

powstanie styczniowe / Osterloff / Milanowski / Marzec / Ostoja Iniski / Axer – Bernhard / montaż / Hasior

PISMO  
WARSZAWSKICH  
UCZELNI  
ARTYSTYCZNYCH

# ASPIRACJE

2 [92] 2013

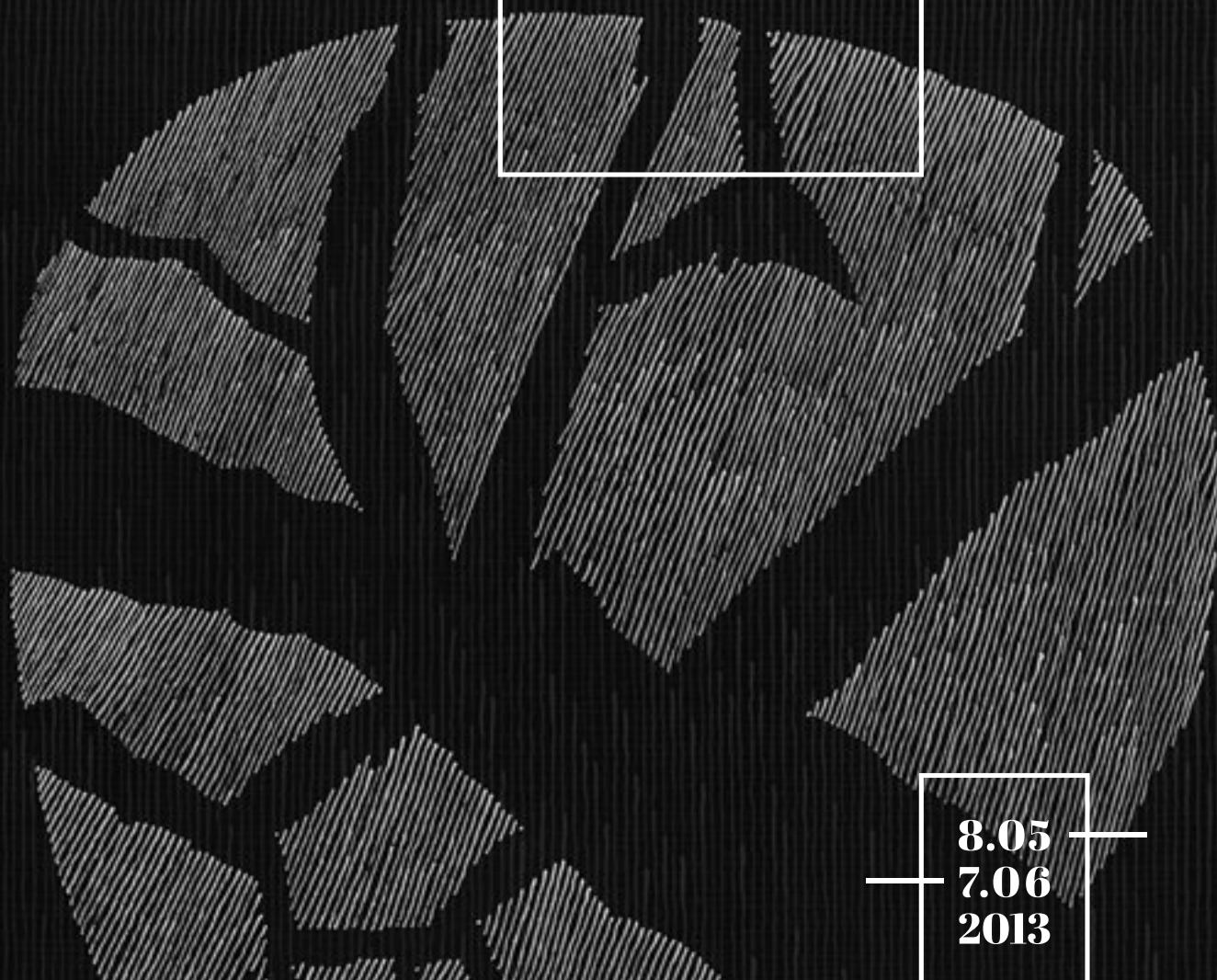
ISSN 1732-6125



0 000173 261253

cena 16 zł (5% VAT)





8.05  
7.06  
2013

K S I Ę Ż Y C

I M O J A C Z E R E Ś N I A

~ J A N D O B K O W S K I ~

WERNISAŻ:  
ŚRODA, 8.05.2013,  
GODZ. 18:00

GALERIA BARDZO  
BIAŁA – GALERIA  
KATARZYNY OWSEPIAN

KURATOR:  
MAGDALENA SOŁTYS



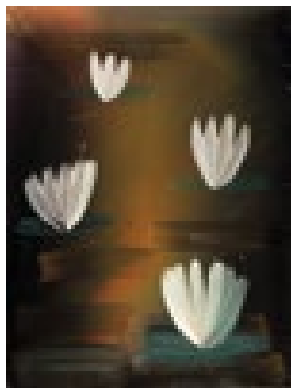
Fundacja Współczesności

ADK

Stowarzyszenie



UL. WSPÓLNA 61, LOK. 107  
[WWW.BARDZOBIALA.EU](http://WWW.BARDZOBIALA.EU)  
LOKAL PRZY UL. WSPÓLNEJ 61  
JEST WYKORZYSTYWANY NA CELE KULTURALNE  
PRZEZ FUNDACJĘ POLSKO-ORMIAŃSKĄ  
DZIĘKI POMOCY MIASTA STOŁECZNEGO WARSZAWY  
- DZIELNICY ŚRÓDMIEŚCIE



Na okładce:  
Tomasz Milanowski,  
*Nenufary*, 2012,  
olej, płótno,  
150 x 200 cm

- S. **2** Anna Lewicka-Morawska  
**„Uplastyczyć” narodowego ducha. W 150. rocznicę wybuchu powstania styczniowego**  
“Visualising” the National Spirit. On the 150th Anniversary of the Outbreak of the January Uprising
- S. **6** Barbara Osterloff  
**Edmund Osterloff – gruziński trop**  
Edmund Osterloff: The Georgian Trail
- S. **14** Magdalena Sołtyś  
**Ogrody Tomasza Milanowskiego**  
Tomasz Milanowski's Gardens
- S. **18** Waldemar Raźniak  
**Improwizacja jako element współczesnych technik aktorskich**  
Improvisation as Part of Contemporary Acting Techniques
- S. **24** Jarosław Komorowski  
**Do kraju Makbeta**  
To the Land of Macbeth
- S. **30** Krzysztof Lipka  
**Instrumenty muzyczne – portret zbiorowy. Część trzecia: Instrumenty jako podłoże malarskich arcydzieł. Organy – król instrumentów, uniwersum piękna**  
Musical Instruments – A Collective Portrait. Part 3: Instruments as Canvas for Painting Masterpieces. The Organ – King of Instruments, a Universe of Beauty
- S. **36** Iga Kruk  
**Święto władzy**  
Festival of Power
- S. **42** Stawomir Marzec  
**Arthome – Artworld**  
Arthome – Artworld
- S. **46** Marta Żakowska  
**Sztuka sąsiedztwa**  
The Art of Neighbourhood

- S. **50** Adam Zdrodowski  
**Stać się oknem. O przelamywaniu monotonii powtórzeń w pracach Błażeja Ostoja Lniskiego**  
“Becoming a Window”: On Breaking with Monotony of Repetitions in Błażej Ostoja Lniski's pieces
- S. **54**  
**I don't take pictures, I make pictures. Rozmowa Krzysztofa Jabłonowskiego z Jurkiem Wajdowiczem**  
I Don't Take Pictures, I Make Pictures: Krzysztof Jabłonowski in Conversation with Jurek Wajdowicz
- S. **58** Alek Hudzik  
**Ciężki montaż**  
Hard Montage
- S. **60** Zofia Jabłonowska-Ratajska  
**Żarliwy i samotny**  
Passionate and Lonely
- S. **62** Mieczysława Demska-Trębacz  
**Jan Adam Maklakiewicz w warszawskiej uczelni muzycznej. Uwagi na marginesie nowej monografii kompozytora**  
Jan Adam Maklakiewicz at the Warsaw Music Academy: Marginal Notes on a New Monograph of the Composer
- S. **64** Jerzy Lewandowski  
**Interdyscyplinarne przesłanki sugerujące reinterpretacje niektórych obszarów psychologii muzyki**  
Interdisciplinary Premises Suggesting Reinterpretation of Some Areas of Psychology of Music
- S. **66** Marta Żakowska, Mikołaj Dziekański  
**Bez tytułu**  
Untitled
- S. **68**  
**Nowości wydawnicze**  
Recent Publications
- S. **70**  
**Nie można uciec tylko trochę. Rozmowa Janka Nowaka z Michałem Chojeckim**  
You Cannot Get Away Just a Little: Janek Nowak in Conversation with Michał Chojecki

PISMO  
WARSZAWSKICH  
UCZELNI  
ARTYSTYCZNYCH

# ASPIRACJE

2(32) 2013

- S. **72**  
**Kalendarium**  
Chronicle of Events
- S. **78**  
**Streszczenia**  
Summaries
- S. **80**  
**Noce siostr Brontë Susanne Schneider. Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie**  
*The Nights of the Brontë Sisters* by Susanne Schneider. Degree Production, Faculty of Acting, Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw

ASPIRACJE 2(32) 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



Maksymilian Gierymski, *Pikieta powstańcza*, ok. 1873, olej, płótno, 60 x 108 cm. Fot. P. Ligier, MNW

W 150. ROCZNICĘ WYBUCHU POWSTANIA STYCZNIOWEGO

# „UPLASTYCZNIĆ” NARODOWEGO DUCHA

**Anna Lewicka-Morawska**

Maksymilian Gierymski, jeden z najświetniejszych polskich malarzy XIX wieku, zmarł na gruźlicę w roku 1874 w Bad Reichenhall – miał zaledwie 28 lat. Warszawska cenzura uniemożliwiła opublikowanie jakiegokolwiek wzmianki o jego powstańczej przeszłości, toteż w nekrologach i wspomnieniach, jakie ukazały się w prasie, pomijano ten, jakże ważny, biograficzny fakt. Inaczej było w Galicji. Agaton Giller, członek Centralnego Komitetu Narodowego, później kronikarz powstania styczniowego i dziennikarz, mógł wspomnieć o powstaniu. Uczynił to już wcześniej, gdy na łamach lwowskiego „Ruchu Literackiego” pisał o sześciu obrazach, ja-

### 1

*Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu w 1873. W: Listy Agatona Gillera, Lwów 1873.*

### 2

*Pisałam o malarstwie powstaniowym monachijskich w artykule Artysta a dwa kryzysy. Malarze polscy wobec wydarzeń z lat 1861–1864. W: Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1988.*

### 3

*Autorką monografii Maxa Gierymskiego i znakomitą znacząca jego sztuki była niedawno zmarła Halina Stepien, kuratorka i autorka katalogu wystawy zorganizowanej w Muzeum Narodowe w Warszawie w roku 1974. Muzeum planuje w 2014 kolejną rocznicową wystawę.*

Podkreślenie – ALM.

kie artysta na kilka miesięcy przed śmiercią przestał z Monachium na Wystawę Powszechną w Wiedniu. Pięć z nich odwoływało się, mniej lub bardziej czytelnie, do wydarzeń 1863 roku. Max, według Gillera, zawdzięczał tym doświadczeniom:

„Nagromadzenie w duszy kształtów i pojęć, które go później uczyniły malarzem zupełnie polskim i na wskroś nowoczesnym i we wszystkich szczegółach oryginalnym. Stał się on jak Grottger ilustratorem powstania. Gdy jednak tamten przedstawiał je jako poemat w szacie idealnej, Gierymski, uczestnik wielu bitew i nieskończonej ilości pochodów, malował je w szacie realnej. Obrazy Gierymskiego pozostały na zawsze pamiętką największego powstania, na jakie Polska dotąd w niewoli swojej zdobyła się”<sup>1</sup>. Agaton Giller nadawał obu artystom prawo świadczania o powstaniu, nazywając „ilustratorami”; podkreślał jednocześnie odmiennosc ich wizji. Nie miał jednak chyba świadomości, jak ważną i wieloplanową rolę odegra w wizualizacji tego wszystkiego, co z powstaniem związane, fotografia. Dokumentacja fotograficzna powstaniowych wydarzeń upamiętniała bohaterów i przedstawiała fakty, a rysunkom i grafikom, które dotąd pełniły rolę przede wszystkim wizualnych komunikatów, nadawała nowy wymiar dzięki formom reprodukcyjnym. O tym pamiętać trzeba dziś, gdy wchodzimy w krąg obrazowania polskich powstań narodowych. Powstanie styczniowe, poprzedzone insurekcją kościuszkowską i powstaniem listopadowym, jest pierwszym, którego ikonografia tak znacząco ukształtowała narodowe mity. Stało się to w stopniu znacznie większym, niż mogłoby się nam wydawać nawet jeszcze z perspektywy końca XX wieku. Owa ikonografia uwie-

rzytelnia znaczenie dzieł plastycznych, czyniąc to w kontekście rozwoju technik multiplikacyjnych.

W 2013, kiedy okrążyła rocznica zdarzeń 1863 roku zaowocowała wieloma publikacjami i okolicznościowymi wydarzeniami, a prace Grottgera są obecne nie tylko w prasie, ale i w przestrzeni wirtualnej, stwierdzenia Agatona Gillera nabraty podwójnych sensów.

Było dziełem przypadku, że właśnie wiedeńska wystawa skonfrontowała po raz pierwszy, i na wiele lat ostatni, tyle powstaniowych obrazów, a także usankcjonowała dwa sposoby plastycznego widzenia – rzeczywisty Gierymskiego i poetycki Grottgera.

## **„W późniejszych wiekach, kto zechce uprzytomnić sobie czasy świeżo nam pamiętne, pójdzie spojrzeć na obrazy Grottgera i Gierymskiego i z nich dopiero odgadnie ducha\*, który naszym pokoleniem porusza”.**

Giller pisał o szerokim udziale innych polskich twórców w Wystawie Powszechnej w Wiedniu. W oddziałach rosyjskim, niemieckim, austriackim, a nawet duńskim odnajdywał i pieczołowicie opisywał obrazy, które nawiązywały do niedawnych dramatycznych wydarzeń. Relacje Gillera, bolejącego także nad tym, że polska sztuka rozwija się tylko dzięki miłości i poświęceniu artystów, pozostały również cennym śladem istnienia licznych zaginionych prac, z których wiele powstało w stolicy Bawarii. Zdecydowaną większość dzieł artystów wywodzących się z kręgu monachijskiego stanowiły obrazy uczestników wydarzeń. Ich prace naznaczała trauma wydarzeń przeżywanych tak niedawno przez zaledwie siedemnasto- czy osiemnastoletnich powstańców. Oni to, parę lat później, w stolicy Bawarii znaleźli wyjątkowe warunki studiowania i możliwość włączenia się w życie artystyczne Europy, jak również Stanów Zjednoczonych i Kanady, gdzie sprzedawano wiele obrazów z niemieckiego, a zwłaszcza bawarskiego rynku sztuki.

Pochody, obozowiska, samotny jeździec i patrol. W dokładnym odtwarzaniu pikiet, alarmu w obozowisku czy zagubionych grup powstańczych w bezdrożach leśnych, ale i polnych drogach, po których posuwają się bezimienni bohaterowie, odwrócenie lub pograżenie w mrokach. Tak ważna dotąd w malarstwie *storia* – opowieść, wydaje się zredukowana i sprowadzona do jednej chwili, momentu wydobytego z pamięci czy przez tę pamięć sfotografowanego. Dalekie echa beznadziejnej walki, codziennej tułaczki, odzywają się zarówno w obrazach Adama Chmielowskiego (późniejszego brata Alberta), jak i straszliwie okaleczonego Ludomira Benedyktowicza, który stracił w powstaniu obie dłonie, także

Antoniego Kozakiewicza i kilku innych artystów. Myśl o klęsce wydaje się jedynie obecna w tajemniczym nastroju – *stimmungu*, charakteryzującym polską szkołę w Monachium, o czym zresztą pisała często miejscowa krytyka. To powracające wizje, które chce się wydobyć po to może, żeby oddalić, każdy z malarzy rozlicza bowiem wspomnienia sam, na własny rachunek<sup>2</sup>.

W obliczu klęski powstania, zrozumienie ducha, w którym się narodziło i umierało, wyjaśnienie pobudek i motywacji służyło ciągłości i trwaniu jego ideałów, a nawet stawało się bezwzględnie koniecznością, albowiem: „u Moskali nie było nigdy społecznej moralności i kłamstwo weszło w rodzaj ducha i usposobienia. U nas przeciwnie kłamstwo było rzadkiem i jeżeli kłamano to nie na brzydotę, brudy i poniżenia, ohydę i wstrętne rzeczy, jak u Moskali, ale ideały i piękna, które nie poniżały, ale podnosiły. Taka była różnica polskiego od moskiewskiego kłamstwa. Teraz po upadku powstania, po tem już nie tylko materialnym, ale i moralnym wstrząsie, liczba kłamiących na sposób moskiewski bardzo się powiększyła” – oburzał się Giller na zarzuty czynione powstańcom, w wydanej w Paryżu, już w 1867 roku, historii wydarzeń 1863–1864.

Właściwy ich przebieg był wtedy wciąż niejasny nawet dla uczestników, a dla przeciwników powstania mało istotny. „Awantura nie mogąca rokować żadnej pomyślności dla ojczyzny, dla której chciało się krew przelewać” – określił powstanie Lucjan Siemieński, dziennikarz krakowski „Czasu”, teoretyk i krytyk sztuki. Była to przecież bardzo dziwna wojna, toczona przez blisko stutysięczną armię potężnego mocarstwa z niespełna dziesięcioma tysiącami ochotników w pierwszych tygodniach walk. Powstanie skończyło się krwawą klęską, a około 20 tysięcy ludzi, na ogół bardzo młodych, poległo w boju lub zostało straconych i zamordowanych. Na syberyjską katorgę poszło dwukrotnie więcej, jak obliczał wiele lat temu znakomity badacz tych wydarzeń Stefan Kieniewicz. W okresie II Rzeczypospolitej, kiedy uczestnicy insurekcji doczekali się nie tylko szacunku, ale i statych pensji, komisje odznaczeniowe uhonorowały blisko 90 tysięcy weteranów, a także poległych i zmarłych uczestników powstania, o co zabiegały rodziny. Wśród nazwisk insurgentów nie pojawiło się nazwisko Maksymiliana Gierymskiego, nie było komu o to się starać. Jego młodszy brat, równie jak on bardzo uzdolniony malarz, Aleksander Gierymski, zmarł w 1901 roku w Rzymie.

Do końca swojego krótkiego życia Max na tyle ukrywał własną powstańczą przeszłość, iż wciąż pozostajemy bardziej w sferze przypuszczeń i domysłów co do losów szesnastoletniego ucznia Instytutu Politechnicznego w Puławach<sup>3</sup>. Po kilku miesiącach „w lesie” udało mu się, zapewne cudem, wrócić do domu. W warszawskiej Klasie Rysunkowej kształcił się od początków jej istnienia, czyli od 1865 roku, a w dwa lata później studiował już w akademii monachijskiej. Do tak przyjaznej polskim artystom stolicy Bawarii udało się wtedy wielu rówieśników Gierymskiego. Brak uczelni artystycznej na ziemiach

dawnej Rzeczypospolitej uniemożliwia naukę na poziomie akademickim w kraju. Studia miały jednak swoją cenę, a rodziny Maksymiliana nie było stać na wystanie starszego syna za granicę; na szczodrość prywatnych mecenasów bardzo trudno było wówczas liczyć. Pozostawało stypendium rządowe, którego przyznanie zależało w znaczący sposób od hrabiego Berga, pogromcy powstania styczniowego. O poglądach i odczuciach Gierymskiego, niedawnego powstańca, który staje przed trudnym wyborem, a po kilkunastu miesiącach musi prosić władzę o przedłużenie stypendium, wymownie świadczą jego zachowane listy. Zwłaszcza fragment listu do przyjaciela, cytowanego już przez pierwszego monografistę artysty, Antoniego Sygietyńskiego. Otóż Max pisze w roku 1869, że słyszał o możliwości zakupu reprodukcji rysunków Artura Grottgera: „kto miłuje piękno i prawdę, komu jest drogie nieklamane ludzkie uczucie tych tak twardych do nabycia i tanich arcydzieł [...]. Grottger jest największym malarzem Polski, Mickiewicz największym poetą – dzieła jednego i drugiego powinny być w rękach każdego jej obywatela. Krasiński i Słowacki, choć równi lub więksi od Adama, nie będą wszakże nigdy za prawdziwie narodowych poetów poczytani. Grottger, tak pod jednym, jak i drugim względem jest najwyższym ze wszystkich pod ten sztandar sztuki powołanych. Najsurowsza krytyka artystyczna przyznaje mu pierwszeństwo przed Matejką, choć ten ostatni daleko biegłej kolorem włada”.

W postrzeganiu znaczenia dorobku Artura Grottgera, wtedy niedawno zmarłego, Gierymski nie był sam. Na pamiętnym pogrzebie artysty latem 1868 na cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie Kornel Ujejski – uważający się za pogrobowca poetów romantycznych – powiedział, że malarz zasłużył sobie na nieśmiertelność, ponieważ przedstawił

ducha narodu, stając się jego wieszczem pocieszycielem. Za życia był niedoceniany, podobnie jak wielki jego poprzednik wieszcz męczennik Juliusz Słowacki. Znaczenie Grottgera porównywał do roli, jaką odegrali pierwsi chrześcijanie, którzy w czasie największych prześladowań zwyciężali, racje moralne były bowiem po ich stronie. Oto miejsce opuszczone przez wielkich nieżyjących już wtedy poetów romantycznych, wieszczów męczenników, zajmuje wieszcz pocieszyciel, który staje się piewą powstania, jemu bowiem udało się pokazać ducha narodu. Grottger zostaje piewą powstania jako poeta, a jego sztukę postrzegano w kategoriach poezji romantycznej, która stawała się w ten sposób punktem odniesienia i miarą także dla sztuk plastycznych<sup>4</sup>.

Artur Grottger rozpoczął artystyczną karierę nie od obrazów olejnych, chociaż i one pojawiają się u zarażania jego twórczości, ale od rysunków, co miało kapitalne znaczenie dla form ich rozpowszechnienia. Pierwsze siedem kartonów składających się na cykl „Warszawa I” powstało jesienią 1861 w Wiedniu, w ciągu zaledwie sześciu tygodni, na podstawie relacji miejscowej i krakowskiej prasy. Wystawie prac, którą natychmiast zorganizowano w wiedeńskim Kunstverein, towarzyszyła dedykacja autora: „Pamięci poległych i rannych na ulicach Warszawy współbraci, a ku wiecznej morderców hańbie 27.II – 8.IV.1861 roku”.

Grottger nie dokumentował „anegdotycznej ścisłości wypadków”, jak pisał jego pierwszy monografista Antoni Potocki<sup>5</sup>. Nie pokazał ani pogrzebu arcybiskupa Fijałkowskiego, ani wprowadzenia stanu wojennego; symbolicznie jedynie zamknięcie świątyni. Ale zbierał „świadectwa ofiary”, widząc w nich odradzanie świadomości narodu, a więc momenty tryumfu, ukazując opór bezbronnych i gotowość poświęcenia ze strony wszystkich stanów. Jego

bohaterowie pozostawali w kręgu świątyni, której gmach powraca we wszystkich siedmiu kartonach. Grottger dokonywał sakralizacji postawy męczennika za Ojczyznę, po którego stronie są racje moralne i siła Kościoła. W rysunkach Warszawy odnajdywano alegoryczną syntezę nie tylko ostatnich wydarzeń, ale tego niezwykłego stanu ducha, w jakim trwało miasto od miesiący. Znaczyły je manifestacje przy okazji pogrzebu generałowej Sowińskiej, Pięciu Poległych, masakry kwietniowej, mszy za ojczyznę i za poetów romantycznych, którym towarzyszyły intonacje *Boże coś Polskę*. Zanim powstanie się rozpoczęło, jego preludium miało swoje „uplastycznienie”, a określeniem tym posłużył się parę lat później Władysław Tarnowski, pisząc w wierszu poświęconym temu cyklowi:

Jedno zamknięcie warszawskich kościołów  
Już byś tu pamięć twą pobtogostawił  
Uplastycznieniem – Polski apostołów<sup>6</sup>.

„Polonia” jest dziś najszerzej znanym cyklem powstaniowym Grottgera. Prace nad tym kolejnym cyklem rysunków rozpoczął już w 1863 roku we Lwowie, a ukończył w Wiedniu. Wcześniej sprzedał kartony węgierskiemu arystokracie Palfeyemu, a co może ważniejsze, prawa do reprodukcji cyklu wiedeńskiej firmie fotograficznej Miethke und Wawra. Właściciel pilnie strzegł swojej własności, nie pokazując kartonów publicznie; w Polsce pokazano je po raz pierwszy w okresie międzywojennym. Jak słusznie zwrócił uwagę Mieczysław Porębski, Artur Grottger miał świadomość, że jego rysunki będą reprodukowane, toteż bardzo starannie dobierał wszystkie środki techniczne, jak również środki obrazowania: walorowy czarno-biały rysunek na ciepłym, kremowożółtym tle, a także środki obrazowania poetyckiego – cykl układający się w ściśle dobrane epizody<sup>7</sup>. „Polonia” – podobnie jak „Warszawa”, a później ostatni cykl powstaniowy „Lithuania” – nie ma jednego bohatera. Artur Potocki zobaczył go w bezimiennym tłumie, oddanych idei ludziach:

Artur Grottger. *Kucie kos. z cyklu „Polonia”*,  
rys. kredką, Budapeszt



4

Por. A. Lewicka-Morawska.

*Czy Grottger był wieszczem?*W: Artur Grottger. *Materiały Sesji zorganizowanej w 150. rocznicę urodzin i 120. rocznicę śmierci artysty. Wrocław – styczeń 1988.* red. P. Łukaszewicz, Warszawa 1991.

5

A. Potocki. *Grottger, Lwów 1907.*

6

Wiersz ten cytuję już A. Giller, o czym wspominał w artykule *Polskie dzieła Elżbiety Baumann – Jerichau*, W: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzękiej*, Warszawa 2005.



**Anna Lewicka-Morawska** – historyczka sztuki, dr hab., profesor ASP w Warszawie; absolwentka Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego, pracę doktorską obroniła w Instytucie Sztuki PAN. Tytuł dr. hab. uzyskała w 2006 roku na macierzystej uczelni. Zajmuje się historią i teorią sztuki XIX wieku oraz dziejami polskiej kultury artystycznej. W ASP w Warszawie pracuje od 1976 roku, obecnie na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Przez 15 lat kierowała Międzywydziałową Katedrą Historii i Teorii Sztuki. Od 2011 roku pełni funkcję prodziekana Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną i kierownika Katedry Historii Sztuki i Teorii Kultury.

Artur Grottger. *Bitwa*, z cyklu „Polonia”, rys. kredką, Budapeszt

## 7

Wiadomo dziś o tym bardzo wiele dzięki korespondencji i zapiskom malarza, a także badaniom rozpoczętym po II wojnie światowej przez Wiesława Juszcza, a potem prowadzonym przez Mieczysława Porębskiego i kontynuowanym zwłaszcza w latach 80. w związku z wystawami i sesją, która odbyła się we Wrocławiu w 150. rocznicę urodzin Grottgera – zob. przypis 4.

„Powstaniec roku sześćdziesiątego trzeciego nie walczy dla zwycięstwa. On walczy dla idei. Tryumf jego objawił się nawet w klęsce, bo to tryumf przyszłości. Zauważono, że twarze typów grottgerowskich mają szczególny wyraz uduchowienia – moc jakąś natchnioną. Takie twarze widzimy tu na kartonach Polonii. Oto dwaj młodzieńcy wpatrzeni w płomień, gdzie kowal hartuje ostrze kos, z twarzy pełnych myśli można wyczytać i krwawy los tych skazańców, i myśl ich o przyszłości. Toż samo bije z potęgą z twarzy skupionych w walce przy sztandarze. Wiedzą, że padną, lecz wiedzą, że idea ich – ich sztandar nie upadnie – oni pełnią powinność – przyszłość nie im, ale spoteczności sptaci tę ofiarę odrodzeniem”.

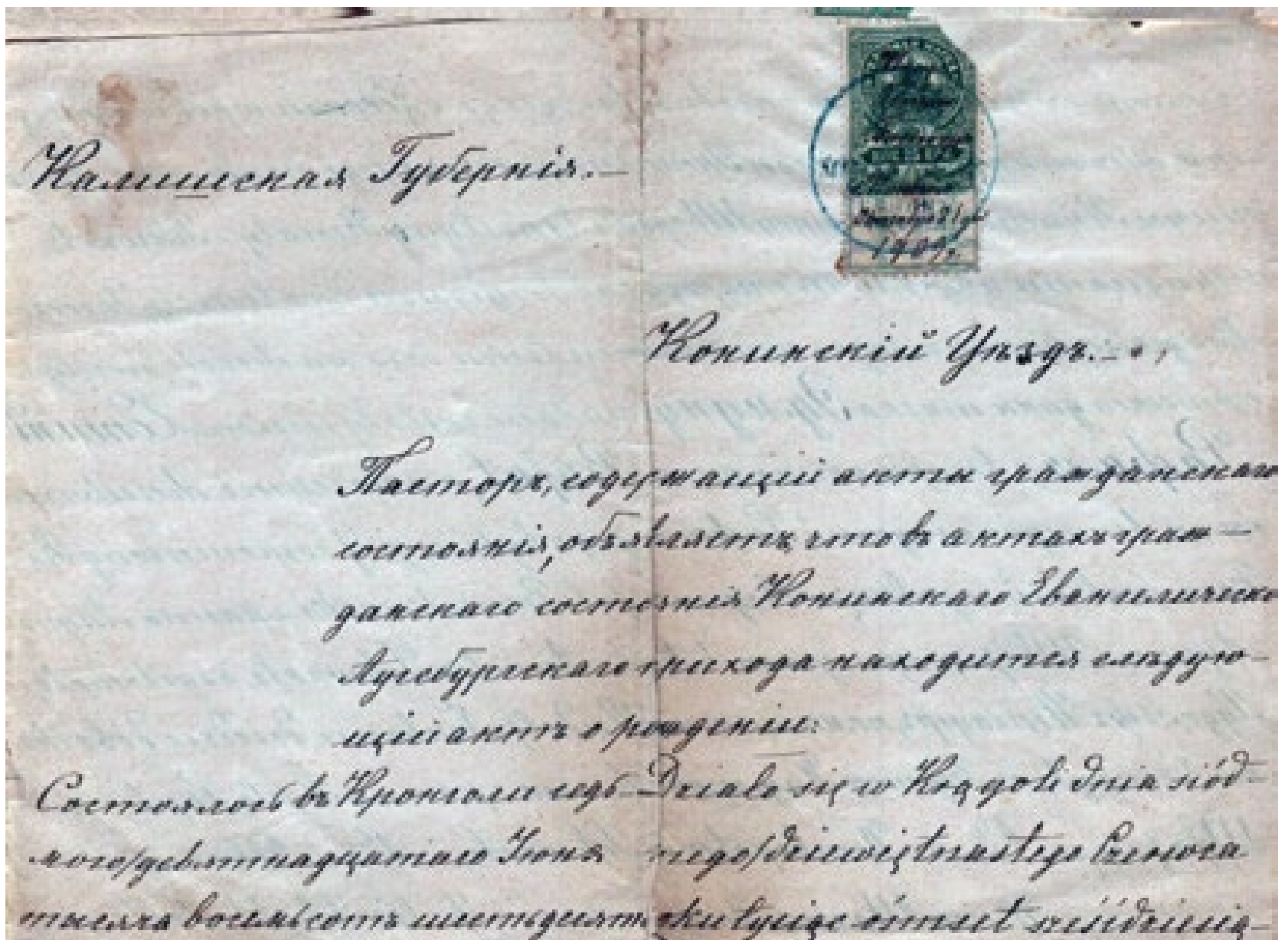
Walczący nie dla zwycięstwa a dla idei powstańcy poniosą klęskę, muszą ponieść klęskę, ale ta klęska staje się tryumfem. Grottger nie ukazuje wal-

ki powstańców, lecz ducha tej walki, zrodzonego w romantycznych tyglach. Prześladowani muszą odnieść zwycięstwo, bo racje moralne są po ich stronie i one tę walkę uświęcają. Aspekt polityczny i społeczny, a nawet ich skutki, stają się mało istotne wobec wartości najwyższych. Grottger rozliczył powstanie w duchu romantycznym, w takim, jakim się narodziło i to paradoksalnie godząc jego przeciwników, jak Stanisław Tarnowski, i apologetów, których przecież nie brakowało. I jedni, i drudzy nie podważali wartości poświęcenia i cierpienia, różnili się co do ich sensu i znaczenia, ale te trzeba było zwerbalizować według własnego sumienia. Grottger, sięgając do stów Agatona Gillera, kłamał na sposób polski, by to „kłamstwo idealne i piękne”, bo jakże inaczej nazwać klęskę przyoblekającą postać zwycięstwa. O tym, jak potrzebne i użyteczne stało się to „kłamstwo”, pokazały kolejne wydarzenia. O sile Grottgerowskiej wizji najgłębiej przekonują późniejsze odwołania w 1905, 1914, 1944, a nawet w grudniu 1981 roku. Oto w styczniu 1982, przy gmachu warszawskiej ASP, na przystanku autobusowym przy Krakowskim Przedmieściu, pojawiły się niewielkie ulotki drukowane w tajnej drukarni znajdującej się na naszej uczelni. Na ulotkach umieszczono reprodukcję *Kucia kos...* Zawsze sięgano do kartonów, chcąc uplastyczniać narodowego ducha. *Pikieta powstańcza* Maksymiliana Gierymskiego powstała około 1873 roku, dziś przechowuje ją Muzeum Narodowe w Warszawie. Wspaniale malowany, realistyczny, a zarazem romantyczny, pełen niedopowiedzeń obraz okrywa dziwna tajemnica. Nawet akcji nie sposób do końca wyjaśnić, a jedno-

ześnie dzieło zadziwia swoją konkretnością, dokładnością i precyzją. Realność i dotykliwość tej wizji sprawia, iż patrzący na obraz widzi kolejne plany, piaszczystą mazowiecką drogę, warstwy powietrza przestaniające dalsze partie pejzażu lekko rozptywającego się w delikatnej mgłę. Artysta wskrzesza jeden, z jakiegoś niewiadomego powodu zakodowany w pamięci, moment, a może uwalnia się od dręczącego wspomnienia.

Idealna – jak chciał Giller – wizja Grottgera odpowiedziała i odpowiadała na przestrzeni dziesięcioleci na społeczne zapotrzebowanie na heroizm i poświęcenie i to ona ukształtowała wizualny mit powstania styczniowego, nie bez udziału technik reprodukcyjnych, a w XXI wieku i świata wirtualnego... Realna wizja monachijczyków, a szczególnie obrazy Maksymiliana Gierymskiego, uwolniły na chwilę polskie malarstwo od heroicznego tonu, sięgając do jednostkowego doświadczenia człowieka, który wybrał tu i teraz, i za te wybory bierze odpowiedzialność w swoim sumieniu. Na tle wszystkich innych znanych dziś obrazów *Pikieta* pozostaje dziełem wyjątkowym, także ze względu na walory czysto malarskie i tę aurę tajemniczości, którą realizm tylko pogłębia. Może to tu „uplastyczniony” został narodowy duch trudnych wyborów, przed którymi stanąć miało kilka generacji polskich twórców?

Artykuł jest skróconą i nieco zmienioną wersją wykładu wygłoszonego 31 stycznia 2013 roku w Salonie Akademii, ASP w Warszawie, z okazji 150. rocznicy wybuchu powstania styczniowego.



Akt urodzenia Edmunda Osterloffa, 1863, fragment odpisu z 1909 roku

Barbara Osterloff

# EDMUND OSTERLOFF

## GRUZIŃSKI TROP

Są tak kruche, że boję się je wziąć do ręki. Pożółkłe, zapisane drobnym, ale czytelnym pismem – listy w językach polskim, niemieckim i rosyjskim. Niektóre pochodzą sprzed I wojny światowej, inne już z czasu Polski niepodległej, po roku 1918 datowane w Warszawie lub Radomsku. A więc tam, gdzie ich nadawca – a mój pradziad, Edmund Rafał Osterloff (1863–1938) – spędził ostatnie lata życia.

Te listy to cenne i wzruszające pamiątki, a zarazem świadectwa tak zwanej literatury dokumentu osobistego, potwierdzające skomplikowany los człowieka i artysty, o którym pisałam na łamach „Aspiracji” w roku ubiegłym<sup>1</sup>. Apelowalam wtedy o podjęcie badań archiwalnych w Gruzji, czyli tam, gdzie Osterloff żył i pracował przez całe dwadzieścia pięć lat. To przecież szmat czasu, jedna trzecia jego życia, mierzona codzienną krzątaniem i sumienną pracą, ale też narodzinami i zgonami kolejnych dzieci, a potem wnuków, i jednocześnie – niezwyklej podróżami po dwóch kontynentach, Europie i Afryce. Apelując o podjęcie poszukiwań archiwalnych w Gruzji, byłam niemal pewna, że na przyszłego biografę mojego prapradziada czeka tam niejedna niespodzianka. Nie mogłam jednak wtedy przewidzieć, że życie szybko dopisze dalszy ciąg mojej



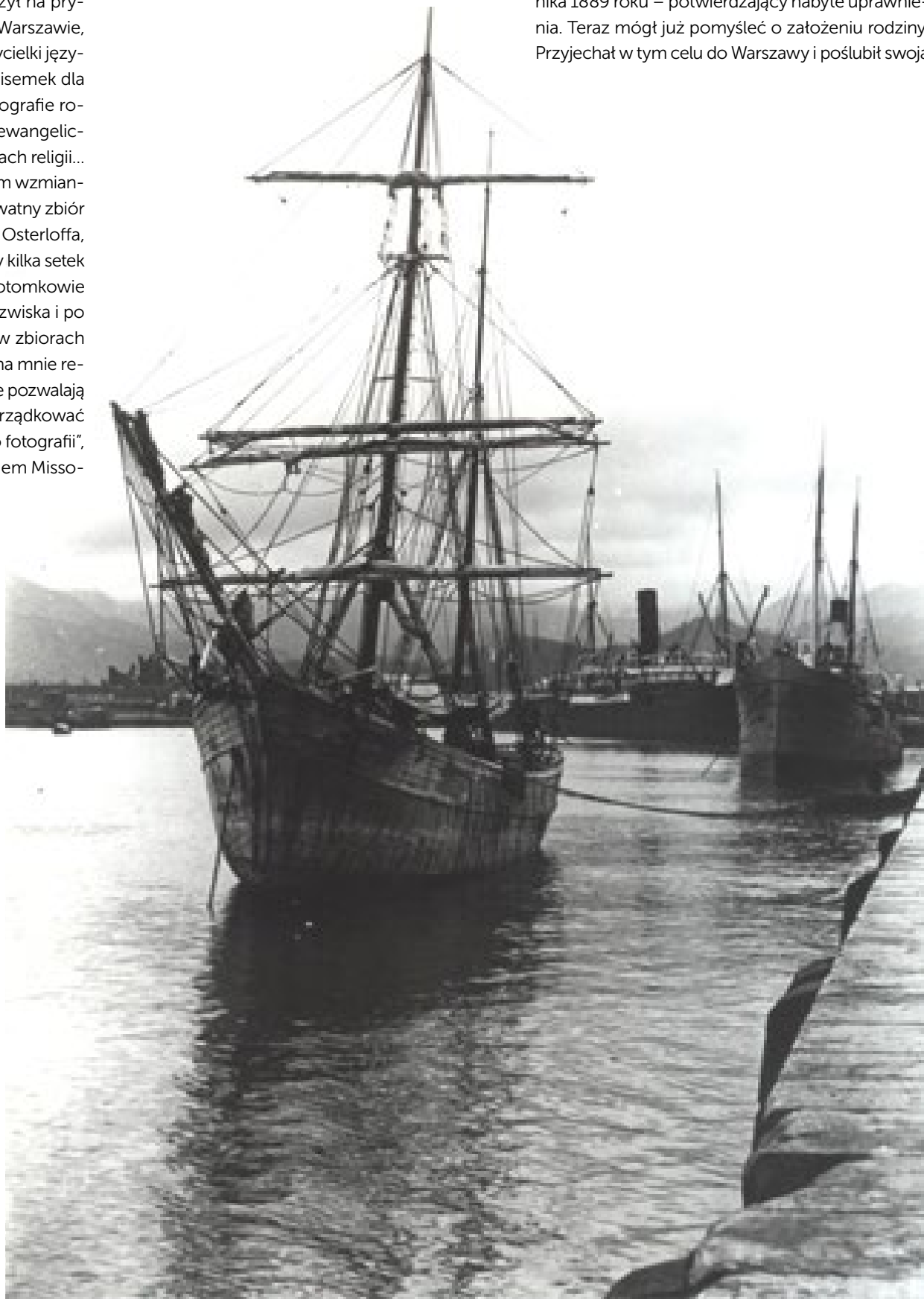
opowieści. W marcu tego roku na zaproszenie Ambasady RP w Tbilisi sama udałam się na poszukiwania do tego miasta. I znalazłam nie tylko przywołane na wstępie listy, lecz także cenne dokumenty, głównie akta metrykalne i testamenty. Co więcej, dotarłam również do zdjęć autorstwa Osterloff, w większości w Polsce nieznanymi. Po raz pierwszy zobaczyłam podobizny braci Edmunda, Fryderyka Krystiana Osterloff (brata przyrodniego), entomologa, autora klasycznej rozprawy *O chrząszczach krajowych*, i przyjaciela badacza Benedykta Dybowskiego. A także Waldemara Osterloff, znakomitego pedagoga i językoznawcy, który uczył na prywatnej pensji Jadwigi Taczanowskiej w Warszawie, oraz jego siostry Natalii, cenionej nauczycielki języka francuskiego i publicystki, edytorki piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży. Ocalały również fotografie rodziny żony artysty, w tym ojca, pastora ewangelickiego, który uczył w gimnazjum w Kielcach religii... młodego Stefana Żeromskiego (jest o tym wzmianka w *Dziennikach* pisarza). Cały ten prywatny zbiór fotografii – zrobionych przez Edmunda Osterloff, ale także przez innych fotografów – liczy kilka setek odbitek. Udostępnili mi to bogactwo potomkowie artysty, którzy jednak noszą już inne nazwiska i po polsku nie mówią. Okazało się też, że w zbiorach Narodowego Archiwum Gruzji czekają na mnie rewelacje. Zachowały się dokumenty, które pozwalają wypełnić niejedną z „białych plam”, uporządkować i skorygować biografię „Chętmońskiego fotografii”, nazywanego również „polskim Leonardem Misso-

ne”, przez analogię z wybitnym fotografem belgijskim. Edmunda Osterloff, który urodził się w majątku Krągola, należącym do jego rodziców, równo 150 lat temu<sup>2</sup>.

### Opowieści afrykańskie

Na wspomnianych dwadzieścia pięć lat życia Edmunda Osterloff w Gruzji składają się dwa pobyty. Pierwszy przypadł na lata 1886–1895 i był następstwem przymusu. Wydalony z Warszawy po odsiedzeniu wyroku w Cytadeli, dwudziestotrzyletni „buntowuszczyk” musiał zamieszkać w Tyflisie (dzi-

siejszym Tbilisi). Przez trzy pierwsze lata, do roku 1889, żył pod „jawnym nadzorem policji”, jak mówi dokument<sup>3</sup>. Jaki tryb życia prowadził, czym się zajmował i z kim spotykał, nadal nie wiemy. Wiemy natomiast, że po zwolnieniu z policyjnego nadzoru stanął przed komisją Kaukaskiego Okręgu Szkolnego, by zdać egzamin uprawniający do wykonywania zawodu nauczyciela języka niemieckiego<sup>4</sup>. Pytano go, między innymi, o reguły porządkujące sposób użycia rosyjskich zaimków „siebia” i „swoj” w przełożeniu na język niemiecki<sup>5</sup>. Egzamin zdał i otrzymał specjalny dokument – nr 8632, wydany 31 października 1889 roku – potwierdzający nabyte uprawnienia. Teraz mógł już pomyśleć o założeniu rodziny. Przyjechał w tym celu do Warszawy i poślubił swoją



Edmund Osterloff, Batumi, ok. 1910

1

B. Osterloff, „Serdecznie i całą duszą...”. *Edmund Osterloff i jego fotografie*, „Aspiracje” lato 2012.

2

Informacja na podstawie aktu urodzenia, kopia w zbiorach autorki. Dotychczas podawane miejsca urodzin Edmunda Osterloff są nieprawdziwe. Podobnie skorygować należy datę i miejsce jego zgonu – zmarł 21 czerwca 1938 na lotnisku Gomonice pod Radomskiem.

3

Zaświadczenie nr 1504/35 z dn. 6 XII 1935, wydane przez MWRiOP na podstawie dokumentów zachowanych w Archiwum Akt Dawnych, podpisane przez K. Konarskiego. Kopia w zbiorach autorki.

4

Zaświadczenie o przebiegu służby nauczycielskiej Edmunda Osterloff (tzw. *Posłużnoy spisok*), wydane 30 VII 1921 roku, kopia w zbiorach autorki.

5

*Posłużnoy spisok*, s. 2 pkt., VII, kopia w zbiorach autorki.



Portret rodziny Osterloff, ok. 1866.  
Od lewej siedzą: Ernestyna Osterloff  
z córeczką Natalią, Karol August  
Osterloff z synkiem Edmundem. Stoi  
Adela, siostra Ernestyny

Musiła to być motywacja bardzo silna, skoro 32-letni Edmund Osterloff, ojciec czteroosobowej rodziny zdecydował się na trud wielotygodniowej morskiej podróży. Tym bardziej, że żona spodziewała się kolejnego dziecka. Płynęli do Kapsztadu z Europy na brytyjskim statku, przewożącym ponad 500 pasażerów.

*Natalia cierpiąca od morskiej choroby, przeziębiony żołądek na maleńkim statku przewożącym pasażerów przez kanał La Manche, przez to czuła się słabą. Zresztą była w ciąży i dokarmiła jednocześnie Arnego. Ja czułem się dobrze. Cera bardzo się poprawiła. Dla mężczyzn jest tam rodzaj IV klasy, w której śpią wszyscy razem na tóżkach jedno przy drugim. Dla kobiet tego nie ma. Nazywają to III kla-*

Edmund Osterloff, *Autoportret*, ok. 1910



kuzynkę, Natalię Haefke, córkę wspomnianego już tutaj pastora ewangelickiego. Po powrocie do Tyflisu uczył w rosyjskim I gimnazjum żeńskim, a wkrótce też wychowywał dwójkę własnych dzieci, córkę Zofię i syna Arnego. Ten ustabilizowany rytm rodzinnego życia zakłóciło pogorszenie się jego stanu zdrowia, wymagające, zdaniem lekarzy, zmiany klimatu. W roku 1895 Edmund Osterloff opuszcza Tyflis i udaje się do Południowej Afryki. Ale ta, wydawałoby się szalona, decyzja miała nie tylko zdrowotne, lecz również poważne finansowe motywacje. Brytyjczycy ściągali do swojej Kolonii Przylądkowej chętnych do prowadzenia farm, proponując nader dogodne warunki dzierżawy ziemi. Osterloff tak je opisał w liście do matki:

*Grunt otrzymać tu może każdy. Ziemia jednak lepsza i blisko dróg dawno zajęta. Rząd oddaje ziemię na warunkach nadzwyczaj przystępnych (ja zapłaciłem 13 rubli rocznej tenuty wprzód), toż samo co rok w przeciągu lat 5. Po 5 latach płacę 20 razy większą sumę jednorazowo i 130 (około) rubli kosztów pomiaru, i staję się właścicielem mej fermy bez dalszych rat<sup>6</sup>.*



Edmund Osterloff, *Portret kobiety z szalem*, lata 10. XX wieku

*są „open beds”, tj. otwarte tóżka. W tej kompanii jechałem i ja. Prócz tego dla zamożniejszych w klasie III są oddzielne kajuty, elegancko urządzone, choć jak wszystko na statku bardzo ciasne. Są to maleńkie pokoiki, za wspólną salą jadalną. Pokoiki te są na dwie, cztery, sześć i osiem osób. Im więcej osób pomieścić się może w kajucie, tem tańsze bilety. Można z rodziną zaptacić za całą kajutę o odpowiedniej ilości osób i mieć ją wyłącznie dla siebie. Dla Natalii z dziećmi wybrałem kajutę na dwie osoby. Mogła więc tam zamieszkać jedna tylko z dziećmi. Jedliśmy i spaliśmy każdy w swojej sali, jak to było przyjemnie, możecie sobie przedstawić. Dzień, prócz czasu jadła, spędzaliśmy razem na pokładzie, czytali i gawędzili. Za bilet dla siebie, z jedzeniem, zapłaciłem 100 rubli, za bilet dla Natalii z dziećmi 170 r. Na niemieckich statkach najwygodniej podobno; idą tylko co 8 tygodni z Hamburga do Kapsztadu<sup>7</sup>. Zastanawiam się, ile trzeba było mieć odwagi, by podjąć taką wyprawę, a potem, już po dotarciu na Ziemię Kapską, stawić czoło trudom pionierskiego życia. Osterloffowie nie znali się ani na uprawie ziemi, ani na hodowli drobiu i bydła. Mimo to pró-*

6

List Edmunda Osterloffa do matki  
Ernestyny Osterloff z 8 XII 1895,  
kopia w zbiorach autorki.

7

Ibidem.

8

Ibidem.

9

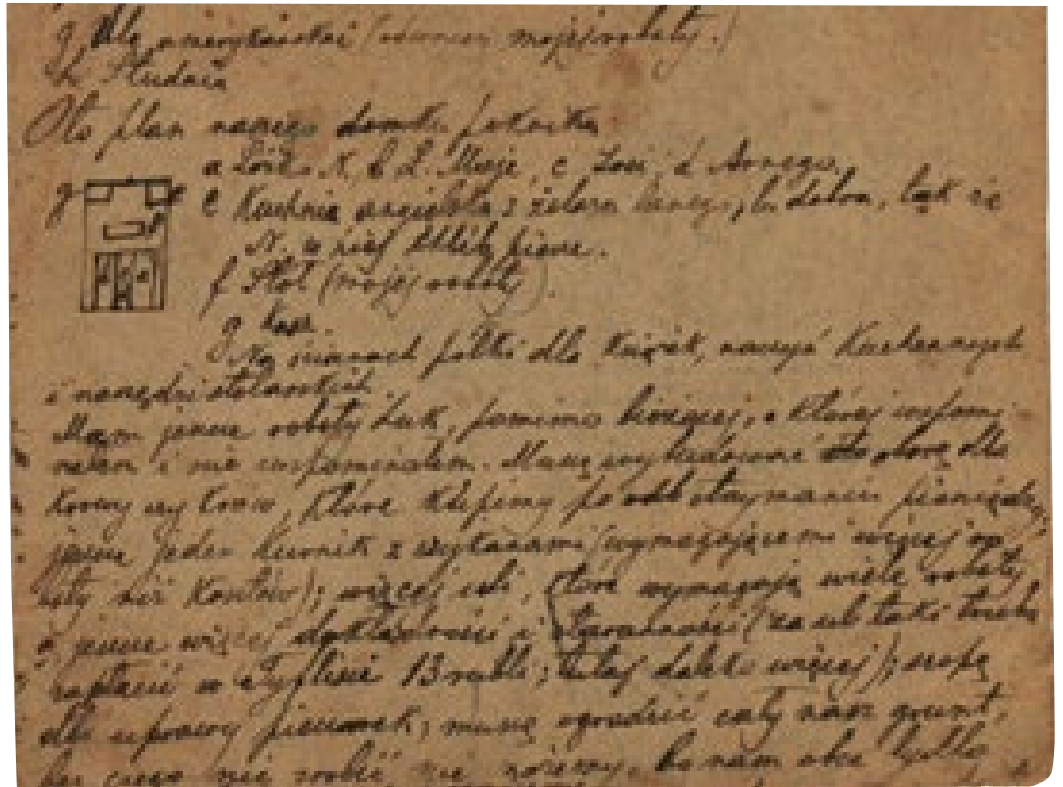
„Miałem zamiar napisać do Ciebie  
niemniej długi list niż ten o naszych  
planach, sąsiadach naszych, o ludności  
tutejszej, o stosunkach ekonomicznych  
i politycznych, o ilem je poznał widząc  
i czując kieszeń, i czytając gazety,  
w których nie owijając w bawełnę,  
rozpatruje się kwestye, nie pytając,  
czy się to podoba rządowi, czy  
nie, co naturalnie bardzo ułatwia  
zaznajomienie się z tutejszym życiem.  
Ale muszę odłożyć to do następnego  
listu, z którym długo na siebie czekać  
nie mogę. Mam teraz roboty huk” – pisał  
do siostry Natalii. List z 9 XII 1895,  
kopia w zbiorach autorki.

bowali jednego i drugiego, choć cała ich wiedza na ten temat pochodziła z książek i pism, które dopiero w Afryce zaczęli prenumerować. Ziemię dostali marną, najlepsze działki już były zajęte, i z zasiewów nic nie wzeszło. Postanowili więc ratować się innymi zarobkowymi zajęciami. Osterloff powrócił

do zawodu nauczyciela, uczył przez pewien czas w farmerskiej szkole. Potem zajął się, jak pisał, „produkcją nabiału”. Hodował drób i tu osiągnął nawet pewien sukces. Gospodarstwo Osterloffów znajdowało się w pobliżu stacji kolejowej Earste River, o godzinę drogi od Kapsztadu. Dzięki zachowanej korespondencji i rysunkowym szkicom zrobionym ręką właściciela wiemy dzisiaj, jak bardzo było ono skromne.

Wstajemy dość wcześnie. Ubrawszy się naprędce, każde z nas bierze się do roboty. Natalia przygotowuje pokarm dla drobiu, ja idę do studni, wykopanej przeze mnie i ocembrowanej. Ciągnę wiadro za wiadrem, oczyszczę naczynia od wody dla kur, w dużym kurniku tuż obok domu, dla kurcząt

Mam jeszcze roboty huk, pomimo bieżącej, o której wspominałem. Muszę wybudować oborę dla krowy czy krów, które kupimy po otrzymaniu pieniędzy; jeszcze jeden kurnik z szykanami (wymagającemi więcej roboty niż kosztów); więcej uli, które wymagają wiele roboty a jeszcze więcej dokładności i staranności (za taki ul trzeba zapłacić w Tyflisie 13 rubli; tutaj daleko więcej); szafę dla uprawy pieczarek; muszę ogrodzić cały nasz grunt, bez czego robić nic nie możemy, bo nam obce bydło wchodzi. Wprawdzie mamy z niem dużo roboty, lecz ma to być dla nas jednym z głównych źródeł zarobku. Po obiedzie, jeśli bardzo jest gorąco, czytamy trochę, lub gawędzimy – o przyszłości, o otaczających nas ludziach, o Was – nie najrzadziej. Potem znowu do roboty<sup>8</sup>.



Edmund Osterloff, fragment autografu listu do matki, 1895



Edmund Osterloff, Portret dziewczyny, lata 10. XX wieku

rasowych w małym podwórku specjalnie dla nich zrobionym, dla kaczek, dla kur siedzących na jajach w specjalnych dla nich domkach. Nalewam wodę, roznoszę. Potem idziemy po kozę. Ja trzymam ją za rogi, żeby nie brykała, a Natalia doi. Bo bryka dużo, a mleka daje mało; akurat tyle tylko, ile dla Arnego potrzeba. Wydoiwszy, Natalia idzie przygotować herbatę, ugotować mleko dla synka, dopilnować, by Zośka ubrała się po ludzku. Ja idę z upierającą się kozą dalej od domu, gdzie ją puszczam na uwięzi. Pijemy herbatę i znowu do roboty. Natalia sprząta nam pokoik i karmi.

Oto plan naszego pokoiku:

- a. Łóżko Natalii
- b. Łóżko moje
- c. Zosi
- d. Arnego
- e. Kuchnia angielska z żelaza lanego, bardzo dobra, tak że Natalia w niej chleb piecze
- f. Stół
- g. Kosz

Na ścianach półki dla książek, naczyń kuchennych i narzędzi stolarskich.

Ale tęsknota za bliskimi, pozostawionymi w kraju, była z każdym miesiącem coraz bardziej dojmująca. I nie mogła jej złagodzić nawet systematyczna korespondencja. Osterloff snuł marzenia o powrocie do Europy, bo „odległości w Europie tak małe, a podróż tanio kosztuje, że byleby być w Europie, a będziemy się widywać jak najczęściej”. Pojawił się też inny pomysł – a może siostra i matka mogłyby się w Afryce osiedlić? Nie musiałyby kupować ziemi, mogłyby zająć fragment istniejącej już rodzinnej działki. Wystarczyłoby „200–250 rubli”, aby postawić dla nich drewniany, jednoizbowy domek. Ale pomysł szybko okazał się nierealny. Tych zawiedzionych pragnień i marzeń nie rekompensowały wcale uroki Afryki. Tak wrażliwy na piękno przyrody i pejzaże Osterloff, pisze wprost: „Zawsze mi obca Afryka”. Z zachowanych do dzisiaj szczątków korespondencji, dokumentów i pamiątkarskich zapisków, wyłania się zresztą jego ciekawy portret duchowy. Emigranta-kosmopolity, który nie wchodzi, albo nie chce wchodzić, głębiej w kwestie polityczne czy społeczne, a jeśli już, to wypowiada się o nich zdawkowo<sup>9</sup>. Natomiast Zofia



Edmund Osterloff, *Portret córki Zofii*, lata 10. XX wieku

Osterloff w swoim pamiętniku zapisał wprost: „nie mieliśmy znajomych Murzynów”. Niewątpliwie rodzinne gospodarstwo Osterloffów było w pewien sposób światem hermetycznym i samowystarczalnym. Całą uwagę i energię rodziców wyczerpywało jedno – praca. Tym bardziej, że wkrótce pojawili się na świecie ich dwaj synowie, Uli (ur. 1895)<sup>10</sup> i Ralf (1898). Narodziny dzieci, ich rozwój fizyczny i umysłowy były dla rodziców źródłem radości i satysfakcji. Edmund Osterloff z dumą opisał charakter najstarszego dziecka, córki:

*Bardzo lubi usłużyć się, podać lub przynieść coś, trzymać mi deskę lub coś innego przy robocie, spełniać drobne funkcje przy gospodarstwie. Spełnimy coś raz, czyni to potem co dzień i na płacz się jej zbiera, gdy zapomniemy, lub nie możemy jej to poruczyć. W porównaniu do innych dzieci bardzo posłuszna. Ubrana jest zawsze w bardzo skromną i jakąś prostą perkalikową sukienkę; toż samo było w Tyflisie. Jak jednak matka jej czasem uszyła odrobinę ozdobniejszą, z tasiemką jaką lub falbanką, nadzwyczaj była zadowolona. Nałożyć świeżo wypraną sukienkę to dla niej przyjemność wielka. Braciszka swego bardzo lubi. Gdyśmy w początku na statku szli na pokład, zostawiając Arnego w kajucie, dla chłodu, wiatru, lub nattoku; dla tego braku miejsca, gdzie go położyć, beczka, że Arne zostaje sam. Musztruje go już, i gdy on nóżkami np. zrzuca kołderkę, nakrywa go znowu powtarzając nakazującą „nie rób tego!”. Komiczna jest, gdy powtarza wyrazy dla niego niezrozumiałe. Pilnuje naszego gruntu przed najściem bydła. Bierze kij i idzie odpędzać (bydło – psy, krowy, konie, bardzo łagodne). W znajomościach bardzo przebiegna. Na nasz*

*rozkaz idzie bez grymasów i podaje rękę, ale miała kilka osób, do których pójść lubiła, innych mijają jak strasydło. I dzieci podobają się jej rzadko<sup>11</sup>.*

Ta mała indywidualistka stanie się później jego ulubioną modelką. Uwieczni ją – i nie jest to słowo przesadne – na wielu wspaniałych portretach. A jeden z nich, *Panna ciekawska*, po półtora wieku stanie się fotografią kultową, zamieszczaną na internetowych blogach jako rarytas w stylu *vintage*. Myślę, że najzupetniej słusznie, bo jest ponadczasowy i „esencjonalny”.

### Narodziny artysty

Drugi z kolei pobyt Edmunda Osterloffa w Gruzji przypadł na lata 1904–1921. Był więc znacznie dłuższy niż pierwszy i ważniejszy dla historii polskiej fotografii. O ciernistej drodze całej rodziny, która opuściła Afrykę po wybuchu II wojny angloburskiej i udała się do Francji, a potem Szwajcarii, pisałam już w „Aspiracjach” rok temu<sup>12</sup>. O powodach wyjazdu z Pabianic, gdzie osiedlili się w 1901 roku na krótko, również. Przypomnę więc tylko, że, ponownie represjonowany, Edmund Osterloff zdecydował się na powrót do Tyflisu, gdzie był ceniony jako najlepszy nauczyciel języka niemieckiego w całym Kaukaskim Okręgu Szkolnym i miał oferty dobrej pracy, gwarantującej utrzymanie licznej rodziny<sup>13</sup>. Toteż z roku na rok będzie pokonywał kolejne stopnie w nauczycielskiej hierarchii, zostanie sekretarzem gubernialnym i otrzyma dwa ordery za wieloletnią służbę, św. Stanisława i św. Anny. Dla nas jednak o wiele ważniejsze jest to, że dopiero podczas tego drugiego pobytu zaczął fotografować. Nie robił tego jeszcze w Afryce Południowej, i aż żal, kiedy

10

W liście do matki z 9 XII 1895 Edmund Osterloff napisał: „Dziś w nocy Natalia zrodziła syna. Poszło nader szybko. Zanim przyszła kobieta, sąsiadka, zając się, dziecko już było na świecie. Natalia nie wierzyła, widząc tłustego, dużego dzieciaka, pulchnego, jaką nie była i Zosia. Rączki większe od rączek Arnego. Kości grube, bo obrzmiałe w kolanach i łokciach, twarzyczka tak pełna, że oczki toną, głosik dość niski, nie silniejszy od »młodych kociaaków«. Obecnie śpi. Natalia czuje się dobrze”.

11

List Edmunda Osterloffa do matki z 8 XII 1895.

12

Ale dopiero teraz odnalazła się kartka, niedatowana, którą prawdopodobnie z Sur Greni Edmund wysłał na Boże Narodzenie do matki i siostry, z następującą dedykacją: „Będziecie swoi między swoimi na Wilii, nie zapomnijcie o nas między obcymi EO”. Sam ją zresztą zaprojektował, wklejając pośrodku zdjęcie żony Natalii z córką Zofią.

13

Żob. *Dzieło Popieczęteli* *Kaukaskazkiego Uczelnego Kruga [o naznaczeni E.K. Ostierlowa sztatnym priepodawatielem niemieckiego jazyka]*, FOND nr 422011, arch. pr. 8939. Narodowe Archiwum Gruzji (NAG) w Tbilisi.

Edmund Osterloff, *Portret córki Zofii*, ok. 1919



14

Zachowały się, przechowywane przez rodzinę w Tbilisi, pamiętniki Zofii Osterloff.

15

Niedatowane zaświadczenie wystawione na papierze firmowym z nadrukiem „Sojuz Kawkazskich Fotografów”, kopia w zbiorach autorki. Odręcznie wpisany tekst: „Zaświadczam, że Osterloff Edmund Karłowicz jest członkiem zawodowego Związku Fotografów miasta Tyflisu”. Dokument opatrzonej trzema nieczytelnymi podpisami i z adresem: Tyflis, Puszkinskaja No5, Fotografia S.A. Miczicka.

patrzy się na ciekawe fotografie z tamtych lat, dokumentujące na przykład gorączkę diamentów i złota, która ściągnęła do Afryki tysiące ludzi żądnych bogactwa i przygody (a robili takie fotografie znani artyści, jak bracia Caney, Gros czy Munro). Edmund Osterloff zaczął fotografować dopiero jako dojrzały człowiek, mężczyzna po czterdziestce. Samouk, szybko doszedł do mistrzostwa w tej dziedzinie. Podobno po raz pierwszy wziął do ręki aparat należący do jego szwagra, pastora Roberta Haefke, podczas owego krótkiego pobytu na ziemiach polskich, w roku 1904 w Kleszczowie. W roku 1905 miał już w Tyflisie własny sprzęt i pracownię, jak wspomina córka Zofia<sup>14</sup>. Kupił aparat Kodaka i skonstruował powiększalnik „oświetlany silną lampą naftową”. Gromadził też literaturę fachową i systematycznie fotografował, a potem własnoręcznie wywoływał

Edmund Osterloff. *W rozmowie*, lata 10. XX wieku



Edmund Osterloff, *List*, 1913

zdjęcia w prowizorycznej ciemni. Nadal jednak nie wiemy, czy miał w samym Tyflisie jakichś mistrzów, a było tutaj wielu wybitnych fotografów, jak Rosjanin Dmitrij Jermakow czy Gruzin Aleksandr Roinaszwili. Faktem jest jednak, że Osterloff należał do Związku Kaukaskich Fotografików, co poświadcza znaleziony przez mnie dokument<sup>15</sup>. Wiele jednak wskazuje na to, że szukał wzorów głównie europejskich i znał dobrze twórczość wybitnych fotografów swojej epoki. Władał kilkoma językami i gromadził rozmaite pisma fachowe oraz almanachy w rodzaju słynnego brytyjskiego „The Amateur Photographer”, gdzie zresztą jego fotografie publikowano (między innymi *Miss Curiosity*, *Day Dream*, *At the Blackberry Bush*). Jeszcze przed I wojną światową wysyłał je na wystawy zagraniczne, między innymi do Londynu, Paryża i Syracuse, oraz zdobywał nagrody (na przykład za *Owce* w roku 1913; za *U węglarzy w górach*, inaczej nazywanych także *Pieśnią węglarza*, i inne). Klimat tych dzieł, odzwierciedlających smak i gust

epoki, doskonale uchwyciła jego krewna, którą, zresztą bez powodzenia, „stryj Edmund” próbował wykształcić na swoją następczynię:

*Cudowne były jego bromoleje. Pokazywał mi nagrodzone swoje prace na wystawach zagranicznych: Taniec porannych mgieł, to młode dziewczątka w powiewnych muślinowych sukienkach, trzymające się za ręce i tak wirujące w prześwietlonym promieniami kole, że zmieniły się jakby w roztańczony obtok mgieł.*

*Pieśń węglarza to polanka wśród starych drzew, jakby na tle jakiegoś uroczyska. Ze środka tej polanki, z maleńkiego petgającego płomyczka, przy którym pochyla się stary, zakopcony człowiek, wystrzela w niebo dym ponad drzewa stojące w głębi, i jako tło mocno cofnięte, – Dym ten bieli się wąską spiralą i jak bukiet biały, a alotny, rozszerza się podobnie u góry. Było to bardzo piękne.*

*Pieśń bożka Pana: na fujarce gra jak bożek leśny, uwieńczony w liściastą koronę, opalony młodzie-*



niec. *Gra pieśń lata, lasu, pieśń upału, brzęku muszek, szmeru liści i ptasich zawodzeń. – Pozował mu wtedy jego syn, którego mu później w walce na obczyźnie, wraz z drugim synem, zabito*<sup>16</sup>.

W tym, że Edmund Osterloff fotografował często swoją córkę, synów i piękną żonę, nie byłoby nic zaskakującego, gdyby nie fakt, że fotografował niemal wyłącznie ich. Dokumentował życie swojej rodziny na przestrzeni ponad dwudziestu lat, aż do momentu dramatycznego rozstania w roku 1921<sup>17</sup>. Podczas rodzinnych wakacji, spędzanych najczęściej w Kachetii, we wsiach Bietyj Kliucz i Prijut, nie rozstawał się z aparatem fotograficznym. Z głębokim namysłem i konsekwencją kreował pewien świat idealny, do którego, wydawałoby się, kompletnie nie ma dostępu rzeczywistość, polityczna czy społeczna.

zajętych ciężką pracą na polu, zbieraniem chrustu na opał, orką czy wypasaniem bydła. Nieraz nawet Zosia występowała w stroju ludowym jako ogrodniczka, prządka, dziewczyna zbierająca żółte kłosy lub owoce w sadzie. Wśród zachowanych w Gruzji licznych zdjęć, tak zwanych stykówek, są wybitnej wartości artystycznej pejzaże z ludźmi uchwyconymi nie jak rodzajowe typy charakterystyczne, tylko postaci niemal symboliczne, uosabiające świętość każdego prawdziwego trudu (*Orka, Kiedy kłosy się chylą*). Ale Osterloff był też wybitnym portrecistą kobiet, i jest to temat na osobny esej. Chętnie zdej-

16

List Anny Pietrzykowskiej, z zawodu architekt, do Marii Kaniewskiej z 17 XI 1970. Adresatce za łaskawe udostępnienie tego cennego dokumentu serdecznie dziękuję.

17

Wbrew woli ojca Zofia poślubiła Rosjanina, w 1916 r. w cerkwi Dudubinskiej w Tyflisie, gdzie mieszkała do końca życia. Arne został aresztowany w 1941 r. przez NKWD i zmarł na zesłaniu w Kazachstanie. Najmłodszy dwaj synowie, Uli i Ralf zginęli podczas rewolucji październikowej.



Edmund Osterloff, *Nad potokiem*, ok. 1910

Nie znalazłam do dzisiaj w żadnym z dostępnych zbiorów fotografii Osterloff'a ani jednej, która przedstawiałaby malowniczy, wielokulturowy Tyflis, tak chętnie fotografowany przez innych. I nie jest to, na pewno, przypadek. Osterloff, wielbiciel piękna, znajdował je przede wszystkim w kręgu swoich bliskich, i w otaczającej przyrodzie, którą traktował jako widomy dowód potęgi Stwórcy. Jeśli już fotografował obcych, to najchętniej ludzi prostych,

mował swoje modelki na białym tle, podkreślającym ich świeżą, naturalną urodę i wdzięk. Z reguły pozowały mu dziewczęta i młode kobiety, nieraz z dziećmi, które lubił fotografować. Myślę, że miał ambicję uchwycenia w tych portretach fenomenu „wiecznej kobiecości”, której niezbywalnym pierwiastkiem była dla niego kobieca godność, emanująca łagodnością, spokojem i harmonią. Jak Osterloff osiągał taki niezwykle efekt?

*Zdjęcia twarzy, portrety robił po długim obserwowaniu w czasie rozmowy danej osoby. Na przykład szedł na wystawę z osobą, którą miał fotografować, pokazywał jej piękne obrazy, a wtedy, kiedy na twarzy owej osoby, zapatrzonej w obrazy, pojawiał się zachwyty, zapamiętywał ten obraz i w domu, robiąc jej zdjęcie, zaczynał rozmowę o owym obrazie. Wówczas pod wpływem wspomnienia o tym obrazie, często na twarzy zdejmowanej pojawiał*

Edmund Osterloff, *Czy przyjdzie?*, ok. 1914

18

List Anny Pietrzykowskiej do Marii  
Kaniwskiej z 17.XI.1970.

się znów odblask odczutego zachwytu i na to tylko czekał artysta-psycholog. Pstryk i oto uchwytmy, pierzchliwy, delikatny uśmiech – półzachwycenie zostało utrwalone. Twarze wychodziły delikatne, uduchowione, śliczne. Jakby kto je lekkimi dotknięciami rysował, tylko oczy były pełne wyrazu, mocne, a świetliste<sup>18</sup>.

Edmund Osterloff, *Przq̄sniczka*, ok. 1914

Ten znakomity opis, choć pochodzi sprzed kilkudziesięciu lat, nic nie stracił na swojej celności. Wskazuje te cechy psychologicznych portretów robionych przez Osterloffa, które są wartością i dzisiaj. On swoim modelkom, i to jest uderzające, dawał prawo do zachowania tajemnicy. Oglądając jego fotografie dzisiaj, chciałoby się poznać bliżej historię tych pięknych, uduchowionych kobiet, które wciąż patrzą na nas.

Gruziński trop w biografii Edmunda Osterloffa prowadzi więc nie tylko do wyjaśnienia zawitości jego losu, lecz również do lepszego rozpoznania dróg i kontekstów jego artystycznych wyborów. I dużo jest jeszcze w tym zakresie do zrobienia właśnie w Gruzji. Ja uczyniłam dopiero pierwszy krok.

Wszystkie zamieszczone zdjęcia pochodzą z archiwum autorki.

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



*Nenufary*, z cyklu „Kolekcja”, 2012, olej, płótno, 60 x 60 cm

Magdalena Sottys

# OGRODY TOMASZA MILANOWSKIEGO



Tomasz Milanowski porusza się stale w jednym, z pozoru prostym zagadnieniu malarskim. Tak to wygląda na pierwszy rzut oka, nazwanie tego zagadnienia wymaga jednak szerszego opisu. Artysta, rozpracowując jakieś ujęcia motywu, wpada w niemal obsesyjne ciągi twórcze. Motyw przewodni to kwiat – a raczej znak kwiatu. To najpewniej czysty pretekst formalny, który jest rozwijany w pewnym stopniu poprzez nadbudowywanie niby organicznej tkanki, bliskiej wyobrażaniu abstrakcyjnemu. Przed laty malował w tym samym stylu równie skrótowy wizerunek stonia. Te tematy charakteryzuje tuzinkowość niemal graniczna, są przecież tak zbanalizowane, że jakby nie istniały – takie coś, jakby nic i po nic.

Poetyka ostrego wyrazu, brutalizmu formalnego znajduje wyraz w tej sztuce. Wbrew rozpiętości i zamaszystości gestu malarz stara się go prowadzić dość rozmyślnie, miejscami ostrożnie, stabilizować w kompozycji plam, w kontekście taszystowskich dodatków. A odnosimy wrażenie niby to dziecięcego, niepewnego obrazowania z jednej strony. Z drugiej zaś operowanie skrótem, niemal graficznym jest dalece dyscyplinujące. Niemniej obraz pozostaje na wskroś malarski – plama jest rozmalowana, kolor ma polot, szczególną wibrację, faktura mieni się subtelnościami światła. Mocna, dzika ekspresja jest na styku z ekspresją wyrafinowaną, dobrze zagrana. Wrażenia lekkości i ciężenia form uwyrażniają się naprzemiennie. Formy te są zestandaryzowane i fra-



*Kwiaty, z cyklu „Kolekcja”, 2008, olej, płótno, 60 x 60 cm*

*Bez tytułu, z cyklu „Kolekcja”, 2011, olej, płótno, 60 x 60 cm*



pująco przypadkowe. Jest w obrazie przestrzennie i zarazem klaustrofobicznie. Płasko i dziwnie w głąb. Wydaje się, że jakkolwiek anegdotyczna aura, atmosfera została usunięta.

Artysta przechodzi fazy we właściwym sobie czasie, zakreślające mu ograniczenia i rygory. Poddaje się im z premedytacją – dzięki temu może śmiało zadeklarować, że mniej znaczy więcej. Dotychczas dają się wyodrębnić trzy podstawowe ujęcia – okresy jego pracy. Dla uproszczenia określe je następująco: zdecydowanie znakowy (najobszerniejszy), „nowotworowy” oraz trzeci – monetowski.

W pierwszej fazie znak i skrót wychodzą na plan pierwszy obrazu, inicjują także próby interpretacyjne. Znak nie ma tu jedynie wskazywać bezpośrednich, literalnych znaczeń, a ma być przede wszystkim mocnym faktem wizualnym, zaznaczać się kształtem na płótnie, naciekać na nie masą farby. Tak przecież można rozminąć się z konkretem, a właściwie go okpić. Milanowskiemu udaje się to znakomicie, ale w tym nie wyczerpuje się jego koncept. W dalszej kolejności wskazywane są zasadnicze w tej sztuce sensory. W niej zaraz pod powierzchnią znaku, niemal podskórnie prowadzone jest rozważanie o jego charakterze, kulturowej roli. Oczywiście, jakie stanowią podstawowe, konwencjonalne znaki obrazowe i proste symbole, dają człowiekowi umocowanie we wspólnocie kultury, elementarz znaczeń i emocjonalnych kodów w komunikacji międzyludzkiej gwarantuje przeświadczenie bezpieczeństwa, a to wszystko razem ukierunkowuje zachowania, formułuje konkretne uczestnictwo w kulturze i świat wewnętrzny.

Milanowski, uwikłany w przedstawienia zoczywistniatych konkretów, nie pozwala nam jednak przywyknąć do oczywistości i jednostronności jego obrazowania. Zarazem stawia na niepewność, przewrotność sensów. Dzięki temu możemy szybko przebiec drogę od czystego biologizmu do poziomu rozważań z piętra kultury. Co tu szczególnie ważne – malarz przewraca swoje obrazy jakby na lewą stronę, wykładła na rewers idee, znaczenia, formy, faktury, kolory i napięcia. Pokazuje rewers płótna, tkaniny malarskiej, materii malarskiej, tyle że namazany, naciekły, uformowany z impetem, niezużyty jakąś wtórnością – rewers pierwszorzędny,

skonale ugruntowaną upowszechnieniem. Zatem niestety nieco zbanalizowaną (wszystko ma swoje plusy i minusy). Czy znów, choć nie tym razem na polu szeroko pojętej kultury, ale już jej wycinka, plastyki, chce coś powiedzieć o oczywistościach – że to, co już było w sztuce (a może wszystko już było), wciąż się staje, witalizuje? Strawestować, rozpisac na reguły innej artystycznej konwencji, balansować między oczywistym i nieoczywistym, jasnym i zawiłym, danym wprost i zastanawiającym – oto niektóre metody Milanowskiego. Tak pracując, może on mieć satysfakcję – efekt jest dany w obrazie. Dowód został przeprowadzony, karkotomne cwi-

kowym (nie jest tak z każdym malarzem; sposoby są różne, wewnętrzna logika lub irracjonalność bywają rozmaite).

Malarstwo Milanowskiego opiera się w dużej mierze na myśleniu o malarstwie. Na etapie „Monet” pretekstem jest Monet. Ale nie ma tu skłonności do pewnego typu powtórzenia, zachłyśnięcia się spektakularnością i chęci z nią zmierzenia. Z „Nenufarów” Milanowskiego nie da się złożyć panoramicznego *panneau*, które przykuwa uwagę widza estetyzmem barw i światła. Nie ma tu tamtego czaru, jest urok, jaki towarzyszy porywaniu się z motyką na słońce – na niemożliwe (jak zresztą w istocie czynił Monet).



Nenufary, 2012, olej, płótno, 148 x 246 cm

rewers frontalny. Pokazuje jakby plecy znaku, symbolu, formy organicznej. Lewa strona oczywistości, jej spód nie są już wcale oczywiste.

Artysta jest także zainteresowany na wskroś współczesną tematyką estetyzacji środowiska kulturowego i cywilizacyjnego, zastanawia go zjawisko oczywistnienia, powszednienia estetyzmu. I taki problem czai się w obrazach z pierwszego okresu.

Jednym z najbardziej znanych cykli w historii nowożytnego malarstwa pozostają „Nenufary” Claude’a Moneta. To ciekawe zainspirować się dzisiaj kanonem, pomnikowym przykładem, idealnym wzorem, niemilosiernie „żyłującym” kryteria oceny każdego innego dzieła. Ale zarazem oczywistością sztuki – która rzecz jasna wciąż zachwyca – do-

czenie znów się udało. W obrazie jest inwencja. Ta inwencja ma za przyczynę autentyczną prostotę, idealne uproszczenie – z zasady. To rozstrzyga, że nie zostało popełnione jedynie sprawne rzemiosło. I oczywiście praca jest z reguły świetna (notabene wykonana we własnej technice). Niemniej dla artysty to konstatacja typu: to kolejny moment, próba, pretekst, zadanie na drodze, która, co u Milanowskiego szczególnie się uwypukla, ma nie zmierzać do zatoczenia koła. Ta sztuka jest tak budowana, że ma progres liniowy. Ona zmierza przed siebie, napędza się rozwiązaniem poprzednim, motywuje zaniechanym, wyeksploatowanym ujęciem. To malarstwo jako całość ma swoistą metodykę, konsekwencję, buduje się w ciągu przyczynowo-skut-

Subtelność Moneta wskazuje jednak podstawową różnicę, typ „uczucia” do obrazu jest zgoła inny. Ten kontrast, na jaki się poważał Milanowski, zamierzając się brutalnym gestem na Moneta, pokazuje, że gest – pełen animuszu i nierzadko nerwu – jest adekwatny do każdego tematu, każdej wypowiedzi, że komunikuje nawet z bujnym, impresjonistycznym estetyzmem. Że ów gest sam w sobie jest estetyzmem. Ostatecznie ani Monetowi, ani Milanowskiemu sam temat w istocie nie był wyzwaniem i celem samym w sobie, było nimi malarstwo.

Monet żywił przekonanie, że punktem wyjścia do uzyskania zmiany powinna być stałość. Przez wiele lat malował więc ciągle te same miejsca – jako impuls i inspirację do poszukiwań. To zwiędzało



prawdopodobieństwo ich skuteczności. Wielokrotne powtarzanie tego samego tematu umożliwiło odczytanie kolejnych różnic, analizę porównawczą osiągniętych za każdym razem innych efektów. Milanowski tak właśnie postępuje.

Monet bez wątplenia uległ swojemu szaleństwu – jak wyjaśniał, idei odtworzenia pewnego fragmentu przestrzeni. Postanowił przedstawić na płótnie migotliwą i zwiewną chwilę, pokazać ją w pełni – z wielu punktów widzenia, w różnych okolicznościach. Malując ten cykl, Monet myślał panteistycznie, abstrahował od początku i końca. Reprezentacją tego, i właściwie przyczynkiem, było malarskie dociekanie przyrody. Milanowski chce zsyntetyzować pewien fragment przestrzeni międzyludzkiej, chce mówić o komunikowaniu na poziomie kultury i emocji. O znaku. O znaku plastycznym, komunikowaniu w sztuce, ciągłości sztuki. A myśli celnym uogólnieniem, syntetyzuje.

Pretekstem dla Moneta była natura; on malował „Nenufary” z natury. Malowanie „w naturze” czy „z natury”, nawet w drugiej połowie XIX wieku, było sporadyczne – artyści pracowali w atelier, posilkując się jedynie szkicami. Milanowski natomiast maluje właściwie z kultury – z wiedzy powszechnie skumulowanej. Nawet organiczność, biologizm jego form, które muszą być przecież empirycznie sprawdzalne, pozostają bardziej „wiedzowe” niż sensualne. On widzi z okna na warszawskim Mokotowie, gdzie mieszka, modernizm, a nie ogród kwiatowy i wodny. On jest konsumentem innych bodźców. Malarstwo Moneta jest porozumieniem, nieraz zagadkowym, z tym, co rzeczywiste. Milanowski zajmuje się samymi metodami komunikowania, czyli dokładnie istotą porozumiewania się i porozumienia. Sytuuje

się na meta-poziomie, a nie poetyzuje w konfrontacji z tym, co widoczne, przyrodnicze.

Ale specyfiki u Moneta nie dość. Co zdarza się bardzo rzadko, artysta sam jest demiurkiem motywu, który postanowił malować – mianowicie z rozmysłem spreparował, zaprojektował staw w swoim ogrodzie w Giverny. I Milanowski sam powołał do istnienia (czy odkrył) swój motyw – tyle że intelektualnie. Monet motyw urzeczywistnił, by z nim podjąć grę. Milanowski ulepił z przemyśleń i intuicji. Dokonały się tu zatem dwa różne akty „założycielskie” – materialny i intelektualny.

Monet otworzył się na transcendencję, jak zauważało wielu interpretatorów. Oczywiście, transcendencji w 2013 roku u Milanowskiego nie ma, bo być nie może – dialogowanie z historią nie jest transcendentne, jest ponadpokoleniowe. I nie o to chodzi; to by było dość śmieszne. Natomiast cała dotychczasowa twórczość Milanowskiego jest pomysłana na miarę tego jednego cyklu Moneta – mam na myśli ten zamiar wariantowości, ujęć, całościowego spojrzenia. Może czterdziestoletni malarz chce się utwierdzić w mozole pracy przez tę kontrastową analogię z Monetem. Dodać sobie otuchy jednym z piękniejszych i szaleńczych dzieł totalnych. Podkreślić, że jest sens, że należy odwołać się do autorytetów najodleglejszych. Choćby do Sykstyny impresjonizmu. Absurdalne, niesymetryczne, ambitne czy bezcelne zestawienia bywają powodem zdecydowanych potwierdzeń, olśnień, rosnącej samowiedzy i pokory. Takie uzgodnienie postaw ponad stylami jest chyba możliwe w jakiś nieodgadniony sposób, którym dysponuje jedynie sztuka.

Milanowski decyduje się wiktać w malarstwo w ogóle i stawiać pytanie: czym ono dysponuje i jak wiele wyrazu może wypracować? Czy nadal można „wycisnąć”, nawet brutalnie, coś z Moneta? A może sku-

teczność medium malarskiego pozostaje niezmienna, a kryzys czy jego zdemodowanie jest właśnie modą? „Nenufary” Milanowskiego to świeży cykl, artysta zajmuje się nimi od 2012 roku.

„Nenufary” Milanowskiego poprzedzał czas „nowotworów”. A te zapowiadał znak, który kamuflował, kodował późniejsze „nowotwory”. Dlaczego właśnie „nowotwory”?

Prosty znak kwiatu w pewnym momencie poszedł w utłdę czystego estetyzmu. „Ukwiecity” się te kwiaty. Uległy rozrostowi, sensu stricto nowotworzeniu piękna. Ukształtowane z porwanej, nabłonkowej tkanki zmutowanych komórek napęczniały jakąś formą życia, która owemu życiu całkiem nie sprzyja. Milanowski odmalował strach, smutek, ostateczność, eschatologię banalnym, niewinnym pozornie, zwyczajnie tagodnym wizerunkiem kwiatu. Ten jednak jest niczym innym jak zakamuflowanym sztuką wizerunkiem tego, co łacina nazywa słowem *carcinoma*, czyli choroby – raka. Organiczność przybrała status zindywidualizowanego, ekspresyjnego egzystencjalizmu i uogólnionej diagnozy współczesności – raka cywilizacji. A kwiat stał się kwiatem – tym konkretnym, botanicznym indywiduum. Oczywiście znów odstąpiła swe tło. Ciekawe, jakie będą następne kwiaty i ogrody?

**Tomasz Milanowski** – ur. 1972; absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1998 (dyplom z wyróżnieniem rektorskim w pracowni prof. Krzysztofa Wachowiaka, aneks z malarstwa ściennego w pracowni ad. Edwarda Tarkowskiego). Jest wykładowcą na macierzystym wydziale.

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



Joanna Derengowska, *Wieczór kuglarzy* Ingmara Bergmana, reż. W. Raźniak, Teatr Collegium Nobilem AT w Warszawie

Waldemar Raźniak

# IMPROWIZACJA

JAKO ELEMENT  
WSPÓŁCZESNYCH  
TECHNIK AKTORSKICH

**Teatralna sztuka improwizacji, która czerpie swoje źródła z tradycji renesansowej komedii *dell'arte*, w profesjonalnym teatrze ugruntowała się w procesie aktorskiego kształcenia i praktyki teatralnej dzięki działalności Konstantego Stanisławskiego i Jacques'a Copeau. Znaczący wkład w rozwój technik improwizacji wnieśli Lee Strasberg i Stella Adler.**

Lee Strasberg skupiał się na włączaniu w proces improwizacji czynnika prywatnej emocjonalności aktora, czyniąc z niej rodzaj gry prowokującej partnera i eksplorującej aktorskie wnętrze, a także uzupełniającej wiedzę o danej postaci<sup>1</sup>. Stella Adler, kongenialnie z kontynuatorami Stanisławskiego w Rosji – Marią Knebel<sup>2</sup> i Aleksandrem Połamyszewem<sup>3</sup>, skupiała się na formułowaniu celu i zadań sceny, oraz budowaniu konfliktu dookola działań fizycznych w określonych okolicznościach założonych, stymulujących działania aktora.

W latach 1923–1926 Lee Strasberg i Stella Adler byli uczniami Ryszarda Bolestawskiego i Marii Uspienskiej. Dwójka emigrantów, aktorów MChAT-u, stworzyła w Stanach Zjednoczonych American

1

Por. L. Strasberg, *The Lee Strasberg Notes*, New York 2010, s. 52–55.

2

Zob. M. O. Кнебель, *О действительном анализе пьесы и роли*, Moskwa 1961.

3

Zob. A. M. Поламишев, *Событие основа спектакля*, Moskwa 1977.

4

Por. D. Krasner, *Strasberg, Adler i Meisner – metoda*, w: „Dialog” 2002/11, s. 123–126.

5

Ibidem, s. 128–130.

6

Por. K. Stanisławski, *Praca aktora nad sobą – część I*, Kraków 2010, s. 242–243.

Julian Świeżewski i Łukasz Borkowski, *Wieczór kuglarzy*



## Laboratory

Theatre, gdzie uczyła nowych, inspirowanych Stanisławskim i Wachtangowem technik gry aktorskiej. Ogólnymi założeniami ich pracy były: rozwój warsztatu aktorskiego, praca zespołowa i praca nad życiem wewnętrznym aktora. Z doświadczeń w Lab i późniejszym Group Theatre ukształtowała się „metoda”. Do podstawowych zasad gry według metody zalicza się: znajdowanie usprawiedliwienia dla każdego słowa, działania czy związku (motywacja); poszukiwanie celu, działań i intencji, oraz celu nadrzędnego postaci; wprowadzanie pierwiastka konieczności do reali-

zacji celu, aby aktor działał natychmiast, jak również przeszkód; zwracanie uwagi na relaks, koncentrację i twórczą selekcję celów; praca z podtekstem roli, czyli z monologiem wewnętrznym; intensywna praca nad rozwojem i odtwarzaniem okoliczności założonych; skierowanie uwagi na prawdziwość zachowań; improwizowane próby na tekście dramatycznym (mamrotanie – u Lee Strasberga, parafrazowanie tekstu – u Stelli Adler, repetycja – u trzeciego z nauczycieli metody, Stanforda Meisnera); czerpanie dla roli z siebie, czyli ze swojej emocjonalności, psychiki, wyobraźni, obserwacji, doświadczeń i pamięci<sup>4</sup>.

Metoda Lee Strasberga różni się od innych wariantów metody szczególnym traktowaniem zagadnień emocjonalności. Przez odpowiednie rozluźnianie ciała, koncentrację i uruchamianie aparatu głosowego, a zwłaszcza przez serię ćwiczeń pamięci sensualnej – czyli stymulowania dotyku, smaku, węchu, słuchu i wzroku – przywoływane przez umysł wspomnienia, czy też wyobrażenia, zaczynają wpyływać na cielesność aktora. Strasberg zauważa, że zarówno wspomnienia, jak i emocje mają charakter dynamiczny, czyli zmieniają się w czasie. Reakcja emocjonalna aktora nigdy nie będzie dokładnie taka sama, tak też i wspomnienie, czyli przywoływany oczami wyobraźni obraz będzie się zmieniał. Strasberg dostrzega tu szansę na rozwój emocjonalny nie tyle odgry-

wanej przez aktora postaci, lecz poniekąd i samego aktora. W ćwiczeniu i wykorzystywaniu pamięci emocjonalnej (inaczej nazywanej afektywną) kluczowe jest nie tylko przypominanie sobie i doświadczanie wrażeń zmysłowych, lecz również bieg myśli, ich kierunek związany z kolejnością wydarzeń oraz precyzja w ich odtwarzaniu<sup>5</sup>.

Improwizacje sytuacyjne u Lee Strasberga stanowiły jedynie etap w pracy nad tekstem, rolą, bądź rozwojem emocjonalnym aktora. Wprawdzie zachowanie

aktora, podyktowane określonym stanem emocjonalnym, często nosiło znamiona zachowania improwizowanego, jednakże Lee Strasberg nie skodyfikował zasad improwizacji, które mogłyby odnosić się do działań aktorów w przestrzeni scenicznej i dramatycznej. Uczyniła to Viola Spolin, a za nią Keith Johnstone. Viola Spolin, pracując z uczniami i studentami technikami dramowymi i wykorzystując ćwiczenia teatralne w pedagogice, ukształtowała koherentny system improwizacji, który zyskał dużą popularność w wielu krajach świata. W 2007 roku opublikowany został w Polsce *Podręcznik dla aktorów – techniki improwizacji* Stephena Booka, ucznia i współpracownika Violi Spolin. Wzbudził on duże zainteresowanie wśród entuzjastów aktorstwa, zyskując pochlebne rekomendacje niektórych profesjonalistów. Podręcznik ten składa się z opisów poszczególnych ćwiczeń, komentarzy, instrukcji i wskazówek, jak zastosować poszczególne umiejętności w praktyce – również w warunkach profesjonalnych. Metoda Booka koncentruje się wokół problemu spontaniczności i świeżości aktorskich działań, kształtując aktora jako skutecznego improwizatora – głównie sytuacyjnego, ale w uzasadnionych przypadkach również tekstowego – w ramach wyznaczonych przez tekst sztuki, reżysera i konwencję, przede wszystkim realistyczną.

Istotnym błędem Booka jest – moim zdaniem – postrzeganie zadania aktorskiego jako polecenia, na przykład uczestniczyć w dyskusji czy działać w przestrzeni. Z punktu widzenia techniki aktorskiej wywiezionej z tradycji Konstantego Stanisławskiego zadanie aktorskie powinno wskazywać cel działania postaci względem innej postaci, przy określonym poziomie relacji psychologicznych i w określonych okolicznościach założonych. Wybór takiego zadania, czy też odpowiednie jego sformułowanie, jest jednym z najważniejszych elementów pracy aktora nad rolą. Konstanty Stanisławski skodyfikował zestaw cech sprzyjających wyborowi właściwego zadania aktorskiego. W przypadku wadliwie postawionego zadania życie sceniczne staje się martwe i nudne. Zadania aktorskie w konwencji realizmu psychologicznego powinny być między innymi:

1. skierowane do wykonawców innych ról, a nie do widzów na parterze
2. analogiczne do zadań postaci
3. twórcze i artystyczne, sprzyjające osiągnięciu podstawowego celu sztuki
4. aktywne, życiowe, ludzkie, posuwające rolę naprzód, nie zaś konwencjonalne, martwe, bez związku z graną postacią, wprowadzone po to, by rozrwać widzów
5. wiarygodne dla samego aktora, partnera i widzów
6. angażujące aktora, budzące w nim szczerze przeżywanie<sup>6</sup>.

W przypadku działania wewnętrznego Book otwiera aktora na zagadnienia monologu wewnętrznego. W książce *Stanisławski na próbie* uczeń Konstantego Stanisławskiego, Wasilij Toporkow, który podjął się opisanie ostatniego etapu jego poszukiwań, to jest pracy nad działaniami fizycznymi – przytacza instrukcję Stanisławskiego, doskonale definiując pojęcie monologu wewnętrznego: „Pracując nad tą czy inną sceną, powinien pan najpierw odtworzyć wszystkie myśli, które poprzedzają daną kwestię. Nie należy ich wypowiadać, ale trzeba nimi żyć. Można nawet ćwiczyć przez jakiś czas, wypowiadając je na głos, żeby lepiej opanować wypowiedziane kwestie, swoje i partnera, oraz kolejność myśli, bo myśl niewypowiedzianą też trzeba dostosować do partnera”<sup>7</sup>.

Do obszaru działań wewnętrznych aktora Book celowo nie włącza pracy nad emocjami. Emocje są dla niego efektem pracy ciała, a nie pracy nad obrazami zapośredniczonymi z przeszłości aktora, z jego wyobraźni, bądź też z intensywnie prowadzonego monologu wewnętrznego. Metoda Lee Strasberga oceniana jest przez Booka jako „ograniczona, nieefektywna i być może nawet prowadząca do autodestrukcji”<sup>8</sup>. Book pomija zatem procesy wizualizacji i projekcji, które uruchomione w umyśle mogą skutkować nie tylko przypięciem emocji, lecz również wzrostem jakości samych działań fizycznych. Proces emocjonalny, który uruchamia aktora w metodzie Booka, jest procesem rozluźniania ciała, odpowiedniej wentylacji, izolacji jego poszczególnych części, zaufania cielesnym bodźcom, koncentracji, akumulacji energii w stopach i wyzwaniu jej przez resztę ciała. Proces ten nazwany jest u niego „fyzikalizacją”, natomiast w terminologii przyjętej po Stanisławskim określa się go jako wstęp do pracy nad działaniami fizycznymi<sup>9</sup>. „Emocje to reakcja ciała na bodziec. Dokonując fizykalizacji uczucia, traktujemy jako bodziec to, jak ciało reaguje na daną emocję. Fyzykalizacja następuje, zanim doświadczymy danego uczucia. Ciało rozpoznaje znaną reakcję i to budzi dane uczucie”<sup>10</sup> – podkreśla Book. Dobrym opisem tego procesu jest przykład dziecka, które próbuje wywołać w sobie złość, aby coś otrzymać: „Dziecko dokonuje fizykalizacji, udając, że się złości: wymachuje rączkami, wali piąstką w stół, robi to, co zawsze, gdy się złości. A potem zjawia się prawdziwa złość, wywołana fizykalizacją”<sup>11</sup>.

Wydaje się, że tworzenie precyzyjnej partytury działań fizycznych w prowadzeniu postaci jest właściwą drogą do wiarygodnego i emocjonalnego scenicznego istnienia. Konstanty Stanisławski powtarzał: „Proszę nie mówić mi o uczuciu, uczucia nie da się utrwalić. Zapamiętać i utrwalić można tylko działania fizyczne”<sup>12</sup>. „Odczuwać prawdę, łatwo, ufnie i absolutnie szczerze dawać się porwać wydarzeniom sztuki, nieprzerwanie prowadzić linię logicz-

ną swoich działań, zawierzyć cudzej logice, tak jak swojej własnej – to były wymagania stawiane przez Stanisławskiego aktorom”<sup>13</sup>. Przy czym przez logiczny ciąg działań bynajmniej nie rozumiał rysunku sceny. Ciąg działań fizycznych był właśnie punktem wyjścia do działań paraimprovizowanych: „bez tekstu, bez ustawień, znając tylko treść każdej sceny, proszę zagrać wszystko zgodnie ze schematem działań fizycznych, a rola państwa przynajmniej w trzydziestu pięciu procentach będzie gotowa. W pierwszej kolejności musicie ustalić ciąg logiczny swoich działań fizycznych. I tak trzeba przygotować rolę. [...] Pracując nad rolą – mówił – trzeba po pierwsze: umocnić linię działań fizycznych, pożyteczne jest nawet zapisać ją; po drugie: sprawdzić ich naturę; i po trzecie: śmiało zacząć działać, nie dywagując. Kiedy tylko złączą państwo działać, od razu odczują potrzebę uzasadnienia tych działań”<sup>14</sup>.

Jak owe działania w procesie przygotowywania postaci odnaleźć? Stanisławski prosił aktorów, by wyjeżdżając na odpoczynek, nie zabierali ze sobą egzemplarza sztuki, nad którą pracują<sup>15</sup>. Utrzymywał, że jeśli określony został charakter postaci, albo chociażby jakaś jej szczególna cecha charakteru, jak na przykład cyniczny spryt, dobrze jest wykorzystać wolny czas na to, aby sprawdzić, na jakie cyniczne zachowania jesteśmy w stanie sobie w życiu pozwolić, jak ten cyniczny spryt wypróbować, jak cynik będzie realizował w merkantylnym celu najprostsze czynności, protestował, walczył, oceniał najróżniejsze sytuacje. Myślenie powinno opierać się tu o „magiczne gdyby” będące warunkiem twórczości, na przykład gdybym miał oszukać właśnie tego człowieka, mającego takie a takie cechy charakteru, mieszkającego tam a tam... itd., itp.; gdybym miał powiedzieć, określić go, to jakbym działał w takich okolicznościach? „Wszystkie nasze pięć zmysłów można rozłożyć na poszczególne działania fizyczne i zapisać je jak ściągę – powiedział na jednej z prób *Świętoszka* Stanisławski”<sup>16</sup>. Poszukiwanie określonych działań fizycznych zmierzać ma do powiększenia doświadczeń aktora i rozbudowania palety reakcji o reakcje właściwe innemu typowi psychologicznemu. W ten sposób rola staje się narzędziem rozwoju własnej osobowości, nawet jeśli wyuczone i eksperymentowane zachowania zostaną później przez aktora w życiu odrzucone jako niezgodne z jego naturą. Dzięki dokonywanemu procesowi będzie je mógł łatwiej identyfikować i zdobyć łatwość w ich kreowaniu na scenie.

Właściwe postawienie celu sceny i rozpięcie konfliktu ujawnia potencjał improwizacyjny sceny. Po pewnym czasie aktorzy sami wiedzą, co robić, i reżyser potrzebny staje się już tylko do tego, żeby eksponować poszczególne akcje, na których mu



7

W. Toporkow, *Stanisławski na próbie*, Wrocław 2007, s. 186.

8

Ibidem, s. 399.

9

Por. ibidem, s. 345–401.

10

Ibidem, s. 398.

11

Ibidem.

12

Toporkow, op. cit., s. 161.

13

Ibidem, s. 160.

14

Ibidem, s. 162–163.

15

Por. ibidem, s. 100.

16

Ibidem, s. 164.

zależy, i sprawiać by aktorzy się nie zastaniali. Przy improwizowaniu scen z nauczoną tekstami, czyli w improwizacjach sytuacyjnych, Stephen Book radzi: „chodzi o to, żebyście pozwolili, by wasze ciało zagrało tę scenę, jak zechce. Już ono wie, co robić. [...] Wasz umysł jeszcze nie zdaje sobie sprawy z tego, czego nauczyło się ciało. Więc co zrobić? Wyłączyć umysł”<sup>17</sup>. Stanistawski podkreśla: „niech pan sprawdzi po jego [partnera – WR] oczach, na co może pan liczyć, niech pan nie myśli, niech pan



Julia Trembecka i Julian Świeżewski, *Wieczór Kuglarzy*

17

Ibidem, s. 247.

18

Ibidem, s. 82.

19

Ibidem, s. 100–101.

20

P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 251.

od razu działa”<sup>18</sup>. Wspomniane wcześniej zastępowanie tekstu sztuki własnymi słowami, mamrotanie czy używanie struktur repetytywnych (powtarzanie słów, zdań, przekonstruowywanie ich) sprzyja głębszemu zrozumieniu sceny, ożywianiu jej, umacnianiu intencji i motywacji oraz odnajdywaniu na nowo właściwych postaciom celów i konfliktów między nimi. Tak tego rodzaju proces odbywał się na próbach u Stanistawskiego: „– Ale ja nic nie umiem, nie nauczyłam się słów. – No i bardzo dobrze, że się pani nie nauczyła. [...] – Ale co mam mówić?

– A cokolwiek, co pani będzie miała ochotę mówić w danych okolicznościach. [...]

[Konstanty Sergiejewicz] panicznie bał się przedwcześnie dopuścić aktora do wypowiedzianych słów. Widział niebezpieczeństwo w tym, że tekst roli »spocznie na mięśniach języka«. Intonacja nie powinna być efektem zwykłego treningu tych mięśni. Nieuchronnie będzie wtedy pusta, zimna, drewniana, nieprzekonująca i wyuczona raz na zawsze. [...] Intonacja jest zawsze żywa, naturalna, wyrazista, jeśli stanowi rezultat autentycznych impulsów, pragnień, barwnych wizji, jasno sformułowanych myśli i innych składników, z których powstaje postać sceniczna, i na które przede wszystkim należy zwrócić uwagę w pracy nad rolą”<sup>19</sup> – pisze Wasilij Toporkow. Z przytoczonego fragmentu wynika, że u końca swoich poszukiwań w dziedzinie sztuki aktorskiej Stanistawski najczęściej wychodził od improwizacji sytuacyjnych i słownych.

Sednem konfliktu dramatycznego jest uzyskanie między dwoma pierwiastkami określonego rodzaju napięcia wynikającego z przeciwieństwa. „Konflikt pojawia się wtedy, gdy jakiś podmiot, dążąc do osiągnięcia jakiegoś przedmiotu, napotyka w swoich zabiegach sprzeciw innego podmiotu, innej postaci lub przeszkodę natury psychologicznej czy moralnej. Przeciwieństwo takie wyraża się przez walkę indywidualną lub filozoficzną”<sup>20</sup>. W kreowanym świecie z filozoficznego punktu widzenia oznacza to zazwyczaj próbę zdefiniowania tego, co jest złe, i tego, co jest dobre, nawet jeśli owe przyjęte pierwotnie wartości miałyby ulec zachwianiu, czy też odwróceniu. Operacja ta z perspektywy postmodernizmu wydawać się może reakcyjna, ale trudno jej odmówić scenicznej skuteczności – na scenie od razu widać napięcia, konflikty, pojedynki, widz

# wybucho REWOLUCJA!!!



Scena zbiorowa, *C'est formidable Bordel | Extravaganza wg Ionesca*  
Krasińskiego, reż. W. Raźniak, Teatr Collegium Nobilium AT w Warszawie

z marszu przyjmuje pozycję oceniającego spektatora, który może stanąć moralnie po czyjejs stronie, kibicować, czy też zmieniać front, a przede wszystkim śledzić rzeczywistość sceniczną z uwagą. „Człowiek tęskni za światem, w którym dobro i zło wyraźnie różnią się od siebie, gdyż żyje w nim wrodzone i niepokromione pragnienie, by móc wydać osąd, zanim cokolwiek zrozumie”<sup>21</sup> – twierdzi Milan Kundera.

Jednym z bardziej skomplikowanych zagadnień w dziedzinie technik improwizacji aktorskiej jest improwizacja tekstem, zwłaszcza jeżeli chodzi o improwizowany monolog. Można tu zidentyfikować trudności dwojakiego rodzaju, po pierwsze właściwy dobór słownictwa. Dramat, w którym wyznacza się moduł improwizacji tekstowej, rządzi się w sferze języka określoną składnią, słownictwem, posługuje się charakterystycznymi figurami retorycznymi. Aktor stojący przed zadaniem stworzenia improwizowanego monologu w ramach danego dramatu, musi te zagadnienia zgłębić. Tylko dzięki temu wymyślany przez niego tekst może świadomie z tekstem autora korespondować. Drugim ro-

dzajem trudności jest długość mówienia, co wiąże się bezpośrednio ze sposobem myślenia, rytmem, a co za tym idzie – z ewokowanymi emocjami. Istnieje jednak pewne ćwiczenie aktorskie, dzięki któremu można osiągnąć sprawność w tym obszarze. Ćwiczenie to wprowadzone zostało z doświadczeń prezenterów programów informacyjnych i konferansjerów, którzy często stoją przed zadaniem improwizowania tekstu – zwłaszcza gdy następuje jakaś wpadka, gdy na coś trzeba poczekać, gdy nieoczekiwanie do zagospodarowania jest kilka minut czasu w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą i trzeba je zapętnić krasomówstwem. Pierwszą strukturą wprowadzaną przez te osoby do logorei jest refren. Prezenterzy telewizyjni stosują często formułę: „właśnie tu, właśnie w tym miejscu, stoję przed... stało się to i to...” – co ma budować wrażenie bezpośredniości kontaktu odbiorcy z miejscem/wydarzeniem, gdzie prezenter jest niejako łączynikiem, uprzywilejowanym określone doświadczenie. Refren z założenia podsyca też emocje, nie daje usnąć, jest sposobem na podtrzymanie narracji, komunikuje odbiorcy, że narracja trwa.

Fundamentalną sprawą dla improwizacji tekstowej jest również temat, który może się oczywiście zmieniać w trakcie, ale to on wyznacza kierunek myślenia. W ramach pogłębiania tematu istnieje kilka sposobów myślenia. Pierwszy to tak zwany mechanizm kamery. Umożliwia on mówiącemu nabieranie dystansu do danego tematu i oglądanie

go w szerokiej perspektywie, na określonym tle, jak też i zbliżanie się do niego na tyle, żeby móc przez niego przenikać. Dzięki temu, mówiąc na przykład o Warszawie, można mówić w kontekście innych miast polskich czy europejskich i można mówić o różnych warszawskich dzielnicach. Inny mechanizm to rozkład na czynniki pierwsze, czy też wymienianie jakości. Mówiąc o Warszawie, mówimy o tym, z czego Warszawa się składa, oraz klasyfikujemy składniki – na przykład warszawskie środki transportu. Inny mechanizm to horyzont czasowy – można snuć historie z przeszłości danego tematu, jak i prognozować jego przyszłość. Wszystko to wspomagane refrenem daje już bardzo konkretny materiał do mówienia. A co z emocjami? Związane są one z rytmem mówienia. Warunkiem tego, aby przyciągać uwagę odbiorcy w długim czasie jest oczywiście zmienność. Stąd rozwój poszczególnych aspektów tematu wspomagać można zwolnieniem, bądź przyśpieszaniem, może nawet radykalnie w przytaczanych refrenach – albo na odwrót. Zbawienne okazują się również nieoczekiwane i nielogiczne zmiany rytmu.



21

M. Kundera, *Sztuka powieści*,  
Warszawa 2004, s. 14.

22

J. Kerouac, *W drodze*,  
Warszawa 1993, s. 293.

W takim wypadku rodzą się jednak pytania o użyteczność takich improwizacji w profesjonalnym przedstawieniu, o autora dramatu, samą sztukę i wpisaną w nią dramaturgiczną strukturę. Czy każdy aktor jest w stanie zaimprovizować tekst zgodny z autorskimi intencjami i w jego stylu? Jak długa powinna być improwizacja, aby nie zaburzyć całości struktury przedstawienia? Czy improwizacje sytuacyjne zawsze gwarantują zachowanie określonego, czytelnego dla widza porządku? Gdzie postawić granice? Jak kontrolować proces improwizacji? Jak go uczyć? Odpowiedzi na te pytania warte są niejednego projektu bądź warsztatowych zajęć. Jak ma to miejsce w każdym akcie twórczym, odpowiedzi należałoby szukać w indywidualności artysty, w zetknięciu się jednej konkretnej osobowości z drugą i trzecią.

„Spojrzałem. George Shearing. Jak zawsze opierał swą głowę na bladej ręce, uszy otwarte na oścież jak uszy stonia, wstuchany w odgłosy Ameryki wykorzystywał je po mistrzowsku na własny użytek angielskiej nocy letniej. Namówiono go, żeby wstał i zagrał. Zgodził się. Zagrał całe mnóstwo chóru-

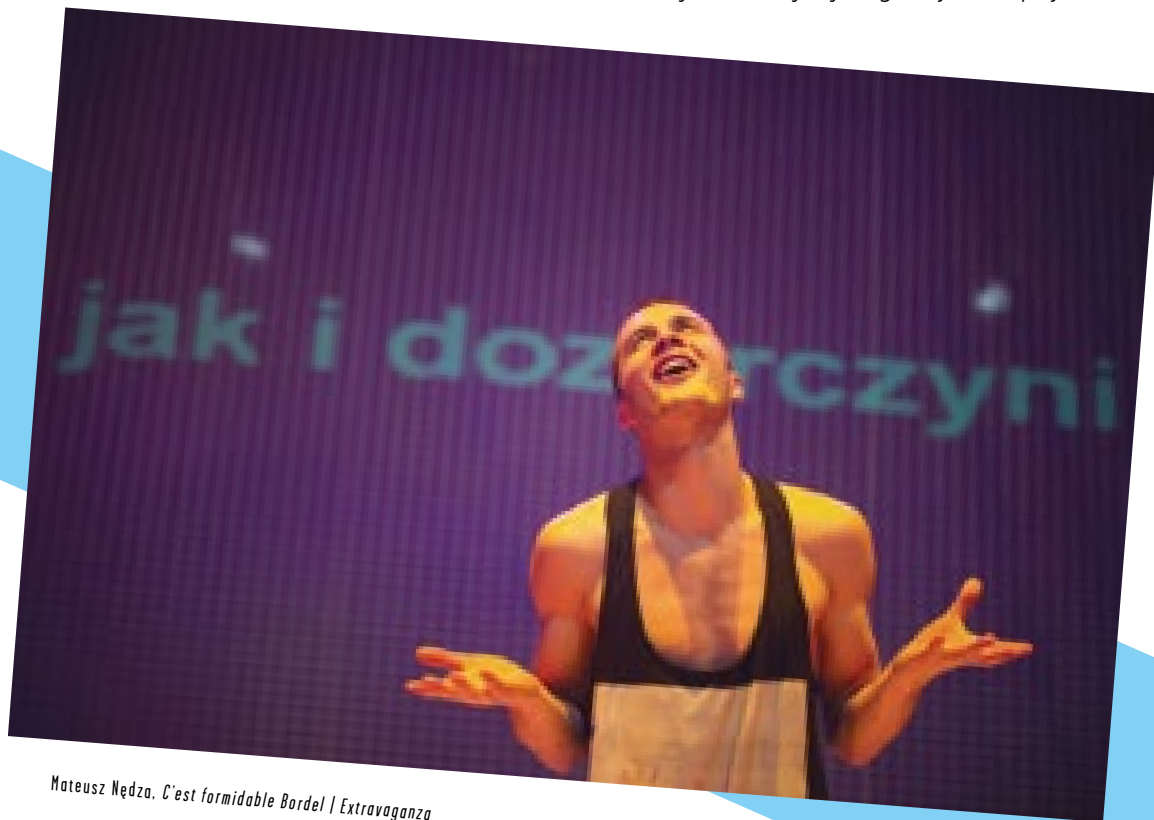
sów z niesamowitymi akordami, które wznosiły się coraz wyżej i wyżej, aż pot rozpryskiwał się po całym fortepianie, a wszyscy stuchali z lękiem i przerażeniem. Po godzinie sprowadzono go z podium. Wrócił do swojego ciemnego kąta, stary Bóg Shearing, a chłopcy powiedzieli: po takim czymś to już nie ma nic”<sup>22</sup>. Któż z aktorów nie marzy, by zagrać jak Bóg, ale każdy doświadczony aktor wie, że mimo sprawności technicznej genialne momenty w sztuce aktorskiej, jeśli się zdarzają, są niepowtarzalne. Może dlatego Stanisławski po dobrej próbie powiedział kiedyś do swoich aktorów: „zagrałście Państwo świetnie, ale tego już nigdy nie da się powtórzyć. Może być tylko gorzej albo lepiej”.

Taka jest *differentia specifica* i urok sztuki teatru – jej nieuchronność, nietrwałość, efemeryczność, ale jest w niej też szansa na przeżycie wspólnotowe – nie tylko dzięki obecności widowni, lecz przede wszystkim dzięki obecności scenicznego partnera. W partnerowaniu leży bowiem sedno sztuki improwizacji, a także w pomysłowości danego ludzkiego umysłu. Wszelkie techniki można bowiem skodyfikować, przekazać, można ich nawet próbować uczyć, ale ostateczny rezultat ich stosowania zależy od konkretnych ludzi, od ich pomysłowości, zapatu i poświęcenia. Szczęśliwie umysł ludzki pozostaje mimo niestrudzonych wysiłków naukowców obszarem niedającym się wyczerpująco opisać i zanalizować. To właśnie – poza próbami czynienia z niej ideologicznej trybuny – pozostaje domeną sztuki. Obcowanie z nieznanym, niewyjaśnialnym, migotliwym daje szansę na wielość interpretacji i przeżyć, na indywidualność przeżycia.

Fot. Bartek Warzecha



Małgorzata Mikołajczak, *C'est formidable Bordel | Extravaganza*



Mateusz Nędra, *C'est formidable Bordel | Extravaganza*

**Waldemar Raźniak** – ur. 1982 w Moskwie, aktor, reżyser, doktor sztuk teatralnych, wykładowca na Wydziale Aktorskim AT w Warszawie i Wydziale Teatru Tańca PWST Kraków w Bytomiu; stypendysta Wydziału Filozofii i Literatury Universidad Nacional Autonoma de Mexico, stażysta Rosyjskiej Akademii Sztuki Teatralnej GITIS w Moskwie; wyreżyserował m. in. *Wassę Żelaznową* Gorkiego w warszawskim Och-Teatrze, *Scenariusz dla trzech aktorów* Schaeffera w Teatrze im. W. Gombrowicza w Gdyni, *Marfinę* wg Jeleny i Michaiła Bułhakow w Teatrze Roma w Warszawie, a ostatnio *Scenę na wypadek deszczu* Olivera Cottona w łódzkim Teatrze Powszechnym.



Drzeworyt z kroniki Holinsheda, 1587

24 Jarosław Komorowski

# DO KRAJU MAKBETA

**Odrzucając „martwe prawdy” literackich reguł na rzecz nieskrępowanego, twórczego geniuszu, romantyzm umieścił na najwyższym piedestale twórczość Williama Shakespeare’a – jako nieprzemijające źródło inspiracji i niedościgły wzór do naśladowania. Podróż do ojczyzny Shakespeare’a stała się wobec tego pożądaną i podejmowaną przez wielu pielgrzymką, prowadzącą ku samej istocie poetyckiego natchnienia.**

Pod koniec sierpnia 1820 roku do Anglii przybył Krystyn Lach-Szyrma, z wykształcenia filozof, zatrudniony jako nauczyciel i opiekun w podróży młodego księcia Adama Konstantego Czartoryskiego. Przebywał najpierw w Londynie, a potem w Szkocji, gdzie pozostał do początku 1824 roku. Cztery lata później wydał w Warszawie dzieło zatytułowane *Anglia i Szkocja. Przypomnienia z podróży roku 1820–1824 odbytej* – diariusz i zarazem solidny, przewodnikowy opis kraju. Książka, przybliżająca mało wtedy znane angielskie realia, cieszyła się ogromnym

wzięciem. W dobie romantyzmu wypadało wszak wiedzieć jak najwięcej o kraju Shakespeare’a. Jako motto autor umieścił zresztą cytując Szekspirowski, słowa Otella z 2. sceny V aktu, wyjaśniając w *Przedmowie*: „Nie chcąc więc w czymkolwiek krzywdzić Wielkiej Brytanii, [autor] w pisaniu o niej trzymał się tylko słów największego jej poety Szekspira: Speak of me as I am. Mów o mnie, jak jestem”.

Z myślą o przyszłych podróżnikach Lach-Szyrma wskazał miejscowości, które warto odwiedzić: „Kto lubi miejsca stawne urodzeniem wielkich ludzi, [...] zbacza do Stratford nad Avonem dla oglądania domu, w którym Shakespeare się urodził, i kościoła, gdzie to, co miał na sobie śmiertelnego, spoczywa”. Do Stratfordu dążyli wówczas przybysze z całej Europy i Stanów Zjednoczonych, ale Lach-Szyrma „nie miał sposobności” się tam wybrać. Oglądał za to z zachwytem Edmunda Keana w rolach Ryszarda III i Hamleta, przeżył „największe w życiu” wzruszenie przy pomniku Shakespeare’a w Westminsterze, a nawet wspiął się na znaną z *Króla Leara* skałę w Dover. W Londynie obejrzał również ptaskorzeźby przy wejściu do Teatru Covent Garden, wśród któ-

## 1

K. Lach-Szyrma, *Anglia i Szkocja. Przypomnienia z podróży roku 1820-1824 odbytej*, Warszawa 1981, s. 12, 237–238, 287, 417–423, 426, 458. Zob. J. Komorowski, *Do kraju poety. W stronę Shakespear'a podróżowanie polskie*, w: *Nie tylko Shakespeare. Szkice z dziejów teatru i dramatu XVI–XX w.*, Warszawa 2011.

## 2

Cytaty z Holinsheda w przekładzie S. Helsztyńskiego wg W. Szekspir, *Makbet*, Warszawa 1929.

rych znalazła się „żona Makbeta z zakrwawionym sztyletem, a sam Makbet odwracający z trwogą wzrok od zamordowanego Dunkana”. Scenę tę miał pewnie w pamięci, gdy pod koniec pobytu odbył w pobliżu Inverness niecodzienną wędrowkę śladami Makbeta: „Shakespeare uczynił okolice tego miasta pamiętnymi przez tragedią *Macbeth*, są więc klasyczne, w których wyobraźnia zdolna się zapalać. Pokazują tam wzgórza z szczątkami dawnego zamku, w którym Dunkan był zamordowany, a krwi jego z morderczych rąk małżonki Macbetha całe morze niezdolne było zmyć; pokazują też tąkę, na której pośród burzy i błyskawic Macbeth spotkał się z trzema czarownicami. W zamku Calder dochowuje się jeszcze także Dunkana, które tam po zburzeniu zamku Macbetha z Inverness przeniesione zostało”<sup>1</sup>. Co pokazali wędrowcowi z dalekiego kraju przemysłni Szkoci? Calder to pierwotna, średniowieczna nazwa Cawdor, o tąkę też nietrudno. Ale szczątków na poły legendarnego zamku Makbeta, zlokalizowanego przez badaczy na szczycie wzgórza o kilometr od Inverness, Lach-Szyrma widzieć nie mógł, bo Malmok III, syn Dunkana, kazał go zrównać z ziemią w XI wieku. Prawdopodobnie obejrzał więc na innym wzgórzu, w obrębie miasta, ruiny zamku późniejszego, ale też o kilkusetletnim rodowodzie. I to niemal w ostatniej chwili – niedługo potem zostały zburzone, ustępując miejsca nowej budowli.

Dzisiejszy podróżnik, bardziej niż dawniejszy świadomy złożoności problemu, winien postawić sobie pytanie: czyimi śladami chce podążać? Czy historycznego króla Makbeta, którego imaginacyjny portret wisi, jak przystało, w galerii władców w edynburskim pałacu Holyrood? Czy też Szekspirowskiego bohatera, uzurpatora i zabójcy o twarzy największych aktorów świata? Odpowiedź jest prosta: jednego i drugiego, bo oddzielić ich od siebie w szkockiej przestrzeni i czasie właściwie nie sposób, a realna postać pozostawiła po sobie ślady niewiele bardziej uchwytnie niż literacka kreacja.

## Daleko jeszcze do Forres?

Szekspirowski *Makbet* jest fioletowo-czerwony, a ściślej wrzosowo-krwawy. Zaczyna się morzem wrzosów, kończy morzem krwi. Na wrzosowiskach koło Forres, które także dziś ciągną się po horyzont, trzy czarownice zastępują drogę Makbetowi i Bankowi, wracającym z pola zwycięskiej bitwy. Tradycyjnie wskazywany jest nawet konkretny pagórek, na którym doszło do spotkania. Macbeth's Hillock leży między Forres a Nairn, kilkaset metrów na północ od drogi, nieco na zachód od zamku Brodie. Może więc tu przywieziono spragnionego niezwykłych wrażeń Lacha-Szyrmę?

Dzieje Makbeta znał Shakespeare z wydanych w 1587 roku *Chronicles of England, Scotland and Ireland* Raphaela Holinsheda. Ponadto mają w nich źródło obie sztuki królewskie, *Król Lear* i *Cymbelin*. Ale dzieło Holinsheda to głównie – zwłaszcza w odniesieniu do czasów najodleglejszych – zbiór podań i opowieści zapożyczonych od wcześniejszych autorów, bardziej utwór literacki niż historyczny. Czerpiąc zeń podstawową narrację *Makbeta*, Shakespeare dowiedział się o rzeczywistym władcy Szkocji niewiele więcej niż my z jego tragedii. A uniwersalizując fabułę, odrzucił nawet te nieliczne informacje, które znalazł – na przykład o siedemnastoletnim panowaniu uzurpatora. Podane przez Holinsheda szczegóły bitwy pod Forres też niezbyt go interesowały: „Makbet i Banko zostali wystani za wolą króla [Dunkana], a mając z sobą dostateczną ilość wojska, stawili czoła wrogom, część z nich zabili, część zapędzili do ich okrętów. Ci, którzy uciekli i na statki się dostali, uzyskali od Makbeta w zamian za znaczną ilość złota pozwolenie, by towarzysze ich zabici w ostatnim spotkaniu mogli być pogrzebani na wyspie Colmes Inch”. Trudno się nawet dziwić – czy waleczny wódz mógłby przyjąć złoto od wrogów swego króla?

Na jednej z rycin ilustrujących księgę Holinsheda mógł Shakespeare zobaczyć scenę spotkania jadących konno Makbeta i Banka z trzema dziw-

nymi kobietami (nie dość jednak dziwnymi, by nie przekształcić ich w demoniczne, pozbawione ptcy czarownice). Wszyscy odziani są w wykwintne renesansowe stroje – bo świadomości, że dawno, dawno temu ludzie ubierali się inaczej, w elżbietańskich czasach jeszcze nie było. Pośrodku stoi stare drzewo, podkreślając niezwykłość miejsca, w głębi latają ptaki, może kruki i wrony, nad polem bitwy, z lewej na stromym wzgórzu wznosi się zamek: „Gdy Makbet i Banko odbywali podróż w kierunku Forres, gdzie król wówczas przebywał – a szli drogą żartując we dwóch bez towarzystwa, ich samych wyjąwszy, przerzynając lasy i niwy – nagle na środku polany spotkali trzy kobiety w dziwnym i dzikim stroju, podobne istotom antycznego świata, na które, gdy uważnie patrzyli, wielce się wido-kowi dziwując, pierwsza z nich przemówiła i rzekła: Witaj Makbecie, tanie Glamis! (bo świeżo przez śmierć ojca swego Sinela objął tytuł ten i urząd). Druga z nich rzekła: Witaj Makbecie, tanie Cawdoru! A trzecia: Witaj Makbecie, który w przyszłości zostaniesz królem Szkocji!”<sup>2</sup>.

## Witaj, tanie Glamis

Aby z Forres i hrabstwa Moray, które było dziedzictwem Makbeta historycznego, dotrzeć do zamku Glamis, odziedziczonego wraz z tytułem przez Makbeta Szekspirowskiego po śmierci Sinela, trzeba by teraz przenieść się o dwieście kilometrów na południowy wschód, przez masyw Grampianów, w okolice Dundee. Na północ od miasta, w rozległym parku stoi okazały zamek, własność królów najpierw szkockich, potem brytyjskich. Anglicy przyjeżdżają tu dziś głównie ze względu na pamięć Elżbiety – Królowej Matki, której (a także jej córce, Elżbiecie II) poświęcono znaczną część ekspozycji. Zainteresowani wątkami Szekspirowskimi mogą się natomiast dowiedzieć, że mistrz William, jadąc z zespołem do Aberdeen, odwiedził Glamis i, zachwycony, uczynił zeń jedno z miejsc akcji *Makbeta*. Na dodatek piętnastowieczną izbę straży o ka-

Zamek Glamis





Zamek Cawdor

miennych ścianach, mroczną i ponurą, nazwano Duncan's Hall<sup>3</sup>. O gościnnych występach teatru Globe w Szkocji milczą jednak źródła, a Glamis jest w tragedii jedynie parokrotnie przywołaną nazwą, dźwiękiem raczej niż konkretnym miejscem. Najwyraźniej mamy tu do czynienia z „zakonserwowaną” romantyczną opowieścią na użytek wielbicieli Shakespeare'a, w rodzaju tych, jakie z pewnością serwowali Szkoci Lachowi-Szyrmie, pokazując mu „toże Dunkana”.

Glamis był pierwotnie zamczkiem myśliwskim – w 1034 roku zmarł tu król Malkolm II. Dziedziczny tytuł tana Glamis, który zarządzał stopniowo rozbudowywaną rezydencją w imieniu władcy, utworzono w połowie XIII wieku, dla historycznego Makbeta o dwieście lat za późno. W czasach Shakespeare'a Patrick of Glamis był już lordem i earlem Kinghorn. Zamek należy koniecznie zwiedzić, bo jest w nim wszystko, co potrzeba – duchy i zamurowany pokój z uwięzionymi przez diabła na-

łogowymi karciarzami, dzieła sztuki, rycerski oręż i myśliwskie trofea. A wspomnianą izbę straży zdomi wypchany niedźwiedź, w latach dwudziestych XIX wieku sprowadzony z Ameryki Północnej do zamkowej menażerii.

### Witaj, tanie Cawdor

Wróćmy teraz do Forbes, skąd już niedaleko do zamku Cawdor, na południe od Nairn. Jak przed wiekami, tak i obecnie jest to posiadłość prywatna, zamieszkiwana przez właścicieli, ale udostępniana zwiedzającym. Choć może nie zawsze i nie wszystkim równie chętnie. Jeden z dwudziestowiecznych panów zamku, myśląc o szekspiromanach i *Makbecie*, podobno powiedział: „Życzylbym sobie, żeby Bard nigdy nie napisał tej przeklętej sztuki!”<sup>4</sup>. Z pewnością nie zgodziłby się z nim John Frederick Campbell, drugi baron i pierwszy earl Cawdor, bo w jego romantycznych czasach nawet śmiertelne toże Dunkana umiano zaprezentować przybyszowi.

3

Zob. *Glamis Castle*, Lodge Lane 2008.

4

Zob. *Cawdor Castle*,

Cawdor Castle 2005.

W istocie jednak zamek poza nazwą nie ma z tragedią nic wspólnego. Tytuł tana Cawdor (dawniej Calder) pochodzi z XIII wieku, a obecna budowla sięga początkami co najwyżej schyłku XIV wieku. Wcześniej istniał, ale w innym, oddalonym o milę, miejscu niewielki fort Calder.

Najstarszą częścią zamku jest centralna wieża – donżon. W sklepionej izbie straży, strzegącej niegdyś zwodzonego mostu, sterczy pośrodku cienia pień dawno uschniętego drzewa. Wedle legendy

Wrzosowisko pod Forbes



w cieniu tego ostrokrzewu położył się osioł, zgodnie z przepowiednią wskazując tanowi Williamowi miejsce budowy nowej siedziby. Badania metodą radiowęglową dowiodły, że drzewo jest naprawdę bardzo stare – obumarło około 1372 roku. Zamkowe komnaty mieszczą setki najrozmaitszych eksponatów, wśród nich cenne gobeliny z końca XVII wieku, przedstawiające sceny biblijne i mitologiczne, oraz niezwykle groteskowe kompozycje, nawiązujące do *Don Kichota*. Pałac otaczają wspaniałe ogrody: regularny, strzyżony, z tajemniczym labiryntem, i kwiatowy, olśniewający latem feerią barw, zapachów i ptasich głosów.

### Zatem do Inverness

Z Cawdor do Inverness, stolicy hrabstwa Highlands, możemy pojechać przez pole stawnej bitwy pod Culloden. Starcie między szkockimi zwolennikami Stuartów i armią angielską w 1746 roku skończyło się rzezią Szkotów. W odróżnieniu od dwóch

poprzednich, Inverness to realne miejsce Szekspirowskiej akcji. By wynagrodzić Makbeta za męstwo i oddanie, król Duncan postanawia odwiedzić dzielnego wodza w jego zamku – i zostaje skrytobójczo zamordowany. Historyczny Duncan I, który wbrew prawu wstąpił na szkocki tron, zginął wprawdzie w 1040 roku w potyczce z wojskami Makbeta pod Bothganovan (dziś Pitgaveny k. Elgin), ale kronikarze – przed Holinshedem także Hector Boëthius w *Historia Gentis Scotorum* – wybrali rozwiązanie bardziej dramatyczne.

W dzisiejszym Inverness próżno jednak szukać śladu któregoś z Makbetów. Turystyczne oblicze miasta kształtują nie szczątki pradawnego zamku, lecz potwór z pobliskiego Loch Ness – pluszowych i ceramicznych zielonych smoków pełno tu jak pod Wawelem. Z czasów średniowiecza pozostała tylko wieża kościoła pw. św. Stefana oraz herb miasta. Tarczę z wizerunkiem Ukrzyżowanego i łacińską de-



Elgin – ruiny katedry



czy choćby cieni jest oczywiste i wręcz odruchowe. W przypadku „Trylogii” głównie na Kresach Wschodnich, od Birż po Raszków, ale przecież nie tylko. Nazwa Elgin na mapie i drogowej tablicy musiała więc wywołać skojarzenie, na pozór swobodne, ale przecież ściśle umotywowane.

„Jestem Ketling of Elgin. Pana Wołodyjowskiego przyjaciel i towarzysz broni” – przedstawia się elegancki kawaler Krzysia Drohojowskiej, momentalnie podbijając jej serce. Skąd jednak w mokatowskim dworze Szkot z kraju Makbeta? Sienkiewicz wiedział doskonale, że historyczny pierwowzór postaci, major artylerii Heyking, był Niemcem z Kurlandii, lennego księstwa Rzeczypospolitej. I właśnie Niemca najwyraźniej nie chciał uczynić przyjacielem i współuczestnikiem chwały Małego Rycerza. Mamy więc Hasslinga-Ketlinga, Szkota z polskim indygenatem. Ale i kurlandzkiego wątku pisarz nie

porzucił zupełnie, dając bohaterowi przybranego ojca – dobrodzieja: „na samej granicy żmudzkiej na człeka takiego samego nazwiska, jako jest moje, natrafił[em], którego mnie adoptował, do herbu przyjął i fortuną obdarzył. Mieszka on w Świętej, w Kurlandii, ale i z tej strony ma majątność Szkudy, którą mnie puścił”. Święta i Szkudy, teraz po dwóch stronach granicy łotewsko-litewskiej, to oczywiście temat na osobną podróż i opowiadanie...

W Elgin obejrząc możemy jeden z najefektowniejszych szkockich zabytków – ruiny gotyckiej katedry Trójcy Świętej. Wcześniej była tam kaplica w zamku, gdzie tymczasowo pochowano poległego Duncana I. W 1224 roku przeniesiona została do Elgin siedziba biskupstwa Moray. Katedrę wznoszono, odbudowywano i poszerzano do końca XIV wieku. Po reformacji opuszczona jako „twierdza papizmu”, w XVII wieku zaczęła popadać w ruinę, dziś nie-

wizą „Zgoda i wierność” podtrzymują wielbłąd i ston – to świadectwo egzotycznych kontaktów miejscowych kupców. Przy ratuszu stoi Mercat Cross z XVI wieku, znak handlowych przywilejów, nie w kształcie krzyża zresztą, lecz kolumny z jednorożcem, heraldycznym zwierzęciem szkockich władców. Od ratusza podchodzimy mniej więcej dwieście metrów na wzgórze zamkowe, gdzie, jako się rzekło, z ruin pokazywanych Lachowi-Szyrmie nic nie zostało. Na ich miejscu w 1836 roku architekt William Burn wznosił z czerwonego piaskowca potężny, lecz mało urodziwy neogotycki gmach. Nazywany w przewodnikach „zamkiem” mieści on instytucje wymiaru sprawiedliwości, a najwyższa, wysmukła wieża kryje prozaiczny komin.

### Elgin. Intermedium Sienkiewiczowskie

Gdy Sienkiewiczowską „Trylogię” i Szekspirowskiego Makbeta uważa się za dwie najważniejsze w życiu lektury, tropienie związanych z nimi miejsc, śladów



Wzgórze Dunsinane



Kościół św. Brendana w Birnie

zwykle malowniczą i znakomicie utrzymaną. Warto zwrócić uwagę na jedno z okien dobrze zachowanego ośmiobocznego kapitulorza. Przy podstawie kamiennego ostrołuku przycupnęła kamienna mysz – średniowieczny symbol grzechu, zła, które chciałyby dostać się do środka.

### Pobożna fundatorka kościołów

Stanisław Helsztyński dawno już pisał o „krzywdzie lady Makbet”, biorąc w obronę zasnętej i bogobojnej szkocką królową, pomówioną o zbrodnicze skłonności przez Holinsheda i ostatecznie pogiętą przez Shakespeare’a<sup>5</sup>. Stratfordczyk stworzył jej złowrogi wizerunek na podstawie jednego tylko zdania kroniki: „dokuczliwie jąrzyła go do podjęcia tej sprawy jego żona, bo była bardzo ambitną i płała nieugaszoną chęcią noszenia miana królowej”. Prawdziwa żona Makbeta o imieniu Gruoch, wnuczka króla Kennetha III, w wyniku walk dynastycznych straciła w dzieciństwie całą rodzinę, a potem pierwszego męża Gilcomgaina, władcę Moray. Makbet przejął po nim żonę i hrabstwo.

Lady Gruoch wedle historyków była nie tylko hojną opiekunką, lecz także fundatorką kościołów i klasztorów – choć po tysiącu lat trudno o bezsporne fakty. Jak się przypuszcza, erygowała pierwszy klasztor na wyspie św. Serwana na jeziorze Loch Leven k. Kinross (objęty potem przez augustianów). Jeden z przypisywanych jej kościołów można odwiedzić w pobliżu Elgin, około czterech kilometrów na południe, ale dotrzeć do niego można tylko bocznymi, krętymi drogami. Skromna wiejska świątynia w Birnie, pw. św. Brendana Żeglarza, miała być w dodatku miejscem ślubu państwa Makbetów<sup>6</sup>. Obecny, zbudowany z kamiennych bloków kościół datuje się na mniej więcej 1140 rok – może więc istniał wcześniej. W XII wieku rezydował w Birnie biskup diecezji Moray. Wewnątrz zwraca uwagę romańska chrzcielnica, na zewnątrz – zegar słoneczny z XIII wieku i gotycki łuk nad drzwiami prezbiterium.

### Fortyfikuje wzgórze Dunsinanu

Historyczny Makbet mówił po gaelicku. Jego imię w tym celtyckim języku brzmi Mac Bethad (czyli Syn Życia), z nieodłącznym patronimicum „mac Findláich” (syn Findlaya). Po pokonaniu Dunkana rządził energicznie i sprawiedliwie, przez kilkanaście lat zapewniając krajowi spokój i dobrobyt. Jako pierwszy król Szkocji (po gaelicku Alby) w 1050 pielgrzymował do Rzymu, do papieża Leona IX. W 1054 przeciwnicy sprowadzili przeciw niemu wojska angielskie. Po klęsce pod Dunsinane musiał uchodzić w góry i 15 sierpnia 1057 roku został zabity w walce w Lumphanan k. Aboyne (na zachód od Aberdeen) przez Malkolma, syna Dunkana.

Krzywda Makbeta jest z pewnością nie mniejsza niż jego żony, skoro kronikarze i sam Bard zrobili z porządnego władcy krwiożerczego potwora. Holinshed pisał: „w zamiarze, by mógł tym okrutniej uciskać swych poddanych wszelkimi tyrańskimi krzywdami, pobudował silny zamek na szczycie wzgórza zwanego Dunsinane, leżącego w Gowrie, dziesięć mil od Perth, na tak dumnej wyżynie, że stając tam w górze, zobaczyć byto można prawie całą ziemię Angus, Fife, Stermond i Ernedale, jakby leżały u stóp patrzącego”.

By dotrzeć do Dunsinanu, trzeba jechać z Perth przez New Scone i w Balbeggie skręcić w prawo. Droga prowadzi przez wieś Collase do placzyku z tablicą informacyjną u stóp wzgórza w wulkanicznym paśmie Sidlaw Hills. Wejście na szczyt (310 metrów) nie zajmie więcej niż pół godziny, a widok jest rzeczywiście wspaniały. Badania archeologiczne ujawniły pozostałości owalnej wczesnośredniowiecznej fortecy – może i wzniesionej przez Makbeta. Widoczne na wierzchołku zagłębienie terenu to obszar otoczony niegdyś głównym, kamiennym wałem (w przybliżeniu 50 na 25 metrów). Dwa dalsze wały okalały zbocza, co najlepiej widać od wschodu, z sąsiedniego Black Hill.

5

S. Helsztyński, *Krzywda lady Makbet*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 17.

6

Zob. C. Taylor, A. Murray, *On the Trail of The Real Macbeth, King of Alba*, Edinburgh 2008.

7

Zob. N. Aitchison, *Macbeth. Man and Myth*, Phoenix Mill 1999.

## Póki las Birnam

Nikt nie pokona Makbeta, póki wielki las Birnam nie przyjdzie do Dunsinanu – zapewnia zjawa, wywołana przez czarownice z kotła petnego „piekielnego rosotu”. Wróżba niezwykła, więc jej fabularna pointa trochę rozczarowuje, bo to nie las kroczy, lecz żołnierze, ukryci pod ściętymi gałęziami. Shakespeare podążył jednak za kronikarskim źródłem. Trzy i pół stulecia później Tolkien, pisząc *Władcę pierścieni* w konwencji *fantasy*, nie musiał racjonalizować: żywy las Fangorn – las Drzewców czyli Entów – po prostu idzie do Isengardu i niszczy twierdzę Sarumana. To, co zostało z lasu Birnam (dawniej Brynnane, Bernane lub Birnane), znajduje się na północ od Perth, w miasteczku Birnam koło Dunkeld, nad rzeką Tay. Czasy *Makbeta* raczej niż Makbeta historycznego pamięta już tylko jeden bardzo sędziwy dąb. Powiadają o nim, że przetrwał, bo nie poszedł do Dunsinanu (oddalonego o 24 kilometry). Botanicznie jest to dąb bezszypułkowy, historycznie – relikw pradawnego boru, emocjonalnie – żywa legenda. Ścieżka do Birnamskiego dębu zaczyna się naprzeciwko bramy z napisem „Beatrix Potter Garden”, wiodącej do ogrodu poświęconego sławnej pisarce. Ten jednak świat literacki z Shakespeare’em nie ma absolutnie nic wspólnego. Chociaż... Opowieści o Króliku Piotrusiu, Pani Tyciej Mysze i Jeremim Rybaku rewelacyjnie przetłumaczyła dla polskich dzieci (i nie tylko) Małgorzata Musierowicz, siostra Stanisława Barańczaka. Kto szuka, ten zawsze znajdzie. Oznaczona drogowskazem przyrodnicza ścieżka zaaranżowana jest ciekawie. Po około dwustu metrach dochodzimy do dużego drzewa, by na drewnianej tablicy przeczytać: „To nie ja. Jestem jaworem”. Kolejne sto metrów, następne drzewo (platan) i informacja: „To też nie ja. Idź dalej”. Jeszcze dwieście metrów i widzimy wielki dąb z rozpostartymi

na kilkanaście metrów wokół konarami. W pobrużdżonym pniu o obwodzie 5,5 metra znajduje się od północy, przy ziemi, spora dziupla, taka na jednego wędrowca. Tablica z ekspresyjnym wizerunkiem Szekspirowskich wiedźm przywołuje dwuznaczną przepowiednię, dla której niewielka polana w cieniu wiekowego dębu byłaby idealną scenografią.

## Oto głowa zdrajcy

Kiedy Makduf w ostatniej scenie tragedii pokazuje zwycięzcom obciętą głowę Makbeta, nic nie wskazuje na to, by ktokolwiek chciał zadbać o godny pochówek uzurpatora. Holinshed nakreślił obraz jeszcze bardziej dosadny: „uciąwszy głowę jego od ramion, osadził ją na żerdzi i przyniósł do Malkolma”. Równocześnie jednak pomieszał informacje, każąc Makdufowi ścigać Makbeta z Dunsinanu do Lumphanan (blisko sto kilometrów), a potem wrócić z jego głową.

Makbet historyczny, którego królewskiej godności nawet wrogowie nie negowali, spoczął w świętym miejscu szkockich monarchów, na cmentarzu przy klasztorze na wysepce Iona u zachodnich wybrzeży kraju. Przedtem jednak, jak twierdzono, musiał być gdzieś pochowany prowizorycznie, ze względu na czas wojny. Tylko gdzie? Natożenie się przekazu historycznego i tradycji Szekspirowskiej sprawiło, że w XVIII i XIX wieku wskazywano kilka różnych miejsc. Pod Lumphanan odnalazł się Kurhan Makbeta, zwieńczony głazem (a w pobliżu Źródło Makbeta, z którego pił przed bitwą). U podnóża Dunsinanu miejscem pochówku miał być tak zwany Lang Man’s Grave, też oznaczony głazem, nie bardzo już wiadomo którym, bo sporo ich w okolicy<sup>7</sup>. Bez problemu możemy natomiast zobaczyć Kamień Makbeta przy bramie majątku Belmont k. Meigle (18 kilometrów na północny wschód od Dunsinanu). Wedle lokalnej tradycji, zapisanej w połowie XVIII wieku, tu było pole ostatniej walki i grób Makbeta.



Kamień Makbeta w Belmont

Wysoki na 3,6 metra monument, zwany Belliduff, to w istocie neolityczny menhir. Wykopaliska pozwoliły stwierdzić, że mógł upamiętniać pochówek, ale sprzed trzech-czterech tysięcy lat.

Rzeczywistość jest bogatsza od literatury. Po śmierci Makbeta na tron wstąpił jako legalny następca jego pasierb Lulach, zwany Nieszczęsnym. Żądny władzy Malkolm walczył z nim siedem miesięcy, wreszcie wciągnął w zasadzkę i zabił pod Essie 17 marca 1058 roku. Dopiero wtedy kończy się naprawdę historia Makbeta. Rację miał nie tyle Shakespeare, co Jan Kott – Wielki Mechanizm czy może Wielki Młyn historii obraca się niepowstrzymanie i bezwzględnie.

Fotografie autora

Ostatni dąb z lasu Birnam



**Jarosław Komorowski** – ur. 1955 w Świdnicy, historyk teatru, szekspirolog, doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajny oraz dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, profesor nadzwyczajny Instytutu Sztuki PAN, redaktor „Pamiętnika Teatralnego” i „Spotkań z Zabytkami”. Interesuje się przede wszystkim polską recepcją twórczości Shakespeare’a oraz kulturą i zabytkami Kresów Wschodnich. Autor monografii: *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 r.*, *Piramida zbradni. „Makbet” w kulturze polskiej 1790–1989. Nie tylko Shakespeare. Studia z dziejów teatru i dramatu XVI–XX w.*, kilku pomniejszych książek oraz blisko trzystu rozpraw, artykułów i recenzji, opublikowanych w Polsce, Anglii, Niemczech, na Litwie i Ukrainie.

# INSTRUMENTY MUZYCZNE PORTRET ZBIOROWY

**Instrumenty muzyczne są przede wszystkim przyrządami do grania, czyli komponowania, ćwiczenia, wykonywania dzieł – to oczywiste.**

**Ale są to także rzeczy niepodobne do innych, często zdobione z ogromnym przepychem także przez największych geniuszy pędzla i dłuta. Bogaty wystrój staje się wówczas sam w sobie arcydziełem, a muzyka zostaje uhonorowana pięknem i doskonałością sztuk plastycznych.**

## Krzysztof Lipka

Nie jest niczym nadzwyczajnym, że nawet najwięksi artyści przykładali rękę do zdobienia najzwyklejszych przedmiotów codziennego użytku. Kaprysy możliwych, dobrze płatne zamówienia, a także fantazja mistrza wielokrotnie sprawiały, że szczególnie wypieszczony powszedni przedmiot przekraczał granice rzemiosła artystycznego i stawał się dzie-

łem sztuki. Tym bardziej mogło się to przydarzyć rzeczy tak szacownej, jak instrument muzyczny. Dobrze znane są przypadki współpracy geniuszy z budowniczymi instrumentów, wśród których klawesyn zdobiony malowidłami Jeana Antoine'a Watteau<sup>1</sup> niewątpliwie stanowi koronny przykład. Jednak żadna rodzina instrumentów nie doczekała się takiego bogactwa upiększeń dokonywanych przez najwybitniejszych malarzy, jak król instrumentów, czyli organy.

1

Zachowały się tylko szkice Watteau zdobień klawesynu Ruckersa z 1708 r., zakupionego przez Madame André (Paryż 1756 r.); rysunki w kolekcjach w Cannes, Florencji i Paryżu; zob. *L'opera completa di Watteau*, red. G. Macchia, Milano 1968, *Catalogo delle opere* nr 29, s. 93.

2

J. Erdman, *Organy*, *Poradnik dla użytkowników*, Warszawa 1989, s. 7–10.

## — CZĘŚĆ TRZECIA: INSTRUMENTY JAKO PODŁOŻE MALARSKICH ARCYDZIEŁ. ORGANY — KRÓL INSTRUMENTÓW, UNIWERSUM PIĘKNA

### Dlaczego organy są królem instrumentów?

Żaden z używanych dzisiaj w zachodniej kulturze instrumentów muzycznych nie ma tak dawnej i szacownej historii, jak organy. Po raz pierwszy zbudowano je w Aleksandrii w III wieku p.n.e. Najstarsze wykopaliska z terenów Rzymu poświadczają ich obecność w III wieku n.e., a do liturgii trafiły w VII wieku za sprawą papieża Witaliana. Pierwsze znane z literatury organy zamówił w Bizancjum Pepin Mały dla kościoła w Compiègne<sup>2</sup>.

Trzeba podkreślić, że żaden z instrumentów nie jest tak uniwersalny, jak organy, żaden nie ma tak rozległych możliwości technicznych i wyrazowych, żaden nie zgromadził tak ważkiej i bogatej literatury, nie angażował w swą historię tylu geniuszy. Tylko organy porównuje się do orkiestry, tylko organy wytworzyły tak zwany symfoniczny styl, tylko na organy pisano solowe symfonie (Charles-Marie Widor, Louis Vierne).



Nie sposób pominąć tu bodaj kilku wybranych nazwisk. Wystarczy przypomnieć, że organy to instrument Buxtehudego, Bacha i Händla, Mendelssohna, Brahmsa i Brucknera, Francka, Honeggera i Messiaena. Organy skupiły wokół siebie liczne i niedoścignione pod względem doniosłości dorobku szkoły kompozytorów i wirtuozów. Obok niezwykle bogatej i rozgałęzionej szkoły niemieckiej na czoło wybija się francuska muzyka organowa, która w każdym pokoleniu od XVI wieku (Jehan Titelouze) do dzisiaj (Thierry Escaich) wydaje artystów najwyższej rangi. W XX wieku żaden instrument nie może się pochwalić tak oryginalną, na wskroś nowoczesną i nowatorską muzyką jak organy.

I jeszcze jeden argument na rzecz królowania organów – ich kształt plastyczny. By bodaj pobieżnie zarysować powyższą tematykę, nie wystarczyłby opasty tom. Dlatego artykuł skupia się na jednym, wybranym aspekcie – malowidłach na drzwiach szaf organowych.

Nie można jednak nie poruszyć choćby przelotnie kilku innych aspektów plastycznego kształtu organów. Przede wszystkim organy są w większości usytuowane w kościołach i od najdawniejszych czasów budowane z myślą o idealnym wkomponowaniu w konkretne wnętrza; budowniczowie projektują instrument do gotowego już budynku. Kto był w Oliwie, musiał zwrócić uwagę na to, w jaki sposób znakomicie usytuowany instrument odnosi się do swego otoczenia, do ściany, arkad, empor, stropu, wejścia, okien.

Tę część instrumentu, która jest widoczna (prospekt), buduje się nie tylko dla brzmienia, lecz także na pokaz, nad jej układem pracują u boku organistów architekci, rzeźbiarze, malarze, a jej ostateczny kształt należy do tak zwanej małej architektury. Prospekt, ubogi czy wystawny, musi być piękny, musi mówić o potędze wiary, którą głosi brzmienie. Samemu opisowi prospektów organowych, z których każdy jest inny, poświęcono wiele tomów. Już w IV wieku powstał poemat w formie zarysu prospektu organowego (autorstwa Porfiriusa Optatianusa).

Na architekturę prospektu składają się wykwiłtnie pogrupowane piszczałki (niektóre w ogóle nie wydają dźwięku, a ustawiono je tylko jako fasadę), wśród nich rzeźbione ornamenty, w tym pełnoplastyczne figury, często elementy ruchome (jak trąby i stońca w Oliwie), wieńczące detale, stiuki, polichromie, okucia, złocenia. Szafa organowa to element prospektu, która ukrywa przed wiernymi

przynajmniej część, zwykle zasadniczą, piszczałek. Jej rola jest przynajmniej potrójna; po pierwsze, chroni instrument od stałego wystawienia na powietrze, po drugie, skromniej prezentuje instrument (co nieraz stanowi ważki wymóg), po trzecie, przytłumia brzmienie. Zależnie od potrzeb liturgii szafę na czas nabożeństw otwierano lub zamykano, uzyskując dzięki temu różne muzyczne i wizualne efekty.

Organy są także największym z instrumentów muzycznych; większe od nich mogą być tylko carillon (zestawy dzwonów wieżowych), nie stanowią one jednakże jednego instrumentu, lecz całą specyficzną „orkiestrę”. Jako tak potężny przedmiot organy stwarzają bardzo duże możliwości do wprowadzania rozbudowanych partii zdobnictwa, szczególnie duże powierzchnie drewnianej obudowy wręcz domagają się udekorowania i uświetnienia. Tym bardziej, że pola podlegające opracowaniu nie mają bezpośrednio wpływu na rodzaj dźwięku. Toteż szafy są zwykle malowane bogato od wewnątrz i od zewnątrz, dzięki czemu, zależnie od tego, czy skrzydła są otwarte lub zamknięte, wystrój instrumentu prezentuje się oficjalnie lub intymnie.

Najprostsze szafy organowe zamykane są drzwiami jedno- lub dwuskrzydłowymi, ale mogą się zdarzyć także ośmioskrzydłowe. W wymalowanym instrumencie każde skrzydło powinno w zasadzie służyć jako powierzchnia do ozdobienia innym obrazem, ale też może się zdarzyć, że wszystkie tworzą jedno malowidło.

### Malowane szafy organowe w Europie

Wymalowane szafy organowe są rozproszone po najróżniejszych miejscowościach i świątyniach, od katedr w wielkich metropoliach do niewielkich wioskowych kościółków. W niektórych kościołach można ich spotkać kilka, ale przeważnie jest jeden instrument, czasem dwa. Niektóre parafie mogą się poszczycić szafami z malowidłami mistrzów, których nazwiska wymienione są w każdym podręczniku historii sztuki.

Malowane szafy organowe pojawiają się w Europie w dwunastu krajach (brak wśród nich Polski). Najwięcej ozdobionych w ten sposób instrumentów występuje oczywiście we Włoszech, gdzie znamięta większość zgromadzonych dzieł pochodzi z XV i XVI wieku; można tam podziwiać 155 obmalowanych organów, 8 z nich się jednak znajduje poza krajem ojczystym, a 36 przeniesiono ze świątyń do muzeów. Na drugie miejsce wysuwają się Niemcy, w których jednak – jak na kraj tak rozległy, bogaty i zasobny w kościoły – malowanych szaf organowych występuje niewiele, bo zaledwie 28; potężna różnica w zestawieniu z Italią. W pozostałych państwach liczba organów zamkniętych w malowanych szafach przedstawia się następująco: Holandia 25, Szwajcaria 24, Francja 19 (w tym 12 na Korsyce), Hiszpania 17, Austria 16, Anglia 7, Belgia 5, Słowenia 5, Słowacja 2 i Dania 1. Po podliczeniu – 279 instrumentów, z czego poza Włochami tylko 124.

Choć ilość rzadko idzie w parze z doskonałością, to tym razem jednak trzeba zdecydowanie przyznać

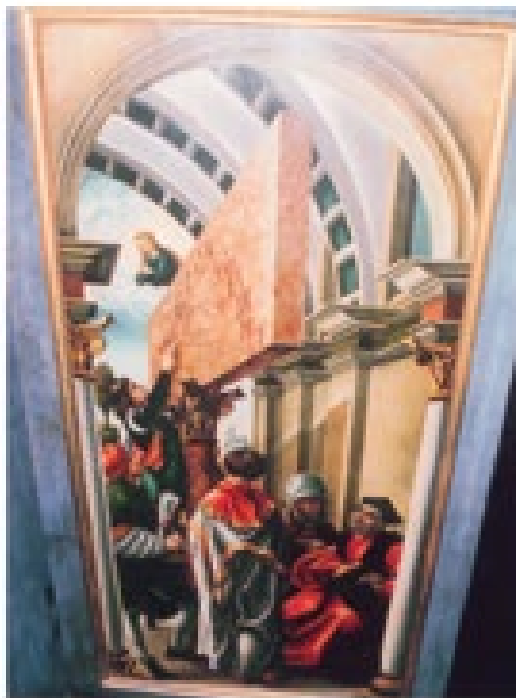
Włochom palmę pierwszeństwa także w klasie zachowanych u nich zabytków. Przy tym jednak, może nieco na złość Włochom, organy wymalowane przez jednego z najgenialniejszych włoskich malarzy, przedstawiciela wczesnej szkoły weneckiej, autora żywotów świętych, dla których tło stanowią precudne weduty Wenecji, Vittore Carpaccio, znajdują się w Słowenii. W katedrze pw. św. Nazariusza w Koprze można podziwiać na drzwiach organowej szafy jego *Ofiarowanie w świątyni i Rzeź niewiastek*, namalowane w 1523 roku (ryc. 1).

Rezultaty pracy nad organami wielkich mistrzów można oglądać także w kilku innych krajach .



Ryc. 1

W Niemczech zdołił je Jörg Breu, w Hiszpanii – Pedro Berruguete (przeniesione do Prado), w Szwajcarii obaj Holbeinowie, w Holandii – Everdingen, Bronckhorst i Lairese. We Włoszech całe mnóstwo znakomitych artystów (miejscowości w nawiasach): P. Amalteo (Oderzo, San Daniele del Friuli, San Vito al Tagliamento, Udine, Volvesone), O. Amigoni (Brescia), A. Aspertini (Bologna), Bedoli (Parma, Piacenza), Gentile Bellini (Wenecja), Giovanni Bellini (Wenecja), Bonvicino (Brescia), Annibale Caracci (Bologna), Rinaldo Ghirlandaio (Florencja), Cavalier Ferrante (Piacenza), Correggio (Turyn), Luca Giordano (Neapol), Bernardo Luini (Oira, Paderno), Mastelletta (Bologna), Palma il Giovane (Salo, Wenecja), Parmigianino (Parma), Pordenone (Spilimbergo, Volvesone), E. Procaccini (Lodi, Parma), C. Procaccini (Mediolan), Romanino (Asola, Brescia, Trient, Werona), Salviati (Wenecja), Schiavone (Belluno, Wenecja), Sebastiano del Piombo (Wenecja), Stefanetti (Bologna), Tintoretto (Florencja, Wenecja), Cosme Tura (Ferrara), Vasari (Neapol), Veronese (Mediolan, Modena, Stamford, Torcello, Wenecja), Vicentino (Wenecja, Vittorio Veneto).



Ryc. 2

Nie we wszystkich regionach Europy organy przedstawiają się podobnie. Na przykład w Belgii w ogóle szafy organowe są rzadkie. Przeważnie eksponowano tam sylwetę instrumentu z naciskiem na dobrą architekturę, prospekt, dekorację rzeźbiarską. Do najwspanialszych przykładów organów belgijskich należą instrumenty w Leuven, zbudowane przez Petera Goltfusa (1692–1696) oraz Daniela van der Diestelen (1492, restaurowane przez Jeana Denkena w XVIII wieku) w Sint-Geranuskerk w Tienen. W innych regionach przeważają instrumenty o bogatym malunku, lecz czysto ornamentalnym. Co ciekawe, również nie zawsze pojawia się na kościelnych instrumentach tematyka religijna, zdarzają się także motywy świeckie, a nawet mitologiczne, choć, rzecz jasna, wątki sakralne występują w przytaczanej większości.

### Tematyka obrazów na szafach organowych

Równie rzadkie jak w Belgii są szafy organowe w Danii. Ich konstrukcję uzupełniają zwykle charakterystyczne dodatkowe boczne elementy rzeźbiarskie, tak zwane (z powodu swego kształtu) uszy. Tylko w kaplicy zamkowej w Søderborgu pojawia się szafa organowa, którą zdobią wykonane w roku 1629 przez Wulfa Petersena dwa przedstawienia religijne, *Zwiastowanie* i *Chrzest Chrystusa*; towarzyszą im muzykujące aniołki.

W Niemczech uwagę przyciąga przede wszystkim Augsburg, gdzie nad zdobieniem szafy organowej w kaplicy grobowej słynnych Fuggerów (pw. św. Anny) pracował około roku 1512 Jörg Breu starszy, uczeń starszego Holbeina, przedstawiciel wczesnej szkoły naddunajskiej, ten sam, który wcześniej dekorował opactwo benedyktynów w Melku. Na skrzydłach szafy, obok *Wniebowstąpienia* i *Wniebowzięcia*, artysta przedstawił scenę niepowtarzalną w całej europejskiej ikonografii, *Naukę solfeżu* – są opinie, że tematem dzieła jest wynalezienie mu-

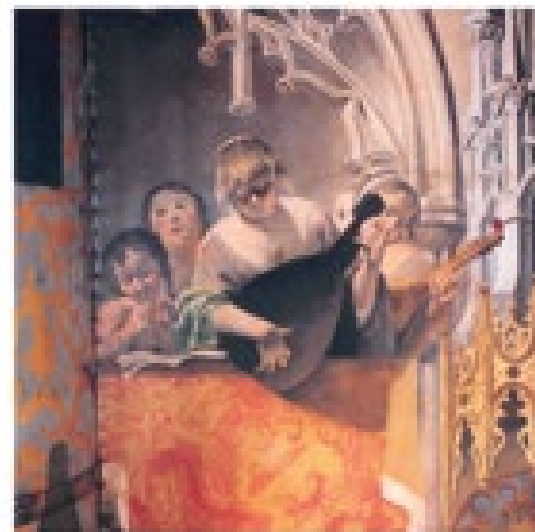
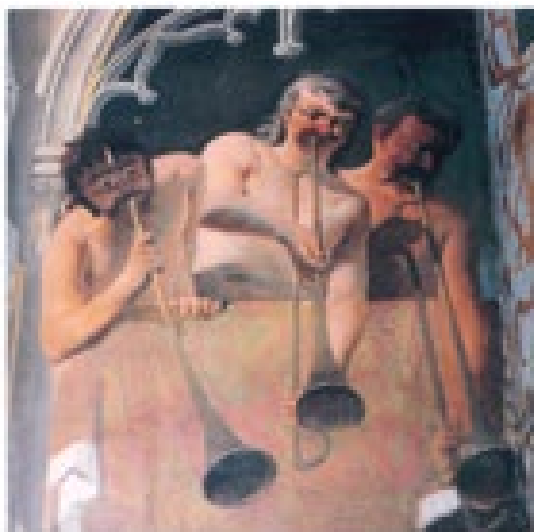
zyki (ryc. 2). Zaraz w roku następnym Breu udał się w podróż do Włoch, gdzie pod wpływem tamtejszego renesansu jego surowy styl złagodniał, ale też stracił na oryginalności. Warto dodać, że na innej szafie niemieckich organów, w wiejskim kościele w Basedow można ujrzeć anonimowy obraz przedstawiający zdobycie Jerycha (około 1683) – jedyne przedstawienie tego starotestamentowego epizodu w „organowym” dorobku Europy. We Flensburgu zaś pokazany został Jubal, starotestamentowy pretendent do stawy wynalazcy muzyki<sup>3</sup> (malował Gowart von Achten).

We Francji warto obdarzyć zainteresowaniem katedrę pod wezwaniem St.-Jeana-Baptiste’a w Perpignan, gdzie XV-wieczny anonim ukazał ucztę u Heroda, a przygrywa do niej zabawna kapela złożona z ludowych typów; malowidło zręczne, ale – jak to określają historycy sztuki – szkoła miejscowa (czyli prowincjonalna).

W Szwajcarii spotykamy ciekawy przykład związany z Bazyleą. Zajmowali się tam uświetnieniem miejscowych organów obaj Holbeinowie, ojciec

i syn. U Hansa starszego zamówiono około 1502 roku wystrój organów z przedstawieniem *Narodzin* i *Poktonu trzech króli*. Z kolei Hans młodszy wykonał dla katedry około 1528 roku malowane skrzydła organowe, które zniszczono w końcu XVIII wieku. Wiadomo, że malowidła zewnętrzne na drzwiach przedstawiały cesarza Henryka II Świętego i Kunegundę, fundatorkę świątyni, oraz Maryję, patronkę katedry, i św. Pantalusa, pierwszego biskupa Bazylei. Własnoręczne rysunki Holbeinów ukazujące oba nieistniejące już zabytki przechowywane są w Kunstmuseum w Bazylei<sup>4</sup>. Poza tym to właśnie w Szwajcarii występują na organach zadziwiające przedstawienia pogańskich bogów (Orfeusz, Apollo, muzy w miejscowości Mon, początek XVIII wieku) i muzykujących erosów (Visp-Eyholz, około 1830). W Holandii warto skupić zainteresowanie na Alkmarze i Amsterdamie. W pierwszym z wymienionych miast znajdują się dzieła Caesara Böhthiusa van Everdingena, w którego dorobku „organowy” *Pochód tryumfalny Dawida po zwycięstwie Filistynów* (1645) należy do najważniejszych pozycji (ryc. 3). W tym samym kościele spotykamy rzadkie przedstawienie, *Personifikację Wstydlivości* (Jacob van Campen[?]). Amsterdam może poszczycić się dziełami Jana Gerritsza van Bronckhorsta (*Historia Dawida*, Nieuwe Kerk, 1655), projektanta wspaniałych witraży i dekoratora ratusza, oraz Gerarda de Lairese’a (*Dawid, Królowa Saba u Salomona*, Westerkerk, 1686), nadwornego artysty Wilhelma III Orańskiego, malarza i grafika, który po utracie wzroku został znakomitym teoretykiem.

Ryc. 3



3

Genesis 4,21.

4

Por. *L'opera completa di Holbein*, red. H. W. Grohn, Milano 1971, *Catalogo delle opere* nr 59, s. 98.



Ryc. 4

### Zabytki Włoch

Oczywiście nie sposób bodaj przywołać wszystkie najciekawsze spośród malowanych szaf włoskich, nie można dzieł wymienionych już włoskich malarzy wspomnieć choćby przelotnie. Jeśli tu pokazane byłyby zdobiące organy obrazy pędzla Bellinich, Carraccich, Parmigianina, Sebastiana del Piombo, Tintoretta, Tycjana i Veronese'a, to okazałoby się, że dzieła te wszystkim są znane. Choć przeważnie nikt nie wie, że pochodzą z wystroju skrzydeł organowych szaf; wiele z nich zresztą znajduje się dzisiaj w muzeach.

Wspomnianych więc będzie tu tylko kilku mistrzów nie mniejszych, za to mniej znanych. Najpierw Cosme Tura, geniusz szkoły ferraryjskiej i rodziny d'Este; jego przedstawienia *Święty Jerzy* i *Zwiastowanie* (1469) zdjęte z organów katedry w Ferrarze, znajdują się w tamtejszym muzeum katedralnym. Camillo Procaccini w kościele San Vittore al Corpo w Mediolanie znakomicie ujął *Przejsięcie Żydów przez Morze Czerwone* (1616). W Lodi natomiast ten sam temat przedstawiony przez jego bratanka, Ercole Procacciniego młodszego, zdobi organy w katedrze pw. Assunty (1664). Girolamo Bedoli, kuzyn Parmigianina, wykonał dla katedry w Parmii wspianą *Koncert kwartetu instrumentalnego* (1562, obecnie Galleria Nazionale): dwaj mężczyźni grają na cytolli i gambie, a dwie niewiasty na szpincie i cytrze (ryc. 4). Pordenone pozostawił po sobie w katedrze Santa Maria Maggiore w Spilimbergo trzy malunki z roku 1515: *Wniebowzięcie*, *Upadek Szymona Maga* i *Nawrócenie Saula* (późniejszego św. Pawła z Tarsu). Z niebywale bogatej w omawiane obiekty Wenecji (25 instrumentów) wspomnieć należy Salviatię z jego niezwykłym *Zwycięstwem Dawida* (około 1540) ze słynnej świątyni Santa Maria della

Salute (ryc. 5). Jest jeszcze wiele takich przykładów, lecz żaden wybór nie wyczerpie rejestru włoskich arcydzieł. Można je omówić sumarycznie od strony ikonograficznej. Jak już wiadomo, na skrzydłach mogą się pojawić tak religijne, jak i świeckie malowidła; we Włoszech jest tych pierwszych przypadków mnóstwo, tych drugich zaś zaledwie trzynaście, ich tematykę stanowi historia, nauka, symbolika, wreszcie asemantyczne ornamenty.

Żeby uchwycić dobry obraz wątków malarskich na skrzydłach szaf, konieczne trzeba zauważyć,

że malarze zawsze wykazywali wielką i oczywistą skłonność, by umieszczać na organach tematy lub motywy o muzycznej treści. Na przedstawieniach związanych z muzyką postaciami pojawiającymi się najczęściej są oczywiście jej patroni, Król Dawid (25 razy) i św. Cecylia (10); ponadto 12 koncertów anielskich nieprzypisanych do konkretnej sytuacji biblijnej, zaś wśród scen narracyjnych zdarzają się nawet tak rzadkie, jak *Pokłon pasterzy*, pomiędzy którymi umieszczono króla Dawida (Neapol), czy też jak znany asceta św. Bernard z Clervaux z muzyką anielską (Mediolan) lub wreszcie *Wizyta Gwidona z Arezzo u papieża Jana XIX* (Mediolan).

Wśród biblijnych przedstawień narracyjnych najczęściej spotykaną sceną jest *Zwiastowanie*, a najczęściej pojawiające się postacie to Matka Boska (87 razy, w tym 63 w *Zwiastowaniu*) oraz Chrystus (66 razy, w tym 11 w scenie *Pokłonu Trzech Króli*). Dalej następują liczne obrazy przedstawiające świętych (65 postaci w 155 dziełach), wśród których prym wiodą Piotr i Paweł razem (39), Jan Chrzciciel (25), Piotr (15), Augustyn (9). Zdarzają się nawet tak mało znani święci, jak Euzebiusz, Gaudenty, Jowita, Mennas, Nicetta, Sewer. Do rzadkich przedstawień w tej grupie należą: *Porwanie Eliasza do nieba* i *Wizyta Ezechiela* (Gemona), *Złożenie Matki Boskiej do grobu* (Werona), a z tematów świeckich konterfekty Pitagorasa i Euklidesa (Piacenza).

Poza wymienionym rzadkimi przedstawieniami tematyka malarstwa na drzwiach organowych nie różni się szczególnie od malarstwa religijnego. Jednak specyfika miejsca tych malowideł staje się powodem do nawiązywania w tematyce do muzycznych motywów. Stąd na skrzydłach szaf tak wiele tematyki muzycznej, która zostaje wzbogacona rzeźbami o muzycznej tematyce, muzycznymi pannopiami (o których już była mowa w tym cyklu) i innymi detalami, które nieraz wybiegają daleko

Ryc. 5



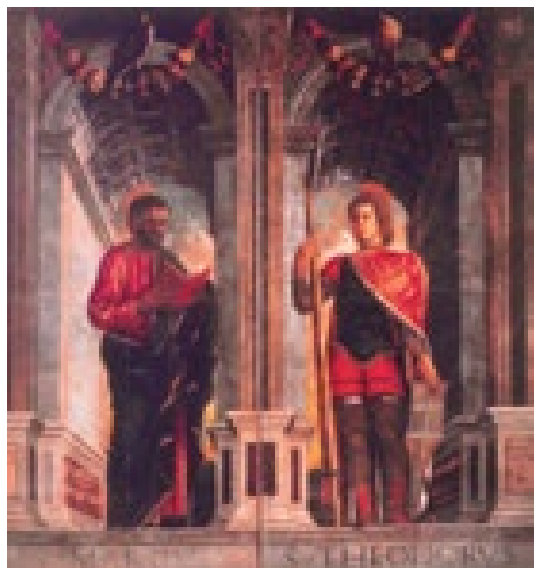


Ryc. 6

poza miejsce zajmowane przez organy, opanowując empore, jej balustradę, ścianę nad instrumentem i wszelkie wolne od ozdób powierzchnie.

Nawet sceny, które z zasady nie są opatrywane motywami muzycznymi, na organach często przybierają muzyczne elementy. W bardzo wielu bowiem typach ikonograficznych muzyczne dodatki mogą się znaleźć bez szkody dla całości, a przeciwnie, ozdobić znany temat i urozmaicić. W każdej scenie Zwiastowania czy Narodzenia, wśród starotestamentowych bohaterów czy przy licznych epizodach z żywotów świętych, mogą się w sposób oczywisty pojawić muzykujące anioły czy wyśpiewujące amorki. Są również, rzecz jasna, tematy pod względem muzycznym uprzywilejowane, jak na przykład radość w stajence, uczta u Heroda, Sąd Ostateczny czy wszelkie obrazy apoteozy i chwaty na wysokościach, bo muzyka wpisuje się samoczynnie w treść takich epizodów.

Ryc. 7



### Najbardziej znane arcydzieła

Na koniec wypadła przypomnieć te najpopularniejsze znane obrazy, które wielu wielbicieli sztuki błędnie rozpoznaje, lecz, być może, nie spotkali się nigdy z informacją, że obrazy te zostały stworzone właśnie na potrzeby uświetnienia prezencji szaf organowych.

Najpierw Memling – słynny tryptyk z *Chrytusem i koncertem anielskim* (około 1485), o którym wiadomo, że pochodzi z opactwa Santa Maria la Real w Najera (Kastylija). Dzisiaj dzieło znajduje się w Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii<sup>5</sup>. Na środkowej tablicy tryptyku sześć aniołków śpiewa Chrystusowi, patrząc w zeszyty głosowe, a na obu bocznych po pięć aniołów przygrywa na różnych instrumentach. Jest to bardzo rozbudowany zespół instrumentalny jak na koniec XV wieku i może stanowić ważną wskazówkę dla muzykologów co do praktyki wykonawczej tego okresu. [dołączone 2 pocztówki]

Z krajów poza Alpami należy jeszcze przypomnieć jeszcze Jana Gerritsza van Bronckhorsta, który organy w amsterdamskim Nieuwe Kerku upiększył kilkoma epizodami z *Historii Saula i Dawida* (1655). Dzieło to, o charakterystycznym dla baroku rozmachu, zostało wzorowo zaprojektowane z iluzjonistycznie przedstawioną architekturą, ze wszystkimi możliwymi jej szczegółami, tak że nawet znalazło się miejsce na okno, z którego wychyla się kobieta trzymająca lutnię (ryc. 6).

Przegląd arcydzieł włoskich należy rozpocząć od słynnego *Zwiastowania* Annibale Carracciiego z kościoła Santa Maria de Galliera (ostatnie lata XVI wieku, obecnie w Pinakotece). Najmłodszy z trzech kuzynów, którzy prowadzili szacowną akademię, stworzył ten sugestywny obraz zanim jeszcze przeniósł się do Rzymu, by stworzyć tam swe słynne freski w pałacu Farnese.

W Parmie można podziwiać dwie postacie w niszach, należące do najbardziej znanych malunków Parmigianina, w kościele Santa Maria della Steccata; przedstawiają one najznamienitsze osobistości w historii muzyki, jej patronów, młodego *Dawida z gitarą* i *Św. Cecylię z wiołą da braccio* (czyli ramieniową, 1540). Drzwi szafy organowej w świątyni zostały później powiększone, tak że inny malarz, Jakob Soest, otoczył nisze malowanymi kręconymi kolumnami z umieszczonymi w górze amorkami i martwą naturą (1580).

Pora przejść na zakończenie do mistrzów szkoły weneckiej, którzy najobficiej zaopatrzyli kościoły Serenissimy w „organowe” arcydzieła. Wszyscy niemalże najwięksi przedstawiciele tej szkoły zajmowali się zdobieniem szaf organowych, w samej Wenecji i poza nią. Już Gentile Bellini przedstawił na prospekcie w bazylice San Marco dwóch świętych, Marka i Teodora (1464). Piękne, typowo renesansowe ujęcie w perspektywicznych niszach z girlandami i ptakami, już u tego wczesnego weneckiego malarza zapowiada późniejszą wspaniałą kolorystykę tej szkoły (ryc. 7).

Dzieła Veronese’a można spotkać w Wenecji w niemal na każdym kroku. Jako malarz dekorujący organy Veronese występuje, w różnych zresztą miastach, aż siedmiokrotnie. Spoza Wenecji warto przypomnieć znakomite postacie świętych z koncertem anielskim rozbrzmiewającym nad ich głowami (1584). Odziani we wspaniałe liturgiczne szaty, Augustyn i Ambroży, Grzegorz i Hieronim (w towarzystwie Iwa wyleczonego przez świętego), zdają się tak zajęci sprawami Kościoła, że muzykę sptywającą z obtoków traktują jak najbardziej naturalne zjawisko. Skrzydła, namalowane dla klasztoru weneckich benedyktynek, dzisiaj wzbogacają zbiory mediolańskiej Pinacoteca di Brera.

Palma Młodszy pozostawił jedno ze swych najciekawszych dzieł poza Wenecją, w Salo opodal Brescii. Cztery sceny ze Starego Testamentu, *Obóz Hebrajczyków na pustyni*, *Wąż miedziany*, *Ofiara Izaaka*, *Śmierć Abła* (1600) zapętliły tam w petni

Ryc. 8



powierzchnię skrzydeł organowej szafy. Ten sam artysta wykonał też malowidło w znanym weneckim kościele San Zaccaria, przedstawiające *Powrót Dawida po zwycięstwie nad Filistynami* wraz z powitaniem tegoż przez muzykujące niewiasty (1595) – jedno z piękniejszych „organowych” ujęć muzyki świeckiej (ryc. 8).

Dzieła Tintoretta *Chrytusa i Samarytanki* oraz *Zwiastowanie* (1598), pochodzące z organów weneckiego kościoła San Benedetto, należą od połowy XVIII wieku do zbiorów Gallerii Uffizi we Florencji. Natomiast w samej Wenecji można oglądać prace tego mistrza do dziś istniejące na instrumentach w kościołach *Madonna dell’Orto*, *Santa Maria del Giglio* oraz w San Rocco. Najokazalej pośród nich pre-

Ryc. 9



zentują się obrazy w pierwszej z wyżej wymienionych budowli, gdzie można podziwiać *Wejście Marii z Dzieciątkiem do świątyni*, *Wizję ukazania Krzyża św. Piotrowi* oraz *Ścięcie św. Pawła*, namalowane w 1556 roku (ryc. 9, *Ścięcie św. Pawła*).

I na zamknięcie tego rejestru arcydzieł jeszcze jedno artystyczne osiągnięcie o niepowtarzalnym uroku. Oto jeden z najwspanialszych kolorystów późnego renesansu, który potączył osiągnięcia szkoły weneckiej i rzymskiej, Sebastiano del Piombo i jego czterech świętych z weneckiego kościoła San Bartolomeo: Bartłomiej, Sebastian, Ludwik z Tuluzy i Augustyn. Działa te stanowią w dorobku tego mistrza ważną pozycję, a ich reprodukcje można spotkać w niejednym podręczniku historii sztuki (ryc. 10).

W trzech artykułach zatytułowanych *Instrumenty muzyczne – portret zbiorowy* starałem się przedstawić tytułowych bohaterów nie jako narzędzia do wydobywania dźwięku i grania, lecz jako samoistne przedmioty o własnej osobowości i niepowtarzalnym uroku. Instrument muzyczny to nie tylko warsztat pracy kompozytora czy wykonawcy, nie tylko przyrząd do zadowalania słuchaczy lub pomoc przy zabawie czy uroczystości. Instrument muzyczny to rzecz o szczególnej kulturowej roli, charakteryzująca naszą intelektualno-artystyczną formację.

Instrument muzyczny możemy podziwiać i lubić nie tylko ze względu na jego brzmienie. Kształty instrumentów, ich wizerunki przenikają do dzieł sztuki, są chętnie pokazywane na obrazach i rzeźbach, podpowiadają rozwiązania dla rzemiosła artystycznego, a czasem nawet oryginalne instrumenty bywają wykorzystywane jako tworzywo rzeźb czy instalacji. Instrumenty muzyczne mówią i znaczą, dlatego są też powszechnie stosowane jako symbole. W szczególnych sytuacjach same mogą być uważane za dzieła sztuki, gdy jakość ich wykonania przekroczy pracę rzemieślnika, a wygląd osiągnie wysoce estetyczny poziom. Wreszcie – o czym była tutaj mowa – instrumenty muzyczne mogą stać się podłożem bytowo zależnego, lecz artystycznie samodzielnego dzieła sztuki – tak się właśnie zdarzyło w historii malowanych skrzydeł szaf organowych w Europie. Mówi się o instrumentach muzycznych, że mają duszę (skrzypce mają ją nawet w sensie dosłownym<sup>6</sup>). Nauczmy się spoglądać na instrumenty, jak na partnerów naszych artystycznych doświadczeń.

Są one czymś więcej niż pędzel i płótno malarza i są tym czymś więcej nie tylko dla muzyka, lecz dla każdego, kto na nich gra, kto ich słucha, kto jest na muzykę wrażliwy. Decydują o naszej zachodniej tożsamości, należą do najbardziej wyszukanych akcesoriów tak zwanej wysokiej kultury.

Artykuł zawiera rozwinięcie i podsumowanie informacji podanych w obszernym katalogu zawierającym spis i fotografie wszystkich znanych malowanych szaf organowych w Europie *Die bemalten Orgelflügel in Europa*, Rotterdam 2001.

**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 moszczenickie*, 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.

Ryc. 10



# ŚWIĘTO WŁADZY

**Thomas Bernhard w Polsce automatycznie kojarzy się z Krystianem Lupą – wystarczy wspomnieć spektakle *Kalkwerk* (1992) czy *Rodzeństwo* (1996). Jednak Erwin Axer dramat tego pisarza pokazał w warszawskim Teatrze Współczesnym o wiele wcześniej, bo w 1976 roku.**

Axer mierzył się z utworami austriackiego dramtopisarza pięciokrotnie, w tym dwa razy za granicą. Bernhard był, zaraz po Sławomirze Mrożku, najczęściej wystawianym przez Axera autorem. Sztuki Bernharda nieczęsto były pokazywane na scenach nie z powodu braku zainteresowania teatrów. To autor nie zgadzał się na większość przedstawianych mu propozycji<sup>1</sup>. Wyjątkowość na wystawianie swoich tekstów udzielił Clausowi Peymannowi, który przygotował większość prapremier, prezentowanych na

festiwalu w Salzburgu, w Schauspielhaus w Bochum i przede wszystkim w wiedeńskim Burgtheater<sup>2</sup>. Bernhard zgodził się jednak, by jeden z jego dramatów zrealizował polski reżyser.

## Falstart

Axer pierwszy raz wystawił *Święto Borysa* w roku 1971 w Burgtheater (w następnym roku został tam stałym reżyserem-gościem). Prapremierą dramatu Bernharda na austriackiej scenie był spektakl

w reżyserii Axela Cortiego w Grazu, potem swoją wersję tej sztuki przygotował także Peymann. Nie umniejsza to jednak rangi wydarzenia z 1971 roku. Spektakl Axera został przez wiedeńską krytykę przyjęty z entuzjazmem<sup>3</sup>. Polski reżyser osiągnął sukces, także w oczach dramtopisarza. Kiedy więc Axer zdecydował się pokazać w Polsce dramat nieznanego tu autora, Bernhard nie tylko zgodził się na to, lecz także wyraził chęć obejrzenia warszawskiej wersji spektaklu (do czego ostatecznie nie doszło)<sup>4</sup>.

1

T. Bernhard, *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleischmann*, Warszawa 2010, s. 115.

2

M. Kędziński, *Po śmierci Thomasa Bernharda*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 6, s. 9–10.

3

J. Zapaśnik, *Inscenizacja sztuki Thomasa Bernharda „Święto Borysa” w reżyserii Erwina Axera w świetle krytyki austriackiej i RFN-owskiej*, „Literatura na Świecie” 1975, nr 8.



4

T. Bernhard, *List do Erwina Axera*,  
„Notatnik Teatralny” 2005  
z. 36–37, s. 209.

5

pa. *Dawemny trud*,  
„Życie Warszawy” 1976, nr 292.

6

E. Baniewicz, *Bernhard –  
zwarowane eskapady umysłu*,  
„Twórczość” 1998 nr 2, s. 130.

Akcja *Święta Borysa* rozgrywa się w domu bogatej Dobrej, która straciła nogi w wypadku. Nie wzbudza ona jednak współczucia, jest bowiem despotyczna, zachowuje się tak, jakby chciała zemścić się za swój ciężki los na służącej Joannie. Negatywny wizerunek Dobrej na początku spektaklu przestania troska o męża Borysa i starania związane z wyprawieniem mu wystawnego przyjęcia urodzinowego. Ale to tylko pozory. Borys też jest kaleką. Dobra zabrała go z przytułku i poślubiła prawdopodobnie po to, by poprawić sobie samopoczucie. Zaproszeni goście również są kalekami. Jedyna zdrowa osoba to – zniewolona przez Dobrą – służąca. Najważniejsza dla dramatu finałowa scena przyjęcia urodzinowego to obraz brutalny, przetamany wyraźną groteską. Kaleki mówią, że chcieliby mieć większe, dłuższe łóżka, opowiadają sny, w których

biegają lub mają tak długie nogi, że są w stanie zaglądać na trzecie piętro, rozmawiają o księdzu, który złamał nogę. Borys milczy. Dobra bawi się tą sytuacją. Prowokuje gości do wyznań zdecydowanie przekraczających granice intymności, przyzwoitości – tak jak jej prezenty dla Borysa, oficerki i długie kalesony, o których zawsze marzył. Borys nagle zaczyna bębnić i wtedy jego głowa opada na stół. Umiera. Dobra zostaje sama. Pozornie słaba i skrzywdzona, dzięki swojemu kalectwu zdobywa władzę nad ludźmi. Staje się tyranem, który za swoje nieszczęścia mści się na innych.

W dramacie niewiele się dzieje. Najważniejsze są w nim słowa. Bohaterowie nie są opisani w didaskaliach, nie charakteryzuje ich działanie. Wszyscy istnieją dzięki językowi – zwłaszcza Dobra, która używa słów do demonstrowania swojej władzy. To właśnie pokazał Axer.

Pierwsze dwa akty rozgrywały się w bogatym domu Dobrej. To nie realizm w oddaniu szczegółów był jednak najważniejszy, ale stworzenie takiej przestrzeni, która przytłoczyłaby aktorów. Tło tworzyły spękane ściany, niknące w mroku sceny. Ciemność wydawała się wżerać w dekorację. W trzecim akcie scenografia zmieniła się – ale wciąż panowała ciemność. Urodzinowa uczta była przedstawiona jak Ostatnia Wieczerza. Aktorzy w bieli siedzieli przy długim stole, a miejsce Chrystusa zajmowała Dobra ubrana w jeden ze swoich ogromnych, strojnych kapeluszy, którymi zdawała się kompensować brak nóg. Spod jej sukni wystawały kikuty.

Na scenie jest wygłaszany monolog – potok słów, w którym bardzo łatwo zgubić sens. Potrzebna była aktorka, która taką rolę udźwignie. Axer wybrał Maję Komorowską. Zadanie, które jej powierzył, było tym trudniejsze, że Dobra przez cały spektakl pozostaje na wózkach, co znacznie ogranicza jej środki ekspresji. Recenzenci zgodnie uznali występ Komorowskiej za wybitny: „Jej gra fascynuje. Kreowana przez nią postać kalekiej kobiety trzyma w napięciu, żyje własnym scenicznym życiem, zmusza do refleksji i wydobywa z widza bogatą gamę odczuć: od głębokiego współczucia po szczerą nienawiść”<sup>5</sup>.

Jednak większość recenzji z przedstawienia była negatywna, aprobaty nie zyskał ani tekst, ani autor. Nie zauważono groteskowej konwencji utworu, mocno podkreślonej przez twórców spektaklu. Nie próbowano pokusić się o analizę języka. Postać Dobrej rozpatrywano wyłącznie z perspektywy psychologicznego prawdopodobieństwa.

Skąd takie nieporozumienie? Na ważny powód wskazuje Elżbieta Baniewicz: „Niewykluczone, że o porażce zdecydował moment polityczny. Gdy w kraju wrzało po wydarzeniach czerwcowych i urządzano radomskim robotnikom ścieżki zdrowia, mało kto miał głowę do oglądania psychicznych tortur zadawanych kalekom na wózkach inwalidzkich, choćby miały one ilustrować mechanizmy społecznego zniewolenia”<sup>6</sup>.

W roku 1976 od teatru oczekiwano zaangażowania – a *Święto Borysa* Axera nie spełniało tego warunku.

*Święto Borysa*, scena zbiorowa. Fot. M. Holzman



## Sukces

„Piszę wyłącznie dla aktorów, nigdy nie pisałem dla publiczności, tylko dla aktorów, których to zresztą interesowało. Publiczność nigdy się tym nie interesowała, tylko aktorzy. [...] Jestem, jak sądzę, jedynym autorem, który w ogóle nigdy nie przywiązywał wagi do widzów i pisał wyłącznie dla aktorów i to wyłącznie dla bardzo konkretnych aktorów”<sup>7</sup>.

Bernhard uwielbiał aktorów – niektórych. Miał garstkę wybrańców, ale pozostali byli przez niego pogardzani i wyśmiewani. Do tej większości należą Bruscon, tytułowy bohater *Komedianta*.

To kiepski aktor, który podróżuje po kraju ze swoją udręczoną rodziną i daje spektakle w zapomnianych przez świat miejscowościach, takich jak Utzbach, gdzie za ścianą gospody chrząkają świny, a z portretu wiszącego na ścianie na gości wciąż patrzy Hitler. Tu właśnie ma odbyć się przedstawienie dzieła życia Bruscona – *Kota historii* – sztuki, w której spotykają się postaci z wszystkich epok. Nie wiadomo, niestety, w jakim celu.

*Komediant* to wyłącznie monolog Bruscona. Aktor mówi bezustannie. Nie tylko nie pozwala nikomu dojść do głosu, lecz także paraliżuje słowami członków rodziny. Mówiąc, kreuje własną rzeczywistość. Tak sugestywnie, że ani dzieci, ani żona, ani nawet gospodarz nie są w stanie się mu przeciwstawić. Bruscon jest, jak sam mówi, geniuszem sztuki aktorskiej, który niegdyś występował na najważniejszych w kraju scenach. Nie został jednak zrozumiany. Dlatego teraz jeździ od miasteczka do miasteczka, realizując swoją misję, i liczy na to, że dzięki *Kotu historii* wróci na szczyt. Właściwie to pewnie już by wrócił, gdyby nie rodzina, beztalencja, które nie rozumieją i pewnie nawet nie chcą zrozumieć jego geniuszu. Bruscon wymaga od nich bezwzględnej posłuszeństwa. Nieobecna matka i dzieci, żyjące w strachu przed ojcem – wszyscy wierzą w wizję rzeczywistości z monologu Bruscona. Tym bardziej bolesny jest finał, gdy przez nagłą burzę do przedstawienia nie dochodzi. Ich jedyny cel nie zostaje zrealizowany, tracą złudzenie, że robią coś ważnego.

*Komedianta* Axer zdecydował się wystawić w 1990 roku, mimo niepowodzenia, jakim czternaście lat wcześniej okazało się *Święto Borysa*. Oba dramaty są tak samo okrutne i groteskowe. Tak samo nic się w nich nie dzieje, wszystko zawiera się w słowach. Podobnie jak w spektaklu z roku 1976 reżyser postanowił oprzeć całe przedsięwzięcie na jednym aktorze. Tym razem był to Tadeusz Łomnicki. Pomysł na inscenizację nie różnił się bardzo od poprzedniej realizacji. Ponownie najważniejszy był słowotok głównej postaci, pozostali aktorzy (Zofia Sarek, Grzegorz Wons, Małgorzata Rudzka, Krzysztof Kowalewski, Maria Mamona) stanowili tło. Odbioru nie zakłócała także oszczędna scenografia Ewy Starowieyskiej, w której wyróżniało się tylko jedno czerwone krzesło. Tym razem jednak przedstawienie okazało się ogromnym sukcesem.

Przez czternaście lat zmieniła się sytuacja polityczna, zmieniły się więc i oczekiwania wobec teatru: „po burzliwych wydarzeniach lat osiemdziesiątych

[...] przyszedł pierwsze rozczarowania i chęć ucieczki od polityki”<sup>8</sup>. Poza tym *Komediant* dotyczy zagadnienia bardziej uniwersalnego – aktorstwa. Taki trop sugerował program do spektaklu Axera, w którym zamieszczono fragmenty kanonicznych tekstów na temat aktorstwa, autorstwa między innymi Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Stanisława Wyspiańskiego i Petera Brooka. I na tym wątku skupili się piszący o przedstawieniu:

„Łomnicki gra aktora, zwierzę teatru, komedianta właśnie, którego życie to męczące jazdy po prowincji, dawanie przedstawień w stodołach i wiejskich gospodach, upokorzenia, za ścianą chrząkające świny, cały wór trosk – i który to wszystko upiększa i przewycięża.

Heroicznie. Kabotyńsko.

Który po prostu wciąż jest aktorem.

Z całym dobrodziejstwem tego daru: nadwrażliwością, subtelnością, próżnością, samolubstwem i przenikliwością, z kompleksami, strachem i pogardą dla nierozumiejących teatru”<sup>9</sup>.

„Bernhard i jego kompleksy niewiele nas w końcu obchodzą. Przyszliśmy tu dla Łomnickiego i zostajemy hojnie obdarowani jego sztuką”<sup>10</sup>.

„Łomnicki gra wielkiego aktora, ale świat się zmienił, teatr się zmienił”<sup>11</sup>.

Gdzie się podział odpychający Bruscon? Jako jedyny zwrócił na to uwagę Janusz Majcherek:

„Proteuszowa gra Łomnickiego, to, co on robi na scenie, to jak mówi, jest bez wątpienia fascynujące. Bardzo wybitna rola w najlepszym przedstawieniu warszawskiego sezonu. Ale ekspansja aktora jest tak nieokiełznana, tak intensywna, że, paradoksalnie, sztuka, która mówi o dominacji aktora Bruscona, została zdominowana przez aktora Łomnickiego. Sztuka, która pokazuje groźbę totalnego projektowania rzeczywistości, zatrzymała się na poziomie sztuki o groteskowym aktorze. Bernhard przegrał z Łomnickim. I Axer chyba też”<sup>12</sup>.

Osobowość Łomnickiego zdominowała tekst Bernharda, dostrzeżenie prawdziwego oblicza Bruscona okazało się niemożliwe. Rola komedianta stała się legendą, ale kosztem zrozumienia jednego z najcie-

7

T. Bernhard, *Spotkanie*, s. 115–116.

8

E. Boniewicz, *Bernhard*, s. 130.

9

T. Krzemień, *Nigdy dość Łomnickiego*.

„Gazeta – Magazyn Bydgoszcz–Toruń – Włocławek” 1990, 26 października.

10

M. Dzieduszycka, *Komediant*.

„Goniec Teatralny” 1990, nr 14.

11

B. Winnicka, *Erwin Axer wraca do Utzbach*, „Słowo” 1990, nr 1–2, s. 10.

12

J. Majcherek, *Teatr jest świństwem*, „Teatr” 1990, nr 8, s. 38.

13

Z. Roth, *Teatr w karczmie*, „Związkowiec” 1991, nr 5.

14

T. Bernhard, *U celu*, program spektaklu w reżyserii E. Axera, Teatr Współczesny, Warszawa 1997.

kawszych dramatów XX wieku. Najwięcej stracił na tym autor. Pośród zachwytych nad rolą Łomnickiego pojawiały się krytyczne komentarze na temat tekstu Bernharda: „to przede wszystkim aktorski popis [...] Łomnickiego, który tytułową rolę gra tak brawurowo, że pozwala to widzom nie dostrzegać pustych dramaturgicznie miejsc w tej sztuce”<sup>13</sup>.

Znowu reżyser nie do końca porozumiał się z publicznością. Trzecią i ostatnią próbę zmierzenia się z tekstem Bernharda podjął w Polsce dopiero po sześciu latach.

## Pożegnanie

Axer, który zakończył karierę reżyserską w 2001 *Wielkanocą* Augusta Strindberga, w roku 1997 zrealizował dramat Bernharda *U celu*. Ten wybór – zważywszy na tytuł – można by rozumieć symbolicznie, jako osobiste wyznanie reżysera, który dotarł do kresu swojej artystycznej drogi. W programie spektaklu znalazł się autorski komentarz do sztuki i jej tytułu: „Wszyscy troje [bohaterowie] są u celu. W gruncie rzeczy tytuł pomyślany jest też trochę ironicznie, bo przecież, jak wiadomo, człowiek nigdy nie jest u celu. [...] kiedy człowiek osiągnie już jakiś cel, spostrzeża, że poprzez ten cel cały czas patrzy już na następny”<sup>14</sup>.

Tekst dramatu podzielony jest na dwie symetryczne części. W pierwszej oglądamy Matkę i Córkę. Córka prawie się nie odzywa, Matka ciągłym mówieniem terroryzuje Córkę. Oczekują na podróż – wyjazd na wakacje do Katwijk, który zapowiada zmianę na lepsze w ich mdłym życiu. Druga część rozgrywa się w letnim domu nad morzem. Oprócz miejsca nic jednak się nie zmieniło. Matka nieustannie monologuje. W dodatku teraz wykorzystuje do swoich zagrywek młodego Dramatopisarza. Córka prosiła o to, by mógł z nimi pojechać, mając nadzieję, że dzięki temu uda jej się choć odrobinę uniezależnić. Matka, z początku niechętna, dość szybko podpo-







rządkowała sobie młodego mężczyznę. Kiedy na koniec proponuje Córce, by rano poszła z nim na spacer brzegiem morza – nie ma wątpliwości, że kontroluje sytuację<sup>15</sup>. Oczekiwany wyjazd, dzięki któremu miało być lepiej – nie zmienił nic:

„Przez cały rok myślę tylko o tej chwili kiedy stąd wyjedziemy ale jak jesteśmy u celu wszystko jest na odwrót”<sup>16</sup>.

Tak jak w *Święcie Borysa* – główną rolę Axer powierzył Mai Komorowskiej. I tak samo jak tam ją unieruchomił. Przez cały spektakl Matka siedziała na krześle. Nie wiadomo, co jej dolegało. Domyśliśmy się, że była na coś chora. I na tym właśnie budowała swoją władzę – na wzbudzaniu w Córce poczucia winy. Ważne, że Axer poddał tę chorobę w wątpliwość. W jednej ze scen Komorowska wstała z krzesła, przyłożyła do siebie suknię i zaczęła wirować – jakby się zapomniała<sup>17</sup>.

Scenografia Ewy Starowiejskiej ograniczała się do niezbędnych elementów, tło było prawie zupełnie ciemne.

Komorowska przez cały spektakl miała na sobie płaszcz – jakby nieustannie była gotowa do drogi i chciała koniecznie znaleźć się gdzie indziej. Aktorka wielokrotnie wspominała, że rola w *U celu* była jednym z jej największych aktorskich wyzwień<sup>18</sup>.

Tym razem recenzje były bardziej przychylne, ale interpretacje znowu nie wychodziły poza perspektywę psychologiczną. Ze szkodą dla dramatu. Spycono jego sens, nie dostrzegając kreatywnych właściwości języka sztuki czy tego, w jak okrutny i perfidny sposób Matka tyranizuje nim Córkę.

Janusz Majcherek tak pisał o dramaturgii Bernharda: Bernhard nie eksperymentuje z formą dramatu, ustalił ją w pierwszej sztuce, wszystkie następne są powtórzeniami tej formy. Nie szuka coraz to no-

15

B. Osterloff, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, Warszawa 2004, s. 74.

16

T. Bernhard, *U celu*, egzemplarz reżyserski E. Axera, archiwum artystyczne Teatru Współczesnego w Warszawie.

17

M. Głowacka, *W stronę Austrii*, „Teatr” 1998, nr 2, s. 19.

wych metafor, nie bada możliwości teatru, nie interesuje go granica niemożliwości. Jego żywiołem jest powtórzenie, rytuał, monotonia. Wielokrotne wykorzystywanie tej samej sytuacji, tego samego konfliktu, tej samej konstrukcji postaci i tego samego języka jest tak natrętne i obsesyjne, że wypada zgodzić się z opinią Marty Fik, która zarzucała Bernhardowi manierę<sup>19</sup>.

Powtarzalna jest forma dramatów i podobnie jest z formą przedstawień Axera. W każdym z nich najważniejsze jest słowo. To ono tworzy i organizuje rzeczywistość, to dzięki niemu istnieją postaci. Kiedy milkną – umierają. Axer akcentował to, powierając główne role Komorowskiej i Łomnickiemu, aktorom wybitnym, którzy byli w stanie udźwignąć ciężar Bernhardowskich monologów. Pozostałe role miały być tłem. Ich odtwórcy – niezależnie od tego, czy byli młodzi, czy doświadczeni – robili wrażenie zdominowanych. Dzięki temu wyraźnie zaznaczona była władza, jaką nad swoim otoczeniem sprawowali główni bohaterowie.

Axer, który przeżył drugą wojnę światową, był wczulony na wszelkie przejawy władzy i jej wynaturzeń. To ważny wątek w jego twórczości, wystarczy wspomnieć *Kariere Artura Ui* Bertolta Brechta (1962 i 1963), *Tango Sławomira Mrożka* (1965 i 1966), *Dochodzenie* Petera Weissa (1966) czy *Mein Kampf* George'a Taboriego (1992).

W pewnym sensie bohaterem trzech sztuk Bernharda – *Święta Borysa*, *Komedianta* i *U celu* – jest ta sama osoba. To ona sprawuje władzę nad pozostałymi.

**Iga Kruk** – ur. 1987, studentka II roku studiów magisterskich Wydziału Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Publikowała w „Teatrakcjach”. Współpracuje z Instytutem Teatralnym i Archiwum Jerzego Grzegorzewskiego.

„Przeważnie jest ktoś, kto dominuje i ten zdominowany, ten, kto mówi, i ten lub ci, którzy słuchają, co łatwo przekształca się w opozycję władca-poddany, kat-ofiara. Owymi katami, tyranami, są najczęściej osoby chore, kalekie, samotne, ogarnięte wybujałą ambicją”<sup>20</sup>.

Dobra – beznoga. Bruscon – przekonany o swoim geniuszu kabotyn. Toksyczna Matka, która, udając chorobę, chce ubezwłasnowolnić swoją Córkę. U Bernharda kalectwo ma wymiar psychiczny. Słabi, skrzywdzeni, którym w ludzkim odruchu chciałoby się udzielić wsparcia, okazują się potworami. Nie tylko perfidnie wykorzystują swoje ułomności do szantażowania najbliższych, lecz także – a nawet przede wszystkim – mszczą się na nich za swoje nieszczęścia. Koniecznie chcą unieszczęśliwić innych – bo sami nie są szczęśliwi. Władza u Bernharda i Axera nie potrzebuje przemocy fizycznej. Wystarczy jej psychiczny terror, gra uczuciami innych. I taka władza jest najskuteczniejsza.

Zdjęcia pochodzą ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego

Maja Komarowska, Agnieszka Suchora, *U celu*. Fot. A. Piotrowski



18

B. Osterloff, *Pejzaż*, s. 74;

*Spieszmy się kochać ludzi...*

z M. Komarowską rozmawia K. Tatarowski.

„Dziennik Łódzki” 1997, nr 278.

19

J. Majcherek, *Thomas Bernhard:*

*powtórzenia tych samych powtórzeń.*

„Dialog” 1983 nr 8, s. 125.

20

E. Baniewicz, *Bernhard*, s. 129.

**Sławomir Marzec**

**Powoli zatracamy wiarę w postęp i rozwój, w prosty przyrost jakości, wiedzy i kultury. Nie zdążamy już ku świetlanej przyszłości, lecz ku temu, co niepewne, niejasne i raczej ryzykowne. Kryształowy Pałac naszej cywilizacji drży, ukazując swój ostateczny fundament, czyli... kruchość.**

ketingiem, formą rugowania oponentów z przestrzeni publicznej albo zagłuszaniem rzeczywistych problemów.

Postęp sztuki również przestał być czymś oczywistym, czymś wartościowym sam w sobie. Mnożą się natomiast obawy, i to uzasadnione, że przekształcił się raczej w dryfowanie na oślep w rytm rynkowych, mass medialnych i politycznych fluktuacji. Dryfowanie przypadkowe, które przynosi równie dużo złego, co dobrego. I które zamienia dawne piękno i wzniosłość nierzadko w przaśny prymitywizm – cóż z tego, że „aktualny”, że „autentyczny” i „spontaniczny”...?

Poprzednie stulecie w sztuce było dążeniem do wolnej kreatywności. Znoszono skwapliwie wszel-

# ARTHOME

Niewinne niegdyś utopie, idee czy nawet ironie zachodzą wracać w swoich spotworniatych konsekwencjach. Hucznie otwierane wczoraj nowe drogi sztuki dziś okazują się zazwyczaj ślepych grzędzawiskami. Hasła mające mobilizować naszą odwagę i niezłomność okazują się po jakimś czasie kolejnym alibi dla bylejakości i zacieklej interesowności. I cóż z tego, że opakowane w polor krytyczności, emancypacji czy modernizacji...?

Rosnący sceptycyzm wobec kultu nowości nie oznacza bynajmniej, że powinniśmy powrócić do tradycyjnych wyobrażeń i praktyk sztuki, jak to imaginował sobie dla przykładu Donald Kuspit. Jedynym wyjściem jest – jak zwykle – wzmaganie zdolności do samodzielnego krytycznego i kreatywnego myślenia oraz działania, czyli... sztuka. I nieustanny autentyczny spór o jej rozumienie i niezależność. Spór, który nie ma wiele wspólnego z dzisiejszymi (pseudo)debatami, będącymi właściwie automar-

kie uwarunkowania i wyznaczniki sztuki. Okazało się jednak, że próżnia w naturze nie istnieje i umorzone tradycyjne identyfikacje sztuki zostały zastąpione przez dzisiejsze „metanarracje” – komercję, mass media i polityczną publicystykę. Skończyło się celebrowaniem nowości; bylejakiej, byle nowej. I kultem mass medialnego wydarzenia, czyli atrakcyjnej anomalii, której wzorcem jest pokazywanie ludzi nagich, kalekich lub rozwścieczonych. Oraz polityki, która w ramach artworldu utożsamiona została z nowolewicowością. W jej ramach wszystko polega na walce (klas, ras, pokoleń, płci, wyznań etc.), której jedynym skutkiem może być wolność, ale rozumiana jako... zdolność pacyfikacji inaczej myślących. Globalizujący się świat poszukuje modeli współpracy i mądrych współzależności, a artworld uporczywie zamyka się w archaicznych postmarksizmach i ich kulturkampfach. Można właściwie powiedzieć, że o ile dawniej artystów cechowała wzmożona wy-

obrażnia, inteligencja i wrażliwość, to dzisiejszych aktywistów sztuki zaangażowanej obowiązuje jej zanik. A już zwłaszcza w polskiej wersji sztuki krytycznej, która odwraca kota ogonem – nie demaskuje uzurpacji elit, ale... ciemnotę i kalectwo mas. I to tylko po to, by wdrzeć się na salony Zachodu.

Procesy te wzmacniane są modną formułą bezmyślności, czyli paradygmatem socjopsychologicznym. Redukuje on naszą złożoną dynamiczną i wielowymiarową rzeczywistość wyłącznie do tego, co ogólne i typowe. „Realne” są w tej perspektywie jedynie procesy społeczne oraz typy i modele psychologiczne. Powstaje w ten sposób logika tożsamości, w której człowiek jest sensowny wyłącznie dlatego, że reprezentuje taką czy inną klasę, rasę lub

Sztuka jako rozgrywanie logiki tożsamości przekształca się w narzędzie walki różnych grup, mniejszości (również doraźnie tworzonych), coraz częściej instrumentalizowanych przez aktywistów społecznych, którzy uzurpują sobie prawo bycia zarządcą mas, prawo do redukcji (w państwie demokratycznym!) równoprawnych obywateli do rangi bezosobowego i bezwolnego tłumu. Takie „zaangażowanie społeczne” to czysta kpina z rozumu. Wszyscy niewątpliwie powinni mieć prawo walczyć o swoje interesy czy angażować się w problemy publiczne, ale to nie powód, by redukować sztukę do politycznych przepychanek. Sztuka jest ważna, bo jest sztuką, a nie dlatego, że dobrze służy takim czy innym grupom lub celom. Powinniśmy zatem domagać się z całą stanowczością poszanowania praw i tożsamości także dla tej obecnie dyskryminowanej mniejszości tworzonej poprzez sztukę i dla sztuki.

Psychosocjologizm zamienia rzeczywistość w aktualność, w dominację określonego typu przekonań, sloganów i idoli, a nawet gestów czy upozowań. Czyli de facto w modę. Aktualność jest pojęciem

# ARTWORLD

pleć. Jeśli więc ktoś zidentyfikuje cię jako mężczyznę, kalwina, białego, to już wszystko wiadomo i nie ma literalnie żadnego znaczenia, co myślisz i czujesz, do czego dążysz, bo i tak o wszystkim rozstrzyga twoja tożsamość.

Takie myślenie musi, rzecz jasna, praktycznie unieważniać twórczość i sztukę, znosić jej wymiar symboliczny, estetyczny, artystyczny i egzystencjalny. W zamian narzuca się jej kategorie socjologiczno-medycznego symptomu. I okazuje się, że o tym, co jest dobrą i ważną sztuką, rozstrzygają nie artyści, lecz „fachowcy” od gender, od polityki społecznej etc. Nawet wielu szefów instytucji artystycznych zdaje się nie mieć pojęcia o malarstwie, za to biegli są w tematach typu marginalizacje społeczne. Artysta jest w tej perspektywie istotny tylko jako „wyraziiciel”, jako nośnik ogólnych procesów i determinacji. Nawet jeśli jest głupi i prostacki – to tym lepiej, bo tym częściej owe procesy reprezentuje.

właściwie pustym, lecz okazuje się wytrychem mającym zastąpić wszystko inne – zastępuje to, co wartościowe, sensowne, rozumne, rzeczywiste. Powstaje zatem „sztuka aktualna”, czyli wartościowanie bez wartości (rankingi), dominacje bezwartościowe (trendy) i autorytety bez zasług (idole). Warunkiem funkcjonowania tego terroru aktualności jest zamęt, czyli potęgowanie konsternacji, szantażu emocjonalnego, który uniemożliwia refleksję i prawdziwy krytycyzm. Dodatkowo na każdym kroku wmawiamy sobie obowiązek otwartości i totalnej tolerancji, które skazują nas w swej ostateczności na czystą przypadkowość i bezwolność. I oczywiście jak zwykle: nam przysługuje prawo do wolności słowa, natomiast innych obliuguje jedynie... tolerancja. Nie odwrotnie!

Okazuje się nierzadko, że wzniesłe idee, slogany to tylko formy obezwładniania i czynienia innych bezradnymi. Kreuje to swoistą nowość w dziejach.

**Oczywiście ideałem powinna być nieustająca i drożna oscylacja ogólnego i pojedynczego, ich wzajemna komplementarność. Jednak na razie wszelkie działania mające choćby pozór sensu muszą angażować się w desperacką walkę o autentyczną pojedynczość – czyli sztuka jako doświadczenie czy tworzenie optymalnych sytuacji dla jednostkowej podmiotowości. Należy walczyć o skalę jednostkową w przestrzeni publicznej krojonej obecnie na miarę tłumu – rozwijać arthome przeciw artworld.**

Otóż dawniej piękno czy moralność służyły do odróżniania ludzi kulturalnych od barbarzyńców. Dziś natomiast okazuje się, że jedyną dostępną i „aktualną” formą kultury jest właśnie nagi prymitywizm, banał lub wulgarność. Mało tego: przywiązanie czy choćby sentyment do sfery ideałów i wartości jest dziś szkodliwy, bo wydaje nas na łup cynicznych manipulacji „barbarzyńców” (nieraz z tytułami naukowymi i orderami). Oczywiście terror politycznej poprawności nie pozwala nikogo oskarżać o nieuczciwość – dziś można być jedynie „uczciwym inaczej” lub co najwyżej „kontrowersyjnym”. To ważny problem, gdyż obecnie każda anomalia niemal natychmiast przekształca się w modę, czyli... kolejną normę.

Pod koniec życia Jean Baudrillard twierdził, być może nieco przesadzając, że świat sztuki wytwarza swoją bezalternatywność głównie poprzez utrzymywanie reszty społeczeństwa w zakłopotaniu. Poprzez obscenę, banał lub narzucanie dorosłym ludziom problemów wieku dojrzewania. Dowodził także, że dzisiejszy odbiorca ceni sztukę najnowszą przede wszystkim dlatego, że nie potrafi uwierzyć, że jest ona aż tak głupia i banalna, jak to się wydaje<sup>1</sup>. Zatem szuka – najczęściej daremnie – jakiejś jej głębi.

Rynek, mass media i polityka zredukowana do walki interesów oraz owa nieszczęsna blokada umysłowa w postaci psychosocjologizmu prowadzą sztukę wyłącznie do zasad jej publicznego funkcjonowania. Preferowana i lansowana jest więc (post)sztuka, jako wydarzenie: duże, angażujące tłumy, robione na miarę ulicy lub ekranu telewizora. Sztuka na miarę przypadkowych przechodniów – głośna, prosta, zrozumiała literalnie dla wszystkich. Kreowana jest w ten sposób (post)sztuka na miarę wyimaginowanych mas. Powstaje obawa, że nikt już nie wytwarza sztuki na miarę „normalnych”, czyli inteligentnych, wrażliwych ludzi z wyobraźnią, których nie mogą satysfakcjonować przaśne dydaktyki politycznej poprawności. Można przypuszczać, że artyści, aby w ogóle spełniać wymogi bycia aktualnym, muszą nie tyle tworzyć sztukę, co „demaskować, obnażać, potępiać, zarządzać masami, łamać tabu”. Mają

więc zastępować sędziów, policjantów, nauczycieli, sprzątaczkę tak, jakby już wszelkie inne organy i służby państwowe przestały funkcjonować. Oczywiście należy sobie zdawać sprawę z tego, że sztuka chętnie traktowana jest przez rządzących jako wentyl bezpieczeństwa, właśnie jako neutralizowanie niepokojów i frustracji społecznych.

Niestychanie ważnym problemem jest obecny stan krytyki artystycznej. Nie tylko w naszym kraju jest on nie tylko zły, jest na ogół po prostu dramatyczny. Trudno nawet mówić o krytyce artystycznej, gdy jej zasadniczą kompetencją jest licytowanie samej otwartości i bezmyślnego schematu „łamania paradygmatów”. Powoli zaczyna przemijać zjawisko tak zwanej sztuki kuratorów, którzy nieraz robią „sztukę ze sztuki” (deformującą poszczególne dzieła), skrawając ją na miarę mass medialnego wydarzenia. Niestety nie ma powodu do szczególnej radości, gdyż zastępuje ją dziś tak zwana sztuka inwestorów, czyli już nie wielkie festyny, biennale i triennale, ale targi; sztuka jako towar, inwestycja i nic więcej. Najnowszą odmianą sztuki robionej „na miarę potrzeb społecznych”, na skalę publiczną będzie zapewne sztuka celebrytów i oligarchów, prowadząca sztukę do roli sztafetu salonowych rytuałów. Metaforycznie rzecz ujmując: funkcjonowanie sztuki ostatnich dekad było przechodzeniem od demiurgicznych interpretacji/zakłęk Szeemana, przez marketingowe machinacje Saatchiego, po nowodworski *glamour* Pinczuka.

Za krachem krytyki artystycznej w pewnym stopniu leży również narastający powszechny kryzys kompetencji. Ogromu wiedzy nikt nie jest w stanie ogarnąć choćby w przybliżeniu, możemy ją właściwie dziś tylko symulować lub tworzyć kolejne specjalizacje dla fachidiotów niemających pojęcia, po co robią to, co robią. Kryzys kompetencji objawia się także w nadmiarze procedur weryfikacji (każdy obecnie chce tworzyć normy, a nie ich przestrzegać) – zawsze znajdzie się system wartościowania, jakieś podejście lub stanowisko, w którego ramach najgorszy chłam zostanie uznany za cenny i motywujący. A co gorsza, posiadamy jeszcze wiedzę, jak zostać błaznem, ironistą czy wodzirejem, ale już nie – jak zostać mędrcom. Wszyscy znamy artystów, którzy po latach uprawiania kpiarskich „daizmów” zaczynają być uznawani za klasyków, za autorytety – wypowiadają opinie, hierarchizują, potępiają i promują. Trzeba jednak zadać pytanie, na mocy jakiej logiki...?

Nie można zatem dziwić się, że coraz bardziej narasta i tak już dość powszechne podejrzenie, że (post)sztuka – formatowana przez komercję, media i politykę – jedynie legitymizuje banał, głupotę i interesowną bezczelność. Wielu ludzi protestuje przeciwko takiej degrengoladzie, jak chociażby przywoływany już Baudrillard, który wręcz twierdził, że artyści od lat 80. zajęli się symulowaniem sztuki i estetyzacją towarów. A „dziś prawa człowieka zawierają w sobie prawo każdego do bycia arty-

1

J. Baudrillard, *Spisek sztuki*,  
przeł. S. Królak, Warszawa 2006.

2

A. Finkielkraut, wywiad w „Forum”  
nr 45/2005

stą”<sup>2</sup>, co oznacza właściwie kres sztuki. Z pewnością można by bardziej wyraziście i dramatycznie opisać dzisiejszy kontekst sztuki. Problem polega wszakże na pytaniu, gdzie rozgrywa się istota sporu? I gdzie upatrywać nadziei?

Z całą ostrością powraca pytanie, czy sztuka jest cenna, bo wyraża cenne treści (ideologiczne, społeczne), czy dlatego, że jest wyjątkowym i nieredukowalnym fenomenem? Powstaje spory kłopot, a argumenty za i przeciw są rozliczne. Osobiście skłaniam się ku sztuce wartościowej swoim istnieniem, a nie dlatego, że służy jakiejś idei, ideologii czy grupie. Rzecz jasna zdaję sobie sprawę, że nigdy nie brakowało ludzi twierdzących, że sztuka w ogóle jest zajęciem niepoważnym i „prawdziwi faceci” powinni zajmować się tym, co „prawdziwe i ważne”, czyli władzą, kasą i seksem. I że sztukę należy co najwyżej zredukować do tych rzeczy, co zresztą obserwowaliśmy w wysiłkach tak zwanych artystów krytycznych. W tym świetle hasła przekroczenia granicy sztuki i życia jawią się w pełni swej grozy. Taka „emancypacja” jest w moim przekonaniu formą re-primitywizacji, jest marginalizacją ludzi, dla których życie to coś więcej niż owa „kasa, seks i władza”.

Terror aktualności jest bezwzględny, piętnuje i marginalizuje za brak akceptacji lub choćby bezwolności. Skazuje na swoistą nierealność – jeśli nie zawyżymy z zachwyty nad jego kolejną postacią, od razu zdemaskują nas jako anachronicznych i prowincjonalnych dyletantów. Jak dobrze pójdzie, to łaskawie oszczędzi się nam zarzutów o fallocentryzm, ksenofobię i kryptofaszyzm. Co prawda nasze krajowe życie społeczne modelowane jest w zasadzie niemal wyłącznie korupcją, sytuacjami i nepotyzmem, ale na każdym kroku wmawia się nam, że istnieje tylko alternatywa – albo (krypto)faszyzm albo nieprzytomna rewolucja. Tymczasem zasadniczy wybór jest zupełnie inny. Wielowymiarowa złożona dynamiczna rzeczywistość czy jednostronne radykalizmy. Zatem te wszystkie furie i epitety różnego rodzaju aktywistów są zupełnie pozbawione treści i znaczenia. W ogóle nie powinniśmy nawet zwracać sobie

nimi głowy, zobowiązani jesteśmy bowiem przede wszystkim do lojalności wobec własnego rozumu. Rozumu wielopostaciowego, w którym intuicja, wyobraźnia, uczucia są obok tradycyjnej racjonalności kolejnymi jego wymiarami (i momentami). Do jego postaci należy także wspomniana uczciwość, ale i intuicja dobra. Lojalność ta nie jest zresztą jednostronną zależnością, wymusza bowiem także troskę o kształt owego rozumu – trzeba go starannie modelować.

Skazani jesteśmy na nieustający i niekonkluzywny spór o sztukę. Należy zatem prowadzić go w trosce o jego jakość, bo tylko wówczas będzie nas ubogacał, a nie służył jedynie (auto)marketingowi. Szantaż emocjonalny, prowokacja, skandal i obscena, które przecież mają rację bytu w sztuce, same wszakże nie wystarczą. Mało tego, namysł i dyskusja nie mogą toczyć się w ekstazie emocjonalnej, w stanach zagrożenia i apokalipsy, jakie starają się tworzyć różnego rodzaju aktywiści. Wymuszają huśtawki uczuciowe, by wmawiać swoje slogany. Powinniśmy uczyć się odporności na takie zagrania, powinniśmy także żądać prawa do spokojnej refleksji. Właśnie spokój, optymalne warunki do konfigurowania pełni bycia człowiekiem, to zasadniczy przekaz i wartość dzisiejszej sztuki. Sztuka powinna przywracać naszą indywidualną wolność, być swoistym doświadczeniem wolności i jednostkowej podmiotowości.

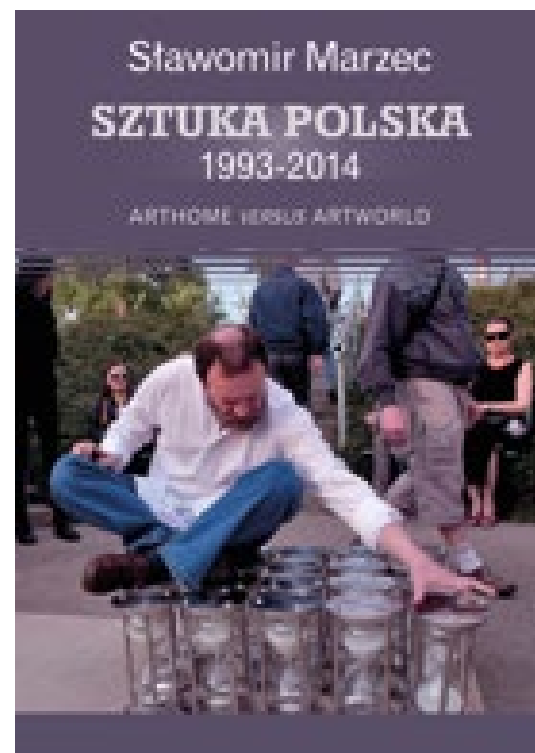
\*

W tekście tym ubolewałem nad hegemonią ogólności. Oczywiście ideałem powinna być nieustająca i drożna oscylacja ogólnego i pojedynczego, ich wzajemna komplementarność. Jednak na razie wszelkie działania mające choćby pozór sensu muszą angażować się w desperacką walkę o autentyczną pojedynczość – czyli sztuka jako doświadczenie czy tworzenie optymalnych sytuacji dla jednostkowej podmiotowości. Należy walczyć o skalę jednostkową w przestrzeni publicznej krojonej obecnie na miarę tłumu – rozwijać arthome przeciw artworld.

Trzeba to sobie jasno powiedzieć: aktualna przestrzeń publiczna przestaje być środowiskiem przyjaznym człowiekowi – instrumentalizuje go i umasawia, pozbawia szans na (auto)refleksję i autentyczną indywidualność. Wspólnoty tworzone w jej ramach to już nie wspólnoty kultury – wartości, wrażliwości czy choćby dowcipu, lecz tylko doraźne spółdzielnie żerowania. Niebawem bycie kulturalnym człowiekiem będzie polegać zapewne na... samowystarczalności i na samodzielności; na wspomnianej już lojalności wobec własnego rozumu. Istnieją po prostu obawy, że już wkrótce jakiekolwiek działania sensowne i wartościowe będą mogły pojawiać się jedynie w sferze prywatnej czy wręcz marginalnej. Można także podejrzewać, iż niebawem jedynym realnym problemem kształtującym naszą przestrzeń publiczną będzie spór cyników z hipokrytami, którzy poprzez „funkcjonalne skrajności” wspólnie wygenerują *kulturę cwaności*.

Autor rozwija tę problematykę w najnowszej książce, *Sztuka polska 1993–2014. Arthome versus artworld*, Warszawa 2012.

**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](http://www.slawomirmarzec.glt.pl)





Mobilny ogród

## Marta Żakowska

**Pierwszą inicjatywą kolektywu Cascoland w Kolenkit, najbiedniejszej dzielnicy Holandii, była lokalna hodowla kur. Sprowadzono ich dwanaście, ale sześć zostało ukradzionych. Pozostałymi opiekuje się Ghassan, były dealer narkotyków**

# SZTUKA SĄSIEDZTWA

W Polsce wciąż niewielu artystów tworzy sztukę partycypacyjną z udziałem lokalnych społeczności, natomiast w Holandii ten nurt już wiele dekad świetnie się rozwija. Od lat podziwiam tę formę ekspresji artystycznej w różnych publikacjach oraz jej nieliczne polskie przykłady, a w 2009 roku zaczęłam sama organizować projekty w sąsiedztwach. Po kilku akcjach, między innymi na warszawskim Powiślu, podwórkach we Włocławku i poznańskiej Śródcie, poczułam, że muszę znaleźć mistrzów, od których mogłabym uczyć się działań w sąsiedztwie, projektowania ze społecznościami i dla społeczności, pracy nad rozwijaniem lokalnej tożsamości przy użyciu narzędzi sztuki i designu. Tak trafiam na kontekst holenderski, a następnie na kolektyw Cascoland<sup>1</sup>. Międzynarodową sieć artystów, projektantów, architektów, naukowców i aktywistów pracujących w różnych krajach założyli w 2004 roku Fiona de Bell i jej partner Roel Shoemakers. Ich celem jest mobilizacja sąsiedzkich społeczności do uczestniczenia w kształtowaniu przestrzeni publicznej przez organizowanie różnorodnych interwencji, performatywnego wykorzystywania lokalnych struktur i obiektów oraz nowych mediów. Projekty Cascolandu są narzędziami tworzonymi przez uczestników i odbiorców, nie są więc dziełami sztuki, które można wystawiać. Kolektyw dąży do zmiany sposobu myślenia oraz wzmocnienie lokalnej społeczności zarówno jako całości, jak i jej poszczególnych



członków. W ciągu ośmiu lat zrealizował projekty między innymi w Kapsztadzie, Johannesburgu, São Paulo, Brukseli, Warszawie i Mediolanie.

Już ponad dwa lata kolektyw prowadzi też projekt w najbardziej deprecjaryzowanej dzielnicy Holandii – amsterdamskiej Kolenkit, zamieszkaanej głównie przez społeczność muzulmańską. Pośród czteropiętrowych bloków z lat 50. ubiegłego wieku można w niej trafić na kilka obiektów nietypowych dla zachodnioeuropejskiego miasta – duży drewniany wózek wypetniony kurami czy hostel dla krewnych odwiedzających mieszkańców dzielnicy – będących częścią projektu *Kolenkit*. I to między innymi właśnie ich zdjęcia i opisy na stronie internetowej kolektywu zachęciły mnie do aplikowania o rezydencję w Cascoland. Miesiąc po wystaniu zgłoszenia dostałam od Roela mail, w którym zapraszał mnie do udziału w projekcie.

Już pierwszego dnia trzymiesięcznego pobytu w Kolenkit, 1 marca 2012 roku, rozumiałam, że ta dzielnica jest inna niż Amsterdam, który można poznać podczas krótkich wizyt. Znajdują się tam przede wszystkim mieszkania socjalne, przyznawane przez władze miasta imigrantom, których Holandia sprowadziła – głównie z Maroka i Ameryki Południowej – do pracy w okresie buma budowlanego w latach siedemdziesiątych. Nastąpiło jednak załamanie rynku i większość imigrantów została bez pracy. Żyją w dobrych warunkach – dostają mieszkania i zasiłek, który jest stosunkowo wysoki, starcza bowiem na zaspokojenie znacznie szerszej gamy potrzeb w Holandii niż otrzymywany w Polsce. Część z tych imigrantów znalazła nową pracę w gastronomii, handlu lub innych usługach. Jednak większość, w reakcji na antyimigranckie akty i stosując się do kulturowych imperatywów, izoluje się od społeczeństwa holenderskiego.

Kolenkit, pełna uroków życia na styku różnych kultur, jest przestrzenią naznaczoną poważnymi konfliktami społecznymi. I właśnie dlatego została wybrana przez Cascoland na miejsce wieloletniej pracy z lokalną społecznością. Bezpośrednią inspiracją był ogromny niezagospodarowany plac w centrum dzielnicy, nieopodal targu z owocami i rybami, peł-

nego zapachów i dźwięków charakterystycznych dla kultur lokalnych społeczności. Ta pusta przestrzeń pełniła niegdyś rolę parkingu, który został zlikwidowany, bo władze dzielnicy podjęły decyzję o zbudowaniu w tym miejscu apartamentowców. Przyszedł jednak kryzys i dawny parking zaczął zarastać chaszczami. Cascoland postanowiło w tym miejscu stworzyć lokalną przestrzeń publiczną w ścisłej współpracy z okolicznymi mieszkańcami. Po latach walki z administracją dzielnicy oraz drobnych nieformalnych interwencji – performansów realizowanych przez członków kolektywu w obrębie placu – Cascoland zdobyło zgodę na zagospodarowanie byłego parkingu.

Każda interwencja jest przygotowywana po analizie potrzeb lokalnej społeczności. Uwzględniane są uwarunkowania kulturowe, potrzeby i marzenia mieszkańców. Także w Kolenkit kolektyw stara się, by w oczach społeczności dzielnicy okolica ta stawała się coraz bardziej przyjazna i aby lokalna społeczność, przez zaangażowanie w pracę nad podnoszeniem jakości życia w swojej okolicy, przetransformowała odizolowanie od reszty społeczeństwa holenderskiego. Znaczny procent problemów wynika jednak przede wszystkim z holenderskiej polityki wobec imigrantów. Praca kolektywu prowadzona jest więc jednocześnie na bardzo wielu poziomach.



Kolenkit mogłaby być przyjazną okolicą – bo duża część lokalnej społeczności jest gotowa zaangażować się w jej losy – a jednak taka nie jest. Brakuje tam dobrych przestrzeni publicznych. Młodzi ludzie i dzieci wólczą się beczynnym po ulicach. Istnieją wprawdzie tereny od lat niezagospodarowane, ale władze dzielnicy utrudniają kolektywowi zdobycie praw do ich zaaranżowania, bowiem w wielu przypadkach w nieokreślonej przyszłości planowane są tam inwestycje. Cascoland jednak nie daje za wygraną. Do tej pory udało się im uzyskać zgodę między innymi na publiczne lodowisko czy stałe miejsca do grillowania i piknikowania, z których mieszkańcy chętnie korzystają. Liczne wydarzenia kulturalne organizowane przez kolektyw dla lokalnej społeczności spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem zarówno ze strony mieszkańców Kolenkit, jak i przedstawicieli administracji dzielnicy. Od firmy Rochdale, zarządzającej częścią nieruchomości w dzielnicy, Cascoland otrzymało niewielki domek. Stworzono w nim lokalny dom kultury, centrum działań środowiskowych. Mieszkańcy uprawiają przed nim rośliny. Hodują też kury sprowadzone przez Fionę. Przed centrum działań Cascoland stoi zbudowany przez artystów z kolektywu drewniany wózek – kurnik, opiekę nad zwierzętami nadzoruje Ghassan, Libańczyk, a z jajek mogą korzystać wszyscy mieszkańcy okolicy.

Po poznaniu zwyczajów i problemów lokalnej społeczności Cascoland uruchomił w budynku obok centrum środowiskowego hostel dla znajomych i krewnych mieszkańców – bo, jak się okazało, bardzo wielu mieszkańców często odwiedzają członkowie rodziny albo przyjaciele, a mieszkania socjalne są zbyt małe, żeby przemocować gości. Hostel prowadzą bezrobotni mieszkańcy Kolenkit, zarabiając w ten sposób pieniądze – głównie kobiety wychowane w kulturze islamskiej, słabo radzące sobie na rynku pracy. Wynajęcie pokoju kosztuje pięć euro (w innych hostelach w Amsterdamie płaci się minimum 30), a obowiązuje tylko jedna zasada: nie można mieszkać w nim dłużej niż trzy dni, chyba że w hostelu są wolne miejsca.

Działania Cascoland wyciągają na światło dzienne absurdalne decyzje władz lokalnych. Oto przykład – dla muzułmańskiej społeczności Kolenkit ważną regułą jest niemarnowanie chleba. Władze dzielnicy postawiły specjalne pojemniki i ogłosily, że zebrane w nich niepotrzebne mieszkańcom pieczywo będą wykorzystywać, nigdy jednak nie podały informacji, gdzie i w jaki sposób. Mieszkańcy widzieli, że pojemniki z pieczywem opróżniane były do tych samych ciężarówek, do których wyrzuca się pozostałe odpady, dlatego karmił tym pieczywem ptaki, co spowodowało, że chętniej zasiedlają one tę dzielnicę,

a to z kolei oznacza, że jest ona bardzo zabrudzona. Miejska administracja i sąsiedzi wykorzystują ten fakt w sporze z imigrantami. W ten sposób rodzi się społeczny konflikt, a rzekoma niechlujność lokalnej społeczności służy do uzasadniania polityki antyimigracyjnej. Oszukiwanie mieszkańców przez władze miasta niszczy zaufanie społeczne. Cascoland we współpracy z amsterdamskim kolektywem konceptualnym Pink Pony Express postanowiło ustawić swoje pojemniki na pieczywo. Ich zawartość służy do produkcji alternatywnej energii, wykorzystywanej do realizacji innych społecznych projektów kolektywu w Kolenkit.

Niedociągnięć i błędów w postępowaniu lokalnych władz względem mieszkańców Kolenkit jest wiele. Kolejna kwestia to dostęp do ogrodów, które są przy każdym budynku w tej dzielnicy, jednak mieszkańcy nie mają kluczy do furtek w metalowych płotach. Opłaty za utrzymanie zielonych przestrzeni są pobierane z czynszów, a na ogród można tylko patrzeć z okna. Kolektyw zdobył zgodę na otwarcie jednego z ogrodów i zajęcie się nim. Ustawiono skrzynki z roślinami jadalnymi i ozdobnymi oraz przygotowano miejsca do piknikowania. Powstała kooperatywa, której członkowie dostali pod opiekę po jednej ze skrzyń. Nie tylko więc otworzono przestrzeń od lat zamkniętą, ale też mieszkańcy zyska-

Warsztat Mobilny pokój



li możliwość wspólnego, przyjemnego spędzania czasu w przestrzeni publicznej. Kolektyw dąży do tego, by ten sukces przekonał administrację miejską do otwarcia pozostałych ogrodów.

Cascoland prowadzi też rezydencje artystyczne w Kolenkit. Wśród gości w centrum działań środowiskowych był Shahin, malarz z Syrii, który z powodów politycznych nie może wrócić do swojego kraju i ubiega się o azyl w Holandii. Jego losy zainspirowały Fionę de Bell do stworzenia nowatorskiej formy rezydencji artystycznych – zapraszania wyłącznie tych twórców, którzy musieli opuścić swoje kraje ze względu na panujące w nich reżimy. Pomysł jest odpowiedzią na holenderską politykę wobec uchodźców politycznych. „U nas najczęściej umieszcza się ich w ośrodkach dla uchodźców, w których traktowani są w taki sposób, by szybko sami podejmowali decyzję o powrocie do ojczyzny. W przypadku Shahina powołaliśmy się na nieznaną większości uchodźców przepis prawny, dzięki któremu nie musi on przebywać w fatalnych warunkach w zamkniętym ośrodku dla uchodźców. Chciałabym stworzyć alternatywne względem holenderskiej polityki centrum dla uchodźców. Rozwinąć je w formie rezydencji artystycznych, umożliwiających uciekinierom z reżimów wejście do życia społecznego w pełnym wymiarze ich możliwości” – opowiada Fiona. „W Amsterdamie od początku kryzysu opustoszało 70 procent budynków biurowych. Mam nadzieję, że, wykorzystując luki w prawie, uda nam się zdobyć jeden z nich i stworzyć odpowiedzialne centrum dla uciekinierów” – dodaje. Cascoland chce do niego zapraszać nie tylko artystów, ale wszystkich chętnych i pomagać im konstruktywnie włączyć się w życie społeczeństwa holenderskiego, wykorzystując konkretne, w każdym przypadku inne, umiejętności rezydentów.

Po wiosnie spędzonej w Kolenkit nie mam wątpliwości, że serdeczność jego członków i długofalowa praca z lokalną społecznością powodują realne zmiany w życiu mieszkańców. Hostel nieustannie ma komplet gości, a prowadzące go kobiety wyglądają na zadowolone z pracy. Na codzienne dyżury informacyjne dotyczące wydarzeń organizowanych przez mieszkańców i Cascoland przychodzą tłumy. Mieszkańcy wyraźnie angażują się w kolejne projekty, zarówno stopniowo budując poczucie odpowiedzialności za okolicę, jak i zdając sobie sprawę, że mogą wpływać na losy swoje i dzielnicy.

Po zakończeniu niektórych projektów mieszkańcy zwracają się też do lokalnych władz z prośbami o fi-



Model kościoła

nansowanie ich kontynuacji. W ten sposób Cascoland otrzymało pieniądze na ogrody między blokami. I mam nadzieję, że dostanie je także na kolejne realizacje artystyczne.

Nie znając teorii sztuki relacyjnej, można zastanawiać się, dlaczego takie działania zaliczane są do sektora sztuki, a nie do animacji kulturalnej. Tymczasem ten typ aktywności artystycznej tworzy nową jakość społeczną. Takie inicjatywy jak przedsięwzięcie kolektywu Cascoland oferują odbiorcom korzystanie z narzędzi pozwalających rozwijać relacje międzyludzkie, skupiając się na społecznym kontekście współpracy i współżycia. W teorii sztuki ten rodzaj działalności twórczej opisał między innymi Nicolas Bourriaud, autor teorii estetyki relacyjnej<sup>2</sup>.

Redakcja



**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”.

Fotografie autorki

# STAĆ SIĘ OKNEM

## O PRZEŁAMYWANIU MONOTONII POWTÓRZEŃ W PRACACH BŁĄŻEJA OSTOJA LNISKIEGO

Szkic o najnowszych pracach Błażeja Ostoja Lniskiego, malarza i litografa, artysty, który tak chętnie postępuje się repetycją, najlepiej zacząć właśnie od powtórzenia:

Cechą litografii jest [...] powtórzenie, paradoksalne rozmnożenie oryginału, możliwe dzięki prasie litograficznej. [...] Typowe dla litografii podejście do kwestii powtórzenia Błażej Ostoja Lniski przenosi do swojego malarstwa. Widać to przede wszystkim w sposobie, w jaki traktowane jest na jego płótnach pismo. [...]

W litografii ten sam motyw może zostać powielony na wielu odbitkach. W swoim malarstwie Lniski powiela krótki tekst w przestrzeni jednego obrazu. Następuje coś, co można by nazwać kondensacją powtórzenia (nie potrzebujemy kilku odbitek, żeby zobaczyć repetytywność tego samego motywu). Co więcej, dany motyw jest reprodukowany ręcz-

nie, ale w taki sposób, aby przypominał reprodukcję mechaniczną. Ręka malarza naśladuje – przedrzeźnia? – maszynę<sup>1</sup>.

Czy bliźniactwo – jeden z tematów przewodnich prac Lniskiego pokazywanych niedawno w warszawskiej galerii Test (21 lutego – 15 marca) – jest tylko rodzajem doskonałego powtórzenia, nadmiarem tego samego? Doskonała identyczność budzi przerażenie. Pisząc o fotografii Diane Arbus, François Soulages zauważa: „[Choinka w salonie w Levittown] stanowi repetycję tysięcy innych mieszkań społeczeństwa, w którym identyczność zastępuje równość. Identyczność zatem oznacza śmierć”<sup>2</sup>.

Następnie Soulages wylicza możliwe reakcje na identyczność, która zagraża naszej podmiotowości. Myślę, że uwagi teoretyka mogą być przydatne nie tylko do analizy fotografii:

Jak uznać nowojorską noc za realną, kiedy w jej olbrzymich wieżowcach wszystkie świecące okna są takie same, kiedy wasze „ja” wydaje się identyczne z innymi? Istnieją cztery rozwiązania: wyskakujemy przez okno, otwieramy nowe okno społeczne-telewizję, stajemy się oknem (fotografując) czy, po prostu, tracimy w nocy oddech. Rezygnując na moment ze śmierci i spektaklu, Arbus wybiera sztu-

kę oraz cierpienie. Fotografuje, by uniknąć quasi-schizofrenicznego „wrażenia nierzeczywistości”<sup>3</sup>.

Błażej Ostoja Lniski wybiera trzecie wyjście – „staje się oknem” (malując), umiejscawia się między światem a wielorakimi identycznościami: mierzy się z identycznością, i pęknięciem w sobie samym (bliźniactwo) oraz z identycznością znaków (graficznych i językowych). Do takiej interpretacji skłania plakat Piotra Garlickiego zaprojektowany z okazji wystawy w galerii Test. Widnieją na nim bliźnięta, ale nie identyczne: jedno z nich ma zarost. Ten zabieg graficzny pozwala przypuszczać, że artysta w pole identyczności powtórzenia chce wprowadzić różnicę. Zupetnie inaczej niż Arbus, która „zapanowawszy nad śmiercią, [...] ujarzmiła swoje życie dzięki powtórzeniu”<sup>4</sup>. Artystka fotografuje (a fotografia to sztuka powtórzenia – można wykonać nieskończoną liczbę odbitek) to, co powtarza się w świecie:

Arbus będzie fotografować sceny, w których pojawiają się identyczne obiekty. [...] [Trojaczki w sypialni] to zdjęcie przedstawiające trzy siostry ubrane i uczesane w taki sam sposób, siedzące w pokoju, który zajmują trzy identyczne i równoległe wobec siebie łóżka. To występujące w świecie powtórzenie czyni go strasznym. By uchwycić absurd danego zjawiska, należy je powtórzyć. Arbus fotografuje

1

A. Zdrodowski, *Błażej Ostoja Lniski. Pismo, figura, powtórzenie*, Warszawa 2012, s. 4.

2

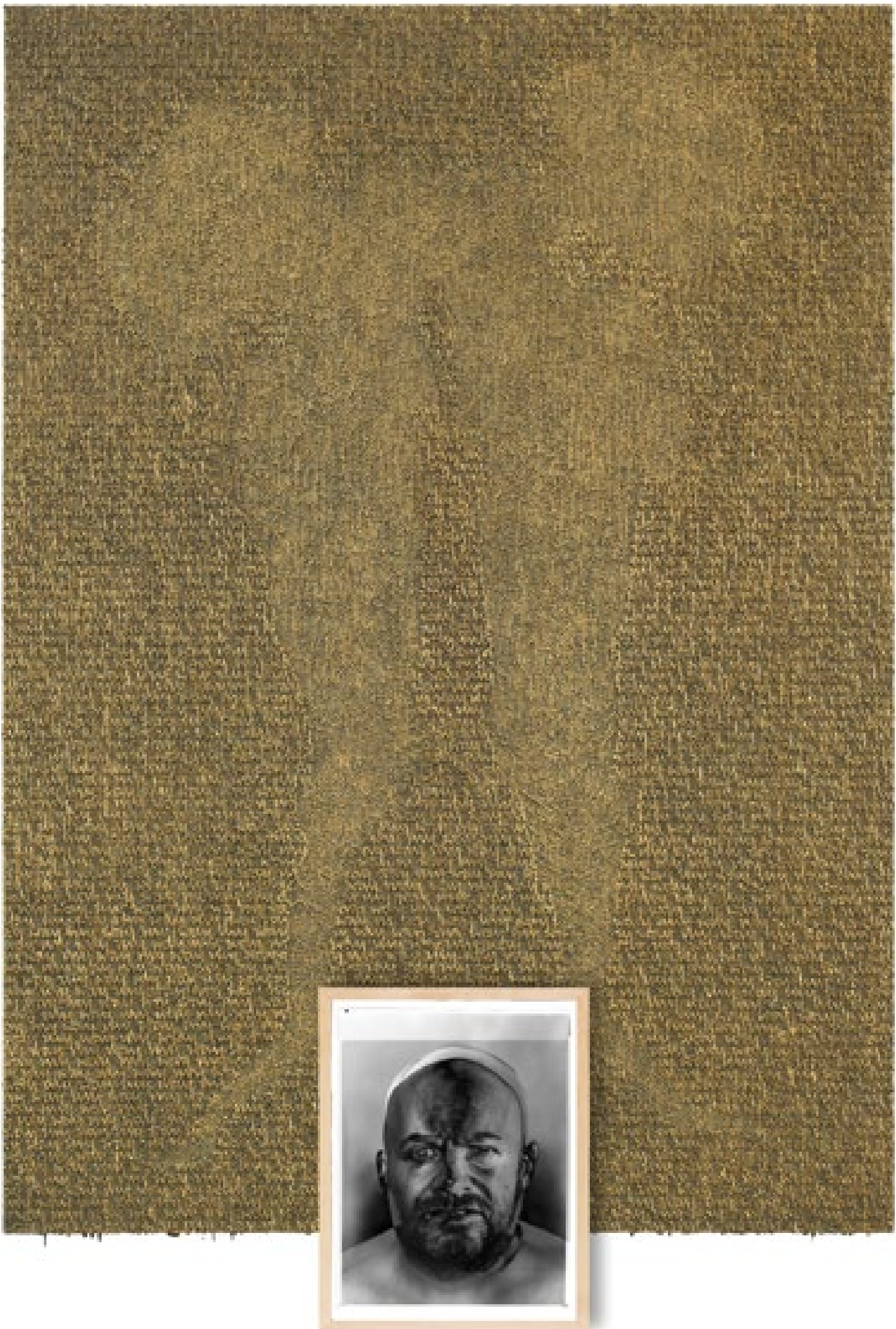
F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter i W. Forajter, Kraków 2012, s. 238.

3

Ibidem.

4

F. Soulages, *Estetyka*, s. 239.



Figura, 2011, olio, pittura, 160 x 115 cm



*Dziadek*, 2013, olej, płótno, 115 x 240

bełkot świata, gdzie identyczność, standaryzacja i reprodukcja decydują o śmierci podmiotu. Fotograficzna repetycja w wykonaniu Arbus wskazuje świat złożony z numerów, gdzie oryginalność zatraciła się wraz ze źródłem. Identyczne spojrzenia tych dzieci nie mają w sobie życia. Znajdujemy się w świecie maszyn<sup>5</sup>.

Diane Arbus pokazuje fiasko powtórzenia, fiasko rzeczywistości (choć jej fotografia fiaskiem nie jest). Z kolei Błażej Ostoja Lniski tworzy powtórzenia na płótnie, żeby powiedzieć coś o świecie, naturze znaku i sobie samym. Jakie są jego powtórzenia? Zestawienie tryptyku pokazującego figury wklęste z obrazem przedstawiającym figurę wypukłą sugeruje dążenie do harmonii, jedności (a przynajmniej tak się z początku wydaje). Przychodzi na myśl opowieść Arystofanesa z platońskiej *Uczty* o tym, że na początku istniały na ziemi trzy płcie – męska, żeńska i trzecia płć:

pewien zlepek z jednej i drugiej. [...] Otóż cała postać człowieka każdego była krągła, piersi i plecy miała naokoło, miała też cztery ręce i nogi w tej samej ilości, i dwie twarze na okrągłej, walcowatej szyi, twarze zgoła do siebie podobne. Obie patrzyły w strony przeciwne z powierzchni jednej głowy. Czworo było uszu, dwie okolice wstydlive, i tam dalej, jak sobie to każdy łatwo podług tego sam wyobrazić potrafi<sup>6</sup>.

Istoty te naraziły się bogom, więc Zeus postanowił je porozcinać i tym sposobem ostatecznie: „Po takim rozcięciu naturalnych całości tęskniły zaczęły każde za swoją drugą połową”<sup>7</sup>. Można zatem odczytać malarstwo Lniskiego jako wyraz tęsknoty za pełnią, jako próbę znalezienia doskonałego dopełnienia. A jednak po bliższej analizie obrazów stwierdzimy, że należałoby tę platońską opowieść uzupełnić. Mamy przed sobą trzy figury wklęste i jedną wypu-

ktą – a więc jedną dopełniającą się parę (wklęste/wypukłe), i dwie analogiczne figury wklęste, które potrzebują trzeciego elementu, który spoiłby je w doskonałą całość. Można też oczywiście zinterpretować to zestawienie jako figurę miłości homoseksualnej, co byłoby odczytaniem zgodnym z duchem platońskim. W tym przypadku lepiej jednak prześledzić wątek biograficzny (a ostatnie prace autora, którym towarzyszą zdjęcia z rodzinnego archiwum, do takiego odczytania zapraszają) i zrezygnować z tej ostatniej interpretacji, by pójść tropem Jacquesa Lacana, którego opowieść o lamelli można odczytać jako swoisty przypis do Platona:

Za każdym razem, gdy przerwane zostają błony jajka, z którego wychodzi płód, by stać się noworodkiem, wyobraźmy sobie, że nagle wychodzi z tego coś, co można zrobić z jajka, ale i z człowieka. A mianowicie hommelete albo lamella. Lamella jest czymś bardzo płaskim i porusza się trochę jak ameba, jest tylko nieco bardziej złożona i może żyć wszędzie. Jako rzecz powiązana – powiem wam niedługo dlaczego – z tym, co istoty obdarzone płcią tracą w związku ze swoją płciowością, jest ona podobnie jak ameba w stosunku do istot obdarzonych płcią, nieśmiertelna – jest w stanie przetrwać każdy podział, każdą szczeporodną [scissipare] interwencję. I jest w ciągłym ruchu<sup>8</sup>.

Slavoj Žižek rozumie ten lacanowski mit jako metaforyczne przedstawienie braku:

Ludzka seksualność jest naznaczona nieusuwalnym piętnem porażki, różnica płciowa jest antagonizmem dwóch pozycji, które nie mają żadnego wspólnego mianownika. Rozkosz jest możliwa tylko na tle tego fundamentalnego braku. Mit lamelli przedstawia mityczny byt, który ucieleśnia to, co żywe istoty tracą wraz z wejściem w (regulowany symbolicznie) porządek różnicy płciowej<sup>9</sup>.

Diane Arbus rejestruje powtarzalność, identyczność, którą znajduje w świecie; Błażej Ostoja Lniski tworzy powtórzenia i wprowadza do nich drobne zmiany: całość mówi o – opisywanych przez Lacana – nieusuwalnym braku i nieredukowalnej różnicy. Zastanówmy się jednak, dlaczego akurat kwestia bliźniactwa pojawia w kontekście tej wykorzystującej powtórzenia twórczości. Pretekstem jest pozornie błaży fakt biograficzny – Błażej Ostoja Lniski jest spodem bliźniakiem. A jednak konsekwencje zaakcentowania tego faktu wcale nie są błaże – bliźniakiem to figura introspekcji oraz pęknięcia i podwojenia własnego ja. Zdarza się, że bliźniaki są niemal identyczne, a różnice pomiędzy nimi trzeba dopiero stworzyć, zrobić (przede wszystkim – nadając dzieciom różne imiona), tak jak malarz wprowadza

- .....
- 5**  
Ibidem, s. 247–248.
- .....
- 6**  
Platon, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1993, s. 89–90.
- .....
- 7**  
Ibidem, s. 91.
- .....
- 8**  
J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973, s. 221, cyt. za: S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 77.

różnice do powtarzających się motywów. Bliźniak jest jak lustro. Analizując fotografie Arbus przedstawiające szaleńców, Soulages zauważa:

W trakcie ich oglądania doznajemy zawrotu głowy z obawy, czy nie stanowią one lustra. Widzieć szaleńca to zobaczyć siebie takim, jakim się jest, i takim, do jakiego człowiek się nie przyznaje. To tak jak widzieć starca. Pewnego dnia będziemy starzy. W pewien sposób jesteśmy szaleni<sup>10</sup>.

Wejrzenie w siebie musi budzić niepokój. Bliźniak, lustrzane odbicie – obie te figury uświadamiają nam pęknięcie i podwojenie w obrębie naszego ja. Zawsze jesteśmy jak tytułowa postać z wiersza Elizabeth Bishop *The Gentleman of Shalott*, która jest przekonana, że istnieje tylko w połowie, a druga połowa to jedynie lustrzane odbicie:

9

Žižek, *Lacan*, s. 81–82.

10

Soulages, *Estetyka*, s. 242.

11

E. Bishop, *The Complete Poems*, New York 1983, s. 9. Cytowany fragment wiersza podaje w moim prowizorycznym przekładzie: „Skromnie przeczuwał / że jego postać jest / w połowie lustrem / bo czemu miałby / być podwojony? / Lustro zaczyna się w połowie ciała / a raczej – na krawędzi. / On jednak nie wie / która strona jest w lustrze / a która przed. / Wąski jest margines błędu / lecz dowodów także brak. / A jeśli pół głowy to odbicie, / pomyślał, to rzecz jak nic ma wpływ na myśl”.

12

L. Goldensohn, *Elizabeth Bishop: The Biography of a Poetry*, New York 1992, s. 282.

13

Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu i ogólniej o komiczności w sztukach plastycznych*, przeł. M. Bieńczyk, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 189.

He felt in modesty  
his person was  
half looking-glass,  
for why should he  
be doubled?  
The glass must stretch  
down to his middle,  
or rather down the edge.  
But he's in doubt  
as to which side's in or out  
of the mirror.  
There's little margin for error,  
but there's no proof, either.  
And if half his head's reflected,  
thought, he thinks, might be affected<sup>11</sup>.

Bohater wiersza skromnie wierzy, że jest go pół, ale możliwe też, że jest go dwóch. Krytyczka Lorrie Goldensohn zauważa, że trudno zdecydować, czy jest go nie dość, czy w nadmiarze<sup>12</sup>. A może – to byłby oksymoron – jest go jednocześnie za mało i za dużo? Co to znaczy? Kim jest ten człowiek, wewnętrznie pęknięty i podwojony, a ponadto świadomy swojej kondycji? Myślę, że możemy tę postać odczytać jako metaforę artysty. Tak w eseju *O istocie śmiechu i ogólniej o komiczności w sztukach plastycznych* definiuje artystę Baudelaire. W tym właśnie duchu można czytać zarówno wiersz Bi-

shop, jak i najnowsze prace Błażeja Ostoja Lniskiego (a także towarzyszący ostatniej wystawie, zaprojektowany przez Paulinę Buźniak katalog) – to narracja opowiadająca o „ja” artysty zarazem niepełnym i podwojonym, i o świadomości towarzyszącej temu podziałowi i podwojeniu; świadomości, która jest warunkiem koniecznym, by mogła powstać sztuka:

Artyści tworzą komizm; przestudiowawszy i zgromadziwszy składniki komiczności, wiedzą, jaki byt jest komiczny, i wiedzą, że jest komiczny pod warunkiem, że nie wie o swej naturze; podobnie jak, na mocy odwrotnego prawa, artysta jest artystą pod warunkiem, że jest dwoisty i że wie o każdym zjawisku w swej dwoistej naturze<sup>13</sup>.

**Błażej Ostoja Lniski** – ur. 1974 w Czersku. W latach 1994–1999 studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dyplom z wyróżnieniem na Wydziale Malarstwa u prof. Rajmunda Ziemskiego, aneks z litografii u prof. Władysława Winieckiego. Od 1999 roku związany z macierzystą uczelnią. Profesor nadzwyczajny w Pracowni Litografii, Dziekan Wydziału Grafiki (od 2012). Uprawia malarstwo i grafikę (głównie litografię).

**Adam Zdradowski** – ur. 1979, poeta, tłumacz, krytyk, pracownik Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Opublikował *Przygody, etc.* (2005), *Jesień Zuzanny* (2007) i *49 latów balonem* (2013). Przetłumał Gertrude Stein, Henry'ego Greena, Williama S. Burroughsa, Raymonda Roussela, Jamesa Schuylera, Forresta Gandera, Harryette Mullen, Marka Forda, Roda Menghama (z Tadeuszem Piórą: *Rokowania i potyczki*, Ars Cameralis, Katowice 2007) i Grzegorza Wróblewskiego (*A Marzipan Factory. New and Selected Poems*, Otoliths 2010). Publikował m.in. w „Literaturze na Świecie”, „Przekroju”, „Jacket Magazine”, „Odrze”, „Dwukropku”, „FA-Arcie” i „Opcjach”.





**Rozmowa Krzysztofa Jabłonowskiego z Jurkiem Wajdowiczem**

**Krzysztof Jabłonowski:** Powiedz kilka słów o twojej sztuce projektowej i o tym, czym się zajmujesz.

**Jurek Wajdowicz:** Można to nazwać editorial-in-the-not-for-profit-world. Powiedzmy, że nie chciałem brać udziału w pewnej formie propagandy. Pracuję z moim zespołem dla fundacji i organizacji pozarządowych. To, co pokazujemy, rzeczywiście się wydarzyło, pokazujemy prawdę. U nas nie ma photoshopa, mam na myśli fotomontaże, manipulacje, dodawanie efektów świetlnych. Dopuszczamy jedynie zmiany mające znaczenie w efekcie końcowym danego projektu czy druku. Czyli przyciemnianie pewnych partii obrazu lub rozjaśnianie, klasyczną edycję fotograficzną.

**KJ:** Jakie problemy interesują cię najbardziej?

**JW:** W fotografii reporterskiej najważniejsze są dla mnie aspekty etyczne, nie estetyczne. W zależności od powierzonego mi zadania przesuвам te granice. Na przykład jeśli pracuję z Lekarzami bez Granic, to nie wolno mi powiedzieć doktorowi, że ma stanąć bliżej czy dalej, bo tak będzie lepiej dla kompozycji zdjęcia, nie przesuвам światła operacyjnego, nie wstawiam własnej lampy. To są moje wewnętrzne kryteria. I nie jest istotne, że widz nie byłby świadomy pewnych manipulacji. Wystarczy, że ja bym o nich wiedział i bardzo by mi to przeszkadzało, dla mnie byłoby to oszustwem.

**KJ:** Nurtuje mnie kwestia fotografii obiektywnej. Czy taka w ogóle istnieje?

**JW:** Hm... myślę, że nie. Znaczyłoby to, że w momencie wykonywania zdjęcia wszystko jest poza kontrolą fotografa. Czyli musiałby się znaleźć w pewnym miejscu, o pewnym czasie z aparatem fotograficznym, nad którymi nie miałby żadnej kontroli. Dziwnie to brzmi. Wydaje mi się, że takiej sytuacji nie ma. Wszystko jest

**I DON'T TAKE PICTURES,  
I MAKE PICTURES**





decyzją. Jeśli nie dokonam wyboru aparatu, obiektywu czy filtrów, to decyzję będę musiał podjąć później podczas końcowej edycji, a także w trakcie wyboru odpowiedniego zdjęcia. Podczas jednego z moich wykładów przytoczyłem taki oto przykład. W Taszkencie robiliśmy zdjęcia zamówione przez ONZ. Mieliliśmy pokazać kobiety pracujące w kołchozie, który był dofinansowany przez tę instytucję. Pierwsze klatki fotograficzne ukazywały szczęśliwe rolniczki, ale po pewnym czasie sytuacja radykalnie się zmieniła. Kobiety nie wytrzymały napięcia podczas sesji i pokazały nam nieprzyzwoity gest. Pierwsza klatka i ostatnia były diametralnie różne. Jak się domyślasz, ostatnie zdjęcie nie nadawało się dla ONZ-u.

**KJ: Powiedz mi, jaka jest według Ciebie różnica między dokumentem a fotoreportażem?**

**JW.:** Pamiętam, jak pracowaliśmy nad artykułem pokazującym wybory na Białorusi. Zwykle pokazuje się ważnego polityka, najlepiej trzymającego wnuczkę na rękach. Ja chciałem pokazać korupcję, jakąś niejasną sytuację. Zdjęcia robił czeski fotograf Antonín Kratochvíl. Pomyśleliśmy, że warto pokazać „cienie”, czyli to, co się dzieje za urną wyborczą. I powstały zdjęcia, na których widać niepewność, strach, donosicielstwo... i chyba wyszły bardzo dobrze. Pewnie wielu nazwałoby to dokumentem, a nie fotoreportażem. Dla mnie granicą jest świadoma manipulacja w trakcie pracy, czy robimy zdjęcia automatycznie, a także, czy nie mamy intencji wykonania jakichś banalnych poprawek edycyjnych

oznaczających kłamstwo. Ale tak naprawdę często nie wiem, gdzie przebiega granica.

**KJ: A narracja?**

**JW.:** Tak, to jest dla mnie bardzo ważne. Ja to wykonuję podczas edycji końcowej. Pracuję z fotografią jak reżyser. Musi być otwarcie, treść, dramat, jest kompresja, jest czasowa narracja i zawsze jest początek i koniec. Często przygotowuję wydawnictwa albumowe. Zauważyłem, że ludzie lubią oglądać książki od tyłu, dlatego dla mnie równie ważny jak front publikacji jest jej tył. Myślę, że mam obsesję na punkcie wyjść. Moi asystenci zwrócili mi uwagę, że często w moich projektach umieszczam okna, drzwi, drogę albo kogoś oddalającego się,

wyjeżdżającego. Stąd też zdaje sobie sprawę, że wkładam do opowieści moją interpretację. Jeżeli materiał z drugiego dnia zdjęciowego jest lepszy od tego z pierwszego, to nie widzę powodu, dlaczego nie miałbym ich wymieszać.

**KJ: Na co powinien zwrócić uwagę młody twórca przygotowujący swoje portfolio?**

**JW.:** Przede wszystkim nie chciałbym oglądać niechlujnego portfolio. Może jest to zbyt pryncypialne podejście, uważam jednak, że źle przygotowane prace to brak szacunku twórcy do siebie i do odbiorcy. Dlaczego miałbym pracować z kimś takim? W takiej sytuacji sfera estetyczna wpływa na odbiór intelektualny. Mam nieortodoksyjny stosunek do portfolio. Szukam zdjęcia najgorszego, a nie najlepszego, zastanawiam się, dlaczego ono się tam znalazło. Zwykle z powodów sentymentalnych albo cholernie trudno było dane zdjęcie zrobić, albo autor kalkulował, że ta fotografia zrobi na mnie wrażenie. Jeśli chodzi o liczbę załączonych prac, to nie ma żadnej reguły. Ale na pewno jeśli widzę pół tuzina zdjęć, to mam duży niedosyt.

**KJ: A jak w Stanach prezentuje się twórczość?**

**JW.:** W Nowym Jorku artyści zwykle przygotowują portfolio pod danego klienta albo pod określony projekt.

**KJ: Czyli przygotowuje się kilka teczek?**

**JW.:** Tak, czasami są to modułarne portfolio. Dla mnie minusem skomponowanych teczek jest to, że osoby przynoszące nam takie uniwersalne prace chyba nie zdają sobie sprawy, czym się zajmujemy. To duży błąd, oznacza, że dana osoba nie odrobiła pracy domowej. Jeśli widzę w teście przygotowanej dla nas



Everybody does have a book in them,

but in most cases that's where it should stay.



dobrze sfotografowaną butelkę znanego producenta napojów, a powszechnie wiadomo, że nie robimy reklamy, to coś jest nie tak.

**KJ:** Co czyni zdjęcie doskonałym czy zauważalnym, dlaczego niektóre zdjęcia pozostają w głowie, a inne nie?

**JW:** Ja reaguję na obraz emocjonalnie, coś musi poruszyć moje serce. Nigdy nie krzyknąłem z zachwytu, oglądając zdjęcie doskonale wykonane pod względem technicznym. Może za dużo zdjęć już widziałem, żeby techniczna strona miała być powodem takiej fascynacji. Natomiast jeśli dostrzegę prawdę w fotografii lub pomysł..., chociaż nie, ja nie chcę widzieć pomysłu, ja chcę widzieć myślenie, angielskie słowo *idea* jest tu adekwatne, ale nie tłumaczone wprost jako pomysł. Postuję się matematyką – najważniejsze, aby przejść z punktu A do punktu B najprostszą i najbardziej efektywną drogą.

**KJ:** W takim razie, jakie zdjęcia cenisz najbardziej?

**JW:** Dla mnie najlepsze zdjęcie to takie, które zatracą swój charakter fotograficzny, kiedy je podziwiam. Nie ma wtedy znaczenia, jak i czym dany obraz został wykonany, istnieje tylko zachwyt lub przyspieszone bicie serca. Mam nadzieję, że w moich projektach widać, jakim szacunkiem obdarzam fotografię. Czasami porównuję się do znakomitego

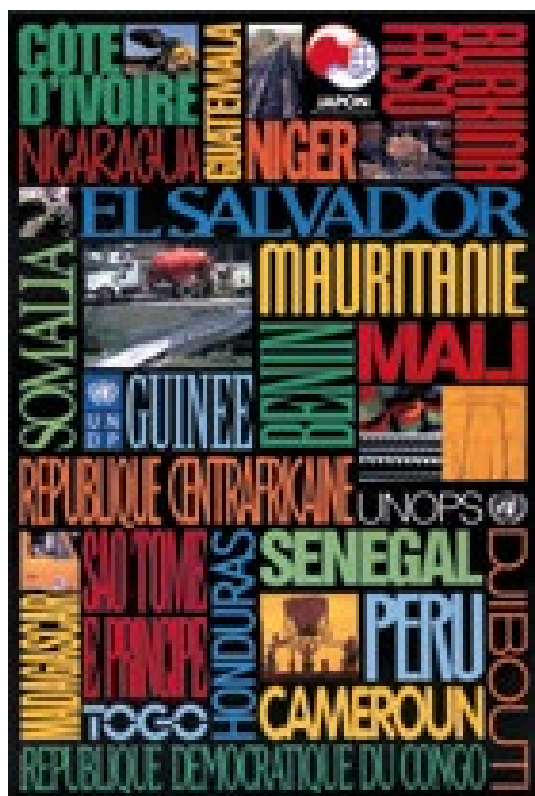
kompozytora, którego muzyka w filmie buduje nastrój, ale której nie słychać. Wielokrotnie czuję, że wiem lepiej od autora, jak jego zdjęcia powinny wyglądać. To trochę jak w powiedzeniu, że chirurg nie powinien operować swojego dziecka. Fotograf często jest za bardzo przywiązany do swoich prac, a dla mnie ważna jest skala, rytm, waga, kontrast, dynamika...

**KJ:** Z którymi fotografami najlepiej Ci się pracowało?

**JW:** Chętnie pracuję z fotografami, dla których dany temat coś znaczy. Może jest to naiwne podejście, ale wierzę, że są jeszcze twórcy, którzy nie są oportunistami. Wspomniałem wcześniej o Kratochvilu. Bardzo lubię z nim pracować. Jest odważnym fotografem, wie czego chce, nie boi się swoich decyzji dotyczących jego fotografii. Ma do mnie zaufanie, to ułatwia współpracę.

**KJ:** Prosisz fotografów o pierwszą selekcję zdjęć czy wolisz otrzymywać całość wykonanego materiału fotograficznego?

**JW:** Dawniej prosiłem fotografów o stykówki, oczywiście wielu protestowało, bo kto chciałby pokazywać swoje ewentualne błędy, ja też nie lubię pokazywać próbnych projektów. Pracowałem z takimi fotoreporterami, jak David Alan Harvey, Eugene Richards, Jonas Bendiksen, Steve McCurry, i zawsze dopytywałem się, co się stało z ostatnią kłatką. Nie akceptuję sytuacji, gdy ktoś przynosi mi dziesięć zdjęć, które wykonał specjalnie dla mnie. Prawie zawsze proszę także o kartę i nieobrobione pliki, nie chcę niczego zmanipulowanego. Zawsze miałem alergię na cenzurę. Wspólna praca buduje zaufanie. Ja



nigdy żadnego fotografa nie „zdradzę”, nigdy nie pokażę tego, czego nie powinienem pokazać.

**KJ:** Sam też robisz zdjęcia, czy masz wymarzony temat fotograficzny/artystyczny?

**JW:** Jest coś takiego, pracuję nad tym już kilka lat. Jest to fotografia artystyczna. Nie chcę jeszcze tego nazwać precyzyjnie. Uważam, że wszystko, co się nazwie... ucieka. Jestem w ten projekt bardzo zaangażowany, nieomal jak w przygodę miłosną. Otóż chciałbym zarejestrować mój czas, zmieniające się światło, atmosferę wokół mnie. To jest mój system, który dzielę na jednostki świetlne. Chciałbym zarejestrować powietrze wokół mnie, chcę fotografować to, czego nie potrafię nazwać. Ponieważ zazwyczaj jestem zamknięty, dlatego za pomocą fotografii mogę lepiej siebie wyrazić. Moim marzeniem jest, by zamiast w słowach wypowiadać się w moich pracach. Jedni je rozumieją i doceniają, inni nie, nie jest to dla mnie istotne.

**KJ:** Mówi się, że Nowy Jork to centrum świata. Janusz Głowacki w jednym z wywiadów powiedział, że za każdym razem, gdy tam ląduje, ma wrażenie, jakby brał udział w jakimś nowym konkursie.

**JW:** W Nowym Jorku fascynujące są kontrasty, amplitudy napięć. Tam gdzie są wysokie budynki – istnieją długie cienie. Ciśnienie. Tęły emocji nigdy wcześniej nigdzie nie doznałem. Kiedy przyjechałem do Stanów, zacząłem pracować



u legendarnego Herba Lubalina. Zapamiętałem takie zdanie wypowiedziane przez niego: „You are only good like your last project” – no może nie jeden, ale dwa ostatnie projekty...

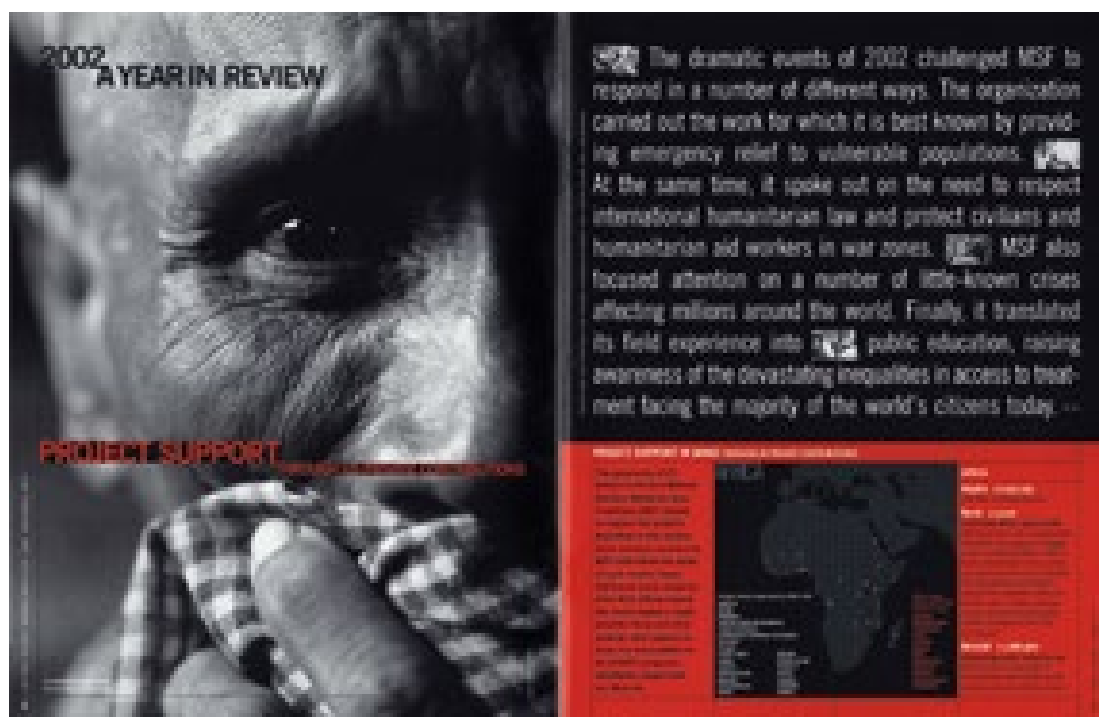
**KJ:** Jurku, czy mógłbyś na koniec powiedzieć, kim tak naprawdę się czujesz?

**JW:** To wymagałoby dłuższej odpowiedzi. A krócej: nazywam się Jurek Wajdowicz, jestem projektantem graficznym, ojcem, fotografem idącym swoją drogą..., i tym kimś, w kim chciałbym zmieścić to wszystko w jednym miejscu, w jednym czasie. Jeszcze nie znalazłem określenia na to, co robię, lecz mam nadzieję, że znajdę, ale jeszcze nie teraz...

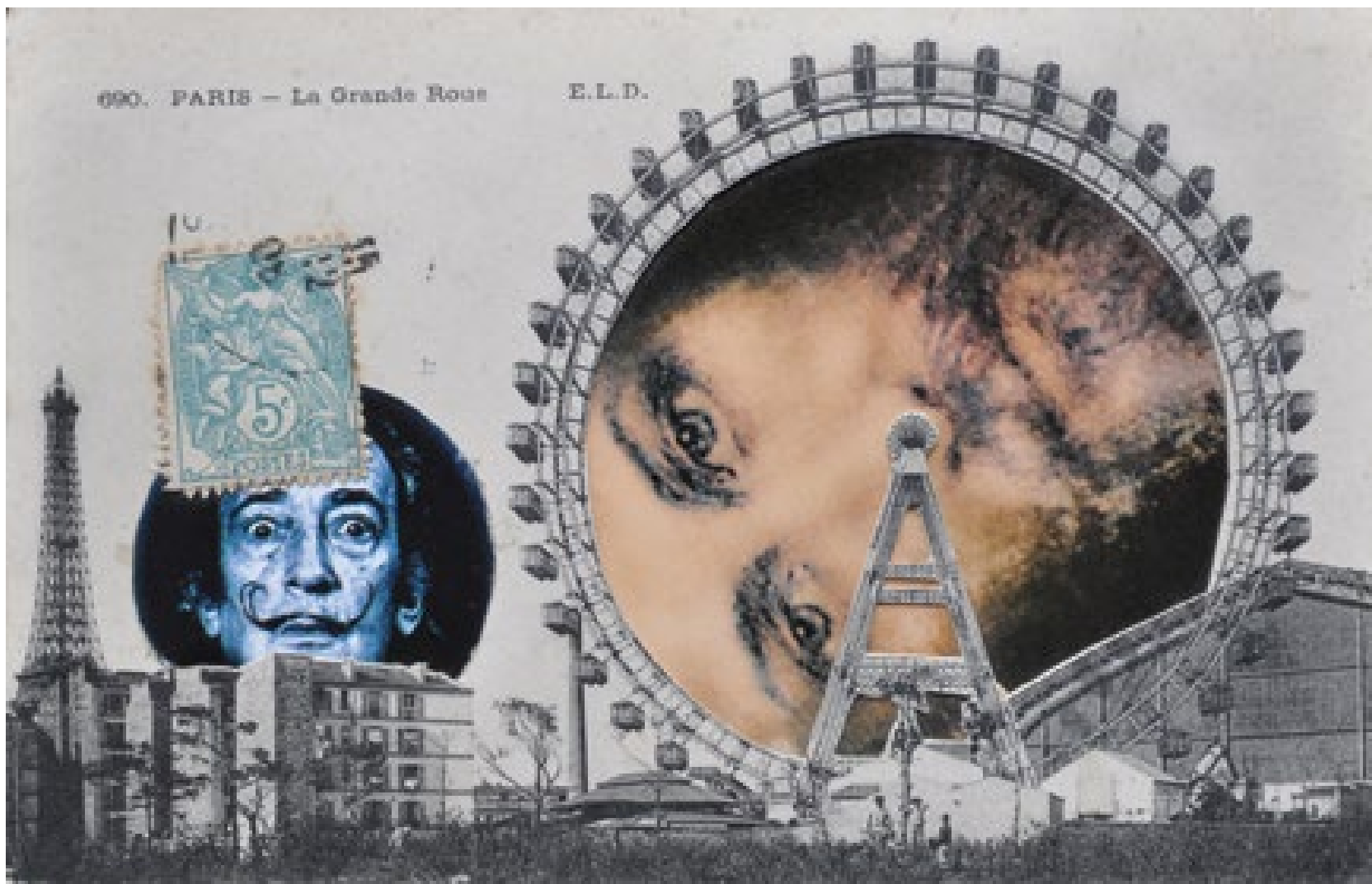
**Jurek Wajdowicz** – ur. 1951, projektant graficzny; absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Współzałożyciel Emerson, Wajdowicz Studios (EWS) w Nowym Jorku. Realizował projekty dla muzeów i teatrów w Polsce i Wielkiej Brytanii. Po przyjeździe do USA najpierw pracował jako dyrektor artystyczny w agencji Lubalin, Burns & Co., następnie jako dyrektor graficzny w założonej przez Herba Lubalina, Massimo Vignelli, Aarona Burnsa i Hermanna Zapfa Design Processing International. EWS była wielokrotnie nagradzana przez Graphis Design, Graphis Annual Posters, Graphis Posters (USA), Design & Art Direction (D&A) Wielka Brytania, American Photography, Creativity International, IDEA (Japan), Art Directors Club, Print Magazine, Communications Arts oraz Type Directors Club oraz podczas Biennale Plakatu w Warszawie. Prace graficzne i fotograficzne Wajdowicza znajdują się m.in. w kolekcjach: U.S. Library of Congress (Waszyngton), National September 11 Memorial & Museum (Nowy Jork), Organizacji Narodów Zjednoczonych (Genewa i Nowy Jork), Musée des Arts Décoratifs (Paryż), Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg), Muzeum Plakatu w Wilanowie oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. W jubileuszowym wydaniu z okazji 50-lecia „Graphic Design. USA Magazine” Wajdowicz został wymieniony na *Liście najbardziej wpływowych projektantów graficznych ostatnich 50 lat*.

**Krzysztof Jabłonowski** – fotograf, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i doktor sztuki filmowej w dziedzinie fotografii (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi); stypendysta Salisbury College of Art w Wielkiej Brytanii. Prowadzi Pracownię Fotografii na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Juror konkursów fotograficznych, autor wstępów do katalogów wystaw oraz publikacji dla prasy branżowej. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych, brał udział w wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

Strona internetowa: [www.krzysztofjablonowski.com](http://www.krzysztofjablonowski.com)



Zdjęcia dzięki uprzejmości  
Jurka Wajdowicza / Emerson,  
Wajdowicz Studios



Jan Dziaczkowski, *XX wiek z cyklu „Pozdrowienia z wakacji”*, 2003–2007, kolaż

# CIĘŻKI MONTAŻ

**Salon Akademii to nie tylko miejsce wystawiania prac najzdolniejszych absolwentów, ale też przedłużenie ramienia edukacyjnego, o czym każdej wiosny przypominam Stach Szabłowski, przygotowując kolejną kuratorską lekcję „techniki”. Przerobił już malarstwo, zajęcia z rysunku, korepetycje z rzeźby, i gdy te klasyczne techniki się wyczerpały, trzeba było wejść o schodek wyżej, sięgnąć do nowoczesności. Czy te podchody się udały?**

**Alek Hudzik**

Wystawa *Parasol w prosektorium* bierze na warsztat montaż. Jak co roku historyczny, bo osadzony u zarania modernizmu, problem miał być lekko odkurzony i ukazany w nowoczesnym świetle, jako metoda wciąż żywotna i pomocna artystom. Zaczyna się klasycznie i optymistycznie, od kolaży Grzegorza Kozery, chyba najbardziej oczywistej formy, jaka przychodzi na myśl, gdy styszemy „montaż”. Po

ostatniej wystawie w Kordegardzie, zatytułowanej *Czas kolażu*, wydawało mi się, że każdy następny kontakt z tą formą dzieła przyprawi mnie o mdłości, a tu zaskoczenie i to pozytywne. Kolaż, chociaż bez technicznych fajerwerków, ożywia dowcipem. Zamiast „czarnego na czarnym” kolażu vintage’owych obrazków, cytaty z tanich gazet, głupawe obrazy wklejone niczym znaczki na koperty adresowane do instytucji kultury, Galerii aTAK, Zachęty. Kolaż, który w początkowym okresie dodawał dowcipu modernistycznym utopiom, powraca tu do pierwotnego znaczenia, przypominając ponad wszystko o tym, ile „śmiecia” z dopiskiem „portfolio” trafia dziennie do galerii.

Obrazy Michała Jankowskiego to ten moment, w którym człowiek zatrzymuje się i myśli „coś poszło nie tak”. Obrazy jakby zainfekowane piętmem malarstwa Jakuba Juliana Ziółkowskiego, szkoda tylko że wykonane w 2012 i 2013 roku, dziesięć lat po sukcesie (i jak twierdzą niektórzy – fenomenie) zmęczonego rzeczywistością malarza. Cykl obrazów z kolażem ma wspólnego właściwie tylko tyle, że artysta na płótnie przyklepił kawałki papieru, a to nie zbyt zajmujący widok, zwłaszcza gdy za sobą ma się dużo ciekawszy i prostszy kolaż Kozery, a obok prace Bogny Burskiej, która winduje montaż bardzo wysoko.

Gdyby szukać najmocniejszego punktu wystawy, to byłaby to właśnie praca Bogny Burskiej. Historia foundfootage'owych filmowych zlepków, podanych w mikrokinie, za symboliczną opłatą jednego złotego, to opowieść o montażu na metapoziomie. Tytuł *Found footage* niebezpiełowo odwołuje się wprost do montażowej techniki filmowej. Bo kolaż i montaż w pracy Burskiej zasada się głębiej niż w prostej technice „kopiuj wklej”. Trzeba się mocno trzymać krzesła, bo sceny z filmu Williama Friedkina wbijają w fotel. Reżyser, którego film *Zadanie specjalne* (pokazywany na wystawie) został ocenzoneowany przez akademię filmową i niedopuszczony do dystrybucji w wersji reżyserskiej, został poklatkowo wmontowany w późniejsze filmy, *Jade* i *Egzorcystę*. Wmontowane dosyć podstępnie, bo w sceny zabójstw (z filmu wycięto przede wszystkim sceny miłości homoseksualistów). Tak też Burska świetnie ilustruje mechanizm montażu, który w symboliczny lub zgoda namacalny sposób implikuje nam obrazy z przeszłości, podskórnie przypomina o tym, co było, ukazując to w nowym świetle.

Krzysztof M. Bednarski techniki montażu opanował w stopniu profesorskim. Władysław Hasior to artysta, który z montażowymi technikami, głównie rzeźbiarskimi, wyprowadził rzeźbę z ciemnego załka, w którym znalazła się ona w potowie lat 60. Jednak ich obecność na wystawie niepokoi. Czyżby brakowało artystów tworzących „montaże” dziś, czy naprawdę trzeba sięgać do klasyki. a jeśli tak, to dlaczego zatrzymywać się akurat w miejscu, gdzie stoi Hasior i Bednarski? Ta wycieczka w przeszłość przypomina zapewnianie prac naukowych historią tematu, kiedy nie ma się już nic więcej do powiedzenia, a limit trzeba wypełnić. Tu limit ścian, które bez tych dwóch artystów świeciłyby pustkami. Całe szczęście nieliczne przykłady „współczesnego” kolażu dobrane są ze smakiem. E-portrety Anety Grzeszykowskiej wyglądają na zupełnie niepasujący do „montażu” element. Fotografie są tu jak zapiski kartoteki, ciąg twarzy podobnych zupełnie



Jan Dziaczkowski, *Nowe miejsce*, 2010, z cyklu „10 miejsc, które warto zwiedzić”, fotomontaż

do nikogo – ani specjalnie ładnych, ani brzydkich. Trzeba zerknąć na podpis, by dowiedzieć się, że te facjaty faktycznie nie należą do nikogo, a są jedynie zlepkami elementów, które, jak doktor Frankenstein, komponuje Grzeszykowska. Z tą jednak różnicą, że jej cyfrowe operacje wykonane za pomocą Photoshopa są precyzyjne, nie tworzą potworów, nie tworzą też piękności, tworzą kolejne „niczyje” oblicza. Przypomina się tu bardzo ciekawy projekt młodej artystki Ewy Dyszlewicz, która podobnego zabiegu „montażu” dokonała na sobie, prosząc domorostych grafików ogłaszających się na portalach internetowych o „korektę” swojej twarzy. Wynikiem była faktyczna „zmiana nie do poznania”, bo twarz artystki przyozdobił nienaturalny kolor oczu, sztuczna opalenizna, wreszcie domalowane ozdóbki, absurdalne i komiczne.

Gdzieś na uboczu przewija się praca Jana Dziaczkowskiego *Małpi dwór*, a przecież wystawy takie jak

*Parasol w prosektorium* czy niedawny *Czas kolażu* w Kordegardzie powinny być artyście dedykowane. Tragicznie zmarły twórca wyciągnął z szafy, odkurzył i bezkarnie ustawił w galerii, wydawałoby się zżarty już przez mole, kolaż. W pierwszej dekadzie XXI wieku właściwie bez towarzystwa i aprobaty montował obrazy, cytując mistrzów sprzed stulecia. Ktoś powie, że Dziaczkowski wychował potwora, a jego trud zaowocował wykwitem fali „kolaży”, które każdej galerii przynoszą zysk, powielanymi archaicznymi formami, atrakcyjnymi dla średniozamożnych kolekcjonerów. *Małpi dwór* to kolaże jeszcze nieskażone tym modnym bakcylem. Z modernizmu wytępuje bardziej dowcip, jak trafnie zauważa Szabłowski, humor pokroju Alfreda Jarry'ego, lekko złośliwy, ale smakowity.

Surrealistyczny tytuł wystawy przypomina o swoim źródle, cytacie z comte de Lautréamonta, który tych słów do opisu swojej wizji użył. Było to w potowie XIX wieku, prawie 150 lat temu. I wystawa może nie w tym, ale w przesuniętym o pięćdziesiąt lat okresie się zatrzymuje. Paradoksalnie, bardziej żywotne były prezentacje wydawałoby się skazane na archaizm. Dotycząca malarstwa *Uporczywość*, która wytoniła się trzy lata temu. Jeszcze lepszym młodziakiem stał się rysunek, który, jak udowodniła wystawa *Rysuj i nie marnuj czasu*, nadaje się do tatuażu, i do świetnych animacji, i do cyfrowej obróbki. Tutaj sprawa wygląda smutnawo i pusto, tak jak sale Salonu Akademii. Jest świetna Burska, ciekawa Grzeszykowska, a dalej Bednarski, Bednarski, pustka, Bednarski, no ale przecież nie z każdej lekcji wychodzimy zadowoleni.

Fot. dzięki uprzejmości galerii Raster w Warszawie, rodziny Jana Dziaczkowskiego, i Fundacji Sztuk Wizualnych

Aneta Grzeszykowska, bez tytułu (portrety), 2006, c-print



**Alek Hudzik** – ur. 1989, krytyk, felietonista w magazynach: „Arteon”, „Hiro”, „Artpunkt”, redaktor w czasopiśmie „Ekstusiv”.



Ptasznik

To prawda, że stosował, jako jeden z pierwszych w Polsce, możliwości asamblażu, kolażu, łączenia różnych przedmiotów i rzeczywiście. Ale co różni go tak wyraźnie od współczesnych praktyk opartych na podobnej strategii? Bo nie chodzi tylko o zgrzebność materiałów i techniki – odmienny jest tym przede wszystkim, co Adam Zagajewski określa mianem żarliwości, tak różnej od postawy ironicznej, „nasycającej – jak napisał już w latach 20. XX wieku José Ortega y Gasset – nowoczesną sztukę monotonią, która może doprowadzić do rozpaczycy najcierpliwszych”.

Ta żarliwość czy romantyzm, intensywność i ekspresja przekazu, wcale nie oznacza u Hasióra braku humoru lub nadmiaru patosu, potrafi też kpić z tego, co nieprawdziwe, głupie i śmieszne. Jak choćby w cyklu „Sztandary” oraz w portretach. Jest zanurzony w rzeczywistości, wybiera z niej otaczające go materialne fakty, uznając je za ważne i potrzebne, nasycony wieloma znaczeniami i historiami język konkretny. Podążał w tym za odkryciami kubistów, dadaistów, surrealistów, awangardowym czasem odkrywania przedmiotów, zabaw z nimi, żonglowania materiałami codziennymi, dawnymi, technicznymi, szkłem, drutem, blachą, papierem, tkaniną i tym podobnymi. Fascynował go Picasso,

Max Ernst, ale już znacznie mniej współcześni mu neodadaści czy nowi realści, mimo że był dobrze zorientowany w tym, co działo się w sztuce lat 50., 60. i 70., podróżował, oglądał, zaprzyjaźniał się (choćby z Ossipem Zadkine’em). Pozostawał jednak stale włączony w to, co mu najbliższe. Niemal całe życie mieszkał w Zakopanem, stąd z elementów tej właśnie rzeczywistości składał swoje dzieła, nią wypełniał wyobraźnię. Właściwe mu znaczenia i symbolikę, rozbudowane poetyckie metafory zakorzenione w historii polskiej i własnej, wyprowadzał często z kultury i legend polskich Tatr. Korzystał z tego, co rodzime, co znał, sięgał w ludową czy naiwną sztukę dekorowania figurek świętych, obrazków, sukienek, wotów, ale też bluźnierczych fetyszów, czczonych lub osławiających lęki. Dziś ćwiczenia z pamięci czy swoistych archeologii kulturowych lub cywilizacyjnych są ważną praktyką i motywem artystycznym, Hasiór robił to, zachowywał – instynktownie. Sprawą nadrzędną była dla niego wyobraźnia – ten, jak mówił, „piąty żywioł”. Zaczynał od rzeźby ćwiczonej w szkole Kenara w Zakopanem, potem studiował w ASP w Warsza-

wie, ale tam nie został, już praca dyplomowa przeznaczona była dla Podhala. Ceramiczne, kolorowe stacje Drogi Krzyżowej znalazły się w kościele św. Kazimierza w Nowym Sączu. Stopniowo znajdował swój styl, a także coraz bardziej wychodził w przestrzeń. Asamblaże przekształcał w instalacje. Zależnie od możliwości konstruował formy kameralne i monumentalne, osadzone bezpośrednio w naturze. Czasem zawierały one bardzo wiele elementów składowych, ułożonych w niemal barokowe wizje, ale najciekawsze są te uproszczone, biedne, złożone z paru wymownych znaków. Jak na przykład w pracy *Czarny pejzaż*. Użył tu wózka (sprzętu nieprzypadkowego, bo należącego do bliskiego mu dziecka), który zasypyany kurzem, prochem i ziemią stał się dziecięcym grobem z czarnymi krzyżykami wśród świec. Ten – jeden z wielu – wojenny motyw dedykowany został „dzieciom Zamojszczyzny”. Często powtarzał swoje dzieła, tworzył ich kolejne wersje, zniszczone rekonstruował, dlatego w przypadku jego sztuki nie warto ściśle trzymać się chronologii. Tematy dominujące, wojna, samotność, towarzyszyły mu całe życie. W tych „polskich w treści

## Zofia Jabłowska-Ratajska

**Władysław Hasiór przywołany został niedawno przy okazji wystawy *Parasol w prosektorium* w Salonie Akademii, jako jeden z prekursorów montażu. Przypomina też o nim Paulina Ołowska na wystawie *Metoda* w Londynie. Ale poza tym jego sztuka wydaje się zapomniana, przypisana do swojego czasu i miejsca. Czy był tylko przemijającą gwiazdą, efemeryczną jak wiele jego zniszczonych przez ogień i wodę prac?**

# ŻARLIWY I SAMOTNY



i biedno popartowskich w formie" utworach pełno dawnej i bliskiej śmierci, jej zjaw i widm – najeżone są kolcami, ostrzami, nożami, pojawiają się w nich zabawki pełne starości, bo dzieciństwo nie chroni, nie gwarantuje niewinności ani bezpieczeństwa, jest początkiem odchodzenia i opuszczenia. Wśród „przestuchań” i „czarnych godzin” znalazło się słynne „przestuchanie anioła”, czyli postać – kłoda ze sztucznymi włosami i skrzydłami z blachy – wisząca głową w dół, niezwykła ilustracja wiersza Herberta. Bardziej rozbudowane czy nawet jarmarczne są obrazy – *combine paintings* – senne wizje, w których ściana nad łóżkiem zmienia się w srebrną oniryczną przestrzeń. Są w nich czarne lalki podtrzymujące tarasy wody, białe i czarne konie, mur z najeżonych widelców, słoneczko i pokrywająca wszystko futrzana woda wodospadu (*Czarne wodospady*). Człowiek mieszkający w górach bliski jest natury, jej praw, których nie jest w stanie do końca oswoić, ale może próbować je poznać, obtaskawiać, zaklinać. Hasior pokazuje, jak ważnym i niewyczerpanym motorem czy materiałem dla artysty mogą być żywioły ognia, wody i wiatru (czy ziemia z wrośniętymi w nią rzeźbami). Jeśli umie z nimi współpracować. W Kuźnicach źródło przepływa przez kamień

pomnika, na „organach czorsztyńskich” gra wiatr. Ogień rozpala „słoneczne rydwany”. Właśnie tworzenie pomników pozwalało artyście z całym rozmachem rozwijać teatralne, romantyczne wizje. Nie wszystkie udało mu się, również z powodów technicznych, zrealizować. Zwłaszcza poległy wizje szklanych czy kryształowych konstrukcji, takich jak kolumna dla żołnierzy z Westerplatte. W tym kontekście niestety istotną jest jego, także publicystyczna, walka o pomniki, których w PRL-u stawiano dużo i stanowiły dla wielu artystów przede wszystkim dobrą okazję zarobienia jakichś pieniędzy, jeśli spełniło się ideowo słusze treści bez zgłębiania zagadnień formalnych. Hasiorowi udało się, mimo odrzucania wielu projektów, zrealizować państwowe zamówienia według własnej wizji i wymagań artystycznych. Choć niektóre znalazły się w innym niż planował miejscu, tak jak pomnik *Rozstrzelanym zaktadnikom* z Nowego Sącza, stojący dziś we Wrocławiu, bo długo przeszkadzał władzom jego „chrystologiczny” rys i ogień płonący pod wyrzeźbionymi postaciami.

Lżejszy ton, materiał i barwy pojawiły się w sztandarach – chorągwiach, wydobytych i uwspółcześionych jako znakomity łącznik nowego i starego,

oficjalnego i prywatnego, kiczowatego i ironicznego. Sztandarów, które mimo śmieszności pozostają wzniosłe, wysoko unosząc zalety i wady portretowanych. Te obrazoburcze tkaniny polskie ubrane w hafty, aplikacje, frędzle, kolaże są szumne jak skrzydła husarskie i śmieszne jak naiwne strachy na wróble. Być może zbyt swojskie, aby były czytelne w wymiarze uniwersalnym, ale czytelne w wymiarze plastycznym i widowiskowym.

Z pewnością wielkim kłopotem dla artysty okazał się fakt jego „gwiazdorstwa”, kiedy po wielkiej wystawie w Zachęcie w 1966 roku zyskał sławę niemal gwiazdy pop, wpisując się w PRL-owską propagandę swojskości, ludowości w nowoczesnej szacie. Sława ta szybko przygasta, dzieła okazały się zbyt trudne lub niewygodne, ale miało to wpływ na późniejszą percepcję jego sztuki. Jeśli coś się w jego pracach zestarzało to materiały, arsenał, dziś już anachronicznych, środków. Ale wciąż uderza wrażenie nietrwałości i kruchości człowieka i jego historii. Krótkie odstępstwa fragmentów większej całości – wypalone z wiatru, odstąpione przez wiatr, obmyte wodą. Wszystkie konstrukcje, obiekty znajdują się w stanie przemiany, zmienia je kontekst, rzeczywistość, miejsce. Po to, byśmy mogli patrzeć na nie i dzisiaj.

Reprodukcje dzięki uprzejmości Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wlkp., gdzie mieści się Galeria Władysława Hasiora.

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



Autoportret z Chandrą

# JAN ADAM MAKLAKIEWICZ W WARSZAWSKIEJ UCZELNI MUZYCZNEJ UWAGI NA MARGINESIE NOWEJ MONOGRAFII KOMPOZYTORA

**Należy do pokolenia muzyków polskich, których studia w Państwowym Konserwatorium Muzycznym (PKM) przypadły na początek Drugiej Rzeczypospolitej. W roku 1921 Jan Adam Maklakiewicz (1899–1954) znalazł się w klasie kompozycji Romana Świątkowskiego, „cierpliwego, wyrozumiałego pedagoga”, który nauczył go tego, „co dla niego samego było świętym prawem, istotą treści życia: kochanie i szanowanie muzyki”<sup>1</sup>.**

1

Ze wspomnień Jana Maklakiewicza o profesorze; cyt. za: M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Warszawa 2012, s. 22.

2

Wacholc, *Jan Adam*, s. 91.

Jak kilku rówieśników Maklakiewicz skorzystał z rocznego stypendium w Paryżu (1926–1927). W École Normale de Musique doskonalił swój warsztat kompozytorski u Paula Dukasa. Współtworzył też Association des Jeunes Musiciens Polonaise, aktywne Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków, od 1926 roku działające we Francji na rzecz muzyki polskiej.

Po powrocie do kraju młody kompozytor wziął udział w programowaniu nowoczesnej edukacji muzyków polskich. Po dwuletniej praktyce dydaktycznej w łódzkim Konserwatorium Heleny Kijeńskiej został powołany na stanowisko profesora harmonii w stołecznym PKM w roku akademickim 1928/29. Stanowisko to zawdzięczał nowemu dyrektorowi, Karolowi Szymanowskiemu, a także poparciu młodego nauczyciela akademickiego, Kazimierza Sikorskiego. Kurs harmonii nowoczesnej prowadził w PKM przez cztery lata. Wraz z objęciem stanowiska rektora przez Eugeniusza Morawskiego we wrześniu 1932 nastąpiła reorganizacja struktury stołecznej uczelni muzycznej. Wówczas Jan Maklakiewicz podzielił los kilku nauczycieli – stracił etatowe zatrudnienie w Konserwatorium, co było równoznaczne z zamknięciem drogi jego rozwoju jako pedagoga.

Wznowienie dydaktyki uznanego już kompozytora i organizatora życia muzycznego w okresie PRL-u nastąpiło w ostatnich latach jego działalności. W roku 1950 Maklakiewicz otrzymał stanowisko profesora warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycz-



nej (PWSM). Wtedy objął klasę kompozycji, a także uczył instrumentacji i kontrapunktu. To pod jego opieką odbyli studia kompozytorskie między innymi: Benedykt Konowalski, Miłosz Magin, Michał Sulej, Antoni Szaliński i Jerzy Tyszkowski. Profesor cieszył się szczególnym autorytetem u studentów. Na podstawie relacji wychowanków Maria Wacholc, autorka monografii o Maklakiewiczu, spróbowała zrekonstruować jego metodę nauczania. Profesor gwarantował studentom nie tylko gruntowne podstawy warsztatowe, podejmował też kwestie estetyczne i nie stronił od problemów etycznych. Zwykł mawiać: „Bądź wierny temu, w co sam wierzysz, nie ulegaj żadnym modom, które przeminą i mogą uwikłać cię w rozterki twórcze. Twórczość potraktowana szczerym natchnieniem zawsze pozostanie autentyczna i utoruje ci drogę do znalezienia własnego, indywidualnego stylu. [...] Kiedy będziesz znany i sławny, nie zapomnij nigdy być najpierw człowiekiem, a potem artystą” – słowa te na długo zapamiętał Miłosz Magin, a przypomniawszy je Maria Wacholc w swojej nowej książce<sup>2</sup>.

Cenna publikacja Marii Wacholc zawiera wiele faktów i wydarzeń z życia i działalności Maklakiewicza. Autorka książki między innymi podjęła trud rozwikłania tajemniczej sprawy zdymisjonowania profesora Maklakiewicza ze stanowiska dziekana Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Dyrygentury. W stołecznej PWSM kompozytor tylko przez dwa semestry pełnił funkcję tymczasowego dziekana (w roku 1950/51), gdyż już w następnym roku akademickim stanowisko to zostało powierzone prof. dr. Stefanowi Śledzińskiemu.

Jak wynika z dociekań Marii Wacholc być może wpływ na pozbawienie funkcji kierownika kompozytorskiego fakultetu w PWSM miała Zofia Lissa i jej pismo adresowane do Centralnej Komisji Kontroli Partyjnej Komitetu Centralnego PZPR. W kilkustronicowym elaboracie znana muzykolog wskazała wybrane z życia kompozytora fakty, które w roku 1950 nie były korzystne w ocenie władz partyjnych i resortowych. Między innymi profesor Lissa wymieniła pochodzenie Maklakiewicza (urodzenie w rodzinie organisty), pracę na stanowisku organisty (w warszawskim kościele pw. św. Krzyża), wreszcie sakralny dorobek twórczy. Lissa przypomniała też *Ostatnie werble* – utwór z roku 1937 poświęcony

Józefowi Piłsudskiemu. Wspomniawszy też o osobistym starciu z kompozytorem na tle jego „antysemickich wypowiedzi” (w roku 1931)<sup>3</sup>. Maria Wacholc miała więc powody, by nie wątpić, że istnieje związek pisma Zofii Lissy z odwołaniem Maklakiewicza ze stanowiska dziekana. W zachowanych dokumentach archiwalnych stołecznej PWSM nie znalazła bowiem żadnych merytorycznych dowodów, które uzasadniałyby konieczność pozbawienia go funkcji dziekańskiej.

Być może na skrajnie negatywne nastawienie Zofii Lissy wpłynęła niekorzystna ocena jej publikacji *Zarys nauki o muzyce*. Jako członek Senatu warszawskiej PWSM Jan Maklakiewicz recenzował dla potrzeb tego gremium nowe pomoce dydaktyczne dla studentów wyższego szkolnictwa muzycznego, opublikowane w Państwowym Wydawnictwie Muzycznym. Druzgoczącą wręcz opinię wydał wówczas o podręczniku Lissy: „Opracowany chaotycznie, zawiera wiele nieścisłości i szereg błędnych określeń. Pojęcia i terminy redagowane są w sposób skomplikowany, wysoce naukowy, a równocześnie nieścisły i niejasny”. W konkluzji dziekan Maklakiewicz uznał podręcznik za nieprzydatny do dydaktyki, a tym samym i do kolejnych edycji<sup>4</sup>.

Chociaż Maklakiewicz stanowisko kierownicze w uczelni stracił, to jako pedagog pracował do choroby, która zakończyła się zgonem 7 lutego 1954 roku. Zgodnie z wolą kompozytora spoczął on na Powązkach obok swojego profesora, Zygmunta Statkowskiego.

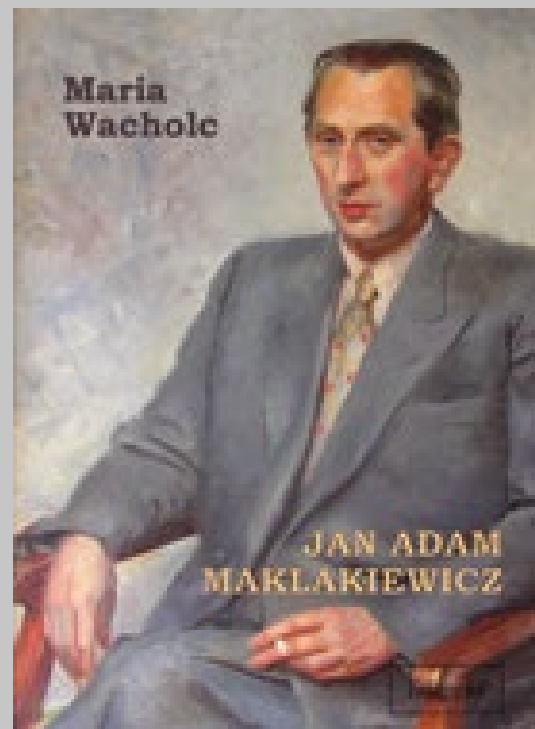
Dzisiaj niestusznie pomijane są utwory kompozytora, który w opinii publiczności koncertowej doby międzywojnia był uważany za najwybitniejszego twórcę polskiego po Karolu Szymanowskim. Być może nowa jego monografia opracowana przez Marię Wacholc ożywi zainteresowanie partyturalami spoczywającymi na półkach bibliotecznych i w zbiorach archiwalnych. I być może ostatnie wykonania znanych utworów Jana Maklakiewicza przez orkiestrę Filharmonii Lubelskiej pod dyrekcją Sławka Wróblewskiego (w Lublinie i w Warszawie) przypomną o autorze poematu symfonicznego *Grunwald* oraz zachęcą innych wykonawców do przybliżenia słuchaczom interesującego dorobku kompozytora – wychowawcy znanych twórców muzyki polskiej drugiej połowy XX wieku.

Przypomniane tu fakty z biografii Jana Adama Maklakiewicza, wybitnego muzyka, kompozytora, pedagoga, zasłużonego publicysty i organizatora życia muzycznego zostały wybrane z opublikowanej przez Wydawnictwo Muzyczne *Triangiel* książki *Jan Adam Maklakiewicz* autorstwa Marii Wacholc. Jest to nowa, poszerzona wersja monografii opracowanej przez znawczynię twórczości Maklakiewicza.

**Mieczysława Demska-Trębacz** – teoretyk muzyki i kultury.

Profesor sztuk muzycznych, doktor nauk humanistycznych.

Autorka książek, rozpraw i artykułów, skryptów i pomocy naukowych z zakresu historii kultury i teorii muzyki (rytmologia) oraz dziejów polskiej kultury muzycznej XIX i XX w.



# INTERDYSCYPLINARNE PRZESŁANKI SUGERUJĄCE REINTERPRETACJE NIEKTÓRYCH OBSZARÓW PSYCHOLOGII MUZYKI

Żyjemy w czasach, w których wielka tradycja muzyki europejskiej zdaje się marginalizowana. Stają też przed nią często zupełnie obce wyzwania. Dociera bowiem do ludzi bombardowanych bodźcami, o których można powiedzieć, że niejednokrotnie daleko odbiegają od tego, co nosi dumne miano kultury wysokiej.

Dlatego między innymi książka profesor Marchwickiej *Interdyscyplinarne przesłanki sugerujące reinterpretacje niektórych obszarów psychologii muzyki* jest pozycją ważną. Ukazując piękno, złożoność i wartość zagadnienia, staje w opozycji do powszechnej tendencji pauperyzacji kultury.

Odpowiadając na wymogi czasu i rosnącą wiedzę przedmiotu, autorka w sposób holistyczny ukazuje nam złożoność zjawiska z jego niuansami. Zarówno wiedza dotycząca psychologii w ogóle, jak i wiedza dotycząca psychologii muzyki ewoluje. A wypowiedzanie sądów w tej materii wymaga niezwykle erudycji i dogłębnego zbadania tematu. Autorka pokazuje, że żadnych zjawisk, w tym muzyki, nie można rozpatrywać w odosobnieniu. Wszystkie one bowiem są częścią i nieodzownym

składnikiem o wiele bardziej skomplikowanej rzeczywistości. Człowiek jest zdolny do kontemplacji dzieła sztuki w takim wymiarze, w jakim potrafi rozpoznać kod, którym ono do niego przemawia. Kod ten, podobnie jak kod językowy, zdeterminowany jest w pierwszym rzędzie aparatem biologicznym, w który człowiek jest wyposażony, a który uzdatnia go do takiego a nie innego odbioru rzeczywistości. Dzieło sztuki muzycznej dociera do nas na rozmaitych poziomach, ale niewielu zastanawia się nad tym, co dzieje się w naszym mózgu w kontakcie z falą dźwiękową, dlaczego muzyka wpływa na nas w ten wyjątkowy sposób, angażując nie tylko uszy, ale i umysł, a nawet coś tak nieuchwytnego i trudnego do jasnego zdefiniowania, jak podświadomość i związana z nią sfera intuicji. Dlaczego jedni ludzie odbierają bardziej emocjonalnie muzykę niż drudzy? Co sprawia, że nie jesteśmy do tego jednakowo uposażeni? Dlaczego nie wszyscy pragną muzyki, angażują się w nią emocjonalnie? Czy ma to związek z naszymi wrodzonymi dyspozycjami, czy może wpływa na to środowisko, w którym rozwija się nasz mózg i to, co nazywany kształtowaną osobowością. W jaki sposób dzieło muzyczne oddziałuje na nas fizycznie? By odpowiedzieć na te i wiele innych niezwykle istotnych pytań, profesor Marchwicka przedstawia nam wiedzę interdyscyplinarną, prowadząc nas przez obszary fizyki kwantowej, psychologii, filozofii i własnego wieloletniego doświadczenia pedagogicznego.

Sugerując reinterpretacje niektórych obszarów psychologii muzyki, autorka zabiera nas w niezwykle intelektualną podróż. Książka ma charakter uporządkowany i logiczny. Profesor Marchwicka przekazuje wiedzę w sposób dostępny. Stopniowo objaśnia nam zagadnienie, zaczynając od tradycyjnej relacji człowieka i dzieła sztuki oraz psychologicznej koncepcji percepcji, by wprowadzić nas w kwantowe uwarunkowania procesów wymiany informacji. Kwantowa interpretacja człowieka zakłada, że człowiek jest generatorem i odbiorcą pola elektromagnetycznego i akustycznego. W konsekwencji czego pozostaje w nieustannym kontakcie energetycznym z otoczeniem. Człowiek nie posiada strefy bezinformacyjnej. Jak pisze autorka, człowiek słyszy nawet wtedy, gdy jego uszy rejestrują ciszę, gdyż organ słuchu nie jest jedynym kanałem pozwalającym na odbieranie dźwięku.

Na szczególną uwagę zasługuje rozdział dotyczący potencjalizacji dyspozycji muzycznych człowieka. Autorka przeciwstawia tu między innymi tradycyjne koncepcje zdolności muzycznych nowym odkryciom dotyczącym omawianej dziedziny. Profesor Marchwicka udowadnia, że tak zwana muzykalność, określana współcześnie częściej jako inteligencja muzyczna i towarzysząca jej umiejętność rozróżniania wysokości dźwięków i wzajemnych proporcji czasu ich trwania – nie jest wyróżnikiem ludzi o specjalnych predyspozycjach muzycznych. Jest to bowiem cecha każdego żywego organizmu, a w szczególności człowieka. Umiejętność różnicowania częstotliwości dźwięków również jest powszechna. Autorka podkreśla, że rozpoznanie percepcyjne ma swoją genezę w procesach pamięciowych. Rozpoznanie wymaga posiadania bazy danych, których nie można posiadać nie wprowadzając ich do pamięci. Percepcja pełni rolę nadrzędną w procesie edukacji, a jej rozwój uzależniony jest od jakości i częstotliwości kontaktu z określonym materiałem. Ukierunkowane ćwiczenia percepcji warunkują więc dyspozycje w określonej dziedzinie. W przypadku gdy owe ćwiczenia nie miały miejsca, nie możemy mówić o braku predyspozycji jednostki do określonych zadań.

Ciekawe spostrzeżenie autorki dotyczy nieprzywzywania dostatecznej uwagi do sfery samokształcenia. Biografowie wybitnych muzyków dość pobieżnie akcentują ich wczesne próby improwizacji, traktując je raczej jako elementy ubarwiającego, niezobowiązującego igraszki „cudownych” dzieci. Tymczasem według stworzonej przez profesor Marchwicką tabeli ukazującej samodzielne inicjacje w sferze po-

znawania języka muzyki, próby takie były nieodzownym składnikiem edukacji, wpływającym istotnie na rozwój potencjału muzycznego mistrzów. Jak wykazują autorka, było to udziałem Bacha, Mozarta, Beethovena, Paganiniego, Schumanna, Chopina, Paderewskiego i wielu innych.

Ponadto autorka prezentuje nam wiedzę z zakresu biologii, będącą nie bez związku z dyspozycjami muzycznymi, wyjaśniając na przykład, że obok dydaktyki szkolnej i własnego wkładu pracy, na rozwój ponadprzeciętnych zdolności muzycznych wpływają cechy osobniczego układu nerwowego, jak tempo przewodzenia impulsów nerwowych i jakość pracy hipokampa.

W kolejnych rozdziałach książki autorka zaznacza nam ze sposobami nabywania talentów i nie tak znowu oczywistym pojmowaniem terminu kreatywność.

Bardzo ważną kwestią poruszaną w pracy jest sprawa mechanizmu wglądu, czyli procesu komunikacji świadomości tak ze światem zewnętrznym, jak i z własną podświadomością, na wszelkich obszarach kreatywnego funkcjonowania umysłu.

Mimo iż wgląd pozostaje w pewnym stopniu pojęciem otwartym, autorka w sposób niezwykle dokładny przedstawia nam dane, które czynią go bardziej zrozumiałym, przez co pozwalają się nam wyraźnie zbliżyć do jego istoty. Profesor Marchwicka pisze na przykład o uwarunkowaniach koniecznych do osiągnięcia wglądu. O konieczności posiadania wieloaspektowych danych i możliwości ciągłego ich przetwarzania. Pokazuje również, że każdy człowiek doznaje wglądu, który jest najdoskonalszym narzędziem procesów twórczego myślenia.

Praca profesor Marchwickiej ma charakter interdyscyplinarny, potwierdza zawarte w niej tezy przykładami z dziedzin, które pozornie mają niewiele wspólnego z muzyką. Czytając, dostrzegamy między nimi analogie. Doświadczenia umysłu są bowiem wspólne wszystkim ludziom, niezależnie od podejmowanej przez nich aktywności. Autorka rzetelnie przedstawiła analizę zjawisk wglądu na przykładzie nie tylko muzyków, ale i naukowców, pisarzy i ludzi zajmujących się sportem. Podkreślając, że zdolni do wglądu są szczególnie ci, którzy posiadają zdolność introspekcji.

Wieloletnie doświadczenie pracy pedagogicznej umożliwiło profesor Marchwickiej obserwację studentów zajmujących się muzyką. Są to ludzie o większej „wrażliwości na dźwięk” i często wyższej wrażliwości w ogóle. Wrażliwość ta, poza tym, że niesie ze sobą wymierne korzyści, może być jednak niejednokrotnie przyczyną powstawania zaburzeń nerwowych, objawiających się brakiem możliwości ukazania swojego potencjału, na przykład podczas występów publicznych. O konieczności pokonania owej tremy i umiejętności wyjścia poza własną strefę komfortu, w sytuacji, gdy podjęta profe-

sja wymaga występowania na scenie i liczenia się z krytyką, nie trzeba nikogo przekonywać. Wracając wielokrotnie do energetycznej koncepcji człowieka, profesor Marchwicka zwraca uwagę, że niezrelaksowany artysta grający utwór muzyczny bez wglądu wysyła zestresowany komunikat do odbiorcy, co stoi w opozycji względem oczekiwań wobec realizowanego dzieła. Autorka podaje sposoby wyjścia z takiego impasu, które choć nie gwarantują pełnego sukcesu u wszystkich, mogą w sposób istotny przyczynić się do zwiększenia stojącej u podstawy wszelkich sposobów radzenia sobie ze stresem pewności siebie.

Książka profesor Marchwickiej *Interdyscyplinarne przesłanki sugerujące reinterpretacje niektórych obszarów psychologii muzyki* jest napisana wyjątkowo sugestywnie, a zawarta w niej bogata wiedza zainteresuje nie tylko specjalistów, ale i osoby, które nie miały wcześniej do czynienia z istotą tematu. Interdyscyplinarny charakter i szeroka problematyka nadaje jej charakter uniwersalny, przez co jest niezwykle interesująca dla osób, którym nieobojętna jest ta dziwna i fascynująca sfera aktywności człowieka, jaką jest twórczość.

**ks. Jerzy Lewandowski** – ur. 1949, profesor zwyczajny, doktor habilitowany nauk teologicznych w zakresie teologii dogmatycznej, dyrektor Instytutu Teologii Systematycznej i kierownik Katedry Historii Dogmatów UKSW, profesor w UMFC w Warszawie. Pełni różnorodne funkcje w strukturach uczelnianych i diecezjalnych. Autor kilkunastu książek, m.in. *Bóg i człowiek*, *Drogi współczesnego człowieka do „źródła” życia*, *Eucharystia*, *Dar i ofiara*, *W nadziei jesteśmy odkupieni*. *Komentarz do encykliki Benedykta XVI Spe Salvi*.



# BEZ TYTUŁU

**„Symbol to umowny zapis myślowy, często znak, wyrażający lub obrazujący ideę czegoś niewidzialnego. Natomiast znak to obserwowalny (postrzegalny) układ rzeczy czy zjawisk spowodowany przez kogoś – nadawcę [...] który postanowił wywołać tę myśl u odbiorcy znaku” – pisze Mikołaj Dziekański o swojej pracy bez tytułu. „Istnieją zwyczajowo ukształtowane reguły, nakazujące wiązać z danym układem rzeczy lub zjawisk myśli określonego typu” – dodaje. Projekt można było zobaczyć w marcu i kwietniu w Galerii A19 na stacji Marymont warszawskiego metra.**

Praca Dziekańskiego jest pierwszą z serii „1/∞” ekspozycją wprowadzającą do przestrzeni publicznej metra elementy gry znane z różnych sytuacji życiowych. Odbiór tej pracy to wymagające zaangażowanie w spotkanie z formami, skalą, rolą tytułu i kolorami doświadczenie, w którym użytkownik przestrzeni publicznej metra sięgnąć musi do swojego zasobu wiedzy dotyczącej życia codziennego oraz zapoznać się z opisem pracy umieszczonym przy ekspozycji i postępować zgodnie z regułami nakreślonymi w nim przez artystę.

„Kolor odgrywa tu bardzo ważną rolę, ponieważ może zmienić znaczenie symbolu w znak i/lub sam staje się symbolem. Tak więc znak jest pojęciem szerszym od symbolu, kolor zaś może z nimi współistnieć, podlegać im, jak i być czymś względem nich nadrzędnym, ponieważ może tworzyć zarówno symbol, jak i znak” – pisze Dziekański, pozwalając mi w trakcie lektury opisu towarzyszącego

ekspozycji od razu poczuć się niczym przy stole, ze znajomymi. Na początku tej przygody dowiaduję się także, że autor nie nadaje tytułów swoim pracom, „ponieważ nie chce niczego narzucać odbiorcy”. Według Dziekańskiego tytuł ukierunkowuje widza, „staje się podpowiedzią, a może niekiedy przeszkodą do najprostszego odbioru”. Szczegółowy charakter doświadczenia jego pracy na stacji metra zależy więc od postawy odbiorcy. Dostaje on od malarza zestaw wskazówek i obrazów oraz ich reprodukcji. Przedstawienia Dziekańskiego operują pojemnością kwadratowych form i kolorów, ich kombinacjami. Doświadczenie kontaktu z oryginałem pracy i jego powiększeniem w ramach ekspozycji na stacji metra Marymont pozwala wprowadzić do gry element skali i jej znaczenia w odbiorze prac plastycznych, jednocześnie rozbudowując labirynt treści i zasad związanych z podstawowymi kategoriami sztuki, jakie autor bierze na warsztat. Artysta podkreśla, że „1/∞» to próba zmierzenia się z problemem skali, a także nieograniczona liczba kombinacji w obrębie jednego znaku. To nieskończona liczba myśli i skojarzeń zapisanych kolorem, fakturą, duktem pędzla. To też ryzyko opierające się na pytaniu, ile pozostanie z obrazu po wyrwaniu go z jego naturalnego środowiska”. Znamy więc zasady gry, do której zaprasza nas Dziekański – wiemy, czym według niego różni się symbol od znaku (choć artysta dostarcza nam tylko bardzo subiektywnych i krótkich informacji, która w zasadzie stanowi podstawę dziedzic-

ny antropologii). Wiemy też, jaką rolę mogą odgrywać w ich kontekście kolory, skala i tytuł. Stajemy więc przed ekspozycją Dziekańskiego – jak każda odłona serii „1/∞” składającej się z oryginału pracy i jej reprodukcji w formie przypominającej billboard – i zaczynamy grę. Grę Dziekańskiego.

Ale artysta nie tylko aktywnie włącza widza w grę opartą na świadomym prześledzeniu podstawowych narzędzi – koloru, formy, tytułu, skali i ich kombinacji – różnych przedstawień artystycznych i ich oddziaływania na charakter prac. Dzięki temu artysta (świadomie lub nie) nawiązuje do jednej z klasycznych teorii kultury, czyli rozumienia pojęcia gry jako jednego z podstawowych czynników kulturotwórczych, w tym tych warunkujących społeczne funkcjonowanie i oddziaływanie prac plastycznych. W kontekście lokalizacji pracy – przestrzeni publicznej stacji metra – zagranie to staje się formą metanarracji dotyczącej tworzenia i wystawiania prac w przestrzeniach ogólnodostępnych, niegalerijnych, w których praca przedstawiana jest bar-



dzo różnym odbiorcom. W środowisku tego typu niezwykle istotną rolę odgrywa przestrzeń dialogu między odbiorcami i pracą oraz otwartość pracy na charakter miejsca. Tylko realizacje, które znajdują zrozumienie wśród lokalnych społeczności oraz użytkowników przestrzeni, odnoszą sukces i stają się kulturowo ważnymi i stymulującymi dziełami. Grupy odbiorców często da się jednak określić i, operując zasadami gier społecznych, na jakich oparta jest każda forma dialogu, można tworzyć przy użyciu pracy odrębną czasoprzestrzeń, rozwijającą pewną społeczność wokół obiektu nawiązującego dialogicznie do charakteru miejsca i jego użytkowników. Praca Dziekańskiego opowiada więc między innymi o wewnętrznym i zewnętrznym życiu dzieł artystycznych, o ich konstrukcji i o procesie konstruowania przy ich użyciu społecznej i kulturowej siatki doświadczeń, dialogu. W każdej sytuacji, w której praca plastyczna mierzy się z początkiem życia w przestrzeniach publicznych, pierwszym stawianym sobie przez artystę wyzwaniem muszą być pytania, jak realizacja wchodzi w intymny kon-

takt z użytkownikami przestrzeni, jak sobie oni z nią radzą, jak ją czytają i jak jej używają, jak ją rozwijają, czy i jak ją rozumieją i jakiego typu doświadczeń ona im dostarcza. Dziekański, wprowadzając do przestrzeni stacji metra opowieść o podstawowych narzędziach pracy malarskiej i instrukcję obsługi swojej ekspozycji, która te prace ilustruje i którymi jest jednocześnie ilustrowana, buduje ciekawy schemat włączania odbiorców, użytkowników w lokalne życie pracy w przestrzeni publicznej. Podstawą tego schematu jest aktywny dialog potencjału odbiorcy i realizacji artysty, czyli podstawowy, stawiający setki dalszych pytań i wyzwań warunek życia jakiegokolwiek pracy w przestrzeniach publicznych.

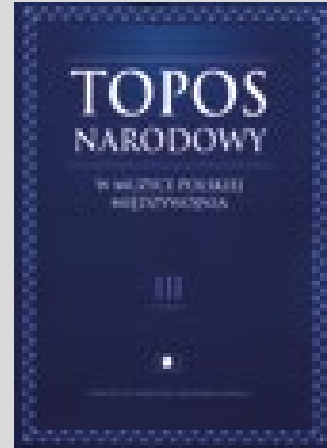
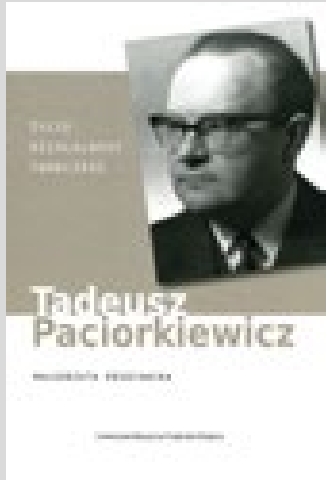
Artysta tak skonstruował ekspozycję, że jego realizacja – angażując odbiorców na zasadzie gry – jednocześnie włączana jest w ich lokalne życie. Ta współzależność sprawia, że praca Dziekańskiego nie tylko ładnie dekoruje pasaż metra (ze względu na prostotę przedstawienia i jego żywy charakter, dzięki czemu może z łatwością być czytana przez

przedstawicieli różnych pokoleń i grup społecznych), ale też oferuje jego użytkownikom zaangażowanie się w niewielką, osobną czasoprzestrzeń opartą na specyficznych zasadach gry. Gra Dziekańskiego przypomina klocki, z których, operując dostarczoną przez twórcę w opisie ekspozycji bazą podstawowych narzędzi przedstawień malarskich, zbudować można dowolną liczbę modyfikacji form i kolorów oraz interpretacji znaków i symboli. Jest to więc prosta i zabawna opowieść o kolorze, kształtach, znakach, symbolach, roli nazwy i skali w malarstwie – która jednocześnie staje się poważną opowieścią o roli dialogu pomiędzy pracami w przestrzeniach publicznych i ich użytkownikami.

**Mikołaj Dziekański** – ur. 1978, doktor sztuk plastycznych. W latach 2000–2005 studiował na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie, dyplom w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego. Za pracę dyplomową otrzymał wyróżnienie dziekańskie oraz nagrodę Dyplom 2005, ufundowaną z inicjatywy prof. Józefa Szajny i Galerii Studio. Od 2006 roku pracuje na macierzystej uczelni, obecnie jako adiunkt, w pracowni prof. Mariana Czapl. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem i malarstwem ściennym.



# NOWOŚCI WYDAWNICZE



**69** Monografia Tadeusza Paciorkiewicza – kompozytora wybitnego i uznanego, którego utwory wykonywano na wielu estradach w kraju i za granicą – składa się z dwóch części. W pierwszej przedstawiono w ujęciu chronologicznym jego życie, nieprzeciętną działalność zawodową, społeczną i pedagogiczną. W drugiej podjęto próbę periodyzacji i analizy twórczości kompozytorskiej (formy i gatunki, melodyka, harmonika, metrum, rytm, faktura, agogika, dynamika, artykulacja, technika brzmieniowa, ekspresja). Wstęp i zakończenie rzucają na biografię Paciorkiewicza dodatkowe światło przez wskazanie niektórych zjawisk społecznych i politycznych początku i końca XX wieku. Do pracy dołączono obszerne aneksy (między innymi katalogi twórczości, nagrań, wykonawców, nagród, udziału w festiwalach i jury konkursów muzycznych).

**Małgorzata Rosochacka** – ukończyła naukę gry na organach w Państwowej Szkole Muzycznej im. Józefa Elsnera w Warszawie w klasie prof. Andrzeja Chorościńskiego, a następnie teorię muzyki w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (dzisiaj Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). Przez wiele lat pracowała jako nauczycielka muzyki. Obecnie zajmuje się informacją naukową w Bibliotece Głównej UMCF.

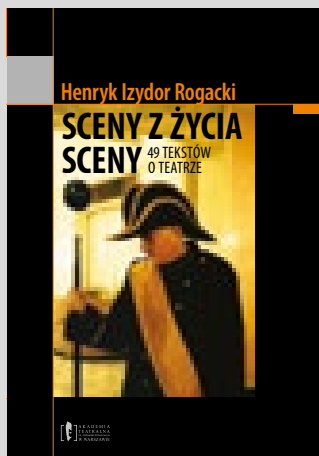
Roman Maciejewski to jedna z najciekawszych i najbardziej barwnych postaci wśród muzyków XX wieku. Jego życie „mieni się wieloma odcieniami, jest kolorową mozaiką, gotowym scenariuszem” (Wojciech Maciejewski) z ogromnym bogactwem zdarzeń i wybitnych postaci (między innymi Ingmar Bergman, Nadia Boulanger, Kurt Jooss, Jan Lechoń, Czesław Miłosz, Józef Pankiewicz, Artur Rubinstein, Leon Schiller, Kazimierz Sikorski, Arnold Szyfman, Karol Szymanowski, Stanisław Wiechowicz). Wielkość i wyjątkowość tego artysty dostrzec można przede wszystkim w ścisłym zespole drogi twórczej i duchowej. Twórczy dynamizm, przejawiający się najpełniej w monumentalnym *Requiem*, wyptywa z dynamizmu wiary i życia duchowego. Maciejewski – kompozytor, pianista, dyrygent, filozof, asceta – fascynuje i wskazuje na ciągłą konieczność przeobrażania i odnawiania wrażliwości na sacrum.

**Aleksandra Adamska-Osada** – teoretyk muzyki, pedagog, doktor nauk humanistycznych, absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu i studiów doktoranckich na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Rozprawę doktorską poświęconą Romanowi Maciejewskiemu przygotowała i obroniła na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. W działalności naukowej łączy różne zainteresowania – od filozofii i teologii po literaturę i sztuki piękne.

Katedra Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina organizuje od 2006 roku międzynarodowe interdyscyplinarne konferencje *Topos narodowy w muzyce polskiej*, których tematykę wyznacza rytm przemian historycznych, politycznych, filozoficznych, estetycznych i stylistycznych, zachodzących w naszej kulturze muzycznej od początku XIX wieku. W konferencji biorą udział przedstawiciele świata artystycznego i nauki polskiej oraz goście zagraniczni, między innymi historycy, filozofowie, etnologowie, badacze literatury polskiej, antropologowie kultury, muzykologowie, teoretycy muzyki.

Niniejszy tom zawiera prace będące pokłosiem konferencji, która odbyła się w listopadzie 2009 roku. Obejmuje bloki tematyczne związane z historią Polski dwudziestolecia międzywojennego, przemianami kultury owego czasu, dziedzinami sztuki: literaturą, malarstwem, teatrem, nade wszystko jednak – z rodzimą muzyką. Zwrócono uwagę między innymi na sposoby integracji kulturowej społeczeństwa, próby powołania do życia nowych form funkcjonowania i propagowania muzyki oraz przemiany zachodzące w szkolnictwie muzycznym. Wskazano także na rolę i zadania rodzimej sztuki w propagowaniu polskości i promowaniu za granicą kultury odrodzonego państwa; ukazano rozmaite jej nurty i przedstawicieli, w tym nawiązujące do uniwersalizmu europejskiego. Do tomu dołączono CD z nagraniami z koncertu *Ze skarbnicy kameralistyki polskiej międzywojnia*, który muzycznie dopełnił refleksję naukową.

W serii *Studia o teatrze*, wydawanej przez Akademię Teatralną im. A. Zelwerowicza w Warszawie ukaże się już wkrótce kolejny, szósty tom: Henryka Lzydora Rogackiego *Sceny z życia sceny. 49 tekstów o teatrze*.



„Elsner był [...] kompozytorem, którego utwory wykonywano i wysoko ceniono za jego życia. Niestety dzisiaj wykonuje się je sporadycznie. Warto więc przypomnieć w tym miejscu chociażby wielkie oratorium *Passio Domini Nostri Jesu Christi* i *Mszę F-dur* op. 41, których wykonania odnotowywano jako wiealkie wydarzenia muzyczne.

Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina pragnie wnieść szczególnie wkład w upowszechnianie wartościowej i uniwersalnej twórczości Józefa Elsnera. Istotnym *novum* edycji jest udostępnienie na płytach CD (załączonych do wydanych drukiem partytur) kompletnego materiału nutowego wszystkim zainteresowanym wykonawcom do swobodnego użytku” [ze wstępu prof. Ryszarda Zimaka].

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>.

Tom, który rozpoczyna się przywołaniem nastrojów polskiej melancholii artystycznej, wyznaczonej aurą listopadowych mgieł i szarug oraz porządkiem zrywów i klęsk narodowych – klęsk jesiennych, a kończy się aurą uwodzenia rozpoznawaną w strukturach teatru i dramatu, nie może pozostawić nikogo obojętnym. Wszystko, co pomiędzy, należy do dziedziny przygody intelektualnej i estetycznej, do źródła przyjemności podsycanej rytmem składni i brzmieniem tekstu, który nie stroni od instrumentacji i delikatnie, lecz konsekwentnie stosowanych, wywiedzionych z tradycji modernizmu, zabiegów metaforyzacyjnych. Bogate, barwne i różnorodne dekoracje wypełnione zostają przez sensory i znaczenia, wnikliwe opisy i staranne interpretacje, pomyslenia i zadumania – ogromne pole humanistycznej gry z czytelnikiem. Warto tę grę podjąć.

Robert Cieślak

Postawa autora jest świadectwem oscylacji między profesjonalnym chłodem analitycznym a emocjonalnie nacechowanym zauroczeniem wszelkimi zjawiskami teatralnymi i niedefiniowalną „tajemnicą teatru”. Ten drugi, fascynacyjny element jest czasem przeważający i to on właśnie domaga się wyrazu stylistycznego, który zbliża teksty Rogackiego do formy eseistycznej i wyraziście literackiej.

Andrzej Z. Makowiecki

Oto na naszych oczach ponownie pojawiają się pytania, które przez pół wieku towarzyszyły polskiemu teatrowi, opisy spektakli i analizy tendencji ważnych dla każdego człowieka teatru, myśli poprzez swoją rzetelność i wnikliwość istotne zarówno dla teoretyków, jak i praktyków teatru. Ogromna wiedza jest w tych tekstach spleciona z wrażliwością i rozważnym osądem estetycznym, erudycja z pasją, wdzięk z dyskrecją. Jestem wdzięczny za tę inicjatywę zrodzoną z ducha tradycji szkoły, poglądów i wskazówek Bohdana Korzeniewskiego oraz wiary, że słowo dla materii sztuki teatru pozostaje zawsze bardzo ważnym sojusznikiem.

Maciej Wojtyzsko

Lubię czytać Rogackiego, teatrologa, który z temperamentu i upodobań jest przede wszystkim historykiem idei, chętnie badającym na przykład postaci historyczne jako zagadnienia kultury. Sam teatr jest dla Rogackiego miejscem tajemniczej przemiany. Przeistoczenia aktora w kogoś, kto jest nim samym, a jednocześnie już kimś innym. Teatr jest też, a przynajmniej może być, przypomina Rogacki – domeną piękna.

Barbara Osterloff



# NIE MOŻNA UCIEC TYLKO TROCHĘ

## Rozmowa Janka Nowaka z Michałem Chojeckim

**JN:** Skąd się wziął pomysł budowy chatki w Himalajach?

**MCH:** W największym skrócie – jest to wynik kilku podróży odbytych na Wschód w ostatnich latach oraz ich konsekwencji w moim życiu codziennym w Polsce.

**JN:** Czyli jest to ucieczka przed czymś tutaj? Czy może do czegoś tam?

**MCH:** Ani jedno, ani drugie. Sprawa jest w moim rozumieniu o wiele bardziej skomplikowana – to ma być coś w rodzaju rzeźby społecznej, oddziaływanie na zbiorową wyobraźnię i świadomość, stwarzanie sytuacji. Nowej, ciekawej sytuacji, wobec której zadajemy sobie ważne pytania.

**JN:** Jakie pytania?

**MCH:** Właśnie o to, przed czym moglibyśmy uciec i co byśmy przy okazji stracili. To jest pytanie o naszą kondycję, z natury bardzo egzystencjalne. Bo sprawa z ucieczką ma dwie strony medalu – z jednej, godząc się na taką wielką ucieczkę, rozwiązujemy wiele kwestii, bo odcinamy się od niekończącej się kawałdki problemów. Z drugiej wyrzekamy się bardzo wielu cudownych i ważnych rzeczy. Uciekając

w Himalaje, nie można zatrzymać się w pół drogi, nie można uciec tylko trochę – to jest takie miejsce świata, które wymusza całkowitą rezygnację ze wszystkiego. Więc pytanie jest o ten bilans i co jest dla mnie naprawdę ważne.

**JN:** Jak twoja chatka może być impulsem do zadawania sobie pytań przez innych ludzi?

**MCH:** Przede wszystkim podstawowa sprawa – to nie jest moja chatka, ja ją tylko buduję. Właścicielami tej chatki stają się wszyscy, którzy się do niej dorzuca, którzy wezmą udział w jej ufundowaniu. To trochę jak obraz, który musi o czymś mówić, być ciekawy, trzeba go namalować, dać mu pewien kształt – a potem idzie w świat. Weźmy taką sytuację – ciekawi cię taka perspektywa i wpłacasz 5 czy 10 złotych. Udaje nam się zebrać całą kwotę i w najbliższym roku ta chatka zostaje realnie zbudowana, dostajesz do niej instrukcję dojazdu, lokalizację, instruktaż przetrwania, informacje, jak rozpalić ogień, skąd brać wodę, jakie pożywienie można wyhodować samemu, a jakie trzeba zdobywać. I ta formuła życia nie podlega modernizacji, nie starzeje się. Bez względu na to, czy będziesz chciał tam pojechać teraz czy za dwadzieścia lat, sprawa będzie nadal aktualna. Musisz podejmować decyzje nieustannie, prawdopodobnie do końca życia. Tracisz wymówkę, że nie miałeś w życiu wyboru.

**JN:** Co skłoniło cię do postawienia tak radykalnej alternatywy?

**MCH:** Perspektywa prawdziwie radykalnej alternatywy uzmysławia, że nie wystarczają

jedynie kosmetyczne naprawy rzeczywistości przypisanej nam przez bieg rzeczy czy los. A tę rzeczywistość, w której żyjemy w samym sercu cywilizacji, nazwijmy ją roboczo zachodnią, oceniam bardzo krytycznie. Jest to cywilizacja o gigantycznym, niespotykanym w dziejach potencjale i mocy, ale wielka moc wymaga wielkiej odpowiedzialności. A tego współczesnemu człowiekowi brakuje. Ta chatka to jest wezwanie do wzięcia odpowiedzialności za bieg rzeczy, który kształtujemy. Jeśli nie chcesz tej odpowiedzialności podjąć, możesz zrezygnować, uciec w Himalaje.

**JN:** Przebija przez to pragnienie powrotu do niegdyś utraconego stanu rzeczy. Czy perspektywa życia w Himalajach to ziszczenie tego wymarzonego, prostego życia blisko natury?

**MCH:** Raczej się z tym nie zgodzę. Nie jestem zainteresowany budowaniem utopii. One są zazwyczaj projektami narzucanymi z góry i z góry skazanymi na porażkę. Dziś pociąga mnie nie zaprzeczanie, ale pewien rodzaj wyzerowania, uproszczenia, ascezy, która polega na wykluczeniu różnych form nadmiaru z naszego życia. Ale to nie może być moja autorytarna decyzja – każdy musi podejmować wysiłki na własną rękę. Fundamentem są wspólne wartości. Jak już mówiłem, mnie interesuje stwarzanie ciekawych sytuacji, wobec których musimy się ustosunkować, w które chcemy się zaangażować. Zamiast negocjowania w wielkiej skali interesuje mnie przekształcanie w mikroskali. A jeśli chodzi o perspektywę historyzoficzną to dalekie mi jest bezkrytyczne patrzenie w przeszłość, bo to prowadzi do jałowego sporu. Bo czy lepiej jest teraz, kiedy można jeździć samochodami i szybko się przemieszczać, czy



lepiej było w świecie bez samochodów i bez wypadków samochodowych? To nie w tym leży problem. Jest on ukryty w tysiącu drobnych, często banalnych i sprzecznych decyzji, które podejmujemy każdego dnia, i to na ich poziomie rozgrywają się najciekawsze wybory.

**JN: W kontekście Twojego projektu słyszę często zarzut, że jest on nierealny, wydumany. Jak to oceniasz?**

**MCH:** Gdybym tak oceniał moje marzenia, pewnie nigdy nie wylądowałbym ani na Syberii, która mocno zmieniła moje patrzenie na świat, ani nigdzie indziej. Ja też może dziś jestem po prostu na trochę innym etapie niż większość osób, które dołączają się do projektu. Widzisz, ja od wielu lat pracowałem nad tym, aby ta chatka mogła zaistnieć w moim życiu, aby ten pomysł mógł się zrodzić. Wiele musiałem zmienić, wiele wyborów podjąć przez te ostatnie lata. To wszystko odbywa się stopniowo, krok po kroku. Bo skąd się wzięły Himalaje? To nie

jest taki pomysł od czapy. Lubię podróżować, rozszerzając zasięg, przekraczając granice, do których dojechałem wcześniej. Naturalną konsekwencją Syberii była Azja Środkowa, serce świata, wielka czarna i pusta dziura, miejsce zagadka. Pamir w Tadżykistanie to kolejny krok i wielkie doświadczanie gór. Kiedy dotarłem do afgańskiej Doliny Wahańskiej, wąskiego skrawka oddzielającej niegdyś dwa imperia – rosyjskie i brytyjskie, nie uległo żadnej wątpliwości, że kolejny krok musi być po drugiej stronie – czyli Himalaje i Indie – i tak się stało. Podróżując w ten sposób, mogę lepiej zrozumieć, o co chodzi, wyciągnąć więcej wniosków, więcej się nauczyć, odnaleźć i odczytać więcej tropów. Pewne wizje biorą się po prostu z dojrzenia mentalnego. Idee muszą wyhodować. Lubię to powolne tempo, w jakim rodzą się pomysły i dojrzejają do zaistnienia. Nie spieszy mi się. To, o czym mówię, to jest moja droga, którą układam sobie od jakiegoś czasu. Ty nie musisz przez to przechodzić, nie musisz tą drogą podążać, aby chatka cię dotyczyła. Ja tę chatkę buduję również dla ciebie, bo w pewnym momencie nasze drogi się przecinają. I pytanie w tej chwili brzmi: czy droga, którą ty układasz dla siebie, jest taka, że wykonasz ten gest i projekt ten będzie cię dotyczył już do końca?

**Michał Chojecki** – ur. 1985, artysta piszący, malujący, podróżujący i konstruujący. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Grafiki w 2009 roku, dyplom w pracowni prof. Stanisława Wieczorka. Obecnie pracuje jako asystent w pracowni malarstwa na macierzystym wydziale. W latach 2008–2009 laureat stypendium naukowego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Stypendium Miasta Stołecznego Warszawy im. Jana Pawła II. Współzałożyciel portalu GablotaKrytyki.pl poświęconego bieżącej krytyce artystycznej. Twórca kolonii artystycznej Odolańska 10. Publikował teksty w magazynach „Arteon”, „Aspiracje”, „Pracownia Struktur Mentalnych”, na portalach zrazu.pl oraz GablotaKrytyki.pl.

# CHATKA W HIMALAJACH

[HTTP://POLAKPOTRAFI.PL/PROJEKT/CHATKA-U-HIMALAJACH](http://polakpotrafi.pl/projekt/chatka-u-himalajach)

**FINANSOWANIE SPÓŁCZYNNOŚCIOWE**  
JAK TO DZIAŁA?  
TO PROSTE!

Finansowanie projektu odbywa się poprzez dużą liczbę małych, jednorazowych wpłat. Podlegają one zerowaniu, jeśli projekt nie uzyska pełnej sumy dofinansowania.

1. Wpłacasz wybraną kwotę dofinansowania
2. Obserwujesz projekt do czasu zakończenia

**3a.** Jeśli projekt uzyska całą potrzebną sumę, odbierasz nagrodę.

**3b.** Jeśli projekt nie uzyska całkowitego wsparcia niezbędnego do jego realizacji, Twoja wpłata wraca na Twoje konto w pełnej wysokości, bez prowizji, opłat ani potrąceń.

3b. 5%

3b. 50%

3b. 98%

3a. 100%

## LUTY

### 15 lutego

W podziemiach kościoła ewangelicko-augsburskiego w Warszawie Zuzanna Sadowska zaprezentowała działania *Babie lato*.

### 15 lutego–3 marca

W ramach cyklu „Pracownia otwarta” przygotowanego przez Wydział Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej ASP we współpracy z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w Galerii Spokojna na wystawie *MORFEM* zaprezentowano prace absolwentów i studentów Pracowni Działań Transdyscyplinarnych ASP w Gdańsku. Udział wzięli: Angelika Fojtuch, Dorota Nieznalska, Alina Żemojdzin, Ania Kalwajtys, Justyna Orłowska, Klaudia Apanaszczyk, Sylwia Galon, Mariusz Pniwski, Natalia Pruska, Joanna Bednarz, Alicja Makiewicz, Gabriel Roszak, Marta Lis, Michał Łagowski, Natalia Helmann, Dorota Zgłobicka, Leokadia Kapuścińska, Ania Łukowska, Agnieszka Gajewska, Karolina Gorzewska, Igor Duszyński, Asia Michniewska, Monika Szczukiewicz, Przemek Branias, Marcin Rózański, Mateusz Bykowski. Wykład *Praktyki adaptacyjne* wygłosił prowadzący pracownię prof. Grzegorz Klaman.

### 15 lutego–8 marca

W Galerii Biata w Lublinie prof. Paweł Nowak zaprezentował swoje prace na wystawie *Transfusion*.

[http://biala.art.pl/2013\\_nowak.htm](http://biala.art.pl/2013_nowak.htm)

### 17 lutego

W Sali im. H. Melcera Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się Koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych zatytułowany *Polska miniatura skrzypcowa*, na którym zaprezentowano utwory skrzypcowe z towarzyszeniem fortepianowym G. Bacewicz, K. Lipińskiego, W. Lutostawskiego, I. J. Paderewskiego, K. Pendereckiego, K. Szymanowskiego, H. Wieniawskiego oraz A. Zarzyckiego. W tym dniu w Sali Koncertowej odbył się też koncert Katedry Wokalistyki, na którym przedstawiono spektakl przygotowany we współpracy z Conservatorio di Rovigo, zatytułowany *Giacomo Puccini – Siostra Angelika*. W przedstawieniu wzięli udział soliści – studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego. Spektakl przygotowali: Maria Gabriella Munari – reżyser (Conservatorio di Rovigo, Włochy), Przemysław Klonowski – II reżyser, Jolanta Janucik – opieka wokalna, Monika Kolasińska – fortepian, Marta Kosińska – dyrygent.

### 17 lutego–15 marca

W WarsandSawa na wystawie *Rdza* zaprezentowano prace Zuzanny Rajewskiej, powstałe w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego. Zuzanna Rajewska jest studentką IV roku na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP.

### 18 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się gościnny koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych poświęcony pamięci Profesora Zenona Brzewskiego w 20. rocznicę śmierci. W koncercie wzięli udział skrzypaczki i skrzypkowie – Andrzej Gębski, Marta Gębska, Agata Janczy, Emilia Jarocka, Magdalena Kołcz, Maria Machowska, Barbara Malcolm, Karolina Mikołajczyk, Dominika Modelska, Anna Orlik, Agata Struzik, Janusz Wawrowski, Marta Zalewska. Wystąpiła Warszawska Orkiestra Smyczkowa im. Z. Brzewskiego pod dyrekcją Andrzeja Gębskiego. Artyści zaprezentowali kompozycje J.S. Bacha, H. Wieniawskiego, F. Kreislera, I. Frołowa i R. Twardowskiego.

### 20 lutego

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się koncert Kwartetu Wilanów (w składzie: Tadeusz Gądzina – I skrzypce, Paweł Łosakiewicz –

II skrzypce, Ryszard Duż – altówka, Marian Wasiółka – wiolonczela). Wystąpił także klarncista Aleksander Romański. Artyści wykonali kompozycje L. van Beethovena, J. Brahmsa oraz K. Pendereckiego.

W Auli Bolesława Miklaszewskiego Szkoły Głównej Handlowej odbył się Koncert jazzowy Big Bandu UMFC, zorganizowany przez Szkołę Główną Handlową w Warszawie i Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. W tym dniu w Auditorium im. K. Szymanowskiego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbyło się szkolenie w ramach cyklu „Artysta 2.0”, mające na celu wyposażenie muzyków i artystów w niezbędną wiedzę z zakresu podstaw prawa i finansów osobistych.

### 20–28 lutego

W Salonie Akademii zaprezentowano prace przeznaczone na aukcję charytatywną na rzecz prof. Zygmunta Januszewskiego. Student Wojciech Sadlej udostępnił wirtualną wycieczkę po wystawie. Aukcja odbyła się 25.02 w Auli ASP, nabywcy dzieł sztuki zapłacili 113 700 zł. Ponadto do 28 lutego trwała aukcja prac w Internecie.

### 20 lutego–15 marca

W Galerii Test na wystawie *Stać się oknem* pokazano malarstwo Błażeja Ostoja Lnińskiego.

### 21 lutego–7 marca

Na Wydziale Malarstwa zaprezentowano wystawę rysunków powstałych w Pracowni Rysunku dr. hab. Pawła Bołtryka. Autor prac, Stawek Gębczyński, jest studentem III roku Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP.

### 21 lutego–21 marca

W Galerii Bardzo Białej zaprezentowano wystawę *Wojciech Zubala – malarstwo*.

### 22 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbyło się, jak co roku w święto Patrona Uniwersytetu (w tym roku przypada 203. rocznica Jego urodzin), Święto Uczelni. Tradycyjnie złożono wieńce i wiązanki w miejscu, gdzie spoczywa serce wielkiego kompozytora i pianisty, w bazylice pw. św. Krzyża w Warszawie. Podczas Uroczystości w Sali Koncertowej imienia Patrona Uczelni miało miejsce m.in. promocja nowych doktorów oraz wręczenie dyplomów doktora habilitowanego, nadanie medali Magna cum Laude, wręczenie stypendiów Société Générale studentom UMFC, ogłoszenie Grand Prix Rektora oraz nadanie medali UMFC. W części artystycznej wystąpił To-

masz Strahl (wiolonczela) z towarzyszeniem Agnieszki Przemek-Bryty (fortepian). Artyści wykonali Sonatę g-moll op. 65 na wiolonczelę i fortepian F. Chopina.

## 23 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się gościnny koncert orkiestry Sinfonia Varsovia pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka. Podczas wieczoru zaprezentowano Adagietto z V symfonii cis-moll G. Mahlera, Koncert fortepianowy nr 21 C-dur KV 467 W. A. Mozarta, w którym solistką była Elżbieta Karas-Krasztel, oraz IV symfonię B-dur op. 60 L. van Beethovena.

## 27 lutego

Na Uniwersytecie Muzycznym w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się koncert, podczas którego zabrzmiało *Niemieckie requiem* J. Brahmsa. Wydarzenie to miało miejsce w 180. rocznicę urodzin kompozytora. Wystąpili soliści: Ada Ferfecka – sopran, Piotr Halicki – baryton. Towarzyszył im Chór Mieszany UMFC, Chór Akademicki Politechniki Warszawskiej oraz Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyrekcją Ryszarda Zimaka.

## 28 lutego

W Auli ASP odbyło się spotkanie z Marią Anną Potocką, dyrektorem Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert z okazji 20-lecia działalności wydawnictwa DUX, na którym wystąpili Konstanty Andrzej Kulka – skrzypce, Tomasz Strahl – wiolonczela oraz Piotr Paleczny – fortepian. Wydarzenie zorganizowane zostało przez wydawnictwo DUX.

# MARZEC

## 1–31 marca

W galerii Kottownia (Centrum Sportu i Kultury w Garwolinie) na wystawie *Kartki z dziennika* zaprezentowano prace Agnieszki Wielgosz, studentki IV roku Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP.

## 1 marca–7 kwietnia

W Traffic Clubie na wystawie *Malarstwo. Batik* zaprezentowano prace Martina Imricha, studenta studiów doktoranckich na warszawskiej ASP.

## 1 marca–12 kwietnia

W Galerii BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim zaprezentowano rzeźbę i malarstwo prof. Piotra Gawrona.

## 4–9 marca

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbyły się warsztaty dla studentów i wykładowców Wydziału Aktorskiego i Reżyserii prowadzone przez prof. Malou Airaudo – tancerkę, choreografkę i wykładowczynię Folkwang Universität der Künste w Essen. Warsztaty prof. M. Airaudo to kolejne spotkanie studentów Akademii z tancerzami Tanztheater Wuppertal Pina Bauschi i zarazem początek nawiązanej współpracy z Folkwang Universität der Künste.

## 6 marca–7 kwietnia

W Galerii Promocyjna na wystawie *Produkcja* swoje prace zaprezentowali: Rafał Kowalski, Igor Przybylski, Piotr Wachowski, Mikołaj Dziekański, Arek Karapuda, Łukasz Rudnicki, Marcin Chomicki, Maciek Duchowski, Tomasz Milanowski.

## 7 marca

W Galerii Apteka Sztuki zaprezentowano wystawę *Tomasz Myjak. Malarstwo*.

W budynku Wydziału Malarstwa na wystawie *Metamorfozy* Joanna Burlikowska, studentka V roku, zaprezentowała prace powstałe w Pracowni Rysunku prof. Marka Wyrzykowskiego i dr. Rafała Kowalskiego.

## 7–23 marca

W Fundacji Sztuczna zaprezentowano wystawę Pawła Mysery *Złoty podziat*. Zrealizowano w ramach stypendium z budżetu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

## 7 marca–24 kwietnia

W przestrzeni byłej Galerii 2.0 na wystawie *Bozia* swoje prace zaprezentowały: Katarzyna Rawska, Klementyna Stępniewska i Anna Sodót.

## 7 marca–11 maja

W Galerii aTAK w ramach cyklu *Pejzaż Południa /2012* na wystawie *Sjesta* zaprezentowano prace uczestników pleneru zorganizowanego przez Krzysztofa Musiata w Toskanii. W ekspozycji udział wzięli: Stanisław Baj, Urszula Kałmykow, Arek Karapuda, Magdalena Laskowska, Wiktor Dyndo i Łukasz Zedlewski.

Wystawie towarzyszył ilustrowany katalog z tekstami Stanisława Baja, Arka Karapudy oraz wstępem Krzysztofa Musiata.

## 8 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się koncert multimedialny zatytułowany *Oglądanie dźwiękiem – słuchanie ruchem – granie obrazem*. W wydarzeniu wzięli udział Kwartet Smyczkowy Tessaris oraz studentki i absolwentki specjalności rytmika UMFC, Warszawski Teatr Tańca. Autorkami tego scenicznego, muzyczno-plastycznego spektaklu były: Alicja Gronau, Anna Ignatowicz-Glińska, Aldona Nawrocka, Magdalena Wajzner, Aleksandra Dziurosz oraz Paula Jaszczuk.

W Teatrze IMKA odbyła się premiera spektaklu dyplomowego studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie *Harce młodzieży polskiej* (scenariusz: Tomasz Śpiewak) w reżyserii Remigiusza Brzyka. To teatralna fantazja o początkach harcerstwa, jego ojcach założycielach i matkach założycielkach. Wartość rozwijająca się akcja przenosi nas z obozu leśnego pod Lwowem do kwatery głównej ZHP w Warszawie, a stamtąd do Częstochowy, a stamtąd do Birmingham, jak i w wiele innych miast i przedmieść.

## 8 marca–1 kwietnia

W Galerii Bielska BWA w Bielsku-Białej na wystawie *Stare papiery* zaprezentowano prace Jarostawa Modzelewskiego. Spotkanie z artystą poprowadził kurator Krzysztof Morcinek.

## 9 marca

W Sali im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza odbyła się warszawska premiera spektaklu *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego białostockiego Teatru Malabar Hotel w reżyserii i scenografii Magdaleny Czajkowskiej i Marcina Bartnikowskiego. „Wesele Teatru Malabar Hotel pozostaje bardzo blisko dramatu Wyspiańskiego. Wychodząc od pytań o jego aktualność, postanowiliśmy nie opakowywać go w nowoczesność, ale szukać dzisiejszego pulsu głębiej. W charakterach i relacjach międzyludzkich”.

## 10 marca

Na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w Auditorium im. Karola Szymanowskiego odbyła się *Niedziela filmowa*, w ramach której przedstawiono projekcje filmów i etiud filmowych udźwiękowionych przez studentów Wydziału Reżyserii Dźwięku. Tego samego dnia w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert zatytułowany *Muzyka kompozytorów warszawskich – Stanisław Moryto, Kamil Staszowski, Piotr Tabakiernik*. Był to koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej z cyklu „Interpretacje Muzyki Chóralnej”, prezentujący absolwentów dyrygentury chóralnej. W koncercie udział wzięli następujący artyści: Żeński Zespół Wokalny Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca pod dyrekcją Arkadiusza Górki, Leszek Lorent (perkusja) oraz zespół Varsoviae Regii Cantores pod dyrekcją Joanny Malugi.

## 11 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się prezentacja warsztatu studentów III roku Wydziału Aktorskiego *bordel fORmiDaBle!!! ExtravaGANza* w reżyserii Waldemara Raźniaka. Inspiracją dla młodych twórców stały się teksty Eugène’a Ionesco i Zygmunta Krasińskiego.

## 11 oraz 14 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Fortepianu z okazji 95. rocznicy śmierci Claude’a Debussy’ego. Utwory fortepianowe kompozytora zinterpretowali Mika Kobayashi, Maciej Wota, Maria Gabrys, Monika Quinn, Krzysztof Kozłowski, Marié Kiyone, Joanna Różewska Justyna Kreft, Martyna Smolińska, Anna Hajduk, Chen Zhao, Karolina Czechowska, Mateusz Czech. Wprowadzenie do koncertu wygłosiła prof. Maria Szraiber.

## 13 marca

W Akademii Teatralnej w Warszawie rozpoczął się cykl prezentacji pokazów egzaminacyjnych studentów II i III roku Wydziału Aktorskiego *Dobry wieczór w AT*. W ramach cyklu pokazano egzaminy z zimowej sesji egzaminacyjnej 2012/13 przygotowane pod opieką znakomitych pedagogów: Mai Komorowskiej, Jana Englerta, Wiesława Komasy, Krzysztofa Majchrzaka, Wojciecha Malajkata, Cezarego Morawskiego, Ryszarda Peryta oraz Waldemara Raźniaka.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się

koncert prezentujący twórczość kompozytorską Andrzeja Dutkiewicza. Przedstawione zostały następujące utwory kompozytora: *Sophie's Music for Four* na skrzypce, wiolonczelę, fortepian i taśmę, *Danse triste* na saksofon i fortepian, *Tango mon amour* na wiolonczelę i fortepian, *Music for Two* na dwa fortepiany, *Hymnus* na chór mieszany oraz *Musica sanctissima* na orkiestrę smyczkową. W koncercie udział wzięli: Paweł Gussnar (saksofon), Tomasz Strahl (wiolonczela), Elżbieta Karaś-Krasztel, Joanna Ławrynowicz, Romana Orłowska, Andrzej Dutkiewicz, Janusz Grobelny (fortepian), Wojciech Proniewicz (skrzypce), Andrzej Wróbel (wiolonczela), ks. Rafał Kobyliński (baryton), Elżbieta Gajewska (flet), Barbara Okoń-Makowska (taśma), Chór Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego pod dyrekcją Michała Staweckiego oraz Unplugged Orchestra pod dyrekcją Michała Śmigiełskiego.

### 13 marca–26 kwietnia

W Polskim Instytucie w Bratysławie zaprezentowano projekt Igora Przybylskiego *Bratislava–Praha*.

### 14 marca–25 kwietnia

W siedzibie Okręgowej Izby Radców Prawnych w Warszawie na wystawie *Malarstwo*, Agnieszka Zabrodzka, studentka III roku na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, zaprezentowała swoje prace.

### 15 marca

W Turbo Galerii Stanisław Gajewski zaprezentował prace na wystawie *Gajewski znany*.

### 15 marca–2 kwietnia

W Galerii Łazienkowska na wystawie *De ira* zaprezentowano prace Adriana Lewandowskiego, studenta IV roku Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP.

### 17 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się koncert zagranicznego gościa UMFC, zorganizowany w ramach Koncertu Katedry Organów. Wystąpił organista Martin Schmeding (Hochschule für Musik Freiburg, Niemcy). Artysta zaprezentował m.in. sonaty organowe V. Aubertina, J. S. Bacha, P. Hindemitha, J. Jongena, F. Mendelssohna-Bartholdy'ego.

### 17 marca–12 maja

W Galerii Sztuki Współczesnej „Oranżeria” w Jabłonnej zaprezentowano grafiki prof. Ewy Waławskiej.

### 18 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się koncert w hotdzie prof. Kazimierzowi Michalikowi w 80. rocznicę urodzin zatytułowany *Obrazy dźwiękami malowane*. Wykonawcami byli studenci klas wiolonczeli i studenci Katedry Kameralistyki Fortepianowej.

### 19 marca–5 kwietnia

W Salonie Akademii na wystawie *Parasol w prosektorium (montaż jako mechanizm artystyczny)* zaprezentowano prace: Bogny Burskiej, Jana Dziaczkowskiego, Anety Grzeszykowskiej, Władysława Hasiora, Michała Jankowskiego, Marka Kijewskiego/Kocura, Grzegorza Kozery oraz Krzysztofa M. Bednarskiego. Kurator: Stach Szabłowski.

### 20 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się uroczysty koncert dyplomantów. Wzięli w nim udział: Monika Sasinowska (sopran), Marcin Wortmann (baryton), Wojciech Pyrc (fortepian), Tomasz Ostaszewski (akordeon), Szymon Nidzworski (saksofon), Anna Łukawska (klarnet) oraz Orkiestra Symfoniczna UMFC pod dyrekcją Jacka Rogali. Podczas wieczoru absolwenci zaprezentowali m.in. I koncert fortepianowy Es-dur F. Liszta, Largo al factorum (cavatina Figara z I aktu opery *Cyrylik sewilski*) G. Rossiniego, koncert na saksofon altowy i orkiestrę H. Tomasiego, Concerto „Classico” na akordeon i orkiestrę symfoniczną M. Majkusiaka, koncert na klarnet i orkiestrę J. Françaiksa.

### 21 marca

W budynku Wydziału Malarstwa miała miejsce wystawa rysunku Tomasza Gdowskiego, studenta w Pracowni Rysunku prof. W. Zubali i as. M. Chomiczkiego.

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Evviva L'arte” *Pasja w sztuce*. U progu Wielkiego Tygodnia o wielości znaczeń pasji (i Pasji) w sztuce rozmawiali: Maja Komorowska i ks. Andrzej Luter. Spotkanie prowadził Rafał Stawoń. Autorką projektu jest Natalia Adaszyńska.

### 21–23 marca

W Akademii Teatralnej w Warszawie dla studentów Wydziału Reżyserii odbyły się warsztaty prowadzone przez prof. Wieniamina Michajłowicza Filsztyńskiego, wybitnego reżysera i pedagoga Akademii Teatralnej w Sankt Petersburgu.

### 22 marca–19 maja

W Muzeum Motoryzacji na wystawie *Polo-nea czas zacząć!* zaprezentowano prace Pawła Stręka, studenta studiów doktoranckich na warszawskiej ASP.

### 23 marca

W Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy miała miejsce aukcja na rzecz artystów z ul. Inżynierskiej, ofiar pożaru.

Studenci III roku Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie, zaprezentowali w ramach ogólnopolskiej akcji DOTKNIJ TEATRU pokaz zaliczeniowy z emisji *Piosenki Taty Kazika* przygotowywany pod kierunkiem Marka Kulikowskiego, Marii Żynel i Krzysztofa Kulikowskiego.

### 24 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w ramach cyklu „Dla miłośników i dla znawców” odbył się koncert zatytułowany *Muzyka pasyjna barokowej Europy*. Kompozycje J. S. Bacha i A. Scarlattiego wykonali: Magdalena Krysztoforska-Zaborowska, Magarita Slepakova, Dagmara Barna (sopranistki), Wanda Franek, Aleksandra Pawluczuk (alt), Aleksander Kunach (tenor), Maciej Falkiewicz (bas) oraz Orkiestra Międzywydziałowego Studium Muzyki Dawnej pod dyrekcją Agaty Sapiechy.

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się dzień otwarty. Kandydaci na studia na wszystkich wydziałach uczelni mogli spotkać się z wykładowcami i studentami, wziąć udział w warsztatach i pokazach. Dzień otwarty, jak co roku, cieszył się dużym zainteresowaniem. Wzięto w nim udział ok. 400 kandydatów.

### 26 i 27 marca

Wydział Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie gościł na scenie Teatru Szkolnego tancerzy Towarzystwo Sztuki Surowej ze spektaklem *Mitologie codzienne*.

### 27 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zagranicznych gości uczelni. Wystąpili studenci i pedagodzy Hochschule der Künste Bern (Szwajcaria): Mateusz Smół, Flurina Sarott (skrzypce), Grigory Maximenko (altówka), René Camacaro (wiolonczela) oraz Igor Andreev (fortepian).

### 27 marca–12 kwietnia

W Galerii Test zaprezentowano wystawę *Prot Jarnuszkiewicz. Fotografia*.

### 28 marca

W finale Zimowych Akademickich Mistrzostw Polski w slalomie gigancie Kasia Leszczyńska zdobyła 2. miejsce. W klasyfikacji drużynowej zawodniczek z ASP: Kasia Leszczyńska, Kasia Marzec i Kasia Wistawska zdobyły brązowy medal.

### marzec/kwiecień

Prorektor ds. Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie Wiesław Czotpiński objął honorowym patronatem *Festiwal BOSS – rozwój, kariera, sukces*. Festiwal jest projektem Studenckiego Forum Business Centre Club, promującym przedsiębiorczość, skierowanym głównie do osób studiujących. W ramach projektu na wybranych uczelniach (17) odbywa się seria wykładów, debat, paneli dyskusyjnych oraz case studies na konkretne tematy.

# KWIECIEŃ

### 5 kwietnia

Na scenie Teatru Szkolnego białostockiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej w ramach jubileuszowej – dziesiątej edycji Festiwalu „Kalejdoskop” zostały zaprezentowane dwa spektakle *Czy filozof może mówić o tańcu i o tym, czy choreograf może zatańczyć?* (Witold Jurewicz/Juliusz Grzybowski) oraz *Przy\_ \_ \_ \_Przy* (Work in Progress – Anna Piotrowska/Joanna Chitruszko).

### 5–30 kwietnia

W galerii Kottownia w Garwolinie ma wystawie *Konstrukcja w procesie* Marta Kawecka, studentka IV roku Wydziału Malarstwa, zaprezentowała malarstwo i rysunek.

### 6 kwietnia

W COCODERO zaprezentowano prace Sławka Gębczyńskiego, studenta III roku Wydziału Malarstwa.

### 6 kwietnia–26 maja

W Galerii Bardzo Biała na wystawie *Kontestacje* zaprezentowano prace Krzysztofa Wachowiaka. Kurator: Magdalena Sottys.

---

## 6 kwietnia–26 maja

W Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA „Zamek Książ” na wystawie *Pomiędzy formą a przestrzenią* zaprezentowano prace Stanisława Bracha.

---

## 8 kwietnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Wokalistyki, zorganizowany w 370. rocznicę śmierci Claudia Monteverdiego. Zaprezentowano wersję koncertową *Koronacji Poppei*, przygotowaną we współpracy z Instytutem Opery. W wydarzeniu artystycznym wzięli udział studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego UMFC, nad którymi opiekę wokalną objęli Anna Radziejewska i Artur Stefanowicz. Solistom towarzyszył Zespół Instrumentalny UMFC pod dyrekcją Lilianny Stawarz. Powtórzenia koncertu miały miejsce 12, 13 i 14 kwietnia w Teatrze Collegium Nobilium.

---

W galerii Spokojna odbyło się spotkanie z Pawłem Althamerem.

---

## 8–26 kwietnia

W auli ASP w Warszawie na wystawie *Chemin de fer* zaprezentowano prace studentów Łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych. Uczestnikami wystawy byli: Kristaps Ancāns, Sandra Strēle, Paula Zariņa, Magone Šarkovska, Lilita Bauģe, Darja Fjodorova, Madara Neikena, Liene Mackus, Andris Maračkovskis, Zane Tuča, Krista Dzudzilo, Elza Sīle.

---

## 8–31 kwietnia

W Guangdong Museum of Art w Kantonie (Chiny) na wystawie *TRANSGRAFIKA – Polish Artists in The Mariusz Kazana Art Collection / Artyści w Kolekcji Sztuki im. Mariusza Kazana* zaprezentowano grafiki m.in. artystów z ASP w Warszawie: Agnieszki Cieślińskiej, Piotra Smolnickiego, Wojciecha Tylbora-Kubrakiewicza i Andrzeja Węclawskiego. Kuratorzy: prof. dr hab. Agnieszka Cieślińska, Barbara Kazana. Organizatorzy: Konsulat Generalny RP w Kantonie, The Guangdong Museum of Art, Fundacja im. Mariusza Kazana.

---

## 10 kwietnia

W Turbo Galerii odbyło się spotkanie *Etyka w projektowaniu*. Spotkanie poprowadziła Agata Szydłowska, krytyczka designu, członkini redakcji „2 +3 D”.

---

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert symfoniczny zorganizowany w 100-lecie urodzin Witolda Lutostawskie-

go, podczas którego wykonano Koncert na orkiestrę, Koncert wiolonczelowy oraz Małą suitę na orkiestrę symfoniczną Lutostawskiego. Wystąpił Tomasz Strahl (wiolonczela) z Orkiestrą Symfoniczną UMFC pod dyrekcją Marcina Natęcza-Niesiotowskiego. Wydarzenie to było repliką koncertu, który odbył się 4 maja 1987 r. w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, pod dyrekcją Witolda Lutostawskiego, z udziałem wiolonczelisty Andrzeja Bauera.

---

## 11 kwietnia

Na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną dr Ewa Izabela Nowak wygłosiła wykład dotyczący obecnego rynku sztuki.

---

W Galerii Salon Akademii Bogna Burska wygłosiła wykład *Uktadanie biografii*.

---

## 11 kwietnia–8 maja

W galerii Domu Aukcyjnego Abbey House na pokonkursowej wystawie *vitkAc ASP* zaprezentowano prace laureatów konkursu: z Wydziału Malarstwa Agnieszka Strojna, Zuzanna Rajewska, Maciej Wieczorek z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Maxa J. Komorowska z Wydziału Grafiki oraz Dominika Faryno, studentka Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii.

---

## 12 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się pokaz egzaminu III roku Wydziału Reżyserii *Koronacja Poppei C. Monteverdiego*, przygotowany w ramach Instytutu Opery, we współpracy z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina i Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, pod opieką Ryszarda Peryta. Reżyserowali: Barbara Wiśniewska, Grzegorz Reszka, Rafał Swaczyna, Agata Dyczko, Joanna Grabowiecka.

---

## 12 kwietnia–3 maja

W Galerii Autograf zaprezentowano wystawę malarstwa *Wachowiak Milanowski Ars Malarstwo*.

---

## 12 kwietnia–5 maja

Wystawa fotografii Bogustawa Kotta w Bielańskim Ośrodku Kultury. Zdjęcia powstały pod opieką artystyczną dr. hab. Prota Januszkiwicza z ASP w Warszawie.

---

## 12 kwietnia–8 maja

W Galerii Akademicka ATH w Bielsku Białej na wystawie *Arbus*, inspirowanej twórczością i osobowością amerykańskiej fotografki Diane Arbus, swoje prace zaprezentowali Wojciech Cieśniewski i Paweł Nocuń.

---

## 13 kwietnia

W Teatrze Ateneum odbyła się premiera przedstawienia dyplomowego studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie *Piosennik* wg scenariusza Adama Opatowicza i Andrzeja Poniedziałkiego, pod opieką artystyczną Andrzeja Poniedziałkiego. Twórcy spektaklu zaprosili widzów do krainy piosenki literackiej w aktorskiej interpretacji. W programie utwory z repertuaru Jacka Kleyffa, Mirosława Czyżykiewicza, Elżbiety Adamiak, Andrzeja Poniedziałkiego, Wolnej Grupy Bukowina, Grzegorza Tomczaka.

---

Na festiwalu *Mały Kontrapunkt* w Szczecinie studentki IV roku białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie zaprezentowały spektakl *Białe baloniki*.

---

## 15 kwietnia

W Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW odbyło się spotkanie poświęcone sztuce współczesnej. Zaprezentowano film o dOCUMENTA (13) w Kassel 2012 z komentarzem autora dr. hab. Pawła Bottryka z ASP w Warszawie. Po filmie odbyła się dyskusja moderowana przez P. Możdyńskiego.

---

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Kompozycji, na którym wykonano następujące utwory: *Muzyka przy sadzeniu róż* na zespół kameralny (2012) Pawła Buczyńskiego, *Divertimento Ingenuo* na młodzieżową orkiestrę smyczkową (2001) Miłosa Bembinowa, *Invitation* na saksofon i fortepian (2011) Marii Pokrzywińskiej, *Divertimento* na orkiestrę kameralną (2006) Pawła Łukaszewskiego, *Nim zakwitnie Magnolia* na kontrabas i fortepian (2012) Anny Ignatowicz-Glińskiej oraz *Etnia II* na wiolonczelę solo i orkiestrę kameralną (2012) Bartosza Kowalskiego.

---

## 16 kwietnia

W auli ASP prof. dr Lex Drewinski, światowej sławy plakacista, wygłosił wykład. Partnerzy wykładu: Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej i ASP w Warszawie.

---

## 16 kwietnia–3 maja

W Galerii (-1) Polskiego Komitetu Olimpijskiego zaprezentowano wystawę prac studentów z pracowni prof. Janusza Pastwy warszawskiej ASP. Wystawiali: Janusz Pastwa, Wioletta Bijak, Karolina Kosiec, Gabriela Pawlicka, Kaisu Almonkari, Mateusz Rak, Jan Sajdak, Jan Krgul, Iwona Rozbiewska, Mateusz Wójcik, Tomasz Górnicki i Zofia Tabaczyńska.

---

## 17 kwietnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert poświęcony pamięci Profesora Zenona Bąkowskiego, w którym wzięli udział Elżbieta Gajewska (flet), Paweł Łosakiewicz (skrzypce), Ryszard Duż (altówka), Marian Wasiółka (wiolonczela), Andrzej Mysiński (kontrabas), Bronisława Kawalla, Ella Susmanek (fortepian). Zaprezentowano kompozycje m.in. J. S. Bacha, W. A. Mozarta, E. Griega, S. Rachmaninowa, G. Bacewicz, P. Łosakiewicza.

---

## 17 kwietnia–6 maja

W budynku Wydziału Malarstwa na wystawie *Ewolucja* zaprezentowano rysunki Natalii Jarnuszkiewicz, studentki III roku Wydziału Malarstwa. Prace powstały w pracowni dr. hab. Pawła Bottryka.

---

## 17 kwietnia–18 maja

W Galerii Test na wystawie *Ostre cięcie* zaprezentowano malarstwo Andrzeja Rysińskiego.

---

## 18 kwietnia

W Auli ASP odbyła się konferencja *Miasto publiczne czy prywatne* zorganizowana przez Instytut Badań Przestrzeni Publicznej. Zaprezentowano m.in. program studiów podyplomowych *Miasta i metropolie. Jak działać w przestrzeni publicznej*.

---

## 18 kwietnia–5 maja

Studenci Pracowni Działań Przestrzennych prowadzonej przez Mirosława Batkę na warszawskiej ASP, wzięli udział w działaniach *WANDALIZA* na obszarze zielonogórskiego parku Tysiąclecia. Już niedługo teren parku zostanie poddany gruntownej rewitalizacji. Dlatego instytucje kultury takie jak Galeria BWA czy Fundacja *Salon* organizują tu cykle spotkań i dyskusji z mieszkańcami, a także zapraszają artystów do ingerowania w tę przestrzeń ([www.bwazg.pl](http://www.bwazg.pl)).

---

## 18 kwietnia–9 maja

W Salonie Akademii na wystawie *Chłodne spojrzenie* zaprezentowano twórczość Tomasza Bielaka, Jakuba Ciężkiego, Maćka Duchowskiego, Arka Karapudy, Piotra Korola, Igora Przybylskiego i Sławomira Tomana. Kurator: Marta Ryczkowska.

**18 kwietnia–14 maja**

W Galerii 144 grafiki w Akademii Sztuki Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi zaprezentowano twórczość prof. Andrzeja Węćwawskiego z warszawskiej ASP. Po wernisażu w Pracowni 144 odbyło się spotkanie z autorem wystawy.

**19 kwietnia**

Jury konkursu Grafika Warszawska w składzie: dr Anna Żakiewicz-Machowska, historyk sztuki Maria Krawczyk, dr hab. Błażej Ostojka Lniski, prof. Rafał Strent, prof. Stanisław Wieczorek przyznało nagrody za najlepsze grafiki I kwartału 2013 roku. Nagrody otrzymali: Nagrodę I – Wiesław Szamocki, *Dwie wieże*, druk cyfrowy; Nagrodę II – Rafał Kocharński, *Granice*, druk cyfrowy; Nagrodę III – Adam Walas, *Taniec*, praca multimedialna; Nagrodę Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Mariusz Lipski, z cyklu *Zaznaczać*, druk cyfrowy, akwaforta; Nagrodę Dyrektora MCKiS – Krzysztof Róźiewicz, *Pejzaż 58*, akwaforta. Uroczyste wręczenie nagród, odbyło się w Galerii Test, 10 maja.

Nagrody Roku 2012 otrzymali: Joanna Gębal – Grand Prix Roku 2012; Krzysztof Ćwiertniewski – I Nagroda Roku; Katarzyna Matyjek – II Nagroda Roku; Joanna Taracha – III Nagroda Roku; Wiesław Szamocki – Nagroda Roku Rektora ASP w Warszawie; Marta Banaszak – Nagroda Roku Dyrektora MCKiS. Oficjalne wręczenie nagród laureatom odbyło się podczas otwarcia wystawy pokonkursowej *GRAFIKA WARSZAWSKA 2012* 22 maja.

**19 kwietnia–31 maja**

W galerii BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim zaprezentowano wystawę malarstwa prof. Adama Styki.

**21 kwietnia**

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się koncert Zakładu Harfy, Gitary i Perkusji zatytułowany *Solowa i kameralna francuska muzyka harfowa*. Wydarzenie to poświęcone zostało pamięci Bronisławy Prokopowicz – pedagoga i harfistki oraz tragicznie zmarłej studentki klasy harfy Victorii Jankowskiej.

**22–26 kwietnia**

W Turbo Galerii zaprezentowano wystawę *Meble AW*.

**23 kwietnia**

W ASP w Warszawie odbyło się spotkanie z Joanną Charzyńską, dyrektorką gdańskiego Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia pt. *Rola Sztuki Współczesnej na przykładzie ostatniej dekady działalności CSW Łaźnia*.

W siedzibie Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego odbyło się wręczenie nagrody za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze i widowiskach roku 2012 przyznanej Markowi Waszkiewiczowi za wydaną przez Akademię Teatralną im. A. Zelwerowicza książkę *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*.

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Ewiva L`arte” *Dotknąć legendy*. Jakim wyzwaniem dla twórcy jest opowiadanie o postaciach i zdarzeniach, które obrosły legendą? Jak wyważyć proporcje między „prawdą wziętą z życia”, a jej artystycznym przetworzeniem? Czy emocje i oczekiwania, które towarzyszą takiemu doświadczeniu inspirują czy ograniczają swobodę wypowiedzi...? To tylko kilka z wielu pytań, które mogą stać się punktem wyjścia do rozmowy z Leszkiem Dawidem i Adamem Woronowiczem. Spotkanie prowadził Rafał Stawoń. Autorką projektu jest Natalia Adaszyńska.

**23–28 kwietnia**

Odbył się 30. Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi. Jury w składzie: Anna Augustynowicz, dyrektor artystyczny Teatru Współczesnego w Szczecinie (Przewodnicząca Jury); Piotr Kruszczyński, dyrektor Teatru Nowego w Poznaniu; Piotr Głowacki, aktor teatralny i filmowy, Łukasz Maciejewski, krytyk teatralny i filmowy oraz Wioletta Laszczka, przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Sekretarz Jury) przyznało studentom Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie jedną z równorzędnych nagród Michałowi Poznańskiemu oraz wyróżnienia: Marii Pawłowskiej, Kindze Suchan i Julii Rosnowskiej za role w spektaklu *Harce młodości polskiej* w reż. R. Brzyka.

**25 kwietnia**

W Pracowni Sztuki w Przestrzeni Publicznej, na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, student Mikołaj Sobczak zaprezentował wydarzenie *Cierpliwość i pokusy*.

**26 kwietnia–30 czerwca**

W Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej na wystawie *Przestrzenie* zaprezentowano prace Natalii Jarnuszkiewicz studentki Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie.

**26 kwietnia–10 maja**

W Galerii Opera zaprezentowano wystawę obrazów prof. Leona Tarasewicza.

**26 kwietnia–30 września**

Marta Paulat i Jan Mioduszewski podjęli inicjatywę rozwiązania plastycznego fasady budynku Nowego Teatru. Realizacja powstała we współpracy z Nowym Teatrem w ramach projektu Fundacji Architektury *Scenografie miejskie*. Współdziałania. *Relief* nawiązuje do rozwiązań plastycznych w architekturze PRL-u, m.in. w technice mozaiki. Praca składa się z 56 blach malowanych. Odważne zestawienia kolorystyczne i półprzestrzenna forma *Reliefu* wprowadzają dynamikę w fasadzie budynku.

**28 kwietnia**

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się Koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej z cyklu „Interpretacje muzyki chóralnej”, zatytułowany *Brzmienie sacrum – współczesna muzyka religijna*. Zabrzmiały kompozycje m.in. P. Łukaszewskiego, R. Twardowskiego, M. Bembinowa, M. Staweckiego, A. Dutkiewicz. Wystąpił Chór Mieszany Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC, kierowany przez Anastazję Golańską, Joannę Korczago, Paulinę Synoradzką, Annę Szaję, Annę Witkowską, oraz Chór Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, kierowany przez Michała Staweckiego. Improwizacje organowe zaprezentował Michał Markuszewski.

**29 kwietnia–25 czerwca**

W ramach cyklu „1/∞” w Galerii A 19 udośćniono prezentację *Panta Rhei* Tomasza Milanowskiego. Organizatorzy: ASP w Warszawie, Instytut Badań Przestrzeni Publicznej oraz Metro Warszawskie.

**kwiecień**

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie zajęła pierwsze miejsce wśród kierunków teatralnych i filmowych w Rankingu Szkół Wyższych 2013 ogłoszonym przez portal edukacyjny „Perspektywy”.

**MAJ****1 i 2 maja**

W Warszawskiej Operze Kameralnej odbyło się przedstawienie opery G. Donizettiego *Napój mitosny*. Wydarzenie to zainaugurowało Scenę Młodych Warszawskiej Opery Kameralnej. W przedstawieniu udział wzięli soliści: Anna Szostek, Ye-Young Sohn (sopran), Mateusz Zajdel (gościnnie), Sung Min Kang (tenor), Witold Żołądkiewicz (gościnnie), Dawid Dubec (baryton), Maciej Falkiewicz, Adam Tomaszewski (bas-baryton), Anna Koźlakiewicz, Sylwia Mazur (sopran), Piotr Kędziorek (rola niema). Solistom towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna UMFC oraz chór studentów Wydziału Wokalno-Aktorskiego pod dyktando Marty Kluczyńskiej.

**2–15 maja**

W galerii Kordegarda na wystawie *Oktładki winyli* zaprezentowano 50 okładek płyt gramofonowych autorstwa Rostawa Szajbo i Stanisława Zagórskiego.

**2 maja–13 czerwca**

W Galerii Bielska BWA zaprezentowano wystawę *Leon Tarasewicz. Malarstwo*.

**5 maja**

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się koncert zatytułowany *Pozdrowienia dla Węgier*. Był to recital na flet i fortepian, który zaprezentował artysta węgierski András Adorján – flet (Hochschule für Musik und Theater München, Niemcy) z towarzyszeniem Andrzeja Jungiewicza – fortepian. W programie znalazły się utwory m.in. F. Farkasa, B. Bartóka, F. Dopplera, A. Dorátięgo.

**6–18 maja**

Mateusz Choróbski z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii wzięty udział w warsztatach, z niemieckim artystą i reżyserem Harunem Farockim. Warsztaty odbyły się w PWSFTViT w Łodzi. Współorganizatorem warsztatów były: Goethe-Institut w Warszawie, PWSFTViT w Łodzi, Muzeum Sztuki w Łodzi. Do tej pory odbyło się 8 edycji m.in. w Bangladeszu, Tel Awiwie, Berlinie, Rio de Janeiro, Genewie. Warsztaty zakończył pokaz powstałych filmów w MS2 w Łodzi, a w 2014 roku planowana jest ich prezenta-

cja na wystawie w Haus der Kulturen der Welt w Berlinie. Kuratorem warsztatów jest Antje Ehmman (<http://www.eine-einstellung-zur-arbeit.net/de/filme>).

### 7–16 maja

Na Wydziale Malarstwa studenci z Pracowni Rysunku prof. Czesława Radzkiego i dr. Antoniego Starowieyskiego, zaprezentowali prace powstałe w 2012–2013 roku oraz prace na zadany temat *Koniec świata*. Wystawiali: Weronika Barnat, Paulina Bielawska, Jan Cieślak, Dominika Cichońska, Katarzyna Dyjowska, Ilona Gawrońska, Julia Golachowska, Iwona Golor, Anastazja Jarodzka, Marta Kachniarz, Anna Kłys, Aleksandra Koper, Magdalena Kossakowska, Anna Libin-Libera, Mateusz Ługowski, Dominika Pasternak, Zuzanna Rajewska, Aleksandra Rzeszowiak, Pablo Marineez Ballarin, Omar Borges Sanchez.

### 8 maja

W warszawskiej ASP prof. Thomas Bechinger z partnerskiej Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie (Niemcy) wygłosił wykład *Always crashing in the same car*.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się recital organowy Józefa Serafina. W programie znalazły się utwory m.in. J. S. Bacha, C. Francka, F. Liszta, W. Szymańskiego.

### 8 maja–2 czerwca

W *Galerii Promocyjnej* na wystawie *Pod ścianą* zaprezentowano malarstwo Radostawa Jastrzębskiego. Wystawa powstała dzięki Nagrodzie – stypendium *Inicjatywy ENTRY* (Fundatorzy Agnieszka i Paweł Gieryńscy oraz Dariusz Wasylkowski) i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 2012.

### 8–11 maja

W Centrum Sztuki WRO we Wrocławiu, w ramach 15. Biennale Sztuki Mediów WRO, na wystawie *Nachtgesichten* zaprezentowano 10 nowych, wcześniej niepokazywanych prac wideo Mirosława Bałki. Zrealizowane między kwietniem a wrześniem 2012 roku zapisy zostały dokonane przez artystę podczas wędrówek w ciemności po najbliższych mu przestrzeniach, między innymi jego pracowni w Otwocku oraz studiu w warszawskim Międzyzlesiu ([www.wrocenter.pl](http://www.wrocenter.pl)).

### 9–10 maja

W Turbo Galerii na wystawie *Szklarnia* swoje prace zaprezentowały: Laura Kudlińska i Sofia Estrada-Osmyska, studentki Wydziału Malarstwa.

### 9–17 maja

W auli ASP w Warszawie zaprezentowano wystawę linorytu *1in0*, z udziałem Marcina Adamczyka, Zofii Antoniak, Marty Banaszak, Aleksandry Majewskiej, Jacka Ostaszewskiego, Wojciecha Pawlińskiego, Marty Sztuki, Aleksandry Tubielewicz, Joanny Tumiłowicz, Wojciecha Tylbora-Kubrakiewicza. Komisarz wystawy: dr Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz; opieka merytoryczna nad projektem: prof. dr hab. Agnieszka Cieślińska. W organizacji wystawy aktywnie włączyło się studenckie stowarzyszenie KISSPRINT – organizator ubiegłorocznej wystawy grafiki w SOHO Factory. Wystawa odbyła się w ramach programu Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych im. Tadeusza Kulisiewicza w Warszawie IMPRINT.

### 10 maja

W Kinie Lab odbył się pokaz filmów dyplomowych Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej ASP, 2012: *Ogród wielokrotny*, reż. Oskar Chmiota, *Palimpsest*, reż. Paweł Grześ; *Next*, reż. Adam Janisch; *Pożegnanie lata*, reż. Anna Kasperska; *Dr Clown*, reż. Michalina Musielak; *Wibracja trzynastki*, reż. Kacper Nurzyński; *Cztery kwadry*, reż. Marta Żylska.

### 9–25 maja

W WizyTUjącej Galerii zaprezentowano wystawę prac studentów pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego i dr. Igora Przybylskiego *PANI WANDA JUŻ MI SIĘ ZNUDZIŁA*. W wystawie udział wzięli: Adrian Lewandowski, Sara Niedolaz, Barbara Rej, Agnieszka Rowińska, Katarzyna Rowska, Mikołaj Sobczak, Klementyna Stępniewska, Anna Sudot ([www.tugaleria.pl](http://www.tugaleria.pl)).

### 10–31 maja

W Miejskim Ośrodku Kultury w Chodakowie, na wystawie *Znaki w pejzażu* zaprezentowano malarstwo Sylwestra Piędziejewskiego.

### 11 i 12 maja

Na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza odbyły się dni otwarte. Osoby zainteresowane obejrzały prace studentów pierwszego, drugiego i trzeciego roku, a także uczestniczyły w warsztatach z zakresu techniki mowy, emisji głosu, plastyki ruchu i zadań aktorskich.

### 11–27 maja

W Salonie Akademii miały miejsce warsztaty i wystawa *Cześć Akademii – Absolwenci [Artur Żmijewski, Paweł Althamer], profesorem i studenci ASP*.

### 11 maja–19 czerwca

W Galerii Praca zaprezentowano wystawę Michała Chojeckiego *Ten kraj potężny, jego step wielki*. Wystawie towarzyszyła seria wydarzeń: 22 maja – *Wolne Loty 9 - GEOGRAFIA - Ola Bilińska / Raphael Rogiński*, wizualizacje Michał Chojecki i Mikołaj Chylak; 26 maja – pokaz filmu *Syberjada* w reżyserii Andrieja Konczatowskiego; 8 czerwca – *Wielka ucieczka* – opowieść i pokaz slajdów z podróży na Wschód.

### 15 maja

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w ramach cyklu „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zatytułowany *Tomasz Strahl i przyjaciele*. Wystąpili: Janusz Wawrowski, Kamila Wąsik-Janiak – skrzypce, Dorota Szczepańska – sopran, Paweł Gusnar – saksofon, Klaudiusz Baran – akordeon, Leszek Potasiński – gitara, Agnieszka Przymek-Bryła, Mirosław Feldgebel – fortepian. W programie znalazły się kompozycje m.in. I. Albeniza, A. Piazzolli, M. de Falli, L. Boccheriniego.

### 22 maja

W Klubie Księgarza w Warszawie odbyła się uroczystość wręczenia nagrody Warszawskiej Premiery Literackiej Barbarze Osterloff za dwutomową monografię pt. *Aleksander Zelwerowicz*, wybraną Książką Roku 2012 w plebiscycie czytelników, bibliotekarzy i księgarzy. Komentarz do wyników plebiscytu wygłosiła prof. Anna Nasiłowska, fragmenty książki przeczytał Grzegorz Gierak. Mecenasami nagrody są: Miasto Stołeczne Warszawa, Fundacja Kultury Polskiej, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, Staromiejski Dom Kultury oraz Okręg Warszawski Stowarzyszenia Księgarzy Polskich.

Opracowali:

Katarzyna Fogler, Piotr Kędzierski  
i Eugenia Krasieńska-Kencka

# SUMMARIES

**Anna Lewicka-Morawska**  
**"Visualising" the National Spirit.**  
**On the 150th Anniversary of the Outbreak**  
**of the January Uprising**

The text addresses and develops a proposition put forward in one of the letters of Agaton Giller, member of the Central National Committee, and later recorder of the January Uprising and a journalist. Agaton Giller gave Maksymilian Gierymski and Artur Grottger a right to testify to the uprising, calling them its illustrators; at the same time he pointed out the diversity of their views: "[Gierymski] has become [...] an illustrator of the uprising like Grottger. But whereas the latter presented it as a poem in perfect garments, Gierymski, participant of numerous battles and infinite number of parades, painted them in a real garment". Perfect – as Giller wished – view of Grottger for decades responded to the social need for heroism and sacrifice, and it was the one to shape the visual myth of the January Uprising. A realist vision by the Munich School painters, and Maksymilian Gierymski in particular, for a moment freed Polish painting from the heroic tone, reaching to individual human experience.

**Barbara Osterloff**  
**Edmund Osterloff: The Georgian Trail**

Edmund Osterloff (1863-1938) was a pioneer of Polish art photography, a representative of the current known as pictorialism and author of classical pieces ranked among the so-called photography of the homeland. His expression included landscapes and portraits, reaching mastery in the technique of bromoil (his specialty) and artistry comparable to masterpieces of the contemporary photography worldwide. Hence he was nicknamed "the Polish Leonard Missonne". Most of his pieces remain in the National Museum in Wrocław collection, some are in private hands. In March 2013 Barbara Osterloff found hitherto unknown photographs by Osterloff and valuable documents in Georgia. She also met his de-

scendants, who live in Tbilisi. Moreover, she carried out a preliminary desk research in the collection of the National Archives of Georgia. All this rich yield described in the text allows for revision of the current state of knowledge about extraordinary life and work of this great artist whose 150th birth anniversary is celebrated this year.

**Magdalena Sołtys**  
**Tomasz Milanowski's Gardens**

Tomasz Milanowski was born in 1972. In 1998 he graduated with honours from the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw, where he studied under Professor Krzysztof Wachowiak. He has taught at his home faculty. He works in gesture, expressive painting, reaching towards organic abstraction. Flower and floral symbol remain leading themes in his work. This can be divided into three approaches, and at the same time periods. The first one is focused on issues of an actual symbol and its place within culture, it also tackles issues of obviousness and trivialisation of modern life. The second one is aestheticising, revealing existential issues, and in floral representation it refers to the image of a disease: cancer. The most recent one is a dialogue with Claude Monet's *Water Lilies* series.

**Waldemar Raźniak**  
**Improvisation as Part of Contemporary**  
**Acting Techniques**

Theatrical art of improvisation in professional theatre was firmly established in the process of acting training and theatre practice through activities of Constantin Stanislavski and Jacques Copeau. Also Lee Strasberg and Stella Adler significantly contributed to further development of improvisation techniques. Stanislavski encouraged actors to develop specific improvisation competencies and created the basis of physical methods, moving away from the emotional memory method, advocated earlier. Viola Spolin developed a self-sufficient system of acting improvisation and a model of training improvisational skills. This system was described in Stephen Book's *Book on Acting*, published also in Poland and highly critical towards Lee Strasberg's method. On the other hand, careful reading of *Stanislavski in Rehearsal* by Vasili Toporkov demonstrates that in his method Stanislavski was much more precise and versatile. Another issue in case of improvisation in contemporary acting techniques are verbal improvisations, an area neither studied nor described adequately in relevant literature. After confronting various acting methods in terms of the use of elements of improvisation, the author presents a way to incite and create an improvised monologue. The use of such monologues in a professional production is one of the areas of artistic explorations of the author, both in his work as a producer and in teaching.

**Jarosław Komorowski**  
**To the Land of Macbeth**

In the age of romanticism, a trip to Shakespeare's homeland was a pilgrimage to the sources of poetic inspiration. Krystyn Lach-Szyrma, who lived in England in the years 1820-1824, was looking for Shakespearean experience not only in London, but also took an unusual journey following Macbeth near Inverness. A present-day traveller to the land of Macbeth, aware of the complexity of the problem, has to ask a question: whom do they want to follow? Is it the Scottish king Macbeth, a historical figure, or Shakespeare's protagonist, usurper

and murderer, with features of the greatest actors in the world? The answer is simple in fact: it is both of them, as they can hardly be separated from each other. The tour begins in Forres and Shakespearean Macbeth's meeting with the witches. Picturesque Cawdor and Glamis castles are linked to the protagonist only through titles assigned to him: "thane of Cawdor", "thane of Glamis". In the present-day Inverness tourists look rather for the Loch Ness monster than some evidence of the Scottish king. But near Elgin we can visit the Birnie church, supposedly founded by the historical Macbeth and his wife, Lady Gruoch, a pious queen, transformed by Shakespeare into a demonic malefactor. Near Perth there is the Dunsinane Hill with traces of medieval Macbeth's fortress, and remains of the Birnam forest, with the last, very old oak. A supposed place of Macbeth's death indicated by history and legend is commemorated by the Pictish Stone near Meikle.

**Krzysztof Lipka**  
**Musical Instruments – A Collective Portrait.**  
**Part 3: Instruments as Canvas for Painting**  
**Masterpieces. The Organ – King of**  
**Instruments, a Universe of Beauty**

Musical instruments in the first place are devices used for the purpose of playing music, or composing, practicing, performing – that is obvious. But they are also objects unlike others, often decorated with great splendour, often by the greatest masters of brush and chisel. In those cases rich decorations become masterpieces in themselves, and music is honoured with beauty and perfection of visual arts. No family of instruments ever came by such a wealth of embellishments made by the most prominent painters, as the king of instruments, or organ. The paper includes development and summary of information contained in an extensive catalogue with lists and photographs of all known painted organ cabinets in Europe: *Die bemalten Orgelflügel in Europa*, Rotterdam 2001.

**Iga Kruk**  
**Festival of Power**

There were three Erwin Axer's productions at the Współczesny Theatre in Warsaw: *A Party for Boris* (1976), *Histrionics* (1990) and *Destination* (1997), which imprinted themselves on the history of Polish theatre, mainly due to outstanding roles of Maja Komorowska and Tadeusz Łomnicki. However, their meaning, although initially unidentified, was far greater. Axer, who had already been anointed by Thomas Bernhard to produce his plays after their staging at the Burgtheater, was the first one to present the output of the author of *Kalkwerk* to the Polish audience. In his Warsaw productions he used to show the theatre of power based on psychological manipulation, which has not always been correctly interpreted by critics. The word was becoming a tool of terror; skilfully used, it allowed protagonists to create and control the reality.

**Stawomir Marzec**  
**Arthome – Artworld**

Gradually we lose faith in progress and development, in a simple increase in quality, knowledge and culture. Scepticism towards the cult of novelty resulting from these experiences does not mean that we should return to traditional imagery and practices of art. The only way – as usually – is to enhance capacity of independent critical and creative thinking and acting, or... art. Pro-



gress in art has also ceased to be something obvious and valuable as such. Still, fears abound, and these are well-grounded, that it has rather transformed into blind drifting in accordance with market, mass-media and political fluctuations. Globalised world is looking for models of co-operation and smart interdependencies, and the art world persists to withdraw to archaic post-Marxisms and their Kulturkamps. We can actually say that while in the past, artists were characterised by increased imagination, intelligence and sensitivity, the present-day political art activists are bound to the lack of them. And especially in the Polish version of critical art, which turns things upside-down: it does not expose usurpatory activities of elites, instead turning against the ignorance and lameness of masses. And that is only to break into the salons of the West. Discussion of these issues can be found in the latest book by Sławomir Marzec *Polish Art 1993–2014. Arthome Versus Artworld*, Warsaw, 2012.

**Marta Żakowska**

### **The Art of Neighbourhood**

The text describes a Cascoland collective initiative in Kolenkit, the poorest neighbourhood in the Netherlands. In Poland there are only few artists active in the field of participatory art, which involves local communities, whereas in the Netherlands this trend has been developing for decades. After a spring spent in Kolenkit, the author has no doubt that long-term work with a local community makes a real difference in the lives of residents. The residents became clearly involved in subsequent projects, gradually building up the sense of responsibility for the district, and realisation that they could influence the fate of themselves and the neighbourhood. After completion of certain projects, the residents applied to the local authorities for funding to pursue them. Without awareness of theory of relational art, one could wonder why such initiatives are ranked among art, and not cultural animation. This type of artistic activity, however, creates a new social quality. Initiatives such as the Cascoland collective enterprise offer the target audience tools to develop relationships, focusing on social context of collaboration and coexistence. In the theory of art such creative activities have been described, among others, by Nicolas Bourriaud, the author of relational aesthetics theory.

**Adam Zdrodowski**

### **"Becoming a Window": On Breaking with Monotony of Repetitions in Błażej Ostoja Lniski's pieces**

The text is a sketch on pieces by Błażej Ostoja Lniski, painter and litographer, an artist very eager to use repetition. Is being a twin – one of the themes in Lniski's pieces presented recently at the Test Gallery in Warsaw (21 February – 15 March) – only a kind of perfect repetition, an excess of the same? From possible reactions to sameness which threaten our subjectivity, Ostoja Lniski has chosen "becoming a window"; while painting, he locates himself between the world and multiple identities: he challenges identity and rupture within (being a twin), and identity of symbols (graphic and linguistic). Lniski's painting can be read as an expression of longing for completeness, an attempt to find a perfect complement. Discussion on Lniski's output begins with a comparison with Diane Arbus's photography, and philosophical and literary contexts include Soulages, Plato, Lacan, Žižek, Elizabeth Bishop and Baudelaire.

### **I Don't Take Pictures, I Make Pictures: Krzysztof Jabłonowski in Conversation with Jurek Wajdowicz**

Jurek Wajdowicz, co-founder of Emerson, Wajdowicz Studios (EWS) in New York, began his professional career as a graphic artist in Łódź, where he graduated with honours from the Academy of Fine Arts. After working on projects for theatres and museums in Poland and Great Britain (Pentagram design studio), Wajdowicz came to the USA where he was appointed an art director of Lubalin, Burns & Co. agency, and later became head of a studio working in graphic design at Design Processing International, a company founded by Herb Lubalin, Massimo Vignelli, Aaron Burns and Hermann Zapf. The interview, in addition to Wajdowicz's photographic art and design, concerns objectivity in photography, differences between a documentary and photojournalism, assessment criteria for photography, and methods of collaboration between photographers.

### **Alek Hudzik Hard Montage**

In the review the author has expressed mixed feelings about the exhibition *Umbrella in the Dissecting Room*, staged by curator Stach Szabtownski at the Salon Akademii Gallery, Academy of Fine Arts in Warsaw. The exhibition concerned montage. Bogna Burska's piece *Found Footage* was considered to be its highlight. Burska well illustrated the mechanism of montage, which symbolically, or even tangibly, implies images from the past, and subconsciously reminds us about past events, presenting them in a new light. Krzysztof M. Bednarski has mastered montage techniques up to the professorial level. Władysław Hasiór was an artist who applied montage techniques, primarily sculptural, to move sculpture away from a dead end, where it found itself in the mid-1960s. However, their presence at the exhibition makes one wonder: is it really necessary to reach for classics, and if so, why stop there, where Hasiór and Bednarski are? A few examples of "modern" collage have been tastefully chosen, such as Aneta Grzeszykowska's e-portraits. Jan Działkowski's piece *Monkey Manor* is an example of a collage not tainted with a stigma of the currently fashionable genre. He assembled pictures in the first decade of the twenty-first century, unaccompanied and without approval, citing masters from a century before.

### **Zofia Jabłonowska-Ratajska Passionate and Lonely**

Władysław Hasiór has been recently recalled on the occasion of the exhibition *Umbrella in the Dissecting Room* at the Salon Akademii Gallery, as one of forerunners of montage. His art, however, seems to be forgotten, assigned to its time and place. It is true for a fact that he, as one of the first artists in Poland, used possibilities of assemblage, collage, combination of various objects and reality. But his art differs from the contemporary practice based on a similar strategy primarily due to his passion, so different from an ironic attitude, filling the modern art with monotony, which can bring to despair even the most patient ones, as José Ortega y Gasset wrote in the 1920s. This passion or romantic intensity and expression of the message do not mean that Hasiór lacked sense of humour or was overdosing pathos, he was also able to mock the false, stupid and ridiculous. After some time, his pieces

strike with the sense of impermanence and fragility of human and his own history, although the now-outdated media have become dated.

### **Mieczysława Demska-Trębacz Jan Adam Maklakiewicz at the Warsaw Music Academy: Marginal Notes on a New Monograph of the Composer**

He belonged to the generation of Polish musicians whose studies in the Warsaw Conservatory coincided with the beginnings of the Second Polish Republic. In 1921 Jan Adam Maklakiewicz (1899-1954) joined Roman Statkowski's composition class, where he learned "what his master considered to be the sacred law, the essence of life: love and respect for music". Facts from the biography of Jan Adam Maklakiewicz, talented musician, composer, educator, honoured commentator and organiser of musical life, evoked in the text were selected from Maria Wacholc's book *Jan Adam Maklakiewicz* published by the Triangel Music Publishers. It is a new, extended edition of a monograph developed by an expert on Maklakiewicz's output.

### **Jerzy Lewandowski Interdisciplinary Premises Suggesting Reinterpretation of Some Areas of Psychology of Music**

*Interdisciplinary Premises...*, a book by Professor Ewa Marchwicka, remains in opposition to the general trend of cultural impoverishment. Responding to the demands of time and increasing knowledge on the subject, the author presents complexity of the phenomenon, with its nuances in a holistic way. Both knowledge of psychology in general, and psychology of music, are evolving. What makes some people respond to music more emotionally than others? What makes us differently equipped in this respect? Why for some music is something to desire, to seek touch with, to consciously involve emotionally with? Does it have something to do with our innate dispositions, or is it the environment, where our brains and the so-called shaped personality develop? How does a piece of music affect us physically? To answer these, and many more important questions, Professor Marchwicka presents interdisciplinary knowledge, guiding us through areas of quantum physics, psychology, philosophy and her own extensive teaching experience.

### **Mikołaj Dziekański, Marta Żakowska Untitled**

Dziekański's piece is the first exhibition of the  $1/\infty$  series that introduces to the public space of the underground game elements familiar from a variety of real-life situations. Reception of this piece is an experience requiring involvement in meeting with forms, scale, role of title and colours; users of public space have to refer to the body of knowledge on everyday life, review description of the piece placed next to it, and follow the rules outlined by the artist. The artist constructed the presentation so that his implementation would be at the same time included in their local life. Due to this interdependence, users are offered an experience of a small, separate space-time based on specific rules of the game. So it is a simple and playful story on colour, shapes, signs, symbols, role of name and scale in painting, which simultaneously becomes a serious story on the role of dialogue between art in public spaces and their users.

# NOCE SIÓSTR BRONTĚ

SUSANNE  
SCHNEIDER



Spektakl dyplomowy studentów IV roku  
Wydziału Aktorskiego.

przekład: Danuta Żmij-Zielińska  
reżyseria: Bożena Suchocka  
scenografia: Jan Kozikowski  
asystenci reżysera: Monika Sidor, Ryszard Abraham

PREMIERA: 12 stycznia 2013

Obsada:

Charlotte – Afrodyta Weselak

Anne – Paulina Komenda

Emily Jane – Aleksandra Radwan

Lord Byron – Piotr Piśka

Branwell – Michał Poznański

Fot. M. Ścibor Marchocka



Po 30 latach.

# Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena

6.06–19.07.2013

Galeria Salon Akademii  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie,  
pałac Czapskich–Raczyńskich  
Krakowskie Przedmieście 5  
(wejście od ul. Traugutta)  
wystawa czynna: pn–pt 12–18, sb 11–16

organizatorzy



partner



patronat medialny



Proj. NOVIKI Katarzyna Nestorowicz