

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, w Sali Koncertowej imienia Fryderyka Chopina, odbył się koncert Orkiestry Kameralnej UMFC pod dyktando Jana Staniendy. W programie znalazło się *Divertimento na orkiestrę smyczkową* B. Bartóka, *Wariacje na temat Franka Bridge’a* op. 10 na orkiestrę smyczkową B. Brittena oraz *Cztery pory roku* op. 8 A. Vivaldiego.

13 lutego – 1 marca

W Galerii Rondo Sztuki w Katowicach na wystawie *Poszerzenie przestrzeni* swoje prace zaprezentowali studenci z kręgu Pracowni Grafiki Warsztatowej (Pracowni nr 6) na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, prowadzonej przez prof. Andrzeja Węchtawskiego i dr. Mateusza Dąbrowskiego. Byli to: Aleksandra Tubilewicz, Maciej Januszewski, Zuzanna Janisiewicz, Paulina Bartnik, Barbara Siwek, Krzysztof Ćwiertniewski, Ewa Budka, Cezary Poniatoński, Ernest Ziemiński, Wojtek Domagalski, Tomasz Kędziński, Aleksandra Natęć-Jawecka, Zofia Klajs, Ula Janowska, Kinga Pacyga, Aleksandra Owczarek, Kamil Gorgoń, Anna Sokotońska, Katarzyna Betlińska, Mariusz Lipski.

14 lutego

Na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie studenci z pracowni prof. Czesława Radzkiego zaprezentowali rysunki na wystawie *Retrospektywa*.

19 lutego

W Teatrze Collegium Nobilium w Warszawie odbyło się spotkanie *Szlachetna rozrywka* z cyklu „Evviva L’arte”. Tym razem wzięli w nim udział Wojciech Malajkat i Henryk Sawka. Łączy ich skłonność do bieżącego komentowania rzeczywistości (Sawka), do dialogowania z życiem poprzez sztukę (Malajkat). I oczywiście upodobanie do szlachetnej rozrywki. Prowadzenie: Rafał Stawoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

Konkurs Grafika Warszawska

Konkurs *Grafika Warszawska*, opieka merytoryczna Wydział Grafiki ASP w Warszawie. **Październik** Nagrody: I – Krzysztof Ćwiertniewski, *Budynek C* z cyklu „Przestrzenie miejskie”, druk cyfrowy; II – Paweł Czarnecki, *Czerwony pejzaż*, druk cyfrowy; III – Agnieszka Patoka, *GRAFIKA_6* z cyklu „Siedem grzechów głównych”, druk cyfrowy; Rektora ASP w Warszawie – Małgorzata Smogorzewska, *Alfred Hitchcock przedstawia*, praca multimedialna. **Listopad** Nagrody: I – Joanna Taracha, *Dmuchawce*, druk cyfrowy; II – Katarzyna Matyjek, *W pościechu*, druk cyfrowy; III – Bartek Rejdych, *Klatka 02*, druk cyfrowy; Nagroda Rektora ASP w Warszawie – Paweł Czarnecki, *Reaktor 6*, druk cyfrowy. **Grudzień** Nagrody: I – Katarzyna Matyjek, *bez tytułu* (dyptyk), druk cyfrowy; II – Paweł Czarnecki, *Wspomnienie o reaktorze*, druk cyfrowy; III – Agnieszka Patoka, *GRAFIKA_2* z cyklu „Siedem grzechów głównych”, druk cyfrowy; Nagroda Rektora ASP w Warszawie – Piotr Zych, *Schemat*, druk cyfrowy. Wręczenie nagród laureatom tych edycji odbyło się 18 grudnia w Galerii Test w Warszawie. Nagrody roku 2012 otrzymali: Grand Prix – Joanna Gębał, I – Krzysztof Ćwiertniewski, II – Katarzyna Matyjek, III – Joanna Taracha; Nagrodę Roku Rektora ASP w Warszawie – Wiesław Szamocki; Nagrodę Roku Dyrektora Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki – Marta Banaszak.

Opracowali:

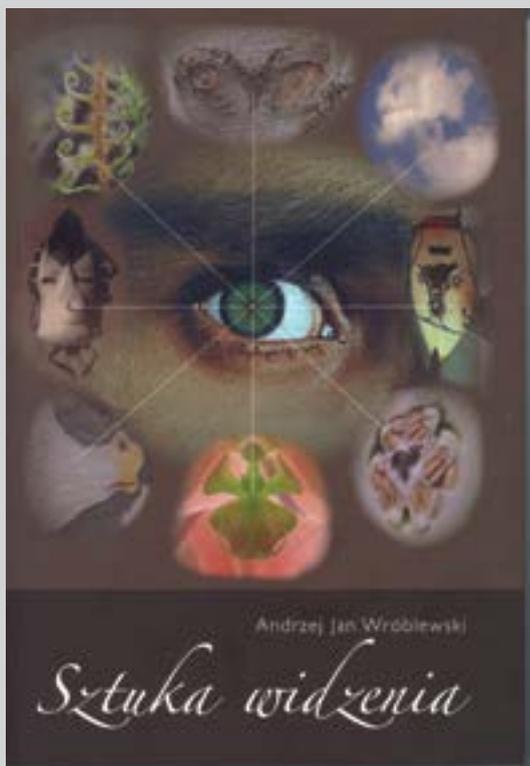
Katarzyna Fogler, Piotr Kędziński
i Eugenia Krasieńska-Kencka

NOWOŚCI WYDAWNICZE

Andrzej Jan Wróblewski *Sztuka widzenia, ASP w Warszawie, 2012*

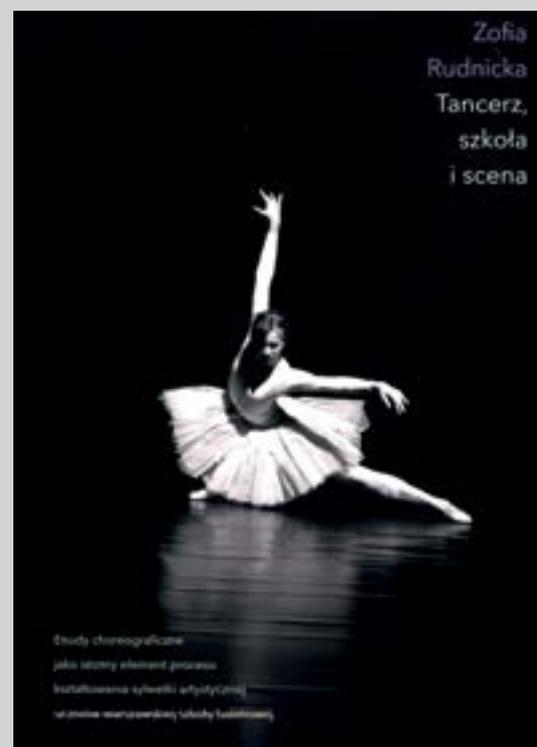
W drugiej dekadzie XXI wieku coraz częściej zastanawiamy się nad konfliktowymi skutkami cywilizacyjnej ekspansji człowieka w odniesieniu do natury. Podobnie w dziedzinie percepcji wizualnej otaczającego nas świata pojawia się pytanie: czy człowiek współczesny jest w stanie znaleźć rozsądny kompromis między wrodzoną wrażliwością widzenia a koniecznością nieustannej adaptacji do cywilizacyjnych – tak bardzo odległych od naturalnych – warunków i reguł świata, w którym żyjemy? Książka jest poświęcona tej właśnie kwestii i jest adresowana do wszystkich, którym fascynacja widzialną rzeczywistością i estetyczne doznania są niezbędne do osiągnięcia pełni życia.

Andrzej Jan Wróblewski, artysta i projektant, to były profesor i pierwszy dziekan Wydziału Wzornictwa Przemysłowego, a także rektor ASP w Warszawie w latach 1984–1987. Pracował następnie na uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Jego twórczość obejmuje wzornictwo przemysłowe, grafikę użytkową, wystawiennictwo i fotografię artystyczną.



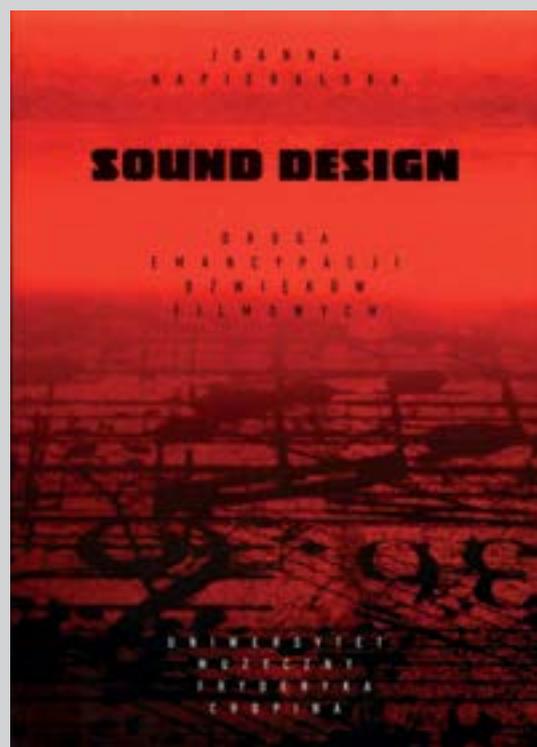
Zofia Rudnicka Tancerz, *szkoła i scena – etiudy choreograficzne jako istotny element procesu kształtowania sylwetki artystycznej uczniów warszawskiej szkoły baletowej, Wydawnictwo UMFC, 2012*

Na dzisiejszym „rynku sztuki” tancerze muszą być wszechstronni i stale otwarci na nowości w tańcu; mimo to fundamentem ich kształcenia wciąż pozostaje taniec klasyczny. Autorka (tancerka, choreograf i pedagog wykładający kompozycję tańca w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina) pokazuje, czy wręcz udowadnia, jak ważnym elementem tej nauki są zajęcia z repertuaru baletowego i jak duże znaczenie dla rozwoju artystycznego uczniów ma praca z choreografem.



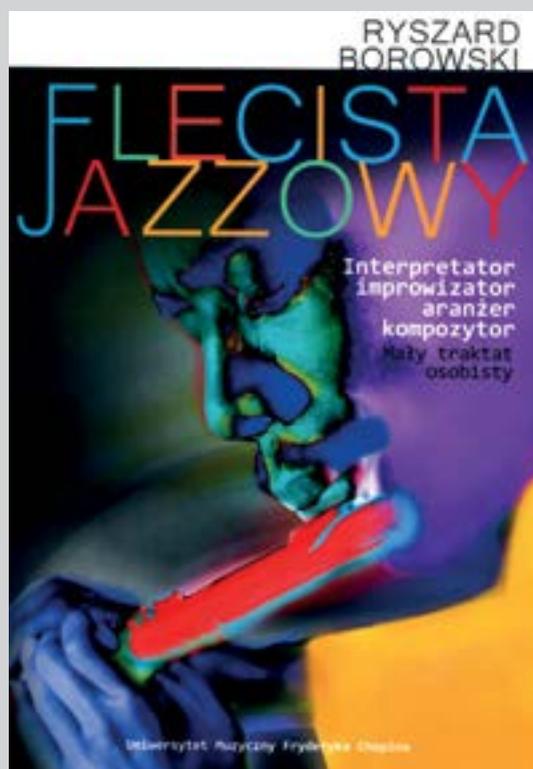
Joanna Napieralska *Sound design – droga emancypacji dźwięków filmowych*, Wydawnictwo UMFC, 2012

Książka jest próbą rozpatrzenia zagadnień dotyczących kompozycji dźwięku w filmie, opartą na pracach własnych autorki (reżysera dźwięku, autorki ścieżek dźwiękowych filmów fabularnych i dokumentalnych, laureatki nagród za dźwięk, adiunkta w Katedrze Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina). Korzenie kompozycji dźwięku filmowego tkwią, zdaniem autorki, w procesach rozpadu tradycyjnej formy filmowej, dewaluacji hollywoodzkiej estetyki dźwięku oraz twórczości współczesnych kompozytorów eksperymentujących z formą i tworzywem muzycznym.



Ryszard Borowski *Flecista jazzowy – interpretator, improwizator, aranżer, kompozytor – mały traktat osobisty*, Wydawnictwo UMFC, 2012

To dzieło ze wszech miar wyjątkowe. Choć swoją pracę autor (jeden z najwybitniejszych polskich flecistów jazzowych, kompozytor, aranżer, dyrygent big-bandu, wykładowca jazzu na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina) nazwał skromnie „małym traktatem osobistym”, otrzymaliśmy pionierskie studium poświęcone fletowi jazzowemu. Łączy ono szeroką perspektywę eseistyczną i muzykologiczną artysty wykształconego klasycznie z bardzo praktycznym, nieomal podręcznikowym spojrzeniem na warsztat fletowy aktywnego jazzmana.



Więcej informacji o tytułach Wydawnictwa UMFC można uzyskać pod adresem: <http://wydawnictwa.chopin.edu.pl>, a wszystkie książki są do nabycia w internetowej księgarni: <http://efryderyk.pl>



Janusz Miliszkiwicz

The Quadriga Says: Let's Move On!

The text on the Apollo's Quadriga atop of the Grand Theatre in Warsaw's portico was written on the occasion of the 10th anniversary of setting it on the facade of the building, on May 3rd, 2002. It is a great sculpture authored by Professors Adam Myjak and Antoni Janusz Pastwa from the Academy of Fine Arts in Warsaw. It is artistically better than the quadrigas on the Bolshoi Theatre in Moscow or the Brandenburg Gate. Implementation of the sculpture was a kind of conservation, continuation of plans of the architect, Corrazzi, not realised in his lifetime due to political reasons (outbreak of the November Uprising). The text recreates the history of the sculpture, from Paweł Maliński's sketches for Corazzzi in the first half of the nineteenth century until Waldemar Dąbrowski's – Director of the Grand Theatre–National Opera – involvement in the implementation. It also includes interviews with both sculptors.

Barbara Osterloff

One Hundred Years

of Arnold Szyfman's Theatre

One hundred years ago the Polish Theatre in Warsaw was established by Arnold Szyfman. It was a private venture, a mad concept of a young doctor of philosophy, theatre lover and novice playwright from Krakow, well-acquainted with both contemporary Krakow and European theatre. This stage has operated until the present day and right now it celebrates its grand anniversary, which is a good opportunity to remind of its great achievements and bring questions about the direction of development in future. The author presents

a brief history of this most modern – between 1913 and the outbreak of the Second World War – Polish stage; recalls great premieres (like the inaugural *Irydion* by Zygmunt Krasiński) and great actors in famous roles, as well as outstanding stage designers who changed for good the face of visual arts in Polish theatre. After 1945, under changed social and political circumstances, subsequent directors of the Polish Theatre strived to match its great history and legend. They were attempting to redefine the ideological and artistic programme and aesthetics – but usually without success. The stage located at Karasia Street, from its beginnings only moderately experimenting and far from the avant-garde, was gradually losing its cultural background together with part of intelligentsia audience. On the other hand, competition was emerging in both Warsaw and other cities. Although over the period of socialist realism this already nationalised stage held a few outstanding productions with great actors, its aesthetics slowly fossilised. It was not until the great presidency of Kazimierz Dejmek in the 1980s that changed the face of this stage, and his achievement has been carried on by his successors.

Ryszard Peryt

Overture – Camerata – Score

The paper is an attempt at understanding the nature of opera theatre, which emerged in the Renaissance Europe as a attempt at rebirth – or renaissance – of the theatre of ancient Greece. Analysis of the beginnings of opera and score brings us to a conclusion which defines the nature of opera production as follows: opera is the score incarnated. The score is the major text in opera theatre. The incarnation of score is an act of creating the performance – *rappresentazione*. If music written in the score is a kind of spiritual being, the visible performance is its body: *opera incarnata*, and Latin *opera* means *work, duty*.

Krzysztof Lipka

Musical Instruments – A Collective Portrait

Part Two. Instruments as Works of Art

Why should a musical instrument be evaluated in terms of aesthetics, or even be classified as a work of visual art? In conclusion to his philosophical (richly illustrated) deliberations, the author claims that in principle, every musical instrument expresses in brief a summary of entire Boeotian harmonic paradigm. While producing artfully arranged sounds, it is expressing the inside of artist, being at the same time adapted to human physiological capabilities and related to the cosmos thanks to adequacy of numeric and stereometric proportions. It is a tool in which all three principles accumulate: *harmonia mundana – harmonia humana – harmonia instrumentalis*. It reflects, at least since the Middle Ages, the link between senses and intellect, what makes the instrument a means of stimulating pure sensuality and a tool for theoretical and aesthetic speculations.

Henryk Izydor Rogacki

The Making of Ludwik Solski's Tsar Paul I

(Part Two)

When Ludwik Solski was saying goodbye to the role of Paul I, the memory of the last emperor of Russia for some was a memory of the rightly liquidated "enemy of the people", and for others a duty of fidelity to the sacrifice of the martyr for freedom. Each of these attitudes could have had – but did not have to – inform judgement on predecessors of Nicolas II on the throne

of tsars. But regardless of intrusive interventions of history, in perception of the role of tsar Paul I also other premises could have not been neglected: elaborate comparisons of tsar Paul to Don Quixote, or the notion "romantic tsar" coined by Pushkin, or strictly medical research on condition of the play's protagonist and his mental illness. And Ludwik Solski, the producer, wrote: "I threw out a number of scenes whatsoever, as they were too wordy, I minimised the number of group scenes, as they were breaking the plot, some I did move, here and there I made some amendments, and finally – and most importantly – I redid the ending. According to Merezkovsky, the tsar was supposed to be assassinated in his bedroom. I imagined the finale otherwise. More theatrically, more dramatically. I suggested that the tsar was running up the stairs, where he was reached by conspirators. And the play was staged so". In order to pursue historical synthesis, Solski made his protagonist an essence of Russian despotism – his Paul I of 1917 was similar to Nicolas II through "eerie mysticism, rude manners and grim cruelty".

Antoni Winch

Mrożek Plays Games

The paper includes analyses of three plays by Sławomir Mrożek: *The Martyrdom of Peter Ohey*, *The Magical Night* and *A Summer Day*. The author interprets these pieces, looking for performative structures, which organise and integrate the plot of discussed plays. In all three cases it turns out that these structures, although providing frameworks for worlds presented by Mrożek, eventually collapse, leaving the characters facing absurd realities, as seen from their perspective. The protagonists cannot neither understand, nor live in these realities, as they come from an order determined by a game different from the one the characters were prepared for and accustomed with.

Joanna Turek

Open Institutions? Participation in the Context of Institutional Critique

The paper describes participatory practices in the context of operation of contemporary art and culture institutions. The strategies adopted by galleries and museums – to mobilise new audiences and change image – have been known since the 1960s and 70s, when the question of institutional critique became the most burning. Over the first wave of critique, results of implemented changes referred to internal structures of institutions, over the second (in the 1980s), they referred to representation. The paper attempts to situate present-day institutional critique in relation to ever-changing public sentiments and shift towards mobilisation of civil society.

Marta Dziewanowska-Pachowska

Interactivity in Multimedia Art

In modern art interactivity is to some extent a natural phenomenon but also an interesting and making the work of art appealing one (this refers to both artists and audience). This curiosity is due to, among others, the wealth of opportunities provided by such an activity. Although the idea of interactivity has always been present in the history of art and culture as such, it gained on prominence in the twentieth and twenty-first century in particular. The presented examples show ways in which interactivity may be implemented in the art of sound as well as in audiovisual, multimedia art. Interactivity in art should not be neglected as this idea

has been constantly present for over half a century and yet seems fresh and inexhaustible. In the case of such actions, the fundamental question arises regarding the nature and ontological status of the work of art. Moreover, it is difficult to assign tasks and roles to particular individuals involved in production of such a piece.

Aneta Teichman

Shades of Friendship: Tadeusz Wroński and Jan Ekier (Part Two)

Jan Ekier and Tadeusz Wroński's reflections from the period of several decades, thanks to both musicians' interest in dissemination, have now become a common property of all artists. It may be striking to learn that they never chose to perform together; even if they had played music together, it was only in the privacy of home, never in public. Their conversations, on the other hand, were focused mainly on teaching and in this field their achievement has been the greatest. When Jan Ekier thinks about Tadeusz Wroński now, he recalls their conversations about music and life. He remembers the strong inspiration drawn from exchange of views, and ambition which forced each of them to impress the interlocutor with brilliance of thought and depth of intellect. Achievements in the field of music education remain their common merit but Jan Ekier recollects Wroński first and foremost as a devoted friend.

Maja Baczyńska

Bartosz Kowalski – Composer without Limitations

In her article Maja Baczyńska reports the course of the 8th International Composers Competition "Musica Sacra" (Cologne, Germany) in which Bartosz Kowalski was awarded the 1st Prize along with an opportunity to present the awarded piece several times in Poland and abroad (i.a. in Vilnius and Cambridge), as well as other recent achievements of the composer, including victory in the First Krzysztof Penderecki International Composers Competition "Arboretum" in Radom. The paper has been based on radio interviews conducted with the composer immediately after the victories in Cologne and Radom and appointment for the "composer-in-residence" at the Oskar Kolberg Philharmonic in Kielce (under the 2nd edition of the "Composer-in-Residence" programme organised by the Institute of Music and Dance in Warsaw). Large portion of the text is devoted to activities and output of Bartosz Kowalski; the author presents his past achievements and encourages the reader to get acquainted with his pieces.

Alek Hudzik

It Was Better, It Will Be Better

At the end of 2012 the exhibition *COMING OuT Best Degree Pieces from the Academy of Fine Arts in Warsaw* was held for the fourth time. This year's innovation was the *COMING OuT Special Award*. Representatives of the largest arts centres in Warsaw selected Kacper Nurzyński's piece, a video *Vibration of the Thirteen*. The author of the paper considers it the right choice, however he is disappointed with this year's *COMING OuT* and longs for pieces from the previous one. Multimedia and design pieces were disappointing. A very successful project – unprecedented, being a collaboration – was that by Łukasz Izert and Kuba Maria Mazurkiewicz, who for a few years have been publishing bulletins titled *Studio of Mental Structures*. It proves that the Academy becomes open not only to

technique and thinking in terms of form, but also to shaping of mental attitudes of the young generation of artists. The author concludes his review with a call for this text by a friend of the Academy to join other voices for better composition of following *COMING OuT*'s and more courageous selection of artists for the best degree pieces exhibitions.

Sławomir Marzec

Meanings and Illusions

The latest Professor Andrzej Węćławski's exhibition in the State Gallery of Art in Sopot fragments its interior, it breaks it into clear, almost autonomous meanders and sequences. Individual series of pieces of graphic art are tightly accumulated, one next to another, and then again, allowing to take a breath and a look at a single piece. The series differ in terms of rhythm of verticals and horizontals, they form large surfaces of rectangles or dialogical counterpoints. However, it is not a heterogeneous space or heterotopia of interpenetrating, different, unknown orders. It is rather a realm of frozen moments of transformation, a kind of continuity in transformation and search. Andrzej Węćławski's output does not carry a clear message, it calls, however, for increased sensitivity and reflection, for opening up to what is beyond our senses and understanding. He has tried to create an opportunity to what is only struggling for realness. And on the other hand, his artistic deliberations provoke to transgress the everyday obviousness, to look for a secret even in the unimportant, unfulfilled, and casual. Stacked, vague shapes, muted to subtle shades of grey torn with extremes of black and white, surprisingly harmonise with today's fundamental (or maybe just "fundamental") experience of immersion in ambiguous indeterminacy.

Klementyna Bocheńska

Inside the Painting

Sławomir Ratajski, while debuting in the turbulent 1980s, used to produce spontaneous, expressive paintings, but with clearly metaphysical longings attached. Starting from abstraction, he arrived – through sign – at figuration. Distinctive, dramatic figures have disappeared from his paintings, which in the 1990s underwent a significant "calming down", at the same time not losing the state of particular tension. In the years 2005–2010 Sławomir Ratajski painted a series of canvas of various sizes, partly abstract, referring however to specific events and places. In these pieces the artist once again applied the formal effect of superimposition of spaces symbolising two realities, diverse in terms of emotional and intellectual tensions. Through the synergy of different codes of abstraction, they have attempted to present the new reality the contemporary artist is being sucked into, and whose reality is made of living on the clash of virtual world broadcasted by media and "the original" world.

Marta Żakowska

Immortality

Another edition of the A19 gallery's *1/∞* series – Marcin Chomicki's *Still Life with Skull* – presents a human skull entangled in chains, in the popular-culture style, known from T-shirts or badges. As the artist says, "the piece refers to the symbol of death tamed by popular culture. Skull has been operating as an item of clothing, jewellery, or a mark on a T-shirt. Along with tabloidization of the mass media, death has become a piece of news on a web portal, a temporary inter-

lude in the stream of irrelevant information". Thus in his piece Chomicki has addressed a very difficult issue of death, whose gravity was turned into a taboo by the contemporary North-Western culture. Relating the underground to mythological underworld associated with afterlife, mentioned by Chomicki in his commentary to the piece, seems too simple to ponder upon, but the graffiti style deliberately selected by the painter, monochromatic and gradient-based, actually "sits in opposition to the colourful world of advertising, which promotes consumerism".

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Objects Called Pictures

Although we live in the world of images, produced and attacking us from all sides, although painting has transgressed limits and expanded to other dimensions, the picture – this particular, symbolic and abstract concept of translating the multi-dimensional reality into two-dimensional rectangle – remains a fertile method of communication. At least, for some artists. Or maybe it lasts only due to validation with extra-painting means and theories? What is its standing and place in the civilisation of the image? The relationship between pictures and images is addressed by the exhibition *Picture Against Pictures*, which like a good jigsaw puzzle put together by curator Waldemar Baraniewski forms a shapely whole from various elements. Informal artistic group *Pendzle*, comprised of five artists and friends, five distinct artistic personalities: Tomasz Ciecierski, Ryszard Grzyb, Robert Maciejuk, Paweł Susid and Włodzimierz Jan Zakrzewski, plays a kind of intellectual game of pictures. They present methods, pretexts, measures which today justify the process of painting – or producing pictures.

Ksawery Piwocki

Remembering Miecio

Mieczysław Porębski (1921–2012)

Professor Ksawery Piwocki's speech, delivered during the funeral of late Professor Mieczysław Porębski, eminent art historian, teacher of art history at the Academy of Fine Arts in Warsaw between 1950 and 1969. Professor Piwocki said: "We all are his students – not only those who had the honour to listen to his lectures, but all of us – people of culture, as it is hardly possible to move logically and efficiently in the areas of knowledge discussed by him without having read his books: *Deska [The Board]*, *Nowosielski* and especially *Ikonosfera [Iconosphere]*. His activity as curator will impact for years the very new meanings used in developing museum or gallery spaces. Only auteur invention of such a personality could have contributed to development of a new type of message in specific spaces that tell of art and artists". In the second half of the speech Ksawery Piwocki recollects Mieczysław Porębski privately, as one of his father's closest friends.



GWAŁT NA LUKRECJI

OPERA

W DWOCH

AKTACH

BENJAMINA BRITTENA

Spektakl dyplomowy Kamili Michalak,
studentki Wydziału Reżyserii Akademii
Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie,
pod opieką Ryszarda Peryta, prezentowany
w Starej Drukarni Polskiej Agencji Prasowej
przy ulicy Mińskiej 65 w Warszawie.

Kierownictwo muzyczne: Lilianna Krych

Reżyseria: Kamila Michalak

Scenografia: Karolina Fandrejewska

Pianista, korepetytor solistów: Marta Guzik,
Marcin Łopacki

Obsada:

Lucretia – Jadwiga Niebelska

Bianca – Malgorzata Bartkowska

Lucia – Magdalena Krysztoforska-Zaborowska

Tarquinius – Piotr Halicki

Junius – Marcin Wortmann

Collatinus – Tomasz Raff

Female Chorus – Aleksandra Klimczak

Male Chorus – Andrzej Marusiak

Premiera 7 lutego 2013



BOGNA BURSKA

JAN DZIACZKOWSKI

ANETA GRZESZYKOWSKA

WŁADYSŁAW HASIOR

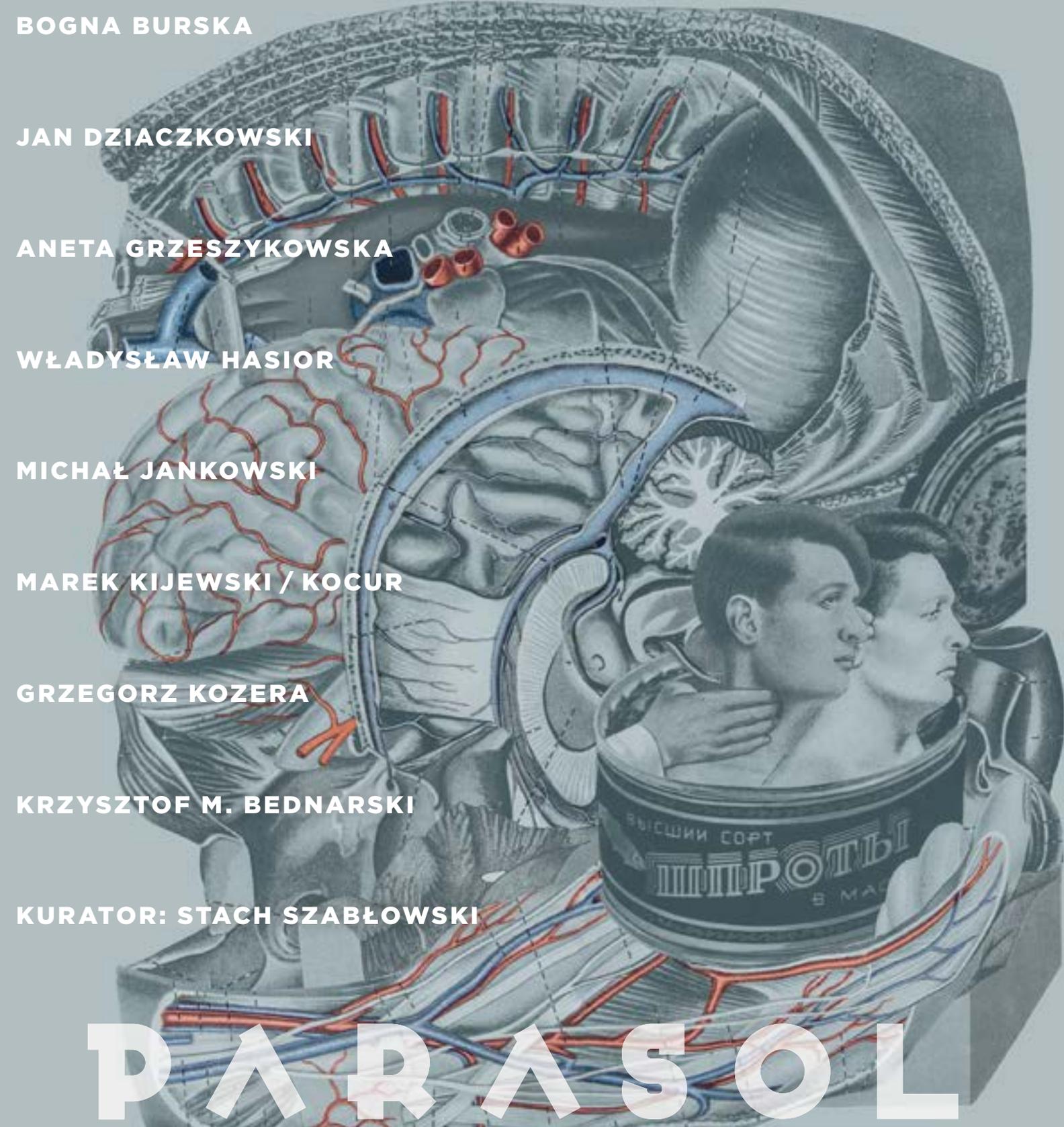
MICHAŁ JANKOWSKI

MAREK KIJEWSKI / KOCUR

GRZEGORZ KOZERA

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

KURATOR: STACH SZABŁOWSKI



PARASOL
W PROSEKTRIUM
montaż jako mechanizm artystyczny

WYSTAWA CZYNNA: 20.03 – 5.04.2013, PN – PT, 12–18

GALERIA SALON AKADEMII, AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE,
PAŁAC CZAPSKICH – RACZYŃSKICH, KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 5
(WEJŚCIE OD UL. TRAUGUTTA)

ORGANIZATORZY



PATRONAT MEDIALNY



OBIEG

ams

TV P
KULTURA

VIRG

ASPIRACJE

OST

artinfo.pl