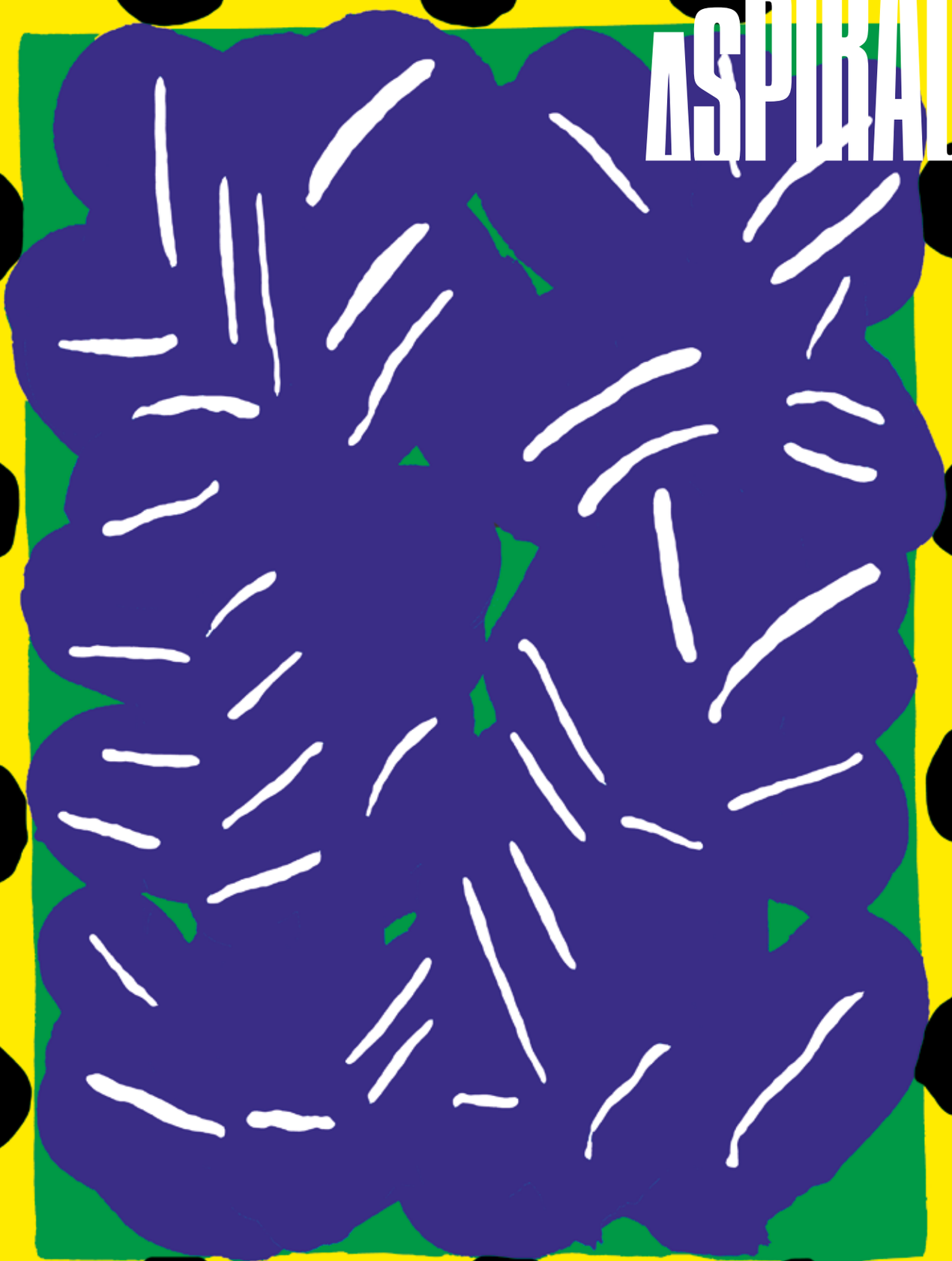
PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

3(33) 2013



Ryśiński / Broniewski / Kotlarczyk / Kościów / la Biennale di Venezia / Włodarczyk / Bazaristan / Januszewski

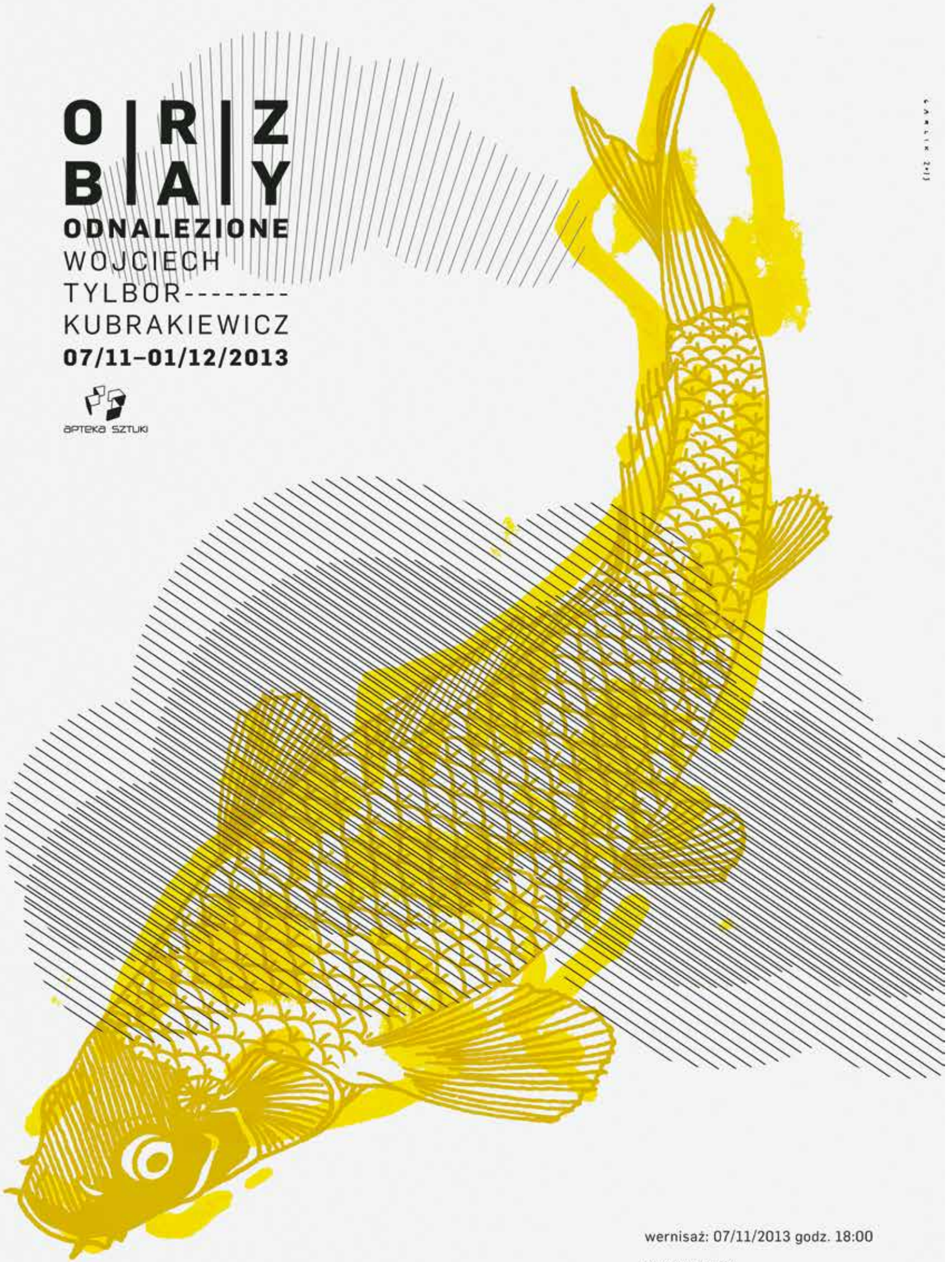
O|R|Z
B|A|Y

ODNALEZIONE

WOJCIECH
TYLBOR--------
KUBRAKIEWICZ

07/11–01/12/2013

apteka sztuki



wernisaż: 07/11/2013 godz. 18:00

Al. Wyzwolenia 3/5
00-572 Warszawa
tel: (+48) 22 622 04 21
galeria@aptekasztuki.eu
www.aptekasztuki.eu

patronat medialny:

Na okładce:
Andrzej Rysiński,
Nr 34, 2012,w.p.,
100 x80

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE 3(33) 2013

s. **2**
Ostre cięcie – malarstwo jednobitowe. Rozmowa Zbigniewa Taranienko z Andrzejem Rysińskim
A Sharp Cut: A Single-Bit Painting. Zbigniew Taranienko in Conversation with Andrzej Rysiński

s. **8** Barbara Osterloff
Władysław Broniewski i teatr. Notatka o Ballets Suédois
Władysław Broniewski and Theatre: Note on the Ballets Suédois

s. **12** Marzena Kuraś
Mieczysław Kotlarczyk – artysta niezłomny
Mieczysław Kotlarczyk – an Unswerving Artist

s. **18** Aleksander Kościów
Dzieło-obiekt i dzieło-środowisko
Piece-Object and Piece-Environment

s. **22** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Cały ten zgiełk
All That Jazz

s. **26** Bożena Suchocka-Kozakiewicz
O niedojrzałości
On Immaturity

s. **30** Dawid Mlekicki
***Wielopole* zapisane**
Wielopole Recorded

s. **34** Wojciech Włodarczyk
Niepodległość i nowoczesność
Independence and Modernity

s. **44** Marta Żakowska
Bazaristan
Bazaristan

s. **48** Leszek Lorent
Na granicy światów. Perkusja w rytuałach szamańskich
On the Border of Worlds: Percussion in Shamanic Rituals

s. **50** Ewa Uniejewska
Teatralne biennale młodości. Podsumowanie 7. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych ITSelF 2013
Theatrical Biennial of the Youth. Summary of the 7th International Theatre Schools Festival ITSelF 2013

s. **54** Marta Żakowska
Lato w A19
Summer at A19

s. **56** Marta Rendecka
Wszechświat wewnątrz dźwięku
Universe Inside the Sound

s. **60** Zygmunt Januszewski
Przeciw znikaniu
Against Disappearing

s. **64** Anna Lewicka-Morawska
Opowieść nie tylko o życiu artysty
A Story Not Only About the Life of the Artist

s. **66** Barbara Osterloff
Kartka z Tbilisi
Postcard from Tbilisi

s. **68**
Streszczenia
Summaries

s. **70**
Kalendarium
Chronicle of Events

s. **74**
Nowości wydawnicze
Recent Publications

s. **77**
Akademia Otwarta 2013 – wystawa podsumowująca rok akademicki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Open Academy 2013 – End od Year Exhibition at the Academy of Fine Arts in Warsaw

ASPIRACJE 3(33) 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

Szyty 3, 2012, w.p., 90 x 130

OSTRE CIĘCIE

Z Andrzejem Rysińskim rozmawia Zbigniew Taranienko

MALARSTWO JEDNOBITOWE

Zbigniew Taranienko: Co jest dla ciebie ważniejsze: forma czy kolor?

Andrzej Rysiński: Obie kategorie są równowartościowe. Nie mógłbym zbudować obrazu bez formy. Kiedy się patrzy na moje obrazy, myślę, że widać, jaką do niej przywiązuję wagę. Namalowane kształty to nie abstrakcje. W moim malarstwie forma wiąże się z kolorem, wspólnie tworzą całość.

ZT: Mam wrażenie, że nie wszyscy malarze wysoko cenią kolor...

AR: Niektórzy twierdzą, że najważniejszy jest sam pomysł, kolor nie jest więc dla nich ważny. A moją obsesją jest budowanie obrazu dużymi płaszczyznami płasko kładzionego koloru, aby pojawiła się jak największa jego intensywność. Nie potrafiłem uzyskać wcześniej tego efektu poprzez klasyczne malowanie ręką i pędzlem... Zastosowana w obrazach z ostatnich lat technika cyfrowa, którą można nazwać „jednobitową", pozwoliła mi właśnie na duże zintensyfikowanie barwy. W kolorze nie ma żadnych wahań, wszystko jest zbudowane na jednym bicie. Można nawet powiedzieć, że doprowadziłem tę technikę do absurdu...

ZT: Czy twoim zdaniem kolor nie stanie się bardziej intensywny, jeśli wprowadzi się głębię poprzez jego wewnętrzne różnicowanie?

AR: Zależało mi na czymś innym. W moich obrazach głębia powstaje w inny sposób. Płasko położony kolor kontrastuję z płaszczyznami innych barw, różnie nasyconych, zwykle także postawionych jednobitowo – zastrzegam, że w obrazach pokazywanych w Galerii Test pojawiają się jeszcze inne sytuacje. Kiedy obraz nie jest budowany światłocieniem, tylko płasko położonymi kolorami, odpowiednio nasyconymi i zestawionymi, w pewnym momencie pojawia się nowa, dodatkowa jakość światła, być może zresztą dzieje się tak ze względu na naszą fizjologię widzenia. Kolor dodatkowo świeci, choć nie jest oświetlony, a w obrazie nie ma światłocienia. Oczywiście, myślę o konkretnym zestawieniu

kolorów o określonym porządku, odpowiedniej intensywności i na właściwym obszarze.

ZT: Czyli o całościowej formie obrazu?

AR: I wtedy obraz zaczyna świecić. To bardzo trudne do uzyskania, kiedy stosuje się płasko położony kolor, i jest dość proste w przypadku malowania walorowego... Wtedy można łatwo łudzić światłocieniem, najczęściej przez malarzy stosowanym.

ZT: Bywali wszakże malarze, którzy od niego odchodzili i wydobywali światło z zestawu płasko stawianych kolorów, na przykład Matisse...

AR: Właśnie on otrzymywał efekt dodatkowego świecenia... Błysk w obrazie! Z tego właśnie celu wynika cały system, jaki stosuję. Łatwo przecież dostrzec, że moje malarstwo jest płaskie. Nigdy mnie nie interesowało budowanie obrazu przy pomocy tradycyjnego plastycznego światłocienia.

ZT: Patrząc na twoje obecne malarstwo, wykonane cyfrową technologią, różną od techniki stosowanej przy grafice komputerowej, a także na dawniejsze obrazy robione pędzlem, widać ich spójność, ciągłość. Nie sprowadza się ona wyłącznie do kontynuowania dawniejszych motywów... Intencja płaskiego stawiania koloru była wyraźna już w twoich obrazach olejnych. Na przykład na jednym z nich, ze znakiem kwiatowym pośrodku, namalowanym gęstą materią o grubej fakturze, dostrzegalne było poszukiwanie takiego zestawienia okalających pól koloru, które dawałoby dodatkowe światło: szerokie pola kontrastowych, płasko położonych barw obramowywało ziemisty znak motywu...

AR: Wiem, o którym obrazie mówisz, płótno stało się mięsiste w sposób niezamierzony, w wyniku pracy.

ZT: Czy wybrałeś płaskie kładzenie koloru tylko ze względu na światło?

AR: Tak, chodzi mi głównie o to świecenie... Kiedy cała gama koloru zabłyśnie, najlepiej sprawdza się jakość obrazu.

ZT: Od czego uzależniasz nasycenie poszczególnych kolorów?

AR: To wynik poszukiwań podczas pracy... Kolory trzeba tak różnicować, by efekt był zgodny z zamierzonym. Nie wiem, czy dochodziłoby do niego, gdybym wszystkie kolory nasycał tak samo.

ZT: Czy konstrukcja formy obrazu polega na odpowiednim komponowaniu świetlistości barw, kiedy mamy rezygnację ze światłocieniowego poszukiwania głębi?

AR: Chyba używamy tego samego słowa w różnych znaczeniach... Mówiłem o formie jako o pewnym kształcie, który pojawia się w obrazach. Używane przeze mnie formy nie są przypadkowe. Zauważyłem, że jeśli dążę ostatecznie do zaświecenia obrazu, zastosowany w nim kształt inaczej działa w zależności od tego, jak go traktuję – wpływa na to jego wielkość i nadany kolor. Mógłbym inaczej dochodzić do tego „świecenia", na przykład malując jakimiś ciapkami, ale dodatkowo komplikuję to, co robię... Chcę, żeby obraz zadziałał, ale także, żeby widać było powód, dlaczego został zrobiony. Mam nadzieję, że w każdym moim obrazie istnieje szansa na dostrzeżenie błysku, o którym mówimy, a także powodu, ze względu na który został on w taki a nie w inny sposób skonstruowany.

ZT: Mam wrażenie, że na wystawie *Ostre cięcie* w Galerii Test najwięcej zmian przeprowadziłeś w zakresie barwy, dlatego o tym mówiliśmy. Wiele użytych w obrazach kształtów ma formę wcześniej wypracowaną, niektóre z nich chyba przeniosłeś z nich wprost, pewnie chcąc je wypróbować w nowej technice, inne przekształciłeś, szczególnie ich proporcje i kolorystykę...

AR: Wszystko się zgadza. Celowo biorę elementy dawnych obrazów, są one jednak traktowane inaczej niż dawniej – właśnie tę możliwość daje mi technika komputerowa. Kiedy zestawiam jeden z obecnych obrazów z dawniejszymi, malowanymi, powiedzmy, ręcznie, mam odczucie przeskoku w inną przestrzeń – zaznaczam, że mówię teraz o doznaniu własnym, i wcale nie wiem, czy ktoś odczuje to podobnie... Ta nowa przestrzeń w obrazach to dla mnie inna rzeczywistość – powiedziałbym, że w samym sposobie myślenia o niej w pewien sposób surrealna. Oczywiście, nie idzie mi o surrealistyczną przestrzeń wprowadzaną przez malarzy w latach dwudziestych i trzydziestych, tylko o jej charakter: dawne moje obrazy pełne są fizyczności, w obecnych nie ma jej wcale. W tych zdematerializowanych obrazach – pozbawionych przedstawienia przestrzeni – bezpośrednio wchodzę w swoją myśl, w ideę. Wszystko w nich widzimy nadal, ale swego rodzaju szyba fizyczności, obecna w obrazach malowanych ręką i pędzlem, już nie przeszkadza.

ZT: Mimo podobieństwa kształtów, często takich samych jak we wcześniejszych obrazach?

AR: Podobieństwa mieszczą się raczej w kompozycji czy w charakterze motywów... Ale nowe obrazy są zasadniczo inne. Sama fizyczność istnienia obrazu, jego materialność, stawia przede mną barierę, przeszkadza mi, kiedy staję przed obrazem – jakkolwiek by nie był malowany.

ZT: Przeszkadza ci faktura, zawsze obecna w obrazie malowanym pędzlem, jego swego rodzaju cielesność?

AR: Tak, właśnie. A ostatnie obrazy są niecielesne. Można więc zapytać, jakie są?

ZT: Wolę powiedzieć, że raczej są niematerialne niż duchowe...

AR: Ja też nie śmiałbym tak powiedzieć... Dlatego mówiłem o pewnym surrealizmie tych obrazów – pojawia się w nich jakaś inna nad-rzeczywistość. Cieszy mnie ona, silnie ją odczuwam, nawet fizycznie. Właśnie kiedy zobaczyłem, że w efekcie pracy na komputerze coś się takiego dzieje, postanowiłem intensywnie się tym zająć.

ZT: Zastanawiam się nadal nad relacjami głębi i charakterem różnie ustawianego w obrazie koloru... Płaskość staje się czynnikiem pewnej dematerializacji?

AR: Powiedziałbym, że jest zaprzeczeniem rzeczywistości, z którą mamy do czynienia, czyli zapisem jakiejś idei...

ZT: Mimo że w obrazie zostaje coś jeszcze ze względu na nasycenie koloru: podziały przestrzeni, sygnały przedmiotowości... Czyli istnieje ciągła gra między płaskością a głębią. Czy głębię można do końca w obrazie zlikwidować?

AR: Ta cała płaskość – mimo delikatnych sugestii przestrzeni wynikających z zestawienia formy i skontrastowania – jest jednak skrótowym zapisem innej rzeczywistości. Daje jej skrót, trzeba więc przejść z jednej w drugą. To jest właśnie pewna nad-rzeczywistość, w którą chcę wejść. I pomaga odciąć się od fizyczności, w której bytujemy. Nie ukrywam, że te obrazy mają na celu także pobudzenie do jakiegoś zawieszenia, zamyślenia, może nawet kontemplacji...

Nasza armia 2, 2012, w.p., 140 x 240

Nie ma w nich klasycznej perspektywy ani innej, a jeśli pozostają jakieś jej ślady, to od razu są negowane.

ZT: I przestrzeń jest przecinana jakąś inną przestrzenią albo kilkoma naraz?

AR: Bywa spłaszczana, cięta, wymieniana, łączona z innymi – na pierwszy rzut oka tworzy się więc chaos. Ale w nim jest porządek.

ZT: Ale on, z kolei, bywa parą nakładających się porządków, na przykład tła i motywu, który bywa jakąś dziurą w tle, albo po prostu sylwetą na czymś neutralnym, białym.

AR: Myślę, że to także jest widoczne...

ZT: Jednocześnie łatwo zauważyć, że ostatnie obrazy są konsekwencją wcześniejszego sposobu prowadzenia przez ciebie malarstwa – z niego wynikają, nie są przypadkowym odkryciem nowej formy wirtualności.

AR: Widać w nich materię – ale nie można jej dotknąć... Jest już ona gdzieś daleko – i ciągle się oddala. Zostaje ślad myśli, perfekcyjny zapis marzenia, które chciałem zrealizować. Kiedy maluję obraz ręką, staje się on tylko jakąś namiastką... Zawsze mi to przeszkadzało. Dzięki Bogu, na świecie pojawił się komputer...

ZT: To dlatego wcześniej przez cały czas dążyłeś do stosowania płaskiego koloru, minimalizowania faktury, pozbywania się obecnego także w naszej rzeczywistości zewnętrznego oświetlenia? Nie zacząłeś pracować na komputerze z jakichś innych przyczyn, na przykład po to, żeby wypróbować nowe media?

AR: Nie miałem potrzeby pracy na komputerze tylko dlatego, że jest. Przy tradycyjnym malowaniu pędzlem w pewnym momencie oleje zastąpiłem akrylami. Teraz robię prace na komputerze. Komputer przy pewnym jego opanowaniu otwiera inne przestrzenie, prowokuje wyobraźnię. Zanim zacząłem na nim pracować, nie wiedziałem, że zawiera tak genialne możliwości, w tym także szansę znacznego przyspieszenia pracy. Kiedy coś mi nie wychodzi, mogę za sekundę wszystko zacząć od nowa, szybko można sprawdzić sto różnych wariantów, znaleźć właściwą barwę, czy też ją zmienić bez oczekiwania na przeschnięcie... Jest przecież zawsze taki kłopot z farbami. Mokre na mokre nakładać? Więc czeka się, mija tydzień, dziesięć dni. A przez ten czas zanika napięcie, zmienia się sposób podejścia do malowania. Podczas pracy na komputerze człowiek jest w ciągłym napięciu – daje to niesamowite efekty. Czy wiesz, ile zrobiłem prac przez dwa lata?

ZT: Dwa tysiące...

AR: Nie, tylko tysiąc. Tak mnie to wciągnęło, że przez dwa lata codziennie wstawałem o szóstej rano i pracowałem w napięciu do wieczora.

ZT: Więc powstawało kilka prac dziennie.

AR: Oczywiście, tylko wszystko ulega segregacji, pewnie ze dwa czy trzy tysiące prac odrzuciłem... Obrazy muszą być wydrukowane, są kosztowne. Ale drukowanie wszystkich nie miałoby sensu... Pozostają więc w specjalnych archiwach, choć w każdej chwili są dostępne, całkowicie przygotowane. Pliki są bardzo ciężkie, niektóre mają do półtora gigabajta, gdyż robione są w skali 1:1.

ZT: Dlaczego przygotowujesz obrazy w takiej skali?

AR: Praca musi być precyzyjnie wydrukowana, w innej skali nie byłaby dobra technicznie: wówczas mógłby pojawić się nawet inny kolor czy mało ostra linia. W zaakceptowanych przeze mnie plikach wszystko jest precyzyjne. Ostre cięcie.

ZT: Tak właśnie nazwałeś wystawę. Dlaczego?

AR: Patrząc z perspektywy formalnej: wszystkie kształty są bardzo precyzyjnie wyprowadzone. Zdarzają się w niektórych obrazach miękkie odejścia, ale tylko po to, żeby podkreślić ostrość całego kształtu, linii czy syntetycznego, zwartego rysunku. A w innej perspektywie, ideowej, jest to ostre odcięcie się od malowania ręką, a jednocześnie jednobitowe budowanie formy... Pokazuję, że można malować nie tylko pędzlem, ale także przy pomocy innych środków, nazywanych mediami – muszę użyć tego sformułowania, choć go nie lubię, bo jest nadużywane...

ZT: Czy mógłbyś bliżej określić swój sposób przygotowywania prac?

AR: Kiedy komputer czyta kolor, musi go przekwalifikować, wtedy następują zmiany w zapisie bitowym. Jeśli kolor jest celowo płasko postawiony, zapisywany jest jako jeden bit. Kłopoty pojawiają się przy drukowaniu – urządzenia w drukarni wariują, bo mają tam inne wyznaczniki, muszą je więc ustawić we właściwy sposób, a także zmienić różne wartości koloru, jak choćby nasycenie, ale to należy już do mego genialnego kolegi, który pomaga mi w technicznej realizacji. W drukarni wykonuje się też próby koloru – do uzyskania pożądanego skutku. Próby są wycinkowe, bo wielokrotne drukowanie w skali 1:1 – i wyrzucanie błędnych całych odbitek byłoby zbyt drogie. Po akceptacji koloru następuje druk.

ZT: Kiedy ustalasz format? Przed rozpoczęciem pracy?

AR: Tak. Kiedy buduję obraz, widzę jego format w wyobraźni. Czasem trzeba go trochę powiększyć lub pomniejszyć, ale to rzadko się zdarza.

ZT: Ale pracujesz na znacznie mniejszym monitorze? To duża różnica skali...

AR: Wcale mi to nie przeszkadza... Nie wiem, jak to się dzieje, nawet nie zastanawiam się nad tym, ale obraz wychodzi.

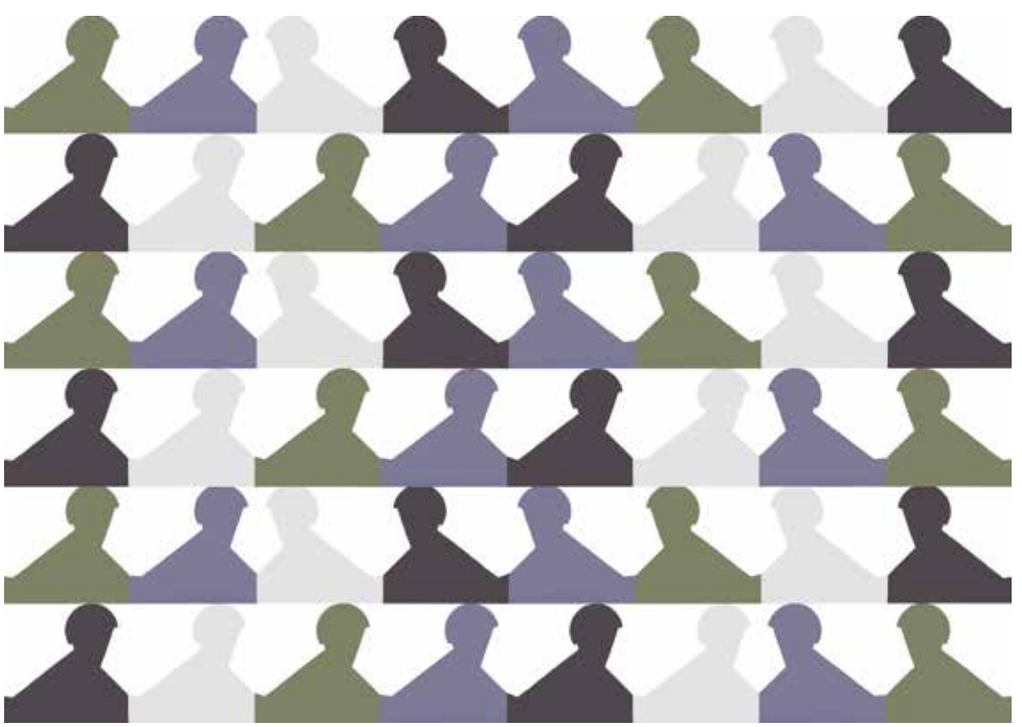
ZT: Nie próbujesz więc w trakcie przygotowania pracy zwiększać bądź zmniejszać format? Ale mamy pomniejszony format prac w katalogu wystawy – i może czasem nieco inny kolor...

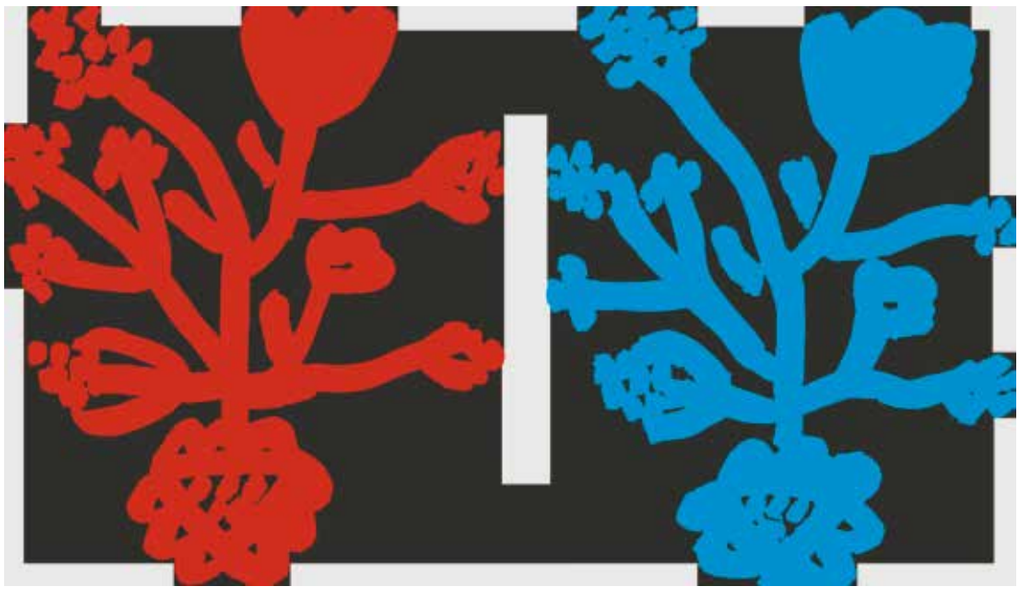
AR: To także zależało od przygotowalni. Może nie dało się przygotować perfekcyjnie całego materiału – w katalogu zmieściło się ponad dwieście prac.

ZT: Dowiedziałem się, że obrazy drukowane były z ośmiu kolorów, a nie z czterech, jak się to zwykle robi...

AR: To prawda. O różnych szczegółach technicznych można by porozmawiać z moim kolegą. Mówił mi także, że katalog wystawy jest pierwszą publikacją drukowaną w całości z plików cyfrowych. Nie zamieszczaliśmy w nim przecież żadnej fotografii. I może dlatego zdarzyły się jakieś wahnięcia barwy. W trakcie przygotowywania tej „pionierskiej książki" wszystkie pliki trzeba było pomniejszać, więc i zmieniać oznaczenia ich wartości, a zmniejszanie także powoduje utratę koloru.

Nasza armia 5, 2012, w.p., 140 x 200

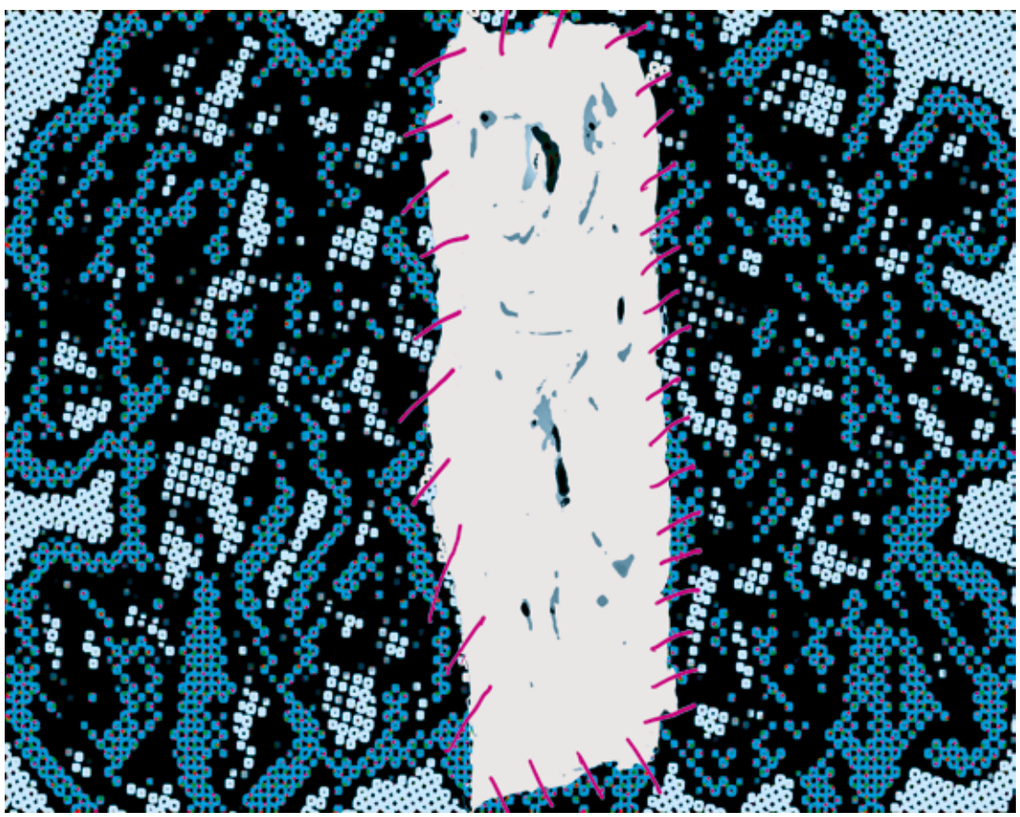




Nr 5, 2012, w.p., 120 x 210

ZT: Czy w Polsce realizowano w ten sposób obrazy?
AR: Nie.
ZT: A na świecie?
AR: Tego nie wiem, ktoś mógł gdzieś dojść do podobnych rozwiązań. Mogę tylko powiedzieć, że o niczym takim nie słyszałem.
ZT: Przyjąłeś zasadę niszczenia pliku po jednokrotnym wydrukowaniu pracy. Czy to ukłon w stronę malarstwa robionego pędzlem?
AR: Tak, założyłem istnienie tylko jednej realizacji – jedynej i niepowtarzalnej, chociaż przygotowanej w sposób techniczny.
ZT: Ale z zapleczem całej tradycji malarstwa, a także twojej praktyki prowadzonej przez ćwierć wieku...
AR: Nie każdy przyjąłby z przyjemnością to, co chcę powiedzieć: wchodzenie od zera w praktykę komputerową czy malowanie na komputerze, jak się dzieje na studiach, to pomyłka. Nie idzie mi też o to, by student dostawał certyfikaty po dwudziestu latach ręcznego malowania i dopiero wtedy mógł zaczynać pracę na komputerze... Ale chciałbym, by adept sztuki przez parę lat przechodził przez żywe malarstwo, by miał bezpośredni z nim kontakt, czuł barwę, dotykał jej, wiedział, jak smakuje... Daje to potem świetne rezultaty. Widzę wiele osób, które szybko wchodzą w komputer w sposób mechaniczny – i mają w efekcie bardzo słabe prace. Tacy realizatorzy nie mają zaplecza.
ZT: A dokładniej: z czym najczęściej mają kłopoty studenci bez praktyki malarskiej? Z barwą, z wyobrażaniem wielkości?
AR: Nie potrafią zbudować obrazu bez wcześniej wypracowanego instrumentu... Ponadto na komputerze wszystko widzi się inaczej, bo w inny sposób działa, sprawia niespodzianki – więc powstaje błędny zapis. A ostatecznie ma być to wydrukowane... Dzięki doświadczeniu praktycznego malowania można o wiele sensowniej poruszać się w cyfrowej przestrzeni. Uważam także, że nie każde malarstwo ma szansę sprawdzenia się w komputerze. Nie da się dobrze zrealizować na komputerze malarstwa z pretensjami do realizmu bądź w jakiś sposób z nim powiązanego – wystarczy, że pojawia się w nim faktura czy światłocień. Być może lepiej to zrobić ręką, tradycyjnie namalować. W moim przypadku komputer dał mi możliwość przeprowadzenia zamysłu, który miałem wcześniej – konsekwentnej płaskości prowadzącej do dematerializacji malarstwa. Służyły temu wszystkie właściwości komputera.
ZT: Na komputerze pracuje niewielu artystów. Grafikę komputerową uprawia Tadeusz Dominik i Stanisław Fijałkowski, robił ją także Zdzisław Beksiński. Z czego to, twoim zdaniem, wynika?
AR: No właśnie, Beksiński jest dobrym przykładem tego, o czym mówiłem. Uważam, że gdyby malował to, co robił na komputerze, jego prace byłyby o wiele ciekawsze. A jeśli idzie o twoje pytanie, to sądzę, że trzeba pokonać jakiś opór materii, żeby móc korzystać z nowego środka... Ale gdyby w naszych czasach żył Leonardo, malowałby komputerem – i to bez żadnego sfumata! Nie rozumiem podziału na komputer i malarstwo ręczne czy też tradycyjne... Zobacz, ile było oporów, kiedy pojawiła się grafika, albo – znacznie później – fotografia. To ten sam problem. Traktuję komputer jako nową paletę, która mi lepiej odpowiada charakterologicznie, bardziej przystaje do mojego temperamentu i potrzeby malowania. Niesłychanie wzmacnia i intensyfikuje te wszystkie wartości, o które chodzi mi w malarstwie.
ZT: A sam proces twórczy?
AR: Trochę już o nim mówiłem: staje się on także bardziej intensywny.
ZT: I przynosi ci więcej satysfakcji?
AR: Tak, mogę być w ciągłym napięciu – i nie mam przestojów, nie oczekuję na wyschnięcie farby, nie brakuje mi ani jej, ani płótna... Nie wchodzi mi jakieś dziecko do pracowni, kiedy jem obiad, żeby zasmarować farbami zaczęte płótno.
ZT: A inna sytuacja: przy procesie malowania ręcznego malowałeś jeden obraz, może nawet na zmianę trzy, ale nad wszystkimi pracowałeś w określonym rytmie. W sposób naturalny zamykałeś jakąś fazę malowania. Myślę, że przy pracy komputerowej zajmujesz się ciągle seriami wariantów – kusi do tego sama technika...

Szyty 12, 2012, w.p., 115 x 145



Nr 12, 2012, w.p., 100 x 80

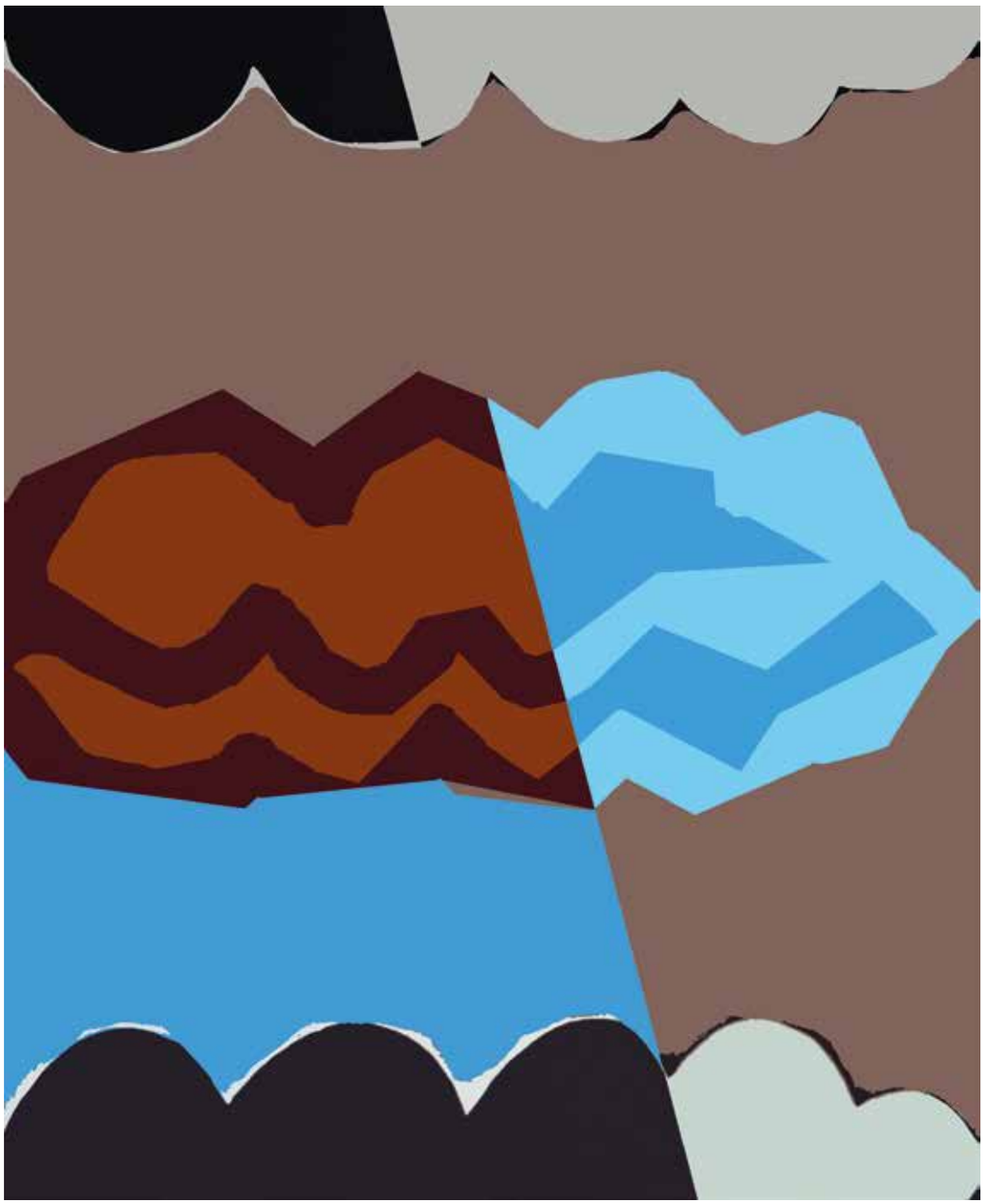
Nr 9, 2012, w.p., 100 x 80

AR: Właśnie to daje mi przyspieszenie procesu pracy i zwiększenie możliwości. Przy tradycyjnym malowaniu musiałbym mieć kilka płócien naraz, żeby móc zrobić jeszcze coś innego czy coś inaczej rozwiązać, a to mnie korci. Na komputerze mogę to wszystko uczynić błyskawicznie i bez dodatkowych przygotowań.

ZT: W ten sposób powstają większe cykle?

AR: Tak, i na szczęście odbywa się to w bardzo szybkim tempie! Czasem równolegle prowadzę na ekranie dwa lub trzy obrazy albo jeden mam zafiksowany, a zaczynam nowy. Pojawia się mnóstwo pomysłów i szkoda mi je tracić. Przy pomocy komputera jestem w stanie prowadzić je równolegle. Prace powstają więc cyklami, często tytuły prac są podobne, zmienia się tylko ich numeracja sięgająca, na przykład, czterdziestu. Widać to wyraźnie w katalogu, choć w nim cykle są przedstawiane wybiórczo i nie po kolei, gdyż intencją grafika było ukazanie czegoś innego – jakiegoś przenikania, powiedzmy „twórczego chaosu".

Test canvas, 2013, w.p., 124 x 84



ZT: Na wystawie *Ostre cięcie* poza motywami, którymi zajmujesz się od lat, wprowadzasz nowe, o nazwach *Szyte*, *Tkane*, *Koronki*... Czy powstały one na skutek wprowadzenia nowej techniki?

AR: Wcześniej ich nie było, przy pracy cyfrowej przeszły proces przekształcania form i powoli doszły do obecnego stanu.

ZT: Moim zdaniem, jest to jednocześnie kontynuacja cyklu „Ornament", nad którym nadal pracujesz.

AR: Tak, myślę zresztą, że pokrewieństwa z nim można znaleźć w splocie czy w szyciu igłą i nitką. Podobnie i w innych cyklach.

ZT: Czy pojawiły się jeszcze jakieś inne motywy, stanowiące jednocześnie o cyklach?

AR: Oczywiście, „Nasza armia", no i jeszcze cykl „Dla Leopolda", obecny tylko w katalogu. Nadal też rozwijam wcześniejsze serie z motywem roślinnym.

ZT: Dawniej uprawiane cykle, zwykle oparte na jednym wyraźnym motywie, nie tylko zostały częściowo przekształcone, ale są też często łączone z innymi...

AR: To także naturalny sposób ich rozwoju czy też zmiany. Istnieje ciągłość przy nieco innym traktowaniu wyjściowych elementów...

ZT: Podobnie jak płótno rozpięte na blejtramach, bo na nim przecież drukujesz swoje malarstwo komputerowe.

AR: A wiesz, tak też można nazwać to, co robię... Próbowałem stosować różne nośniki, nie wszystkie się sprawdzały. W końcu uznałem, że obrazy na płótnie istnieją w sposób naturalny, zakodowany w kulturze. Ale na wystawie jest też obraz na barytowym papierze fotograficznym, naklejonym na blasze.

ZT: Jak mówiłeś, przy cyfrowym traktowaniu obrazu ważny jest także w twoim przypadku

motyw, który stanowi temat. Ale zawsze sądziłem, że to tylko przedmiotowy pretekst do aktu malowania, więc, że właściwym tematem twego malarstwa jest samo malarstwo...

AR: Wiesz, najbardziej mnie pociąga w tym wszystkim „przejście przez szybę", o którym mówiłem... Tematem mogłoby więc być jeszcze coś innego – byleby przejść na drugą stronę...

ZT: Czyli jest to idea twego malowania... Myślę, że taki problem nie może się pojawić – więc nie może być takiego przejścia – jeśli się uprawia grafikę komputerową.

AR: Masz rację.

ZT: Czy to kwestia formatu tych grafik?

AR: Tak, a ponadto grafika jest tak robiona i interpretowana, że sama stanowi jakąś barierę. Może być perfekcyjna, ale zbyt wiele się w niej dzieje. Nie jestem w stanie niczego

Wycinanka 15, 2012, w.p., 100 x 80

w niej zrobić. Nie można w jej wymiarze wejść w kontakt, o którym mówiliśmy...

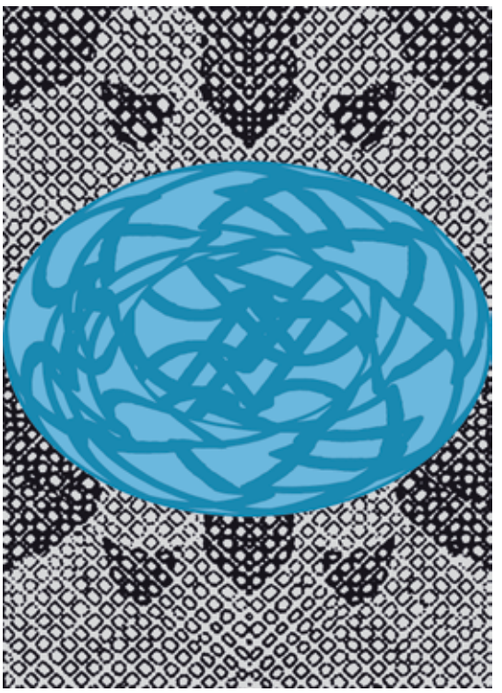
ZT: Grafika umożliwia więc wyłącznie odbiór ściszony, kameralny?

AR: To dla niej naturalne. Doskonale rozumiem potrzebę skali wielu abstrakcjonistów amerykańskich z lat sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych – właśnie ona umożliwiała wchodzenie w rzeczywistość obrazu.

ZT: Malarstwo może więc służyć różnym rzeczom – na przykład wskazuje kierunek proponowanej przez malarza refleksji...

AR: Ale obca mi jest refleksja typu socjologicznego, dziennikarskiego czy akcyjnego. Nie chcę kogoś pouczać, co należy robić. Według mnie, powinni się tym zajmować filozofowie, socjologowie czy naukowcy, których interesują problemy człowieka, a nie malarz.

ZT: A co powinien robić malarz? Dopuszczasz jednak wskazywanie innej rzeczywistości...



Nasza armia 11, 2012, w.p., 140 x 100

AR: No tak... Ale każdy z nas, ludzi, ma dużo swoich problemów, może zbyt wiele, a także posiada własną wrażliwość – nie trzeba więc uczyć.

ZT: O twojej rzeczywistości – jakkolwiek by ją określać – można także powiedzieć, że istnieje w niej radość koloru... Ma więc ona jeszcze i tę wewnętrzną wartość.

AR: Mówiąc najprościej: kolor to jakaś energia, którą można dalej interpretować.

ZT: To spadek po twoim akademickim mistrzu – Tadeuszu Dominiku?

AR: Dominik jest bardzo witalny. W ostatnich jego obrazach kolor jest szczególnie nasycony i mocny. Widać, czego mu teraz brakuje... U mnie – choć obrazy są różne, zależne przecież od tego, co chcę zrobić – kolor jest tak ustawiony, że w wąskiej gamie musi też być obecny błysk wewnętrznego światła. W obrazach Dominika jest on także obecny – nie ma w nich światłocienia, tylko działanie dużymi plamami. Mamy więc punkty styczne z mistrzem Dominikiem, choć pamiętam, że jak studiowałem, malowałem zupełnie inaczej, a ewolucję przeszedłem później.

ZT: Można jeszcze dodać, że Dominik nie robił korekt...

AR: I że ten sposób traktowania malarstwa nie jest wymyślony...

ZT: Sądzę, że opiera się ono na źródłach organicznych... A twoja komputerowa droga jest nowym otwarciem, a nie zamknięciem wcześniejszego malarstwa.

AR: Ja nawet myślę, że to dopiero początek... Choć, pewien mój znajomy – historyk sztuki i galerzysta – dowiadując się przed dwoma laty, że „wszedłem w komputer", powiedział: „No to koniec sztuki".

ZT: Komputer jest przecież niebezpieczny – zagarnia śmiałka i wsysa go we własny świat... I trudno mu się nie poddać.

AR: I większość tak robi, wtedy wychodzą rzeczy bez sensu – mało nośne, nieprzekonujące, nudne i martwe... Komputer posiada swoje właściwości, ale trzeba go opanować. Dlatego jestem zachwycony tym sposobem działania. Przykład z życia: skończyłem pracę, daję pliki swojemu przyjacielowi, który mi pomaga. Aby ją wydrukować, trzeba jeszcze zmienić nasycenie i ustawić inne parametry. A kolor mu się zupełnie nie zgadza... I mówi, że tego, co mu dałem, wcale nie można ruszyć, nie da się z tym nic zrobić, bo nie wiadomo jak... W końcu poprosił, żeby mu pokazać, jak to zrobiłem. Szybko pokazuję – okazuje się, że przygotowałem pracę wbrew algorytmom właściwego postępowania. „Nikt tak nie robi!" – on na to. Ale ja jestem amatorem i tylko trochę się poduczyłem. A pracę zrobiłem po swojemu, bo w programie, w którym pracuję, mieszczą się i takie możliwości... Właśnie! Dobry program komputerowy jest na tyle kreatywny i niepowtarzalny, że każdy może to samo zadanie wykonać technicznie zupełnie inaczej, dążąc do tego samego efektu. Tak jak człowiek – my mamy przecież wiele możliwości, choćby sposobów i technik drapania się w głowę...

ZT: Kiedy ci przyszedł do głowy pomysł malowania na komputerze?

AR: Zaczęło się w listopadzie 2010 roku od wystawy w galerii Oranżeria, prowadzonej przez Stanisława Wieczorka. Zrobiłem wówczas na komputerze dziewiętnastometrowy fryz rysunków o szerokości siedemdziesięciu centymetrów. Dość szybko przeszedłem do cyfrowego malowania. I od tej pory siedzę przy tym dzień w dzień...

Andrzej Rysiński – ur. w 1958 roku w Warszawie. Jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom Wydziału Malarstwa 1989); studiował w pracowniach Tadeusza Dominika, Wandy Paklikowskiej-Winnickiej – malarstwo, Edwarda Tarkowskiego i Ryszarda Wojciechowskiego – malarstwo ścienne. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zajmuje się malarstwem, grafiką, rysunkiem, sztuką komputerową.

Zbigniew Taranienko – dr hab., estetyk, teoretyk teatru, krytyk sztuki i literatury. W latach 1982–1995 kierował Galerią Studio. Kurator ponad dwustu wystaw. Autor kilkuset publikacji o teatrze i sztuce współczesnej, m.in. wydanych ostatnio książek: *Obszary abstrakcji. Dialogi o malarstwie ze Stefanem Gierowskim* (2010), *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim* (2012) oraz *Próba istnienia. Dialogi o rzeźbie z Adamem Myjakiem* (2012). W semestrze zimowym 2012/13 prowadził pracownię gościnną na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.

Władysław Broniewski, lata 20.

WŁADYSŁAW BRONIEWSKI I TEATR

NOTATKA O BALLETS SUÉDOIS

Barbara Osterloff

Całą drugą połowę roku 1924 Władysław Broniewski spędził poza granicami Polski. Po zakończeniu prac redakcyjnych nad czerwcowym numerem „Nowej Kultury" wyjechał z Warszawy do Pragi czeskiej, gdzie podjął pracę urzędnika w polskim konsulacie. Nie był z tej posady zadowolony. W listach do matki, Zofii z Lubowidzkich Broniewskiej, narzekał na „nudnych Czechów" i na monotonię biurowych obowiązków, a Praga mu się nie podobała. Były jednak i plusy tej pracy – za zarobione pieniądze udało mu się zrobić wycieczkę do Wiednia i Drezna, a potem do Włoch. Matka strofowała go i prosiła w listach, aby konsulatu nie porzucał i nie myślał o poświęceniu się pracy dziennikarskiej, która była mu bliższa. „Przy Twoich wielkopańskich zachciankach i absolutnym braku zmysłu praktycznego stale klepałbyś biedę przysłowiowego literata" – pisała[1]. W jednym z listów Broniewski zapewne wspomniał o tym, że chce wyjechać na dłuższy czas do Paryża. Nie wywołało to entuzjazmu matki, wolała go raczej widzieć na państwowej, jakby nie było, posadzie. Jej syn, bohater wojny polsko-bolszewickiej, odznaczony Krzyżem Virtuti Militari po walkach o Drohiczyn nad Bugiem, nie miał materialnego zabezpieczenia na przyszłość, podobnie jak wielu jego byłych kolegów frontowych. W liście z 9 września 1924 Zofia Broniewska upominała, aby „kochany Władzio" do stolicy Francji nie jechał –„w tak wielkim mieście bez stosunków i pieniędzy możesz tylko cierpieć nędzę i zdrowie stracić". Na koniec dodała: „moją ostateczną radą, a nawet prośbą jest, byś zaniechał myśli o Paryżu, a wrócił do Warszawy, zabrał się szczerze do pracy na uniwerku, postarał się jeszcze o jakieś uboczne zajęcie, a dopiero w roku przyszłym pomyślał o Paryżu, poświęcając na wyjazd chociaż całą roczną [wypłatę] za Krzyż, to jest 300 złp. – według mnie jest to minimum, z jakim można się wybrać w podróż"[2].

1.

Broniewski jednak matki nie posłuchał. Pojechał do Paryża w październiku 1924 roku, zatrzymując się po drodze w Wenecji[3] i Mediolanie, skąd wysłał „rozpaczliwy" list w sprawie pieniędzy. W Paryżu zamieszkał u znajomej, Kazimiery Muszałówny, dziennikarki i publicystki, notabene byłej harcerki – drużynowej jego siostry Zofii[4]. Ale ten paryski pobyt ze względu na permanentny brak środków finansowych nie udał się. Dotkliwy brak gotówki,

1

1 *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*, oprac. F. Lichodziejewska, t.1, Warszawa 1981, s. 126; list z 21 sierpnia 1924.

2 *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915- 1939*, oprac. F. Lichodziejewska, t. 1, Warszawa 1981, s. 129.

3 O tym jego weneckim pobycie krążyły legendy – w jednym z teatrzyków rewiowych rzeczywiście tańczył kozaka na gościnnych występach zespołu Momoleto.

4 Kazimiera Muszałówna w latach 1916–1920 prowadziła w Warszawie drużynę harcerską.

5 Muzeum Władysława Broniewskiego, teczka XXXI, k.63.

6 Zob. F. Lichodziejewska, *Twórczość Władysława Broniewskiego. Monografia bibliograficzna*, Warszawa 1973, s. 71, poz. 206.

7 Rolf de Maré (ur. 9 V 1888, Sztokholm – zm. 28 IV 1964, Barcelona) – impresario, założyciel i kierownik zespołu Ballets Suédois, działającego w Paryżu w latach 1920–1925 w budynku Théâtre de Champs-Élysées. W r. 1933 założył w Paryżu Les Archives Internationales de la Danse. Współtwórca pierwszego w świecie muzeum tańca w Sztokholmie.

8
Zob. *Rolf de Maré and Ballets Suédois. Interview by Thomas Person*, „Acne Paper" 2008, Spring.

9
Jean Börlin (ur. 13 III 1893, Härnösand – zm. 6 XII 1930, Nowy Jork), tancerz i choreograf, nazywany przez krytyków francuskich następcą Wacława Niżyńskiego. Kształcił się w szkole Królewskiego Baletu Szwedzkiego w Sztokholmie, a także pod kierunkiem Michaiła Fokina. Był solistą-gwiazdą i autorem wszystkich choreografii Ballets Suédois, do dzisiaj częściowo zachowanych i rekonstruowanych.

10
Zob. E. Näslund, *Rolf de Maré*, Alton 2009; P. De Groote, *Ballets Suédois: Jean Borlin*, Ghent 2002; M. Arthur, *Relâche! And the Ballets Suédois*, „Performer Magazine" 2012, 14 sierpnia, http://performa-arts.org/magazine/entry/relache-and-the-ballets-suedois1 [data dostępu 23.09.2013].

11
Premiera odbyła się w dekoracjach Pierre'a Bonnarda 25 października 1920.

12
„Nowa estetyka tańca polegała między innymi na transpozycji motywu malarskiego", cyt. za *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Warszawa 1973, s. 17.

a nawet rzecz tak prozaiczna, jak brak cieplejszej garderoby, były prawdziwym utrapieniem. Kochająca i troskliwa matka starała się temu zaradzić. Pani Zofia wykupywała weksle syna, próbowała zastawić w lombardzie cenny pierścionek, i kiedy tylko mogła, wysyłała do Paryża pieniądze. Wciąż też upominała, aby o siebie dbał, ubierał się ciepło, i koniecznie kupił sobie... szalik. Dzięki zachowanej i opublikowanej korespondencji (jednostronnej, jako że listy Broniewskiego z Paryża nie zachowały się) sporo wiemy o tych niekończących się kłopotach materialnych poety w podróży. Natomiast o samym przebiegu i „programie" jego paryskiego pobytu nie wiadomo prawie nic. Z kim się spotykał, co oglądał, co czytał i jak spędzał czas, skoro nie udało mu się podjąć żadnej pracy?

W zbiorach Muzeum Broniewskiego w Warszawie zachował się jednak dokument, który jest ciekawym uzupełnieniem informacji o tej kilkutygodniowej eskapadzie poety[5]. Ten dokument, od dawna znany badaczom życia i twórczości Broniewskiego[6], nie został do tej pory opublikowany i skomentowany. A jest tego wart, jestem przekonana, z wielu względów, mimo iż wygląda niepozornie. Ma kształt odręcznej notatki sporządzonej ołówkiem na uszkodzonej kartce gładkiego papieru, drobnym, ale czytelnym pismem (poprawek i skreśleń niewiele). Broniewski opatrzył ją na końcu uwagą: „balet widziany w Paryżu w r.1924". Być może jest to brudnopis, jak przypuszcza autorka podstawowej monografii bibliograficznej twórczości poety, pierwszy szkic planowanej recenzji z obejrzanego spektaklu. Może to być także, jak sądzę, notatka sporządzona tylko „dla pamięci", jako ewentualny materiał do wykorzystania w przyszłej relacji prasowej z podróży czy we wspomnieniach. Nic takiego jednak po powrocie do Polski Broniewskiego nie powstało. Mimo namów, poeta swoich wrażeń z wielomiesięcznych podróży nie opisał.

Tym bardziej warto przyjrzeć się dokumentowi, którego skan zamieszczamy obok. Znakomita badaczka spuścizny Broniewskiego, Feliksa Lichodziejewska, na której prace tutaj się powołuję, dała tej notatce tytuł *Szkic recenzji baletu szwedzkiego*. Nie napisała jednak w komentarzu ani słowa, o jaki to balet chodzi. Tymczasem Broniewski pisze o jednym z najciekawszych, najgłośniejszych i najmodniejszych zjawisk artystycznych w Paryżu „szalonych lat dwudziestych", odreagowującym traumę I wojny światowej we wszystkich dosłownie aspektach życia, od obyczajowości przez modę (Coco Chanel) aż po manifesty i praktykę najnowszej sztuki. Ów „balet szwedzki" to Ballets Suédois (Balety Szwedzkie), zespół stworzony na początku lat dwudziestych jako konkurencja dla słynnych Ballets Russes (Baletów Rosyjskich) Diagilewa. Jego założycielem i animatorem był Rolf de Maré, bogaty szwedzki arystokrata i koneser sztuki[7], który do roku 1910 zakupił do swojej kolekcji obrazy między innymi Braque'a, Picassa i Légera. Maré tworzył Ballets Suédois w aspekcie tej właśnie nowoczesnej sztuki, głównie kubizmu i futuryzmu. Więcej, chciał, aby obrazy z jego kolekcji ożyły na scenie[8]. Ballet Suédois miał swoją znakomitość – tancerza i choreografa Jeana Börlina[9]. Był on kimś takim dla Rolfa Maré, jak dla Diagilewa Niżyński – gwiazdą jego zespołu i zarazem kochankiem. Dzisiaj historycy i krytycy piszą już o tym otwarcie[10].

Młody zespół Ballets Suédois stał się w Paryżu pierwszej połowy lat dwudziestych nie tylko głośny i modny. Był artystycznym objawieniem w awangardzie ówczesnej sztuki i przez pięć lat spełniał funkcję centrum artystycznej prowokacji, wyrażającej nowe tendencje. Każda z premier, poczynając od inauguracyjnej *Jeux* Debussy'ego[11] wzbudzała żarliwe spory, a nawet wywoływała skandale. Za najbardziej prowokacyjny uchodził spektakl *Relâche* Francisa Picabii i Erica Satie, o którym jednak Broniewski nie wspomina (i chyba go nie widział). Ballet Suédois przyciągał publiczność i krytykę nowoczesną choreografią[12], a także scenografią i muzyką, tworzonymi przez plejadę znakomitych artystów, pierwszych wówczas nazwisk w literaturze i sztuce. Broniewski w swojej notatce wymienia je wszystkie po kolei, acz... nie bez błędów w pisowni. Nie zatrzymuje się też nad szczegółami przedstawień i trudno wywnioskować, które z nich oglądał. Nie pisze ponadto ani słowa na temat wspaniałych plakatów autorstwa Fernanda Légera, ani rewelacyjnej kurtyny i świetnych kostiumów, jakie ten artysta zaprojektował do słynnego baletu *Stworzenie świata*(choć tytuł wymienia). Broniewski podkreśla przede wszystkim zasługi samego de Maré i Börlina dla kształtu produkcji Ballets Suédois. Ledwie dotyka tematu, uwagi są pobieżne, lecz nie pozbawione celności. Zwłaszcza tam, gdzie określa źródła inspiracji obu artystów, ich fascynację rytmem współczesnej cywilizacji i bunt przeciwko akademizmowi w sztuce. Szczególnie trafne i ciekawe wydaje się zdanie, w którym Broniewski pisze, że Börlin „kpi z wszelkich konwencji baletowych", a jego szkołami tańca są „Wielkie Bulwary, dworce, welodromy, cyrk, zawody bokserskie, sale taneczne przedmieść". Podobnych źródeł inspiracji szukają wówczas artyści w innych krajach Europy, w porewolucyjnej Rosji (Wsiewołod Meyerhold), także w Polsce. Za niespełna rok powstanie na przykład przedstawienie *Jak wam się podoba* Shakespeare'a w warszawskim Teatrze Bogusławskiego, w inscenizacji Leona Schillera, pełnej pomysłów zaczerpniętych ze sztuki popularnej, sportu i cyrku[13]. W kilka lat później Schiller

Ryszard Stande, Władysław Broniewski i Witold Wandurski, lata 20.

Fernand Léger, scenografia i kostiumy do baletu *Stworzenie świata*, 1923 [Dansmuseet – Musée Rolf de Maré Stockholm].

nawiąże bliższą współpracę z Broniewskim – ale to już inny temat.

Fakt, że Władysław Broniewski spędził wieczór, a może nawet kilka wieczorów na widowni Theâtre de Champs-Élysées i oglądał Balety Szwedzkie, może dziwić. Nie był dotąd miłośnikiem baletu. Bywał natomiast widzem w teatrach dramatycznych. Wiadomo, że oglądał na przykład w Reducie *Przechodnia* Katerwy z Juliuszem Osterwą i Marią Dulębianką w rolach głównych (zachował program teatralny tego wieczoru, znajdujący się dzisiaj w zbiorach Muzeum Władysława Broniewskiego). Zachwycał się Witkacym, jego dramatem *Pragmatyści*, wystawionym w efemerycznym teatrzyku Elsynor w Warszawie, czytał też jego książkę *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Ślady tych przeżyć teatralnych i lektur zapisał na kartach swojego *Pamiętnika*[14]. Na kilka miesięcy przed wyjazdem za granicę Broniewski zaangażował się w działalność Uniwersytetu Ludowego, gdzie poznał dwóch lewicowych poetów – Witolda Wandurskiego i Ryszarda Standego, którzy stworzyli Teatr Robotniczy. Scena ta działała na Dworcu Wschodnim w Warszawie, a jej zespół rekrutował się spośród amatorów-robotników. Okazjonalnie współpracowali z tą placówką[15] wspominany już tutaj Leon Schiller, a także Tacjanna Wysocka, tancerka i choreograf. Wystawiono tutaj w formie chóralnej recytacji scenicznej wiersz Broniewskiego *Robotnicy*. Wandurski, reżyser amator, eksperymentował z formą teatralną, poszukiwał nowych środków wyrazu i metod pracy z aktorem[16].

Władysław Broniewski powrócił do Polski w grudniu 1924 roku. Pod koniec tego samego miesiąca na łamach „Wiadomości Literackich" opublikowano jego wiersze i zdjęcie portretowe, jako zapowiedź mającego się ukazać tomiku *Wiatraki*. W kilka miesięcy później ukaże się inny tomik, *Trzy salwy*, napisany wspólnie z Ryszardem Standem i Witoldem Wandurskim. Przyspieszeniu kariery literackiej Broniewskiego będzie towarzyszyło zacieśnianie się jego więzi z teatrem. Wolno więc przypuszczać, że paryskie spotkanie Broniewskiego z Baletami Szwedzkimi nie było dziełem przypadku – interesował się tym, co najnowsze w sztuce. Wolno też domniemywać, że spotkanie to mogło pozostawić w jego pamięci trwały ślad, a nawet stać się inspiracją dla późniejszych teatralnych poszukiwań i doświadczeń, także jako autora tłumaczonych dla sceny sztuk.

Autorka dziękuje Sławomirowi Kędzierskiemu i Reginie Kaźmierczak z Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie za łaskawe udostępnienie zbiorów i zgodę na opublikowanie [Szkicu o balecie szwedzkim] oraz zdjęć.

13
„Mecz bokserski, jazzband, megafon, Febe paląca papierosa – za wiele nowości, ale Szekspir i to wytrzyma", jak pisała krytyka; cyt za J. Szczublewski, *Artyści i urzędnicy czyli szaleństwa Leona Schillera*, Warszawa 1961, s. 169.

14
Pisanego w l. 1918–1922, opublikowanego w l. 60. we fragmentach na łamach m.in. „Polityki", „Miesięcznika Literackiego" i „Poezji".

15
Nosiła ona później nazwę Robotnicze Studio Teatralne.

16
Zob. H. Karwacka, *Witold Wandurski*, Łódź 1968. Broniewski zrecenzował w „Nowej Kulturze" przygotowany przez Wandurskiego tom *Nowa scena robotnicza*, złożony ze sztuk W. Majakowskiego, I. Golla i M. Brauna. Podkreślał w tej recenzji przydatność zbioru – „nie mającego nic wspólnego z odpadkami sztuki burżuazyjnej" – dla scen amatorskich.

2.

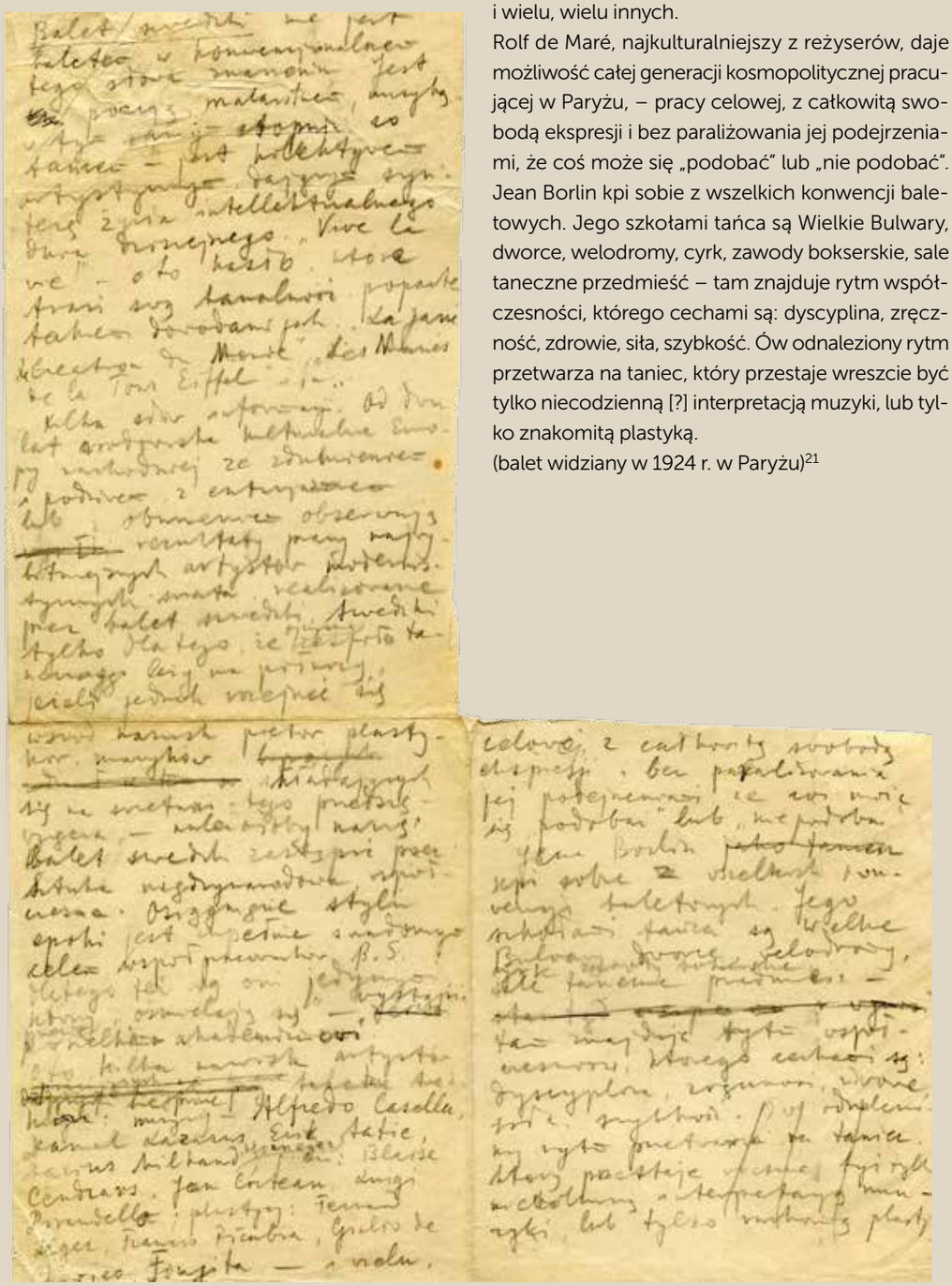
Władysław Broniewski
[Szkic o balecie szwedzkim]

Balet szwedzki nie jest baletem w konwencjonalnem tego słowa znaczeniu. Jest poezją, malarstwem, muzyką w tym samym stopniu co taniec – jest kolektywem artystycznym dającym syntezę życia intelektualnego dnia dzisiejszego. „Vive la vie" – oto hasło, które traci swą banalność poparte takiemi dowodami jak „La Jarre"[17], „Le Création du monde"[18], „Les Mariés de la tour Eiffel"[19] i inne.

Kilka słów informacji. Od dwu lat środowiska kulturalne Europy Zachodniej ze zdumieniem i podziwem, z entuzjazmem lub z oburzeniem obserwują rezultaty pracy najwybitniejszych artystów modernistycznych świata, realizowane przez balet szwedzki. Szwedzki tylko dlatego, że ojczyzna zespołu tanecznego leży na północy, jeżeli jednak rozejrzeć się wśród naszych poetów, plastyków, muzyków składających się na świetność tego przedsięwzięcia, — należałoby nazwę balet szwedzki zastąpić przez: Sztuka międzynarodowa współczesna. Osiąganie stylu epoki jest zupełnie świadomym celem współpracowników B[aletu].S[zwedzkiego]. Dlatego też są oni jedynymi, którzy „ośmielają się" – wystąpić przeciwko wszelkiemu akademizmowi. Oto kilka nazwisk artystów baletu szwedzkiego: muzycy – Alfredo Casella, Daniel Lazarus, Eric Satie, Darius Milhaud, J. Honegger, poeci: Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Luigi Pirandello; plastycy: Fernand Léger, Francis Picabia, Giulio [sic!] de Chirico[20], Foujita – i wielu, wielu innych.

Rolf de Maré, najkulturalniejszy z reżyserów, daje możliwość całej generacji kosmopolitycznej pracującej w Paryżu, – pracy celowej, z całkowitą swobodą ekspresji i bez paraliżowania jej podejrzeniami, że coś może się „podobać" lub „nie podobać". Jean Borlin kpi sobie z wszelkich konwencji baletowych. Jego szkołami tańca są Wielkie Bulwary, dworce, welodromy, cyrk, zawody bokserskie, sale taneczne przedmieść – tam znajduje rytm współczesności, którego cechami są: dyscyplina, zręczność, zdrowie, siła, szybkość. Ów odnaleziony rytm przetwarza na taniec, który przestaje wreszcie być tylko niecodzienną [?] interpretacją muzyki, lub tylko znakomitą plastyką.

(balet widziany w 1924 r. w Paryżu)[21]



17
La Jarre, muzyka Alfredo Casella, libretto Luigi Pirandello, dekoracje i kostiumy Giorgio de Chirico, choreografia Jean Börlin, premiera 19 listopada 1924.

18
La Création du monde, muzyka Darius Milhaud, libretto Blaise Cendrars, dekoracje i kostiumy Fernand Léger, choreografia Jean Börlin, premiera 25 października 1923.

19
Les Mariés de la ttour Eiffel, muzyka Groupe des Six, libretto Jean Cocteau, dekoracje Irène Lagut, kostiumy Jean Hugo, choreografia Jean Börlin, premiera 18 czerwca 1921.

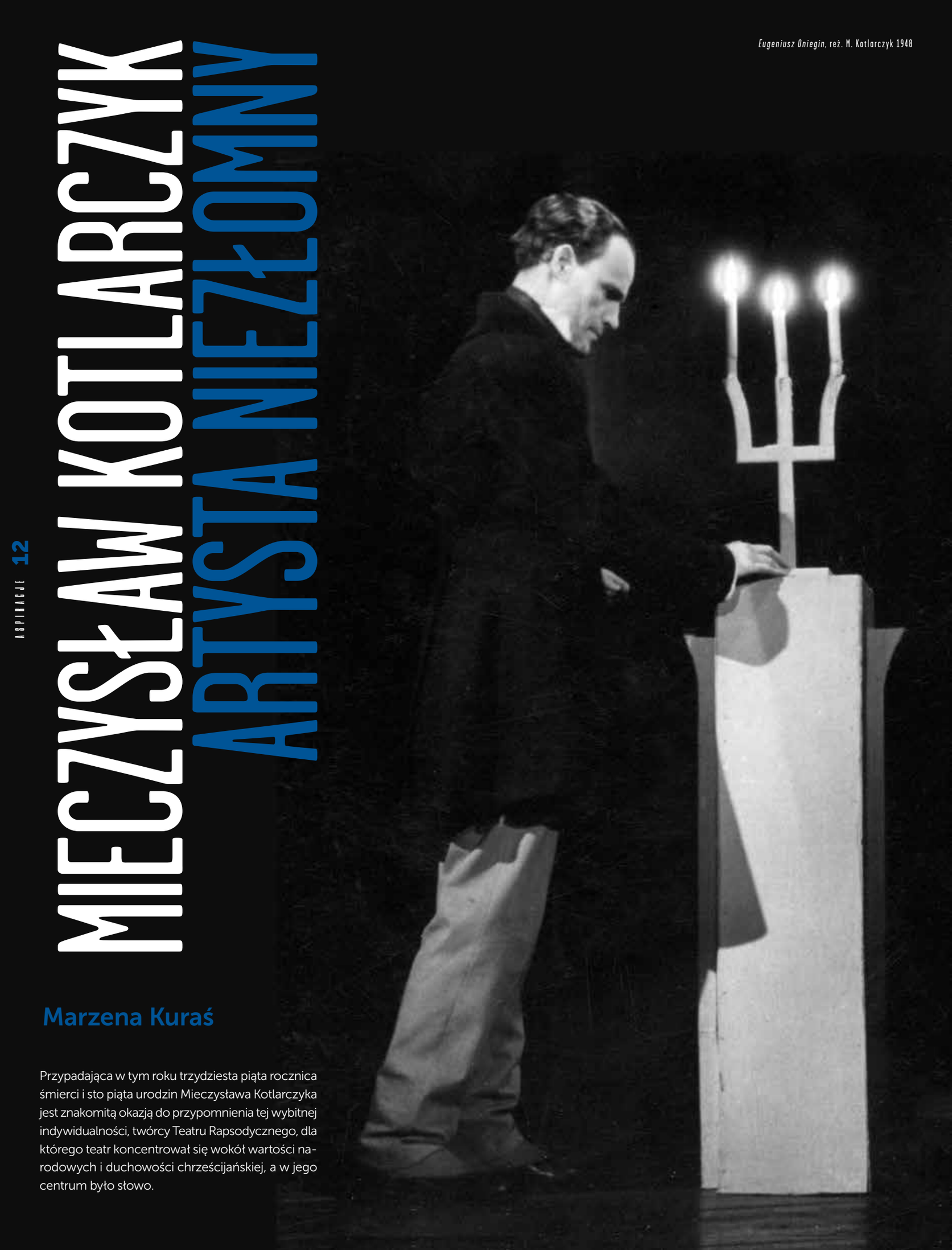
20
Giorgio de Chirico (1888–1978), włoski malarz i rzeźbiarz, twórca koncepcji malarstwa metafizycznego, surrealista.

21
Zachowano pisownię oryginału, dodano przypisy.

Barbara Osterloff – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, historyk teatru i krytyk teatralny. Autorka książki *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* (wyd. 3, 2012) i dwutomowej monografii naukowej *Aleksander Zelwerowicz* (2012). Od roku 2008 prorektor Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Władysław Broniewski w Warszawie, lata 20.

MIECZYSŁAW KOTLARCZYK
ARTYSTA NIEZŁOMNY



Eugeniusz Oniegin, reż. M. Kotlarczyk 1948

Marzena Kuraś

Przypadająca w tym roku trzydziesta piąta rocznica śmierci i sto piąta urodzin Mieczysława Kotlarczyka jest znakomitą okazją do przypomnienia tej wybitnej indywidualności, twórcy Teatru Rapsodycznego, dla którego teatr koncentrował się wokół wartości narodowych i duchowości chrześcijańskiej, a w jego centrum było słowo.

1
R. Steiner (1861–1925) – austriacki filozof i mistyk, badacz spuścizny J. W. von Goethego. Działał w Wiedniu, Rostoku, Berlinie i Stuttgarcie.

2
W. Lutosławski (1863–1954) – filozof, mesjanista, publicysta i działacz społeczny, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracował w Moskwie, Londynie, Kazaniu, Hiszpanii, Finlandii. Był pionierem jogi w Polsce.

3
E. Schuré (1841–1929) – francuski filozof, poeta pisarz, krytyk muzyczny.
E. Fromm (1900–1980) – niemiecki filozof, socjolog, psychoanalityk.
P. Ricoeur (1913–2005) – francuski filozof zajmujący się teorią literatury, poezją, biblistyką, psychologią. Polityką. Jeden z ważniejszych myślicieli II połowy XX wieku.

4
K. S. Stanisławski (1863–1938) – rosyjski reżyser, aktor i pedagog, twórca Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MChAT) w 1898 roku. Był także etykiem teatru.

5
J. P. Bławatska (1831–1891) – rosyjska pisarka, twórczyni podstaw teozofii i okultystyki, współzałożycielka Towarzystwa Teozoficznego. Działała w Egipcie, Francji, Stanach Zjednoczonych, Grecji, Meksyku, Indiach, Tybecie, Niemczech i Anglii.

6
E. Lévi (1810–1875) – francuski pisarz, mason, autor traktatów religijnych i politycznych. Trzykrotnie więziony za głoszenie swych poglądów.

7
J. Maritain (1882–1973) – francuski filozof, teolog i myśliciel polityczny, zajmujący się także filozofią sztuki. Był profesorem w Institut Catholique w Paryżu, a następnie w Kanadzie w Toronto oraz w Stanach Zjednoczonych w Princeton i University of Columbia.

8
O wpływie na Kotlarczyka myśli J. Maritaina wspominał J. Ciechowicz w książce *Dom opowieści. Ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym*, Gdańsk 1992, s. 21.

9
W 1937 Festiwal w Salzburgu trwał od 24 czerwca do 31 lipca.

10
M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, Kraków 1983, s. 45–46.

Kotlarczyk, dyrektor, kierownik artystyczny, dramaturg, reżyser i aktor Teatru Rapsodycznego, był także pedagogiem, krytykiem literackim i teatralnym – debiutował na łamach „Głosu Narodu" pod pseudonimem Emka, pisał w „Kuźnicy", publikował rozprawy w piśmie poświęconym propagandzie kultury teatralnej „Logeionie", współpracował także z Polskim Radiem, w którym, w rozgłośniach krakowskiej i katowickiej, miał autorskie audycje na tematy teatralne. Był człowiekiem swej epoki, przedstawicielem pokolenia ukształtowanego i rozpoczynającego działalność już w wolnym kraju, w II Rzeczypospolitej. Niestety doświadczenia wojny i okupacji, a po nich kolejnego zniewolenia odcisnęły swe piętno na losach, drodze artystycznej i zawodowej całego pokolenia patriotycznie i wolnościowo nastawionych młodych artystów.

Mieczysław Kotlarczyk urodził się 6 maja 1908 roku w Wadowicach, w zaborze austriackim. Pochodził z mieszczańskiej, katolickiej rodziny. Ojciec Stefan Kotlarczyk był urzędnikiem sądowym, matka Maria z Malottów zajmowała się domem. Mieczysław miał jeszcze brata Stefana, siostry Janinę i Marię. Do szkół uczęszczał w Wadowicach, gdzie w 1926 zdał maturę w gimnazjum typu klasycznego i dalszą naukę podjął na Uniwersytecie Jagiellońskim, na polonistyce. Pracę magisterską *Komizm i humor w pamiętnikach Jana Chryzostoma Paska* obronił w 1931 roku. Jeszcze podczas studiów zaczął pracować jako nauczyciel w prywatnym gimnazjum w Wadowicach. W 1933 otrzymał dyplom nauczyciela szkół średnich, a trzy lata później stopień doktora filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, za rozprawę *O początkach krytyki teatralnej w Polsce, Niemczech i Francji*. Znajomość łaciny, greki, francuskiego, angielskiego, niemieckiego i rosyjskiego przydatna była mu nie tylko w pracy naukowej, ale też w kontaktach zagranicznych.

Osobowość i artystyczne dążenia Mieczysława Kotlarczyka, wszechstronnego przedwojennego humanisty, kształtowały się pod wpływem narodowej kultury chrześcijańskiej, wypływającej z „wielkiej" polskiej literatury – dzieł Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida i Stanisława Wyspiańskiego. Równie istotną rolę w formowaniu się teatralnego światopoglądu artysty odegrały teksty filozoficzne, religijne, jak również pierwsze przeżycia i doświadczenia związane z teatrem. Jego wiedza i rozległość zainteresowań sięgały do starożytnej kultury grecko-rzymskiej, z której wywodził swą „sztukę żywego słowa" (Demostenes, Cyceron, Kwintylian, ale także Platon czy Arystoteles), po współczesnych filozofów, jak Rudolf Steiner[1], twórca antropozofii – filozofii ezoterycznej, wywodzącej się z europejskiego transcendentalizmu i teozofii, czy Witold Lutosławski[2], próbujący stworzyć polski narodowy system filozoficzny scalający platoński idealizm z mesjanizmem polskiego romantyzmu, a także Édouard Schuré, Erich Fromm, Paul Ricoeur[3]. Ze współczesnych teoretyków teatru bliscy mu byli przede wszystkim Konstanty Stanisławski[4] i Juliusz Osterwa. Znaczące miejsce w jego dorobku intelektualnym zajmowały także prace takich indywidualności, jak Jelena Bławatska[5], teozofka i okultystka, czy Eliphas Lévi[6], zajmujący się tematyką religijno-magiczną, dla którego człowiek, będąc mikrokosmosem, może dzięki potędze swej woli, zmieniając siebie, zmienić także wszechświat. Idea misji sztuki i pozycja artysty w świecie wyrastały u Kotlarczyka z „ducha słowiańszczyzny", romantycznej i neoromantycznej poezji, filozofii polskiego mesjanizmu, ale także europejskiego nurtu filozofii personalistycznej. Tak obok bliskich Kotlarczykowi poglądów Mickiewicza, zawartych w *Lekcji XVI*, czy Wyspiańskiego, ze *Studium o Hamlecie*, równie istotne były idee Augusta Cieszkowskiego, Zygmunta Krasińskiego, Józefa Hoene-Wrońskiego, Andrzeja Towiańskiego, jak też współczesnego Kotlarczykowi francuskiego filozofa Jacques'a Maritaina[7], przedstawiciela chrześcijańskiego personalizmu, kontynuatora myśli Arystotelesa i Świętego Tomasza z Akwinu. Lektura jego rozprawy *Sztuka i mądrość*[8] utwierdziła Kotlarczyka w słuszności myślenia o teatrze jako dziedzinie sztuki umożliwiającej poznawanie rzeczywistości i traktowanie artystycznej twórczości jako kontynuacji dzieła boskiego.

Te intelektualne wyznaczniki artystycznych poglądów były konfrontowane z oglądanymi spektaklami oraz własną działalnością teatralną. Latem 1937 Kotlarczyk wybrał się do Salzburga, by uczestniczyć w *Salzburger Festspiele*, największym letnim festiwalu muzyki i teatru w Europie, który w latach trzydziestych święcił triumfy. Oglądał wystawiane tam wówczas wznowienia *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego w reżyserii Maxa Reinhardta, scenografii Clemensa Holzmeistera, co roku pokazywanego *Jedermana* czy *Elektrę* Richarda Straussa. Widział też zapewne nowe realizacje przygotowane specjalnie na tę edycję festiwalu – Wolfganga Amadeusza Mozarta *Zaczarowany flet* pod dyrekcją Artura Toscaniniego i *Wesele Figara*, prowadzone przez Bruno Waltera, oraz wielką romantyczną operę *Euryanthe* Carla Marii von Webera, także pod dyrekcją Bruno Waltera. Uczestnictwo w ponadmiesięcznym festiwalu[9], wrażenia i bezpośredni kontakt z najnowszymi europejskimi realizacjami i ich twórcami odcisnęły silne piętno na kształtującej się artystycznej osobowości twórcy przyszłego Teatru Rapsodycznego. Wyrazem tego może być jego autorskie opracowanie średniowiecznego angielskiego moralitetu *Everyman*, które wzbudziło zainteresowanie między innymi Juliusza Osterwy.

Działalność teatralną rozpoczął Kotlarczyk zaraz po studiach. Gdy w 1931 wrócił do Wadowic, założył tam Amatorski Teatr Powszechny, w którym wystawił między innymi *Mazepę* Juliusza Słowackiego, *Romantycznych* Edmonda Rostanda czy *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego. Także w Sosnowcu, do którego przeniósł się w 1936 i podjął pracę w tamtejszym gimnazjum i liceum ogólnokształcącym, prowadził amatorski teatr szkolny. Tu przygotowywał z młodzieżą poetyckie spektakle na podstawie utworów Stanisława Wyspiańskiego, *Wesela*, *Wyzwolenia, Warszawianki, Nocy Listopadowej* i *Legionu*. Już wówczas jego artystyczne kredo teatralne było dość wyraziście zarysowane. Jak sam pisał, miał to być „teatr w całym tego słowa znaczeniu imaginacyjny, stający się, dziejący i rozgrywający w nieograniczonych wprost płaszczyznach i wymiarach wyobraźni poetyckiej, poza wszelką realnością"[10]. I takim teatrem miał być Teatr Rapsodyczny. Gdy w 1941 uciekł przed Gestapo z Wadowic do

Kalewala, reż. M. Kotlarczyk 1963

Krakowa, gdzie pracował jako konduktor tramwajowy, a następnie jako urzędnik w Krakowskiej Izbie Rolniczej, przez Karola Wojtyłę nawiązał kontakt z krakowską delegaturą „Unii" – konspiracyjnej organizacji, będącej ruchem ideowo-wychowawczym o programie chrześcijańsko-społecznym. W ramach działalności „Unii" wraz z Tadeuszem Kudlińskim, powieściopisarzem i krytykiem teatralnym, stworzyli tajny Teatr Rapsodyczny. Nie był to teatr zawodowy. Aktorami byli członkowie Krakowskiej Konfraterni Teatralnej, zwanej Studiem 39[11]. Teatr zainaugurował działalność 1 listopada 1941 premierą *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego i inscenizacja tego mistycznego eposu stała się niejako programowym spektaklem Rapsodyków w latach wojny i okupacji. Głównymi założeniami teatru Kotlarczyka był prymat słowa, „słowa żywego i czystego", minimalistyczna dekoracja, niewielka przestrzeń sceny, bez rampy, kulis i kurtyny, ograniczona ciemnymi kotarami, pozwalająca wybrzmieć każdemu słowu tekstu, „wydobyć jego czar dźwiękowy, brzmieniowo-muzyczny", rytm, melodykę, muzykę słowa. Aktorzy mówili tekst raczej w formie recytacji niż dialogu, prawie „bezgestycznie". Był to teatr bez „nadmiernej teatralizacji" – jak pisał Kotlarczyk. Zasadniczym zagadnieniem była jednak dramaturgiczna koncepcja tekstu, niejednokrotnie składającego się z kilku utworów, uwzględniająca dialogi, monologi, narracje i opisy. Sceniczny układ i opracowanie miały dawać odczucie zwartej, logicznej,

Witeź w ygryswiej skórze, reż. M. Kotlarczyk 1960

konsekwentnej i klarownej całości. Dopełniała ją muzyka, w przypadku *Króla-Ducha* były to ballady i nokturny Fryderyka Chopina.

Pierwszy, okupacyjno-konspiracyjny okres działalności teatru Kotlarczyka koncentrował się wokół trzech zagadnień: filozoficznych i patriotyczno-narodowych, etyczno-moralnych i metafizycznych jak Juliusza Słowackiego *Samuel Zborowski*, o którym Kotlarczyk pisał: „Dramat o przeogromnych perspektywach czasu i przestrzeni: od stworzenia ziemi po ostateczne, finalne rzeczy globów"[12].

11
Byli to przede wszystkim poloniści: Krystyna Dębowska, Halina Królikiewicz, Danuta Michałowska, Karol Wojtyła i plastyk Tadeusz Ostaszewski.

12
Maszynopis z rękopiśmiennymi poprawkami Kotlarczyka w Archiwum Mieczysława Kotlarczyka, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1925.

13
Wydano tam tylko jeden numer pisma.

14
J. Ciechowicz, *Dom opowieści*, Gdańsk 1992, s. 22.

15
Według tekstów A. Mickiewicza, J. Słowackiego, L. Rydla, K. Tetmajera, L. Staffa, premiera 10 XII 1945.

16
K. H. Rostworowski, A. Nowaczyński, W. Reymont, W. Bogusławski, premiera 15 III 1946.

17
K. H. Rostworowski, E. Zegadłowicz, S. Wyspiański, premiera 12 IV 1946.

18
J. Kochanowski, S. Szymonowic, F. Karpiński, , K. Brodziński, S. Wyspiański, W. Reymont, premiera 21 V 1946.

19
Premiera 3 XII 1947.

20
Premiera 12 VI 1948.

21
Premiera 4 XII 1949.

22
Premiera 5 XII 1951.

23
Pismo odwołujące Kotlarczyka z 8 II 1952 podpisane było przez dyrektora naczelnego Centralnego Zarządu TOF przy MKiS Jerzego Pańskiego. Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum Mieczysława Kotlarczyka nr inw. 1525.

Głównym rdzeniem dramatycznego repertuaru Rapsodyków była ósemka pisarzy: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Cyprian Kamil Norwid, Aleksander Fredro, Stanisław Wyspiański, Jan Kasprowicz i Karol Hubert Rostworowski.

Po wojnie Kotlarczyk zaczął pracować w Wydziale Kultury i Sztuki Krakowskiego Urzędu Wojewódzkiego jako kierownik działu teatralnego na stanowisku referenta. Od lutego do sierpnia 1945 to on powoływał do życia nowe teatry, wydawał zezwolenia na wystawianie okolicznościowych widowisk, prowadził dystrybucję żywności i niezbędnych materiałów aprowizacyjnych dla krakowskich placówek. W marcu, gdy otwarto Studio Teatru Starego, zaproponowano mu prowadzenie zajęć i pracę w dziale naukowym. Kotlarczyk wszedł także do pierwszego zespołu redakcyjnego pisma „Teatr", które po wojnie zaczęto wydawać w Krakowie[13].

Prowadzony przez niego Teatr Rapsodyczny wreszcie mógł działać jawnie, wspierany nawet na początku przez ministra kultury i sztuki Wincentego Rzymowskiego, który pisał: „z entuzjazmem przyjmuję inicjatywę waszego teatru o pięknej nazwie. Sprawa nie może się ograniczyć tylko do Krakowa, musi znaleźć oddźwięk w całej Polsce"[14]. Przychylność władz niestety nie trwała długo.

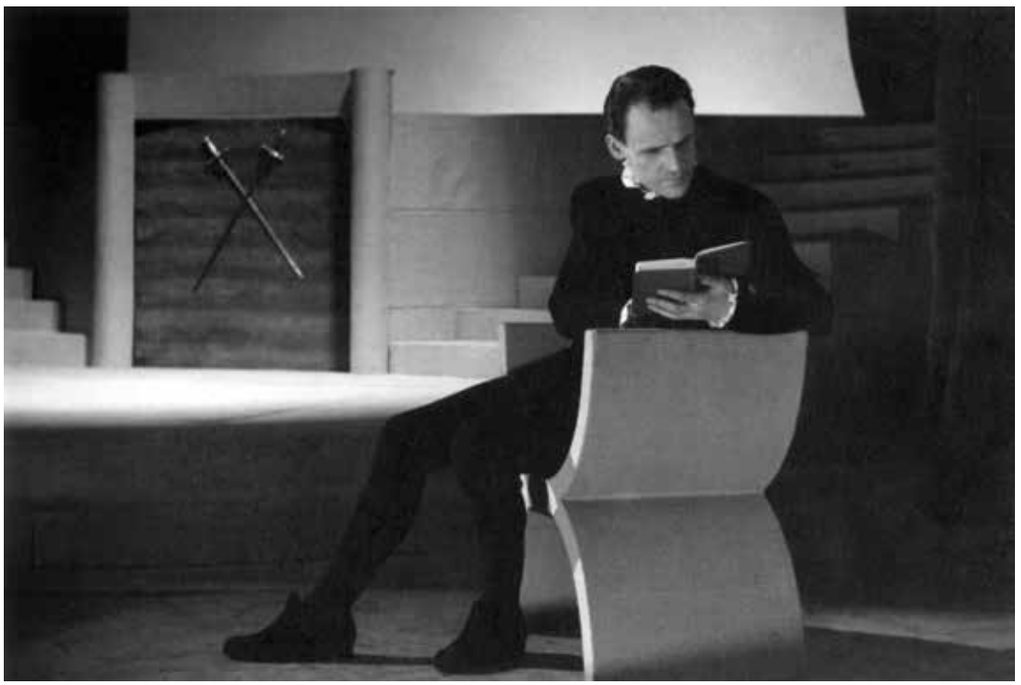
Początkowo teatr Kotlarczyka miał siedzibę w kinie *Wolność*, mieszczącym się na ulicy 18 Stycznia. Na inaugurację, 22 kwietnia 1945, przygotowano spektakl *Grunwald*, przeznaczony przede wszystkim dla młodzieży. Był on wyborem tekstów z utworów Adama Mickiewicza i Kazimierza Przerwy-Tetmajera – *Grażyny, Konrada Wallenroda i Zawiszy Czarnego*. Obejrzały go wszystkie krakowskie szkoły średnie. Także druga premiera, *Pan Tadeusz*, pomyślana została jako spektakl dla młodych widzów. Dlatego teatr został wpisany przez Kuratorium Okręgu Szkolnego Krakowskiego na listę teatrów szkolnych, których repertuar był obowiązkowy dla młodzieży. Po ponad roku z listy tej skreślono, ze względu na „trudny i przebrzmiały" repertuar – Słowackiego, Mickiewicza, Wyspiańskiego. Już w czerwcu 1945 teatr usunięto z kina *Wolność*, co można było interpretować jako koniec wymarzonej wolności i to nie tylko słowa. Zaproponowano Kotlarczykowi przeniesienie się do Teatru Lalki i Aktora „Groteska" przy Skarbowej, gdzie warunki nie były zbyt sprzyjające, i mogli grać tylko dwa razy w tygodniu w godzinach południowych.

W latach powojennych Kotlarczyk pokazywał zarówno nowe wersje spektakli okupacyjnych: *Pana Tadeusza, Beniowskiego, Hymny, Króla-Ducha, Samuela Zborowskiego* czy *Portret artysty* Norwida, jak i premiery, z których należy wymienić: *Bajkę*[15], *Słowo o Kościuszce*[16], *Wielkanoc*[17], *Sielankę*[18], *Dialogi miłości* Norwida[19], *Lorda Jima* Josepha Conrada[20], *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina[21] – spektakl grany podczas akademii ku czci poety (1949) i na Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich (1950) – czy *Aktorów w Elsynorze* na podstawie dramatów Williama Shakespeare'a[22].

Wiosną 1947 wojewoda krakowski Kazimierz Pasenkiewicz po rozmowie z Kotlarczykiem, podczas której oświadczył, że działalność Teatru Rapsodycznego jest „niespołeczna" i „antypaństwowa", zakazał im występów w „Grotesce". Kotlarczyk postanowił wówczas poprosić o pomoc Prymasa kardynała Augusta Hlonda. Subwencja, którą od niego dostał, pozwoliła mu zaadaptować na salę teatralną lokal Sióstr Miłosierdzia w Krakowie przy ulicy Warszawskiej, gdzie wcześniej mieściło się studio Iwo Galla. I tu wykazał się Kotlarczyk zdolnościami organizatora i zarządcy. Mimo niemożności zdobycia wówczas jakichkolwiek materiałów budowlanych odnowił i przygotował salę tak, że jesienią 1947 mogły tu zostać wystawione *Rapsody* Stanisława Wyspiańskiego, w 40. rocznicę śmierci poety.

Gdy teatrowi i jego dyrektorowi zaczęto zarzucać „elitaryzm i wyrafinowany artyzm", a krytyka, przede wszystkim Jan Alfred Szczepański i Roman Szydłowski, pisała o „mętniactwie, kruchcie, klerykalizmie, religianctwie", Kotlarczyk starał się włączać do swego polskiego kanonu repertuarowego sztuk „najwartościowszych, największych i najwyższych" utwory Puszkina, Władimira Majakowskiego czy Siemiona Kirsanowa. Teatr brał udział w licznych akademiach państwowych i imprezach w ramach „pogłębiania przyjaźni polsko-radzieckiej". Jeszcze w styczniu 1950 zaproszono go z *Panem Tadeuszem* na uroczystości związane z odsłonięciem pomnika Adama Mickiewicza na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Przedstawienie odbyło się z udziałem najwyższych władz państwowych i rządowych. Obecni byli Bolesław Bierut, Jakub Berman, Józef Cyrankiewicz, Michał Rola-Żymierski, liczni ministrowie, ale także ambasador Związku Radzieckiego w Polsce Wiktor Lebiediew. Już po inwokacji recytowanej przez Kotlarczyka nie podobała mu się żarliwość modlitwy o wolność Polski.

Dzięki umiejętności zjednywania ludzi, a także zdolnościom organizacyjnym Kotlarczyk potrafił, mimo niesprzyjającej sytuacji, przekonać ministra Włodzimierza Sokorskiego do wybudowania nowego lokalu dla Rapsodyków. Sam znalazł obiekt, który można było zaadaptować dla potrzeb teatru, sam zdobył wielomilionową dotację, w końcu sam stworzył koncepcję nowej przestrzeni teatru z małą, kameralną widownią i dużą, obrotową sceną. Dwa lata budowy teatru wymagały stalowych wręcz nerwów, olbrzymiego wkładu pracy – pilnował terminów, doglądał realizacji kolejnych etapów prac, przygotowując także założenia artystyczne dla zespołu.



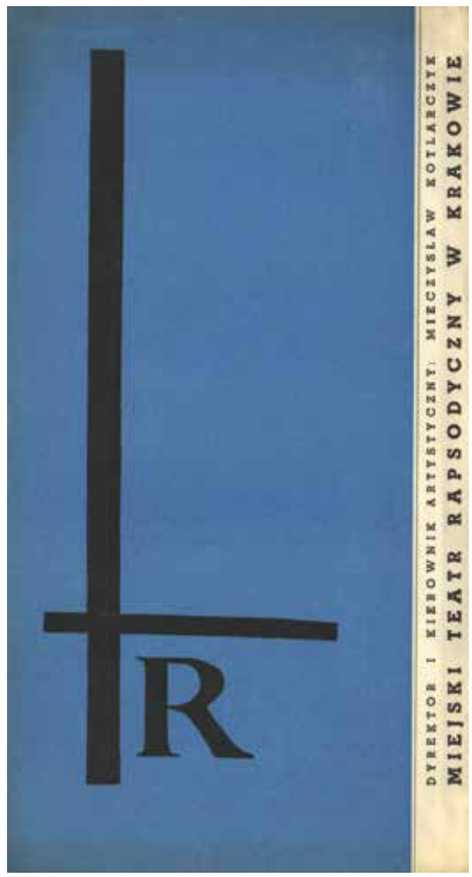
Aktorzy w Elsynorze, reż. M. Kotlarczyk 1951; M. Kotlarczyk jako Hamlet

Na inaugurację nowej sceny, 1 grudnia 1951, zgodnie z wytycznymi władz, dano *Rozkaz 269* Władimira Majakowskiego i Siemiona Kirsanowa. Pierwszą premierą, 5 grudnia, byli *Aktorzy w Elsynorze* składający się z *Hamleta, Henryka IV, Wesołych kumoszek z Windsoru, Romea i Julii* oraz *Makbeta*. Po uroczystym otwarciu nowej sceny przy ulicy Bohaterów Stalingradu (Starowiślnej) coraz bardziej restrykcyjna polityka kulturalna komunistycznych władz spowodowała, że w lutym 1952 Ministerstwo Kultury i Sztuki odwołało Kotlarczyka ze stanowiska kierownika artystycznego i dyrektora Teatru Rapsodycznego[23]. Nie pomagały interwencje i pisma wstawiennicze. Teatr przestał istnieć. Nie znaczy to jednak, że Mieczysław Kotlarczyk zrezygnował z teatru. Niemal od razu rozpoczął działania na rzecz przywrócenia go do życia. Tymczasem,

pozostając bez stałej pracy, w 1953 znalazł zatrudnienie w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie, gdzie prowadził zajęcia z wymowy. Współpracował ponadto z amatorskim Zespołem Pieśni i Tańca „Krakowiacy", z którym przygotował dziewięć widowisk, między innymi: *Pieśń o Nowej Hucie, Krakowskie wyrwasy, Na krakowskim rynku, Rok polski.* Od maja 1955 zaczął pracować na pół etatu w krakowskiej Redakcji Literackiej Polskiego Radia jako starszy redaktor. Przygotowywał radiofonizacje i reżyserował dwa słuchowiska radiowe miesięcznie. W 1956 na pierwszej stronie krakowskiego „Dziennika Polskiego" (nr 19) ukazał się artykuł Jana Kurczaba *Teatr Rapsodyczny jest potrzebny*, a rok później na jego łamach opublikowano ankietę w sprawie reaktywowania Teatru Rapsodycznego. Z największym oddźwiękiem spotkały się jednak artykuły zamieszczone w kwietniowy numerze „Tygodnika Powszechnego" z 1957 (nr 14). Były to Andrzeja Jawienia, czyli Karola Wojtyły, *Dramat słowa i gestu*, Zofii Starowieyskiej-Morstinowej *Teatr, którego chcemy* i Antoniego Gołubiewa *To nie jest prywatna sprawa*. 29 kwietnia 1957 Ministerstwo Kultury i Sztuki reaktywowało teatr Kotlarczyka pod nazwą Miejski Teatr Rapsodyczny, a 8 maja władze Krakowa powołały go ponownie na stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego. Jego zastępcą została Danuta Michałowska. Po ponad czteroletniej przerwie Kotlarczyk wznowił wystawianie spektakli 16 listopada 1957, tak jak przed dwunastu laty, premierą programowego *Króla-Ducha*, teraz pod tytułem *Legendy złote i błękitne*. Starał się w dalszym ciągu tworzyć studyjny teatr artystyczny, poszerzając repertuar o dzieła literatury światowej. Zainteresowania swe skierował na uniwersalne, podniosłe epopeje, jak *Odyseja* Homera[24], w której chyba po raz pierwszy w Polsce wykorzystano jako ilustrację do spektaklu muzykę elektroniczną, *Witeź w tygrysiej skórze* Szota Rustawelego[25], *Orland Szalony* Ludovica Ariosta[26], *Prawdziwa historia zdobycia Meksyku*[27] czy fińska epopeja *Kalewala* w opracowaniu Eliasa Lönnrota[28]. Obok repertuaru narodowego[29] pokazał także *Boską komedię* Dantego[30] i *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego[31]. Bogactwo prezentowanych tematów i form scenicznych uzupełniały wprowadzone przez Kotlarczyka do repertuaru inscenizacje współczesnej poezji – Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Różewicza, Jerzego Harasymowicza, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Zbigniewa Herberta – ale także spektakle dla młodzieży i dzieci, jak *Panienka z okienka* Deotymy, *Pinokio* Carlo Collodiego, *Ballada o Janosiku* Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy *Kopciuszek* Janiny Porazińskiej. Różnorodność repertuarowa podporządkowana była przede wszystkim „wartościom polskiego ducha narodowego", które – jak pisał Kotlarczyk – jego teatr pragnął rozwijać, by „być teatrem narodowym, teatrem polskim, a nie internacjonalnym, czyli nijakim"[32].

Zlikwidowany został ponownie i tym razem ostatecznie przez władze miejskie Krakowa 1 września 1967, gdyż – jak pisali urzędnicy – prowadzony był niezgodnie „z wymogami i potrzebami polityki kulturalnej w mieście"[33].

Autorski teatr Kotlarczyka, określany także mianem „teatru osobnego", był w powojennej kulturze zjawiskiem jedynym i niepowtarzalnym – specyficzną, polską odmianą kameralnego teatru monumental-



Program Miejskiego Teatru Rapsodycznego w Krakowie z 1963

Samuel Zborowski, reż. M. Kotlarczyk, 1947; M. Kotlarczyk pośrodku

24
Premiera 28 VI 1958.

25
Premiera 12 VI 1960.

26
Premiera 30 XII 1961.

27
Anonimowa poezja Azteków, premiera 27 X 1962.

28
Premiera 14 XII 1963.

29
Wystawił m. in.: *Beniowskiego* J. Słowackiego (12 IV 1959), *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza (22 VII 1959), *Dialogi miłości* C. K. Norwida (12 XI 1960), *Legendę o Kraku i Wandzie* S. Wyspiańskiego (15 IV 1961), *Dziady* A. Mickiewicza (9 IX 1961), *Polonez Bogusławskiego* (23 VI 1962), *Akropolis* S. Wyspiańskiego (1 X 1966).

30
Premiera 21 III 1964.

31
Premiera 2 X 1965.

32
M. Kotlarczyk, *Reduta słowa*, Londyn 1980, s. 218.

33
J. Ciechowicz, op. cit., s. 91.

34
List S. Pigonia do T. Kotlarczyka z 11 IX 1961. Archiwum Mieczysława Kotlarczyka, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1525.

35
List T. Sinki do T. Kotlarczyka z 3 X 1965. Archiwum Mieczysława Kotlarczyka, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1525.

36
M. Kotlarczyk, *Reduta słowa*, op. cit., s. 5.

37
List I. Sławińskiej do T. Kotlarczyka z 6 X 1966. Archiwum Mieczysława Kotlarczyka, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1525.

nego o charakterze epickim, wyrastającego z prometeizmu i chrześcijańskiego personalizmu. I choć znajdował się na peryferiach głównego nurtu życia teatralnego, był w pełni oryginalnym polskim przejawem życia artystycznego, fenomenem teatralnym tamtych czasów o wielkiej sile oddziaływania, docenianym przez odbiorców i mającym znaczący wpływ na kształtowanie się teatru polskiego końca XX wieku.

Przez wszystkie powojenne lata swej działalności, nękany i gnębiony przez władze, działający w klimacie ciągłego zagrożenia bytu, Kotlarczyk nieugięcie realizował założenia swego teatru, a przygotowywane przez niego spektakle cieszyły się dużą popularnością. Po premierze *Dziadów* w 1961 roku Stanisław Pigoń pisał:

Nie mogę [...] nie wypowiedzieć tego głębokiego wzruszenia jakiego doznałem na onegdajszej premierze *Dziadów*. Było ono wstrząsające i nie do zapomnienia. Po tylu widzianych reprezentacjach uczestniczyć w takiej, co jest nową w każdym calu – to się rzadko trafia. Trzeba na to nie lada inwencji inscenizatora[34].

Tadeusz Sinko, stały widz rapsodycznych inscenizacji, gdy zdrowie nie pozwalało mu stawić się na kolejnej premierze, pisał:

Chociaż ostatnio nie wychodzę, cieszę się do ostatniej chwili z ewentualnej partycypacji w finezyjnej ekspresji treści i jubilerskiej precyzji słowa, które w Pańskiej Pracowni Alchemii nabiera oddechu, dynamiki, blasku. Wysoka klasa tego teatru stwarza jego elitarność, do której ogół musi się dociągać. Tu czuje się jakość, nie ilość. Dobór sztuk jest miarą najwyższego smaku. Jest Pan, Panie Dyrektorze, Ambasadorem Piękna i Filozofii[35].

Kotlarczyk często mówił o tym, jak „trudna jest droga bycia Polakiem w sztuce teatru". Jednak tej trudnej drodze starał się sprostać. Gdy w 1949 roku pytał ówczesnego ministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego, dlaczego wspiera Teatr Rapsodyczny, ten miał odpowiedzieć: „Popieram wasz teatr, bo nim kieruje rzadki typ wariata, który w Polsce Ludowej jeszcze w cokolwiek wierzy"[36].

Pięknie i jakże trafnie o Kotlarczyku i jego teatrze pisała Irena Sławińska:

Teatr Rapsodyczny jest przecież tak niezwykłym zjawiskiem w naszej epoce: niezwykłym zarówno ze względu na brak precedensu – jak i z uwagi na kontekst całej współczesnej kultury polskiej. Jest wielkim i odważnym czynem, który na pewno głęboko zaważył na formacji humanistycznej pokolenia – a właściwie już kilku pokoleń[37].

Dwadzieścia sześć lat trwania Teatru Rapsodycznego, jego działalności tak owocnej, bogatej, różnorodnej, a jednocześnie wiernej swym ideałom i jednolitej stylistycznie możliwe było tylko dzięki świadomej i dojrzałej postawie Kotlarczyka – Artysty Niezłomnego.

Marzena Kuraś – historyk teatru, edytorka, m.in. listów Romana Brandstaettera, Janusza Warneckiego, Tymona Terleckiego. Współpracuje z „Pamiętnikiem Teatralnym". Zajmuje się teatrem dwudziestolecia międzywojennego i PRL-u. Kierownik Zbiorów Specjalnych i Dokumentacji Teatru Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

Hymny, reż. M. Kotlarczyk 1945; M. Kotlarczyk jako Judasz

Aleksander Kościów

DZIEŁO-OBIEKT DZIEŁO-ŚRODOWISKO

Nawet gdyby z dużym uproszczeniem zechcieć podzielić twórców na tych, którzy o swej twórczości mówią chętnie i z różnych powodów, oraz na tych, którzy milcząc, pragną zasugerować, że komentarz obniża wartość recepcji ich sztuki – pozostają jeszcze sytuacje, w których dotknięcie materii dzieła nie dotyczy dzieła, lecz zagadnień wobec niego nadrzędnych i ważniejszych, których dzieło to jest jedynie lokalnym przejawem.

Kompozycję zatem zostawmy na boku, by przejść ku sferze stojących za nią idei czy przemyśleń. Niektórym z nich udało się – jednym lepiej, innym gorzej – znaleźć pewną reprezentację w materiale muzycznym, więcej jednak i bardziej uniwersalnych korzyści przyniesie krótki spacer po sferze koncepcyjnej. Dla *Litanii* macierzystą sferą ideową jest nie koncepcja nawet, lecz pewien tok rozumowania, pewien zaproponowany samemu sobie – na podobieństwo eksperymentu myślowego – zespół wniosków, punktów widzenia, swobodna gra artystycznych tęsknot i wyobrażeń. Widniejący na okładce podtytuł autoanalizy utworu *Lithaniae* (którego niechaj odtąd nie czyni szczególnym nic poza chwilową użytecznością egzemplifikacji spraw dalece istotniejszych) brzmi „dzieło jako krajobraz" – i hasło to spróbujmy przybliżyć i rozwinąć nie narzędziami analizy, lecz językiem idei, sugestii i wyobrażeń. Ich prezentację zacznijmy od porównania dwóch obrazów-sytuacji.

W pierwszym mamy opowiadającego i słuchacza. Otóż między opowiadającym (narratorem, nadawcą) a słuchaczem (odbiorcą) uruchomiona zostaje swoista zależność oparta na wymianie dóbr – pozornie abstrakcyjnych, ale warunkujących nasze rozumienie opowieści: jeden potrzebuje drugiego, gdyż wyłaniająca się tutaj ekonomia komunikatu wymaga od nich wymiany wartości przedtem przez nich nawzajem nieposiadanych: słuchacz nie ma płynących z opowieści i n f o r m a c j i (wraz z ich oczekiwanym walorem estetycznym i ekspresyj-

1
Tj. nasycić potrzebę komfortu – nawet jeśli na współczesnym festiwalu wymagający bywalcy i miłośnicy awangard będą nasycać tę potrzebę dziełami w innych sytuacjach uważanymi za niekomfortowe. Nie mówimy tu zatem o podobaniu się w kontekście gustów i oczekiwań (to swoją drogą również), lecz o podobaniu się w znaczeniu pozytywnego przejścia akceptacji mikrokulturowej czytelności (nawet jeśli nie do końca uświadomionej).

2
Ekonomie alternatywne są obecnie rzadkim obiektem zainteresowań sporadycznych dzieł muzyki współczesnej.

3
O ile – jak powiedzieliśmy – dzieło narracyjne było pisane i prezentowane dla odbiorcy, o tyle dzieło-krajobraz istnieje bez względu na odbiorcę czy pomimo niego.

nym), pragnie uzyskać je od deklarującego ich posiadanie narratora, w zamian oferuje zaś coś, czego ów narrator potrzebuje, by dokonać aktu opowieści – czego potrzebuje opowieść – mianowicie czas oraz wolę słuchania-i-zrozumienia; recepcję dzieła. Odtąd oferowany przez słuchacza czas stanie się przestrzenią istnienia opowieści, walutą i strefą wymiany.

W drugim do pary obrazie mamy samotnego wędrowca. Przemierza on jakieś środowisko: w sensie fizycznym – geograficzne, w sensie percepcyjnym – krajobraz będący źródłem pewnego estetycznego tekstu, którego wędrujący jest odbiorcą. Do tego momentu zachodzi więc sytuacja podobna do poprzedniej; pierwszą i kluczową różnicą jest samotność wędrowca. Krajobraz nie jest dlań w ramach tej sytuacji partnerem, co diametralnie zmienia mechanikę przeżycia. Podróżnik-odbiorca percypuje pewną wartość, lecz zdaje się tu ona nie być efektem wymiany, gdyż jej nadawca, krajobraz, nie wchodzi z nim w interakcję; nie sposób dokonać spotkania, a następnie wymiany jednostronnie. Oto więc samotny wędrowiec przemierza dzieło krajobrazowe, inwestując swój trud i czas, otrzymuje zaś walor estetyczny ze strony, z którą nie może nawiązać dialogu w relewantnej dla niego płaszczyźnie.

W pierwszej sytuacji odbiorca jest niejako na zewnątrz dzieła; będąc łańcuchem kolejnych pakietów danych ma ono naturę *liniową* i wobec obecności pojęcia „emisja-start" i „odbiór-meta" – skończoną; na wyjściu o jego postaci decyduje nadawca, na wejściu o jego interpretacji – odbiorca, całość zaś jest sumą tych sytuacji w zewnętrznej wobec obu przestrzeni dzieła.

W drugiej sytuacji odbiorca znajduje się niejako wewnątrz dzieła (jeśli tak nazwiemy krajobraz): dzieło otacza go zarówno dosłownie (można powiedzieć, że wędrowiec „nie ma wyjścia" wobec przebywanego krajobrazu, jednocześnie uczestniczy w nim i w swej sensorycznej projekcji jest jego częścią), jak i w sensie metaforyki komunikatu: narzuca odbiorcy wszystkie swe parametry, za nic mając sobie jego zdanie w sprawie pozornie kluczowych dla komunikatu elementów, jak sens/zasadność, walor estetyczny, a przede wszystkim – mechanika przyczynowo-skutkowa. W takim ujęciu dzieło jest wobec odbiorcy sytuacją *sferyczną*, otwartą i potencjalnie nieskończoną.

Porównanie to obrazuje różnice w wielu aspektach kluczowe dla naszkicowania obszaru ideowego, którego m.in. *Lithaniae* są fragmentaryczną egzemplifikacją. Zestawmy zatem na próbę kilka istotnych różnic i sytuacji, generowanych przez powyższe metafory.

Warto na początku zaznaczyć, że wspomniany wcześniej paradygmat komfortu i wymiany zdaje się być typowy dla „naszej" tak zwanej zachodniej cywilizacji i, obok licznych sfer codzienności, widoczny jest również w przestrzeni komunikatu artystycznego. Dlatego pozwalamy sobie tu, w kontekście po zachodniemu rozumianego dzieła i przeżycia estetycznego, mówić o ekonomice dzieła, co w interesującej nas płaszczyźnie muzyki (ale oczywiście nie tylko) przedstawia się następująco:

– Podstawowa (wyjściowa – przynajmniej do niedawna) forma kontaktu z dziełem muzycznym to *przekazanie go odbiorcom przez wykonawców*, czyli sytuacja wymiany (uogólnijmy: koncert). Napisane *dla* przybyłych słuchaczy dzieło zostaje im tam dane, efekt podlega przeliczeniu i pozornie obiektywnej ocenie. Sytuacja ta (spotkanie) ma swój początek i koniec – zatem i dzieło musi je mieć; mierzalność i powszechnie uznana za oczywistą skończoność tego zjawiska warunkuje większość parametrów dzieła w naszym jego rozumieniu.

– Sytuacja ta jest postrzegana jako dodatkowa, nie-zwyczajna, ulega więc pewnej (ale dość powierzchownej, wycinkowej, bo powszechnej) sakralizacji. Jej elementami są na przykład stroje (po obu stronach: u wiernych [publiczność] i – oczywiście bardziej sformalizowane – u kapłanów-pośredników [wykonawcy]), pomysł na optyczno-topograficzną konfrontację (topos sceny) i wynikająca z niej separacja i bilateralność (oni tam, poza nami; my tu, razem) czy też nadmierna rzęsista, świątynna iluminacja sali, a zwłaszcza samej sceny, wynikająca z tradycji prezentowania dzieła jako opowieści, to znaczy lokującej opowiadających w centrum, w snopie światła uwagi.

– To ostatnie zaś, bardzo ważne jako cecha tej cywilizacji, wynika z zachodniej potrzeby egocentryzacji dzieła: tęsknoty do posiadania bohatera, któremu przedstawione są wyzwania i który pokonuje je „na naszych oczach"; to dlatego nowożytna muzyka europejska ewoluowała – i, bądźmy szczerzy, kulminowała – w kierunku takich (rzeklibyśmy dziś „epickich") form jak wirtuozowski koncert, opery (z popisowymi ariami) czy poemat symfoniczny. Topos sceny-areny wymusza tworzenie dzieł ustrukturowanych na miarę inscenizacji narracyjnych, tym głębiej zapadających w aktualną pamięć kulturową, im większego kalibru armie, herosi i wydarzenia przetaczają się przed nastawionymi na określone bodźce zmysłami biorców, którym przedstawienie takie przed wszystkim musi się spodobać[1].

Cofając się od wymienionych wyżej przejawów do ich źródeł, trafimy być może na dwustronność pierwotną, realizowaną przez szamana, odgrywającego w świetle ogniska, w sali jaskini, mitologiczne sceny: Wiedzący, pozornie wolny w swej narracji władca opowieści – przed pozostającymi w ciemnościach, to jest niewiedzy, słuchaczami, wierzącymi mu, ale pod warunkiem współobecności w przestrzeni zrozumienia (to znaczy rozliczający szamanową opowieść w walucie wspólnego sensu).

„Nasza" zachodnia ekonomia wskazuje bardzo restrykcyjnie określoną formę funkcjonowania dzieła[2] – od mechanizmów jego powstawania (najczęściej jeszcze przed samym stworzeniem jest ono bowiem pomyślane zasadniczo dla nich, dla mającej przyjąć je publiczności), poprzez mechanizmy jego realizacji (scena-cyrk, wymiana, notabene najczęściej wtłoczona w kontekst „akceptowane-niekceptowane") aż po recepcję społeczną (dzieło – szczególnie muzyczne – jest mierzalne/opiniowalne zasadniczo nie jako *jakieś*, ale *czyjeś*, pamiętane, kulturowo kwalifikowane i przypisywane swemu twórcy jako wykonana przezeń zamówiona usługa).

Jakże odmienna (estetycznie i cywilizacyjnie) wydaje się być sytuacja samotnego wędrowca, jak obca, nie tylko trudna do zaakceptowania, lecz nieraz wręcz niemożliwa do realizacji anty-ekonomia dzieła-krajobrazu. Dzieło takie jawi się tu bowiem jako niepomyślane zgoła dla nikogo, będące dla samego sobie-bycia[3]; jego estetyczne czy geograficzne przebycie jest sytuacją jednostronną (krajobraz,

by tak rzec, *nie wie*, że jest „wędrowany"), skrajnie subiektywną, a nawet intymną, nie ma więc sensu cały aparat oceny i interpretacji. Wewnętrzny wobec środowiska odbiorca zamiast (jak w „naszej" sytuacji) wyznaczać dziełu i twórcy uwarunkowania swych potrzeb i oczekiwań estetyczno-narracyjnych, sam podlega uwarunkowaniom krajobrazu, posłuszny czynnikom i zjawiskom środowiska (nieistotne: chcianym czy niechcianym). Nie rozlicza krajobrazowego dzieła z sensu, ponieważ zawieszone są tam mechanizmy przyczynowo-skutkowe: jakkolwiek czas fizyczny płynie, to nie stanowi przestrzeni (paliwa) istnienia krajobrazu i można się w nim (w krajobrazie / w czasie) poruszać dowolnie – idąc w jednym kierunku a patrząc w innym, wybierając drogi tam, gdzie można (rozdroża) lub tam, gdzie nie (bezdroża), ulegając stopniowaniu elementów krajobrazu nie według powszechnej logiki ekspresyjnej dzieła liniowego, narracyjnego, lecz w pokornej uległości niepojętych (niemających być zrozumiałymi) dla wędrowca uwarunkowań rzeźby i warunków zewnętrznych środowiska.

Używaliśmy przed chwilą odniesień do cywilizacji zachodniej (europejskiej czy „białego człowieka") również po to, by metaforę dzieła-krajobrazu nakierować na alternatywne sytuacje filozoficzne innych niż europejska konwencji estetycznych. W sukurs przychodzą tu zwłaszcza terminy japońskich koncepcji estetycznych (przede wszystkim *yūgen*, w dalszym zastosowaniu *mono-no aware*). W przeżywaniu dzieła „krajobrazowo" ujawnia się bardzo swoista sytuacja odbiorcy[4]. Będąc bowiem podległy dziełu (środowisku), które całym swym istnieniem objawia fakt, że nie zostało uczynione ze względu na jakiekolwiek potrzebne czy pożądane przez odbiorcę ekonomie – odnajduje się wolnym wolnością przeżywania czego-bądź, łącznie z wyborem nieprzeżywania niczego (na myśl przychodzi tu zestawienie ciszy i dążenia do pustki w kulturach dalekowschodnich z anty-ciszą i dążeniem do zapełnienia w kulturze Zachodu). W efekcie liczą się nie nasycona potrzeba komfortu (najlepiej jeszcze dzielonego z odbiorcami-sąsiadami, bo odbiór u nas przewidziany jest dla tłumu, masowo), nie przeliczalna w „ach!ach" i „och!ach" (walucie zachodniej ekspresji) atrakcyjność akcji i skuteczność efektów – lecz właśnie świadomość (a nawet półświadomość, przeczucie) momentalności danego widoku nałożone na przytłaczające doznanie ogromu świata wobec kruchego „ja" wędrowca, nieustanne nienasycenie obrazem i drogą, ciągnącymi się potencjalnie w nieskończoność i do-wsząd – rodzące w pokornym wędrowcy jednak nie dyskomfort zawodu, lecz bolesno-błogie efemeryczne doświadczenie niesamowitości świata na wszelkim jego poziomie – doniosłym czy przyziemnym.

Za tymi porównaniami idzie też kwestia miary – podstawy naszej ekonomii *habet-debet*. Dość dobrze widać to w płaszczyźnie muzycznej: tak jak ustalamy miary, by porcjować rzeczywistość w pakiety danych, przykrojone do miar naszych zdolności percepcyjnych (podlegają im zarówno formy dzieł – rozmiary obrazów, długości filmów i utworów, stopień metaforyzacji tekstu literackiego – jak i sposoby ich oceny i rozumienia), tak ustalamy je, by porcjować tradycyjny przekaz muzyczny: takty, frazy i ich wewnętrzna tektonika wyznaczają istotę komunikatu dźwiękowego; rytmy i jednostki organizują je dla czasu dzieła, żeby się słuchacz w nim nie pogubił (komfortem zachodniego odbiorcy-uczestnika jest nieustanne nawigowanie i kontrola stanu „gdzie ja?" i „ile wobec mnie?") – muzyka obnażona w procesie komunikowania jest bowiem sposobem przeżywania tajemnicy czasu. Krajobraz zaś realizuje się odbiorcy poprzez czas i nie szuka miary: możemy w pewnej okolicy posłużyć się nią dla samych siebie, ale już w innej – stracimy ją, próbując określić pozycję swego „ja" w krajobrazach przekraczających (za nic sobie mających) miarę naszych zmysłów, takich jak ocean, ciągnący się po horyzont płaski step czy optyczne oszustwo perspektywy w rozległym krajobrazie wysokogórskim; możemy osadzić naszą wędrówkę w czasie – ale jest to nasz czas, nie czas przebywanego krajobrazu. Pojęcie miary i sensoryczna gotowość ciągłej jej kontroli jest nam narzucona przez naszą fizyczność i do nawigacji przez świat materialny niezbędna – zatem sytuacja dzieła deklarującego obojętność wobec pojęcia miary czy czasu jest już na swym progu niejako „transgresywna", przerzucająca uczestniczącego w niej na swoją stronę, działa nań deprywatywnie, pozbawiająco, zawieszająco.

Jedyny postulat, jaki zdarzyło mi się podnieść, można wspomnieć i teraz: hasło „Zamknij oczy" (*Cludioculos*) – sugestia zawieszenia i dezaktywacji miar narzucanych nam na co dzień przez optyczną reprezentację fizycznej rzeczywistości naszych zmysłów. Zwłaszcza krajobraz dzieła muzycznego objawiłby się dalece pełniej w bezmiernym środowisku otwierającym się symbolicznie za zamkniętymi powiekami, wolny od cyrkowych iluminacji koncertowych sanktuariów, od heroicentrycznego skupienia na osobie wykonawcy (czy dyrygenta), od kulturowo-socjologicznego *labelu* nazwiska kompozytora czy stylu/techniki (etykiet niejednokrotnie ważniejszych od samego dzieła, a nawet nieraz *będących* samym dziełem) – świat wolny od pewności o wspólnotowym charakterze recepcji, od ryzykownie daremnych, na siłę obiektywizowanych analiz zjawisk wartościowych i istniejących w pełni jedynie jako subiektywne, świat w swym funkcjonowaniu bliższy sytuacji snu – gdy unosimy się przez rzeczywistość o strukturze raz rzadszej, raz gęstszej, zdolni do bilokacji, translokacji i dyslokacji, do porzucenia bądź wyzerowania gramatyki przyczynowo-skutkowej, podlegli narracji snu a przy tym w pełni zdolni wpływać na siebie w niej i na nią wobec nas, w jednej „osobie" będąc jednocześnie – poprzez świadomość – odbiorcami, i – w naszej władzy wyboru nad otrzymywanymi treściami – twórcami takiego pseudokomunikatu.

4

Nawet samo słowo „odbiorca" ze swym *braniem* (tego co dawane) nie jest tu już zbyt odpowiednia.

Można zapytać, jak zrealizować podobne idee w dziele muzycznym, które – obok wszelkich swych mniej lub bardziej osobliwych celów i charakterystyk – musi wszak w naszej kulturze pozostawać elementem wspólnej przestrzeni fizycznej i zmysłowej – a w efekcie również czasowej. W nałożeniu na warsztat kompozytorski (również w przypadku *Litanii*) pomocna tu może być rezygnacja z „klasycznej" retoryki motywów, rozpoznawalnych melodii czy zestrojów oraz figur ekspresyjnych, jak kulminacje, ekspresyjna rola krótkich fragmentów ciszy, fermata i inne. Organizują one wypowiedź muzyczną w tekst aspirujący do postaci linii narracyjnej, co przytwierdza go sztywno do liniowego poczucia czasu dzieła. Innym czynnikiem jest zdecydowana przewaga faktur amorficznych, bezkonturowych, nad fakturami o wyraźnie zarysowanych warstwach; z kolei tektonika (ruch faktur w czasie obiektywnym dzieła) będzie tu raczej polegać na przelewaniu się i przenikaniu czy przebarwianiu chmur dźwiękowych, niż na szeregowym zestawianiu wyraźnie wyrysowanych akcji muzycznych. Na takim tle skądinąd porwane, jakby losowo wycięte z nieznanej całości, ginącej w zbyt głębokiej perspektywie, figury meliczne czy rytmiczne pojawiają się nie poszukując wspólnoty, nie nawiązując przeczuwanych i pożądanych ciągów przyczynowo-skutkowych, w efekcie czego percepcja dzieła w czasie może sugerować, iż nie jest istotne, w którym miejscu takiej muzyki się znajdujemy, czy początek i koniec są faktyczne i potrzebne. Czynniki takie pozwalają zdewaluować poczucie fizycznej (odpowiedniej dla zmysłów) miary i w odbiorze zamienić linearne, narracyjne dzieło-opowieść w sferyczne, aretoryczne dzieło-krajobraz. Tracą bowiem na znaczeniu wrażenia i rozpoznania kwalifikowane ekonomią miary, zysku/straty, komfortu zaspokojenia (sensu, ładu, oczekiwań) i dyskomfortu (nonsensu, chaosu, niespełnienia), do głosu dochodzą zaś zjawiska w estetyce europejskiej mniej walentne; istniejące, lecz słabiej punktowane, często nieposiadające swoich określeń w naszym leksykonie estetycznym. Pozwalają jednak one wyłonić te elementy muzyki, które czynią z niej naszym zdaniem tajemnicę uniwersalną dalece większego (lub przynajmniej innego) kalibru. Jest w niej bowiem miejsce na to, co Kant określał jako *noumen* – „rzecz sama w sobie" – oraz na *qualia*, zwłaszcza rozumiane według wykładni Clarence'a I. Lewisa. Głębokie doświadczenie dzieła muzycznego może wówczas przypominać zapis z nie do końca na bieżąco uświadamianej sobie podróży przez nieuchwytne terytoria na pograniczu snu, wspomnienia, podświadomości i rzeczy niewyrażalnych (a w tej niewyrażalności właśnie najistotniejszych – gdzie nakładają się znaczenia terminów *yügen* i *noumen*, gdzie odkrywamy, że jeśli jest nam coś komunikowane, to nieuchwytne, niedefiniowalne *qualia*). Brak klasycznie rozumianej akcji muzycznej studzi lub wręcz znosi zgubną dla ulotności jakości muzycznych konwencję śledzenia kolejnych pakietów danych, przesuwających się szeregowo przed czytnikami zmysłów – konwencję wymagającą od odbiorcy swoistej czujności, zablokowanej na pozycji *ON* świadomości sytuacyjnej, przeliczania miar i oczekiwania efektów realizowanych dlań działań.

Sposób, w jaki opisane tu wyobrażenia czy tęsknoty (ale nie postulaty) zrealizowane są na poligonie tego czy tamtego utworu, nie nadaje się do ujawnienia opisem werbalnym szczegółowej analizy; jednak by usprawiedliwić odwołanie się do utworu *Lithaniae* – wróćmy na koniec do wyjściowego zestawienia. Wykazaliśmy przeciwstawność sytuacji estetyczno-kulturowych liniowego, bilateralnego, zamkniętego między nadawcą a współrozumiejącymi odbiorcami dzieła narracyjnego, oraz sferycznego, otwartego nad samotnym odbiorcą-wędrowcem, zawierającego go w sobie, na swoich warunkach, dzieła-krajobrazu. A jeśli teraz w usta narratora z pierwszej sytuacji włożymy jego opowieść o *nim samym, wędrującym przez mistyczny krajobraz*? – tekst będący próbą translacji jego wiedzionych dynamiką krajobrazu spojrzeń i kroków, odczuć, wniosków, wahań, zachwytów, obaw, wrażeń, decyzji na „tak" i na „nie"? Powstanie być może muzyka-krajobraz, nieadresowana i niespragmatyzowana; takie założenie czy wyobrażenie tkwi u podstaw jednego z aspektów utworu *Lithaniae* – i tylko z tego powodu uznaliśmy go godnym tej mniej lub bardziej fortunnej autorskiej refleksji.

Tekst nawiązuje do wydanego niedawno (nakładem wydawnictwa Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina) utworu *Lithaniae* wraz z „autorefleksją twórcy" (jak głosi podtytuł opublikowanej z partyturą pracy habilitacyjnej).

Aleksander Kościów – ur. 1974 w Opolu, jest absolwentem warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego w klasie kompozycji (prof. M. Borkowskiego) i altówki (prof. B. Sroczyńskiego). Od 1998 zatrudniony na macierzystej uczelni, obecnie – po obronionym w 2007 doktoracie (promotor M. Borkowski) na stanowisku adiunkta – wykłada głównie kontrapunkt dla studentów kompozycji. Wykładał również w USA, Niemczech oraz jako *visiting profesor* w Korei Południowej. Jest laureatem szeregu konkursów kompozytorskich; jego utwory były wykonywane na licznych festiwalach i koncertach w kraju i za granicą, emitowane w radiofoniach polskich, niemieckich i brytyjskich. Stypendysta Fundacji Fulbrighta (2005). Obok artykułów i esejów (głównie podejmujących zagadnienia z pogranicza estetyki, percepcji dzieła muzycznego i językowych aspektów muzyki) jest również autorem trzech powieści: *Świat nura* (MUZA 2006), *Przeproś* (MUZA 2008, nominacja do Paszportu Polityki za rok 2009) i *Lecą wieloryby* (Znak 2010).

Arsenał, widok od strony kanału. Fot. P. Nowak

Eva Kotatkova *Asylum*, Giardini, pawilon główny. Fot. P. Nowak

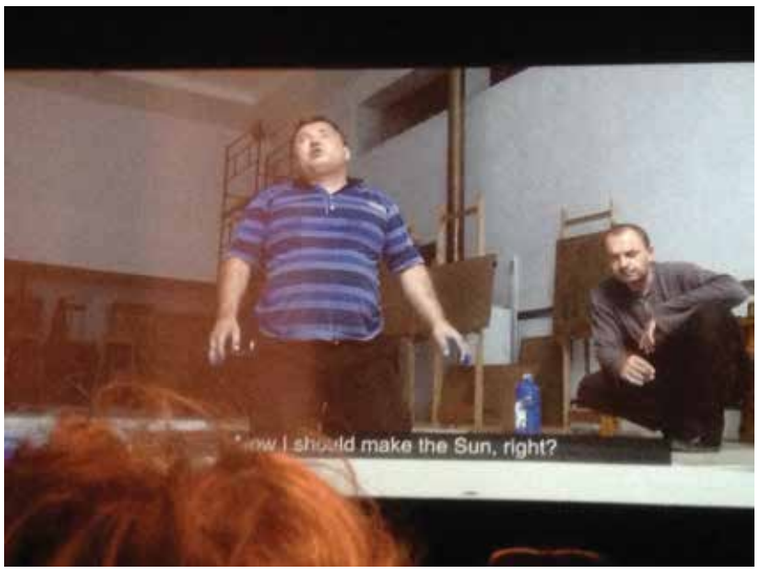
Zofia Jabłonowska-Ratajska

CAŁY TEN ZGIEŁK

Wielka utopia – pragnienie ujrzenia i poznania wszystkiego, próby ogarnięcia całości rzeczy, konstrukcje kolejnych wersji wieży Babel to motto 55. Biennale w Wenecji, ogrodu sztuk i nauk zgromadzonego w Palazzo Enciclopedico. Tytuł ten nadał wystawie kurator Biennale Massimiliano Gioni, zainspirowany dziełem życia artysty-hobbysty Marino Auriti, projektem ogromnej budowli przypominającej coś między pałacem kultury, zigguratem a Tatlinowskim pomnikiem Trzeciej Międzynarodówki. Pałac ten miał gromadzić całą dostępną wiedzę, być pochwałą ludzkiego rozumu, nieskończonym muzeum ludzkiej wiedzy. Jako punkt wyjścia symbolizuje zewnętrzną strukturę tegorocznego przeglądu, pozwalającą na wybór i wykaz wszelkich możliwych kierunków i pomysłów artystycznych (często sytuujących się na obrzeżach sztuki). Wewnątrz tej struktury otwiera się jednak wyprawa w nieznane, okultyzm, spirytualizm, różne poziomy świadomości i niepokojące zakamarki ludzkiej psychiki. I, niezależnie od oceny wystawy, dobrze odbija stan współczesnych umysłów.

Wang Qingsong, *Follow him*, pawilon Chin. Fot. P. Nowak

Studio Azzurro, *Creazione*, pawilon Stolicy Apostolskiej. Fot. P. Nowak



Artur Żmijewski, *na ślepo*, video, Giardini, pawilon główny. Fot. P. Nowak

Paweł Althamer, *Wenecjanie*, Arsenał, pawilon główny. Fot. P. Nowak

Główna wystawa była więc podobna do obszernego słownika, a jednocześnie pełna zgiełku i niepokoju, trudna w odbiorze, niemal przekraczająca granice percepcji.

To już nie są rozważania na temat podstawowych pytań: „Skąd przychodzimy?, kim jesteśmy?, dokąd idziemy?", to poszukiwania ginące w szumie video, hałasie głośników, nakładających się obrazów z wielu kamer, wyliczanek gatunków, nauk, katastrof, potworów, dziwolągów i wnętrzności, niezaspokojony głód odkrywców pozbawionych gruntu, na którym mogliby się oprzeć. Co znaczy zresztą „zobaczyć wszystko", skoro, jak pisze Wolfgang Welsch: „musimy być świadomi związku zauważania i wykluczania, widzieć coś: to znaczy nie widzieć, czego innego. Nie ma widzenia bez plamki ślepej". Co zatem spostrzegli, a czego nie widzą kurator i zaproszeni artyści?

Nad wszystkim unosił się duch jednego z najsłynniejszych XX-wiecznych badaczy ludzkiej psyche Carla Gustava Junga, występującego tu jako artysta, autor wprowadzającej w wystawę *Czerwonej księgi* (*Liber Novus*), wydanego niedawno rysunkowego zbioru zapisanych przez niego widzeń czy swoistych „objawień", otwierających jego studia nad symbolami i pojęciami. Jung patronował także pokazanym w Wenecji obrazom nieświadomości zbiorowej i indywidualnej, zarejestrowanych ze swoistym „szaleństwem katalogowania". Podejmujący ten temat Umberto Eco nie znalazł się na wystawie, ale za to obecny był tu twórca uniwersalnej biblioteki Jorge Luis Borges i jego „księga istot zmyślonych" – ożywiona przez grecką artystkę Christianę Soulou. Dzienniki innego mistrza słowa, Franza Kafki, przełożył na język rysunku Jose Antonio Suarez Londono z Kolumbii.

Miała zatem wystawa swoją księgę objawień, sławiła potęgę wyobraźni, wizji, snu i halucynacji, miała i swego rodzaju wiarę – w to może, że dzieło sztuki to najlepszy klucz do poznania świata. Przy czym rozumowemu przekonaniu o możliwości klasyfikacji towarzyszyła niemożność jej rzeczywistego dokonania. Zaprezentowano więc inwentarz wizji i symboli począwszy od okultyzmu i ezoteryzmu z początku XX wieku, wyprawy w praktyki Wschodu, szamanizm i magię, kończąc na komputerowych wirtualnych przestrzeniach. Pokazano obiekty i rysunki z tradycji różnych kultur, rytuały voodu i tantryczne, vota, totemy, funkcjonujące na równi z obiektami artystycznymi jako nośniki duchowych energii lub fetysze. Być może wyrażało to stare przekonanie o związku sztuki z magią od pierwszego zaklęcia wizerunku zwierzęcia na ścianie jaskini, odlania pierwszej pośmiertnej maski zmarłego? Na pierwszym planie postawiono indywidualność, wyrażenie własnej duszy, intensywność przeżycia czy wizji, niezależnie od stopnia ich „profesjonalizmu". A pośród tego prywatne historie natury i rzeczy (jak film Laurent Montaron czy swoista historia nauki Camille Henrot) obserwacje – jak seria obrazów morza północnego Thierry de Cordier, wyrwane ziemi człekokształtne figury – golemy Hansa Josephsohna.

Do świata z przeszłości wciągała ogromna hala zaludniona przez Pawła Althamera zastygłymi w polietylenie, niepozbawionymi specyficznego humoru,

Shu Yong, *Ancient Song Bricks*, pawilon Chin. Fot. P. Nowak

Hans Josephsohn, bez tytułu, Arsenał, pawilon główny. Fot. S. Ratajski

Sarah Sze, *Triple Point*, pawilon USA. Fot. S. Ratajski

Jakub Julian Ziółkowski, Arsenał, pawilon główny. Fot. S. Ratajski

postaciami - duchami. Ten zbiorowy portret Wenecjan o współczesnych twarzach, wyłaniających się z zaświatów, opasanych szarymi plastikowymi wstęgami, to zarazem przenikanie się historii i teraźniejszości tego niezwykłego miasta (temat *Wenecja* pojawiał się jeszcze kilka razy, na przykład w chilijskim pawilonie). Pokazaną w ostatniej sali wystawy w Arsenale instalację niedawno zmarłego Waltera de Marii – *Ekstazę Apolla*, czyli 20 połyskliwych ciężkich belek kolumn odlanych w brązie i ułożonych w ukośnych rzędach – można było rozumieć jako próbę odnalezienia harmonii między apollińskimi a dionizyjskimi pierwiastkami kultury. Zwłaszcza, jeśli postrzegać cały przegląd jako obraz rozpaczliwego poszukiwania utraconej, ale obecnej w naszej pamięci harmonii, jedności.

Polska obecność – mimo zamilkłych do czasu „rozwiązania problemów techniczno-prawnych" dzwonów Smoleńskiego – wypadła dobrze. Dokładnie w duch pokazu wpisali się Mirosław Bałka ze swym czarnym papieżem z 1987 roku i prywatne bestie Jakuba Ziółkowskiego, a także przejmujące video Artura Żmijewskiego o malowaniu niewidzialnego świata (*Na ślepo*)

Narodowe pawilony znacznie mocniej niż główna wystawa odwołują się do problemów aktualnych, podejmują tematy społeczne i polityczne. Pomimo że w większości są to sprawy uniwersalne, jak kryzys, ekologia, wykluczenie, to jednak inaczej brzmią i pokazują inne problemy w przypadku Hiszpanii, Niemiec, Francji, Grecji czy Rosji; są okazją do zaznaczenia własnej odrębności i realizują ideę różnorodności kulturowej (nie wiadomo zresztą, jak unowocześnić, nieco dziś archaiczny, pomysł na odrębne pawilony). Jak w pigułce można było odnaleźć to wszystko w brytyjskim pawilonie (*Angielska magia*), który łączył pradzieje (neolityczne znaleziska), legendy (stare pieśni), ekologię (zagrożony gatunek drapieżnych ptaków), kwestie społeczne i demonstracje – w bajkowej scenerii i przy filiżance angielskiej herbaty, którą częstowano widzów. Argentyńska artystka Nicola Costantino bardzo sprawnie posłużyła się nośną i wciąż najważniejszą dla Argentyny metaforą czy też paradygmatem Evity Peron – ukazanej widowiskowo i wirtualnie w filmowanym z kilku kamer spektaklu o jej życiu i kolejnych rolach – kończąc go symbolicznym kopczykiem zastygłych kropel deszczu, jakim „płakała za nią" Argentyna. W japońskiej wystawie można było zobaczyć rodzaj kroniki ostatnich dramatycznych wydarzeń związanych z tragedią tsunami, które połączyły ludzi wspólnotą problemów i snów. Nienowe tematy tożsamości i obcości, identyfikacji i komunikacji, stereotypów i murów pokazał w czysty, warsztatowo perfekcyjny, ale zarazem poetycki sposób duński artysta Jesper Just, integrując architekturę pawilonu ze światłem, muzyką i filmowymi projekcjami. Przewodni motyw Biennale skłaniał do tworzenia kolekcji, jak na przykład zbioru niewypałów znalezionych w różnych „zwykłych" miejscach, pokazanych w węgier-

Mark Manders, *Room with broken sentence* (fragment), pawilon Holandii. Fot. S. Ratajski

Lawrence Carroll, *Re-creation*, pawilon Stolicy Apostolskiej. Fot. S. Ratajski

Konrad Smoleński, *Everything was forever, until it was no more*, pawilon Polski. Fot. S. Ratajski

Walter de Maria, *Apollo's Ecstasy*, Arsenał, wystawa główna. Fot. P. Nowak

skim pawilonie jako memento zagrożeń drzemiących w pozornie banalnych sytuacjach. Pojawiały się alchemiczne laboratoria – jak to, pełne dziwnych konstrukcji przedmiotów codziennych, odpadków, narzędzi, kul i wahadełek, w amerykańskim pawilonie – wyrażające przy okazji sytuację zamknięcia, ucieczki w prywatną przestrzeń, symbolicznie wewnętrzną, jak mieszkanie z komputerem, która już nie broni przed zewnętrznym chaosem, bo panuje on w samym człowieku. Wątek szukania początków, pierwotnych doznań i podstawowych elementów materii podejmowano w wymiarze ekologicznym: swoisty „rozbiór" architektury na czynniki pierwsze – klasyczny symbol dekonstrukcji jako podstawy konstruowania w hiszpańskim pawilonie (Lara Almarcegui) czy zranione, wyrzucone, opatrzone przez artystkę woskiem i szmatami „ludzkie" drzewo w pawilonie belgijskim (Berlinde De Bruyckere). Albo w wymiarze antropologicznym, zanurzając się w naturę ludzką (na przykład działania z glinianymi głowami w holenderskim pawilonie czy mikrofony zamontowane w czaszkach w muzyczno-rzeźbiarskim *Warsztacie* Gilada Ratmana z Izraela).

Wiele, jak zwykle, pojawiło się w tym zgiełku sztuczek – efektownych technicznie a banalnych treściowo prac. Rzeczywiście znaczącym wydarzeniem Biennale stał się debiut pawilonu watykańskiego. Kurator, Antonio Paolucci, dyrektor muzeów watykańskich, w bardzo klarowny sposób odwołał się do aktów stwarzania, destrukcji i rekonstrukcji, zaczynając od prac nieżyjącego włoskiego artysty Tano Festy, nawiązujących wprost do sceny ożywienia Adama z Kaplicy Sykstyńskiej. Kolejne sekwencje wystawy wypełniały multimedialne działania artystów ze Studio Azurro, czarno-białe fotografie Josepha Koudelki i strukturalne, kontemplacyjne obrazy Lawrenca Carrolla.

Zderzenie z indywidualizmem Zachodu, z poczuciem, że każdy człowiek nosi w sobie istotną możliwość poznania, przyniosła wielowątkowa, intensywna chińska obecność w wielu punktach miasta. Chińscy artyści, nie rezygnując z rodzimych tradycji obrazowania i technik artystycznych, sumiennie odrabiają lekcje europejskich izmów. A przy okazji wchodzą w dyskurs z zachodnimi symbolami, ikonografią i kulturowymi wzorcami. Indywidualizmowi przeciwstawiają masę, funkcjonowanie w tłumie – w ich pracach pojawiają się ludzie zagubieni w nieskończonej ilości informacji, stosy butelek, dziesiątki postaci, sterty książek. Bezbłędnie posługują się najnowszymi technologiami, żonglują mediami. I ukazują własne, rozbudowane, przedstawienia, jak filmowo-komputerowo-muzyczny spektakl Mao Xiaochuna, wychodzący znów od Michała Anioła i jego najnośniejszego w kulturze obrazu stworzenia świata – a obejmujący całą niemal historię zmagań człowieka z własną naturą. Czy to tylko siła multimedialnego rozmachu czy wielkość artystycznej wizji, był to w każdym razie jeden z najmocniejszych akcentów tegorocznego Biennale.

Oliver Croy i Oliver Elser, *387 domów Petera Fritza*, Giardini, pawilon główny. Fot. S. Ratajski

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

Bożena Suchocka-Kozakiewicz

O NIEDOJRZAŁOŚCI

Wydaje się, że najlepiej wypromowanym produktem XX wieku jest młodość; że dzisiejsza kultura funkcjonuje pod hasłem kultu młodzieńczości i młodego, zdrowego ciała; że w ludziach tkwi nieustanne pragnienie pozostania wiecznie młodym; że świat zwariował w tym szaleńczym pochodzie niedojrzałości. Wypowiadając słowo „młodość", myślimy: dynamika, ruch, sprawność, piękno, świeżość, kreatywność, odwaga, ryzyko. Po przeciwnej stronie znajduje się starość. To słowo dla współczesnego człowieka nie brzmi optymistycznie. Ze starością wiążą się: demencja, zwiotczenie, wycofanie, zachowawczość, wstecznictwo. Wydaje się, że stara opozycja dobre – złe zmieniła się na młode – stare. Jak można zauważyć, zniknęło z tego podziału pojęcie dojrzałości: „Nie ma już dorosłych, zniknęli jak przejściowe pory roku i świetliki nad polami. Wszędzie widać tylko dzieci i ludzi starszych. Przy czym dzieci zachowują się jak dorośli (bo często muszą się rozstawać z dzieciństwem zbyt wcześnie), a dorośli jak dzieci"[1]. Wygląda na to, że mamy do czynienia z groźną epidemią, schorzeniem w sferze psychologii społecznej. Dzieciństwo nienaturalnie się przedłuża i etap dorosłości zostaje wyeliminowany z cyklu życia człowieka. Epidemia ta jest napędzana przez rynek, media, sztukę, postęp i technikę. Jest w pewnym sensie skutkiem wychowania, ale przede wszystkim zinfantylizowanej kultury masowej, którą coraz częściej rozpoznajemy jako kulturę rozrywki (rys. 1[2]): „Wielu ludzi wykształconych i niewykształconych, podchodzi do życia jak do zabawy, podobnie jak czynią to dzieci i to w końcu staje się ich trwałą postawą. Taka wieczna niedojrzałość odznacza się zapominaniem o własnej godności

Takashi Murakami, *Kaikai z mchem*, 2000, akryl, płótno, deska, 60 x 60 cm

oraz brakiem szacunku dla innych i ich poglądów, co płynie z nadmiernej koncentracji na swojej osobowości. Bowiem powszechne zaniżanie poziomu władzy sądzenia i zdolności krytycznych tworzy korzystny grunt dla tego stanu rzeczy"[3].

Ta interesująca percepcja ostatniego stulecia zainspirowała moje poszukiwania twórcze i skierowała uwagę w stronę sztuki Ireneusza Iredyńskiego *Kreacja*. Wydawać by się mogło, że dwie tak różne materie – dramat o manipulacji i przemocy oraz wizja niedojrzałości naszego wieku – nie mają żadnych punktów stycznych. Jednak rzecz nabiera innego znaczenia, kiedy dokona się pewnej modyfikacji w tekście – zmieni wiek bohaterów. Wówczas spotkanie Jana Nowaka – smutnego przedstawiciela minionej epoki z młodym krytykiem sztuki, który jest typowym wytworem konsumpcjonizmu – przeradza się w pełną napięcia konfrontację dwóch niedojrzałych osobowości (bo zjawisko niedojrzałości dotyka najmłodszych, ale również starsze pokolenia) charakterystycznych dla czasów, w których przyszło nam żyć. Oto spotykają się przedstawiciele dwóch różnych generacji: generacji X i Y. Generacją X nazywana jest grupa ludzi wchodząca w układ społeczny charakteryzujący się konsumpcjonizmem i wzrastającą rolą mediów w kształtowaniu świadomości. Przyjmuje się, że są to ludzie urodzeni w przedziale 1960–1981. Grupa ta w nowym, ponowoczesnym porządku nie potrafi się odnaleźć. Próbuje zanegować uznane wartości – jeżeli w ogóle można uznać, że jakoweś posiada – i staje wobec problemu/widma samotności i bezsensu. Przedstawicielom pokolenia X żyje się gorzej – często wykonują pracę poniżej ich możliwości i kwalifikacji, niezgodną z ich oczekiwaniami. Za szczególnego wroga uznają pieniądz. W świadomości pokolenia X zawiązuje się schizofreniczny konflikt: następuje bunt przeciwko wszechogarniającej władzy pieniądza przy pełnej świadomości, że tej sytuacji nie można już odwrócić. Do pokolenie Y należą ludzie urodzeni w wyżu demograficznym lat 1980–1995. W odróżnieniu do poprzedniej generacji przedstawiciele Y są oswojeni z nowinkami technologicznymi i mediami cyfrowymi oraz aktywnie z nich korzystają. Za sprawą nowych metod komunikacyjnych, a przede wszystkim internetu żyją w globalnej wiosce i mają znajomych na całym świecie. Chartakteryzują się dużą pewnością siebie, są dobrze wykształceni, gotowi dalej się rozwijać, są tolerancyjni, otwarci na to, co odmienne, inne i traktują często życie jak zabawę, przyjemność. Posiadanie przestało mieć dla nich większe znaczenie. Liczą się dla nich bardziej jakość życia i doświadczenie życiowe. Nie szukają autorytetów, żyjąc w przekonaniu, że wszystko zależy od nich. Są silniejsi psychicznie, stawiają sobie większe wymagania. Zbytnia pewność siebie i niecierpliwość powodują jednak, że dopiero uczą się odpowiedzialności za swoje czyny. W *Kreacji* przedsta-

1

Francesco M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, Kraków 2006, s. 7.

2

Takashi Murakami – japoński artysta współczesny, zajmuje się malarstwem i rzeźbą, a także tym, co nazywane jest sztuką komercyjną: modą, sztuką użytkową i animacją. Jest uznawany za artystę, który zaciera granicę między sztuką niską a wysoką.

3

Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1998, s. 354–355.

wicielem odchodzącego pokolenia *Iksów* jest Jan Nowak, *Igreków* – Pan. W każdym z bohaterów toczy się wewnętrzna walka pomiędzy stroną dojrzałą i niedojrzałą. Zapisana w dramacie sytuacja stwarza możliwość przyjrzenia się skutkom nienaturalnego biegu wydarzeń, w którym „miejsce osób dojrzałych zajęty dziwnie krzepkie dzieci: kuriozalni pełnoletni, którzy nigdy nie dojrzeli i traktują życie jak świetną rozrywkę, jak parodię dziecinnych zabaw"[4].

Włoski intelektualista Francesco Cataluccio w cytowanej tutaj, błyskotliwej publikacji *Niedojrzłość. Choroba naszych czasów* przeprowadza dogłębną analizę postaw społecznych, moralnych i osobowościowych ostatniego stulecia. Ilustruje swoje myśli wybranymi przykładami z dziedziny kultury, zdając się zwiastować przesilenie społeczne, komunikacyjne, kulturowe i cywilizacyjne. Póki co jednak obserwujemy ustalenie się młodości „jako klasy, jako ruchu"[5]. Darzymy młodych bezgranicznym zaufaniem, w ich ręce składamy zarządzanie bankami, przedsiębiorstwami – powierzamy losy świata, bo „społeczeństwu potrzeba, by potrząsały nim aspiracje tych, co jeszcze nie są za nic odpowiedzialni"[6]. Dorośli onieśmieleni siłą i witalnością młodych ustępują pola młodszym pokoleniom, a „jeżeli dorośli wycofują się w takiej sytuacji z gry, dorastający stają się dojrzałymi przedwcześnie"[7]. Jednych zachwyca taki stan rzeczy, inni są przerażeni. Jak sugeruje Donald Woods Winnicott, „społeczeństwo należy przekonywać, że dla dobra dorastających i ich niedojrzałości nie można im pozwolić na awans i zdobycie sztucznej dojrzałości, bo to obarcza ich odpowiedzialnością, która jest dla nich niestosowna, chociaż bardzo jej pragną"[8]. Przestrzega, że w pewnych okolicznościach taka sytuacja może okazać się bardzo niebezpieczna.

Spektakl *Kreacja*, który powstał na bazie tekstu Ireneusza Iredyńskiego, nieoczekiwanie dotyka też innej bardzo palącej i budzącej niepokój kwestii. Jest nią temat nadużyć w imię sztuki – nadużyć w przekraczaniu uznawanych społecznie norm, które czynią grunt kultury grząskim i powodują uczucie zagrożenia nie tylko wśród odbiorców, ale coraz częściej wśród samych twórców. Nie oznacza to oczywiście, że jestem po stronie tych, którzy ignorują i odrzucają radykalne gesty w sztuce. Nie, w żadnym razie – po prostu zrodziła się we mnie pokusa przyjrzenia się tym działaniom i reakcjom oraz przeprowadzenia analizy skutków, jakie wywołują. Temat narzuca się tym bardziej, że dzieło życia Nikta – ukrzyżowanie Pana – jest bardzo bliskie w założeniach kanonom dzisiejszych sztuk performatywnych. Formy prezentacji artystycznych nazywanych performance'em były autorowi *Kreacji* z pewnością dobrze znane. Zainteresowanie akcją, demonstracją, manifestacją, które rezygnują ze statycznego, przedmiotowego wytworu działań artystycznych na rzecz efemerycznych procesów czy zdarzeń w sztuce, zainicjowała przecież neoawangarda II połowy XX wieku. Materiałem twórczym dla artystów stało się życie. Z performance'u narodziła się body art (sztuka ciała): Vito Acconci[9] spalał włosy na swojej klatce piersiowej (*Przemiana,* ang. *Conversion*, 1970), a Chris Burden[10] poddawał się ukrzyżowaniu na Volkswagenie (*Trans-Fixed*, 1973). Artyści burzyli zastane kanony, podważali gatunkowe granice, swobodnie mieszali środki artystycznego wyrazu. Dzisiaj ich zabiegi przyjmują ostrzejszą formę: kaleczą się, poddają operacjom plastycznym zniekształcajacym rysy twarzy[11], obwieszają ciężarkami powieki, uszy, sutki oraz inne części ciała[12], a nawet – w obecności widzów – wymiotują[13]. Obsceniczność, okrucieństwo i fizjologia są charakterystycznymi elementami postmodernistycznych gatunków sztuki. Sztuka nowoczesna wraz z powstaniem kultury konsumpcji sprowadza tożsamość człowieka do ciała i przedstawia istotę ludzką jako jednostkę dążącą do jego „przezwyciężenia" i podporządkowania „ważnym celom duchowym". W wielu fikcyjnych narracjach sztuki nowoczesnej ta swoista destrukcja ciała kończy się najczęściej śmiercią człowieka. Akt twórczy Nikta w dramacie Iredyńskiego przyjmuje podobną formę. Różnica polega na tym, że w działanie artystyczne włączony jest zazwyczaj jedynie artysta – on też przejmuje całkowitą odpowiedzialność za prezentację, a w sztuce Iredyńskiego Jan Nowak bezpardonowo narusza ustalone granice sztuki, ukrzyżowując innego człowieka.

W spektaklu, jaki powstał na Scenie Studio Teatru Narodowego w Warszawie (premiera 10 września 2010), staram się unikać moralizatorskich tonów pobrzmiewających w słowach brytyjskiego psychoanalityka Donalda Winnicotta, nie tworzę też zamkniętej, totalnej wizji przyszłości – staram się jedynie dać widzom materiał do głębszej refleksji i pozostawiam temat ich indywidualnej ocenie i interpretacji.

Tekst powstał w związku z rozprawą habilitacyjną dr Bożeny Suchockiej-Kozakiewicz *Kreacja*, AT im. A.Zelwerowicza w Warszawie

Na zdjęciach: Jerzy Radziwiłowicz, Marcin Hycnar i Anna Gryszkówna. Fot. Andrzej Wencel, archiwum Teatru Narodowego w Warszawie

4 Francesco M. Cataluccio, *Niedojrzałość...*, s. 7.

5 Herman Hesse, *Im dojrzalsi, tym młodsi. Refleksje i wiersze o starości*, przeł. A. Kryczyńska i R. Reszke, Warszawa 2000, s. 41.

6 Donald W. Winnicott, *Zabawa a rzeczywistość*, przeł. A. Czownicka, Gdańsk 2011.

7
Ibidem.

8
Ibidem.

9
Vito Hannibal Acconci – amerykański architekt pochodzenia włoskiego, ur. 1940 w Nowym Jorku; twórca instalacji; swoimi dziełami prowadził polemikę z nadmierną figuratywnością w sztuce XX w.

10
Chris Burden – amerykański artysta, zajmował się performance'em i instalacją; swoją twórczość Burden rozpoczął od serii performance'ów opierających się na przekraczaniu barier cielesności i bezpieczeństwa artysty.

11
Orlan – francuska artystka współczesna, zajmujaca się fotografią, instalacją, rzeźbą, sztuką wideo, performance, zasłynęła pracą *The reincarnation of St Orlan* (*Reinkarnacja św. Orlan*). Projekt ten był serią pokazów performance, podczas których jej twarz ulegała metamorfozie przy pomocy chirurgii plastycznej, artystka uczyniła chirurgię plastyczną środkiem wyrazu arystycznego – tzw. carnal art (sztuka cielesna).

12
Unwersalna wyciągarka penisa – praca z lat 90. polskiego artysty Zbigniewa Libery, czołowego przedstawiciela polskiej sztuki krytycznej.

13
Millie Brown – współczesna brytyjska performerka, który wymiotuje zabarwione na różne kolory mleko na białe płótno, tworząc w ten sposób kompozycje malarskie (*Nexus Vomitus*).

Bożena Suchocka-Kozakiewicz – dr hab. sztuk teatralnych, reżyser; absolwentka dwóch Wydziałów, Aktorskiego i Reżyserii, Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Realizowała swoje przedstawienia m.in. w Teatrach: Narodowym, Rozmaitości, Dramatycznym, Studio, Ateneum. Od 1993 roku wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie. W latach 2002–2008 dziekan Wydziału Aktorskiego AT; od trzech lat jest wykładowcą Wydziału Reżyserii AT. Reżyserowała kilka przedstawień dyplomowych; jej spektakle oraz studenci w nich występujący zostali laureatami wielu nagród na krajowych i międzynarodowych festiwalach. Mieszka w Warszawie.

WIELOPOLE ZAPISANE

Dawid Mlekicki

Spektakl *Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora w świadomości widzów istnieje głównie dzięki zapisom filmowym i telewizyjnym oraz reportażom filmowym, z których większość powstała zimą 1983 roku, podczas zorganizowanego przez Teatr Rzeczpospolitej cyklu pokazów. Wtedy zrealizowano dwie polskie dokumentacje spektaklu – produkcję Telewizji Polskiej z 1984 Stanisława Zajączkowskiego oraz film Andrzeja Sapiji z tego samego roku, przygotowany na zlecenie łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych.

Wielopole, Wielopole Stanisława Zajączkowskiego

Ekipa telewizyjna Stanisława Zajączkowskiego mogła pracować podczas wszystkich pokazów z udziałem publiczności, jakie odbyły się w Krakowie podczas tournée zorganizowanego przez Teatr Rzeczpospolitej. Zastanawia asekuranckie nastawienie decydentów wobec metody organizacji pracy tej rejestracji. Pomysł jest schematyczny, bliższy transmisji, której możliwości technologiczne znajdowały się wówczas w zasięgu realizatorów Telewizji Polskiej. Granice ingerencji ich i ekipy w przebieg przedstawienia są ustalone odgórnie, na wyraźne życzenie Tadeusza Kantora. Ponadto – poza rejestracją w trakcie kolejnych pokazów – miały się odbyć dodatkowe próby kamerowe w celu uzupełnienia brakujących materiałów.

Nadzór i opiekę merytoryczną nad przedsięwzięciem (włącznie z etapem postprodukcji) sprawował Krzysztof Miklaszewski. Decydujący głos miał Ta-

1
Cyt. za M. Mokrzycka, *„Wielopole, Wielopole" dla milionów widzów*, „Express Wieczorny" 1984, 26 marca.

2
Ibidem.

3
Biblia Tysiąclecia, Poznań 1996, Ks. Psalmów 110:1.

4
T. Kantor, *Trafić do światowego muzeum*, w: idem, *Pisma*, t. II *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Wrocław–Kraków 2004, s. 452–453.

deusz Kantor. Jego akceptacja dla zmontowanego materiału miała stać się jednym z etapów przyznania zgody na emisję zapisu w telewizji (poza tradycyjną kolaudacją i techniczną akceptacją).
Kantor intensywnie negocjował kształt zapisu z realizatorem Stanisławem Zajączkowskim. Wyznaczona została naczelna zasada „ogrywania" działań scenicznych. Ekipa miała polecenie nieprzekraczania granicy sceny. Obserwacja kamery przebiegała po torze wyznaczonym poza sceną. Oparta została na statycznych planach. Ograniczono możliwości subiektywizowania przekazu przez filmowanie detali i zbliżeń. Te powstały w trakcie dodatkowych zdjęć bez udziału publiczności.
Realizator skomentował warunki tej współpracy w wywiadzie, którego udzielił w okresie poprzedzającym telewizyjną premierę widowiska:

Nie była to typowa praca. Zazwyczaj przedstawienie nagrywa się fragmentami, eksponując poszczególne jego elementy, stosując zbliżenia itp. My musieliśmy zadowolić się w zasadzie transmisją. Tadeusz Kantor nie zezwolił na wejście z kamerami w miejsce akcji scenicznej. Nie dysponowaliśmy dodatkowym światłem, które przy odpowiedniej ekspozycji pomogłoby mocniej wydobyć bardzo ważny w tym spektaklu natrętny rytm. Wszystkie nagrania dokonywane były w sali pełnej publiczności. Widać ją na ekranach, słychać reakcje[1].

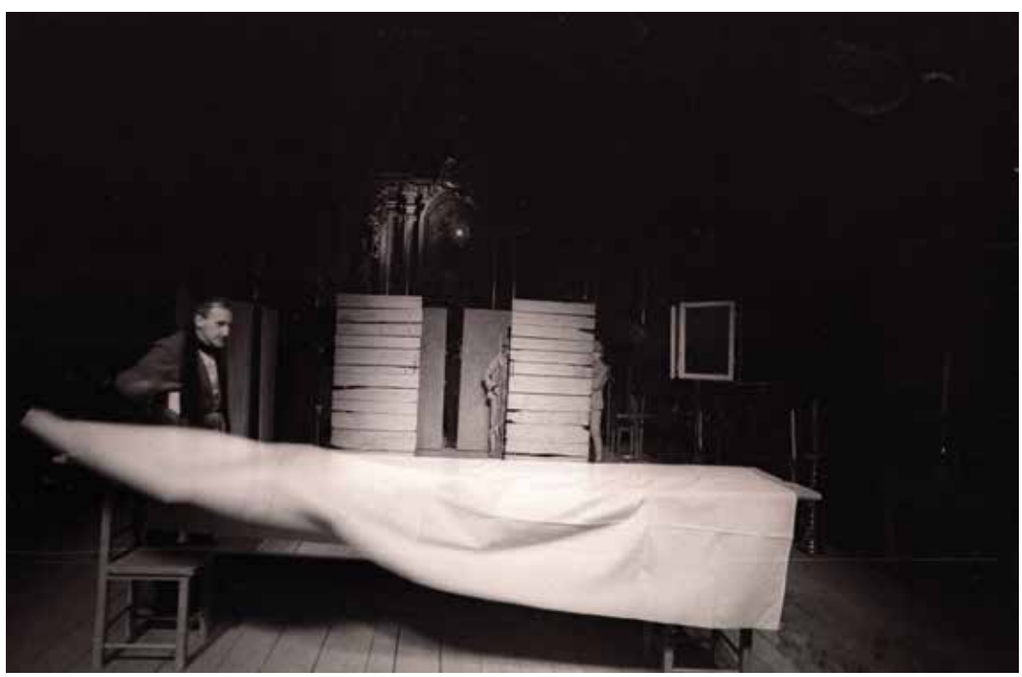
Wysoko oceniony na etapie kolaudacji, przygotowany z myślą o emisji w porze najwyższej oglądalności zapis nie ustrzegł się błędów, które mogły mieć źródło w ówczesnych siermiężnych standardach organizacji produkcji i realizacji telewizyjnej. Zaakceptowany przez artystę i szefów telewizji, opatrzony komentarzem Miklaszewskiego, reklamowany i komentowany spektakl telewizyjny posiada poważny błąd dotyczący koherencji przedstawienia. Na etapie organizacji produkcji zezwolono, by w jedną z głównych postaci spektaklu, Matkę Helkę, wcielały się na zmianę obie aktorki przygotowane do tej roli (Teresa Wełmińska oraz Ludmiła Ryba). W wyemitowanym zapisie pojawiają się one naprzemiennie, co wywołuje konfuzję. Warto wspomnieć, że zarówno na etapie promocji, jak i późniejszych, krytycznych opracowań tej realizacji nie skomentowano tego, pozostawiając jako ofiarowaną widzom zagadkę bez rozwiązania.
Realizacja Stanisława Zajączkowskiego była pierwszym widowiskiem Tadeusza Kantora przeznaczonym do emisji telewizyjnej. Jej premiera odbyła się w ramach uczczenia przez TVP Międzynarodowego Dnia Teatru. Realizacyjny kompromis mógł być wypadkową dbałości o transparentną formę przekazu, odpowiednią dla szerokiej widowni, oraz niechęci Kantora do poddania spektaklu supremacji języka filmowego, jak miało to miejsce w przypadku realizacji *Umarłej klasy* Andrzeja Wajdy.
Uwagi na temat współpracy z Tadeuszem Kantorem zakończył Zajączkowski następującą konkluzją:

Odnoszę jednak wrażenie, że po naszym nagraniu następne ekipy filmowców czy realizatorów TV będą miały większą swobodę ruchu lub nawet ingerencji w strukturę przedstawienia, bowiem wydaje mi się, że Kantor po raz pierwszy miał możność spojrzenia na swoje dzieło z boku. Jak wiadomo, występuje on w każdym spektaklu[2].

Wielopole, Wielopole Andrzeja Sapiji

Po zakończeniu prac nad reżyserowaną przez Stanisława Zajączkowskiego rejestracją spektakluTadeusz Kantor podjął współpracę z realizatorem Andrzejem Sapiją. Celem było przygotowanie zapisu spektaklu prezentowanego w Wielopolu Skrzyńskim. Na przedsięwzięcie od początku rzutowało odstępstwo od założeń, które wypracowano niemal w tym samym czasie przy realizacji dla TVP.
Zdjęcia do filmu Sapiji także powstały w grudniu 1983 roku. Obraz miał premierę rok później. Wśród badaczy twórczości Tadeusza Kantora jest znany jako jeden z dwóch upublicznionych polskich zapisów *Wielopola, Wielopola* (obok realizacji Zajączkowskiego), traktowany jest jednak raczej jako uzupełnienie niż pełnoprawna rejestracja.

Unikalny zapis spektaklu Tadeusza Kantora zrealizowany w Wielopolu Skrzyńskim 15 grudnia 1983 roku – tak brzmi zapowiedź towarzysząca temu wydaniu. Otwierający właściwą rejestrację kadr przedstawia słynną fotografię rynku w Wielopolu Skrzyńskim, z wyraźnymi sylwetkami Stanisława Bergera oraz Heleny i Mariana Kantorów. Na jego tle pojawia się tytuł spektaklu. Chwilę potem – informacja, rodzaj sprostowania, obwieszczająca, że poza Wielopolem Skrzyńskim zdjęcia do realizacji odbywały się także w Krakowie, w hali klubu Sokół, oraz podczas tournée zespołu.
Porównywanie efektów realizacji Andrzeja Sapiji i Stanisława Zajączkowskiego byłoby nieuczciwe, oba zapisy należą bowiem do innych porządków w dziedzinie dokumentacji, także z powodu różnic dotyczących warunków w jakich były realizowane oraz możliwości technicznych.
O kulisach przygotowania *Wielopola, Wielopola* Andrzeja Sapiji wiadomo stosunkowo niewiele. Zapis powstał na czarno-białej taśmie szesnastomilimetrowej. Zleceniodawcą i właścicielem praw była Wytwórnia Filmów Oświatowych. Andrzej Sapija przed rzeczoną realizacją był autorem krótkometrażowego dokumentu *Manekiny Tadeusza Kantora*, którego producentem również była WFO. Można powiedzieć, że pod względem organizacji i przygotowania produkcji, zapis *Wielopola, Wielopola* z 15 grudnia 1983 roku był projektem skazanym na porażkę. Jednorazowe przedsięwzięcie (w przeciwieństwie do serii pokazów w Krakowie, która stała się podstawą realizacji Stanisława Zajączkowskiego) nie dawało szans na ewentualne dokręcenie brakującego materiału. Projekt był zbyt ograniczony pod względem zasobów i środków, aby możliwe było osiągnięcie pozytywnego efektu autorskiej realizacji. Z ekipy, obok reżysera, wymieni zostali: operator obrazu (Przemysław Skwirczyński) i dwaj operatorzy kamer (Piotr Sobociński, Krzysztof Rus) oraz realizator dźwięku (Zdzisław Grzelka) ze współpracownikiem



(Stanisław Kędzierski). Reżyser mimo to nie zdecydował się na formułę zapisu technicznego kręconego statyczną kamerą, pozbawionego montażu. W tym tkwi przyczyna fiaska realizacji Sapiji. Ujęcia z kościoła parafialnego w Wielopolu są nieliczne, niemal migotliwe. O napiętej atmosferze podczas przygotowań do spektaklu dziś krążą legendy. Według jednej z nich rozpoczęcie spektaklu miała poprzedzić awantura Kantora z ekipą realizacyjną – punkt zapalny stanowiła kwestia profesjonalnego oświetlenia. Kantor miał wyrazić sprzeciw wobec przygotowanej przez ekipę koncepcji doświetlenia planu na potrzeby realizacji. Pokaz *Wielopola, Wielopola* w kościele był szczególny, gdyż eksponowano w nim elementy sakralnego wnętrza.

Włączony do filmu Sapiji materiał z kościoła pochodzi w większości z zapisu wykonanego przy użyciu jednej, statycznej kamery. Celem było pokazanie akcji scenicznej w planie ogólnym. Drugi operator próbował rejestrować ujęcia w innych planach, ale ten zamysł się nie powiódł. Na filmie wprawdzie widać próby ruchu operatora wzdłuż brzegu sceny, jednak jakość zdjęć pozwala wnioskować, że były one mocno ograniczone. Można dociekać, czy wynikało to z braku profesjonalnych warunków rejestracji. Miklaszewski w swojej relacji wspominał o licznych niedopatrzeniach w zakresie organizacji widowni. W jego relacji znajduje się informacja, że podczas nagrania uniemożliwiono członkom ekipy realizacyjnej przedostanie się do operatorów w celu przekazania nośników do dalszej rejestracji.

Tego rodzaju niedociągnięcia najpewniej doprowadziły do sytuacji, w której obaj operatorzy kamer zostali przymuszeni do rejestracji planów ogólnych zbyt blisko siebie w obrębie sceny. Elementarne zasady montażu filmowego wykluczają możliwość stworzenia płynnej, sprawnej i profesjonalnej realizacji przy ograniczeniu się do zestawiania ujęć wyłącznie z planów ogólnych. Na etapie postprodukcji te ujęcia uzupełnione zostały przez materiały z Krakowa. Ich niedookreślony charakter i brak konkretnego źródła pozwalają snuć domniemania, że są to zdjęcia zrealizowane w czasie, w którym uzupełniano braki do zapisu Stanisława Zajączkowskiego. Włączone materiały nie sugerują, jakoby przy ich powstawaniu była obecna publiczność. Prawdopodobnie pochodzą z prób do spektaklu.

Sprawne zmontowanie takich nieprzystających do siebie materiałów jest bardzo trudne. Finalny efekt jest świadectwem determinacji twórców, zabiegających o całościowy kształt rejestracji. Jednak został osiągnięty kosztem koherencji, poszanowania zasad tworzenia przekazu filmowego, a niekiedy logiki. Bardzo łatwo odszyfrować montażowe fałsze. Różnice w jakości materiałów pochodzących z obu planów w efekcie finalnym są nie do zatarcia. Inne są elementy scenografii (w krakowskich materiałach brak świeczników). Dysharmonia w oświetleniu planu i aktorów jest bardzo widoczna. Realizacja krakowska ucieka w zbliżenia, w detale. Zabieg jest konsekwentny, z jednej strony pozwala ukryć odrębność ogólnego planu sali klubu sportowego Sokół, z drugiej – zdynamizować rytm obrazu filmowego przez montowanie ujęć z różnych planów. Montaż materiałów filmowych z Krakowa i Wielopola składa się chwilami na język suchej, ale przejrzystej relacji ze zdarzenia. Zdumiewa zderzenie transparentnego języka rejestracji z pompatycznym, mistycznym, a zarazem okolicznościowym tonem, jaki powstaje za sprawą autorskich ingerencji Sapiji w dzieło Tadeusza Kantora.

Film Andrzeja Sapiji budzi wiele obiekcji i rodzi szereg elementarnych pytań. Te najbardziej podstawowe dotyczą ontologii i podstawowych rozróżnień gatunkowych. Czy możemy mówić tu o zapisie teatralnym, zgodnie z zaleceniem wydawcy, skoro ingerencje reżysera wykraczają poza zakres tej definicji, kierując się w stronę dokumentalnego patchworku, w którym właściwy zapis spektaklu z Wielopola Skrzyńskiego stanowi tylko jeden z elementów, ponadto będący jego wizualną dominantą?

Jeden z kluczowych zabiegów inscenizacyjnych, trafnie wskazujący na specyfikę filmu Andrzeja Sapiji, ma miejsce podczas akcji scenicznej obejmującej sekwencję fotografii pośmiertnej księdza. W tej scenie zapis prowadzony ze sceny w kościele parafialnym zostaje przerwany. Długą pauzę wypełnia filmowy kolaż złożony z ujęć dokumentalnych, dokręconych na ulicach Wielopola Skrzyńskiego. Oryginalny zapis dźwiękowy spektaklu zostaje zastąpiony przez ścieżkę dźwiękową pochodzącą z realizacji Stanisława Zajączkowskiego. Rozdzierający fragment psalmu 110 (Siądź po mojej prawicy / aż Twych wrogów położę / jako podnóżek pod Twoje stopy)[3], śpiewany kościelnym wielogłosem zostaje tu zestawiony z banalnymi ujęciami przedstawiającymi ściany okolicznych budynków, drzwi, okiennice, drewniane chaty.

Praca operatora skupiona jest na eksponowaniu elementów „biednej" rzeczywistości zapomnianej wsi na Tarnowszczyźnie. Dzięki temu zabiegowi klarowna staje się intencja reżysera poszukującego rymów wizualnych, korespondujących obrazów dla rzeczywistości teatralnej w ujęciu dokumentalnym. Odbywa się tu coś, co na użytek tej analizy określiłbym poszukiwaniem rangi estetycznej bliskiej teatrowi Tadeusza Kantora w samym Wielopolu Skrzyńskim.

Ujęciem, które najsilniej zapada w pamięć spośród wszystkich włączonych do filmu Andrzeja Sapiji, jest obraz rekrutów armii austriackiej. Powracający kilkukrotnie, zamienia się w odautorski refren reżysera. Staje się klamrą tego zapisu filmowego (pojawia się jako jedno z pierwszych i jedno z ostatnich ujęć). Momentem osobliwej pointy jest bliźniaczy obraz przedstawiający ofiary nieokreślonej kaźni. Występuje jako echo sceny spektaklu, w której rozstrzelani zostają rekruci. Ujęciem łączącym oba obrazy jest sylwetka Tadeusza Kantora dyrygującego na scenie i gestem wydającego kolejne polecenie. Historyczne ujęcie przedstawiające pobojowisko z rozrzuconymi ciałami ofiar akcentuje „historycyzm" filmu Sapiji. Przez swoją dosłowność wydaje się jednak napastliwe, poszukujące określonej reakcji emocjonalnej, niewywiedzionej z materii dzieła Tadeusza Kantora. *Wielopole, Wielopole* Sapiji kończy się tą samą sceną z maszerującymi rekrutami. Taśma jest podniszczona, zużyta. W końcu przepala się (od lampy projektora) i zostaje zerwana. Nie wiem, czy ten efekt zasługuje na miano odautorskiego komentarza. Jeżeli tak, to jest komentarzem wymownym.

Konkluzja nasuwająca się po analizie zapisu Andrzeja Sapiji, mającego dokumentować pokaz *Wielopola Wielopola* w kościele parafialnym w Wielopolu Skrzyńskim, jest taka, że w istocie uczestniczymy w pozorze realizacji teatralnej. Charakter montażu materiałów filmowych, na jaki zdecydował się reżyser, autorski sposób realizacji wobec przyzwyczajeń odbiorczych, wszystkie włączone w obręb dzieła teatralnego odautorskie ingerencje to elementy, które utrudniają nam odbiór, w konsekwencji prowadząc do zakwestionowania powziętego wcześniej założenia, że mamy tu styczność z zapisem zdarzenia teatralnego.

Reżyser tej wersji *Wielopola, Wielopola* używa narzędzi przynależnych rejestracji zdarzenia teatralnego do stworzenia popularnej, edukacyjno-patriotycznej narracji, opartej na motywach przedstawienia Tadeusza Kantora.

Święta informacja

Cricot 2 stał się dla polskiego teatru ikoną problemu walki o kształt rejestracji spektaklu teatralnego, gdy Tadeusz Kantor w 1976 roku wyraził zgodę na autorski kształt realizacji filmu Andrzeja Wajdy, którego podstawą był spektakl *Umarła klasa*. Na fali spektakularnego sukcesu przedstawienia, a zarazem u progu międzynarodowej wędrówki z *Teatrem Śmierci,* miał Kantor świadomość koniecznej krzywdy, jaką dla widowiska jest zapis filmowy.

O Andrzeju Wajdzie krąży anegdota, jakoby miał on być zainteresowany przygotowaniem własnej filmowej wersji spektaklu *Wielopole, Wielopole*, opartej na radykalnym pomyśle obserwacji spektaklu z perspektywy, którą wyznacza ciągłe obserwowanie (przez kamerę) emocji na twarzy obecnego pośród aktorów Tadeusza Kantora.

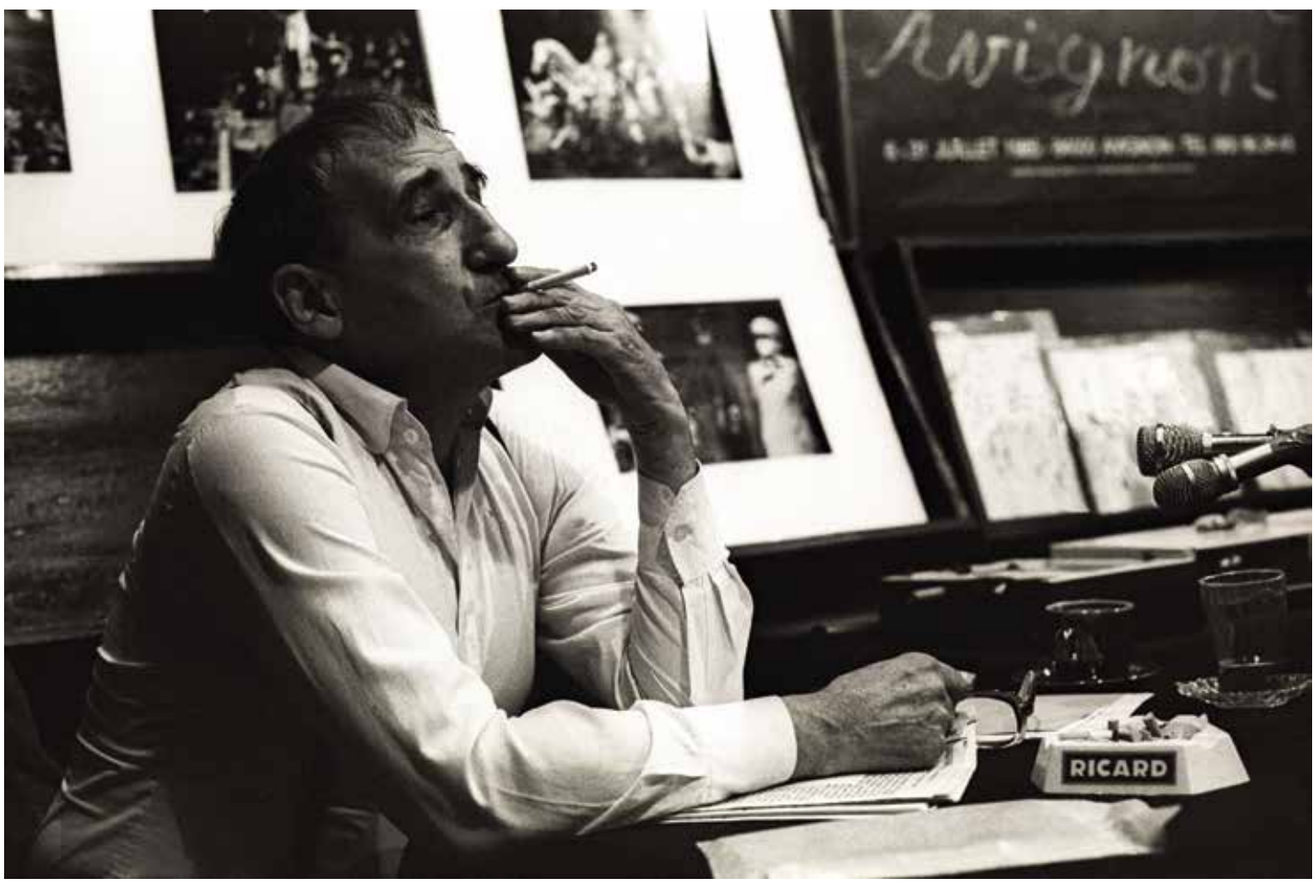
Do realizacji Andrzeja Wajdy, jak wiadomo, nie doszło, ale echa współpracy reżysera z Tadeuszem Kantorem mogły mieć wpływ na założenia, z jakimi rozpoczęto przygotowania do zapisów *Wielopola, Wielopola* w grudniu 1983 roku.

Kantor odniósł się krytycznie do kwestii zapisywania dzieła teatralnego, poświęcając jej komentarz opublikowany pod tytułem *Trafić do światowego muzeum*. Tekst został ogłoszony w 1978 roku[4]. Część odnosząca się bezpośrednio do zestawienia języka filmowego z materią dzieła teatralnego zyskała tytuł *O „unieruchamianiu" awangardy*. Punktem wyjścia jest w niej film Andrzeja Wajdy, powstały na kanwie spektaklu *Umarła klasa*. Kantor zdobywa się na konkluzję, zgodnie z którą każde dzieło sztuki, najbardziej awangardowe, skazane jest na utrwalenie, na „unieruchomienie". Samorodne trwanie dzieła w formie „unieruchomionego" niesie ze sobą niebezpieczeństwo otwarcia na „reakcję i odbiór i eksplikacje i komentarze niezgodne zupełnie z intencjami twórców". Przekleństwem, jakie zdaje się wisieć nad przyszłością dzieła, trwającego w formie zapisu, jest dla Kantora przewartościowanie, będące wynikiem wprowadzenia do materii dzieła „świętej informacji". Na ten czynnik składają się według autora *Umarłej klasy* – nacisk na stworzenie „przekazu", przejrzystość „komunikacji" i preparowanie dzieła sztuki pod „konsumpcję" odbiorczą. Ten sposób wyobrażenia przekłada się też na myślenie Kantora o roli odbiorcy. Zawiera się w nim ostrzeżenie przed „programowym myśleniem" o odbiorcy, zapowiadającym brak zrozumienia Artysty i widza przy partycypacji „unieruchamiającego" medium.

Tekst jest zmienioną wersją fragmentu pracy magisterskiej *Wielopole, Wielopole Tadeusza Kantora przedstawione dnia 15 grudnia 1983 roku w kościele parafialnym w Wielopolu Skrzyńskim. Medialny obraz zdarzenia* napisanej pod kierunkiem Małgorzaty Dziewulskiej na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 2012.

Dawid Mlekicki – absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, słuchacz seminarium Małgorzaty Dziewulskiej *Profecja/Promocja* w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Publikował w czasopismach „Teatr" i „Didaskalia", a także na portalach internetowych poświęconych kinu. Twórca bloga www.uszatyfotel.pl. Pracuje nad autorskim projektem dotyczącym dokumentacji filmowej i medialnego obrazu twórczości teatralnej Tadeusza Kantora.

Fot. Leszek Dziedzic,
podczas prezentacji spektaklu w grudniu 1983 roku w Wielopolu Skrzyńskim
(ze zbiorów Galerii Dyląg w Krakowie).



Tadeusz Kantor. Fot. L. Dziedzic

Rektorzy szkół wyższych u prezydenta RP Ignacego Mościckiego 7.10.1938. Widoczni od lewej: rektor Akademii Stomatologicznej w Warszawie profesor Jerzy Modrakowski, rektor Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie profesor Jan Miklaszewski, rektor Politechniki Warszawskiej profesor Józef Zawadzki, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie profesor Wojciech Jastrzębowski, prezydent RP Ignacy Mościcki, rektor Uniwersytetu Warszawskiego profesor Włodzimierz Antoniewicz.

Wojciech Włodarczyk

NIEPODLEGŁOŚĆ I NOWOCZESNOŚĆ

Rok 1918 jest momentem kluczowym dla ostatnich stuleci historii Polski. Wiek XIX go oczekiwał, podporządkowując mu niemal wszystkie swoje wysiłki. Dla minionych stu lat był i wciąż jest drogowskazem i osią najważniejszych polemik. W historii warszawskiej uczelni artystycznej przeszedł jednak praktycznie niezauważony. Potwierdza to *Sprawozdanie od 1904 roku do 1919/1920 r.* sporządzone 8 lutego 1920 roku przez sekretarza Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych Waleriana Oskara Śniechórskiego[1]. Podkreślono w nim natomiast akt upaństwowienia szkoły w dniu 19 listopada 1917 roku. Podpisano wówczas stosowny „arkusz" potwierdzający przejście uczelni pod „zarząd Szkolnictwa Państwa Polskiego", a więc Rady Regencyjnej. Alfred Lauterbach opublikował wówczas artykuł *Państwo o sztuka*[2], którego echa pobrzmiewać będą we wszystkich wypowiedziach późniejszego ideologa Szkoły i Akademii Sztuk Pięknych Władysława Skoczylasa. Wydarzenia listopada 1918 roku nie zostały w *Sprawozdaniu* odnotowane, bo w niczym nie zmieniły zasad funkcjonowania szkoły ani decydujących o niej ciał: Komitetu Opiekuńczego i Rady Pedagogicznej. Poza uchwałami (Rady Pedagogicznej) o nieprzyjmowaniu do szkoły mężczyzn uchylających się od ochotniczej służby w wojsku i o zaciągu do Legii Akademickiej (uchwała studentów), nie ma innych informacji.

Sytuacja zmieniła się dopiero w roku 1922, w wyniku decyzji politycznych: 2 lutego zlikwidowano Ministerstwo Sztuki i Kultury, a w parę tygodni później, ustawą z 23 marca utworzono nową uczelnię – Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie. Ustawa była nie do końca jasna, z jednej strony szkoła posiadała atrybuty uczelni wyższej (autonomię i wymóg posiadania przez kandydata matury), z drugiej, formalnej, nie była akademicka, bo podporządkowano ją zaledwie Departamentowi Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a nie Ministerstwu Oświaty, które akademickość gwarantowało. Czas między ustawą (statut SSP z 20 listopada opublikowano 4 grudnia 1922 roku) a rozpoczęciem zajęć w szkole to listopadowe wybory wygrane przez Narodową Demokrację, pełen napięcia wybór pierwszego Prezydenta RP Gabriela Narutowicza w dniu 9 grudnia i jego śmierć w gmachu Zachęty w dniu 16 grudnia. Prezydenta zastrzelił dawny wykładowca historii sztuki Warszawskiej

1
W zbiorach Arch. ASP w Warszawie; przedruk: *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych 1902-1920. Dokumenty i materiały* zebrała Janina Tarkowska, Warszawa 1995, s. 47–53.

2
Alfred Lauterbach, *Państwo o sztuka*, „Świat" 1917 nr 46, s. 1–2.

3
Józef Czajkowski, *Sztuka stosowana*, w: *Wykłady inauguracyjne w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1923-1983.* Koncepcja, układ i opracowanie Janina Tarkowska, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie" nr 2/8/1984, s. 1–11.

4
Zob. Włodzimierz Suleja, *Myśl polityczna piłsudczyków o twórczość Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, w: *Polska myśl polityczna XIX i XX wieku*, red. Henryk Zieliński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983 (seria *W kręgu twórców myśli politycznej. Zbiór studiów*, tom 5).

Szkoły Sztuk Pięknych, malarz Eligiusz Niewiadomski, do niedawna urzędnik Ministerstwa Sztuki i Kultury. Po procesie został rozstrzelany 31 stycznia 1923 roku. Śmierć Prezydenta RP opiewały wiersze Antoniego Słonimskiego – *Na śmierć prezydenta Narutowicza* i Juliana Tuwima – *Pogrzeb prezydenta Narutowicza*, śmierć Niewiadomskiego zaś wiersz Józefa Wittlina *Podzwonne dla skazańca*.

Podczas inauguracji szkoły w dniu 11 marca 1923 roku Józef Czajkowski wygłosił słynne przemówienie *Sztuka stosowana* nakreślające program ideowo-artystyczny uczelni[3]. Program zarysowany przez Czajkowskiego to „całość" i „harmonia" utożsamiana dosłownie (ale i metaforycznie) z „domem polskim" i niwelująca podziały na sztukę czystą i stosowaną. To dominacja rzemiosła nad malarstwem i produkcją przemysłową. To sztuka odpowiadająca potrzebom współczesności i „nowoczesnego życia publicznego". To sztuka unikająca etykiet stylu (takiego żądania nie znajdziemy), ale odwołująca się do wzorców klasycyzmu (także biedermaieru), angielskiego Arts and Crafts Movement i wzorów własnych (polska sztuka ludowa). Nad programem tym dominuje postulat upowszechnienia sztuki (wzbogacającej „życie ludzi skromnych, żyjących z pracy rąk i głowy"), wykorzystania jej funkcji wychowawczych i możliwości reprezentacyjnych w służbie odzyskanego państwa.

Program ten, wielokrotnie potem doprecyzowywany w tekstach i wystąpieniach przede wszystkim Władysława Skoczylasa i Tadeusza Pruszkowskiego, stał się podstawą wykładni tak zwanego „stylu narodowego" („stylu polskiego") wiązanego słusznie ze środowiskiem stołecznej uczelni. Jednak w wystąpieniu Czajkowskiego nie znajdziemy nie tylko postulatu stylu, nie ma także wprost wyrażonego postulatu „stylu narodowego". Nie ma go też w broszurze wydanej w 1928 roku *Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie. Cele i zadania*, w której Czajkowski umieścił tekst *Cele i zadania Szkoły*. Powołuje się natomiast na wartości „leżące na dnie rasy i narodu". Tę zmianę częściowo tłumaczy zarysowane powyżej polityczne tło początków uczelni, które trzeba uzupełnić przewrotem majowym 1926 roku i – w sferze kultury – udziałem Polski w wystawie paryskiej w 1925 roku. Środowisko szkoły związane było z bliskim lewicy obozem Józefa Piłsudskiego, zaskoczonym wydarzeniami 1922 roku i dopiero rozpoczynającym pracę nad własnym programem politycznym w opozycji do koncepcji endeków, dla których kategoria narodu była oczywistością. Czas ten, dla przyszłości piłsudczyków decydujący, dobrze opisał ideolog obozu Juliusz Kaden-Bandrowski, adiutant Piłsudskiego, w powieści *Generał Barcz*. Ukazywała się ona w odcinkach od września 1922 roku, a w postaci książkowej wyszła w kwietniu 1923. Powieść krytykuje endecję, a szerzej prawicę, za niezdolność kierowania państwem, ale odsłania też brak programu własnego obozu. „Droga" – główne pismo piłsudczyków, obozu legionowo-peowiackiego, miejsce kształtowania projektu przyszłej sanacji, zaczęto wychodzić dopiero w lutym 1922 roku. Według Kadena hasło niepodległości, „czyn" niepodległości, powinien być teraz zastąpiony „czynem" – państwem. Została w ten sposób doprecyzowana idea „czynu-domu", wcześniej wyrażona przez Kadena w propagandowej broszurze *Podpułkownik Lis-Kula* z 1920 roku[4]. Odległym źródłem „domu polskiego" były „szklane domy" XIX-wiecznych socjalistów utopijnych, do codziennego języka wprowadzone przez Stefana Żeromskiego w *Przedwiośniu* z 1924 roku. [...]

Okres od 1904 do 1944 roku należy więc z wielu powodów ująć w szerszej perspektywie i analizować go na innych niż tylko stylistyczne poziomach, bo na poziomie wyborów światopoglądowych[5]. W 1958 roku początki szkoły „trzeba było" umieścić w 1904 roku z kilku powodów: niezgody kapistów (po stalinizmie przeżywających okres uznania) na wizję malarstwa w ASP w okresie II RP, oczywistej niechęci władz do dorobku „burżuazyjnej" Polski (bliżej im było do roku wydarzeń rewolucji 1905, którą zresztą przywoływał w swoim wystąpieniu w 1923 roku Tichy), ale przede wszystkim niechęci Wydziału Architektury Wnętrz do tradycji rzemiosła i stylu narodowego dominującego w dwudziestoleciu międzywojennym. Mimo zasadniczych różnic między Wydziałem Malarstwa a Architektury Wnętrz, w tej kwestii panowała między nimi pełna zgoda. Zwyciężyła więc wizja sztuki dominująca w warszawskiej ASP po „październiku", najkrócej – koncepcja „nowoczesności". Nowoczesność drugiej połowy lat pięćdziesiątych łączyła w sobie część tradycji awangardy, cywilizacyjne i społeczne posłannictwo dostosowane do warunków politycznych PRL[6]. Była – i jest – ideologią artystyczną i polityczną, w pełnym tego słowa znaczeniu – światopoglądową. Jej polskie źródła znajdują się właśnie w latach trzydziestych XX wieku.

Profesor Władysław Skoczylas ze studentami podczas zajęć z rysunku.

5
Por. Wojciech Włodarczyk, *Iluzje nowoczesności*, „Artium Quaestiones", t. XX, Poznań 2009. Przykładem takich ograniczających interpretacji może być: Piotr Piotrowski, *Od nacjonalizacji do socjalizacji polskiego modernizmu, 1913–1950*, „Artium Quaestiones", t. XV, Poznań 2004. Kluczowe wydaje się określenie podstawowych pojęć „modernizm", „nowoczesność" i „awangarda", a przede wszystkim chronologiczne, semantyczne i ideologiczne umiejscowienie ich źródeł, a następnie zastosowanie do dłuższych okresów artystycznych, począwszy od XVIII wieku aż do dnia dzisiejszego.

6
Por. Wojciech Włodarczyk, *Nowoczesność i jej granice*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, Warszawa 1987, s. 19-30; idem, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa 2005; idem, *Przestrzeń i własność*, w: *Grupa „Zamek". Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski i Piotr Majewski, Lublin 2009.

W piśmiennictwie o sztuce w II RP termin nowoczesność nie jest zrazu stosowany precyzyjnie. Jedna z popularniejszych galerii warszawskich, Salon Sztuki Polskiej Nowoczesnej, w początkach lat dwudziestych wystawiający Matejkę i Picassa, nie wywoływał żadnego zdziwienia. Nowoczesność – tak jak ten termin rozumiemy na gruncie historii sztuki dziś – zdobywała sobie prawo obywatelstwa stopniowo, dopiero pod koniec tej dekady wypierając (nie do końca) o wiele bardziej wówczas popularny termin „modernizm". Powolne zanikanie kategorii modernizmu miało zapewne wiele przyczyn. Jedną z nich były jego silne związki z okresem Młodej Polski utożsamianej przede wszystkim z rozkwitem malarstwa, skrajnego indywidualizmu, ale także z czasem wpływów impresjonizmu. W latach dwudziestych terminu impresjonizm używano niemal jak obelgi, był zaprzeczeniem dominującej w tej dekadzie „jasno określonej formy" reprezentowanej przede wszystkim przez grupę Rytm oraz artystów spod znaku awangardy. Formiści byli jeszcze dla krytyków „najskrajniejszym modernizmem", „Praesens" był „kwartalnikiem modernistów", ale pokaz w Zachęcie w 1926 roku nosił już nazwę *I Międzynarodowa Wystawa Architektury Nowoczesnej* (chociaż recenzenci pisali o „duchu modernistycznym"), a pawilon projektu Szymona Syrkusa na Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929 roku określony został jako „prawdziwie nowoczesny". Rola architektury i architektów w upowszechnieniu kategorii nowoczesności na pewno nie była mała i na pewno uprzywilejowywała w jej koncepcji kontekst (społeczny i przestrzenny).

Interesujące jest, w jaki sposób zmieniało się znaczenie nowoczesności w odniesieniu do malarstwa. Pozytywnie przyjęta wystawa prac uczniów Szkoły Sztuk Pięknych z letniego pleneru w Kazimierzu Dolnym, otwarta jesienią 1924 roku, chwalona była za to, że pokazuje „zamiast pejzażyków – rzeczy skomponowane"[7]. Ale w dwa lata później Wacław Husarski tak opisywał VII wystawę Rytmu, ugrupowania skupiającego m.in. kilku profesorów warszawskiej SSP: „[...] po bardzo silnej reakcji przeciwko impresjonistycznym zaniedbaniom formy jesteśmy obecnie świadkami prób zmierzających ku połączeniu nowoczesnych zdobyczy formalnych z wartościami farby i faktury, wzniesionymi niegdyś przez impresjonizm"[8]. Jednak następna, VIII wystawa Rytmu reprezentuje dla innego krytyka „wartości już muzealne". Koloryzm, bo taką nazwę zaczyna się stosować do umacniającej się nowej tendencji polskiego malarstwa lat dwudziestych, powoli akceptowany, niósł ze sobą (także i za sprawą swej paryskiej proweniencji) zmianę nastawienia do terminu nowoczesność, o przede wszystkim jego doprecyzowanie. IX Salon Malarski IPS-u z 1937 roku, który był odebrany jako „zwycięstwo" kolorystów, Tadeusz Pruszkowski (po śmierci Skoczylasa główny ideolog Akademii) skomentował następująco: „[...] na temat salonu IX IPS-u utyskiwałem nieco na eklektyzm ogólny panujący w dzisiejszym malarstwie, który pod pozorem obowiązującej nowoczesności podaje rzeczy bardzo wczorajsze. [...] Zawsze gotów jestem wstrzymać się z ujemną oceną dzieła, niedojrzałego jeszcze, ale noszącego w sobie zarodki »inności«, niepodobna jednak obojętnie patrzeć na komunały nowoczesności o wartościach błahych, ubranych w kulturkę"[9]. „Rzeczy bardzo wczorajsze" to oczywiście – według Pruszkowskiego – koloryści i kapiści, współcześni mu kontynuatorzy impresjonizmu.

Skąd niechęć artystów, i nie tylko artystów, związanych z obozem sanacji do terminu „nowoczesność", kiedy to w pierwszych latach koniunktury gospodarczej po przewrocie majowym budowano z sukcesem podstawy gospodarcze Polski, modernizowano kraj, dopracowywano koncepcje etatyzmu i kiedy pod koniec lat trzydziestych Eugeniusz Kwiatkowski mówił o „państwie nowoczesnym, zachodnim"? Na pewno źródeł tego nastawienia należy szukać w momencie budowania programu obozu sanacji, tuż przed i tuż po przewrocie majowym 1926 roku i generalnie w awersji Piłsudskiego do „doktryn"[10]. Przede wszystkim trzeba jednak pamiętać, że założenia programowe endecji, przeciwników politycznych sanacji, oparte były na *Myślach nowoczesnego Polaka* (1903) Romana Dmowskiego. Właśnie n o w o c z e s n e g o[14]. Z koncepcją reprezentowaną przez Narodową Demokrację ostro rozprawiał się Adam Skwarczyński, redaktor „Drogi" i główny ideolog sanacji. W artykule *Rozwój idei narodowej – a narodowa demokracja* Skwarczyński krytykuje Dmowskiego za odrzucenie tradycji romantycznej, idei posłannictwa narodu, która była jednocześnie tradycjonalna i rewolucyjna. „Tradycję zerwano. Zaczynano »od początku«, »od podstaw«. [...] Na ich miejsce [Mickiewicza, Słowackiego, Norwida] importowano z zagranicy modne, spopularyzowane idee »partyjne«, »trzeźwe«, »organiczne«, »materialistyczne«"[12]. Pozytywistycznej pracy u podstaw, czekaniu z niepodległością na korzystną koniunkturę międzynarodową i nowoczesnemu właśnie ujęciu narodu, reprezentowanemu przez endecję, przeciwstawiano zbrojny „czyn", wywalczenie niepodległości za cenę krwi. Insurekcyjne hasło Piłsudskiego (ciągle podkreślane w II RP w obchodach rocznic powstań) i paseistyczne, nowoczesne myślenie Dmowskiego przestały być jednak ostro sobie przeciwstawiane w momencie odzyskania niepodległości, a jednocześnie zwycięstwa endecji w pierwszych wyborach w wolnej Polsce (chociaż ciągle trwało)[13].

Działający bez wystarczającego zaplecza parlamentarnego piłsudczycy budowali więc koncepcję przejęcia władzy i jednocześnie kreślili program, ideową wykładnię dopasowaną do dotychczasowej ideologii obozu, czyli niepodległości. Adam Skwarczyński przyjął zamach majowy jako „rewolucję moralną"[14]. „Program akcji bezpośredniej pragnie przywrócić pracy jej prawdziwe oblicze" – pisał dwa lata wcześniej Janusz Jędrzejewicz. Czyn niepodległy zaczynał być rozumiany jako czyn-praca, a sprawy społeczne traktowane na równi ze wzmocnieniem państwa, aż do osiągnięcia przezeń rangi gospodarczego mocarstwa. „Polska chce idei i ludzi ideowych, ludzi czynu i woli, którzy nakreśliliby jej misję dziejową i określili stosunek do świata, nie pozwalając równocześnie popaść w zgniliznę moralną i rozkład"[15].

Znaczenie państwa w refleksji nad sztuką w kręgu profesorów SSP zaczęło pojawiać się z całą siłą właśnie po przewrocie majowym. Dlatego często nazywa się ich artystami „państwowotwórczymi"[16]. Trzeba jednak zapytać, jakie jest kryterium wyodrębniające tę grupę? Nie może być formalne, bo – chociażby – pałacyk Prezydenta RP w Wiśle i ogromna grupa tzw. „budynków modernistycznych" z lat trzydziestych należy do nowej architektury i ma funkcjonalne awangardowe wnętrza. A trudno nazwać środowisko awangardy „państwowotwórczym" w odniesieniu do państwa sanacyjnego, chociaż i taka ścieżka interpretacyjna może kogoś uwieść. Nie wytrzymuje krytyki kryterium bezpośredniej

7
Stanisław Woźnicki, „Południe" 1925 nr 2 s. 62.

8
Wacław Husarski, *„Rytm" (Wystawa w Salonie Cz. Garlińskiego)*, „Tygodnik Ilustrowany" 1926 nr 19, s. 330.

9
Tadeusz Pruszkowski, *IX Salon Malarski IPS. II*, „Gazeta Polska" 1937 nr 351 s. 5; przedruk w: Tadeusz Pruszkowski, *Wybór pism*, oprac. i wybór Irena Bal, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie" nr 4/26/1989, s. 96.

10
Janusz Jędrzejewicz, *W służbie idei. Fragmenty pamiętników i pism*, Londyn 1972, s. 196.

11
Patrz też Joanna Kurczewska, *Naród w socjologii i ideologii polskiej. Analiza porównawcza wybranych koncepcji z przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1979, gdzie przedstawiono szerokie tło rodzących się koncepcji narodowych.

12
Adam Skwarczyński, *Rozwój idei narodowej – o narodowa demokracja*, „Droga" 1924 nr 1, s. 8.

13
Funkcjonujące w literaturze przekonanie o swoistej łagodnej ewolucji od „niepodległości" do „nowoczesności" (np. *Od niepodległości do nowoczesności. Centralny Okręg Przemysłowy 1937–1939*, red. Krzysztof Adamek, Stalowa Wola 2007) sprawdza się, gdy pomijamy ideologiczne zaplecze dyskusji w środowisku piłsudczyków, kiedy rozpatruje się problem nowoczesności wyłącznie w granicach dwudziestolecia międzywojennego i przede wszystkim – jako problem formy czy funkcji (także społecznych). To zawężające stanowisko chciałbym w niniejszym tekście skorygować.

Konkurs na pomnik marszałka Józefa Piłsudskiego na placu Na Rozdrożu w Warszawie. Jury konkursowe. Stoją od lewej: historyk sztuki Stanisław Lorentz, artysta rzeźbiarz Xawery Dunikowski, historyk Artur Bliwiński, prezydent Warszawy Stefan Starzyński, profesor Aleksander Bojemski, marszałek Edward Rydz-Śmigły, artysta malarz Wojciech Jastrzębowski, generał Tadeusz Kasprzycki, generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski, artysta malarz Tadeusz Pruszkowski, wiceprezydent Warszawy Jan Pohoski, artysta rzeźbiarz Edward Witting, konserwator zabytków Jerzy Roemer. 1937.

użyteczności, funkcji społecznej sztuki. Bo mieszczą się tu nie tylko rękodzieła sztuki stosowanej, ale i projekty awangardy. Czy sztuka „państwowotwórcza" ma być związana z postulowaną koncepcją ustrojową? Także nie, bo hasła „industrializacji sztuki", jej „społecznej energii", wreszcie „budowy życia, wzmożenie jego potencjału organizacyjnego, hasło społecznego utylitaryzmu sztuki", chociaż bliskie postulatom Skoczylasa, wyszły jednak spod pióra Władysława Strzemińskiego[17]. Należałoby też zapytać, czy przynależność do określonych stowarzyszeń artystycznych jest potwierdzeniem „państwowotwórczych" skłonności (albo też, na ile gotowość do zrzeszania się była właściwa tej grupie artystów)? Prezesostwo Felicjana Szczęsnego Kowarskiego (profesora ASP i jednocześnie artysty realizującego prestiżowe zamówienia publiczne) w Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków, organizacji będącej głównym przeciwnikiem Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (grupującego większość artystów ASP kojarzonych z „państwowotwórcami") temu przeczy. Z kolei umiejętność, np. kapistów, organizowania zaplecza dla swoich promocyjnych działań stawia pod znakiem zapytania zarzucany im, daleki ponoć od umiejętności organizatorskich, indywidualizm. Warto wreszcie zastanowić się, na ile określone pojęcia stanowiące istotę ideologii państwowej piłsudczyków, ideologii sanacji są tożsame z kategoriami używanymi przez artystów.

Kłopot sprawia definicja państwa, albo raczej jego narzucone polityczną, unifikującą optyką PRL znaczenie. Czy każda działalność artystyczna na rzecz wizerunku instytucji państwowych (albo szerzej – sfery publicznej) II RP może być nazwana „państwowotwórczą"? PRL ze względów propagandowych demonizowała „burżuazyjne", sanacyjne państwo czyniąc go „nie naszym". Jego niepodległy charakter również uległ temu fałszywemu ujęciu. Napoleon Czarnocki w artykule *Trzy głosy w sprawie głębszych podstaw ideowych* (podsumowującym artykuły dyskusyjne Bronisława Siwika, Gabrieli Kosińskiej i Pawła Hulki-Laskowskiego), zamieszczonym w ostatnim numerze „Drogi" w znaczącym dla piłsudczyków roku 1926, pisał: „Samo państwo jest najgodniejszą organizacją pomocy wzajemnej"[18]. Mieściła się w tym idea „pracy" i „solidaryzmu" społecznego, ale także koncepcja zarządzania gospodarką oraz wizja ustrojowa[19]. Wielokrotny minister sprawiedliwości Wacław Makowski pisał z pozycji antyliberalnej i antyindywidualistycznej (a więc bliskich awangardzie) o znaczeniu solidaryzmu i współdziałania w ramach organizacji dobrowolnie zrzeszających swoich członków: „Istotą państwa nie jest tylko władza, ale skomplikowany splot norm organizacyjnych, stanowiących całokształt ładu publicznego, który jest ładem nie tylko prawnym, ale społecznym – w szerokim znaczeniu tego wyrazu"[20]. Społeczno-organizacyjny charakter działań wielu artystów był więc wynikiem reguł demokracji i powszechnej, popieranej przez władze tendencji do samoorganizowania się. Aspekt gospodarczy państwa wydaje się jeszcze bardziej znaczący dla działań artystów. Etatyzm jako program obozu piłsudczyków był formułowany w opozycji do skrajnie liberalnych koncepcji gospodarczych endecji. Realizowany w latach koniunktury 1927–1929, przetrwał kryzys

14 Adam Skwarczyński, *Rewolucja moralna*, „Droga" 1926 nr 5, s. 1-3.

15 Stanisław Srokowski, *O polską ideę państwową*, „Droga" 1925 nr 12, s. 12.

16 Agnieszka Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy" artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

17 Władysław Strzemiński, *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*, „Tygodnik Artystów" 1935 nr 14, s. 2.

18 Napoleon Czarnocki, *Trzy głosy w sprawie głębszych podstaw ideowych*, „Droga" 1926 nr 11, s. 10.

19 Stefan Starzyński, *Rola państwa w gospodarce*, Warszawa 1928; Wacław Makowski, *Nowa Polska w nowej Europie*, Warszawa 1930. Zob. też: Kazimierz Dziewulski, *Spór o etatyzm. Dyskusje wokół sektora państwowego w Polsce międzywojennej 1919–1939*, Warszawa 1981; Małgorzata Łapa, *Modernizacja państwa. Polska polityka gospodarcza 1926–1929*, Łódź 2002; Piotr Janus, *W nurcie polskiego etatyzmu. Stefan Starzyński i Pierwsza Brygada Gospodarcza 1926–1932*, Kraków 2009.

20 Wacław Makowski, *Nowa Polska w nowej Europie*, cyt. za: Bohdan Suchodolski, *Ideały kultury o prądy społeczne. Wypisy z dzieł myślicieli polskich XIX i XX wieku*, Warszawa 1933, s. 480.

i ponownie, już według wskazań ministra Eugeniusza Kwiatkowskiego, sprawdzał się podczas realizacji trzyletniego planu inwestycyjnego i czteroletniego planu budowy Centralnego Okręgu Przemysłowego (1936–1940). Wydawać by się mogło, że planowa (w bardzo skromnym zresztą zakresie) polityka gospodarcza powinna także uwzględnić postulaty artystów. Ale to właśnie państwo nie chciało podejmować inicjatyw twórców, nie chciało być traktowane – jak chcieliby to widzieć konserwatyści – jako „środek dla społeczności"[21]. Dowodem może być wystąpienie Wojciecha Jastrzębowskiego, w końcu senatora z mianowania Prezydenta RP, w parlamencie[22] czy głośna krytyka marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego przez Juliusza Kadena-Bandrowskiego: „Panu Marszałkowi u dupy wisi polska kultura", po tym jak dostojnik zignorował zaproszenie na wykład Leopolda Staffa, któremu patronowała Polska Akademia Literatury[23]. Etatyzm sanacji był bardzo ograniczony: „etatyzm jest odstępstwem od reguł a nie regułą"[24]. Kwiatkowski w piętnastoletnim planie rozwoju kraju na lata 1939–1954 dopiero w etapie czwartym (1948–1951) umieszczał zagadnienia kultury i oświaty. Priorytetem były sprawy społeczne (bezrobocie) i w konsekwencji tworzenie nowych miejsc pracy (industrializacja i zbrojenia). Nie pomagały tu nawet wysokie stanowiska profesorów SSP (Jastrzębowskiego i Skoczylasa) w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. IPS, choć zdominowany przez artystów z ASP, prowadził jak na warunki II RP wyjątkowo liberalną politykę wystawową uwzględniającą twórców dalekich od ideologii obozu sanacyjnego[25].

Osobny problem niesie ze sobą idea „sztuki narodowej" obecna przede wszystkim w tekstach Władysława Skoczylasa. Wbrew nazwie nie była ona forsowana przez endecję. Endecja stawiała w dyskusji nad polską sztuką współczesną problem morale artysty, a nie koncepcję kształtu plastycznego czy tematyki, z czym zazwyczaj wiązano koncepcję sztuki narodowej[26]. Sam Skoczylas był przelotnie związany z narodową demokracją jako członek ZMP „Zet" w latach 1906–1909, ale podobnie jak czołowi profesorowie SSP, późniejszej Akademii, związany był ściśle z elitą sanacji. Więcej: należał do niej i – jak ona – z dystansem podchodził do politycznych koncepcji endecji. Koncepcja sztuki narodowej Skoczylasa nie zakładała jakiejś określonej formy czy tematu, a już na pewno nie determinowała jej „przynależność narodowa", niemieszcząca się zresztą w koncepcjach federalistycznych obozu Piłsudskiego[27]. Na pewno ważna była „Chęć [...] wyodrębnienia się od Zachodu i przygniatającej kategorii smaku łacińskiego"[28]. Józef Czajkowski, odwołując się do sukcesu Pawilonu Polskiego na wystawie paryskiej 1925 roku, potwierdzał to kilka lat później: „Przekonaliśmy się także, że nie bardzo jest co brać i od kogo, a już na pewno nie od narodów romańskich, których (zapewne chwilowo tylko)

Wystawa polska „Stulecia 1830 - 1930" w Paryżu. Komitet organizacyjny w składzie Antoni Potocki (pierwszy z prawej), Wojciech Jastrzębowski (w środku za stołem) oraz Zygmunt Stanisław Klingsland (pierwszy z lewej, siedzi).

21
Antoni Zygmunt Helcel, *Państwo*, w: Bohdan Suchodolski, *Ideały kultury o prądy społeczne. Wypisy z dzieł myślicieli polskich XIX i XX wieku*, Warszawa 1933, s. 171. Warto tu dla kontrastu przytoczyć źródła i skutki takiego etatystycznego ujęcia kultury (począwszy właśnie od lat trzydziestych XX wieku) jakiego udziałem była i jest Francja, opisane w interesującej książce: Marc Fumaroli, *Państwo kulturalne. Religia nowoczesności*, Kraków 2008. Oraz – paradoksalnie, chociaż oczywiście wyciągając inne wnioski – stanowisko Strzemińskiego: „Kto jest uodporniony przeciwko wrażliwości artystycznej, do tego przemówi czynnik najwymowniejszy – kalkulacja i uzasadnienie gospodarcze", Władysław Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, w: *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934, s. 93.

22
Wojciech Jastrzębowski, *Przemówienie senatora Wojciecha Jastrzębowskiego. Kultura – spoistością narodu z państwem*, „Plastyka" 1936 nr 2, s. 191-192.

23
Piotr Kitrasiewicz, wstęp w: Jerzy Bandrowski, *Wściekłe psy*, Warszawa 2005, s. 6.

24
Stefan Starzyński, *Pięć lat na froncie gospodarczym* w: *Pięć lat na froncie gospodarczym 1926–1931*, Warszawa 1931, s. 39.

25
Joanna M. Sosnowska, *Instytut Propagandy Sztuki 1930-1939*, w: *Sztuka lat trzydziestych*, Warszawa 1991; *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930––1939)*, wybór i opr. Joanna M. Sosnowska, Warszawa 1992.

26
Wojciech Włodarczyk, *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, w: Władysław Skoczylas, *Szkoła – sztuka – państwo*, op. cit.; Joanna M. Sosnowska, *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 213; eadem, *Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne" 1998, R. XLVI, nr 4, s. 173-201.

27
Władysław Skoczylas, *Styl narodowy w sztuce*, w: idem, *Szkoła – sztuka – państwo*, op. cit., s. 73–77.

28
Recenzja z 1920 roku po ukazaniu się *Teki zbójnickiej* Władysława Skoczylasa, cyt. za: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 65.

wyjątowienie na polu plastyki daje się gwałtownie odczuwać”[29]. Paradoksem jest, że podobną w duchu opinię usłyszeli w dwa lata później z ust przybyłego z Paryża Waldemara George’a walczący ze „strachem przed wpływami” kapiści[30]. Jednak „wyodrębnienie” sztuki polskiej nie wynikało tylko z lęku przed obcym oddziaływaniem, z zaściankowości czy poczucia wyższości[31]. Skoczylas lekceważąco wypowiadał się o bezrefleksyjnym naśladowaniu architektury dworkowej, a program dydaktyczny skierowany do studentów SSP zawarł w trzech hasłach: „polskość”, „współczesność” i „jedność” sztuki. Kategoria współczesności rozumiana była przez niego jako silny związek z rzeczywistością, z realiami społecznymi i gospodarczymi, z zakorzenieniem i była zawsze obecna w jego koncepcjach artystycznych, tak jak obecna była w programie pracowni Jastrzębowskiego. To właśnie Jastrzębowski zaprosił Kazimierza Malewicza do gmachu szkoły przy Wybrzeżu Kościuszkowskim i był gospodarzem bankietu wydanego na cześć suprematysty w Polskim Klubie Artystycznym. W pracowni Jastrzębowskiego zapoznawano studentów z koncepcjami Wassila Kandinsky’ego, zaznajamiano z zasadami dydaktyki Bauhausu i analizowano najnowszą sztukę[32]. Skoczylas na początku lat trzydziestych pisał: „[…] największy patriotyzm należy okazać w wysiłku talentu w przystosowaniu go do współczesnych materiałów, nowych zdobyczy technicznych i zmienionych potrzeb. Dziś już prócz ostatnich Mohikanów ze starszego pokolenia cała młoda architektura opanowana jest przez ducha współczesności. Dojście do władzy w rządzie jednostek żywych i młodych przyczyniło się w wysokim stopniu do zwycięstwa [tych] idei artystycznych”[33]. Sztuka współczesna, sztuka narodowa, to „Sztuka wszędzie i dla wszystkich”, jak głosiło hasło Bloku Zawodowych Artystów Plastyków. To sztuka artystów dostrzegających kształtujące się na ich oczach nowe masowe społeczeństwo, ale i dostrzegających niebezpieczeństwo w idącej za nim kulturze masowej.

Istotą sztuki narodowej był „pewien określony świat uczuć”, który Władysław Skoczylas widział w „cierpieniu i walce wewnętrznej”, Tadeusz Pruszkowski w „melancholii”, a Mieczysław Biegański w motywach „lirycznych, pogodnych, radujących i kontemplatywnych”[34]. Nośnikiem tych uczuć była także „tradycja obyczajowa” i „wspólna kulturze nić upodobań” łącząca Rzeczpospolitą szlachecką ze współczesną Polską. Nie jest więc zdaniem Skoczylasa sztuka narodowa domeną wyłącznie wybitnych jednostek, ale całego społeczeństwa i wynika z charakteru jego zachowań. Bo istotą sztuki narodowej jest podtrzymywanie tożsamości narodu i jego trwania: „[…] dzieła naszych artystów to dzieła ludzi walczących i opierających się śmierci narodu i stwarzających narodowi prawa do świetności godnej przeszłości, o której utracie nie mogą myśleć bez tragicznego bólu”[35]. Dopiero z tej perspektywy możemy z jednej strony zrozumieć niedostrzeganą przez przeciwników otwartość artystów warszawskiej ASP, a z drugiej – przerzucić wprost pomost do ideologii obozu legionowego.

Na ważnym forum Zjazdu Polskich Artystów Plastyków w 1932 roku, Skoczylas przestrzegał: „Nie należy też przeceniać zasobów kultury, pozycja naszej kultury jest silna, o ile silni są ci, którzy jej front trzymają, gdy oni upadają, może nas zalać fala barbarzyństwa, która jest bliższą niż się nam wydaje”[36]. Przeczucie zagłady kultury europejskiej nie było wówczas czymś rzadkim. *Zmierzch Zachodu* Oswalda Spenglera (1918) w roku 1922 doczekał się już 47 wydań. W 1925 wyszła *Dehumanizacja sztuki* Jose Ortegi y Gasseta. Koncepcja Spenglera mówi, że żadna kultura nie jest uprzywilejowana, co podważa europocentryzm tendencji odwołujących się do klasycyzmu. W Polsce poza pisarstwem Stanisława Ignacego Witkiewicza znajdujemy, obok wielu katastroficznych diagnoz, dwie znaczące pozycje: Floriana Znanieckiego *Upadek cywilizacji zachodniej* (1921) i Mariana Zdziechowskiego *W obliczu końca* (1937). Na nastroje te składały się doświadczenia I wojny światowej, umasowienie społeczeństwa, technicyzacja życia codziennego, postępująca totalizacja sąsiednich państw i ogólnie rzecz ujmując – dominacja materializmu nad pierwiastkiem duchowym. Najczęściej podnosi się w tym kontekście działalność organizatorską kadry profesorskiej ASP i członków IPS-u. Społeczna aktywność profesorów warszawskiej Akademii budziła podziw, tak jak z uznaniem przyjmowano ich walkę o rozszerzanie oświaty plastycznej czy zwiększanie ilości miejsc wystawowych, problemów szczególnie aktualnych w czasach kryzysu. Jednak to nie kryzys gospodarczy niepokoił Skoczylasa, a kryzys kultury, a zwłaszcza brak „ludzi czynu i woli” na tym właśnie polu. Motyw ten przewija się przez wszystkie wypowiedzi ideologów sanacji, gości stale na łamach „Drogi” i „Pionu”. Można w nim wyróżnić dwa wątki: koncepcji przywódczej jednostki oraz charakteru i znaczenia elit. Oba były pochodną legionowej legendy: kultu marszałka Piłsudskiego i pamięci niedawnych walk o niepodległość. Oba trafiały w samo sedno rozważań artystów.

W książce *Ludzie i idee* Aleksander Hertz poświęcił elitom osobny artykuł: *Socjologia Vilfreda Pareto i teoria elit*[37]. Przyjmując punkt wyjścia włoskiego socjologa, krytykującego oświeceniowy dogmat o równości wszystkich ludzi, podjął problem krążenia elit, oczywiście nieporównywalnych z klasami społecznymi. Zwracał uwagę na znaczenie irracjonalności, siły wiary, bohaterstwa i konieczności organizacji. W oczywisty sposób dotykał Hertz problemu funkcjonowania demokracji, któremu interesujące artykuły poświęcili wówczas Czesław Znamierowski, a przede wszystkim Józef

29
Józef Czajkowski, *Powrotna fala*, „Wiadomości Literackie” 1933 nr 11, s. 4.

30
Waldemar George, *Sztuka europejska o sztuka narodowa. (Odczyt wygłoszony dnia 13 VI 1935 w Sali Kopernika UJ w Krakowie)*, „Głos Plastyków” 1935 nr 1-6 s. 89-91.

31
Por. Tadeusz Cieślewski syn, *Chwalebny prowincjonalizm*, „Sztuki Piękne” 1934 nr 6 s. 234––235. „Chwalebny prowincjonalizm” Tadeusza Cieślewskiego syna przywołuje opozycję margines-centrum i nieuchronnie związany z tym problem dominacji i akulturacji (nawracania) przez centrum. Nowoczesność, podobnie jak tendencje klasycyzujące (por. związki nowoczesności, o dokładniej modernizmu/awangardy z klasycyzmem: Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Polskie malarstwo dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004), obecne w sztuce II RP i mające swoje źródło w oświeceniowym, Gibbonowskim „duchu postępu” Rzymu, który „zbudził geniusza Europy” (Edward Gibbon, *Upadek Cesarstwa Rzymskiego na Zachodzie*, Warszawa 2000), była przez twórców Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (tekst Cieślewskiego był komentarzem do deklaracji ideowej Bloku) traktowana jak eliminacja doświadczenia polskiego (które w ujęciu obozu piłsudczyków oznaczało to samo co doświadczenie niepodległości). Ujęcie to zawieszało – dziś powiedzielibyśmy – postkolonialną i niezwykle nowoczesną opozycję źródło/kolebka/centrum – poboczność/margines/prowincja, ciągle obecną we współczesnej historii sztuki (por. DaCosta Kaufmann, *Toward o Geography of Art*, Chicago-London 2004).

32
Por. *Kalendarium życia i twórczości Mieczysław Szymańskiego*, oprac. Wojciech Władarczyk, mpis, materiały do nieopublikowanego katalogu Mieczysława Szymańskiego 1988, MASP.

33
Władysław Skoczylas, *Sztuki plastyczne w Polsce*, w: idem, *Szkoła – sztuka – państwo*, op. cit., s. 52.

34
Ibid., s. 50––60; Tadeusz Pruszkowski, *Ferdynand Ruszczyc*, przedruk: Pruszkowski, *Wybór pism*, op. cit., s. 90––92; Mieczysław Biegański, *Problemy sztuki narodowej*, Warszawa 1937. „Melancholia wykonuje w odniesieniu do przeszłości pewien akt poznawczy, wydobywa potencjał przeszłości dla sensu symbolicznego w przyszłości i dla samego pojęcia przyszłości” – Angelika Rauch, *The Hieroglyph of Tradition: Freud, Benjamin, Gadamer, Novalis, Kant*, Madison, N.J. 2000, cyt. za: Martin Jay, *Pieśń doświadczenia. Nowoczesne i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, Kraków 2008, s. 479.

35
Władysław Skoczylas, *Styl narodowy w sztuce*, w: idem, *Szkoła – sztuka – państwo*, op. cit., s. 77.

36
Władysław Skoczylas, *Zjazd polskich artystów plastyków w Krakowie według stenogramu reportera „Głosu plastyków”*, „Głos Plastyków” 1932 nr 9-10 s. 122––125.

37
Aleksander Hertz, *Socjologia Vilfreda Pareto i teoria elit*, w: idem, *Ludzie i idee*, Warszawa 1931 (seria *Biblioteka Drogi*).

Piłsudski[38]. Piłsudski rozpatrywał nierozwiązywalny „problemat": wojsko a demokracja, honor a prawo, w kontekście walki o niepodległość i ugodowych zachowań endecji, a także – jakby zarysowując moralne tło wyboru – w perspektywie przyszłego zamachu majowego. Problem ten nie był tylko elementem refleksji ideologicznej. Stanowił naturalną konsekwencję przemian społecznych i powstania społeczeństwa masowego. Na polskim gruncie, wyprzedzając słynną książkę Jamesa Burnhama *The Managerial Revolution* (1941), prekursorem w analizie nowej kategorii kadr kierowniczych był związany z sanacyjnymi etatystami Władysław Gieysztor. W książce *Przedsiębiorstwa państwowe* z 1928 roku pisał o przyszłym fachowcu, „dzielnym dyrektorze". Kryzys nurtujący międzywojnie miał być zlikwidowany dzięki wyjątkowym jednostkom, motywowanym siłą charakteru i przekonań.

Podobnie widziano tę sprawę w kulturze. Szczególnie wiele miejsca poświęcano inteligencji (zaliczając do niej oczywiście również artystów), nie szczędząc jej także uwag krytycznych. We wspomnianym zbiorze Aleksander Hertz umieścił znaczący tekst: *Spór o inteligencję*. To jeden z wielu artykułów, w których ideolodzy sanacji podejmowali ten temat[39]. Hertz zwracał uwagę, że: „Interesy inteligencji jako całości są przede wszystkim natury kulturalnej". I dalej, powołując się na Hendrika de Mana: „[...] istnieje *ein Inferioritätskomplex des Intellektuellen*, który wyraża się w idealizacji proletariatu, w wierze w mesjanizm proletariatu i w przeświadczeniu o wielkich niedoskonałościach inteligenckich. Przeciw ostatnim za jedyną receptę podaje się utożsamienie się inteligencji z proletariatem. Godne uwagi, że mówią o tym wciąż sami inteligenci, proletariat natomiast dość wyraźnie akcentuje swą odrębność"[40]. W artykule *Sprawa klerka* z 1933 roku Hertz wskazał na inną wadę polskiej inteligencji: „Rażącą właściwością naszej inteligencji jest brak zrozumienia dla zagadnień ogólnych"[41], swoisty brak głodu światopoglądowego i hierarchii ważności spraw współczesnej Polski. „Zagadnienia ogólne" definiowane były na łamach „Drogi" podobnie jak w diagnozie Skoczylasa i skupiały się na „opieraniu się śmierci narodu". Wilam Horzyca, obok Skwarczyńskiego czołowy ideolog piłsudczyków, ujmował to wprost: „[...] oś wszystkiego stanowił fakt walki o niepodległość. [...] troska o pewność i całość polskiej swobody"[42]. Niepodległość wyznacza hierarchię systemu wartości, nie ma ona uzasadnienia ani prawnego, ani racjonalnego. Oddala nieco ale i uzasadnia ideologię państwową, ujmuje problem narodu w perspektywie jego tożsamości i ciągłości, a nie takiej czy innej formy jego artystycznej prezentacji czy partyjnego wykorzystania.

Przywołany przez Hertza „klerk" był jednym z głównych tematów ówczesnych dyskusji ogólnoeuropejskich. Źródłem była słynna książka francuskiego filozofa Juliena Bendy *Zdrada klerków* z 1927 roku. Recenzował ją Jan Parandowski, komentowali Aleksander Hertz i Ludwik Fryde, utożsamiał się z klerkizmem Karol Irzykowski (słusznie przypominając, że zarysował tę postawę jeszcze w 1916 roku w artykule *Imponderabilia czyli rzeczy „niepotrzebne"*)[43]. Klerkizm, zestawiany niesłusznie z eskapizmem, zakładał dystans do polityki i spraw bieżących. Klerk poświęcał się prawdzie w wymiarze uniwersalnym i ponadczasowym. Twierdził, że prawda, dlatego że niepraktyczna, nie może być relatywizowana, manipulowana i wykorzystywana doraźnie – i przez to właśnie nabiera znaczenia. Kluczowe dla Bendy były: prawda, sprawiedliwość i rozum, które charakteryzują się niezmiennością, bezinteresownością i są racjonalne. W Polsce doskonałym przykładem zastosowania w obrębie sztuki klerkowskiego światopoglądu był cytujący Marcela Prousta Józef Czapski: „Barrès mawiał, że artysta (taki np. jak Tycjan) powinien przede wszystkim służyć chwale swojej Ojczyzny. Ale może on służyć jej tylko będąc artystą, to znaczy pod warunkiem, że w chwili kiedy bada prawa sztuki, kiedy tworzy swoje doświadczenia i odkrycia, równie subtelne (*délicates*) jak odkrycia w nauce, że w tych chwilach nie myśli o niczym innym, n a w e t o O j c z y ź n i e, a tylko o prawdzie, wobec której stoi"[44]. Kapistowska teoria, która od 1931 roku w nowy sposób polaryzowała polską scenę artystyczną, zawierała więc także aspekt zachowań artysty i jego życiowych decyzji i wpisywała się w dyskusje prowadzone również na poziomie wyborów światopoglądowych[45].

Czapski kończył swój artykuł słowami: „Dzisiaj, kiedy jest »i ziemia i kraj i ojczyzna i ludzie« – kiedy mamy w o l n o ś ć, nie możemy poświęcać naszej ambicji tworzenia najwyższych wartości w sztuce [...]"[46]. Niepodległość została w perspektywie klerkowskiej – i oczywiście polskiej – zamieniona na „wolność". To jedna z wielu zmian jakie zachodziły w latach trzydziestych – zmian budujących nowy paradygmat sztuki i nowy wzorzec zachowań artysty. Ale niepodległość tworzy przestrzeń wspólną, a wolność – własną. Jednak klerkizm Bendy (także za sprawą zachowań samego filozofa) szybko został dopasowany do warunków zideologizowanych lat trzydziestych. W dwadzieścia lat po wydaniu książki francuskiego filozofa określenie „zdrada klerków" nabrało diametralnie innego sensu[47]. Stało się mianem nagannej ucieczki artystów od politycznego zaangażowania, a sam klerkizm nabrał wbrew pierwotnym intencjom autora zdecydowanie negatywnego charakteru. Pod wpływem wydarzeń politycznych (Stalin, Hitler, Hiszpania) w latach trzydziestych nastąpiła internacjonalizacja wolności. W procesie tym artyści razem z politycznymi bojownikami stali się szybko grupą wiodącą. Na alternatywę: stalinizm albo hitleryzm, polscy artyści doświadczeni rokiem 1920, a więc obroną niepodległości, byli jednak w zdecydowanej większości skutecznie uodpornieni.

Strategie polskich artystów były odmienne. Stanowisko Czapskiego przedstawiliśmy powyżej. Jego koniecznym uzupełnieniem jest biografia: otarcie się o Katyń i wybór emigracji po II wojnie światowej. Czapski zresztą oddał także sprawiedliwość swoim przeciwnikom: „[...] IPS był z gruba domeną piłsudczyków i lewicy, przeciw Zachęcie, domenie endecji. Myślę specjalnie o Skoczylasie i o Jastrzębowskim. Wiele im zawdzięczaliśmy, choć znali przecie nasz skrajnie krytyczny stosunek do ich polityki artystycznej. Zarzuty tej grupy wobec kapistów, że zafiksowani Paryżem nie widzimy Polski, były oparte przeważnie na nieporozumieniu, ale nie ręczę, czy i oni nie miewali racji. Nie docenialiśmy na pewno ogromnej, bezinteresownej pracy organizacyjnej życia artystycznego w Polsce, wykonywanej przez tych ludzi. Nie docenialiśmy ich jako odkrywców i konserwatorów wszystkich skarbów kulturalnych Polski"[48]. Czapski pisał to już świadom doświadczeń polskiej „popaździernikowej" nowoczesności. Również i awangarda – myślę tu o Strzemińskim – legitymowała się tragicznym doświadczeniem swej biografii. Zanim jednak to nastąpiło, niepomna na upraszczanie definicji sztuki narodowej, postulowała walkę: „[...] może się zdarzyć sytuacja, w której pędzel i pióro – najbardziej

38
Czesław Znamierowski, *Elita i demokracja*, „Przegląd Współczesny" 1928 nr 75-77, s. 483-494; Józef Piłsudski, *Demokracja a wojsko*, „Droga" 1924 nr 9, s. 1–8.

39
W „Drodze" znajdujemy m.in. teksty: Tadeusz Hołówko, *Grzechy i omyłki polskiej inteligencji pracującej* (1924 nr 5), Kazimierz Zakrzewski, *Zagadnienie inteligencji* (1929 nr 4), Aleksander Hertz, *Sprawa klerka* (1933 nr 3).

40
Hertz, op. cit., s. 131 (Hendrik de Man, *Die Intellektuellen und der Socialismus*, Jena 1926).

41
Ibidem.

42
Wilam Horzyca, *Na dziesięciolecie „Drogi"*, „Droga" 1932 nr 2, s. 108–109.

43
Jan Parandowski, *Julien Benda*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 40, s. 2; Ludwik Fryde, *Droga klerka. Kilka uwag o współczesnym odrodzeniu religijnym*, „Pion" 1935 nr 16, s. 5–6; Karol Irzykowski, *Zasada komplikacji*, „Europa" 1930 nr 11, s. 335–338. Do klerkizmu nawiązywali m.in. Jan Emil Skiwski czy Stefan Napierski.

44
Józef Czapski, *Wpływy i sztuka narodowa*, „Droga" 1933 nr 3, s. 244.

45
Zob. także: Joanna Sosnowska, *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, op. cit.

46
Czapski, op. cit., s. 250.

47
Pascal Ory, Jean-Francois Sirinelli, *Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus ŕ nos jours*, Paris 1986.

cięte i ostre – nie wystarczą, bo trzeba zabijać. Bo jest wojna, a w wojnie jednako ręka w rękę ze sobą i naprzeciw tej samej śmierci pójdzie szewc, krawiec, lekarz, robotnik, malarz i poeta! I przyznajcie, że na tę wojnę nie możemy iść nieprzygotowani, że musimy przejść długi okres trudu, zanim odważymy się na ten trud największy. A czymże jest to przygotowanie do wojny, jeśli nie właśnie konkretną walką o nowy ustrój. Walką prowadzoną nie wierszem lub obrazem, lecz myślą przede wszystkim podporządkowującą wszystko jednemu celowi: zniszczeniu wroga"[49]. Postulat zamiany pędzla na pałkę (Strzemiński proponuje w artykule kije) musi przywołać inny obraz, często kojarzony z Rydzem-Śmigłym zamieniającym pędzel na karabin, tyle że w roku 1914. Ale warto ten obraz także ekstrapolować na czasy przywracające miejsce i znaczenie koncepcjom Strzemińskiego – właśnie na lata „popaździernikowej" nowoczesności.

Radykalizm wypowiedzi Strzemińskiego ma za tło ewolucję, jaka zachodziła w koncepcjach zaangażowania radykalnego artysty i myśliciela w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku, niesłychanie przyspieszoną wydarzeniami i wynikiem II wojny światowej. Utopia antynarodowa i likwidacja państw jako cele działań intelektualnych aktywistów, uzupełnione zostały o artystę czynu. „To nie literatura miała się angażować, to raczej miał zrodzić się nowy *homme engagé*, stojący twardo po stronie Historii, Postępu i Rewolucji, rozważający równolegle Rewolucję Francuską, rewolucję 1917 roku i rewolucje przyszłości"[50]. Jean Paul Sartre krytykuje Bendę („między uciskanymi nie ma klerków") i – można powiedzieć – potwierdza słowa Strzemińskiego: „Sztuka prozy jest możliwa wyłącznie w ustroju, w którym proza zachowuje jakiś sens: w demokracji. Gdy jedna jest zagrożona, zagrożona jest także druga. I nie wystarczy ich bronić piórem. Przychodzi dzień, kiedy pióro musi się zatrzymać; trzeba wówczas, by pisarz wziął broń do ręki. [...] Pisać – to w pewien szczególny sposób chcieć wolności"[51]. Sztuka w tym ujęciu jest bronią, a stawką wolność i to usprawiedliwia artystę z jego nierozpoznania rzeczywistości na rzecz swojej indywidualnej wrażliwości czy charakteru uprawianej sztuki. Nawet odwrócenie przez Rolanda Barthesa Sartre'owskiej opozycji nie zmienia jej generalnego sensu[52]. W pierwszych latach drugiej połowy XX wieku „malarz" czy „malujący" (żeby trzymać się znanej pary Barthesa: „pisarz" i „piszący") uważał się za uprawnionego czy predestynowanego, aby dzięki swojemu warsztatowi czy powołaniu nie tylko wypowiadać się, ale być poprzez wypowiedź pełnoprawnym uczestnikiem politycznego dyskursu. Dla polskich realiów „popaździernikowej" nowoczesności (w której inspiracje Sartre'owskim egzystencjalizmem w malarstwie abstrakcyjnym czy pisarstwie o sztuce były nierzadkie) nie jest to szczególnie pocieszające usprawiedliwienie.

Dopiero znajomość tych następstw pozwala nam zrozumieć problem postaw artystycznych polskiego międzywojnia i centralnego problemu II RP, a mianowicie – jak ujął to Władysław Skoczylas czy publicysta „Drogi" – ludzi „silnych", „ludzi czynu i woli". Różnica między formułą zaangażowania o awangardowo-rosyjsko-francuskim rodowodzie, przyjętą powszechnie w polskiej „popaździernikowej" nowoczesności, a aktywnością Skoczylasa czy osób z jego kręgu dotyczyła „osi", czyli niepodległości. A w konsekwencji – „braku zrozumienia dla zagadnień ogólnych", które w perspektywie polskiej nie mogły nie uwzględniać doświadczeń wojny 1920 roku. To niepodległość, bo nie antyrosyjskie nastawienie, wyznaczała hierarchię w systemie wartości. Niepodległość, która – powtórzmy – nie ma uzasadnienia ani prawnego, ani racjonalnego, ale na pewno tłumaczy się wspólnotą pamięci. Tak jak zmienił się w latach trzydziestych sens zaangażowania, tak zmieniły się sensy tego co narodowe i co państwowe. Jest znaczące, że: „W omawianym okresie [1918–1939] dostrzec można początek teoretycznych analiz określonych sposobów powiązania nacjonalizmu z nowoczesnością, zapowiadających powstanie szkoły »klasycznych modernistów« w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku"[53]. Szkoła badawcza „modernistów" uznaje nacjonalizm jako właściwość nowoczesnego państwa, dziecko Oświecenia. Stanowisko przeciwne reprezentuje grupa „etnosymbolistów"[54]. Dla nich wspólnota terytorialna i więź etniczna oparta na wspólnocie pamięci wyprzedza, niekwestionowany zresztą, wkład Oświecenia czy np. rozpowszechnienia techniki druku w tworzenie świadomości narodowej i jej politycznej reprezentacji w postaci doktryny nacjonalizmu. Można tę refleksję badawczą zastosować do polskich debat ideowych lat II RP. Przekonanie o przygodnym charakterze poczucia narodowego, właściwe „modernistom", pozwala nowoczesności stawać się doktryną władczą, a narodowość uznać za projekt mogący zostać zaniechanym. By pozostać w kręgu badaczy nacjonalizmów – stać się „wynalezioną tradycją"[55]. Niepodległość w takim ujęciu traci swą siłę, przestaje być światopoglądo-

Plakat wyborczy BBWR-u projektu Bolesława Surałło-Gajduczeniego (z prawej), 1930.

53
Paul Lawrence, *Nacjonalizm. Historia i teoria*, Warszawa 2005, s. 134.

54
„[...] do 1939 roku prace, w których próbowano „sklasyfikować" lub „przedstawić typologię" nacjonalizmu, zbudowały fundamenty do podejść modernistycznych, które umocniły się po drugiej wojnie światowej. Choć wciąż było niewiele prac dotykających problemów odwieczności narodów, to w końcu zaczęto postrzegać nacjonalizm jako zjawisko samo w sobie „nowoczesne". Ibidem, s. 86.

55
Ibidem, s. 234. „Wynaleziona tradycja" to nazwa konferencji z 1977 roku współorganizowana przez Erica Hobsbawma, pierwszego przywódcę Grupy Historyków Partii Komunistycznej.

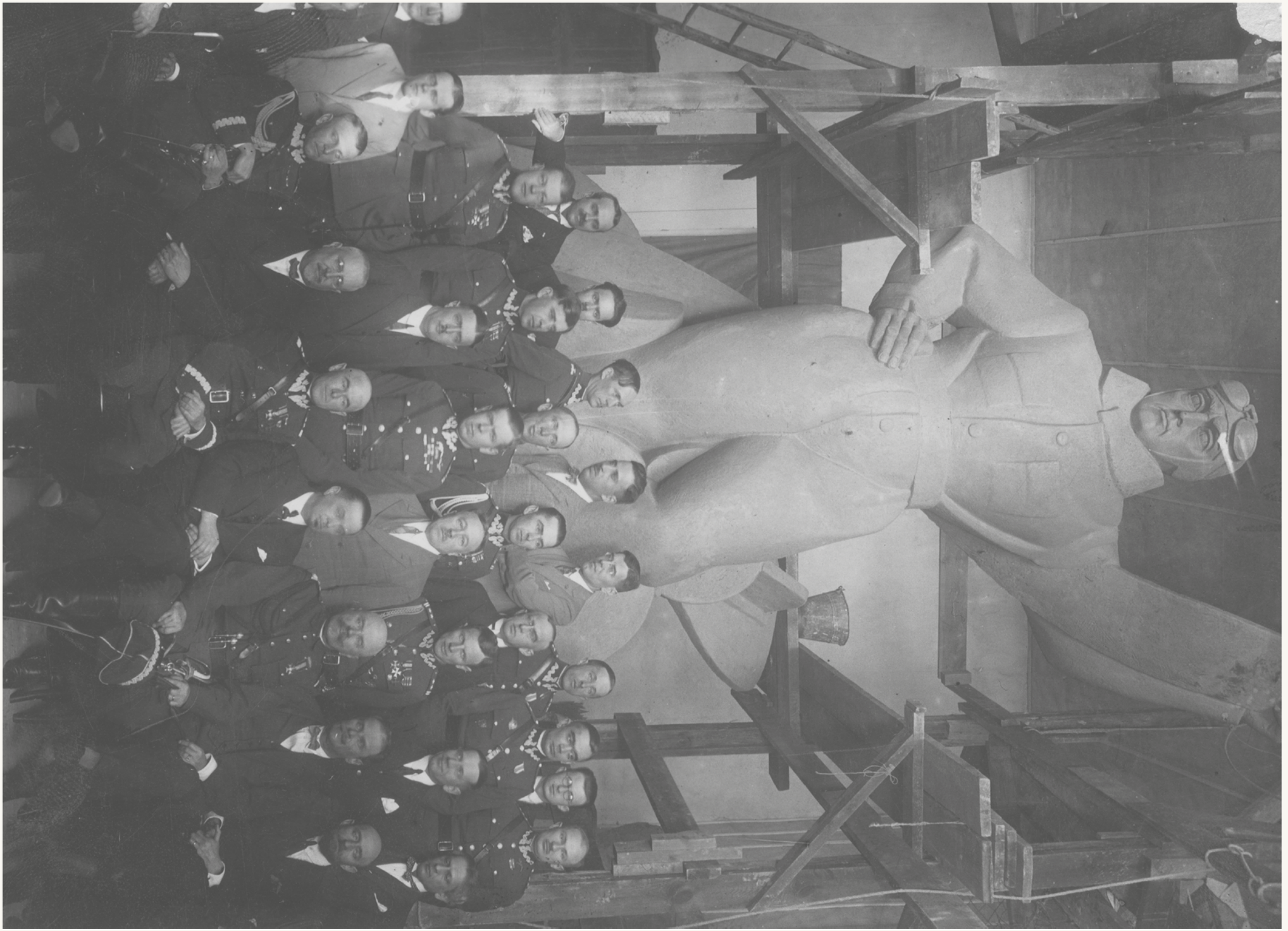
48
Józef Czapski, *Oko*, Paryż 1960, s. 18.

49
Władysław Strzemiński, *Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów" 1934 nr 3, s. 1–2.

50
Marek Kwiek, *Dylematy tożsamości. Wokół autowizerunku filozofa w powojennej myśli francuskiej*, Poznań 1999, s. 159.

51
Jean Paul Sartre, *Czym jest literatura?*, Warszawa 1968, s. 208.

52
Roland Barthes, *Pisarze i piszący*, w: idem, *Mit i znak*, Warszawa 1970.



Komitet budowy Pomnika Lotników przy projekcie pomnika autorstwa Edwarda Wittiga, 1927, Warszawa. Widoczni m.in. artysta rzeźbiarz Edward Wittig (siedzi 4. z prawej), generał Daniel Konarzewski (siedzi 3. z prawej), generał Edward Śmigły-Rydz (siedzi 5. z prawej), minister rolnictwa i dóbr państwowych Karol Niezabytowski (siedzi 2. z prawej), wiceprezydent m.st. Warszawy Mieczysław Jankowski (siedzi z prawej).

wą „osią”, pozwalając zwolennikom nowoczesności przenieść bezkarnie w obszar sztuki rozstrzygnięcia wymagające w rzeczywistości szerszego, a przede wszystkim kompetentnego uzasadnienia (historycznego i politycznego, a w konsekwencji światopoglądowego). Racjonalna nowoczesność – szczególnie w latach trzydziestych – była niezwykle pomocna w rozrysowaniu tej nowej mapy pojęć i wartości („naród” zastąpiono „społeczeństwem”), które w warunkach niesuwerennej PRL i po doświadczeniach z „narodową formą” socrealizmu, nabierały charakteru dogmatu. Na tej nowej mapie naród i wszystko, co semantycznie i ideowo z nim się wiąże, zostało zepchnięte na prawy, polityczny skraj.

W jaki sposób dookreślana w latach trzydziestych nowoczesność przyczyniła się do erozji etosu niepodległościowego? Analizując wykład inauguracyjny Stanisława Ostoi-Chrostowskiego z 1937 roku ,dostrzegamy zmianę argumentacji. Posuwa się dalej niż jego poprzednicy. Chrostowski dostrzega wiele elementów nowoczesności we współczesnym państwie, które staje się w jego koncepcjach swoistym „panpaństwem”, niemającym jednak nic wspólnego z totalizmem. Państwem, w którym sztuka jest integralnym elementem aparatu państwowego i przy którego konstrukcji nowoczesność odegrała tak ważną rolę. „Potrzebą dnia staje się wbudowanie jej [sztuki] – z marginesu zbędnego luksusu – w tekst najniezbędniejszych potrzeb państwowych oraz zrównanie wartości artystycznych z naczelnymi wartościami ideowymi nowoczesnego życia”[56]. I choć oferta Chrostowskiego w wielu miejsca powtarza argumentację sprzed lat: „Sztuka jest jedynym chwytem taktycznym do emocjonalnego zainteresowania mas. [...] sztuka była zawsze jednym z kapitalnych instrumentów państwowych i społecznych. [...] [Sztuka] wszędzie – świadomie czy nieświadomie – organizuje cały aparat mistyczny liturgii państwowej”, to znajdujemy w niej nowe elementy. Drzeworytnik Chrostowski odnajduje np. podobne cechy w pracy warsztatowej artysty i organizowaniu pracy państwowej („ujarzmienie maszyny”, „planowość [jak] w polityce”, ale także w konsekwencji – „nowoczesność”).

Tak więc idea nowoczesności w ujęciu Chrostowskiego dawała raczej argumenty za zmianą nastawienia artystów do wartości narodowych czy stosunku do państwa, ale w niczym nie zmieniała zasadniczych relacji artysta-państwo, bo ze strony państwa aprobaty na taką zmianę nie było. Z perspektywy władzy sztuka nigdy nie była „najniezbędniejszą potrzebą państwową”. Po 1945 roku głosiciele idei nowoczesności wiernie kibicowali i chcieli służyć nowej administracji. Sprzyjała zresztą temu sama komunistyczna władza, która szybko odkryła w idei nowoczesności skuteczne narzędzie przyciągania artystów[57]. Rozprawianie się komunistów z ideą przedwojennego państwa i marginalizację idei niepodległości nierozłącznie z nim związanej dobrze oddaje tekst Kazimierza Wyki *Życie na niby* z 1945 roku. Zwłaszcza w wymiarze gospodarczym i moralnym zarazem, o więc właściwym obozowi sanacyjnemu, chociaż ujęte jest to w sposób właściwy Wyce. Znamienne jest powszechne po 1944 roku używanie słowa „wolność” zamiast „niepodległość”, początki tej tendencji, zwłaszcza w sztuce, możemy zauważyć właśnie w latach trzydziestych.

Znaczenie państwa, tak jak zdefiniował je obóz piłsudczyków, właśnie w perspektywie niepodległościowej, było przez pedagogów ASP do końca akceptowane, byli jej wierni. Udział Michała Walickiego (pełniącego obowiązki rektora ASP w czasie okupacji) i Stanisława Ostoi-Chrostowskiego (pierwszego rektora po wojnie) w komórkach podziemnego państwa polskiego zajmującego się rozpracowywaniem komunistycznego podziemia jest tego dowodem, a pobyt Walickiego w stalinowskich więzieniach można dopisać do biograficznych argumentów, jakie podawaliśmy powyżej. Chrostowskiego ocaliła przed więzieniem, a może i rozstrzelaniem przez funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa, przedwczesna śmierć. Dla szerszego zarysowania stosunku umacniającej się w PRL nowoczesności do państwa sanacyjnego warto zwrócić uwagę na sposoby interpretowania Powstania Warszawskiego (decyzję o jego wybuchu podpisał wszak premier rządu RP na uchodźstwie) przez filmy powstałe właśnie po „październiku”. Ten zbrojny wysiłek podziemnego państwa zostaje w dziełach polskiej szkoły filmowej ograniczony do indywidualnych, niemalże egzystencjalnych dramatów, dla których „osią” nie jest „czyn-niepodległość” a indywidualne, prywatne przeżycie wolności. Więcej w tym z atmosfery fascynacji egzystencjalizmem polskich abstrakcjonistów po 1956 roku niż problemu politycznego, tak jak zdefiniowaliby go w przeciwieństwie do endecji piłsudczycy. Ale pamiętajmy, że właśnie wówczas, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, mamy do czynienia nie tylko z ostatecznie ukształtowaną polską nowoczesnością, ale także specyficzną wersją polskiego modernizmu. Państwo – jak pokazuje doświadczenie PRL – nie wymaga niepodległości. Kiedy niepodległość rozmienia się na wolność, to nieuchronnie w roli przyzwoitki pojawia się nowoczesność[62]. Nowy paradygmat sztuki – nowoczesność, w Polsce wyraźnie kształtujący się w latach trzydziestych, uzyskał pełną legitymizację w PRL. I nienaruszony, dominuje także w III RP[59]. W kręgu artystów warszawskiej ASP termin ten używany był sporadycznie, wybierano bliższy rzeczywistości – współczesność. Bo nowoczesność to ucieczka od realności w przyszłość, której kształt chce się powierzyć artystom i intelektualistom. Pokusie tej niewielu potrafi się oprzeć.

Fotografie ze zbiorów
Narodowego Archiwum Cyfrowego

Udostępniamy tekst (nieznacznie skrócony), opublikowany w tomie *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie* 1904–1944, Warszawa 2012.

Wojciech Włodarczyk – dr hab., prof. ASP, historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki UW, doktoryzował się na Uniwersytecie Jagiellońskim, a habilitował w macierzystej uczelni. Zajmuje się sztuką współczesną. Prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Projektodawca Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną, obecnie jego dziekan oraz kierownik Katedry Kultury Miejsca.

56
Stanisław Ostoja-Chrostowski, *Zadania grafiki polskiej*, wykład inauguracyjny w warszawskiej ASP w 1937, cyt. za: *Wykłady inauguracyjne w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1923-1983*, „Zeszyt Naukowy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984 nr 2/8, s. 13.

57
Wojciech Włodarczyk, *Po co był socrealizm?*, w: *Doświadczenie i świadectwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, Robert Kulmiński, Warszawa 2011; Piotr Koryś, *Idea nowoczesności w działaniach i planach partii komunistycznej w Polsce 1945-1980. Przegląd problematyki* w: *Gospodarka i społeczeństwo w czasach PRL*, red. Elżbieta Kościk, Tomasz Głowiński, Wrocław 2007.

58
Por. *Drogi do nowoczesności. Idea modernizacji w polskiej myśli politycznej*, red. Jacek Kloczkowski i Michał Szułdrzyński, Kraków 2006. Polska historia ostatnich 250 lat daje oświeceniowemu projektowi nowoczesności ważne i niezwykle inspirujące uzupełnienie.

59
„Niepodległość narodu, a więc zbiorowości etniczno-kulturalnej, często ma negatywny charakter.” – Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 222. Dla badacza charakterystyczne jest nawet nie pomieszanie nacjonalizmu jako doktryny politycznej (bo o to zdaje się chodzić autorowi) z nacjonalizmem jako tożsamością narodową (właściwą idei niepodległości), a więc pomieszanie leżącego wśród ukrytych przesłanek „klasycznego modernizmu” w badaniach nad nacjonalizmem, ale wartościująca, pozanaukowa negacja idei naradu jako jednej z najważniejszych i najtrwalszych kategorii porządkującej siatkę pojęć i wartości przecież nie tylko polskiej kultury. To stanowisko właściwe wczesnym marksistom (zob. Joanna Kurczewska, op. cit., szczególnie rozdz. *Mendelsona i Spasowicza poglądy na naród, społeczeństwo i politykę*) jest charakterystyczne dla nowoczesności, gdzie wątek tożsamości zbiorowych (naród, religia) jest konsekwentnie spychany w sferę prywatności, a w skrajnych wypadkach negowany w imię wartości tzw. uniwersalnych, w niepojęty sposób łączonych z ponadnarodowymi, rozumianymi zresztą najczęściej jako antynarodowe.

Targ przy ulicy Ptasiej we Wrocławiu

BAZARISTAN

Marta Żakowska

W dniach 4–6 lipca na wrocławskim targowisku przy ulicy Ptasiej odbył się flagowy element projektu „Bazaristan" Laboratorium Sztuki, Architektury i Ekonomii Aleksandry Wasilkowskiej, który architektka prowadzi z ramienia Wrocławia jako Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Pierwszy etap pracy nad artystyczno-społeczną rewitalizacją bazaru podsumowała wrześniowa wystawa we wrocławskim BWA Design. Pomysłodawczyni i kuratorka tego wydarzenia zwraca uwagę, że osiedlowe rynki powinny pełnić rolę centrów życia społecznego w mieście, a odnowie tej funkcji mogą pomóc dobra sztuka i architektura.

TO JEST NASZ TARG, TARG FANTASTYCZNY! NIECH ŻYJE NAM HANDEL ULICZNY!

Jeśli zamierzacie targi likwidować, to my na pewno pójdziemy „głosować". Zamiast granatów mamy pomidory, a przecież niebawem są już wybory. Wtedy przyjdziemy wam podziękować. Oj, potrafimy nie tylko handlować.

TO JEST NASZ TARG, TARG FANTASTYCZNY! NIECH ŻYJE NAM HANDEL ULICZNY!

(Fragment Hymnu Bazaristanu autorstwa Ilony i Przemka Witkowskich oraz Kupców z targu przy Ptasiej).

BAZARISTAN to laboratorium łączące sztukę, architekturę i ekonomię w nowe terytorium, miasto-państwo, wspólnotę kupiecką i artystyczną, która rodzi się na targu przy ulicy Ptasiej we Wrocławiu. „W ramach prowadzonego przeze mnie Laboratorium Sztuki i Architektury pod egidą Wrocławia 2016 Europejskiej Stolicy Kultury powstaje projekt BAZARISTAN, którego współautorami są kupcy, artyści, architekci, studenci architektury, pisarze, muzycy, graficy, aktywiści, mieszkańcy i urzędnicy. Kolektywna formuła wyłaniania się projektu rozbudowy istniejącego targu pozwala na stworzenie pewnego rodzaju wspólnoty i otwarcie procesu projektowania architektury na wielość perspektyw, interesów i pragnień. Flaga, konstytucja i hymn BAZARISTANU mają podkreślać wspólnotowy i kolektywny charakter naszej pracy, którą rozpoczęliśmy od spotkań i rozmów z kupcami na targowisku, wiele miesięcy temu. Wspólnie zmapowaliśmy historię bazaru i jego uwarunkowania urbanistyczne, relacje kupców z klientami, roli zarządcy, problemów technicznych i braków infrastrukturalnych. Wszyscy niewątpliwie ulegliśmy czarowi małego bazaru z tanimi owocami i warzywami, który mimo swoich problemów ekonomicznych wciąż jest jednym z bardziej energetycznych miejsc w okolicy, na Nadodrzu. Jego przyszłość jest jednak zagrożona, a nasza inicjatywa ma na celu przede wszystkim uratowanie tego miejsca przed likwidacją lub zamknięciem w blaszanej hali – opowiada Aleksandra Wasilkowska, kuratorka i pomysłodawczyni projektu, artystka i architektka. – Targ przy ul. Ptasiej we Wrocławiu powstał w 1989 na Nadodrzu, na terenie po wyburzonych kamienicach. Jego historia przypomina historię wielu innych bazarów, które oddolnie wyłoniły się w lukach miejskich po systemowej transformacji. Plac wyłożono betonowymi płytami, po pewnym czasie pojawiło się kilka samochodów, które nielegalnie sprzedawały towary z bagażnika i na ceratach. W 1995 roku powołano spółkę Kupiec i targowisko zostało zalegalizowane. Dziś targ na Ptasiej po latach dobrobytu zaczyna podupadać. Kioski nie spełniają należytych norm, przez co utrudniają kupcom handel i wprowadzenie na bazar konkurencyjnej oferty wobec supermarketów i nowych funkcji jak na przykład gastronomii. Dachy przeciekają, zimą klienci wolą robić zakupy w ogrzanych i doświetlonych supermarketach, kolejne kioski pustoszeją" – dodaje.

Debata Magazynu Miasta na targu przy Ptasiej

Targ przy ulicy Ptasiej we Wrocławiu, fot. Aleksandra Wasilkowska

Powstanie BAZARISTANU zostało zainicjowane przez Laboratorium Sztuki i Architektury, które wspólnie z kooperatywą artystów, architektów i aktywistów oraz kupców z Ptasiej opracowało koncepcję architektoniczną rozwoju i przebudowy bazaru w przyszłości.
Współpraca architektów Aleksandry Wasilkowskiej, Romka Rutkowskiego, Łukasza Wojciechowskiego i Macieja Siudy oraz warsztaty z kupcami i studentami Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej zaowocowała nowym projektem architektonicznym targowiska, który ma szansę uchronić istniejący bazar przed likwidacją, a następnie stworzyć alternatywę wobec sterylnych i zamkniętych przestrzeni hal kupieckich.
Koncepcja rozbudowy istniejącego targu łączy, jak twierdzi Wasilkowska, trzy cele: „zachowanie i konserwację istniejącego targu jako sytuacji społecznej, miejsc pracy i lokalnego miejsca spotkań (zachowanie miejsc pracy dla około 30 kupców pracujących na targu przy Ptasiej), rozbudowę (dodatkowe 30 kiosków) i wprowadzenie nowych funkcji, których brak uniemożliwia właściwe funkcjonowanie i konkurencyjność bazaru (gastronomia, toalety, woda, pomieszczenia techniczne, zadaszenie, oświetlenie, parkingi, kioski dostosowane do obecnych norm bhp/sanepid, zieleń) oraz wprowadzenie sztuki jako metody na tworzenie przestrzeni publicznej i otwartej nie tylko na wymianę towarów i usług, ale na przestrzeń interakcji społecznych, sublimacji handlu i codzienności poprzez obecność kultury (fontanna i kioski zaprojektowane przez artystów: kuchnia społeczna, kiosk-księgarnia, dystrybutor informacji, bank czasu, otwarte pracownie), stworzenie przestrzeni publicznej i otwartej po zamknięciu targowiska (niewielki, lokalny skwer połączony z przestrzenią handlową z centralnym pawilonem dostępnej kuchni, zielenii i fontanny)". Będzie to więc, jeżeli projekt się powiedzie i Wasilkowskiej uda się znaleźć budżet na jego pełną realizację (na co ma duże szanse ze względu na przychylność administracji miasta i dialog z zarządcą terenu), pierwszy rewitalizowany z priorytetem życia społecznego miejsca i okolicy bazar w Polsce. Jednocześnie będzie to ciekawy proces, który pokaże, czy założenie Wasilkowskiej stawiające na sztukę jako jedno z głównych narzędzi i motorów rewitalizacji zaniedbanych przestrzeni miejskich, ma rację bytu.

Eventy

Pomiędzy 4 i 6 lipca na bazarze, po kilku miesiącach współpracy i dialogu ekipy Wasilkowskiej z kupcami i innymi partnerami projektu, zorganizowano pierwszą publiczną odsłonę Bazaristanu. W ciągu trzech dni zrealizowana została seria publicznych działań artystycznych – przedstawiono stragany i rzeźby artystów, inspirowane zjawiskiem szarej strefy, drobnym handlem, filozofią „zrób to sam" i gospodarką pomysłowości. Przy wejściu na targ od strony ulicy Ptasiej pojawił się napis-chwast Olafa Brzeskiego, który – tak jak bazary i dzika zieleń w mieście – będzie rozrastał się organicznie i zapuszczał korzenie w lukach bazarowych struktur. Przestrzeń jednej z bud została przekształcona w white cube, w którego wnętrzu stanęła rzeźba samolotu Kamy Sokolnickiej pod tytułem *Jet-Lag*. Praca ta odwołuje się do tzw. jet-speed economy i kryzysu, który, tak jak tytułowy jet lag, jest skutkiem ubocznym „odrzutowego" tempa rozwoju gospodarczego. W jednym z bazarowych kiosków Jan Simon uruchomił też produkcję trójwymiarowych, plastikowych serów, drukując je w technologii 3D. Plastikowe Sery 3D, jak twierdzi Simon, są ironicznym użyciem technologii drukarek tego typu, które, mimo swojego rewolucyjnego potencjału, w rzeczywistości służą do produkcji często nikomu niepotrzebnych gadżetów, takich jak breloczyki do iPhone'ów czy właśnie plastikowe sery. W sąsiednim straganie-antykwariacie Hot Fruit grupy Noviki można była wymieniać różne przedmioty i uczynki na książki erotyczne pełne uniesień z nowymi, kuszącymi owocowo-warzywnymi okładkami, specjalnie zaprojektowanymi na to wydarzenie przez Noviki. Na targu odbyły się także otwarte dyskusje z udziałem miejskich aktywistów i przedstawicieli administracji. „Magazyn Miasta" zorganizował rozmowę „Bazary i inne ważne miejsca przyjazne starzeniu", poświęconą społecznej roli targów w procesie wzmacniania wspólnot lokalnych. Przemysław Filar z Towarzystwa Upiększania Wrocławia moderował natomiast debatę „Czy bazar na Ptasiej ma szansę stać się Rynkiem Aglomeracji Wrocławskiej". Pomiędzy straganami odbył się również wykład performatywny kolektywu Slavs and Tatars o współczesności i mistycyzmie. Wystąpienie zrealizowane zostało jednak niestety po angielsku. Mimo dostępnego tłumaczenia symultanicznego, wysłuchane ono zostało tylko przez artystów i studentów związanych z projektem i sektorem kultury - wśród publiczności znalazł się zaledwie jeden sąsiad. Ilona i Przemek Witkowscy, wrocławscy poeci i aktywiści, odczytali napisany wraz z kupcami Hymn Bazaristanu i zaprezentowali napis na dachu targowiska, „Ptasia", widoczny z lotu ptaka. Mateusz Kokoszkiewicz z Towarzystwa Upiększania Wrocławia przedstawił z kolei propozycję Konstytucji Bazaristanu, opracowaną podczas spotkań z mieszkańcami pracującymi na targu. W przestrzeni targowiska pojawiły się również tablice informacyjne Targu na Ptasiej, autorstwa Przemka Filara, a wieczorem odbył się koncert na duet perkusji i pomruk bazaru Kuby Suchara. Na targu kupcy i goście wydarzeń mogli też zjeść obiad, przygotowany i ugotowany na miejscu, z produktów zakupionych na bazarze.Trzy dni pełne wydarzeń podkreśliły dodatkowo społeczny i kulturowy potencjał targu. Aleksandra Wasilkowska, wprowadzając tymczasowe nowe funkcje na bazar przy Ptasiej, przedstawiła więc element docelowego charakteru targu. Jak opowiada, „formuła kolektywnej pracy nad projektem, łącząca architekturę, sztukę i codzienność w zupełnie nowy konglomerat jest być może szansą na wypracowanie nowego modelu współpracy i budowania przestrzeni miejskiej oraz wydostaniem architektury z getta ekspertów, inżynierów i zamkniętych biur architektonicznych do szerszej debaty o kulturze jako takiej. Szansą na wypracowanie zupełnie nowej metody pracy opartej o wielość, współdziałanie, kontakty realne i cielesne. Niewątpliwie jest to droga czasochłonna i być może trudniejsza, ale pozwalająca na powstawanie architektury, która wyrasta nie tylko z bezpośredniego zamówienia, zapisów miejscowego planu, czy wizji paru osób, ale ze zrozumienia całej złożoności sytuacji społecznej i ekonomicznej miejsca. Obecność sztuki i artystów w tym projekcie tworzy autonomiczne terytorium negocjowania nowych praktyk i idei, które wymykają się architektom i urbanistom. Prace artystów otwierają perspektywę na nowe rytuały, nowe sposoby bycia razem, alternatywne formy wymiany wymykające się dominującej narracji. Przestrzeń bazaru to nie tylko miejsce wymiany dóbr materialnych, ale też przestrzeń wytwarzania wartości dodanej w postaci interakcji społecznych, ekonomii społecznej, socjalizacji i samoorganizacji. Sztuka ma otwierać nowe drzwi i wyznaczać szerszy horyzont działania. Wyjście sztuki w przestrzeń bazaru, to także sposób na połączenie na nowo kultury z codziennością. Być może dzięki sztuce i nowemu językowi opisu naszej tożsamości w jakiś cudowny sposób pogodzimy swoją sarmacką naturę i ambicję bycia europejską stolicą kultury. BAZARISTAN jest więc czymś więcej, niż tylko projektem architektonicznym i wystawą. BAZARISTAN to horyzontalna rzeźba społeczna, która łącząc kulturę z codziennością zmaterializuje utopię na mapie Wrocławia".

Wejście na targ przy ulicy Ptasiej

Makieta projektu odnowy architektonicznej bazaru przy Ptasiej prezentowana na targu.

W ciągu tych trzech dni eventów niepokojące było jednak minimalne uczestnictwo w wydarzeniach sąsiadów bazaru. Choć na wszystkie atrakcje wstęp był nieodpłatny, zarówno podczas dyskusji, wykładu, jak i koncertu wśród publiczności w zasadzie nie pojawili się przedstawiciele lokalnej społeczności (na koncercie i wykładzie wśród publiczności sąsiadów było dwóch). Fakt ten prowokuje do postawienia pytania o rolę angażowania lokalnych społeczności w realizację projektów o tak lokalnym charakterze. Czy brak uczestnictwa sąsiadów targu w wydarzeniach publicznych toczących się w ramach projektu nie jest niepokojący? Czy tego typu realizacje nie powinny stawiać przede wszystkim na współpracę

Wspólny posiłek, 4–6 lipca 2013, Bazaristan.

z lokalnymi społecznościami, nawet jeżeli nie jest łatwo przekonać sąsiadów do zaangażowania się w wydarzenia, chociażby biernego, na widowni? Czy projekty tego typu nie powinny stawiać sobie za jeden z głównych celów aktywizację sąsiadów terenu, nad którym pracują? Czy ich program nie powinien być dostosowany do potrzeb i możliwości lokalnych społeczności i czy nie powinny być one włączane w proces ich planowania i realizowania?

Mimo tych wątpliwości projekt Bazaristan ma szansę stać się bardzo ważną realizacją kulturalną. Zaniedbany i tracący kolejne elementy funkcjonalności targ przy Ptasiej od lat boryka się z licznymi problemami. Jeżeli tylko Aleksandrze Wasilkowskiej uda się doprowadzić do jego rewitalizacji przy użyciu finansowych nakładów po części z sektora kultury i jednocześnie zapewnieni ona kupcom blokady czynszów, które naturalnie mogą pójść w górę po podniesieniu jakości przestrzeni, wszelkie wątpliwości dotyczące nieinkluzywnego (w kontekście sąsiadów targu) charakteru realizacji wydarzeń lipcowych zepchnąć można, z przymrużeniem oka, do lamusa. Ani Miasto Wrocław, ani lokalne organizacje nie zrobiły bowiem dla tego miejsca tyle, ile ma szansę zrobić Wasilkowska. Można więc – jeżeli trzy dni eventów realizowanych przez Laboratorium nie mogły wyglądać inaczej, z jakichś powodów – przymknąć oko na ich nieinkluzywny charakter względem mieszkańców okolic targu, skupiając się na społecznych i ekonomicznych zyskach rewitalizacji, które kupcom i lokalnej społeczności obiecuje architektka, oraz potencjalnie bardzo ważnych efektach podnoszenia publicznej debaty z udziałem administracji miejskich dotyczącej społecznego i kulturowego potencjału targów w Polsce. Trzymajmy więc mocno kciuki za realizację postulatów i marzeń Bazaristanu.

Fragmenty Konstytucji Bazaristanu (Mateusz Kokoszkiewicz):

Preambuła
I
Targ od zawsze był związany z prawem. To na bazarach pojawiła się potrzeba powstawania norm współpracy, które wyewoluowały w prywatne prawo handlowe. Normy handlowe czy normy targowe, od norm ustanawianych dla potrzeb władzy państwowej, różniły się tym, że ich głównym celem nie było narzucenie drugiemu czyjejś woli, ale konsensualne rozstrzyganie konfliktów.
II
Wielkie przedsiębiorstwa wykorzystują ideowo obraz pojedynczego przedsiębiorcy, to w rozwiniętym kapitalizmie realizowana jest w ten czy inny sposób idea kolektywizmu. Współczesny targ nie jest kolektywny w organizacji: opiera się na pojedynczych, drobnych przedsiębiorcach. Jest szansą na wytworzenie się nowych form współpracy, innych niż obecne korporacje i stowarzyszenia.
III
Targ to także przestrzeń wymiany poglądów i pierwowzór internetu: to na targowiskach tradycyjnie kupowano i sprzedawano rzeczy, ale także rozmawiano czy przekazywano informacje.
IV
Autentyczność to coś, czego w dzisiejszym świecie nie-miejsc, takich jak galerie handlowe, poszukuje się najbardziej. A w przypadku targowisk nie trzeba jej wytwarzać – wystarczy wyciągnąć po nią rękę.
V
Nie zgadzając się z upadkiem bazarów, opierając się na tysiącletniej tradycji targowisk, pamiętając o sięgającej lat 80. tradycji nielegalnego targowiska i tradycji dawniejszego targowiska na placu Strzeleckim, chcąc odnowić targowisko na ulicy Ptasiej i samą ideę targowiska, w łączności z tysiącami bazarów setek krajów świata, ustanawiamy tę Konstytucję Bazaristanu, jako prawo nie najwyższe, ale najważniejsze:

Rozdział 1.
Przepisy ogólne
§ 1.
Bazaristan jest wspólnotą.
§ 2.
Bazaristan jest duchowym, niematerialnym wymiarem targowiska przy ulicy Ptasiej.
§ 3.
Bazaristan jest miejscem pracy, handlu, rozmów i współdziałania.
§ 4.
Celem Bazaristanu jest stworzenie przestrzeni dla wymiany dóbr:
1) towarów,
2) usług,
3) idei.

[...]

Rozdział 3.
Ochrona istoty Bazaristanu
§ 13.
Bazaristan, jako żywa skamielina innego porządku handlowego, ma status społecznego zabytku.
§ 14.
Ochronie podlega istota bazaru jako miejsca interakcji równorzędnych podmiotów.
§ 15.
Forma bazaru podlega ochronie w zakresie niezbędnym do ocalenia jego istoty. Wszelkie zmiany w zakresie formy nie powinny naruszać pamięci i wspomnień jako dóbr niematerialnych.
§ 16.
Cywilizowanie bazaru nie powinno zamieniać go w przestrzeń martwą. Plastikowość i fasadowość są niedopuszczalne.
§ 17.
Galeria handlowa jest przedmiotem nauki i zainteresowania jako forma handlu. Zabrania się jednak zbliżania się Bazaristanu w kierunku galerii handlowej.

Fot. Aleksandra Wasilkowska

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".

PERKUSJA W RYTUAŁACH SZAMAŃSKICH

NA GRANICY ŚWIATÓW

Leszek Lorent

Instrumenty perkusyjne od zarania dziejów były wykorzystywane podczas obrzędów i rytuałów przenoszących człowieka w świat sakralny. Świadczą o tym liczne artefakty odnajdywane przez archeologów, między innymi figurka bogini matki grającej na bębnie obręczowym (Irak, 2000–1900 p.n.e) oraz bogini Isis grającej na sistrum (Egipt, 2133–730 p.n.e.). Starożytne cywilizacje doskonale rozumiały, że perkusja przynależy do świata boskiego – dowodem tego jest *prana*, czyli „oddech życia", pojęcie zaczerpnięte z hinduizmu, oznaczające siłę życiową, której odzwierciedleniem był dźwięk i rytm. Doznanie mistyczne powodujące zatarcie granic pomiędzy ludzkim i boskim pojmowaniem rzeczywistości było i nadal jest cechą charakterystyczną szamanizmu, w którym instrumentarium perkusyjne pełni nadrzędną rolę.

Ślady szamanizmu odnaleźć można we wszystkich kulturach, jednak szamanizm właściwy charakterystyczny jest dla plemion Azji. Pierwsze wzmianki o nim pojawiły się 25–30 000 lat p.n.e. Mniej więcej z tego samego okresu pochodzą pierwsze przedstawienia bóstw.

Szaman to człowiek mający więź z duchami przodków – ktoś w rodzaju medium mogące kontaktować się z zaświatami przy pomocy zmieniających świadomość środków, do których należą wyciągi z roślin halucynogennych, takich jak peyotl czy ayahuasca. Jednak podróż do świata przodków może odbyć się jedynie przy dźwiękach instrumentów perkusyjnych, których brzmienie umożliwia szamanowi osiągnięcie głębokiego transu. Perkusja dla szamana nie jest instrumentem muzycznym, lecz jest swoistym wehikułem czasu, generatorem boskich dźwięków umożliwiających dotknięcie transcendencji.

Szamana wybierają nie ludzie, lecz duchy. Człowiek nie może sam mianować się szamanem – konieczne są znaki, które, interpretowane w określony sposób, stanowią o tym, czy dana osoba została naznaczona przez siły nadprzyrodzone. Do znaków tych należą między innymi różnego rodzaju deformacje fizyczne, znamiona, odmienne zachowanie.

Pierwsza podróż do świata duchów odbywa się z reguły w odosobnieniu. Napojony wyciągiem z roślin sprowadzających wizje szaman wędruje po zaświatach czasem nawet kilka dni. Po szczęśliwym powrocie do rzeczywistego świata buduje swój pierwszy instrument. Z reguły jest to bęben, którego konstrukcja zależy od danej kultury plemiennej. Spotykane są bębny jednomembranowe, z wyglądu przypominające irlandzki bodhrán (syberyjskie bębny obrzędowe), bębny dwumembranowe przypominające japońskie taiko (na przykład północnoamerykański bęben pow-wow używany przez Siuksów), jednomembranowe bębny o przekroju kielicha (afrykański bęben atumpan).

Do ich budowy wykorzystywane są określone gatunki drzew i skór zwierzęcych. Często przed rozpoczęciem budowy instrumentu są składane ofiary ze zwierząt. W niektórych kulturach do wyrobu bębnów używa się również ludzkich kości[1].

Bęben nie jest jedynym atrybutem szamana. Do kontaktu z zaświatami często wykorzystuje on róż-

Szaman

1
Do instrumentów zrobionych z ludzkich kości należy tybetańskie damaru – dwumembranowy bębenek o przekroju klepsydrowym, którego korpusy wykonane są z dwóch połączonych czaszek ludzkich.

2
Inne nazwy tego instrumentu to: tepoanim gongui (Papua Nowa Gwinea), riwi-riwi loco (Indonezja), kabara (Nigeria), oro (Benin), oeoe (Hawaje), bullroare (USA).

Isis

norodne grzechotki, których korpusy wykonane są z wysuszonej tykwy lub orzecha kokosowego. Przywoływaniu duchów służyć może również wydrążony w odpowiedni sposób pień drzewa. Generowanie dźwięku odbywa się poprzez uderzanie w odpowiednie miejsca, które najczęściej mają postać „naciętych drewnianych języków".

Zarówno w aspekcie filozoficznym, jak i ściśle perkusyjnym niezwykle istotne jest to, że szamanizm należy do religii animistycznych, w których świat duchowy objawia się między innymi w przyrodzie. Duchy występują w roślinach, zwierzętach, a czasem nawet w przedmiotach. Animizm jednoczy materię z duchem, a dzięki szamanowi można przenieść się w inną rzeczywistość. Instrumenty perkusyjne mają tym większą moc, im bardziej „święte" było drzewo, z którego powstały, im bardziej uświęcone było zwierzę ofiarne, którego skóra wykorzystana została do budowy bębna.

Legendy szamańskie

Syberia

W podaniach zamieszkujących Syberię Buriatów występuje szaman Morgon Kara. Miał on tak wielką moc, że potrafił cofnąć z zaświatów duszę zmarłego. Tak wielka władza szamana nie podobała się bogom, którzy postanowili poddać go próbie –zamknęli duszę pewnego człowieka w butelce. Morgon Kara długo szukał ukrytej duszy, aż w końcu, usiadłszy na swym bębnie na najwyższej górze, dostrzegł ją u boga niebios. Natychmiast zapragnął ją odzyskać. W tym celu przemienił się w osę i użądlił boga niebios tak dotkliwie, że ten upuścił butelkę z duszą. Za ten czyn spotkała szamana kara – wściekły bóg niebios przepołowił dwumembranowy bęben szamański, przez co moc Morgon Kara znacznie osłabła.

W ten sposób mieszkańcy Irkucka tłumaczą, dlaczego obrzędowy bęben szamański posiada tylko jedną membranę.

Australia

Australijscy szamani znani są z wyjątkowych zdolności, dzięki którym potrafią sprowadzić deszcz. W tle legend o ich wspaniałych czynach zawsze znajduje się perkusja.

Według jednej z nich wielcy przodkowie ukryli swe głosy w drzewie, by każdy człowiek w chwili strachu czy zwątpienia mógł ich przywołać. Ludzie jednak z czasem zapomnieli o przodkach i o ich zaklętych w drzewie głosach, wtedy wielkie upały wysuszyły wszystkie zbiorniki wody, a spalona słońcem ziemia przestała wydawać plony.

Pewna kobieta udała się do lasu, by przynieść drewno. Gdy zaczęła ścinać drzewo, oderwały się od niego drzazgi i zatoczyły krąg nad jej głową, wydając donośny dźwięk. Przerażona kobieta wróciła do domu i opowiedziała wszystko mężowi, ale on jej nie uwierzył. Następnej nocy do kobiety przyleciał jeden z tych odłamków drzewa i kazał jej pójść do lasu, zrobić linę, jeden koniec przywiązać do niej, a na drugim końcu zamocować kawałek drewna. Kobieta postąpiła zgodnie z poleceniem. Następnie zaczęła zataczać liną kręgi nad głową, czemu towarzyszył donośny dźwięk wydobywający się z drewna na końcu liny. Dźwięk ów obudził ziemię i niebo. Spadł obfity deszcz i wszystkie rośliny zaczęty się rozwijać. Nie było już więcej głodu i suszy. W tej legendzie została pokazana wielka moc prymitywnego instrumentu zaliczanego do grupy aerofonów wolnych – czuryngi[2]. Jego historia ma wielu tysięcy lat, a jej ślady można odnaleźć niemal we wszystkich kulturach świata. Instrumentowi przypisywano magiczną moc zwiększającą płodność ziemi. Szaman używający czuryngi mógł sprowadzać deszcze i burze – miał zatem wpływ na urodzaj, czyli na poziom dobrobytu swojej grupy plemiennej.

Afryka

W afrykańskich legendach często pojawia się perkusja. Podanie plemienia Dan opowiada o drewnianych bębnach szczelinowych. Bóg stworzył drewniany bęben, który powierzył duchowi objawiającemu się pod postacią wielkiego termita. Pewnego razu idący do wsi chłopiec zobaczył ów bęben i zaczął na nim grać. Zwabiony dźwiękiem instrumentu duch oznajmił chłopcu, że ma grać bez przerwy po to, by termit mógł tańczyć. Jeśli chłopiec się zmęczy graniem – duch będzie mógł go zabić, natomiast jeśli duch zmęczy się tańcem – zabije go chłopiec. Termit tańczył długie godziny wokół termitiery, bo gdy był zmęczony, zamieniał się z innym, identycznym, czego chłopiec grający na bębnie nie widział. Zmęczony grą na bębnie chłopiec opadł z sił i termit ściął mu głowę. Po kilku dniach na poszukiwania chłopca wyruszył jego brat i cała historia się powtórzyła. Jednak brat podczas gry podążał za termitem, który nie mógł zamienić się z innym duchem. Termit opadł więc z sił, a chłopiec ściął mu głowę, zabrał bęben i poszedł do wioski. Odtąd był wielkim szamanem, który przy dźwiękach drewnianego bębna rozwiązywał wszystkie problemy współbraci.

Ślady stosowania bębnów drewnianych odnajdywane są na całym świecie. Zamieszkujące dawny Meksyk plemię Azteków, posługujące się językiem nahuatl, nadawało mu formę przypominającą kojota – święte zwierzę – i nazywało teponaztli.

Podobnych przekazów świadczących o sakralizacji instrumentarium perkusyjnego jest bardzo wiele. Ich występowanie nie ogranicza się do określonego kręgu kulturowego. Legendy syberyjskie (plemiona Buriat i Koryak) dotyczące bębnów obrzędowych, afrykańskie (plemię Dan) opowiadające o mocy drewnianych bębnów teponaztli, australijskie dotyczące instrumentu o nazwie czurynga czy podania Siuksów, wychwalające zbawczą energię bębna pow-wow, traktują o tym samym sacrum, dzięki któremu bezpośredni kontakt z zaświatami staje się możliwy. Każdorazowo pośrednikiem w transgresyjnej podróży jest szaman – człowiek naznaczony przez nieznaną siłę mającą bezpośredni wpływ na życie człowieka. Sytuacja, w której sacrum tak wyraźnie i bezpośrednio przenika dostrzegalny świat i w której realność i nadrealność współistnieją ze sobą w jednej przestrzeni ludzkiego życia, jest unikalna. Czasy rozwoju cywilizacji zniszczyły ową mistykę, spychając perkusję do roli podrzędnego instrumentu. Jej jakże wielka rola zachowała się jedynie w miejscach, o których zapomniał czas, gdzie do dzisiaj rozbrzmiewają dźwięki obrzędowych bębnów przywołujących minione dzieje i nieśmiertelne bóstwa.

Więcej o szamanizmie i jego związkach z perkusją usłyszeć będzie można na konferencji *Ciało, rytm, emocja*, który odbędzie się na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w dniach 16–17 listopada 2013.

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

Teponaztli

Ewa Uniejewska

TEATRALNE BIENNALE MŁODOŚCI

PODSUMOWANIE 7. MIĘDZYNARODOWEGO FESTIWALU SZKÓŁ TEATRALNYCH ITSELF 2013

„Dzieci są zakałą ludzkości" – pisał niegdyś Antoni Słonimski, wyliczając największe przewinienia maluczkich. „Jest to klasa nieprodukująca, pasożytnicza, uprzywilejowania, chorowita, samolubna, pozbawiona wychowania i wykształcenia, niegrzeczna i brudna"[1]. Peleton dziecięcych wad plasuje się jednak daleko w tyle za kabotynizmem, niezrównanym liderem klasyfikacji. „Wystarczy spojrzeć na małe dziecko, aby zaczęło krygować się, przestępować z nóżki na nóżkę, podskakiwać i robić minki". Jednakże gdy dzieci dorastają, a kabotynizm każe ich dużym już nóżkom przestąpić próg szkoły teatralnej, stan rzeczy ulega zmianie. Wciąż uprzywilejowana grupa przestaje być nieprodukująca i pasożytnicza; staje się twórczym, radosnym gwarantem kulturowej ciągłości oraz rozśpiewanym poparciem tezy, że „świat nie jest taki zły".

Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych ITSelF to teatralne biennale młodości, której wdzięczną eksplozję można obserwować w prezentowanych spektaklach dyplomowych. Te szczególne produkcje – przynajmniej w założeniu – opierają się prawom komercji, spychają na bok rys reżyserskiej indywidualności, by zogniskować uwagę widzów na aktorach, młodych adeptach sztuki teatralnej, w chwili dla nich szczególnej – tuż przed wejściem w dorosłe, zawodowe życie. Za każdą ich kreacją stoją intensywne lata szkolnych doświadczeń, przepełnione przepychanką zwątpień i nadziei, trudem i uporem ciągłego doskonalenia się w rzemiośle. Ale każda z tych ról jest również organicznym przykładem potwierdzającym Czechowowską frazę, że „bez teatru nie można"[2]. Ta idea przyświeca również twórcom Festiwalu.

W konkursowe szranki stanęło w tym roku czternaście szkół z krajów całego świata. Claudio de Maglio, przewodniczący festiwalowego jury, zaznaczył, że każdy zespół zasłużył na zwycięskie laury. Nagrodzono jednak nielicznych:

Nagroda Specjalna: dla zespołu aktorskiego w spektaklu Chłopcy *(Łotewska Akademii Kultury w Rydze),*

Nagroda za drugoplanową rolę żeńską: Maria Teresa Creasey za rolę w spektaklu Możliwości *(Królewska Szkocka Akademia w Glasgow),*

Nagroda za drugoplanową rolę męską ex aequo: Paulius Makrevičius za rolę w spektaklu Bracia Karamazow *(Litewska Akademia Muzyczna i Teatralna w Wilnie) oraz Piotr Bondyra za rolę w spektaklu* Shopping and fucking *(Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi),*

Nagroda za pierwszoplanową rolę męską ex aequo: Shafik Marziano i Amit Epshtein za role w spektaklu Miłość niewieścia *(Studio Sztuk Performatywnych im. Yorama Loewensteina w Tel-Awiwie),*

Nagroda za pierwszoplanową rolę żeńską ex aequo: Paulina Gałązka za rolę w spektaklu Shopping and fucking *(Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi), oraz Afrodyta Weselak za rolę w spektaklu* Noce sióstr Brontë *(Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie),*

Grand Prix za zbiorową kreację aktorską dla zespołu tworzącego spektakl Cudotwórca *(Państwowa Akademia Sztuk Teatralnych w Sankt Petersburgu).*

Wielki teatr małych form

Petersburscy cudotwórcy zjednali sobie widownię urokiem prostoty. Na pustą, najmniejszą scenę Teatru Narodowego wkroczyli z wielkimi, komiwojażerskimi walizami, skrywającymi w swoich wnętrzach całą orkiestrę: pianino, akordeon, harmonijkę, saksofon, elektryczną gitarę z piecykiem, tamburyn, a nawet perkusję. Kolorowy plastik dziecięcych instrumentów wywołał wdzięczny śmiech wśród widzów, którzy radośnie dali ponieść się cyrkowej melodii. „Czudotworiec byl wielikogo rosta", ale małe instrumenty równie dobrze posłużą do opowiedzenia jego historii.

Na maleńkiej scenie zaroiło się, zakotłowało od barwnych postaci. Rytm pracy pisarza – głównego bohatera, którego rolę rozpisano na kilka głosów – zakłócają nieustannie jego niewyrozumiali sąsiedzi, hałaśliwe dzieci oraz figury wywodzące się z tworzonej przez Charmsa literatury dziecięcej. Ale ten ogólny zgiełk jest niczym w porównaniu z zamieszaniem, jakie wywołuje nadejście Staruchy, afiszującej się z zegarem pozbawionym wskazówek – która ni stąd, ni zowąd puka do drzwi pisarza i umiera w jego mieszkaniu. Jak ma teraz biedak pisać, jak wytłumaczyć się przed spółdzielnią, jak uniknąć pytań prokuratora i jak zaprosić nieziemską dziewczynę na wódkę, gdy ostygłe ciało ani myśli ruszyć się z posadzki?

Magicznej prostocie inscenizacyjnych pomysłów towarzyszyło – słusznie nagrodzone – zespołowe aktorstwo najwyższej klasy. Rosjanie łączyli w swej grze równy, wysoki poziom sprawności warsztatowej oraz zaskakujące, urzekające poczucie humoru – walory, które zapewniły petersburskiej grupie Grand Prix tegorocznego Festiwalu.

Polski brutalizm i izraelska subtelność

Łódzki spektakl *Shopping and fucking* był bez wątpienia najbardziej kontrowersyjnym pokazem festiwalu (wyszedł z niego m.in. Jacques Lasalle, gość honorowy, chociaż opuszczenie przepełnionej Sali im. Kreczmara nie należało do zadań łatwych). Choć „brutalizm" nie jest zjawiskiem nowym, świetna inscenizacja studentów filmówki zaskoczyła okrutną dosadnością i bezpretensjonalnością. Można oczywiście dyskutować nad zasadnością wystawiania tego typu sztuk w formie spektakli dyplomowych, podnosić wyższość tekstów klasycznych nad nowoczesnymi modami z Zachodu, ale należy przede wszystkim docenić warsztat młodych aktorów. Zrobili to jurorzy, przyznając dwie nagrody aktorskie łódzkim twórcom: Paulinie Gałązce, wcielającej się w rolę znerwicowanej, bezrobotnej aktorki, dla której substytutem świata są zupki w proszku („To smak Chin, Indii i Indonezji w jednym posiłku!"), oraz Piotrowi Bondyrze, grającemu nastoletniego Gary'ego, wierzącego w istnienie przeznaczonego mu mężczyzny, który go zdominuje i obdarzy uczuciem. W tym niełatwym tekście początkujący artyści byli niezwykle wiarygodni; zdołali przełamać wewnętrzne opory, grali odważnie i – co szczególnie istotne podczas festiwalu aktorskiego – dzięki wysokim umiejętnościom warsztatowym zbudowali głęboko tragiczne, niejednoznaczne postaci.

Świat stosunków homoseksualnych określony współrzędnymi narkotyków, przemocy i chłodnych transakcji diametralnie różni się od realiów dziewiętnastowiecznego Lublina, przedstawionego w spektaklu *Miłość niewieścia* przez Studio Sztuk Performatywnych w Tel-Awiwie. Zissel i Azriel, żydowscy młodzieńcy, darzą się grzesznym, zakazanym uczuciem. Pierwszy z nich – pod nakazem obyczaju – poślubia śliczną Żydówkę, by o poranku porzucić ją i w niewieścim przebraniu udać się w ślad za swym ukochanym. Mężczyźni zamieszkują w wynajmowanym mieszkaniu, ale nie mają pieniędzy. Zaczynają pracować. Do założonego przez nich sklepiku trafia rodzina Zissela i odkrywa gorszącą tajemnicę. Młodzi odtwórcy głównych ról, Amit Epshtein i Shafik Marziano, zostali nagrodzeni za poziom aktorski swoich kreacji, jednak po raz kolejny należy zaznaczyć wysoką sprawność warsztatową całego zespołu. W wykonaniu izraelskich studentów żydowskie zwyczaje – rytualne modlitwy, pieśni weselne i okolicznościowe przyśpiewki – czarowały dostojnością oraz magią emocjonalnego skupienia.

1
A. Słonimski, *O dzieciach, wariatach i grafomanach*, Dziekanów Leśny 2009, s. 5.

2
A. Czechow, *Mewa*, przeł. N. Gałczyńska, akt I, scena I.

Cudotwórca (Państwowa Akademia Sztuk Teatralnych w Sankt Petersburgu)

Paulina Gałązka

Poza podium

Spektakle biorące udział w Festiwalu spełniły oczekiwania organizatorów. Głównym czynnikiem zwracającym uwagę odbiorców był faktycznie wysoki poziom aktorski zespołów. Same spektakle prezentowano w sposób raczej klasyczny – był to wysokiej próby teatr literacki, opierający się na dramatach Barkera, Molnara, Schneider, Czechowa, powieściach Dostojewskiego, Charmsa czy opowiadaniu Singera. Twórcy postawili na opowieść i ten wybór zdecydowanie się opłacił. Na tym tle ciekawie wypadł włoski spektakl *Barwy egzekucji*, będący ostatnim elementem trylogii Fabio Omodei, poruszającej temat kary śmierci. To zdecydowanie najbardziej poetycka propozycja Festiwalu, oscylująca na granicy snu i plastycznej sugestywności. Czekający na śmierć przestępcy (w czarnych szatach, z twarzami pomalowanymi na biało) malują na kartkach najpiękniejsze momenty swojego życia. Kartki katów, rozrzucone na scenie w nieładzie, zawsze pozostaną białe. Natomiast studenci Akademii Teatralnej w Szanghaju zaskoczyli „europejskością" swojego przedstawienia. Adepci wydziału reżyserii pokusili się o adaptację powieści *Survival*, opowiadającej o tragicznych stosunkach chińsko-japońskich w latach czterdziestych. Korzystali ze środków wyrazu właściwych teatrowi dramatycznemu, zatem w tym roku festiwalowi widzowie musieli obejść się bez egzotycznej magii sztuki azjatyckiej.

Konkursowy poziom OFF-u

Zgodnie z tradycją Festiwalu, główny nurt konkursowych przedstawień został uzupełniony wydarzeniami OFF-u – spektaklami, które z różnych przyczyn nie spełniły kryteriów konkursowych, ale ze względu na walory artystyczne Organizatorzy postanowili pokazać je festiwalowej publiczności. Dwóch aktorów z Akademii Sztuk Scenicznych w Sarajewie doskonale poradziło sobie z dynamicznym tempem akcji *Kamieni w kieszeniach* – sztuki ukazującej kulisy bezowocnej pracy ekipy filmowej z Hollywood. Wcielający się w wiele ról aktorzy mieli do dyspozycji dwa krzesła i jeden pomysłowy rekwizyt, który przy odrobinie wyobraźni stawał się parasolem, kanapką czy bukietem. Ciekawą propozycją okazał się również spektakl studentów warszawskiej Akademii Teatralnej *Julia musi umrzeć* – będący współczesną opowieścią o Szekspirowskiej Julii, która nie godzi się na rolę u boku mężczyzny. Kobieta wyzwala się spod dominacji ojca, rzuca w niepamięć uległość i powolność, jaką okazywała swoim zalotnikom, by samodzielnie i świadomie odnaleźć własną definicję kobiecości. Wymarzonym zakończeniem Festiwalu był musical *Niech no tylko zakwitną jabłonie* – jedyne przedstawienie nagrodzone długą owacją na stojąco. Adepci krakowskiej PWST wskrzesili największy przebój teatralny lat 60., brawurowo wirując w rytmie popularnych wówczas – a wciąż znanych i lubianych – szlagierów. Rozśpiewaną opowieścią przenieśli

Shafik Marziano i Amit Epshtein

Maria Teresa Creasey (z prawej)

widzów w rzeczywistość przed- i powojennej Polski, otoczonej mgiełką abstrakcyjnego humoru. Kto wie, może gdyby te prezentacje podlegały ocenie jurorów, inaczej ułożyłaby się końcowa klasyfikacja?

Wydarzenia towarzyszące

Ciekawostką tegorocznej edycji Festiwalu był *Pokój dźwięków* – projekt zrealizowany na podstawie pomysłu Andrzeja Brzoski. W przyjemnie urządzonym pomieszczeniu na najwyższym piętrze Akademii Teatralnej uczestnicy Festiwalu mogli pozwolić sobie na chwilę wytchnienia i poddać się urokowi wielokulturowych słuchowisk radiowych, zrealizowanych przez szkoły artystyczne. Organizatorzy Festiwalu uczynili tym samym ukłon w stronę bogatej tradycji Teatru Polskiego Radia. Wyjątkowym wydarzeniem były również warsztaty. Claudio de Maglio, specjalista od technik ekspresji scenicznej, zaprosił uczestników na „spotkanie z maskami i postaciami *commedii dell'arte*", zaś Thomas Prattki, założyciel London International School of Performing Arts, zaznajamiał młodych aktorów z dynamiką ciała poetyckiego.

Złośliwość rzeczy martwych

Radość obcowania z międzynarodową sztuką bywała niekiedy zakłócana przez złośliwe napisy lub ich brak. Napisy – najczęściej ograniczające się do angielskiej wersji językowej – nie wszystkim widzom ułatwiły śledzenie scenicznej akcji; część publiczności została wykluczona z możliwości pełnego odbioru przedstawień. Bariera językowa osiągnęła apogeum podczas prezentacji OFF-owego spektaklu z Kuby – *Dementia praecox no. 20*, którego twórcy... zostawili pendrive z napisami w Hawanie. Przypadkowa kastracja spektaklu opartego na *Wariacie i zakonnicy* skazała widzów na pełne zdumienie, bezmyślne przyglądanie się niezrozumiałym symbolom wizualnym. Przestrzeń pokryta przezroczystym nylonem, Walpurg sprowadzony do roli związanego narkomana czy Anna przypominająca raczej prostytutkę niż zakonnicę przyczynili się do powstania muru między sceną a widownią – muru nie do przebicia. W pozostałych spektaklach niejednokrotnie brakowało synchronizacji między wyświetlanymi napisami a wydarzeniami na scenie. Polskie tłumaczenia bywały również powodem kpiących uśmiechów, jak w przypadku *Mewy* zaprezentowanej przez studentów z Bańskiej Bystrzycy. W scenie, gdy Trigorin wraca po swój pisarski notatnik, oczom widzów ukazuje się „przetłumaczone" pytanie: „gdzie jest mój notebook?" – wielokrotnie już powtarzane jako żart z czwartego dnia Festiwalu.

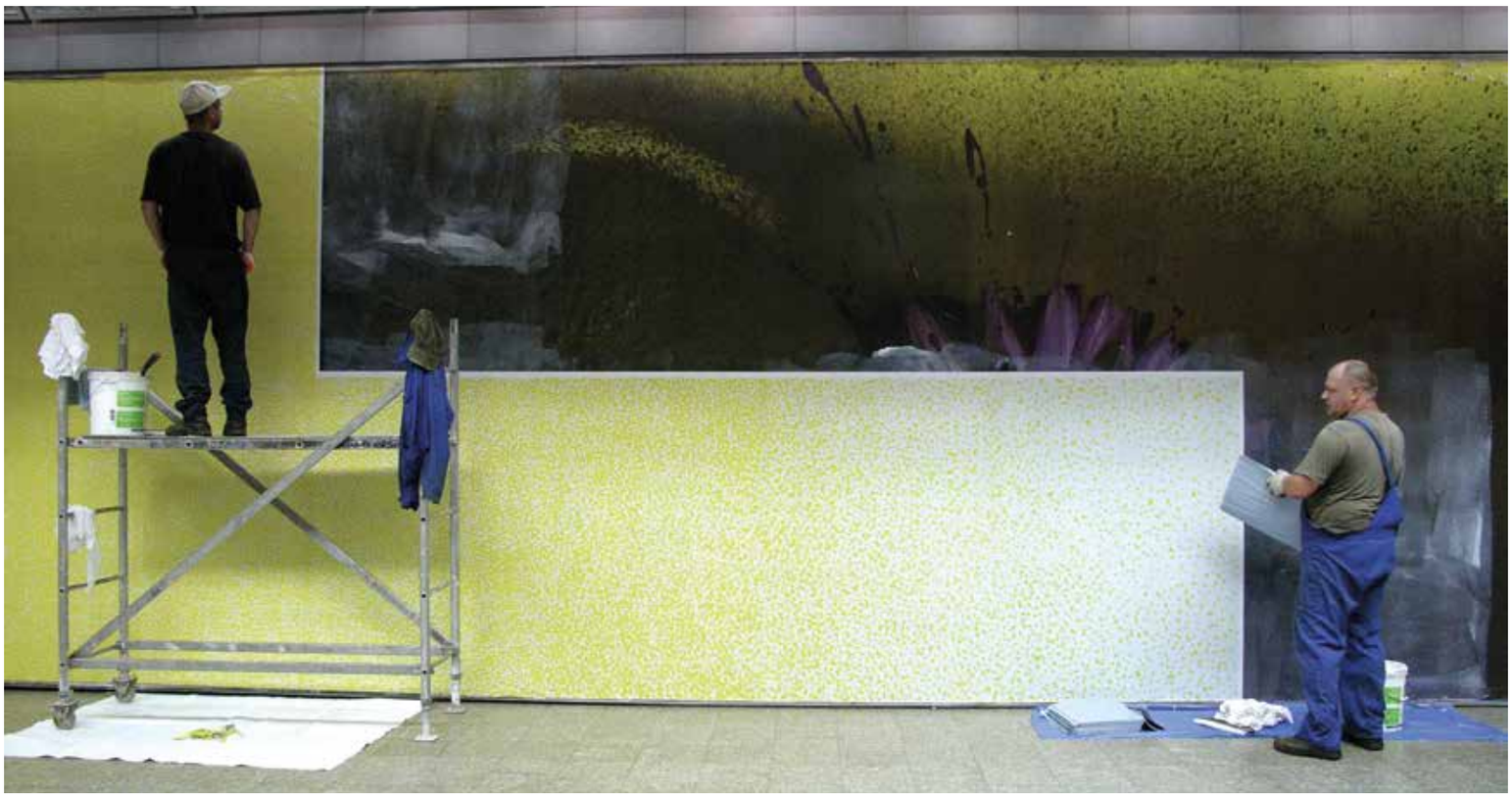
Do zobaczenia za 2 lata!

Jeśli można być wdzięcznym aktorom za intensywność i bogactwo przeżyć, jakie budzą w widzach tworzone przez nich kreacje, to uczestnicy 7. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych zasłużyli na tę wdzięczność w sposób szczególny. Przez pięć intensywnych dni walczyli o uwagę widzów, zapraszając ich do swych małych, różnorodnych światów. A że w swych staraniach byli sumienni i przekonywający, chętnie spotkamy się z nimi na kolejnym Festiwalu – już za 2 lata!

Fot. Maryla Ścibor Marchocka

Ewa Uniejewska – studentka V roku Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej. Była redaktorem naczelnym portalu teatrakcje.pl. Stale współpracuje z kwartalnikami „Scena" i „Nietak!t", publikowała również w „Teatrze". Sekretarz regionu warszawskiego w portalu teatralny.pl

Cudotwórca (Państwowa Akademia Sztuk Teatralnych w Sankt Petersburgu)



Umiejętność kontemplacji i *Panta Rhei*. Fot. P. Nocuń

LATO W

Autorzy letnich odsłon cyklu „1/∞" Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej w Galerii A19 na warszawskiej stacji metra Marymont wzięli na warsztat pojęcie zmienności. Zmierzyli się z nim jednak z dwóch różnych stron, tym samym proponując przechodniom dwie odmienne role i perspektywy.

Marta Żakowska

Panta Rhei

Od końca kwietnia do ostatnich dni czerwca w A19 obejrzeć można było pracę Tomasza Milanowskiego *Panta Rhei*. Oryginał dzieła i jego reprodukcja w skali dużego billboardu przedstawiały kwiaty w bogatej kompozycji malarskiej. „Przygotowałem kompozycję o bardzo bogatej tkance malarskiej, zniuansowanej kolorystyce i strukturze, aby zbadać oddziaływanie obrazu w warunkach odmiennych od tych, w których przywykliśmy odbierać sztukę. Kontekst prezentacji oraz nienaturalna skala są dla mnie nowym i ciekawym doświadczeniem" – wyjaśnił Milanowski w opisie umieszczonym przy pracy. Autor tłumaczył też w nim tytuł realizacji, odwołując się do dyskursu zmienności Heraklita z Efezu, jońskiego filozofa przyrody, i cytując jego bodajże najpopularniejsze stwierdzenie: „niepodobna dwa razy wstąpić do tej samej rzeki (bo już napłynęły do niej inne wody)". Powołując się na antycznego mistrza, Milanowski – przyzwyczajony do klasycznych miejsc prezentacji sztuki, galerii – stwierdził dodatkowo, że wyrażenie Panta Rhei jest równie adekwatne w opisie malarstwa, „gdzie wszelkie zdarzenia wynikają z napięcia między przeciwieństwami, a proces stawania się jest najistotniejszy".

Oglądając pracę autora w czerwcu 2013 roku, miałam jednak wrażenie, że obraz ten i reprodukcja lepiej poradziłyby sobie w tak specyficznej przestrzeni miasta, jaką jest ściana stacji metra, bez tego merytorycznego wprowadzenia autora, odwołującego się do Heraklita. Dla wielu odbiorców, niezwiązanych intensywniej z historią czy teorią sztuki, to dość klasyczne (używając laickiego dyskursu), przyjemne przedstawienie kwiatów w monumentalnej skali na stacji metra zapewne było miłym, interesującym elementem dekoracyjnym, dla niektórych nawet „pięknym". Po cóż więc wciągać w ten zabieg antycznego myśliciela i opisując jego największy „szlagier", tłumaczyć podstawy malarstwa w autorski, niejasny sposób? Prezentacja zyskałaby na opatrzeniu jej wyłącznie opisem stosunku autora do kwestii zmiany skali i kontekstu prezentacji dzieła. Jedno z podstawowych teł odbioru, jakim dla wielu odbiorców jest autorski lub kuratorski opis pracy umieszczony przy dziele, powinno otwierać kolejne perspektywy w wyobraźni odbiorcy, wzbogacać doświadczenie kontaktu z pracą. Tymczasem trudno o szybkie skojarzenie wartości dodanej płynącej z niejasnego opisu relacji myśli Heraklita z malarstwem pióra Milanowskiego.

Opis ten otwiera równie zbędne, jak dla mnie zbyt banalne jak na doświadczenia kultury XXI wieku, nawiązanie autora do jego skojarzenia stacji metra z podziemną, mityczną rzeką, którą dusze ludzkie musiały się przeprawić, by dojść do krainy zmarłych: „Metro przywodzi mi na myśl podziemną rzekę ludzi w nieustannym ruchu, płynących we współczesnym Acherocie". Historia kultury i sztuki wydaje się wystarczająco ciekawa i bogata, by nie powoływać się wyłącznie na antycznych twórców, szczególnie w tak

Panta Rhei

obszernie rozwiniętym kontekście prezentacji dzieł, jakim co najmniej od połowy lat 50. są mury i tereny stacji metra w różnych miejscach na ziemi. Dlatego też stwierdzenie, że prezentacja dzieła w przestrzeni metra jest wyzwaniem „karkołomnym" (które autor zaprezentował także w swoim opisie), po prostu mnie nie przekonuje. Zabiegi te komplikują odbiór kompozycji i zaburzają – pewnie nie tylko moje – zaufanie do Milanowskiego jako twórcy kultury, nieoswojonego, choćby w teorii, z ponadkilkudziesięcioletnim dorobkiem kultury XX i XXI wieku.

Sama praca w kontekście stacji metra proponowała jednak wystarczająco ciekawe doświadczenie kontaktu z intensywnym i jednocześnie nieeksperymentalnym dziełem autora w eksperymentalnym środowisku prezentacji i skali. Zestawienie to dało pociągający efekt, łamiąc współczesne kanony estetyczne komunikacji wizualnej w polskich przestrzeniach publicznych. Wielu użytkownikom stacji Marymont *Panta Rhei* niewątpliwie dostarczyło w związku z tym ciekawych wrażeń.

Umiejętność kontemplacji

Od początku lipca do początku sierpnia galeria prezentowała z kolei pracę Pawła Nocunia *Umiejętność kontemplacji*. Realizacja ta, ze względu na świadomy i nowoczesny sposób wykorzystania potencjału miejsca na opis pracy i jego kompatybilność z nowoczesnym podejściem do potencjału zabiegu skali i reprodukcji cyklu „1/∞", dała bardzo ciekawy efekt. Abstrakcyjny charakter przedstawionego oryginału warunkował powstanie zupełnie nowej kompozycji po zwiększeniu skali w celu przedstawienia pracy w stałym modelu serii: oryginał – reprodukcja. O ile więc we wcześniejszych odsłonach w A19 efekt reprodukowania przypominał oryginał, o tyle w przypadku pracy Nocunia powiększenie oryginału dało zupełnie nową jakość względem oryginału. Interesujący wynik pracy nad zjawiskiem zmienności artysta osiągnął także w ramach przestrzeni przeznaczonej na autorskie opisy prezentowanych w cyklu dzieł. Przestrzeń tę Nocuń otworzył słowami Henry'ego Moore'a: „Kiedy praca jest monumentalna, można ją dowolnie powiększać i zawsze będzie dobra". Pozostałą część jej obszaru pozostawił pustą, umożliwiając odbiorcom wpisywanie w jej obrębie swoich reakcji, wrażeń, refleksji związanych z *Umiejętnością kontemplacji*. Zjawisko zmiany zostało więc w tej odsłonie poruszone na różnych poziomach: zmiany skali (oryginał – reprodukcja), związanej z nią zmiany charakteru i przedmiotu pracy (oryginał – reprodukcja) oraz zmiany bieżących relacji dzieła z odbiorcami.

Każdy pozostawiony przez odbiorców komentarz rozbudowywał publiczną pamięć tej realizacji i jej kontekstu, nawiązując do jednej z najbardziej naturalnych, miejskich wizualizacji relacji ludzi ze ścianami, murami w przestrzeniach publicznych: tagów, murali, zdań, słów, haseł wypisywanych niezależnie przez użytkowników przestrzeni publicznych. Zostawiającym swoje komentarze do dzieła w obrębie przestrzeni ekspozycyjnej Galerii A19, autor dał więc nie tylko okazję zmaterializowania swojego stanowiska wobec prezentowanej pracy, ale też współtworzenia charakteru jej odbioru w oczach i wyobraźniach kolejnych odbiorców. Ciekawie nawiązał on tym samym do modelu komunikacji i kultury 2.0, co ma szczególne znaczenie w kontekście przestrzeni publicznych, wspólnych, tworzonych i rozwijanych dzięki gestom, taktykom, decyzjom oraz potrzebom bardzo różnych użytkowników i procesom ich zaspokajania. Tego typu prace, częściowo bazujące na „formie otwartej", mają dodatkowo szansę przyczynić się do rozwoju lokalnej społeczności i lokalnych tożsamości, publicznie podkreślając znaczenie stosunku mieszkańców do tego, co ich otacza.

Autor nie sprostał jednak technicznym wyzwaniom tego typu realizacji. Reprodukcja w skali billboardu, składająca się z kilku elementów papierowych, naklejanych jeden po drugim, wymaga świadomości różnych konsekwencji instalacji dzieła. *Umiejętność kontemplacji* po powiększeniu odpowiadającemu strukturom cyklu „1/∞", znacznie zyskała w kontekście światła w obrębie pracy, wyciągając na pierwszy plan biel. Autor – jako główny koordynator prezentacji tej ciekawej realizacji i artysta plastyk – powinien przewidzieć wpływ kleju na papier o białym kolorze i zapobiec zaciekom i przeciekom. Nie zrobił tego jednak, kwestii nie dopilnowali też kuratorzy. Realizacja częściowo na tym straciła – prezentacja nie została przygotowana dostatecznie starannie, co zauważyli także odbiorcy, zwracający uwagę na to niedociągnięcie w komentarzach pozostawionych w wyznaczonej przez Nocunia przestrzeni opisu dzieła. Artysta zapomniał lub nie wiedział, że praca w każdych przestrzeniach, w tym w przestrzeniach publicznych, wymaga nie tylko skupienia na tym, co prezentowane, ale także na odpowiedzi na pytanie o formę prezentacji i funkcjonowanie realizacji w konkretnych, lokalnych warunkach – w tym w warunkach technicznych. Można oczywiście uznać, że jest to obowiązek kuratorów, w gruncie rzeczy jednak to autor, projektując dzieło do konkretnego miejsca, powinien dbać o możliwość jego realizacji w dobrym stylu.

Lato w A19 było więc latem pełnym sukcesów i błędów, ciekawym okresem, z którego wiele wyciągnąć mogą twórcy zainteresowani pracą w przestrzeniach publicznych. Otworzyła je interesująca, „klasyczna praca dekoracyjna", pociągające zestawienie braku eksperymentu z eksperymentalną strukturą „1/∞", która, mam nadzieję, zainspiruje artystów nieskupiających się na eksperymentach do otworzenia się na przestrzenie miejskie, publiczne. I podkreśli wpływ jakości opisu towarzyszącemu dziełu na jego odbiór. Zamknęła je realizacja Nocunia, pokazująca, paradoksalnie, że rzeczywiście w kontekście skali i przestrzeni publicznej oraz kontaktu pracy z odbiorcami nie da się wejść dwa razy do tej samej rzeki – i prowokująca rozwój „pamięci pracy" w czasie rzeczywistym jej prezentacji. Nocuń przypomniał też, że nie można pracować w żadnych przestrzeniach, w tym w przestrzeniach publicznych, nie biorąc pod uwagę nawet najdrobniejszych cech charakteru prezentacji w ich obrębie.

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.

Paweł Nocuń – ur. 1971, studia na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, następnie na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Rajmunda Ziemskiego, zakończone w 1999 dyplomem z wyróżnieniem. Obecnie jest pedagogiem na macierzystym Wydziale. W latach 2005 – 2008 razem z Wojciechem Cieśniewskim i Arturem Winiarskim prowadził w Warszawie galerię Oficyna Malarska. Twórca idei oraz organizator dwóch pierwszych edycji projektu *COMING OuT Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie*.

Umiejętność kontemplacji. Fot. A. Karapuda

WSZECHŚWIAT WEWNĄTRZ DŹWIĘKU

Marta Rendecka

Promocja kultury i sztuki, a zwłaszcza sztuki współczesnej, jest dzisiaj zadaniem niezwykle trudnym. W czasach, w których media żyją głównie aferami politycznymi oraz skandalami towarzyskimi, a dział *Kultura* ograniczony jest do minimum i prezentuje głównie nowe superprodukcje kinowe, bardzo trudno jest dotrzeć do odbiorców z informacją o wystawie czy koncercie.

W szczególnie trudnej sytuacji jest muzyka współczesna, która przeciętnemu słuchaczowi kojarzy się albo z piosenkami z playlisty popularnej rozgłośni radiowej, albo (w najlepszym przypadku) z awangardową muzyką rodem z „Warszawskiej Jesieni" lat sześćdziesiątych XX wieku. Co natomiast ów przeciętny słuchacz może wiedzieć na temat naprawdę współczesnej muzyki, tej tworzonej przez kompozytorów młodego pokolenia? Jaka ona jest i co chcą przez nią wyrazić jej twórcy? Na szczęście muzykę współczesną w najnowszym i zarazem najlepszym wydaniu przybliża zrealizowany przez Maję Baczyńską pełnometrażowy film dokumentalny *Kilka pytań o słyszenie świata*.

Młodzi dokumentaliści

Maja Baczyńska wraz z innymi twórcami z MUDO Music Documentaries od kilku lat realizuje projekt *Portrety młodych kompozytorów*, którego celem jest dokumentacja i promocja działalności polskich kompozytorów młodszego pokolenia oraz utalentowanych muzyków wykonujących ich utwory. Grupa filmowa MUDO formalnie istnieje dopiero od 2013 roku, jednak idea projektu zrodziła się cztery lata wcześniej, z inicjatywy Mai. Młoda reżyserka wspomina: „Na przełomie 2008 i 2009 roku Bartosz Kowalski poprosił mnie o sfilmowanie monograficznego koncertu kompozytorskiego realizowanego w ramach cyklu koncertowego »Portrety kompozytorów« Związku Kompozytorów Polskich. Byłam wówczas studentką Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina oraz Akademii Filmu i Telewizji. Wiedziałam, że łatwiej będzie mi zorganizować ekipę filmową, jeśli koncert Bartka potraktuję jako wstęp do jednej ze swoich etiud filmowych, jakie trzeba zrealizować semestr przed głównym dyplomem"[1]. W ten sposób powstał pierwszy reportaż jeszcze oficjalnie nieukonstytuowanej grupy MUDO – dokument *Wieczne nastroje* przedstawiający sylwetkę twórczą Bartosza Kowalskiego-Banasewicza, laureata I Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego Krzysztofa Pendereckiego Arboretum w Radomiu.

1 E-mail Mai Baczyńskiej do Marty Rendeckiej, 19 sierpnia 2013.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

4 Ibidem.

Na kolejny dokument MUDO trzeba było czekać aż cztery lata. W tym czasie Maja obroniła podwójny dyplom w Akademii Filmu i Telewizji, a także dyplom na UMFC, zrealizowała film *Miła, padnij* (o swojej babci, która walczyła w powstaniu warszawskim), ale przede wszystkim szukała źródła dofinansowania swojego projektu *Portrety młodych kompozytorów*. W trakcie prac nad filmem *Kilka pytań o słyszenie świata* (2013) skrystalizował się ostateczny skład MUDO. Grupę tworzy około dziesięciu osób (struktury wciąż są rozbudowywane) pochodzących z całej Polski. Niektórzy z nich jeszcze studiują, inni już pracują, ale wszyscy aktywnie działają w branży muzycznej lub filmowej. Niestety, na razie są zmuszeni utrzymywać się także z innych prac – uczą w szkołach, leczą w szpitalach, kręcą reklamy, a poza tym poświęcają się pasji, która (jak mają nadzieję) w przyszłości stanie się ich zawodem. Członkowie grupy są nie tylko pasjonatami muzyki i filmu – odnoszą także sukcesy w tych dziedzinach, między innymi brali udział w Krakowskim Festiwalu Filmowym, Festiwalu Młodzi i Film w Koszalinie oraz Camerimage. W MUDO istnieje jasny podział obowiązków: scenarzystą i reżyserem jest Maja, kierownikiem produkcji Ilona Bidzan, operatorem Zofia Goraj, montażem zajmuje się Anna Jacobson, udźwiękawianiem – zwykle Alicja Nowak, Małgorzata Napiontek, Igor Szymański i Magdalena Kasperek, a oprócz tego kilka osób – promocją i szukaniem sponsorów.

To ostatnie zadanie jest najtrudniejsze. Przy realizacji dokumentu *Kilka pytań...* grupa MUDO musiała postawić wszystko na jedną kartę. Jest to projekt wolontaryjny o wartości ponad 60 000 zł – twórcy wyłożyli własne fundusze na jego realizację i liczą, że sponsorzy je zrefundują. Dlaczego zdecydowali się na takie ryzyko? „Dotarło do nas, że póki nie pokażemy projektu wzorcowego, ludzie nie uwierzą w tę inicjatywę – mówi Maja. – Przede wszystkim dlatego, że osiągnięcia naszych bohaterów są znane głównie środowisku branżowemu i składając wniosek o dofinansowanie, nie mamy możliwości zaprezentowania muzyki – a przecież to ona jest całą istotą projektu! Postanowiliśmy zatem najpierw przygotować materiał, spróbować gdzieś się zaznaczyć i wypromować inicjatywę, by ludzie się o niej dowiedzieli i by ktoś w nią zainwestował. Mamy nadzieję, że odpowiednio postępując, będziemy znajdywać sponsorów, a kolejne instytucje będą dorzucać swoje »cegiełki«"[2].

Młodzi kompozytorzy

Czy *Kilka pytań o słyszenie świata* pozyska sponsorów? Jest na to spora szansa, zważywszy na jakość i ideę całej produkcji. *Kilka pytań...* to pierwszy w Polsce pełnometrażowy dokument muzyczny poświęcony młodemu pokoleniu kompozytorów. Obraz prezentuje sylwetki twórcze czterech kompozytorów: Tomasza Opałki, Pawła Przezwańskiego, Pawła Pudło i Kamila Staszowskiego. Każdy z nich jest obdarzony barwną osobowością i reprezentuje zupełnie inny styl kompozytorski (tworzą muzykę chóralną, symfoniczną, kameralną, a także muzykę filmową, komercyjną, sakralną czy z pogranicza awangardy muzycznej). Mimo to twórców sporo łączy. Mogą się pochwalić niebywałymi jak na swój młody wiek osiągnięciami. Są laureatami TRANSATLANTYK Film Music Competition w Poznaniu czy Ogólnopolskiego Konkursu Kompozytorskiego Wawel: musica festiva w Krakowie, uczestnikami prestiżowego Berlinale Talent Campus czy Światowych Dni Muzyki, kompozytorami zaangażowanymi do projektów realizowanych w Hollywood, autorami największych muzycznych niezależnych produkcji w Polsce oraz muzyki do popularnych animacji polskich i zagranicznych. Ich utwory były wykonywane między innymi w studiu Polskiego Radia, Filharmonii Narodowej czy na stadionach narodowych w ramach Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej 2012.

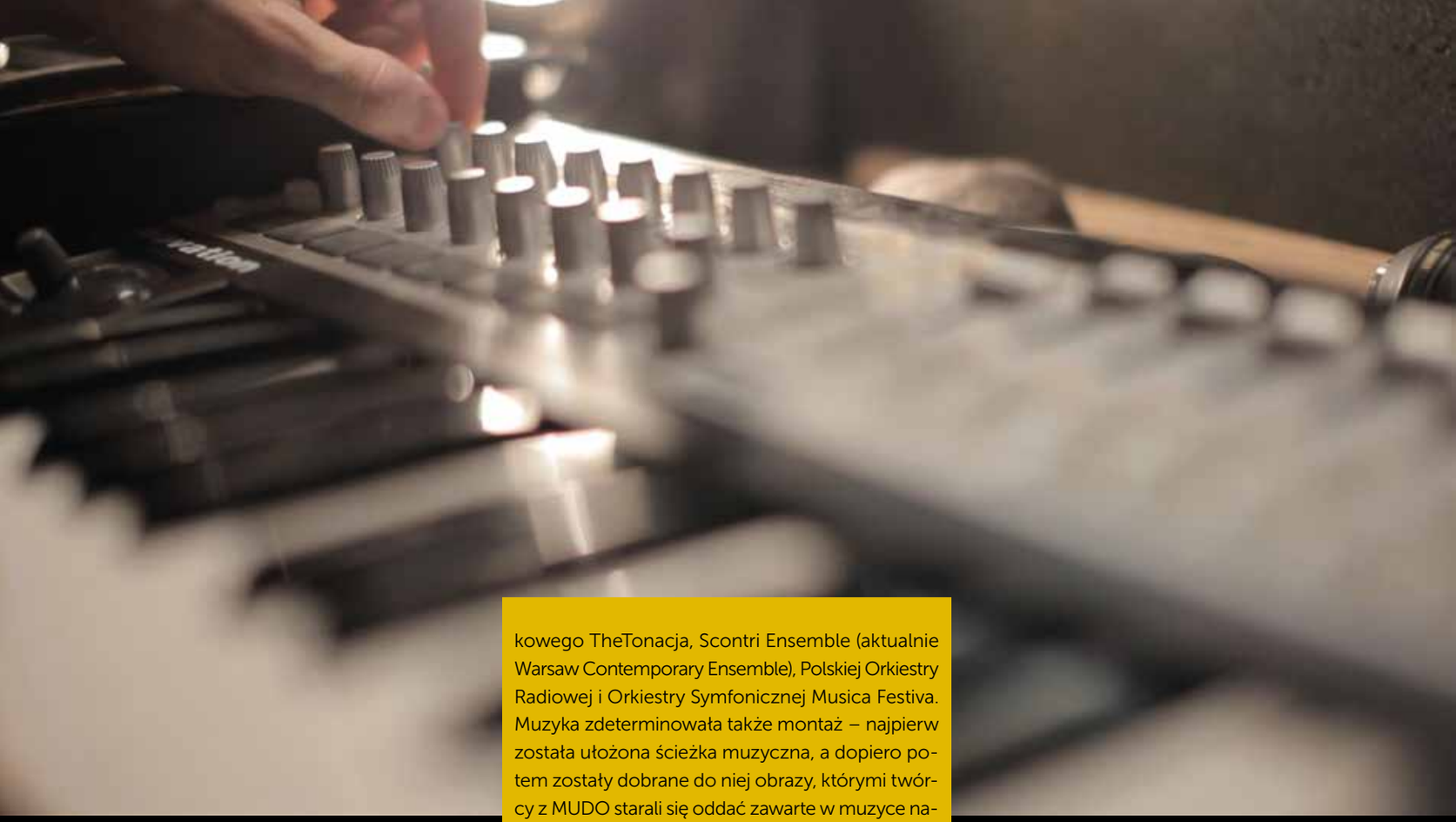
Kompozytorów łączy także to, że pomimo tych fenomenalnych osiągnięć, mało kto o nich słyszał – poza tak zwanym środowiskiem muzycznym są w zasadzie anonimowi. Autorzy projektu *Portrety młodych kompozytorów* liczą, że dzięki dokumentowi *Kilka pytań...* ta sytuacja się zmieni. „Skoro powstają popularne dokumenty poświęcone muzyce rozrywkowej, jak na przykład nagrodzony Oscarem film *Sugarman*, to dlaczego nie zrobić równie dynamicznego, artystycznego i ciekawego z czysto ludzkiego punktu widzenia filmu o muzyce poważnej? – pyta Maja. – Pragniemy robić filmy, które wykroczą poza aspekt edukacyjny, promocyjny czy dokumentacyjny. Chcemy stworzyć cały szereg dokumentów poświęconych muzyce nowej oraz młodym twórcom i wykonawcom. W Polsce tworzy się najczęściej filmy o muzyce jazzowej lub o twórcach, którzy już odeszli. Czas pokazać tych, którzy jeszcze żyją i potrzebują pomocy w promocji lub nagłośnienia niebywałych osiągnięć, jakie już mają na koncie, ale jakoś się o tym za dużo nie mówi. Muzyka nowa też ma swoje miejsce w kinie"[3]. Na Zachodzie powstaje bardzo dużo dokumentów poświęconych kompozytorom, dyrygentom czy instrumentalistom – jeśli natomiast spojrzymy na stan polskiej kinematografii w tym zakresie, to pojawia się silne uczucie niedosytu. I to właśnie ono skłoniło MUDO do realizacji tego filmu.

Kilka pytań o muzykę współczesną

Kilka pytań o słyszenie świata nie ogranicza się do prezentowania tak zwanej muzyki poważnej – spora część dokumentu poświęcona jest muzyce filmowej. Reżyserka słusznie zauważa, że kompozytorzy zwykle oba gatunki muzyki uprawiają równolegle. Podkreślenie tego faktu w dokumencie pozwoliło jego twórcom stworzyć swego rodzaju pomost pomiędzy hermetycznym środowiskiem tak zwanych znawców a gronem melomanów czy osób mniej z muzyką obytych. „Nie chodzi bynajmniej o sztuczne zaniżanie bądź zawyżanie standardów! – zaznacza Maja. – Raczej o poszerzanie kręgu odbiorców. Warto uświadomić słuchaczom, że ci sami ludzie, których muzyka niejednokrotnie urzeka nas w filmach, piszą na przykład niezwykle ciekawą muzykę eksperymentalną"[4].

Muzyka współczesna jest zatem pojęciem niezwykle szerokim i budzącym kontrowersje. Czy zaliczać do niej także muzykę filmową? A co z muzyką komercyjną? Może w takim razie lepsze byłoby określenie muzyka poważna? Ale wtedy muzyka filmowa czy komercyjna zostają wyrzucone poza nawias – czy są w takim razie z muzyką „niepoważną"? Grupa MUDO doskonale zdaje sobie sprawę z trudności w kategoryzowaniu dzisiejszej muzyki, ale zamiast zabierać głos w sporach o definicje, postanowiła pokazać całe bogactwo i różnorodność aktualnie tworzonej muzyki.

Cel, jaki sobie postawili twórców z MUDO, został osiągnięty. *Kilka pytań...* nie tylko w ciekawy sposób prezentuje postaci czterech młodych kompozytorów – dokument zachwyca także wysokim poziomem realizacji. „Filmy dokumentalne grupy MUDO



Music Documentaries z założenia mają być na jak najwyższym poziomie technicznym i estetycznym" – deklaruje Maja. Mocną stroną naszych projektów mają być dobre zdjęcia i przemyślana struktura filmu"[5]. Twórcy dokumentu przeprowadzili wywiady z kompozytorami, pokazali ich życie prywatne oraz podczas pracy nad utworami, w trakcie prób i koncertów – wszystko po to, aby zaprezentować ich w jak najszerszym kontekście i w taki sposób, aby widz mógł się z kompozytorem do pewnego stopnia utożsamić. Na potrzeby filmu została zebrana solidna dokumentacja: partytury, nagrania, dyplomy, zdjęcia etc.

Jednocześnie reżyserka nie straciła z pola widzenia najważniejszego bohatera i zarazem narratora filmu, czyli muzyki. W *Kilku pytaniach...* będzie można zobaczyć zarejestrowane próby i koncerty takich zespołów jak Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus czy Chór Kameralny Varsoviae Regii Cantores. Do filmu włączone zostały także nagrania Kwartetu Smyczkowego TheTonacja, Scontri Ensemble (aktualnie Warsaw Contemporary Ensemble), Polskiej Orkiestry Radiowej i Orkiestry Symfonicznej Musica Festiva. Muzyka zdeterminowała także montaż – najpierw została ułożona ścieżka muzyczna, a dopiero potem zostały dobrane do niej obrazy, którymi twórcy z MUDO starali się oddać zawarte w muzyce nastroje, przesłania i symbolikę. Dlatego w warstwie wizualnej *Kilku pytań...* pojawią się zarówno „bezteściowe" obrazy abstrakcyjne, jak i ujęcia przyrody oraz sekwencje ukazujące współczesne miasto, będące niejednokrotnie inspiracją dla bohaterów dokumentu. Efekt końcowy takiego montażu ma być nie tylko opowieścią o pasji i zawodzie młodych kompozytorów, ale przede wszystkim podróżą po ich muzycznej wyobraźni. „Muzyka to pasja jak każda inna, ale jednocześnie jest to niezwykły dar, fascynujący sposób odbierania rzeczywistości i przekładania jej na dźwięki, co nie każdemu jest dane. Wierzymy, że poprzez film można opowiedzieć ludziom o tym, co kochamy" – mówi Maja[6].

Plany

Premiera *Kilku pytań o słyszenie świata* zaplanowana jest na jesień 2013 roku, a grupa MUDO już snuje plany na przyszłość. Maja planuje między innymi eksperymentalny dokument o dyrygentach, film o kompozytorach wykonujących podwójny zawód, a także dokument przybliżający proces powstawania muzyki filmowej. O realizacji przyszłych planów MUDO w dużej mierze zadecyduje sukces *Kilku pytań...*. Polska i angielska wersja filmu ma być docelowo prezentowana w ramach kulturalnych wydarzeń i festiwali w kraju i za granicą. Grupa MUDO może

Praca na planie dokumentu. Przy instrumencie Leszek Lorent, z aparatem Zofia Goraj, a o dźwięk dba Alicja Nowak.

Kamil Staszowski. Jego kompozycje były wykonywane w wielu miejscach w Polsce, a także w USA, w Grecji i we Francji. Jest autorem Hejnału Wodzisławia Śląskiego, a także laureatem konkursów muzycznych i literackich. Był stypendystą Prezesa Rady Ministrów, Marszałka Województwa Śląskiego, Idyllwild Arts Summer Academy (Kalifornia, USA). W roku 2004 został uhonorowany nagrodą Śląski Talent Roku.

5
Ibidem.

6
Ibidem.

liczyć na wsparcie promocyjne patronów, między innymi Narodowego Centrum Kultury (patronat honorowy), Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, Związku Kompozytorów Polskich, Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, Fundacji ForMusic. W internecie pojawiły się już zwiastuny filmu – warto je obejrzeć bowiem *Kilka pytań...* to film o ludziach, którzy tworzą inną rzeczywistość, a dokument MUDO Music Documentaries zapewnia okazję przekonania się, że wewnątrz dźwięku może kryć się wszechświat.

Paweł Pudło. Kompozytor i producent muzyczny. Filmy i reklamy z jego kompozycjami były prezentowane w Polsce, Niemczech, Czechach oraz Hiszpanii. Jest laureatem III nagrody międzynarodowego konkursu muzyki filmowej na Festiwalu Transatlantyk w roku 2012. Jego utwór orkiestrowo-chóralny *Welcome to Poland and Ukraine* można było usłyszeć na każdym stadionie w Polsce i na Ukrainie podczas Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej 2012.

W „Aspiracjach" (nr 1, 2013) ukazał się artykuł Mai Baczyńskiej *Bartosz Kowalski. Kompozytor bez ograniczeń*.

Tomasz Opałka. Z powodzeniem łączy działalność na gruncie muzyki poważnej jak i filmowej. Jest autorem 19 partytur filmowych, wśród których są filmy nagradzane na prestiżowych konkursach i festiwalach filmowych na całym świecie. Poza Polską utwory Tomasza Opałki wykonywane były na wielu festiwalach i koncertach w m.in w Niemczech, Rosji, i Chinach oraz na Ukrainie, Słowacji i Białorusi.

Marta Rendecka – ur. 1986. W 2009 roku ukończyła teorię muzyki na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Studiowała również kompozycję i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2011 roku jest doktorantką UMFC. W kręgu jej zainteresowań znajduje się przede wszystkim filozofia muzyki i estetyka XX wieku. Publikowała m. in. w miesięczniku „Wiedza i Życie", „Sztuce i Filozofii" oraz „Aspiracjach". Zawodowo związana jest z wydawnictwem Prószyński i S-ka, w którym pełni obowiązki specjalisty ds. public relations oraz rzecznika prasowego.

Kochelsee (Niemcy), wrzesień 2011, Fot. M. Januszewski

Zygmunt Januszewski

PRZECIW ZNIKANIU

Zygmunt Januszewski, *Savatar. Zakończenie*, tusz, piór, pastele

modele, aby zajrzeć pod powłokę rzeczywistości. Kluczem do niej jest nasze ciało ze zmysłami zapachu, bólu, dotyku, temperatury, dźwięku oraz Pamięcią, w której mieszka Bóg. Obrazy to okna duszy. Zapis tajemnicy naszych bardzo osobistych zmagań z pustką, samotnością i rozpadem. Już sam obraz jest archetypiczną próbą wyjścia poza ograniczoność ciała uwikłanego w uciekanie do tyłu. Ciała jako źródła tajemnicy, przerażenia, opętania, radości i cierpienia, zmiany i stawania się, tęsknoty i miłości. Obraz to heroiczna próba zatrzymania nieodwracalności przemijania. Tak ratujemy się przed osuwaniem się w nicość. Kto oprócz nas ogląda jeszcze te obrazy? Bóg? Naszymi oczami?

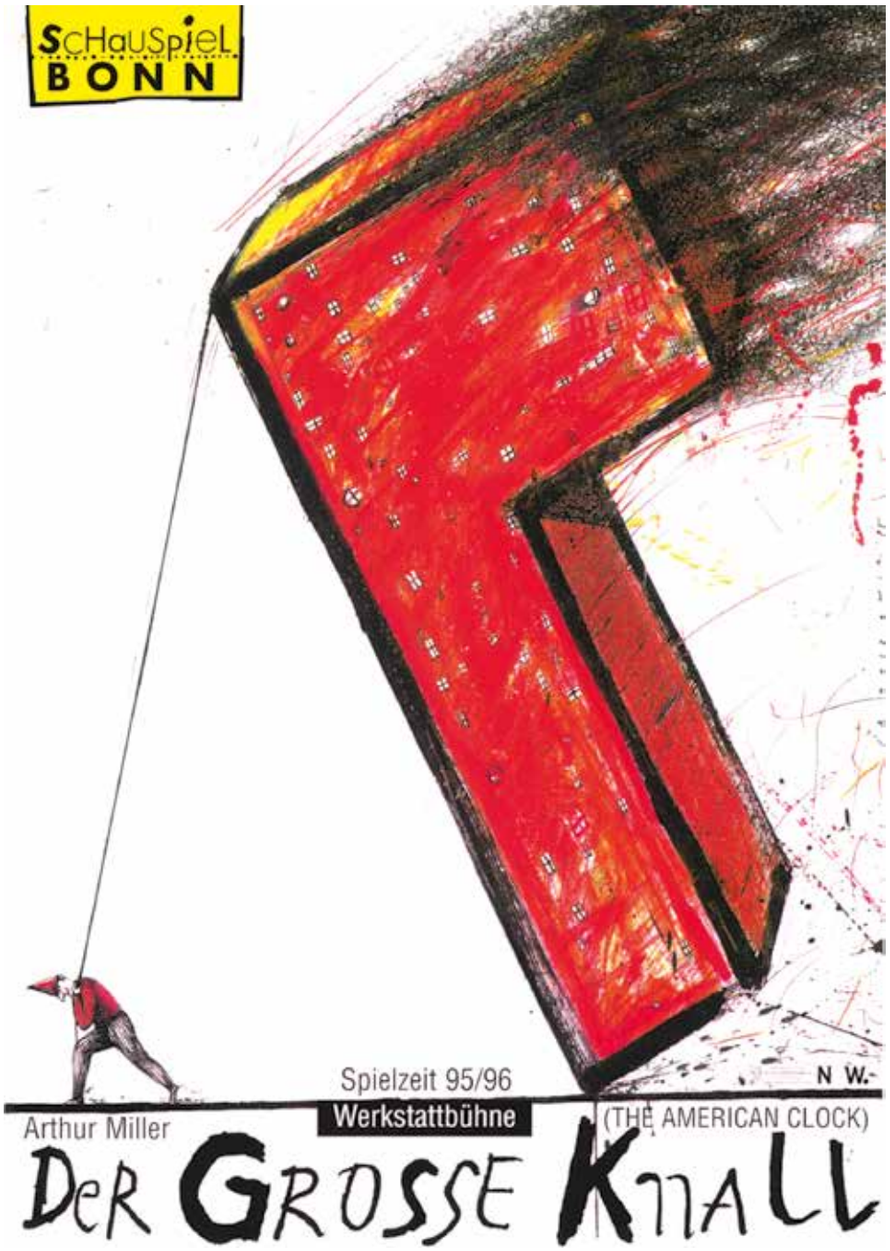
Ja, Magda, każdy z Was afirmacją życia w swojej twórczości chciałby podważyć i odwołać lęk przed znikaniem. Pragniemy zrzucić rozpadającą się materię i powrócić do Animy, żeby napędzać marzenia o stawaniu się na nowo. Nie idzie tu o to, żeby zapanować nad Czasem. Wyjście poza ograniczenie doczesną cielesnością jest transformacją w Czas. Stajemy się nim. Przestajemy znikać. Stajemy się Energią. Obrazy są energetycznymi stacjami na przebytej drodze i drogowskazami na tej, która jeszcze przed nami. Zapisem dialogu z Przeznaczeniem. Siła obrazu dopomina się kontynuacji, Ciągu Dalszego, rozmowy z drugim człowiekiem i wspólnej refleksji nad ludzkim Losem. Nie jest konkurencją dla Natury, ale jej wzmocnieniem oraz ekspresją naszego dla niej zachwytu i podziwu. Na rubieżach ciała nieustannie trwa wojna o nowe życie! Można ją wygrać, przekraczając materię i odciskając w niej nasze losy i historie, które nieustannie stwarzają nas i cały świat od nowa. Dostaliśmy przywilej odradzania się w Ciele Sztuki. Zakładam, że taka jest wola Stwórcy, żeby mgnienie naszej ziemskiej obecności zostawiło trwały ślad, rysę w materii.

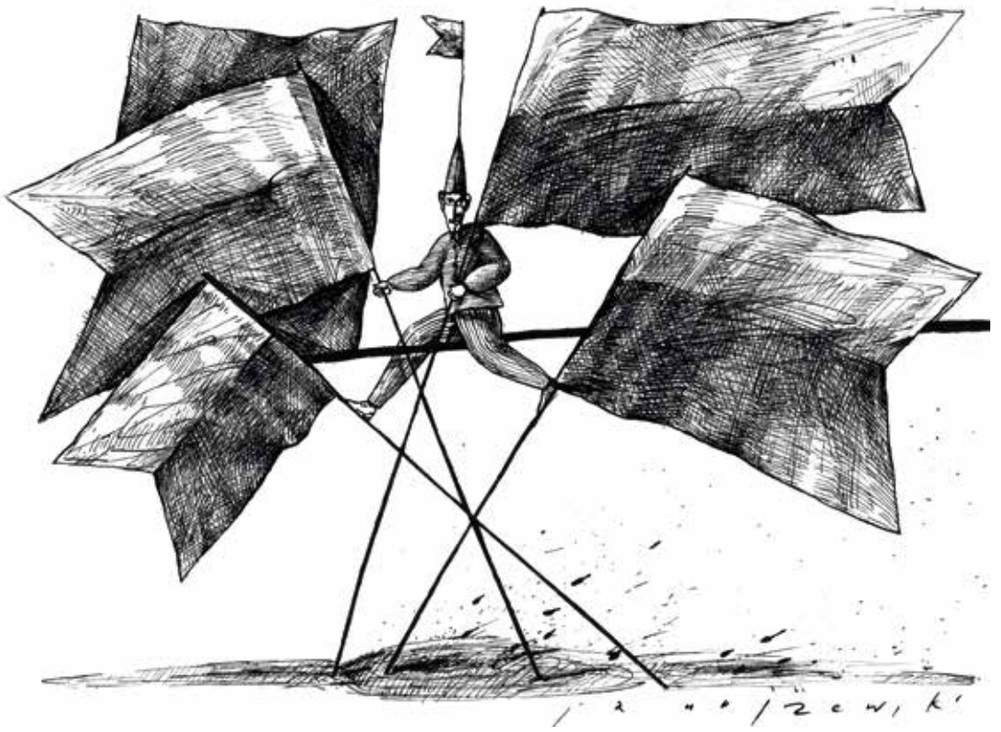
O Bogu myślę zawsze z podziwem i wdzięcznością! Żadna część mej Duszy i Ciała nie istnieje poza Nim, bo to On jest fundamentem wszelkiego Istnienia. W ograniczeniu fizyczną, ale jakże złudną cielesnością zdarza nam się zapominać o Nim.

RENTGENOGRAMY, manewry wojenne na rubieżach ciała, czyli transgresja cielesności to tytuł doktoratu Magdy Boffito*, który przyszło mi recenzować u progu drastycznej transgresji własnej cielesności.

Oto kiedyś tam w Rzece Czasu, na głównej arterii Anima–Materia, na rubieżach mojego ciała uległa uszkodzeniu jedna komórka. Dlaczego? Jak? Tak po prostu. To się dzieje nieustannie. W każdym z nas. Okazuje się, że nic nie jest człowiekowi bardziej obce, niż własne ciało: bezbronne, przemilczające ostrzeżenia, próbujące samodzielnie zwalczać zagrożenia i odsuwające próby terapii na później. W rezultacie choroba może wyglądać jak zdrowie. Manewry okrążania, przenikania i osaczania dokonywały się we mnie długo i niepostrzeżenie. Promienie rentgena wniknęły do mojego wnętrza i transparentność inwazji stała się faktem. To działo się naprawdę, ale na peryferiach percepcji życia rozpędzonego do granic możliwości. Rentgenogramy Magdy, obrazy każdego z Was, moje rysunki też dzieją się naprawdę. Są jednak hipotetycznymi modelami, światłem odbitym, wizualizacją procesu nieustannej destrukcji i scalania. Nasza cielesność ulega im od narodzin po kres wędrówki. Nasze obrazy są próbą zapanowania, przekroczenia i wyzwolenia się z niej.

Śmierć jest wyjściem, transgresją, ale nie ostateczną. Etapem, przejściem między wymiarami, które otwierają nas na nowe przemiany o nieprzewidywalnych konsekwencjach. Sztuka nadaje temu procesowi kształt, formę i potencjał duchowego awansu w hierarchii zmagań z przemijaniem i nietrwałością materii. Sztuka daje możliwość prawdziwej transgresji do Boga. Odsłania świat ukryty przed naszymi zmysłami i wiedzą. Aktem twórczym pragnie rozerwać wiązania, zdekonstruować iluzyjne





Zygmunt Januszewski, *Sein Leben is bunt [Barwne życie]*, 1997, tusz, pióro

On nie zapomina o nas nigdy! Świadomość ta prowadzi do katharsis. Trwanie dostępne naszemu ziemskiemu doświadczeniu jest formą przemijania. Jedyne, co może trwać naprawdę to my w Bogu! Jest nieustannie przemienia się w było, ale właśnie obraz pozwala wykroczyć poza kruchość i ulotność trwania w kierunku będzie, tworząc egzystencjalne continuum. Pojawiamy się i znikamy w nieskończoności boskiej kreacji. Transgresja staje się procesem, który jest emanacją i zapisem ruchu. Bez tego grozi nam Zimno Kosmosu.

Życzę Wam wszystkim wiele wytrwałości, uporu, konsekwencji i pasji tworzenia w życiu i sztuce. Służyć innym! W życiu i sztuce nieustannie przekraczać i pokonywać wszelkie ograniczenia, żeby zbliżyć się do źródeł tworzenia. Piszę te słowa w stanie wojny totalnej o godność mojej duszy i ciała wobec straszliwej inwazji z poziomu niewidzialnego wroga. Muszę się śpieszyć. Znalazłem się *w środku* realnego konfliktu Ducha i Materii, zaatakowany *od wewnątrz i z zewnątrz*. Słowa stają się świadectwem tej walki. Może zbyt drastycznym, ale przez to autentycznym. Piszę je z wewnętrznej potrzeby wierności Bogu, Sztuce, Rodzinie i Wam, zanim zawiruje mi ten świat. One trzymają mnie teraz przy życiu.

Piszę do każdego z osobna i myślę o naszej wspólnej drodze, którą przebyliśmy w Akademii. Piękne, porywające, pełne radości i poświęcenia lata pracy ze wspaniałymi ludźmi. To największe wyróżnienie, jakiego doznałem w życiu. Jeśli Stwórca tak zechce, nie zniknę ja, nie zniknie Wy – pozostaną nasze obrazy i słowa! Razem prześwietlaliśmy tajemnice tego świata, poszukując tego jedynego, najpiękniejszego obrazu. Ten ideał istnieje, trzeba do niego dążyć! Życzę Wam tego z głębi serca! Byłem, jestem i będę z Wami! Wszystkim, którzy po ludzku, z nadzwyczajnym poświęceniem wspierali mnie w mojej walce, dziękuję i do serca przytulam! Opiekujcie się Pracownią Ilustracji, naszym Dorobkiem, wspaniałymi Studentami, Asystentami, Doktorantami i moimi Najbliższymi. Jesteśmy graficzną rodziną. Zawsze marzyłem, żeby w takiej chwili być z Wami, uśmiechnąć się i puścić porozumiewawczo oko. Bez lęku.

Kocham Was!

Wasz Zygmunt

Tekst odczytany podczas nabożeństwa pogrzebowego dnia 20 września 2013 roku w bazylice pw. Świętego Krzyża w Warszawie.

* Doktorat jest w trakcie realizacji. Promotor: prof. Błażej Ostoja Lniski
Recenzenci: prof. Zygmunt Januszewski, prof. Eugeniusz Delekta

Plakaty Zygmunta Januszewskiego na ulicach St. Gallen (Szwajcaria) w czasie trwania wystawy indywidualnej *Zygmunt Januszewski. Die ganze Welt ist Bühne. St. Galler Theaterplakate*, 2003

Zygmunt Januszewski, *Betrayal*, okładka „The Guardian Review", 07.02.2004, nagrodzona Victoria&Albert Museum Prize 2005

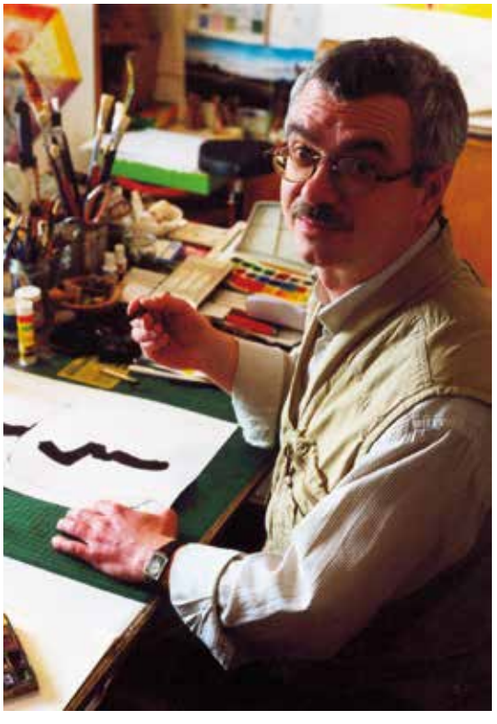
Zygmunt Januszewski, *Culture comes home*, okładka „The Guardian Review", 01.05.2004, nagrodzona Victoria&Albert Museum Prize 2005

Zygmunt Januszewski, *Witness*, okładka „The Guardian Review", 16.01.2002, nagrodzona Victoria&Albert Museum Prize 2005

Zygmunt Januszewski, *Architektura książki*, szkice dydaktyczne dla Pracowni Ilustracji ASP, 2013

Zygmunt Januszewski (1956–2013) – Studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1976–1981. Od 1982 pokazał prace na ponad 100 wystawach indywidualnych w kraju i za granicą. Projektował plakaty dla Opery w Bielefeld, Schauspiel w Bonn, Teatru i Uniwersytetu w St.Gallen. Od 2000 profesor Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst w Salzburgu, od 2002 prowadził Pracownię Ilustracji w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 2009 otrzymał tytuł profesora w Linyi Normal University w Chinach. Od 2008 redagował Illustration Channel Warsaw. Realizował projekt bildklangbild w Gasteig München. Rysował, ilustrował, tworzył instalacje, zajmował się grafiką projektową i warsztatową oraz poezją. www.vimeo.com/januszewski

Zygmunt Januszewski, *Portret na trzy czwarte*, maj 2003



OPOWIEŚĆ NIE TYLKO O ŻYCIU ARTYSTY

Anna Lewicka-Morawska

Jeszcze parę miesięcy temu wydawało mi się, że napisanie w drugiej dekadzie XXI wieku biografii Vincenta van Gogha jest co najmniej przedsięwzięciem ryzykownym, toteż kiedy dostałam do ręki monumentalne dzieło poświęcone malarzowi, efekt pracy pary amerykańskich badaczy, byłam bardzo sceptycznie nastawiona do wartości tej książki[1]. Nie ma wątpliwości, że artysta ten jest jednym z najbardziej znanych dziś bohaterów dziejów sztuki europejskiej. „Rozpoznawalność" formy jego dzieł – kojarzonych jeszcze często z enigmatyczną *nowoczesnością* w sztukach wizualnych i uporczywie łączonych bądź z impresjonizmem, bądź z secesją – przeniosła obrazy van Gogha na karty, ręczniki i obicia, tak jak stało się to z wieloma największymi ikonami malarstwa. Obecnie, w dobie Internetu, kiedy dostępność sztuki van Gogha jest więcej niż powszechna, środki przekazu zdają się coraz bardziej trywializować jego dzieło. Jakże trudno patrzeć nieuprzedzonym okiem na reprodukcję *Słoneczników*, a także i autoportrety, jak ten z okaleczonym uchem, w oczywisty sposób kojarzony z dramatycznymi losami artysty, bardziej chyba niż koleje życia wielu innych geniuszy malarstwa naznaczonymi traumą. To właśnie autoportret z roku 1887 wypełnia całą okładkę najnowszej biografii malarza, delikatnie rysując się za na wpół przezroczystą obwolutą, jakby akcentując fakt, iż podmiotem będzie sam artysta, o niego tu przede wszystkim chodzi, konkretną postać, której krótkie życie zamyka się w latach 1853–1890.

Każda próba zmierzenia się z legendą van Gogha – zarówno filmowa, jak i literacka – nie jest i nigdy już łatwą nie będzie, jeśli nie chce się po raz kolejny powtórzyć banalnie brzmiących prawd na temat sztuki. Chociaż z drugiej strony kontekst epoki nowych mediów stanowić może dla twórców kolejne wyzwanie, ale znowu pozorna możliwość wszechstronnego, w sensie wizualnym, zapanowania nad całą jego spuścizną stwarza inne pułapki. Po lekturze książki, której tłumaczenia nie zaryzykuje zapewne żadne polskie wydawnictwo, zmieniłam zdanie na temat sensu takiej publikacji. Wiedza na temat artysty jest dziś tak szeroka, iż niedorzecznością byłoby korygowanie tego życiorysu lub dokonywanie w nim jakichkolwiek rozrachunków. Wielokierunkowe studia autorów usiłujących spojrzeć na van Gogha niejako od początku, wykorzystujących dociekliwie wszystkie możliwe źródła i sięgając tak głęboko, budzą podziw. Toteż żadna poważna publikacja dotycząca van Gogha nie będzie wiarygodna bez znajomości cytowanych tam dokumentów i przytoczonych faktów, zwłaszcza tych odnoszących się do ostatnich lat życia.

Monumentalną pracę *Van Gogh: The Life*, o której tu mowa, opublikował w roku 2011 renomowany nowojorski dom wydawniczy Random House. Jej autorów Stevena Naifeha i Gregory White Smitha, absolwentów Harvardu, opromienia sława nie tylko działalności naukowej i popularyzatorskiej, ale przede wszystkim nagroda Pulitzera, jaka otrzymali kilkanaście lat temu za biografię Jacksona Pollocka według, której powstał zresztą znany film. Licząca blisko 1000 stron historia życia van Gogha napisana jest przez badaczy, którzy około trzydziestu lat poświęcili studiom, docierając do wszystkich chyba możliwych dziś źródeł wiedzy na temat artysty i jego czasów w Holandii, Francji i Anglii. Blisko 200 różnorodnych ilustracji, w tym szczególnie cenne fotografie i dokumenty, stanowi uzupełnienie książki, do której dodano zaledwie część bibliografii (i tak zajęła parę dobrych stron), co do reszty odsyłając czytelnika do www.vangoghbiography.com. Uzmysławia to ogrom pracy i poświęcenie autorów, którzy potraktowali swoje zadanie niesłychanie poważnie, nie zapominając jednocześnie, iż relacje osób obcujących z artystą na różnych polach, są bardzo ważnym, ale i niosącym liczne niebezpieczeństwa źródłem wiadomości, tak jak i wszelkie wypowiedzi samego malarza. Przekonała ich o tym praca nad książką o Jacksonie Pollocku, ale (jak stwierdzają w nocie dotyczącej źródeł na końcu tej książki) materiał, z jakim zetknęli się przy okazji *Van Gogha*, okazał się niewymownie trudniejszy, pozostawiając wciąż wiele kwestii otwartych. Wyrazem tej świadomości jest dodatkowy krótki tekst uzupełniający, umieszczony dopiero po czterdziestu rozdziałach książki, do którego jeszcze wrócę. Zasadniczą część publikacji podzielono na trzy części – wczesne lata, lata holenderskie i wreszcie okres francuski. Zostały w nich bardzo drobiazgowo odtworzone kolejne lata życia artysty, nie tylko dzięki sławnym listom malarza, przy których warto się chwilę zatrzymać. Listy do brata wydane zostały w Amsterdamie, w trzech tomach, już w 1914 roku. To one stały się głównym źródłem, z którego czerpał Irving Stone, pisząc powieść osnutą na tle życia malarza, uwiarygodniając w ten sposób swoją książkę, jak sądził. Wspominał o tym w przedmowie do *Pasji życia*, dodając, iż większość materiału biograficznego odkrył, wędrując śladami Vincenta przez Holandię, Belgię i Francję. Listy do siostry zostały wydrukowane dopiero po ukazaniu się powieści Stone 'a. *Pasja życia* została sfilmowana niedługo po II wojnie

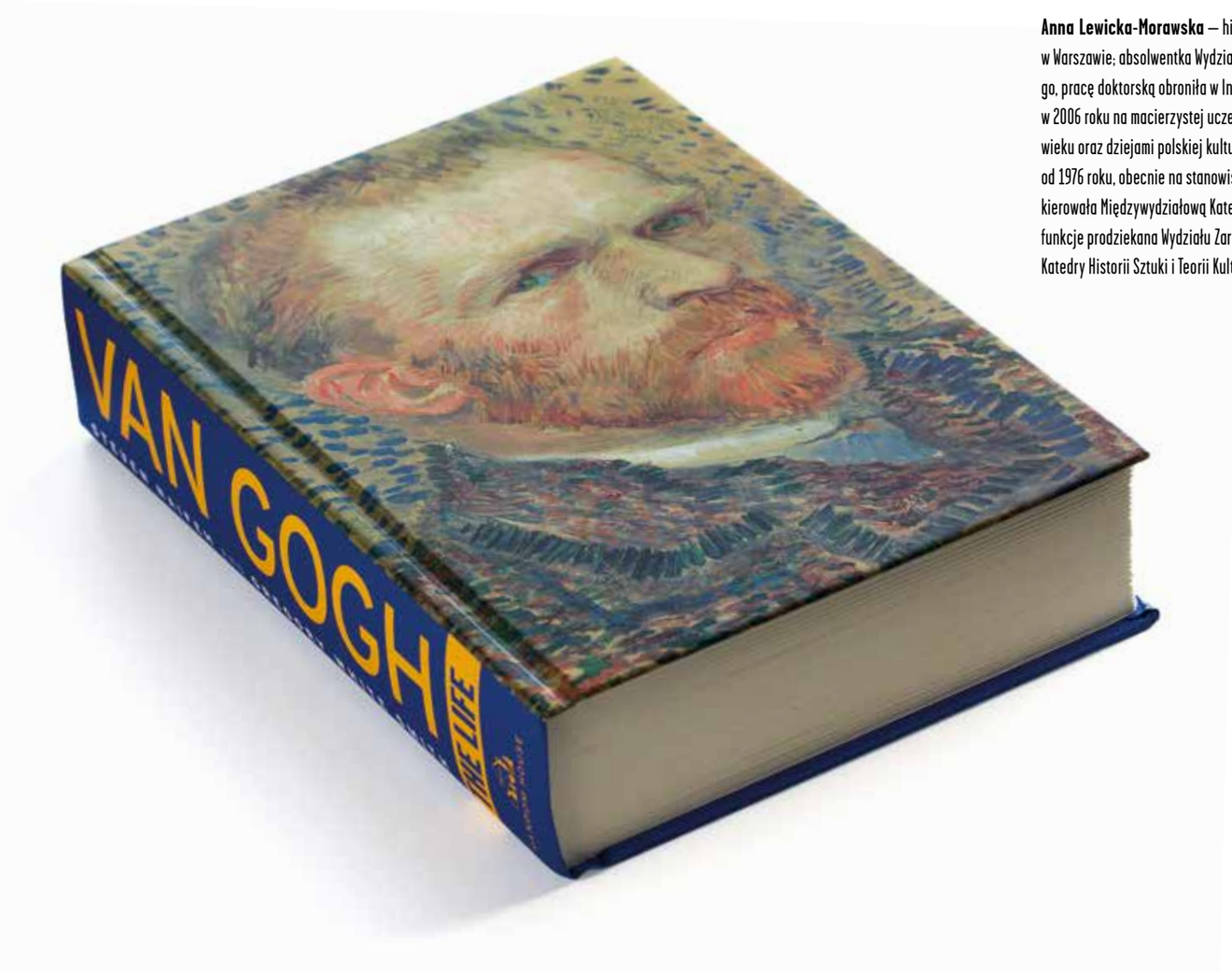
1
W tekście wykorzystałam moją opinię historyczną dotyczącą scenariusza filmu *Twój Vincent* Doroty Kobieli, Hugh Welchmana i Jacka Dehnela. Książka tu omawiana stała się inspiracją i źródłem wiedzy dla autorów filmu.

światowej. Tytułowa rola zagrana przez Kirka Douglasa spowodowała, iż legenda niezrozumianego, szalonego artysty zyskała przede wszystkim w kręgu kultury masowej niezwykłe miejsce, a tragiczny finał tego życia utwierdzał mit odtrąconego malarza, którego sztuki nikt nie potrzebował. Kiedy film święcił międzynarodowe tryumfy po połowie lat 50., żyli jeszcze ludzie, których los zetknął z malarzem we wczesnych latach ich młodości. Relacje te spisywano, choć potrzeba ich szerokiego upubliczniania wydawała się wątpliwa. W cieniu postaci wówczas wykreowanej przez film pojawiły się prace badaczy i historyków, którzy chętniej sięgali do korespondencji z malarzem Emilem Bernardem. Listy van Gogha do Emila Bernarda ukazały się najwcześniej, bo jeszcze przed I wojną światową w 1911 roku. Znalazło się tam szereg przemyśleń dotyczących samej sztuki, co wówczas wydawało się może bardziej istotne niż historia życia zakończonego tragicznym finałem. Mit van Gogha ugruntował się na wielu polach jednocześnie, a holenderskie zbiory, wraz z powstałym muzeum malarza, naznaczyły niewielką przecież spuściznę charyzmatem niepowtarzalnej wielkości, która przekładała się na niewyobrażalne sumy, jakie płacono za te nieliczne obrazy, które pojawiły się na rynku. I tak zostało do dziś. Lektura ostatniej biografii malarza ten mit wydaje się odsuwać na plan dalszy, bowiem staje się przede wszystkim opowieścią o człowieku odtrąconym po wielokroć, z uporem szukającym swojej prawdy aż do końca życia.

Czterdzieści lat temu Wiesław Juszczak, w znakomitych szkicach o postimpresjonistach, pisał o van Goghu: „Cała ta popularność nazwiska, zasadzająca się na atmosferze potocznej ciekawości, sensacji i – trochę – skandalu, czyni istotę dzieła van Gogha nieomal niedostępną: zawsze lepiej zaczynać poznawanie od zupełnej niewiedzy, niż od jakieś wiedzy pozornej, niewłaściwie ukierunkowanej. Ten życiorys, rzeczywiście wyjątkowy, ma niebezpieczne »uboczne działanie«. Stwarza złudzenie, iż można poprzestać na nim, gdy się chce wniknąć w to malarstwo" (s. 97).

Na szczęście nie stało się to w tym wypadku, bowiem autorzy podeszli do van Gogha i jego dzieła nie tylko z pokorą, ale i czułością i to pozwoliło im zbliżyć się do istoty kreacji, tworzenia, która się wymyka przecież prostej werbalizacji.

Do ostatnich dni życia malarza odnosi się krótki tekst zamykający książkę. Jako jedyny ten właśnie rozdział wzbogacono przypisami, poświęcając wydarzeniom, które przyczyniły się bezpośrednio do śmierci malarza. Autorzy książki dokonują hipotetycznej rekonstrukcji tragicznych wydarzeń 27 VII 1890 roku, dowodząc, iż jest wiele przesłanek świadczących o tym, że śmierć van Gogha była dziełem przypadku, a nie doprowadził do niej samobójczy strzał z pistoletu, jak określiła to policja. Van Gogh podejmując wielokrotnie próby samobójcze, nigdy nie posługiwał się bronią palną, od której trzymał się zawsze z daleka. Do śmierci malarza przyczynił się zapewne René Secrétan, szesnastoletni wówczas młodzieniec przebywający wraz z bratem na wakacjach pod Paryżem; on to – syn zamożnego aptekarza – permanentnie napastował malarza, widząc w nim niepotrzebnego nikomu „innego". Samobójstwo artysty nie było dotąd podważane, toteż nie ulega wątpliwości, że także w kontekście całej wspominanej tu książki jest to sprawa wysuwająca się na plan pierwszy w kategorii faktów. Dobrze się jednak stało, że nie urasta tu ona do kwestii najważniejszej, pozostawiając w cieniu wszystko, co o van Goghu wiadomo. Prezentowane okoliczności, fakty i hipotezy nie zyskują kluczowej rangi, przesądzając o konieczności nowego spojrzenia na życie malarza. Odwrotnie, zdają się paradoksalnie wpisywać w jego biografię, dopełniając rolą przypadku tragiczny koniec malarza. On zaś ten fatalnym splot okoliczności – śmiertelną ranę, jaką otrzymał – przyjmuje z pokorą, jako dopełnienie swojego losu, nie wyjawiając do ostatniej chwili życia prawdy o tym, co zaszło. Stawiana przez autorów książki hipoteza nabiera wiarygodności, nie stając się kolejną próbą szukania sensacji i skandalu, ale potwierdzeniem prawdy o niezwykłym człowieku szukającym kontaktu ze światem poprzez swoje malarstwo, które miało pomagać ludziom w odnajdowaniu ewangelicznej prawdy. Vincent van Gogh jawi się przede wszystkim jako człowiek niezwykły, który przy wszystkich swoich dysfunkcjach natury psychicznej wykazywał się niebywałą empatią, a jedynie uczucia, którymi kierował się we wszystkim i miłość do ludzi były motorem działań i sztuki.



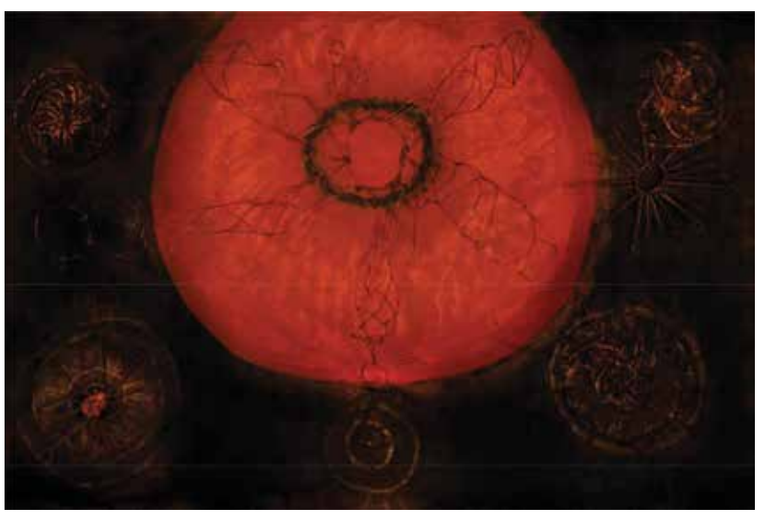
Anna Lewicka-Morawska – historyczka sztuki, dr hab., profesor ASP w Warszawie; absolwentka Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego, pracę doktorską obroniła w Instytucie Sztuki PAN. Tytuł dr. hab. uzyskała w 2006 roku na macierzystej uczelni. Zajmuje się historią i teorią sztuki XIX wieku oraz 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 funkcje prodziekana Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną i kierownika Katedry Historii Sztuki i Teorii Kultury.

N. Czanturija, *Bukoliki*

KARTKA Z TBILISI

Barbara Osterloff

Podczas tegorocznych wakacji, w samym sercu stolicy Gruzji — w Sali Biblioteki Parlamentu — otwarta została wystawa *Muzyka w kolorze – Witold Lutosławski.*



B. Dżinczaradze, *II Symfonia*

Na ekspozycję złożyły się prace gruzińskich artystów malarzy, zainspirowanych muzyką polskiego kompozytora, dyrygenta i pianisty. Autorką tego ciekawego projektu, podjętego z okazji Roku Lutosławskiego, w stulecie urodzin artysty, była dr Ija Eswandżija, specjalizująca się w interdyscyplinarnych badaniach związków pomiędzy malarstwem i muzyką. Jej trzecia już książka poświęcona tym zagadnieniom, zatytułowana *W labiryncie sztuki*, również została zaprezentowana podczas wieczoru w Sali Biblioteki. Najważniejszą jednak częścią tego wydarzenia stała się sama wystawa obrazów gruzińskich artystów, którym bogactwo muzyki Lutosławskiego, posługującego się zarówno klasycznymi, jak i awangardowymi metodami kompozycji, dało impuls do własnych poszukiwań artystycznych. Warto dodać, że już wcześniej artyści gruzińscy pracowali pod kierunkiem dr Eswandżiji, malując obrazy do muzyki innych kompozytorów: Chopina, Lista, Debussy'ego, Ravela. Obecne spotkanie, z muzyką Lutosławskiego, przyniosło również oryginalne rezultaty — próby indywidualnej syntezy obu sztuk, stylistycznie odwołujące się głównie do abstrakcji, ale zarazem silnie nawiązujące do tradycji rodzimej, sztuki. Udział w wystawie wzięli znani artyści malarze gruzińscy: Iraklij Czikowani, Nini Czanturija, Tatia Gwielesjani, Lewan Maczaraszwili, Deja Soselia, Beka Swirawa, Chatuna Dżibładze, Dato Uruszadze, Baczi Dżinczaradze, Gela Kapanadze.

Podczas uroczystej inauguracji wystawy w Sali Biblioteki parlamentu zaproszeni goście nie tylko oglądali obrazy powstałe do muzyki Lutosławskiego, lecz również słuchali jego utworów — śpiewała Joanna Żeber, akompaniowała Nato Kwirikaszwili (studentki Państwowego Tbiliskiego Konserwatorium). Natomiast aktu oficjalnego otwarcia tego wieczoru koncertu dokonali: autorka projektu dr Ija Eswandżija, prof. Irina Abesadze, Radisz Tordija (zasłużony artysta Gruzji) i poetka Lija Czigładze.

D. Soselia, *Muzyka Witolda Lutosławskiego*

L. Maczaraszwili, *II Symfonia*

I. Czikowani, *IV Symfonia (Lento)*

T. Gwielesjani, *Postludium*

SUMMARIES

A Sharp Cut: A Single-Bit Painting. Zbigniew Taranienko in Conversation with Andrzej Rysiński

Andrzej Rysiński said, among other things, that painted shapes are not abstract. "In my painting, the form is associated with the colour. I am obsessed with building paintings with large surfaces of flat colour, so that the maximum intensity appears. I could not obtain this effect before, while painting in a classic way, with a hand and paintbrush. Digital technology, which can be called 'single-bit', was the one enabling intensification of colour. A computer gave me an opportunity to carry out my previous plan of consistent flatness, leading to denaturalisation of painting. A good software is so creative and unique, that everyone can perform technically the very same task in a quite different way, despite having same effect in view."

Barbara Osterloff
Władysław Broniewski and Theatre: Note on the Ballets Suédois

In 2012 the Museum of Literature in Warsaw held a monographic exhibition titled *Broniewski. Attempt of Portrait*. The authors recalled life and work of this extraordinary poet, making available – often for the first time – unknown photographs and documents, revealing facts less or even completely not known, and censored previously. However, the rich collection of the Władysław Broniewski Museum holds also materials not shown at this excellent exhibition. Author of this paper has reached for one of them, to publish it for the first time in Aspiracje. It is an interesting remark on the famed Ballets Suédois, a Scandinavian company under Rolf de Maré, an aristocrat and connoisseur of art, active in Paris in the years 1920–1925.

"The young troupe Ballets Suédois in the first half of the 1920s was not only famous and in", the author writes. "They were an artistic revelation, an avant-garde of the then contemporary art. Each premiere, starting from the opening *Jeux* by Debussy, aroused passionate disagreements and even scandals. *Relâche* by Francis Picabia and Eric Satie had been regarded the most provocative, but Broniewski never mentioned it as he most likely did not see it. Ballet Suédois were attracting audiences and critics with modern choreography, stage design and music, created by a host of great artists, the then hottest names in literature and art."

Władysław Broniewski's note is not only an interesting contribution to the history of his stay in Paris in 1924, but also a testimonial of a poet interested in the contemporary avant-garde art. After his return to Poland later that year, Broniewski gradually got engaged in theatrical events at home, for instance he was invited to co-operation by Leon Schiller, the greatest Polish theatre producer of the first half of the twentieth century.

Marzena Kuraś
Mieczysław Kotlarczyk – an Unswerving Artist

A double anniversary of Mieczysław Kotlarczyk, an outstanding and unique man of theatre, celebrated this year, is a good reason to remind this figure. In addition to recalling of facts of his life, also his professional path and artistic evolution as a producer and director were presented. On one hand social and political contexts were taken into consideration, on the other – intellectual sources he had drawn from and on which he had built his multi-dimensional and multi-faceted poetic, deeply humanist and idiosyncratic theatre. Kotlarczyk, capable of combining 'theory' and 'practice' of theatre, turned out to be also a great organiser, able to win over the environment. That is why the Rhapsodic Theatre operated, on and off, until 1967. The paper has recalled major productions defining the repertoire and ideology of the Rhapsodic Theatre; contemporary opinions were referred to, and the auteur theatre of Kotlarczyk was presented as a specifically Polish variety of chamber monumental theatre with epic face.

Aleksander Kościów
Piece-Object and Piece-Environment

The paper takes the musical piece *Lithaniae* together with a book titled *Lithaniae, Piece as a Landscape* as a starting point for reflection on auteur artistic and aesthetic concepts. Metaphor of piece-landscape proposes to consider the experience of a musical piece not as a series of information (messages) supposed to form – under the terms of physical senses, reception of time and comfort of plausibility (diagnosis) – a cause-and-effect series, and as such forced into a form cropped to the recipient's sense of comfort, determined with cultural rhetoric (in effect becoming an object of exchange between a centrified ego of the sender, and recipient), not a linear narrative, but as an environmental experience, including the recipient of the piece, bringing about the feeling of the landscape, to the image of which the piece was shaped. The landscape – spherical and potentially infinite for the recipient – remains free from formal and causal necessity, it has become an object beyond cognition (message) but one to believe in; not to undergo, but to go through. The traditional economy of reception profit and loss (accounting to the value of the piece) is converted into counter-economy of a dream or wandering.

Zofia Jabłonowska-Ratajska
All That Jazz

A grand utopia: desire to embrace entirety of all things, subsequent structures of the Tower of Babel, was the motto of the 55th Venice Biennial. The title was given to exhibition by the Biennial curator Massimiliano Gioni, inspired by the magnum opus of Marino Auriti, a hobbyist artist – a project of a great edifice, resembling something between a palace of culture, ziggurat and Tatlin's Tower. Inside of this structure, however, opens up a trip to the unknown, occultism, spiritualism, different levels of awareness and disturbing recesses of the human psyche. And, regardless of evaluation of the exhibitions, the condition of contemporary minds is well reflected there. The main exhibition was similar to a comprehensive dictionary, and at the same time full of bustle and distress, challenging, almost going beyond limits of perception. Above it all there was hovering a spirit of Carl Gustav Jung, one of the most famous twentieth-century explorers of the human psyche, here appearing as an artist. Clash with Western individualism was brought by a multi-threaded Chinese presence in many parts of the city.

Bożena Suchocka-Kozakiewicz
On Immaturity

Today's culture operates under the banner of the cult of youth. On the opposite side there is old age. It seems that the old dichotomy good vs. bad has changed into young vs. old. The division eradicates the notion of maturity, there is only eternal immaturity. Such reflections inspired artistic explorations of the author, and turned her attention to Ireneusz Iredyński's play Creation. It might seem that two such different matters – a play on manipulation and violence, and vision of immaturity of our times – have nothing in common. But things take on different meaning when we make some modification to the text: change the age of protagonists. Then the meeting of Jan Nowak – a sad representative of a bygone era – with a young art critic, who is a typical product of consumerism – turns into a tense confrontation of two immature personalities (as the phenomenon of immaturity affects both young ones, and older generations), typical of our times. Each of the protagonists wages an internal struggle between the mature and immature selves. The situation presented in the play provides an opportunity to take a look at effects of unnatural course of events, where place of mature individuals was taken by ridiculous persons of legal age who never matured and take life as a great entertainment, a parody of childhood plays. The discussed production premiered at the Studio Stage of the National Theatre on 10 September 2010.

Dawid Mlekicki
***Wielopole* Recorded**

The paper is an excerpt from a Master's thesis devoted to Tadeusz Kantor's theatrical idiom and contexts accompanying stagings of his production Wielopole, Wielopole in Poland in 1980 and 1983. The starting point for the analysis was opposition towards the trend to analyse Kantor's theatrical idiom in terms of theoretical interpretation and self-reference. Dawid Mlekicki's research was focused on the aspect of impossibility to reconstruct a theatrical piece in mediation (understood as generational experience of a recipient who encountered Kantor's theatre in mediation). Analysis of "media scandal" around Polish stagings of *Wielopole, Wielo-*

pole in 1980 and 1983 led the author to drawing maps of less obvious correlations of media, politics, art and local reality that culminated in a bizarre background for the production. The author concluded that contexts, hitherto unexplored, together with lack of critical and competent enough insight into the role of media mediation in the biography of the artist, have led to a peculiar manipulation, the effects of which remain present in reception of Kantor until today.

Marta Żakowska
Bazaristan

The Bazaristan project was staged by Aleksandra Wasilkowska's Laboratory of Art, Architecture and Economy, conducted by the architect on behalf of the City of Wrocław as the European Capital of Culture 2016. Its flagship element took place on 4-6 July 2013 in Wrocław marketplace on Ptasia street. The initiator and curator of the event points out that marketplaces located in residential districts should play the role of centres of social life in the city, and restoration of this function can be achieved also thanks to good art and architecture. The paper discusses the Bazaristan project, a laboratory combining art, architecture and economy in a new territory, a city-state, a mercantile and artistic community. However, the author has been alarmed by minimal participation of the local community in events. This provokes us to ask questions about the role of local community involvement. Perhaps one of the main objectives of such projects should be activation of neighbours and adaptation of the project to needs and capacities of local communities, which should also be engaged in the process of planning and realisation.

Wojciech Włodarczyk
Independence and Modernity

The text examines reasons and moment of emergence of the category of modernity in critical and artistic writings of interwar Poland. Over the 1920s, another term dominated in journalism: 'modernism'. Heavily loaded with associations with the Young Poland movement, widely criticised at the time, it quickly lost in importance to 'modernity'. However, the term 'modernity' bore also other references, mainly related to national ideology: the crucial text of the Polish National Democratic Party was titled *Thoughts of a Modern Pole*. This explains why in the circle of artists associated with the Academy of Fine Arts in Warsaw, sympathising with the Piłsudskites, who after the May Coup of 1926 seized power in Poland, the term 'modernity' was not used – instead, the notion of 'contemporaneity' was particularly widespread. Despite the fact that in these particular circles the concepts of 'national art' or 'Polish style' have developed. Associations of the Academy with the ruling camp popularised – according to the author, erroneous – opinions on state-building nature of their art. Statism of the Sanation camp did not include artists, focusing instead on defusing social tensions and industrialisation.

Leszek Lorent
On the Border of Worlds: Percussion in Shamanic Rituals

The text discusses issues related to the sacred, which from time immemorial has been created by sounds produced by percussion instruments. A shaman, chosen by supernatural powers to provide spiritual guidance, used to be a link between the real and the transcendent worlds. For him, percussion was a 'time machine', enabling contact with the world of spirits, and giving a contribution to the tribal community. The text, in addition to shamanic themes in general, refers to legends from Siberia, Australia and Africa. In each of them, despite cultural discrepancies, the figure of the spiritual guide is related to percussion instruments, which serve as a bridge between the worlds of humans and spirits. The shaman always remains on the border of these worlds.

Ewa Uniejewska
Theatrical Biennial of the Youth. Summary of the 7th International Theatre Schools Festival ITSelF 2013

Special Award for theatre company in *Boys* by the Latvian Academy of Culture in Riga,
Award for the actress in the supporting role for Maria Teresa Creasey for the role in *Possibilities* by the Royal Conservatoire of Scotland in Glasgow,
Ex aequo awards for the actors in the supporting roles for Paulius Makreviciŭs for the role in *Brothers Karamazov* by the Lithuanian Academy of Music and Theatre in Vilnius, and Piotr Bondyra for the role in *Shopping and fucking* by the Leon Schiller National Film, Television and Theatre School in Łódź,
Ex aequo awards for the actors in the main roles for Shafik Marziano and Amit Epshtein for the roles in *Passing the Love of a Woman* by the Yoram Loewenstein Performing Arts Studio in Tel Aviv,
Ex aequo awards for the actresses in the main roles for Paulina Gałązka for the role in the production *Shopping and fucking* by the Leon Schiller National Film, Television and Theatre School in Łódź, and Afrodyta Weselak for the role in the production *The Nights of the Brontë Sisters* by the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw,
Grand Prix for the joint acting performance goes to the theatre company of *The Magician* by Saint Petersburg State Theatre Arts Academy.

Marta Żakowska
Summer at A19

Authors of summer editions of the Institute for Public Space Research *1/∞* series in the A19 Gallery at the Marymont underground station in Warsaw took up the notion of volatility. From the end of April to the last days of June visitors of the A19 could see Tomasz Milanowski's piece *Panta Rhei*. The original work and its large-scale billboard reproduction depicted flowers in a rich painting composition. However, the reviewer had an impression that the painting and its reproduction would cope better in such a specific space as an underground station wall, without references to Heraclitus. From early July to early August the gallery in turn presented Paweł Nocuń's piece *Ability to Contemplate*. This implementation, due to conscious and modern way of exploiting potential of the spot and compatibility with application of scale an reproduction of the *1/∞* series, resulted in a very interesting effect. The author, however, did not live up to technical challenges of such an implementation.

Marta Rendecka
Universe Inside the Sound

Premiere of the first full-length documentary on young Polish composers titled *A Few Questions About Hearing the World* is planned to take place in autumn 2013. The film was written and directed by Maja Baczyńska, graduate of the Fryderyk Chopin University of Music and founder of the MUDO Music Documentaries group, which has carried out a film project "Portraits of Young Composers" for four years. The documentary presents profiles of four talented composers: Tomasz Opałka, Paweł Przezwański, Paweł Pudło i Kamil Staszowski. The protagonists were filmed in their daily lives, while working on musical pieces, rehearsing and giving concerts, and also they gave extensive interviews. Structure and cut of the whole were planned so that music always remains in the foreground. The documentary was funded by the members of the MUDO, only later the young artists will apply for a refund. Honorary patronage was taken by the Polish National Centre for Culture, media coverage i.a. by Polish Music Information Centre, Polish Composers' Union, Polish Society for Contemporary Music and ForMusic Foundation.

Anna Lewicka-Morawska
A Story Not Only About the Life of the Artist

A review of a monumental biography of Vincent van Gogh (Steven Naifeh, Gregory White Smith, *van Gogh:The Life*, Random House, 2011). The biography is a result of multi-dimensional research conducted by authors, trying to look at van Gogh as if anew, using all possible sources inquisitively, and this result is admirable. It seems to move away into the background the legend of van Gogh, developed over the second half of the twentieth century, after publication of Irving Stone's novel *Lust for Life* and its film version, as it is most of all a story of a man rejected a number of times, stubbornly seeking his own truth, until the end. In the end, the authors present a hypothetical reconstruction of tragic events of 27 July 1890, inferring that according to numerous indications, van Gogh's death was incidental, and not caused by a suicidal gunshot.

Barbara Osterloff
Postcard from Tbilisi

During this year's holidays in the very heart of the capital of Georgia – in the Hall of the Parliament Library – an exhibition opened, titled *Music in Colour: Witold Lutosławski*.
The exhibition was composed of paintings by Georgian artists, reproduced here, inspired by music of the Polish composer, conductor and pianist. Famous Georgian painters took part in the exhibition: Irakli Chikovani, Nini Chanturiya, Tatya Gvelesiani, Levan Macharashvili, Dea Soselia, Beka Spirala, Khatuna Jibladze, Dato Urushadze, Bachi Jincharadze, Gela Kapanadze. Dr. Iya Esvanjiya was was author of the project.

Translated by Maria Witkowska

KALENDARIUM

MAJ

8–21 maja

W ramach XI Podlaskiego Festiwalu Nauki i Sztuki Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie przygotował dla uczestników rozmaite warsztaty: m.in. aktorskie, „mówić wyraźnie", z plastyki ruchu, dla dzieci dotyczące teatru przedmiotu, z emisji głosu oraz zaprezentował małą formę teatralną (*trzy siostry* – opieka pedagogiczna K. Rau), etiudę (*Kskskткt, czyli optymizm* – opieka pedagogiczna A. Dwulit), pokazy pracy studentów II i III roku. Dr Kamil Kopania wygłosił wykład *Teatr lalek, teatr materii ożywionej, teatr przedmiotu – w kręgu sztuki doskonałej.*

13–17 maja

Na 6. Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Współczesnych dla Dzieci i Młodzieży Kon-Teksty studenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie pokazali efekt pracy egzaminacyjnej III roku *Kskskткt, czyli optymizm* (opieka pedagogiczna A. Dwulit).

13 maja–6 czerwca

W Warsaw Trade Tower Chłodna 51 na wystawie *Bright Spring* zaprezentowali swoją twórczość studenci Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP: Edyta Bystroń, Martyna Czop, Sofia Estrada-Osmycka, Katarzyna Gągol, Marta Kawecka, Agnieszka Kocoń, Marcin Kozłowski, Patrycja Kurus, Monika Lipiec, Joanna Pahura, Agata Rudzikiewicz, Aleksandra Stachowicz, Agnieszka Strojna, Wojciech Strzeszewski, Justyna Szeliga, Marta Turos, Anna Wiącek, Agnieszka Wielgosz, Agnieszka Zawias, Łukasz Zedlewski.

15 maja

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku", odbył się koncert zatytułowany *Tomasz Strahl i Przyjaciele*. W koncercie wzięło udział wielu artystów instrumentalistów, m.in: Klaudiusz Baran, Mirosław Feldgebel, Paweł Gusnar, Leszek Potasiński, Agnieszka Przemyk-Bryła, Dorota Szczepańska, Janusz Wawrowski i Kamila Wąsik-Janiak. W znakomitych wykonaniach zabrzmiały kompozycje m.in. I. Albeniza, A. Piazzolli, L. Boccheriniego.

16 maja

W studenckiej Turbo Galerii odbyło się spotkanie *Dla kogo to robię ? Artysta*.

16 maja

Na festiwalu Gwiezdny Szlak w Połtawie na Ukrainie studenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie pokazali *trzy siostry*, małą formę teatralną przygotowaną pod opieką K. Raua.

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu *Evviva L`arte*. Gościem specjalnym był Jerzy Stuhr. Aktor i reżyser, wykładowca, profesor, dwukrotny rektor PWST w Krakowie. Autor scenariuszy filmowych. Laureat wielu prestiżowych nagród i wyróżnień, a także odznaczeń za wybitne zasługi dla kultury polskiej, za osiągnięcia artystyczne i działalność pedagogiczną. Członek Europejskiej Akademii Filmowej. Współtwórca przedstawień teatralnych i filmów we Włoszech, nagradzany przez tamtejszą publiczność i krytykę. Ostatnio związany z warszawskim Teatrem Polonia Krystyny Jandy. Rozmowę poprowadził Rafał Sławoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

17 maja

Z okazji premiery magazynu „Szum" w auli warszawskiej ASP miała miejsce dyskusja, z udziałem prof. Jarosława Modzelewskiego (ASP Warszawa), prof. Leszka Knaflewskiego (UA Poznań), prof. Kamila Kuskowskiego (AS Szczecin), prof. Pawła Nowaka (ASP Warszawa). Prowadzenie: Jakub Banasiak i Adam Mazur.

17 maja

W Studio S1 im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie odbył się Koncert Kompozytorski studentów i absolwentów Podyplomowych Studiów Kompozycji klasy prof. Mariana Borkowskiego. W programie znalazły się utwory Artura Cieślaka, Aleksandry Garbal, Marcina T. Łukaszewskiego, Aldony Nawrockiej, Ryszarda Osady, Dariusza Szankina, Wojciecha Szmidta, Sławomira Zamuszki. Utwory kompozytorów wykonało liczne grono artystów instrumentalistów.

17 maja–30 sierpnia

W Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku zaprezentowano wystawę *Studenci pracowni rzeźby profesora Adama Myjka z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*. Kurator: Kinga Smaczna.

18/19 maja Noc Muzeów

18 maja

W galerii M kwadrat odbył się wernisaż wystawy prac Igora Przybylskiego *Gdzie jest Polska*.

18 maja

Kontekst czyli Noc Muzeów na Wydziale Malarstwa z udziałem: Edyty Bystroń, Klaudii Chomy, Dominiki Cichońskiej, Michaliny Czurakowskiej, Zuzanny Gaszyńskiej, Sławomira Gębczyńskiego, Anastazji Jarodzkiej, Magdaleny Jędrzejczyk, Magdaleny Kossakowskiej, Anny Libin-Libery, Karoliny Lizurej, Katarzyny Maczkowskiej, Zuzanny Rajewskiej, Aleksandry Rzeszowiak, Agnieszki Strojnej, Agnieszki Zabrodzkiej i Łukasza Zedlewskiego. Plakat: Michalina Czurakowska; fotomontaże: GrupaOtwarta (Piotr Gniewek, Tomasz Kujawski); gościnnie Katarzyna Dyjewska.

18 maja

W lewej kordegardzie (naprzeciwko galerii Fibaka) swoje prace zaprezentowali: Joanna Bieńkowska, Edyta Bystroń, Krzysztof Ceryngier, Emilia Czerniewicz, Sławomir Gębczyński, Piotr Kołakowski, Aleksandra Koper, Magdalena Kossakowska, Karolina Lizurej, Katarzyna Maczkowska, Pablo Martínez, Katarzyna Michalik, Agnieszka Strojna, Agnieszka Zabrodzka, Łukasz Zedlewski. Organizatorzy: Sławomir Gębczyński, Katarzyna Michalik i Agnieszka Zabrodzka.

18–30 maja

W Lutheraneum – podziemia kościoła ewangelicko-augsburskiego pw. św. Trójcy – na wystawie *Słowo* zaprezentowano prace studentów z pracowni prof. Stanisława Baja i dr. Arkadiusza Karapudy. Uczestnicy: Paweł Bachanek, Klaudia Choma, Emilia Czerniewicz, Michalina Czurakowska, Tomasz Godowski, Ewa Kamieniecka, Piotr Kołakowski, Monika Kopczewska, Ola Koper, Karolina Kosmala, Dominika Kossakowska, Magda Kossakowska, Maria Krawczyńska, Klaudia Krynicka, Zofia Lelek, Julia Łukasiak, Katarzyna Michalik, Agnieszka Murawska, Dominika Owczarek, Dominika Pasternak, Milena Podlasek, Aleksandra Rzeszowiak, Izabela Siemiątkowska, Marta Sobierajska, Aleksandra Staszkun, Justyna Szymańska, Anna Wiącek, Katarzyna Wiesiołek, Justyna Więsek, Agnieszka Zabrodzka, Łukasz Zedlewski, Olga Żuchowska, Maja Żurawiecka.

18 maja

Podczas *Nocy na Jazdów* swoją twórczość zaprezentowali studenci i absolwenci Wydziału Grafiki warszawskiej ASP: Paulina Derecka (studentka III roku ze specjalizacją projektowania książki oraz ilustracji; współtworzy młodą grupę projektową KIOSK-studio; projektuje, ilustruje i fotografuje; www.paulinaderecka.pl), Paula Dudek (studentka V roku, wcześniej studiowała Malarstwo w Częstochowie i Sztuki Piękne w Hadze w Holandii; http://cargocollective.com/pauladudek http://pauladudek.tumblr.com/), Anna Kożbiel (W 2011 ukończyła studia. Dyplom w pracowni Filmu Animowanego prof. Hieronima Neumanna. Dyplomowy film *Balanço* wyświetlany był na festiwalach filmowych w Polsce [Kraków, Koszalin] i za granicą [Niemcy, Serbia]. Brała udział w I Laboratorium Rysunku w Dłużewie [2011] oraz warsztatach artystycznych w Orońsku [2011]. Uczestniczka wystaw zbiorowych [w Warszawie i Berlinie] oraz autorka wystaw indywidualnych; http://akozbiel.blogspot.com, http://admanum.com.pl), Greta Samuel (ilustratorka, studentka IV roku, laureatka konkursów polskich i zagranicznych; lubi komiks i zbiera niepotrzebne rzeczy, z których potem tworzy kolaże; tegoroczna stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego; ilustracje i komiksy można zobaczyć na http://gretasamuel.blogspot.com), Aleksandra Tubielewicz (studentka III roku; jej prace można było zobaczyć na licznych wystawach zbiorowych w całym kraju; laureatka wielu konkursów poświęconych grafice artystycznej; w 2009 założycielka

Fundacji 2str. [druga strona] – działającej przy warszawskiej ASP – w której jest organizatorem licznych akcji o charakterze kulturotwórczym; www.olatubielewicz.pl), Adam Walas (student w Pracowni Litografii prof. Błażeja Ostoja Lniskiego; pracuje jako asystent w szkole rysunku Horyzont; zajmuje się rysunkiem, grafiką, malarstwem, tworzy murale [m.in. mural poświęcony Powstaniu Warszawskiemu przy ul. Konwiktorskiej w Warszawie oraz mural Esperanto przy ul. Nowolipki 4 w Warszawie z Anną Koźbiel]; nagradzany i wyróżniany w konkursach ilustratorskich; brał udział w Międzynarodowych Warsztatach Graficznych w Hadze, a także uczestniczył w licznych wystawach w Polsce i za granicą [w Warszawie, Żyrardowie i Rydze]; http://adamwalas.blogspot.com, http://admanum.com.pl), Piotr Pietrzak (student III roku; piotrpietrzak.blogspot.com).

19 maja

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert Międzyuczelnianej Specjalności Multimedialnej pod hasłem „Multimedialna Majówka". W programie można było usłyszeć utwory profesorów, studentów, absolwentów i przyjaciół Międzyuczelnianej Specjalności Multimedialnej, współfinansowanej ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego w ramach programu operacyjnego Kapitał Ludzki.

20 maja

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert Międzywydziałowej Katedry Kameralistyki zatytułowany *Studenckie Zespoły Kameralne*, na którym wystąpiło zróżnicowane grono wykonawców, m.in. studenci klas skrzypiec, altówki, wiolonczeli, trąbki, puzonu, tuby, fagotu, klarnetu i klawesynu. Program koncertu obejmował utwory m.in. G. Gershwina, F. Mendelssohna-Bartholdiego, D. Szostakowicza, G. Ph. Telemanna, A. Vivaldiego. Całość przedsięwzięcia objął opieką artystyczną prof. Paweł Łosakiewicz.

22 maja

W ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku" w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert zatytułowany *Nasi Laureaci*. Wystąpili artyści różnych specjalności muzycznych, m.in. Szymon Zawodny (saksofon), Przemysław Wojciechowski (akordeon), Aleksandra Ciepłoch i Marta Olko (reżyseria dźwięku), Łukasz Mosur i Patryk Lipa (organy) oraz Anna Maria Huszcza (kompozycja).

22 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Heroina Polskiego Kina". Aleksandra Śląska, Lucyna Winnicka, Hanna Skarżanka, Aleksandra Zawieruszanka, Barbara Horawianka, Zofia Mrozowska, Barbara Brylska... kobiety jak heroina – Heroina Polskiego Kina 2013. Aktorki – bohaterki cyklu spotkań wg pomysłu Katarzyny Ostrowskiej. Wieczory, na które składają się spotkania z przyjaciółmi artystek, fragmenty filmów, teatrów telewizji, spektakli radiowych i wystawy zdjęć, organizowane są przez Fundację im. Darii Trafankowskiej. Partnerzy projektu: Akademia Teatralna w Warszawie, Teatr Collegium Nobilium, Teatr Ateneum, Telewizja Kino Polska i Oddział Warszawski ZASP. Bohaterką wieczoru była Hanna Skarżanka. Prowadzenie: Janusz Majcherek.

23 maja

W Turbo Galerii miało miejsce spotkanie *Współczesne koncepcje duchowości*. Spotkanie poprowadzili: Michalina Dąbrowska (studentka IV roku Malarstwa ASP w Warszawie, psycholog i terapeutka, absolwentka SWPS w Warszawie; studiowała wybrane zagadnienia z filozofii religii i wiedzę o naukach czterech wielkich religii świata w ramach stypendium na University of Winchester w Anglii), Michał Zając (student psychologii w WSiZ w Warszawie, bada zagadnienia związane z duchowością i psychologią transpersonalną, pracuje jako specjalista ds. marketingu i szkoleń w firmie działającej w obszarze odnawialnych źródeł energii).

24 maja–15 września

Wystawę *Zofia i Oskar Hansenowie – Przestrzenie prywatne* zaprezentowano w Soho Factory.

24 maja–6 października

W Stoczni Gdańskiej, na wystawie głównej *Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych Alternativa 2013*, zaprezentowano m.in. twórczość Mirosława Bałki.

26 maja

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się Koncert Jubileuszowy z okazji 40-lecia kierunku Pedagogiki Baletowej. W programie znalazły się m.in. choreografie tradycyjne i prace absolwentów, obejmujące prezentacje baletu klasycznego, tańca współczesnego, tańca charakterystycznego, historycznego oraz lekcję anatomii w wykonaniu absolwentów, zaproszonych gości, uczniów polskich ogólnokształcących szkół baletowych oraz laureatów konkursów międzynarodowych. Całość przedsięwzięcia objęty opieką artystyczną dr Zofia Rudnicka wraz z prof. Ewą Wycichowską

27 maja

W ramach cyklu koncertowego „Dla Miłośników i dla Znawców" w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się wieczór zatytułowany *Johann Caspar Ferdinand Fischer – Muzyka na dworze Ludwika Wilhelma Badeńskiego*, na którym wystąpił zespół Le Passioni dell'Anima. Wystąpili następujący artyści: Marcin Sochan, Kamila Guz (skrzypce), Marcin Zalewski, Paweł Zalewski (viola da gamba), Maciej Łukaszuk (wiolonczela), Anna Kowalska (teorba), Jan Harasimowicz, Lubomir Jarosz (trąbka) oraz Jakub Dmeński (klawesyn), który także objął kierownictwo artystyczne koncertu. Zaprezentowano utwory J. C. F. Fischera i Roberta de Visée. Opiekę artystyczną całego cyklu sprawował prof. Leszek Kędracki.

27–28 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Konstantin Stanisławski: kino, teatr*. Zadaniem konferencji poświęconej Konstantinowi Stanisławskiemu (1863–1938), przygotowanej w sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin artysty, było postawienie pytań o znaczenie opracowanego przezeń „systemu" dla współczesnego teatru i współczesnej pedagogiki teatralnej (w Rosji i Polsce) oraz dla aktorstwa filmowego (w świecie). Wszystkie spotkania z gośćmi (Andriej Droznin, Jarosław Gajewski, Igor Gorzkowski, Maja Komorowska, Wiktor Ryżakow, Bożena Suchocka) odbyły się w formie rozmów prowadzonych przez Beatę Guczalską i Alonę Karaś. Kurator projektu: Katarzyna Osińska.

CZERWIEC

4 czerwca–31 sierpnia

W Galerii Głównej i Nowej Galerii Muzeum Plakatu w Wilanowie zaprezentowano wystawę *16. Salon Plakatu Polskiego*. Z warszawskiej ASP udział wzięli m.in. Jan Bajtlik, Wojciech Domagalski, Piotr Garlicki, Małgorzata Gurowska, Lech Majewski, Marian Nowiński, Janusz Stanny, Katarzyna Stanny, Piotr Młodożeniec i Rosław Szaybo.

6–13 czerwca

Odbyła się wystawa zorganizowana na zakończenie roku akademickiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wystawie tradycyjnie towarzyszyła impreza *Akademia Otwarta*. Pracownie zamieniły się w ogólnodostępne galerie prac studenckich. Na Krakowskim Przedmieściu 5 swoje prace prezentowali studenci z Wydziału Malarstwa, Grafiki, Rzeźby oraz Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii, kierunek scenografia.
W auli zaprezentowano prace studentów z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki *Wystawa rysunku Katedry Kształcenia Ogólnoplastycznego*.
W Galerii Styk pokazano wystawę *3, 2, 1... START!*
W galerii Salon Akademii – *Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena*, przy ul. Myśliwieckiej 8 prezentowali swoje prace studenci Wydziału Architektury Wnętrz i Wydziału Wzornictwa, w Galerii SPOKOJNA 15 studenci Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii, kierunek Sztuka Mediów, na Wybrzeżu Kościuszkowskim 37 na Wydziale Rzeźby zaprezentowała się Pracownia Działań Przestrzennych. Gwiazdami dorocznego święta były zespoły Rykarda Parasol i Très.B

6 czerwca–2 lipca

W Jarosławcu, w Galerii Głównej u Attavantich, zaprezentowano wystawę *Adam Styka. Malarstwo*.

8–9 czerwca

W ASP w Warszawie odbył się *KIERMASZ CHARYTATYWNY DLA PIOTRA LORKA*.

10 czerwca

Odbyła się uroczystość zawieszenia wiechy na nowym gmachu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przy Wybrzeżu Kościuszkowskim 37/39. Gospodarzem ceremonii związanej z zakończeniem stanu surowego otwartego budynku był prof. Adam Myjak, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W wydarzeniu uczestniczyło wielu znamienitych gości, m.in.: minister kultury i dziedzictwa narodowego Bogdan Zdrojewski, przedstawiciele warszawskich uczelni artystycznych, Senatu uczelni, Władzy Wdrażającej Programy Europejskie, generalnego projektanta, generalnego wykonawcy prac oraz inwestora zastępczego.
Po wystąpieniach prelegentów staropolskim zwyczajem na nowym budynku Akademii Sztuk Pięknych zawisła symboliczna wiecha, uświetniając tym samym zakończenie prac konstrukcyjnych obiektu. Na zakończenie ceremonii wszyscy goście mieli możliwość zwiedzania inwestycji.

10 czerwca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się kolejne spotkanie z cyklu „Heroina Polskiego Kina". Bohaterką wieczoru była Aleksandra Zawieruszanka; pokazano film *Rzeczpospolita babska*. Opowieści przyjaciół aktorki ilustrowane były m.in. fragmentami filmów *Walkower* J. Skolimowskiego i *Mąż swojej żony*. Ale motywem przewodnim były niewątpliwie niezapomniane sceny z *Rzeczpospolitej babskiej*, o których opowiedzieli m.in. Krystyna Sienkiewicz, Teresa Lipowska, Damian Damięcki i Elżbieta Starostecka. Spotkanie poprowadzili Anna Markowicz i Janusz Majcherek.

11 czerwca

W Teatrze Collegium Nobilium odbyła się konferencja prasowa zapowiadająca 7. Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych ITSelF (28 czerwca – 2 lipca). Festiwal jest teatralnym biennale, organizuje go Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie przy wsparciu m.st. Warszawy oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Od pierwszej edycji honorowy patronat nad festiwalem sprawuje Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej.

11 czerwca

W Sali Kameralnej Filharmonii Narodowej odbył się Koncert Kameralny Dyplomantów UMFC. W koncercie wzięło udział wielu artystów instrumentalistów, m.in.: Ji Eun Jeong i Can Kehri (wiolonczela), Aleksandra Klimczak, Sławomir Urmański i Elwira Janasik (śpiew), Adam Tański (organy), Mateusz Czech, Ewa Skardowska, Agnieszka Kozło, Antoni Lichomanow, Paweł Sommer, Dagmara Dudzińska (fortepian). Solistom towarzyszył zespół Instrumentalny Studentów UMFC.

14 czerwca

W Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej odbył się koncert symfoniczny dyplomantów UMFC. Wśród solistów znalazł się Piotr Kamiński (fagot), Tomasz Raff (bas) oraz Mischa Kozłowski (fortepian). Artystom towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod batutą Christiana Danowicza.

14 czerwca

W Kozienickim Domu Kultury im. B. Klimczuka zaprezentowano wystawę rysunku Natalii Jarnuszkiewicz, studentki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w Pracowni Malarstwa prof. Jarosława Modzelewskiego i Pracowni Rysunku dr hab. Pawła Bołtryka.

14–23 czerwca

Działająca przy ASP Turbo Galeria była partnerem projektu *Granice rysunku*, zorganizowanego przez Koło Naukowe Czarny Kwadrat IHS UW. Kuratorzy: Natalia Aleksandra Komarow, Ewelina Oleszek, Agnieszka Sinicka, Katarzyna Sójka.

15 czerwca–15 września

Na stacjach paryskiego metra zaprezentowano twórczość studentów warszawskiej ASP na wystawie *Oto my, oto oni*. Udział wzięli: z Wydziału Wzornictwa Maja Certowicz, Hanna Ferenc, Jan Lutyk, Jakub Marzoch, Przemek Ostaszewski, Robert Pludra, Katarzyna Skórzyńska, Jakub Sobiepanek, Joanna Wawrzyńczak; z Wydziału Grafiki Tomek Głowacki, Piotr Karski, Katarzyna Okraszewska, Paulina Rek-Gromulska, Joanna Rzezak, Łukasz Sawicki, Konrad Waraksa; z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii Rafał Bartnik, Norbert Delman, Alicja Kobz, Dominik Kosik, Kuba Maria Mazurkiewicz, Michał Socha. Projekt wystawy: prof. Lech Majewski, prof. Jerzy Porębski; współpraca Justyna Czerniakowska – ASP Warszawa. Organizator: Wydział Kultury Urzędu m.st. Warszawa.
http://architektura.muratorplus.pl/aktualnosci/wystawa-studentow-warszawskiej-asp-w-metrze-paryskim-linia-nr-14_80483.html, www.architektura.muratorplus.pl

16 czerwca

Jury w składzie: prof. Massimo Mazzini, prof. Mario Vecchione, prof. Antoni Fałat, prof. Franciszek Maśluszczak i prof. Wojciech Cieśniewski wybrało laureatów Międzynarodowego Przeglądu Twórczości Artystycznej. W kategorii studenci i absolwenci wyższych uczelni artystycznych II miejsce przyznano Pawłowi Nocuniowi za pracę *Zmagania na plaży*, a wyróżnienie Mariuszowi Woszczyńskiemu za pracę *Wenecja* – obaj są z ASP w Warszawie.

16–30 czerwca

Na Wydział Aktorski Akademii Teatralnej w Warszawie zgłosiło się 1200 kandydatów. Po kilkuetapowych egzaminach (sprawdzian predyspozycji, zadania aktorskie, elementy wiedzy o teatrze) przyjęte zostały 24 osoby.

18 czerwca

Katarzyna Guzowska, studentka Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie, otrzymała nagrodę za koncept artystyczny na 9. Festiwalu Filmów Niezależnych kilOFF w Katowicach za film *Świadek*. Ten sam film został już uprzednio nagrodzony na Festiwalu Filmów i Form Jednominutowych „The One Minutes" w Gdańsku (w październiku 2012), gdzie otrzymał wyróżnienie w kategorii Mini – dokument. Brał również udział w Międzynarodowych Finałach „The One Minutes" 2012 w Amsterdamie.
Świadek powstał w ramach programu Pracowni „Słowo, Obraz, Znak, Znaczenie" prof. Stanisława Andrzejewskiego.

18 czerwca–15 lipca

Iza Maciusowicz, doktorantka w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii, zaprezentowała swoje fotografie na wystawie *NEW ARRIVALS* w Traffic Clubie w ramach cyklu Mistrzowie – Pracownie – Studenci.

21 czerwca

W Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie odbyła się dyskusja panelowa *Kobieca rzecz, czyli design w rękach kobiet* prowadzona przez dr Krystynę Łuczak-Surówkę z warszawskiej ASP.

21 czerwca–23 września

W Muzeum Współczesnym we Wrocławiu na wystawie zbiorowej *Puławy 66* zaprezentowano prace m.in. Grzegorza Kowalskiego, Ryszarda Winiarskiego i Jana Ziemskiego.

26 czerwca

Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Bronisław Komorowski wręczył nominacje profesorskie Piotrowi Garlickiemu i Błażejowi Ostoja Lniskiemu z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

28 czerwca–31 sierpnia

W Galerii A19, antresoli stacji metra Marymont – Warszawa, zaprezentowano wystawę *Paweł Nocuń – Umiejętność kontemplacji*.

28 czerwca–2 lipca

Odbył się organizowany przez Akademię Teatralną w Warszawie 7. Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych ITSelF. Na program festiwalu, oprócz zaproszonych pokazów spektakli dyplomowych z 14 szkół teatralnych z różnych krajów (m.in. Chin, Hiszpanii, Iranu, Izraela, Kuby, Litwy, Łotwy, Niemiec, Rumunii, Słowacji, Włoch) złożyły się liczne imprezy towarzyszące, w tym pokazy spektakli offowych, a także otwarty warsztat teatralny, przeznaczony zarówno dla zawodowców, jak i amatorów.
Jury 7. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych ITSelF w składzie: Claudio de Maglio – przewodniczący, Yang Chyi-Wen, Ryszard Bugajski, Adrés Lima, José Maria Vieira Mendes postanowiło przyznać następujące nagrody: nagroda specjalna dla zespołu aktorskiego w spektaklu *Chłopcy* z Łotewskiej Akademii Kultury w Rydze; nagroda za drugoplanową rolę żeńską – Maria Teresa Creasey za rolę w spektaklu *Możliwości*, Królewska Szkocka Akademia w Glasgow; nagroda za drugoplanową rolę męską ex aequo: Paulius Makrevičius za rolę w spektaklu *Bracia Karamazow*, Litewska Akademia Muzyczna i Teatralna w Wilnie i Piotr Bondyra za rolę w spektaklu *Shopping and fucking*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi; polska nagroda za pierwszoplanową rolę męską ex aequo: Shafik Marziano oraz Amit Epshtein za role w spektaklu *Miłość niewieścia*, Studio Sztuk Performatywnych im. Yorama Loewensteina w Tel Awiwie; nagroda za pierwszoplanową rolę żeńską ex aequo: Paulina Gałązka za rolę w spektaklu *Shopping and fucking*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Afrodyta Weselak za rolę w spektaklu *Noce sióstr Brontë*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie; Grand Prix za zbiorową kreację aktorską dla zespołu tworzącego spektakl *Cudotwórca* z Państwowej Akademii Sztuk Teatralnych w Petersburgu.

30 czerwca–14 lipca

Na Spoleto Festival dei due Mondi (Włochy) został pokazany spektakl *Julia musi umrzeć* w reżyserii studentki III roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie Barbary Wiśniewskiej.

LIPIEC

1–3 lipca

Na studia licencjackie Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie zostały przyjęte 22 osoby.

6–31 lipca

Ryszard Kajzer zaprezentował swoje plakaty w Pigasus Polish Poster Gallery w Berlinie. Artysta tworzy głównie plakaty, projekty książek, ilustracje. Wykłada w warszawskiej ASP (prowadzi Pracownię Liternictwa dla studentów I i II roku na Wydziale Grafiki) oraz w Wyższej Szkole Informatyki Stosowanej i Zarządzania w Warszawie. Jest założycielem Zerkaj Studio (www.zerkajstudio.pl) zajmującym się m.in. składem książek.
www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ryszard-kajzer

9 lipca

Rozpoczęła się wystawa studentów ASP w Warszawie *Dyplomy Wydział Malarstwa 2013 CZĘŚĆ 1*, prezentowana w różnych miejscach.

9–12 lipca

W budynku Wydziału Malarstwa ASP zaprezentowano prace Joanny Pahury (pracownia nr 55), Łukasza Zedlewskiego (pracownia nr 56), Ewy Przanowskiej (pracownia nr 60), Aleksandry Stachowicz (pracownia nr 64), Aleksandry Szadkowskiej (pracownia nr 65), Przemysława Gugały (pracownia nr 66), Joanny Burlikowskiej (pracownia nr 67), Magdy Przanowskiej (pracownia nr 68).

9–19 lipca

W małej auli, zaprezentowano prace Marcina Kozłowskiego. W Galeria Styk – prace Emili Pietras. W kościele ewangelicko-augsburskim – prace Katarzyny Maczkowskiej i Łukasza Wolfa, www.facebook.com/vents/209603345861762/209611502527613/?ref=notif&notif_t=plan_mall_activity. Na Stadionie Narodowym – prace Izabelli Bryzek. W Galerii Bardzo Biała – prace Magdy Magdziarz (do 22 lipca). W Galerii SUFFIT – dyplom Tomasza Pilikowskiego.

10 lipca

W ramach cyklu „Warszawska Akademia Sztuk Pięknych w Traffic Clubie" miała miejsce promocja albumu *Andrzej Sadzio Sadowski. Scenograf*. Spotkanie poprowadzili autorzy Joanna Kasperska-Sadowska i Józef Pless. Uczestniczyli w nim Stefan Sutkowski, Andrzej Klimczak i Tadeusz Domański.

11–24 lipca

W Galerii Spokojna zaprezentowano prace doktorantów Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii na wystawie *DWUFAZA*.

12–14 lipca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się III Ogólnopolski Festiwal Teatrów Studenckich. Wystąpiło 10 zespołów, m.in.: Teatr ITP. (Lublin), Chojnickie Studio Rapsodyczne, Teatr Abanoia (Szczecin), Impy i Grupa Odskocznia, Teatr PaTaTaJ (Wołomin), Teatr Wolandejski i Teatr Oijana Sypialnia (Warszawa), Teatr Ecce Homo (Kielce).

16–28 lipca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się XIV Międzynarodowy Festiwal i Kurs Muzyczny *Od Chopina do Góreckiego — Źródła i inspiracje*. 16 lipca w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego w ramach festiwalu odbył się koncert inauguracyjny, na którym wystąpili Tomasz Strahl (wiolonczela) oraz Agnieszka Przemyk-Bryła (fortepian). W programie znalazły się solowe i kameralne utwory Fryderyka Chopina. 20 lipca – koncert zatytułowany *From Chopin To Jazz*. W wydarzeniu tym wzięło udział wielu artystów, m.in. Anna Górecka (fortepian) oraz Trio w składzie Włodek Pawlik (fortepian), Cezary Konrad (perkusja) i Paweł Pańta (kontrabas). Wykonali oni kompozycje m.in. F. Chopina, S. Prokofiewa, H. M. Góreckiego oraz standardy jazzowe. 23 lipca – koncert *Od romantyzmu do awangardy*. Wystąpili: Andrzej Dutkiewicz (fortepian), Alicja Blanquart (wiolonczela) oraz Stanisław Skoczyński (perkusja). 24 lipca – koncert *Duety*. Wystąpiły dwa duety w składzie Janusz Wawrowski (skrzypce) i Jose Gallardo (fortepian) oraz Klaudiusz Baran (akordeon) i Michał Nagy (gitara). Artyści wykonali utwory m.in. H. Wieniawskiego, F. Kreislera i A. Piazzolli. 25 lipca – koncert pod hasłem *Minimal Music*. Wystąpiło grono pianistów, wśród nich Iwona Mironiuk, Andrzej Dutkiewicz, Szábolcs Esztényi, Seo Kyeong Yeon, wykonując *Canto Ostinato* Simeona Ten Holta.

18 lipca–18 sierpnia

W Bibliotece Publicznej przy ul. Czerniakowskiej 178 w Warszawie zaprezentowano wystawę Janusza Smazy *Świątynie Kresów. Konserwacja Restauracja*.

25 lipca–3 sierpnia

W Galerii Bardzo Biała zaprezentowano prace studentów Pracowni Tkaniny Eksperymentalnej prowadzonej przez prof. Barbarę Łuczkowiak na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W wystawie udział wzięli: Izabella Bryzek, Anna Konopko, Aleksandra Koper, Katarzyna Król, Adrian Lewandowski, Aleksandra Majka, Karolina Mucha, Ewa Proniewicka, Ewa Prończuk-Kuziak, Monika Skomra, Patrycja Swierż, Karolina Ślusarczyk, Aleksandra von Engel i Albina Zięba.

28 lipca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert chóru z Japonii, zatytuowany *Łączy nas pieśń*. Wydarzenie to zostało zorganizowane w podziękowaniu za wsparcie i pomoc po tragicznym trzęsieniu ziemi i katastrofie elektrowni atomowej Fukushima. Program składał się z licznych pieśni polskich i japońskich. Utwory wykonał Chór Jedwabnego Szlaku, który działa pod kierownictwem Masako Watanabe. Na fortepianie akompaniował Makoto Kanai, a chór śpiewał pod batutą Takuya Yokoyamy. Organizatorem przejmującego wydarzenia było Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej *Mangha* oraz Fundacja Kyoto–Kraków.

31 lipca–1 września

W Galerii (-1) w Centrum Olimpijskim na wystawie *W oparach koloru* zaprezentowano prace Edyty Dzierż z warszawskiej ASP. Kurator: Kama Zboralska.

SIERPIEŃ

1 sierpnia–7 września

Odbył się *Salon Letni* w Galerii aTAK z udziałem: Stanisława Baja, Arkadiusza Karapudy, Leona Tarasewicza, Wojciecha Zubali.

3 sierpnia

Na osiedlu domków fińskich w Warszawie odbył się wernisaż oraz prezentacja rzeźby autorstwa Marcina Chomickiego i Justyny Wencel. Rzeźba zrealizowana na Jazdowie jest prototypem, który posłuży do zaprojektowania obiektu dla wyjątkowej przestrzeni parku Sady Żoliborskie. Teren dawnych działek, na których zginęło w czasie Powstania Warszawskiego wielu mieszkańców Żoliborza, posłużył pod budowę osiedla zaprojektowanego przez Halinę Skibniewską. Organizator: Fundacja Bęc Zmiana. Wydarzenie odbyło się w ramach projektu *Synchronicity / Synchronizacja 2013. Architektura jako narzędzie programowania zmysłów.*

5 sierpnia

Zmarł prof. Jan Skotnicki, prorektor Akademii Teatralnej w latach 1971–1974, wieloletni wykładowca Wydziałów: Aktorskiego, Reżyserii i Wiedzy o Teatrze.

5–14 sierpnia

W Galerii Autograf zaprezentowano rysunek i malarstwo Agnieszki Strojnej i Iwony Golor, studentek warszawskiej ASP.

7 sierpnia–6 września

W ramach cyklu „Mistrzowie – Pracownie – Studenci" zaprezentowano twórczość Mariusza Lipskiego, grafiki z cyklu „Zapamiętywanie" i obrazy z cyklu „Narracje".

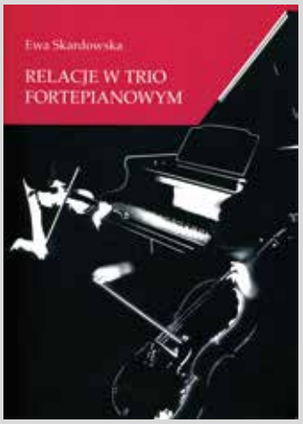
8 sierpnia–8 września

W przestrzeni Galerii RAL9010! na wystawie *My się jeszcze nie znamy* zaprezentowano prace zdolnych i obiecujących studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wśród nich: Bartosz Głowacki, Magdalena Jędrzejczyk. Mikołaj Sobczak, Agnieszka Zabrodzka

20 sierpnia

Na zakończenie 69. Letniego Kursu Interpretacji w Sali im. Henryka Melcera Uniwersytetu Muzycznego odbył się koncert w ramach corocznych „Sierpniowych Koncertów Pianistów Japońskich". Wystąpiło grono studentów z Uniwersytetu SOAI w Osace, m.in.: Ami Mizusaki, Aisa Sueda, Maki Tanino, Yayoi Yamashita, Sumire Akahori, Hitomi Nishio, Yuzuki Matsui, Ena Ikuta (fortepian) oraz Eri Endo (flet).

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

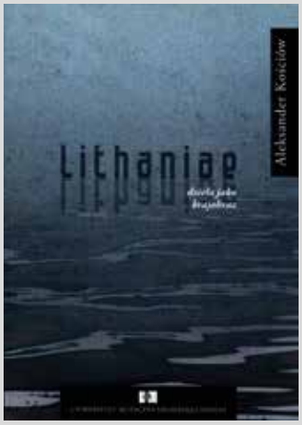


„... książka [...] pisana była w pierwszym rzędzie z myślą o adeptach wokalistyki – studentach i uczestnikach kursów interpretacji. Chciałoby się wierzyć, że jej część wstępna rozbudzi w czytelnikach chęć pogłębienia wiedzy z zakresu historii muzyki baroku i jej praktyki wykonawczej. Ukazanie w pracy – na przykładzie partii Cezara z opery *Giulio Cesare in Egitto* Händla – kompleksowych przygotowań [...] do interpretacji roli może mieć znaczenie edukacyjne oraz stanowić inspirację dla śpiewaków i muzyków innych specjalności, zwłaszcza zainteresowanych wykonawstwem muzyki baroku. Wśród odbiorców książki z pewnością znajdą się także miłośnicy talentu wokalnego i aktorskiego Anny Radziejewskiej, także ci, którzy zawodowo nie są związani z muzyką..." *(z recenzji wydawniczej dr hab. Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, prof. IS PAN).*

Anna Radziejewska – mezzosopran, absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w klasie prof. Jerzego Artysza, laureatka krajowych i międzynarodowych konkursów wokalnych. Od 1999 roku jest solistką Warszawskiej Opery Kameralnej. Występuje na wielu scenach operowych Europy, wykonują arcydzieła muzyki barokowej, klasycznej i współczesnej pod batutą takich dyrygentów jak Attilio Cremonesi, Andreas Spering, Jean-Christophe Spinosi, Michel Tabachnik, Tito Ceccherini, Beat Furrer czy Friedemann Layer. Za swoją działalność artystyczną odznaczona została Brązowym Medalem Zasłużony Kulturze *Gloria Artis* oraz Srebrnym Krzyżem Zasługi.

„... praca stanowi próbę intelektualnego powiązania teorii z zakresu komunikacji interpersonalnej z praktyką wykonawczą. W odniesieniu do tematu autorka opiera się na wybranych publikacjach z dziedziny psychologii, teorii komunikacji, psychologii muzyki, psychologii twórczości oraz muzykologii, a także na doświadczeniach własnych, wyniesionych z pracy w Varsovia Piano Trio.
Główna teza, w myśl której rezultat działań zespołu kameralnego jest pochodną relacji w nim pracujących, rozwijana jest w kolejnych rozdziałach książki poświęconych m.in. analizie dwóch triów fortepianowych polskiego romantyzmu: *Trio g-moll* op.8 Fryderyka Chopina oraz *Grand trio a-moll* op. 17 Feliksa Ignacego Dobrzyńskiego ..." *(z omówienia na czwartej stronie okładki książki).*

Ewa Skardowska – doktor sztuki, absolwentka studiów pianistycznych na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w klasach fortepianu Bronisławy Kawalii i Jana Ekiera, kameralistyki – Mai Nosowskiej, a w dziedzinie wykonawstwa muzyki współczesnej Szabolcsa EszténYi'ego. Studiowała też w ramach Post Graduate Diploma Program w Peabody Conservatory of Music w Baltimore, USA, w klasie Ellen Mack. Od 2004 roku związana jest z Varsovia Piano Trio, z którym koncertowała w wielu krajach świata, popularyzując twórczość kompozytorów polskich, od Chopina do współczesności. Jest autorką kilkudziesięciu artykułów o muzyce oraz tekstów poruszających problematykę związaną m.in. z procesem twórczym i wykonawstwem zespołowym.



„Książka Aliny Ratkowskiej istotnie wzbogaca dotychczasową wiedzę o osiemnastowiecznej muzyce Gdańska o analizę niedawno odnalezionych trzech koncertów klawesynowych Johannesa Jeremiasa du Graina, organisty kościoła Świętej Elżbiety i organizatora miejskiego życia muzycznego. Dzieła te znajdują się w berlińskiej Staatsbibliothek i są – jak dotąd – jedynymi znanymi utworami instrumentalnymi tego kompozytora, mistrza stylu koncertującego.
Studium łączy dwa spojrzenia: teoretyczne i praktyczne. Spotkanie w jednej osobie naukowca, o znakomitym warsztacie muzykologicznym, z uznanym już wykonawcą – klawesynistą zaowocowało interesującą rozprawą. Doskonałym uzupełnieniem publikacji jest utrwalone przez autorkę na płycie CD prawykonanie koncertów du Graina – muzyki szlachetnej i ujmującej słuchacza urokiem czasów minionych".
Prof. dr hab. Danuta Szlagowska

Alina Ratkowska – doktor sztuki muzycznej, adiunkt Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina i absolwentka tej uczelni (1999, z wyróżnieniem) – w klasie prof. Leszka Kędrackiego. Pomysłodawczyni i dyrektor Festiwalu Goldbergowskiego w Gdańsku. Laureatka między innymi pierwszej nagrody Międzynarodowego Konkursu Klawesynowego im. Paoli Bernardi w Bolonii (2005) i – z kierowanym przez siebie zespołem Esperanto – trzeciej nagrody Międzynarodowego Konkursu Muzyki Dawnej „Van Vlaanderen" w Brugii (2003). Dyplomantka Scholae Cantorum Basiliensis – Wyższej Szkoły Muzyki Dawnej w Bazylei, w klasie Andrei Marcona (2002). W 2010 roku wydała płytę solową z *Wariacjami Goldbergowskimi* Jana Sebastiana Bacha; w 2012 roku – z trzema koncertami klawesynowymi Johanna Jeremiasa du Graina. Z zespołem Goldgerg Baroque Ensemble dokumentuje na CD muzykalia w serii „Muzyczne Dziedzictwo Miasta Gdańska" (DUX, Sarton).

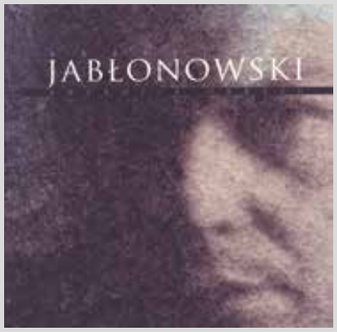
Lithaniae, napisane jako utwór habilitacyjny, to jednoczęściowe dzieło wokalno-instrumentalne – jednak nie symfoniczne (warstwa instrumentalna jest bowiem realizowana przez specyficzny zespół instrumentów skonfigurowanych na zasadzie palety barw i faktur) i nie oratoryjne (warstwa wokalna, rozpisana osobliwie na sopran solo i zespół [chór] żeńskich głosów białych, jest płaszczyzną realizacji werbalno-religijnego misterium, nie zaś narracji i akcji słownej). Trwający ok. 40 minut utwór stanowi – w różnym stopniu w różnych sytuacjach i fazach – próbę sprawdzenia pewnego kompleksu wyobrażeń i idei, jest więc w jakimś sensie dziełem eksperymentalnym, ale tylko o tyle, o ile może stanowić artystyczne doświadczenie, nie zaś dowód na funkcjonalność idei czy wzmocnienie jej postulatów. Koncepcyjny konstrukt został przedstawiony w wydanej wraz z partyturą pracy (*Lithanie; dzieło jako krajobraz*). Utwór został prawykonany podczas Międzynarodowego Festiwalu Tradycji i Awangardy KODY w Lublinie w 2013 roku przez muzyków Filharmonii Lubelskiej, Zespół Międzynarodowej Szkoły Muzyki Tradycyjnej (głosy białe) i Łucję Szablewską (sopran solo) pod batutą Szymona Bywalca. *(Dzieło obejmuje dwa zeszyty: książkę oraz partyturę).*

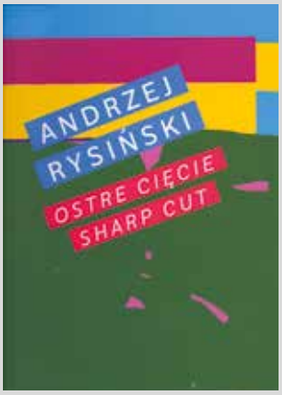
Aleksander Kościów – absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w klasie kompozycji (prof. M. Borkowski) i altówki (prof. B. Sroczyński). Od 1998 zatrudniony na macierzystej uczelni, obecnie – po obronionym w 2007 doktoracie (promotor M. Borkowski) na stanowisku adiunkta – wykłada głównie kontrapunkt dla studentów kompozycji. Wykładał również w USA, Niemczech oraz jako *Visiting Professor* w Korei Południowej. Jest laureatem szeregu konkursów kompozytorskich; jego utwory były wykonywane na licznych festiwalach i koncertach w kraju i za granicą (Francja, Niemcy, Ukraina, Włochy, Wielka Brytania, USA, Korea Południowa), emitowane w radiofoniach polskich, niemieckich i brytyjskich. Stypendysta Fundacji Fulbrighta (2005). Obok artykułów i esejów (głównie podejmujących zagadnienia z pogranicza estetyki, percepcji dzieła muzycznego i językowych aspektów muzyki) jest również autorem trzech powieści: *Świat nura* (MUZA 2006), *Przeproś* (MUZA 2008; nominacja do Paszportu Polityki za rok 2009) i *Lecą wieloryby* (Znak 2010).

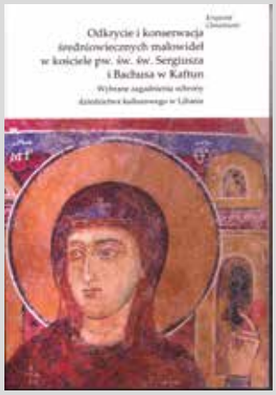
Książka powstała jako efekt studiów nad interpretacją sonat skrzypcowych dwóch wybitnych kompozytorów polskich drugiej połowy XIX wieku – Władysława Żeleńskiego i Zygmunta Noskowskiego. Na podstawie dostępnych wydań utworów, skonfrontowanych z materiałami źródłowymi, autorka dokonuje analizy problemów pianistycznych oraz proponuje rozwiązania interpretacyjne, wynikające z próby starannego odczytania zamysłów kompozytorskich. Dowodzi, że zawarte w sonatach bogactwo zagadnień wykonawczych w połączeniu ze zróżnicowaniem treści wyrazowych czyni z nich utwory efektowne, a także niepospolite i ambitne.
(z omówienia na czwartej stronie okładki książki)

Katarzyna Makal-Żmuda – absolwentka Akademii Muzycznej w Łodzi w klasie fortepianu Marka Drewnowskiego oraz podyplomowych studiów pianistycznych w Bydgoszczy w klasie Jerzego Godziszewskiego, członkini *Trio Camerata Masuriensis*, prezes Mazurskiego Stowarzyszenia Muzycznego *Camerata*, inicjatorka i współorganizatorka Międzynarodowego Konkursu Duetów Fortepianowych w Ełku, autorka publikacji z dziedziny pianistyki i kameralistyki fortepianowej. Pracuje na stanowisku adiunkta w Katedrze Kameralistyki Fortepianowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina – Wydział Instrumentalno-Pedagogiczny w Białymstoku. Uczy także gry na fortepianie w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych w Ełku. Nagrywała dla TVP i firm fonograficznych, m.in. z Włodzimierzem Promińskim płytę *Polskie Sonaty Skrzypcowe – Żeleński, Noskowski*, wydaną przez Polskie Nagrania, nominowaną w 2012 roku do nagrody Fryderyka w kategorii muzyka kameralna.

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.







„Spróbujmy pomyśleć o dzisiejszej fotografii bez komputerów, oprogramowań, trybów, opcji i wielu innych udogodnień, jakimi obdarowała nas współczesność. Przypuszczam, że bez tych nowinek technicznych trudno byłoby sobie wyobrazić dzisiejszy świat, lecz w dużej mierze wszystkie te wynalazki, ułatwiające życie fotografom, posiadają ukrytą wadę. U wielu fotografujących powodują zanik kreatywnego myślenia. Obserwujemy globalny proces unifikacji fotograficznej. [...] Mój pomysł powrotu do korzeni, aby choć na chwilę stać się „dziewiętnastowiecznym" fotografem, powstał nie przez przypadek. Był to świadomy wybór, głęboka potrzeba chwili. W procesie twórczym powinno się zachować odpowiednią kolejność: sformułowanie myśli – idea, a następnie dobór środków przekazu – technika, a nie odwrotnie [...]. Do wykonania zdjęć postanowiłem użyć kamer wielkoformatowych i aparatów otworkowych. Polaroidy były głównym wykorzystanym przeze mnie materiałem. Zdjęcia w swojej materii nie są tworzywem idealnym pod względem technicznym. Nacechowane wadami, brudami owe artefakty tworzą część kompozycji. Nieostrość pomaga w zdystansowaniu się do realizmu wizerunków. Zwraca uwagę na symboliczny charakter przekazu fotograficznego. Fotografie powstawały na przestrzeni kilku lat. Nie były utrwalane ani specjalnie zabezpieczane. Patrzymy na twarze ludzi, których fotograficzne trwanie zależy od trwałości »fotonośnika«. Podobizny osób »cofają się«, pozostawiając po sobie puste, odmienione kolorystycznie miejsce. Ciągłość obrazu znika. Doświadczenie i wiedza pozwalają jeszcze na uzupełnienie ubytków. Ale tylko do pewnego stopnia. Jeśli to trwanie nazwiemy pamięcią obrazu, to dalsza część pracy ukazuje, w jaki sposób nasza pamięć wygasa. Proust powiedział, że fotografia nie jest prostym narzędziem pamięci, lecz jej fundamentem, a bywa, że zastępuje pamięć. Zdjęcia są nasycone czasem, dosłownie i w przenośni. Starzeją się tak samo jak my oraz jak te wszystkie chwile zarejestrowane podczas fotografowania" (Krzysztof Jabłonowski, *Entropia obrazu*, Warszawa 2013, s. 4).

Krzysztof Jabłonowski – fotografik, grafik i projektant, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i doktor sztuki filmowej w dziedzinie fotografii (PWSFTViT im. L. Schillera w Łodzi), stypendysta Salisbury College of Art w Wielkiej Brytanii. Prowadzi Pracownię Fotografii na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

„Rysiński [...] zdołał wykształcić oryginalny malarski idiom. Z jednej strony [...] oddala się od przedstawień świata realnego, a z drugiej nie rezygnuje z jego bacznej obserwacji. Zestawienia rudymentarnych form: kropek, plam, pasków, zygzaków, kresek i kratek, zwykle zachowują zdolność odsyłania do *signifié*, którym najczęściej pozostaje świat roślin, rzadziej ludzka postać. U Rysińskiego świat ten jest poddawany porządkującemu uproszczeniu i stylizacji, przez co kompozycje niekiedy stają się specyficznymi malarskimi ogrodami — ich rabaty, klomby i kwietniki obsadzone zostają organicznymi motywami tworzonymi za pomocą swobodnych, ale pewnych pociągnięć pędzla. W ten sposób obrazy Rysińskiego jawią się widzom jako specyficzna mieszanka natury i kultury, spontaniczności i kalkulacji, poczucia swobody i kompozycyjnego ładu. Powiedzieć więc, że cecha ornamentalności (tak zresztą często wzgardzana przez dzisiejszy „progresywny" świat sztuki) stanowi *signum specificum* malarstwa Rysińskiego, byłoby zbytnim uproszczeniem. Sztuka warszawskiego malarza nie wpada w pułapkę łatwej dekoracyjności czy efekciarstwa, wręcz przeciwnie, widz najpierw musi przebić się przez pokłady pozornej „nieudolności", „niedbałości", „banalności", by poczuć i zrozumieć rzadkie wyczucie formy. Mimo swobody, z jaką Rysiński posługuje się malarskim medium, jego kompozycje budowane są podług przemyślanych reguł – stają się precyzyjnymi konstrukcjami, które poprzez uproszczenie, powtórzenie, rytm, geometryzację, redukcję przestrzeni i celne zestawienia kolorystyczne zyskują wizualną stabilność i wrażenie jedni nawet w skrajnie asymetrycznych układach. Pod pewnymi względami twórczość Rysińskiego przywodzi na myśl romańskie płaskorzeźby, w których operowanie niemal abstrakcyjną, grubo ciosaną formą miesza się z głębokim przeżyciem duchowej i materialnej rzeczywistości" (fragment tekstu Jakuba Dąbrowskiego, *Niech żyje malarstwo!*, w: Andrzej Rysiński, *Ostre cięcie / Sharp Cut*, Warszawa 2013).

Sprowadzenie konserwacji tylko i wyłącznie do technicznej skuteczności powstrzymywania procesów destrukcji materii jest pomniejszaniem artystycznego i humanistycznego wymiaru samej sztuki. Konserwator winien czuć się odpowiedzialny za całość dzieła – jego wyjątkowość we wszystkich wymiarach. Zarazem jednak nigdy nie powinien stawiać się przed jego twórcą i właśnie dlatego tak ważne jest nawiązanie z nim artystycznego porozumienia. Gdy go zabraknie, konserwator może ulec złudzeniu, że podąża śladami twórcy, a w rzeczywistości zacznie go poprawiać. Jeżeli jednak będzie wyczulony na autentyczne intencje twórcy, to tym bardziej pozostanie czujny, aby nie przekroczyć subtelnej granicy, za którą rozpoczyna się niepewny obszar domysłu i groźba nadinterpretacji (Krzysztof Chmielewski, *Odkrycie i konserwacja średniowiecznych malowideł w kościele pw. św. św. Sergiusza i Bachusa w Kaftun*, Warszawa 2013, s. 221).

Krzysztof Chmielewski – konserwator dzieł sztuki, historyk sztuki. Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego (historia sztuki) i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (konserwacja malarstwa i rzeźby polichromowanej). W 2002 roku uzyskał na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce. Pracuje na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Od wielu lat jako konserwator bierze udział w misjach archeologicznych w Libanie, Syrii i Libii, prowadzonych przez Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej oraz Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2004 roku kieruje pracami ratunkowymi i konserwatorskimi przy średniowiecznych malowidłach ściennych w kościołach w Libanie.

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

AKADEMIA OTWARTA 2013

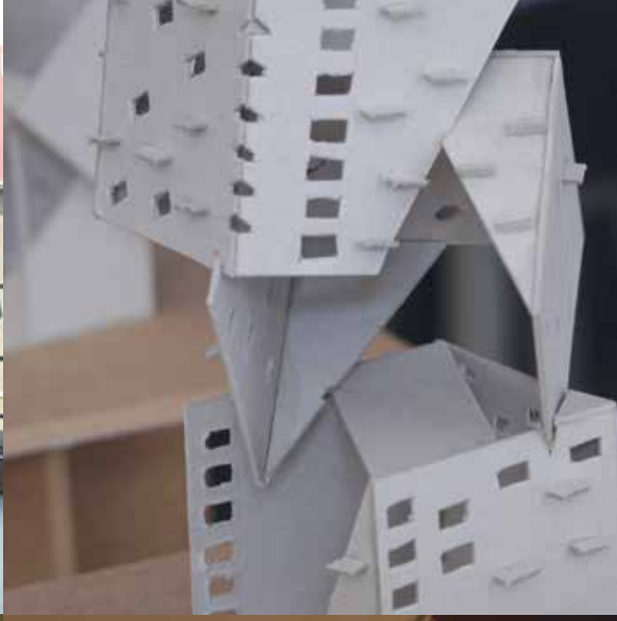
WYSTAWA PODSUMOWUJĄCA ROK AKADEMICKI W AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

Fot. Maryla Ścibor Marchocka

All the Pretty Horses

TEA TIME

jestem
Krzysia



Jan Tarasin

w czym rzecz?

12.09-25.10.2013

Magdalena Sołtys
kurator

Galeria Bardzo Biała
ul. Wspólna 61/107
Warszawa

www.bardzobiala.eu

Katarzyna Owsepian
menadżer galerii

Lokal przy ul. Wspólnej 61 jest wykorzystywany na cele kulturalne przez Fundację Polsko-Ormiańską dzięki pomocy miasta stołecznego Warszawy – Dzielnicy Śródmieście

projekt: Lijklema Design; ilustracja: Jan Tarasin, „Drzewo", serigrafia, 1979 (fot. Agata Ciołek)

Fundacja Polsko-Ormiańska

ADK INVESTMENTS

PATRONAT HONOROWY
BURMISTRZA DZIELNICY ŚRÓDMIEŚCIE
MIASTA STOŁECZNEGO WARSZAWY

LIJKLEMA DESIGN creative consultants

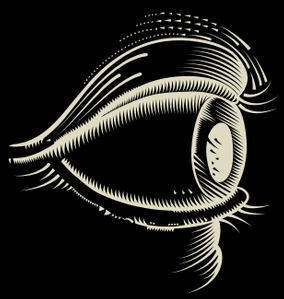
VZOR

patronat medialny:

artinfo.pl

ASPIRACJE

STARE PAPIERY



JAROSŁAW MODZELEWSKI

8——31.10.2013,
PN——PT, 12——18
GALERIA SALON AKADEMII,
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
W WARSZAWIE, PAŁAC
CZAPSKICH – RACZYŃSKICH,
KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 5
(WEJŚCIE OD ULICY
TRAUGUTTA)

ORGANIZATORZY

PATRONI MEDIALNI