


Tarašin / Dobkowski – Leśmian / muzyka ciszy / Kamoji / Sawa / Wanat / Oberliht / Janin / Mioduszewski

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

(134) 2013

ISSN 1732-6125



0 000173 261253

cena 16 zł (5% VAT)

Jan Tarrin 2006



GALERIA SALON AKADEMII SEZON 2013

Wystawa, której nie było In memoriam Piotra Szuberta-Krzysztof M. Bednarski | **Parasol w prosektorium** Bogna Burska, Jan Dziączkowski, Aneta Grzeszykowska, Władysław Hasiar, Michał Janikowski, Kijewski/Kocur, Grzegorz Kozera, Krzysztof M. Bednarski | **Chłodne spojrzenie** Tomasz Bielał, Jakub Ciężki, Maciek Duchowski, Piotr Korol, Arek Karapuda, Igor Przybylski, Sławomir Toman | **Cześć Akademii** Artur Zmijewski, Paweł Althomer | **Spojrzenie na pracownię Oskara Hansena** Zmysły Jarosław Perszko, Monika M. Korona, Patrycja Piwoś, Jordan Kłosowski | **Wystawa finalistów konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens** Leszek Margasiński, Joanna Tumilowicz, Aleksandra Stachowicz, Mariusz Lipski | **Widzenia** Kacper Nurzyński | **Stare papiery** Jarosław Modzelewski | **Go get your knives** Sharon Balaban, Yiftach Belsky, Sigalit Landau, Hilla Lulu Lin, Niró Pereg, Alona Rodeh, Amir Yatz



Na okładce: Jan Tarasin, *Razem i osobno*, 2006, olej na płótnie, 100 x 80 cm, kolekcja Bożeny i Andrzeja Borkowskich. Fot. A. Ciołek

S. **2** Magdalena Sottys
Pytania Jana Tarasina – „W czym rzecz?” i „Czy się uda?”

Jan Tarasin's Questions: "What is the point?" and "Will it go off well?"

S. **10** Edward Boniecki
Natury zew. Dobkowski i Leśmian

Nature Calls: Dobkowski and Leśmian

S. **14** Tadeusz Kobierzycki
Muzyka ciszy i ja milczące w muzyce

The Music of Silence and the Silent I in Music

S. **18** Patryk Kencki
„Wszyscy razem grać będziemy”. Metateatralność w komediach Aleksandra Fredry

"We shall all play together": Meta-theatricality in Aleksander Fredro's Comedies

S. **22** Anna Kuligowska-Korzeniewska
Uczciwy winowajca w Teatrze Narodowym

The Honest Culprit at the National Theatre

S. **26**
Ukazywanie istnienia. Z Kojim Kamojim rozmawia Zbigniew Taranienko

Portraying Existence. Koji Kamoji in Conversation with Zbigniew Taranienko

S. **32** Maja Baczyńska
Marian Sawa. Człowiek, który zacczarował pokolenia

Marian Sawa, the Man Who Changed Generations of Polish Musicians

S. **34** Ewa Uniejewska
Pochwała Wanata. Szkic o Andrzeju Wanacie

In Praise of Wanat: The Character of Andrzej Wanat

S. **38** Leszek Lorent
Kotły, jakich nie znamy

Kettledrums Such as We Have Never Known

S. **42** Kamilla Baar
Aktualizacja mitu: analiza świata przedstawionego w *Orestei* Ajschylosa w reżyserii Mai Kleczewskiej

Revision of the Myth: An Analysis of the World Depicted in *Oresteia* by Aeschylus, Directed by Maja Kleczewska

S. **46** Justyna Zając
Czy szata(n) zdobi człowieka?

Do (Satanic) Clothes Make the Man?

S. **50**
Nowa Mołdawia. Z Vladimirem Usem z mołdawskiego stowarzyszenia Oberliht rozmawia Marta Żakowska

New Moldova. Vladimir Us of the Moldovan Association Oberliht in Conversation with Marta Żakowska

S. **56** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Lustra i znaki

Mirrors and Signs

S. **58**
RetroMetroLandschaft w A19. Rozmowa Marty Żakowskiej z Jankiem Mioduszewskim

RetroMetroLandschaft at A19. Jan Mioduszewski in Conversation with Marta Żakowska

S. **60**
Obrazy odnalezione Wojciecha Tylbora-Kubrakiewicza

Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz's *Found Images*

S. **62** Danuta Stępień
Obrazy w obrazie Nicolaesa van Geldera

Nicolaes van Gelder's Pictures within Picture

S. **64** Marek Bykowski
Wydawanie książek – misja humanistycznej uczelni

Book Publishing: A University's Humanistic Mission

S. **68**
Nowości wydawnicze

Recent Publications

S. **70**
Kalendarium

Chronicle of Events

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE
4(34) 2013

S. **75**
Inna formuła obrazu – struktura, przestrzeń, materiał, kolor

Another Formula of Image: Structure, Space, Material, Colour

S. **78**
Streszczenia

Summaries

S. **80**
William Shakespeare *Zimowa opowieść*. Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

William Shakespeare, *The Winter's Tale*. Degree Production, Faculty of Acting, Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw

ASPIRACJE 4(34) 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, dr hab. Wojciech Włodarczyk, prof. ASP

Projekt / Design: studio headmade

DTP: studio headmade

Druk / Printed in Poland by Miller Druk, Warszawa

Nakład / Printrun: 1000 egz. / copies

Pytania Jana Tarasina – „W CZYM RZECZ?” I „CZY SIĘ UDA?”

Fenomen sztuki Jana Tarasina nie daje się wygodnie zaetykietować. Malarz za życia wymykał się sztywnym i zawłaszczającym klasyfikacjom. Dzisiaj nie podlega automatycznemu uhistorycznieniu. W pamięci oraz poprzez aktualne oddziaływanie jego spuścizny pozostaje bez wątpienia wyjątkową twórczą osobowością.

Niewielu artystów mogłoby cieszyć się równie zdecydowanym i niezmiennym uznaniem odbiorców. Najczęściej nawet tych tak zwanych najlepszych, najbardziej zachwycających czy uznanych darzymy przelotnym lub średniotrwającym zachwytem. Czasem przypada nam do gustu jakiś okres twórczości na wyjątkowość – z pominięciem reszty, kontekstu całości. Jeśli się przywiązujemy, to z paradoksalnie przypisaną temu niestałością odczuć. Są tacy artyści, do których dojrzewamy, i tacy, z których wyrastamy. Tacy, z którymi estetycznie i emocjonalnie jest „po drodze” w określonych momentach życia (ich dzieła są wówczas niby adekwatne do czyichś stanów czy problemów), i tacy, z którymi drogi rozchodzą się całkowicie. Fluktuacja jest nieodzowną asystą odbioru sztuki, która przynosi zresztą ciągle nowe zaproszenia do współuczestnictwa, współodczuwania. Przy czym różne pociąga nas towarzystwo, różna wizualna gra i zmienne mamy nastroje. Tarasin zakotwicza w odbiorcy raz na zawsze i ze stałym napięciem. Być może jest to efekt istotnej dozy dziecięcej, witalnej wrażliwości, jaka zawiera się w jego obrazach. W ten sposób rozumiana

wrażliwość, napędzana fascynacją, pasją odkrywcy, jest czysta, niezmacona, nienasycona. Artysta był zawojowany światem, wszechświatem, kosmosem oraz banalną i zarazem wieloaspektową i wielowarstwową rzeczywistością codziennego dnia – właśnie jak dziecko.

Oczywiście dla znawców prace z różnych dekad są (mniej więcej) z nimi identyfikowalne, rozpoznawalne. Ujawniają jakąś odmienność przedstawienia z różnych lat, pozostając przecież wciąż w typowym, „dojrzałym”, czyli definicyjnym tarasinowym charakterze. Niemniej cecha specyficzna tej sztuki, czyli owa genialna „dziecięcość”, nie stabilnie. Ciekawe, że prace młodego Tarasina, z okresu studiów i poszukiwań ostatecznego i optymalnego rozwiązania formalnego, ujawniają nieporównanie głębszą zadumę, powagę, niepokój i jednocześnie pozorną stateczność, niż właśnie te, z którymi go zazwyczaj kojarzymy. Nie tak dawno, bo od 12 września do 25 października 2013 roku, pokazywałam (jako kurator) w Galerii Bardzo Białej w Warszawie wystawę prac artysty pod tytułem *W czym rzecz?*. Papiery, przede wszystkim grafiki

i rysunki z lat 50. i 60., jeszcze realistyczne i również nierealistyczne, kierując znamiennie jego dalsze decyzje artystyczne, były obciążone szczególną odpowiedzialnością człowieka, który ma za zadanie określić siebie czy odnaleźć siebie. Wówczas trudna, wymuszona dorosłość, równoważna przymusowi decydowania, będąca w istocie dojrzywaniem do siebie konkretnego, pełnego, sensownie sformułowanego w sztuce, pieczętowała każdą pracę. Ten w istocie dojrzały Tarasin pod koniec lat 60. odnalazł swoją właściwą konwencję, malował, co podkreślam, jak dziecko – natchnione, niczym nieskrępowane, całkiem uwolnione od jakichkolwiek umownych zobowiązań.

„W czym rzecz?”, „Jaka jest natura świata?”, „O co chodzi w kosmosie?” – takie i inne, dość bliskoznaczne, pytania kłębią się w głowie zapaleńców poznawczych. Potrzeby poznawcze Tarasina były nieprzeciętne. Zafiksowany na odpowiedziach na te pytania stworzył świat malarski jedyny w swoim rodzaju. Nierzadko mówimy o języku malarskim, kiedy chcemy scharakteryzować pewną twórczość, orzec o stylu. Wówczas jednak pojęcie „język” jest użyte w przenośni. Najbardziej ogólna i najprostsza jego definicja podana przez Charlesa Morrisa wyjaśnia, że jest on każdym zbiorem powiązanych ze sobą znaków. Co sytuuje zapis Tarasina właśnie w jego kręgu.

Wielokrotnie pisano i mówiono o konsekwencji, spójności w odniesieniu do jakiejś twórczości. To z kolei niejednokrotnie graniczy z truizmem, jest ogólnikiem, nic nie znaczący. Przypadek Tarasina odnajduje się w tych słowach rzeczowo; nazywają one to, co powinny *par excellence*. Konsekwencji

nie dyktuje jednak czas (standardowo pojęty w naszym kręgu cywilizacyjnym), rytm jest chyba inny – sprawy tej sztuki toczą się jakby koncentrycznie, zakrajane są kolejne, obszerniejsze, komplementarne i zarazem przenikające się kręgi, schodzą rozmaite ścieżki, które nie wiodą ani przed siebie, w dal, ani na manowce. Rytmizują się, zapętłają, układają w serpentyny, które posiadają wspólny obieg. Sytuacje, zdarzenia, rzeczy działają, zdarzają się, rozrastają w domyślną i niedokańczalną przestrzeń. To trwa, a proces jest zarazem progresem, reminiscencją regresu i mutacją. Twórczość ta nie tłumaczy się zapłotem przyczynowo-skutkowym, historyczno-archiwizacyjną logiką tańca czy jakimś stereotypowym komfortem czasu lub filozofującą jego metaforą. U Tarasina nie ma wymiernego początku i nie ma zapowiedzi czy przepowiedni końca. Zdarzenia nie są zorientowane na niedyskutowaną linię, która pracuje względem punktu „teraz”, a ten nieustannie sunie z przeszłości w przyszłość. Za to artysta umieszcza w obrazie pulsacyjne trwanie wzbogacone komplikacją – jedynie w domyśle zbiór jakiś jednostek czasu, znajdujących się jednak w rozsypce, która uniemożliwia nam w nim jakąkolwiek orientację. Niedyskutowalna czasoprzestrzeń objawia się zdecydowanie ze wskazaniem na przestrzeń.

Notabene właśnie pewna – swoista kulturowo, estetycznie – przestrzeń jest przyczynkiem do przypomnienia jednej z interpretacji Tarasinowej sztuki. Inny wielki współczesny polski malarz, Jerzy Nowosielski, napisał tekst jej poświęcony, wydrukowany na łamach „Nowych Książek” w 1993 roku. Przyznał w nim dość prostoliniźnie, że przeżycia i wzruszenia, których doznaje w kontakcie z obrazami Tarasina, są natury „geograficznej” albo podróźniczej. To za każdym razem jakaś „wewnętrzna” podróż do Chin. Poza lokalizacją kulturową i wizualną swego odbioru podpowiedział pryncypialny powód sukcesu tej sztuki – doznania psychiczne, jakie wywołuje. Chodzi o doznania w ogóle, pełną ich paletę – są one sprowokowane różnorodnością skojarzeń. Ogarniający, narzucający się nastrój, jakiś konkretny kłopot egzystencjalny czy po prostu stan emocjonalny nie wchodzi jednak w grę jako takie w obrazie. Psychologizowanie w nim jest nieobecne – on nie dokumentuje „chwytów” tego rodzaju. Ale moc psychologiczna jest, choć niebezpośrednio zaaplikowana, wręcz zaskakująca. Z pewnością zakotwiczenie wizerunków w kontinuum zwykłości, fascynacja codziennością doświadczeń oka o tym rozstrzyga. I potwierdza bliskość między intencją artysty, faktem, obrazem i wyobrażeniem odbiorcy. Mimo że to wszystko jest dowolne, opcjonalne.

Wracając do Nowosielskiego, by odnieść się do jego interpretacji sztuki Tarasina i nieco uwikłać profesorów obustronnie, zaryzykuję przywołanie ikony, a konkretnie ikony kalendarzowej. Otóż

gdyby wziąć pod uwagę przede wszystkim obrazy Tarasina oparte na poziomym podziale pola obrazu, te „półki” ze znakami, można by potwierdzić pewną zbieżność na poziomie rozwiązania formalnego, ale także standaryzacji wizerunków, przedmiotów-znaków i w przypadku ikony – figury. Oczywiście należy abstrahować od kwestii czasu. Potraktujmy go w ikonie jako temat – „czas-kalendarz”. Temat wprost podany nie interesował jednakże Tarasina. To, co się dzieje z percepcją odbiorcy jego obrazów, czyli sprowokowanie bujnych ciągów skojarzeń z tym, co rzeczywiste, oraz „kalendarz” w ikonie uznajmy zatem jedynie za podrzędne wypełnienie, treściwość języka malarskiego, zresztą o różnej gęstości. Na poziomie jego logiki natomiast analogia się sprawdza. Skłonność do formalnego porządkowania zbliża te pozornie skrajne malarskie założenia.

Z całą pewnością strukturę i prawa natury malarz wywyższał ponad wszelkie wzory kultury i cywilizacji. Właściwie wskazywał na ich pochodzenie – twierdził, że to natura formuje sens i logikę kultury. Stąd wszechobecna biomorficzność. Podkreślał nadto, że odczuwa świat nade wszystko w jego integralności. To, co istnieje, to, co go konstytuuje, jakkolwiek to będziemy pojmować, według niego rządzi się tą samą dramaturgią. Sens jest wspólny. A najważniejsze – „całość” dyktuje warunki. Tarasin nie chciał robić scenografii do teatru jednego aktora – człowieka. Takie myślenie potwierdzały jego fascynacje artystyczne (El Greco, Pieter Brueghel) i sympatie filozoficzne czy antropologiczne. Było to ewidentne wyjście w kulturze poza antropocentryzm.

Zwyczajowe, bo nie naukowe dzisiaj, określenia *homo sapiens*, *homo faber* czy też po prostu „człowiek” nie wyznaczały żadnej osi myślenia jawnie przyjętej przez malarza. To świat był dla niego rozumny i twórczy, działający. Człowiek w roli demiurga nie był w niego zaprzęgnięty. Można przyjąć, że postawa antyantropocentryczna pozostaje w najwyższym stopniu wytworem w pełni świadomego antropocentryzmu, stanowi sytuację dojścia do ściany ludzkiej megalomanii. Jest po prostu kontrą, wyborem punktu widzenia, ale wcale nie przyjęciem metaoglądu ani żadnym przekroczeniem, te ostatnie są niemożliwe, utopijne. O tym artysta doskonale wiedział; to był jedyne smutek jego sztuki. Wracając do *homo* – jak pisał Johan Huizinga w klasycznej pozycji *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* – jest właśnie *ludens*. Skrajnie cała rzeczywistość może przybrać wyraz-komunikat gry. Autor książki wyrażał przekonanie, że cała kultura ludzka powstaje i rozwija się w zabawie i jako zabawa, a pojęcie zabawy stało się częścią składową kultury. Należy traktować ją nie jako funkcję biologiczną, fizjologicznie uwarunkowaną reakcję psychiczną, zjawisko fizyczne, a wziąć pod rozważenie, co najistotniejsze, mianowicie, że ma ona funkcję

sensowną, sensotwórczą. Takie zaakcentowanie spraw pozwala odwrócić kierunek interpretacji twórczości Tarasina – z optyki i przyczynkarstwa *bio* przejść na pozycje kulturowe. W ogóle sztuka jako taka, w tym ta konkretna, jest tworem kultury. To ona stanowi pryzmat – przetwarza również to, co naturalne. Nie ma w niej miejsca na świadectwo *stricte* przyrodnicze, fizykalne. Inwentaryzuje jedynie różne stopnie pośrednictwa, kreatywnej mediacji między naturą i kulturą.

Zabawa, będąca swoistą, podstawową, niejako pierwotną jakością czy kategorią życia, uosabia sity żywotne, pęd do działania, także mentalność związaną z progresem cywilizacyjnym i egzystencjalnym, na który stać jedynie człowieka. Jest rozległa i wszechobecna, nakłada się na rzeczywistość potoczną, nią manipuluje, jest specjalnym obrazowym jej unaczynianiem. Jest cudzysłowem codziennego życia i częścią samego życia – jak sztuka. Stanowi zarazem świat zwykły i niezwykły, osobny. Zaspokaja za pomocą fikcji pragnienia, ideały wyrazu i współżycia. Uosabia walkę o coś i przedstawia coś. Sztuka Tarasina – uosabia dążność-walkę o wiedzę, poznanie, dalej o mądrę i efektywne istnienie, adaptację, a przedstawia odkryte ułamki wszechwiedzy. Jest analogicznym, ponadlogicznym uświadomieniem sobie kosmicznego porządku. Zabawa stanowi grunt dla komunikacji, języka (sztuka ta wyraża ideę komunikacji, operuje własnym językiem – zapisem widniejącym na wszystkich obrazach). Powszechnie wiadomo, dodam na marginesie, że w każdej metaforze na gruncie języka tkwi gra słów. Gra w pewnym sensie leży u podstaw sztuki, wiedzy, prawa i ładu, każdej wytwórczości... By sięgnąć głębiej, mit i kult zasada się na strukturze ludzkiej. W powszechnym użyciu, nie tylko na gruncie poezji, jest porównanie świata do teatru, sceny i tak dalej.

Co przychodzi na myśl w związku z zabawą czy grą? Zawody, zapasy i wyścigi, sport... Wszelkie współzawodnictwo, rywalizacja. Także pokazy, widowiska i przedstawienia. Tańce i muzyka, maskarady i turnieje... Mozaiki, układanki, pasjansy, gry w kości, karty, bierki, gry zręcznościowe, strzelanie do tarczy... Uroczyści, misteria... Taktiki, ceremonie... Walka, wojna... Gry umysłowe, hazard... Dramat przejawia cechy zabawy. Dialog filozoficzny, dysputa są grą. To wszystko dzieje się na arenie, ekranie filmowym, scenie, stole gry, w świątyni, w sali sądowej... Rozgrywa się wszem i wobec teatr życia codziennego. Tarasin w swoich pracach przedstawia gry rzeczy, strategie sytuacyjne, gry ogółu z konkretem, różnicy i podobieństwa, jednoznaczności i niejednoznaczności, a co najważniejsze przypadku w obrębie planu; artysta odstania reguły chaosu. A mimetycznie – wyścigi kolarskie, derby, zabawki dziecięce – choćby żońnierzyki, figle gimnastyczne, zabawy plażowe i podwórkowe... Ta sztuka to cała rzeczywistość rozsypana jak dziecięce zabawki. Gra u Tarasina jest jednak, co warto podkreślić, zawsze

uczciwa, idealna, nawet będąc nieodgadnioną, *fair play*. Prawda nie ma styku z manipulacją, nic nie podlega tu falsyfikacji. A czysta forma godzi się z czystą ideą. Ideą przedmiotu – o czym później.

Zabawa jest wolnością. Sztuka jest wolnością. Sztuka Tarasina jest otwarciem, które doskonale z nią łączy. Na różne sposoby da się zrozumieć kluczowe w tej twórczości artystyczno-intelektualne zjawisko otwarcia, deklarowane niejednokrotnie przez malarza. Przedmiotowa anonimowość jest wielkim otwarciem na potencjalność odczytań. Brak centrum skupiającego w obrazie powoduje rozluźnienie przestrzeni, pozwala na dynamiczną aneksję sąsiedztwa. Synteza wszystkiego i zarazem uniwersalna zasada pozwalają jakikolwiek konkret zaadaptować bez kłopotu do całości istnienia. Są zatem otwarciem pewnego mechanizmu zdrowego konformizmu elementów rzeczywistości. Otwarcie to jednak przede wszystkim stan świadomości – wewnętrzne poczucie wielkiego otwarcia. To również otwarty proces obserwacji i badania świata, jaki przebiegał (przebiega) w tej twórczości.

Wolność krystalizuje się w kontraście z zależnością, niesamodzielną, ograniczeniem. Człowiek z urodzenia jest dobrze osadzony w ograniczeniach, nimi zdefiniowany, jego siły są znikome wobec napędu uniwersum. Horyzont przydziela mu ograniczony zasięg, a zasady perspektywy złudnie utwierdzają go w przekonaniu o jego centralnej pozycji w świecie. Każde postrzeganie ma warunki, punkty graniczne. Człowiek jest skazany na fragmentaryzację pola widzenia, przestrzeni, całości doświadczenia. Tym warunkowana jest jego gatunkowa zdolność do ogarnięcia rzeczy. Magazynujemy, kolekcjonujemy, rejestrujemy wszystko, czyli cokolwiek, ale oczywiście w częściach. Obrazy noszą tytuły: *Magazyn, Kolekcja, Przedmioty policzone, Rejestr...* A Tarasin przyznawał: „Czuję się jak buchalter, który zapisuje wszystkie możliwe, niekończące się sytuacje”. Podobnie jak inni – kolekcjonuje, rejestruje... Tyle że więcej, szerzej, bardziej – uniwersalnie, w poetyckim wyrazie bez końca. Drażnienie w ograniczeniach, konsekwentne i niestrudzone kolekcjonowanie kadrów całości to asumpt do wtajemniczenia w jej sens. Tak się buduje, lepi z kawałków swoisty holizm. Każdy obraz to fragment, poniekąd określona, pojedyncza gra. Jedną z podstawowych cech zabawy jest powtarzalność. Tarasin powtarzał podstawową jednostkę – rzecz w różnych konfiguracjach czy aranżacjach w obrębie jednego obrazu, po czym powtarzał samą grę, malując kolejny obraz.

Wystawę twórczości Tarasina nazwałam *W czym rzecz?*. A podstawowa rzecz – właśnie w „rzeczy”. To ona stanowi podstawę konstrukcji świata, jaką maluje Tarasin. Interesowała go zasada i sens wprowadzania przedmiotu do obrazu. Upredmiotowanie samej sztuki – typ przedmiotowości doprowadzanej do abstrakcji. Przedmiot Tarasina nie jest rzeczywisty, ale też na pewno nie jest

ostatecznie abstrakcyjny. Jest za to aluzyjny. Na obrazach obserwujemy natrętnie uprzedmiotowanie się odrealnionych form i percepcyjne gry z ich komunikatywnością. Uświadamiamy sobie szkopuł, jaki tkwi w nadawaniu im znaczeń i nazw. Jak zagadkowa, płynna czy nawet mylna jest tu denotacja. Owa rzecz to pewnego rodzaju znak. Znak-przedmiot. Uwaga artysty skupiała się na ścisłej zależności między przedmiotem a znakiem. Próbował wypunktować to miejsce, w którym są tożsame. Wyróżnikiem przedmiotu był według niego pewien określony stopień konkretności, a nie realne istnienie wyposażone we wszystkie swe „rzeczowe” parametry. Znak zaś był syntetycznym odpowiednikiem przedmiotu zdematerializowanego. Tarasin tasował jednak statusy rzeczy – zarówno przedmiotów realnych, jak i „abstrakcyjnych”, zarówno znaków abstrakcyjnych, jak i „realnych”.

Inaczej opisując, Tarasin przedstawia w malarstwie rzecz w zacięciu – przedmiot śladowy, przedmiot *tabula rasa*... Osobiście artysta określał go najtrafniej – przedmiot-embrion lub załazek materializującego się przedmiotu. Ilustruje ideę przedmiotu – formę kodującą istotę rzeczy. Co jest niezwykle ważne. Rzecz ta jest modelem czy wzorcem elementów rzeczywistości, natury, a dalej kosmosu. Ma tylko sugerowaną substancję, domyślny ciężar, przeczucową dynamikę, inicjację enigmatycznego indywidualizmu, zdradza ukierunkowanie napięć, domaga się swojego miejsca w przestrzeni.

Tarasin maluje wielość form – cząstek elementarnych, lewitujących w przestrzeni, swoiście uwolnionych lub zatraconych w sytuacji, która nie jest nam wyjaśniona, uplątanych w okoliczności, które są dla nas nieczytelne. Czasem form skupionych, przyciągających się, kiedy indziej niechętnych sobie. Czasem jakby rozedrganych w pulsacyjnym ruchu, sunących z dyscypliną w kawalkadach czy z lekkością zrytmizowanych w jakimś osobliwym porywie, wielokrotnie uporządkowanych linearnie czy w jakiś subprzestrzeniach. W rozmaitych dynamicznych przegrupowaniach czy statycznych układach. Na pewno artysta nie maluje jedynie zbiorów anonimowych znakorzechy. Nie liczy się przedmiot rozpatrywany w pojedynkę i nie liczy się ich wielość liczona jedynie sumą. Kwestia w tym, co między nimi, co na przecięciach ich oddziaływań. Wszystko pozostaje jednak przechodnie, zdolne do przeformułowań. I pozwala oddać zmienność i różnorodność mozaik, w jakie układa się rzeczywistość.

Rzeczy są z pewnością jednoczesnymi i równoprawnymi użytkownikami przestrzeni. A same przestrzenie można scharakteryzować jako policentryczne. Obraz sprawia wrażenie jakby komunikował z dalszym ciągiem, z kontynuacją poza nim. Rama nie pełni w takim przypadku konwencjonalnej, restrykcyjnej, buforowej funkcji, jak to

z reguły bywa. Obraz w konsekwencji zasysa swój kontekst. I rozpościera swe wnętrze, w którym zdarzenie, stan, zjawisko stanowią plan ogólny, łączy mikro- i makroskalę. Nie odnajdujemy nawet śladów fabularyzacji czy anegdoty. Niemniej zabawa strukturuje każdy obraz.

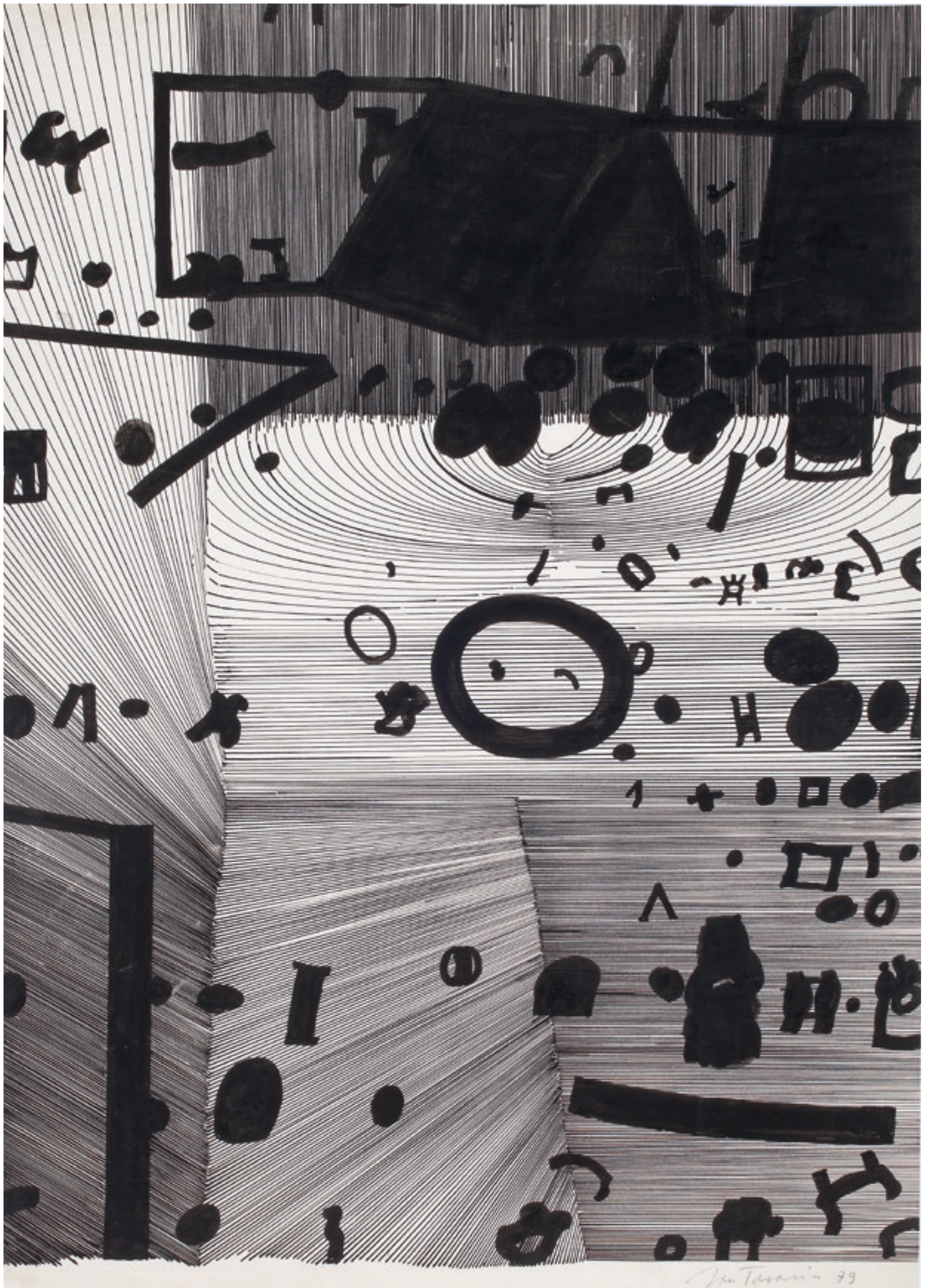
Zabawa jest bezwzględny ładem, należy do estetyki. Ma skłonność do bycia piękną. Dąży do uporządkowanej formy. Stąd nazewnictwo z tym związane: napięcie, równowaga, wyważenie, zluźnienie, kontrast, wariacja, związanie i rozwiązanie, rezultat, rytm, harmonia... Wszystkie mają zastosowanie do opisu dzieł Tarasina. Malarz wyraża absolutne, istotowe, pierwotne pogodzenie form, całkowicie wykluczając ich hierarchizację. Tworzy apoteozę harmonii. Ta jednak nie wspiera się na uproszczonym wrażeniu ładu, logice w czystej postaci. A na chaosie, zapętleniu, uwikłaniu – o wewnętrznych niedoścignionych konstrukcjach. To pogoń za ładem, która napotyka chaos. Pojęcie chaosu deterministycznego czy fraktalnej geometrii przyrody wydają się mieć ścisłe związki z tym malarstwem. Zabawa Tarasina jest utopiina, przetrasta samą siebie, sytuuje się tam, gdzie tam nie jest czytelny, ale do niego wszystko zmierza.

Zabawa, gra – oznaczają niepewność, napięcie i szansę. Narzuca się pytanie: „Czy się uda?”. I ono, razem z tytułowym pytaniem wystawy, wydaje mi się kluczowe.

Janowi Tarasinowi udało się pozostawić po sobie piękną sztukę.

Jan Tarasin (1926–2009) – malarz, grafik, myśliciel sztuki, eseista. Klasyk współczesności już za życia. Od 1974 roku do emerytury wykładał w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a w latach 1987–1990 pełnił funkcję jej rektora, wybrany w wolnych wyborach. Był członkiem Grupy Krakowskiej. Otrzymał Nagrodę Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida w 1976 roku oraz Nagrodę im. Jana Cybisa za 1984 rok.

Magdalena Sołtys – socjolog i antropolog kultury, antropolog współczesności, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną. Krytyk sztuki, kurator wystaw, w tym omówionej w tekście wystawy sztuki Jana Tarasina *W czym rzecz?* w Galerii Bardzo Białej w Warszawie.



U. Boccioni 79



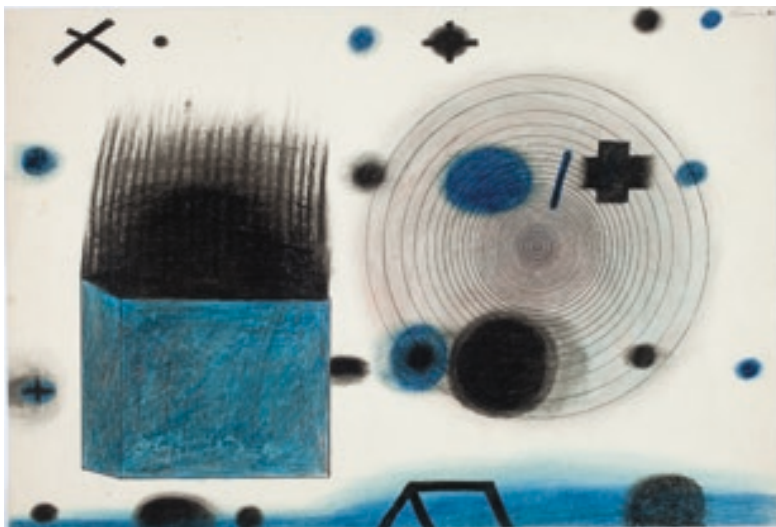
Bez tytułu, ok. 1998, akwarela na papierze, 49,5 x 67 cm, kolekcja prywatna. Fot. P. Safjan



Bez tytułu, lata 50. XX w., litografia na papierze, 28,5 x 37 cm [odbitka], kolekcja prywatna. Fot. P. Safjan



Bez tytułu, 1952, rysunek tuszem na papierze, 34 x 51,5 cm, kolekcja prywatna. Fot. P. Safjan



Sytuacja II, 1972, rysunek tuszem i tłusty pastel na papierze, 47,5 x 70,5 cm, kolekcja prywatna. Fot. P. Sajjan

Kolekcja, 1975, olej na płótnie, 74 x 61 cm, zbiory Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki. Fot. A. Ciołek





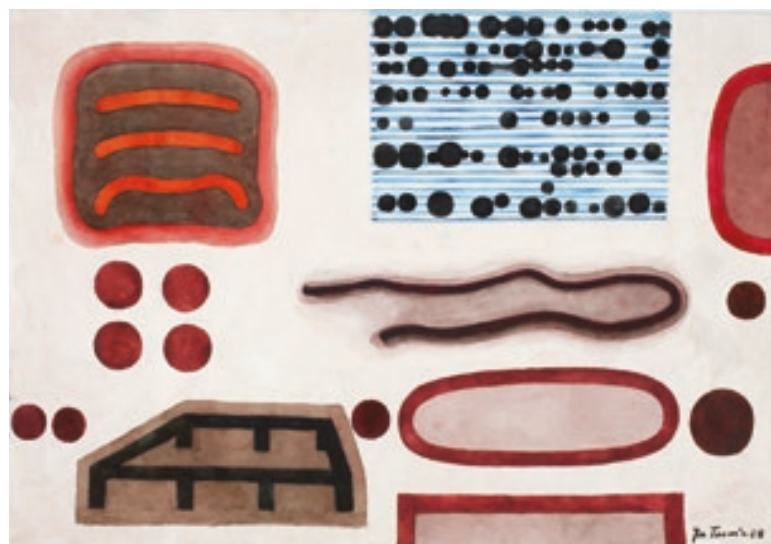
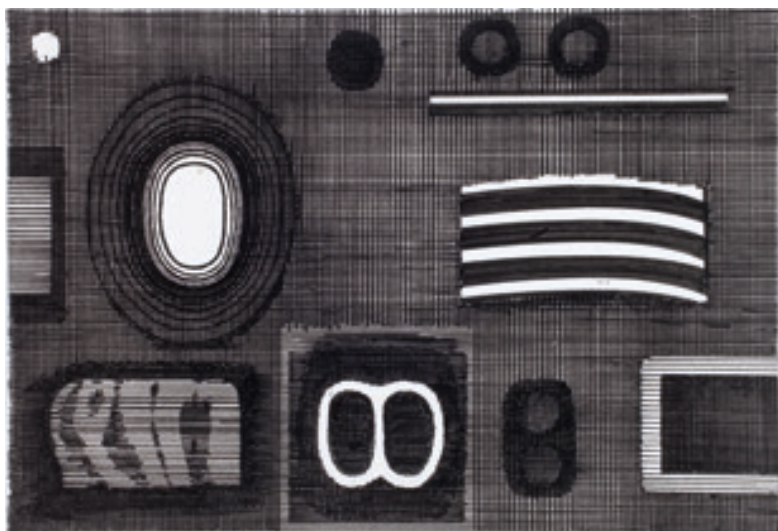
8 *Pulsujący krag*, 2005, olej na płótnie, 70 x 120 cm,
kolekcja prywatna. Fot. A. Ciołek

Bez tytułu, 1977, akwarela na papierze, 36 x 48 cm,
kolekcja prywatna. Fot. P. Safjan



Dziewięć wątków, 1986, olej na płótnie, 100 x 80 cm, kolekcja
prywatna. Fot. A. Ciołek

Rzeczy, 2004, rysunek tuszem na papierze,
50 x 35 cm, kolekcja prywatna. Fot. P. Safjan



Bez tytułu, 2008, akwarela
na papierze, 52,5 x 75 cm,
kolekcja prywatna.
Fot. P. Safjan

Sytuacja stabilna, 2001, olej na płótnie, 96 x 130 cm,
kolekcja Bożeny i Andrzeja Borkowskich. Fot. A. Ciołek



Edward Boniecki

NATURY ZEW DOBKOWSKI I LEŚMIAN

10 Już wiele lat wpatruję się w pewien rysunek ołówkiem Jana Dobkowskiego z 1991 roku. Bez tytułu. Dla siebie nazwałem go *Świdryga i Midryga* za znanym wierszem Bolesława Leśmiana. Skojarzenie z poezją autora *Łąki* było od początku na tyle silne, że tytuł ten w mojej wyobraźni przylgnął do rysunku Dobkowskiego na dobre. I tak już pewnie zostanie. A jeśli pomyśleć o nich obu razem, o malarzu i poecie, to znajdą się poważne argumenty za tym skojarzeniem. Gestem semantycznym wyobraźni ujmującej w okamgnieniu istotę sztuki Dobkowskiego i łączącej jej *eidos* ze słowem poety. Odkrywającej płaszczyznę wspólnego sensu, choć na rysunku Dobkowskiego nie tańczą jak w balladzie Leśmiana dwaj opoje, ale niewątpliwie to dwa kobiece ciała splecione są w wirze erotycznej zabawy.

Bo tematem tak rysunku Dobkowskiego, jak i wiersza Leśmiana w istocie jest Ruch. Ruch sam w sobie, implikujący bliskie malarzowi i poecie sensory, egzystencjalny i metafizyczny. Organizujący materię rysunku i ballady, konstytuujący ich formę.

W balladzie Leśmiana Ruch to taniec. Przedziwny taniec na łące dwóch opojów, Świdrygi i Midrygi. Na symbolicznej dla poety Łące, figurze Natury. Prawdziwie dionizyjski, orgiastyczny taniec. Najpierw samych ze sobą, może razem a może osobno. Następnie we troje, a właściwie we czworo. Dołączy do nich bowiem Południca, która aby zadowolić obu tancerzy, rozszczepi się na dwie dziewczki, na lewą i prawą. A gdy Południca „we dwojej postaci” zatańczy się na śmierć, taniec przeniesie się na cmentarz. Tam poczną tańczyć ze Świdrygą i Midrygą złożone w grób obie trumny, pospołu ze śmiercią. Taniec dionizyjski niespodzianie przekształci się w Totentanz, taniec śmierci.

Aż się w sobie zatraciło błędne tańca koło,
Aż się stało popod ziemią huczno i wesolo!

Aż zmączyli się rozumy Świdrydze-Midrydze,
Jakby wichurze rozhułtał na wiatraka śmidze!

Zatracili się w tańcu bez reszty Leśmianowscy kamraci, aż do nieprzytomności, do obłądki. Do zatarcia *principium individuationis*. I wciąż w tańcu, na czworakach i pełzając, „powpadali w otchłań śmierci nogami do góry”. Tak kończy się Leśmianowska ballada o Świdrydze i Midrydze z tomu *Łąka* (1920).

Ruch jest w niej wszechobecny. Władza materią wiersza i wypetnia całą jego przestrzeń. Ten jakby nadmiar Ruchu uzmysławia niepokromioną bujność Życia. Leśmian uzyskał efekt postępując się czternastozgłoskowcem sylabotonicznym, ujętym w balladowe dystychy. Tak więc taniec Świdrygi i Midrygi, jak w ogóle taniec, to przede

wszystkim rytm. Narzucony przez poetę słowu i rygorystycznie egzekwowany rytm wiersza. Który sprawia, że słowa tańczą.

Dobkowski przedstawiając Ruch sam w sobie, wprawił dwa wyjęte spod ograniczeń natury ciała kobiece w wir szalonej zabawy erotycznej. Szczepione ze sobą, rysowane z bocznej perspektywy krążą w nieograniczonej żadną ramą przedmiotów ani horyzontu przestrzeni, w której najwyraźniej nie obowiązuje prawo grawitacji. Lekkie jak orbitujący astronauty, choć zmysłowo obfite. Wolne jak Pulcinella wzlatający na huśtawce na weneckim fresku Giandomenika Tiepola (*L'altalena dei Pulcinella*, 1783, Ca'Rezzonico). Bliższa z postaci nawet jakby naśladowała w luźnym odbiciu powietrzną pozę weneckiego figlarza. Ale Ruch u Dobkowskiego to przede wszystkim metamorfozy ciała rysowanych i malowanych przez niego postaci.

W sztuce Dobkowskiego przez długi czas dominował żywioł erotyczny. Artysta stał się znany jako autor czerwono-zielonych obrazów, na których postaci ludzkie malowane jakby na wzór dawnych sylwet (*silhouettes*) podejmowały rozmaite czynności erotyczne. Podobnie dzieje się na rysunkach, także na *Świdrydze i Midrydze*. Dwa złączone ciała kobiece podniecone zabawą, kipiące pożądaniem. Narysowany jakby jedną płynną linią jeden organizm. Charakterystyczną dla Dobkowskiego linią, o której wiele już napisano. Kształty, które od środka rozpięta energia erotyczna. Niezdolna przerwać linii, linii Życia, stale na nią naciska i przekształca, tworząc nowe kształty. Wyposażając ciała w nowe narzędzia pieszczoty. Wzmagając Ruch. Przy czym zdolność ciała do metamorfozy okazuje się wręcz nieograniczona. Każdy jego fragment, plastyczny niczym komórki macierzyste, może stać się organem służącym rozkoszy. Jakby posiadał jakąś autonomię erotyczną. Stąd te żądne pocałunków usta na rękach, nogach i szyi, gotowe do pieszczoty twarze na rękach, udzie i stopach, wreszcie korpus pozbawionej rąk bliźszej postaci, przybierający kształt falliczny i zmierzający do wnikięcia w partnerkę, drapieżną po

witkacowski. (Dobkowski nie wypiera się wpływu Witkacego na swą sztukę. Sam mówi o tym w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, 2011). Bo tak czy inaczej walka pierwiastków męskiego i żeńskiego w Naturze musi trwać, mimo że to ciała kobiece. Przy tym głowę bezrękiej postaci przytwierdził artysta między udami, a duże palce u stóp także przysposobił do pieszczoty.

Takie przedstawienie postaci ludzkiej, odrealnienie, deformacja i dekonstrukcja ciała w sztuce XX-wiecznej nie zaskakuje. Silnie erotyczny klimat wskazywałby zaś na powinowactwa Dobkowskiego z surrealizmem, który inspirował się Freudowską psychoanalizą. Sztukę Dobkowskiego bowiem także próbowano łączyć z Freudem. Wydaje się jednak, że prawdziwe źródło jego sztuki bije gdzie indziej. To modernistyczna filozofia życia, *Lebensphilosophie* i związana z nią estetyka. A więc przede wszystkim Nietzsche i Bergson, ze wskazaniem na tego drugiego.

Zjawisko metamorfozy zafascynowało Dobkowskiego. Było i jest obecne w jego sztuce jak leitmotiv. Nieustanne przemiany materii, stale nowe kształty, które daje się jednak opisać wciąż tą samą linią. Linią symbolizującą kontinuum Bytu i trwania, którego warunkiem *sine qua non* jest zmiana. Podobne prawa obowiązują w poetyckim świecie autora *Łąki*. Charakterystyczna dla wyobraźni archaicznej metamorfoza odgrywa w nim znaczącą rolę. Ba, jest pierwotną zasadą tego świata, jego *arché*. Słowo zaś okazuje się być dostatecznie sprawnym narzędziem eksploracji i plastycznym ekwiwalentem Bytu. I jeśli dobrze się przyjrzeć, to okaże się, że malarz i poeta zamieszkują ten sam archaiczny świat wyobraźni.

Świat archaiczny, tak jak go sobie wyobrażali moderniści, był przede wszystkim światem duchowym, nasyconym wartościami egzystencjalnymi. Jako

[*Świdryga i Midryga*], 1991, ołówek, 49 x 61,5 cm. Fot. M. Władyka



projekt był reakcją na głęboki kryzys kultury i próbą ratunku przez odwołanie się do pierwotności. Kolejną utopią powrotu do Natury, której argumentów naukowych dostarczała prężnie rozwijająca się etnologia, badająca i przewartościowująca kulturę „ludów dzikich”. Przeżywająca okres wyczerpania sztuka europejska poczęła sięgać w tym czasie do rodzimych zasobów archaiczności, pogłębiając zainteresowania ludowością, bądź wprost odwoływać się do odkrywanej właśnie, nieskażonej cywilizacją twórczości ludzi pierwotnych. Myśl Henriego Bergsona objęta zaś i najlepiej wyraziła ducha czasów w filozofii. I to właśnie w filozofii autora *Ewolucji twórczej* Leśmian znalazł potwierdzenie, pogłębienie i atrakcyjną intelektualnie propozycję rozwiązania nurtujących go problemów światopoglądowych. Jego poezja niewątpliwie wiele zyskała na spotkaniu z Bergsonem, którego myśl stała się dla niej niejako naturalnym kontekstem interpretacyjnym. Wydaje się, że podobną rolę filozofia Francuza mogłaby odegrać w stosunku do sztuki Dobkowskiego.

Pojęciem, które najściślej wiąże się z systemem Bergsona i powszechnie z nim kojarzy, jest obok „intuicji” *élan vital* – „pęd życiowy”. (Leśmian przyswoił je jako „Wicher życiowy”). Niedefiniowalne, zabarwione mistycznie wyraża centralną ideę Bergsonowskiej koncepcji ewolucji twórczej. Symbolizuje pierwotny impuls twórczy, energię, siłę Życia, która przetamując opór materii nieprzerwanie dąży do nowych i wytwarza coraz wyższe, bardziej przeniknięte świadomością formy Życia; decyduje o jego rozmachu. Cała natura, każdy organizm aktualizuje i działa pod wpływem *élan vital*.

Genialnym piewcą „pędu życiowego” w brzoju i kamieniu był norweski rzeźbiarz Gustav Vigeland, którego zresztą lansował w swoim czasie zaprzyjaźniony z nim Stanisław Przybyszewski. Spacerując wśród jego rzeźb po Parku Vigelanda w Oslo oraz zwiedzając położone zaraz obok muzeum artysty, można bezwiednie pomyśleć o Dobkowskim. W salach muzealnych, ale przede wszystkim wśród zieleni i nad wodą nadzy mężczyźni i kobiety, czułe gesty i namiętne pozy, młodzi, starzy, dzieci. Nadzy nie na sposób renesansowy jako bogowie, ale właśnie pierwotny, jako niewinne dzieci Natury. Wpisani w krąg Życia. W centralnym miejscu Parku zaś ustawiony potężny falliczny *Monolit*, a na nim wyrzeźbionych 121 nagich skłębionych ludzkich ciał w różnym wieku. I choć Vigeland to modernizm *avant la lettre*, ale tematyka i nastrój nie tak znów odległe od sztuki polskiego artysty.

Dla Dobkowskiego najważniejsza była i jest Natura. Tak mówił o tym przed laty:

Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągłe przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że my w ogóle istniejemy.

Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka – człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda Natury i że ona jest tak dobra. Chciałem uzmysłowić jej siłę witalną, sens tworzenia się pokoleń, samego istnienia. („Przegląd Powszechny” 1985, nr 6).

Słowa te o wadze programu artysta potwierdził w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską: „widzę człowieka jako część natury. W moich obrazach staram się wymieszać elementy roślinne, zwierzęce, ludzkie, pokazać bogactwo linii tych światów, które tworzą jedną całość. Chcę pokazać kipiące życie. [...] Nie można jej [rozrzutności natury] opanować, ująć w karby obyczajowości ani religii. Ta rozrzutność daje człowiekowi życie”. Leśmian, może jeden z największych poetów Natury, w rozmowie z Edwardem Boyé podsumował jej znaczenie dla swej twórczości jednym zdaniem: „Przyroda wpływała na mnie zawsze więcej niż sztuka”. („Pion” 1934, nr 23).

Pogląd Dobkowskiego na erotykę, jej rolę w życiu człowieka i znaczenie dla sztuki nadzwyczaj dobrze i dokładnie wpisuje się w ramy odwołującego się do archaiczności światopoglądu modernistycznego, i mógłby nawet bez zastrzeżeń uchodzić za jego egzemplifikację. A że dla artysty kwestia ta ma znaczenie pierwszorzędne, to właśnie tu znajduje się prawdopodobnie klucz do jego twórczości. Dobkowski sam zresztą w zasadzie mówił o tym Dzikowskiej, odnosząc się do zagadnienia płodności Natury, ale także płodności człowieka-artysty jako twórcy obrazów, które tym samym należą do Natury.

Moje obrazy są bliskie pewnym religiom, dla których płodność była problemem nadrzędnym. Tylko z pozoru niektóre obrazy są antyerotyczne, tak malowane, aby obrzydzały erotykę, zniechęcały do rozpusty. Aby osiągnąć swój cel, ujmuję temat bardzo drastycznie. Wszystko może ludzi dzielić, ale nie erotyka. To przecież współistnienie. Prawdziwa miłość jest zawsze naturalna i piękna. Wydaje mi się, że jeżeli ktoś nie ma głębokich przeżyć erotycznych, to nie ma i malarskich.

Obeznanemu z piśmiennictwem modernistycznym amatorowi sztuki myśli Dobkowskiego o miłości erotycznej mogą się wydać dziwnie znajome. Jakby wprost czerpane z dzieł Władimira Sołowiowa, filozofa, który patronował rosyjskim symbolistom (tak zwanym młodszymi). Bliskie zatem także znajdującej się w orbicie ich wpływów poezji Leśmiana. Poezji symbolistycznej, której erotyzm nieskażonej kulturą, czystej natury ludzkiej sprzed grzechu pierwotnego przypomina o Raju, tak jak sztuka Dobkowskiego. W której, jak na rysunkach i obrazach malarza, erotyka pozostaje niewinna mimo najróżniejszych manifestacji, wpisana w Naturę. Erotyka, która jest samą Naturą otwierającą człowieka na Byt i zapraszającą do komunii z nim. I podobnie otoczona aurą jakiejś tajemnicy, nawet sakralności jako ekspresja istoty Życia. I na pewno ani wiersze erotyczne Leśmiana, ani erotyczne obrazy Dobkowskiego nie są pornografią, nieznaną w świecie archaicznej wyobraźni. Sztuka Dobkowskiego i poezja Leśmiana w tym wymiarze doskonale przenikają się i dopełniają, a malarz pozostaje wręcz nieświadomym ilustratorem poety. I może kiedyś wróci do poezji i stanie się to, co przed laty ze *Zwierzyńcem* Guillaume'a Apollinaire'a. Dobkowski jako student Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie fascynował się poezją i zainspirowany nią zilustrował wiersze

francuskiego poety, prekursora surrealizmu. Choć, jak wyznał Zbigniewowi Taraniencie, obawia się wpływu literatury: „gdybym dużo czytał, przeszkadzałoby mi to przy malowaniu; lubię czytać, ale lektura nazbyt absorbuje moją wyobraźnię”. (*Rozmowy o malarstwie*, 1987). Tym niemniej krytyka zwróciła uwagę na poetycki walor malarstwa Dobkowskiego. Warto w tym miejscu przypomnieć, że dla Leśmiana pojęcia poezji i Natury były zasadniczo tożsame.

Także kiedy Dobkowski definiuje zadania twórcy wobec kultury i mówi o pierwotności odczuć, o potrzebie docierania i badania przez tworzenie, a następnie wydobywania w dziele głębokich sensów Natury zdolnych wzbogacić kulturę, to przypomina się zaraz intrygujący esej Leśmiana *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* (1910). Esey powstały w okresie fascynacji poety filozofią Bergsona. Leśmian ujrzał w nim twórcę jako człowieka pierwotnego, a więc lepiej wyposażonego duchowo i usposobionego metafizycznie, nieobciążonego balastem cywilizacji, w najgłębszym sensie wolnego i zdolnego do bezpośredniego obcowania z żywiołem samego Życia. Życia, którego przeciwieństwem jest kultura jako system zastygłych w czasie i przestrzeni zapośredniczeń. „Wtóra rzeczywistość”, która aby trwać, potrzebuje jednak stale nowych wartości dostarczanych przez pierwotną twórczą dziedzinę Życia. Twórca, człowiek pierwotny, to zarazem człowiek najpełniej zaktualizowany w swej naturze. I taki był w istocie sens modernistycznego hasła powrotu do Natury. Zgodny z programem artystycznym Dobkowskiego.

Od jakiegoś czasu erotyka już nie jest taka ważna w sztuce Dobkowskiego. Znikają z niej secesyjne roślinne kształty symboli płodności, seksualnych symboli Życia. Nie pojawiają się postaci o wysubtelnionych odindywidualizowanych rysach twarzy, z włosami o pysznie rysowanych splotach jak u Aubreya Beardsleya. Z włosami, w których jak u biblijnego Samsona skupiła się cała siła witalna. Znikają z obrazów artysty również czerwień i zieleń, kolory Życia, za to coraz więcej na nich czerni. Ale w sztuce Dobkowskiego Miłość pozostała. Miłość artysty do Natury, ale także przenikająca i spajająca Kosmos pierwotna siła, zasada jego jedności.

Artysta z malarską pasją studiuje pejzaż, penetruje podwodną toń, wpatruje się w nocne niebo albo jak ostatnio obserwuje w świetle księżycy czereśniowe drzewo, które kiedyś sam zasadził. Wszystkie te doświadczenia Natury nieobce były również Leśmianowi, choć w przeciwieństwie do malarza, on zwiedzał świat głównie w wyobraźni (choćby pisząc baśnie wschodnie). Ale przyglądając się sztuce Dobkowskiego trzeba stwierdzić, że malarz robi to samo, mimo że dużo podróżuje „w realu”. Podobnie jak poeta pisze swoją baśń wyobrażoną, tyle że robi to pędzlem, a nie piórem. W jego obrazach, nawet tych pozornie abstrakcyjnych najważniejsza jest podporządkowana ich linearności narracja. A wysnuta z Natury linia, porządkując materię malarską tak jak rytm organizujący słowa w poezji Leśmiana, zakorzeniona opowieść w Uniwersum. (U autora *Łąki* rytm odsyła wprost do rytmu Natury).

Oglądając ostatnie prace artysty z cyklu *Księżyc i moja czereśnia* (2010), nie można nie pomyśleć o Leśmianowskim *Sadzie* (1902) i nie zacytować choćby pierwszej strofy wiersza:

Rozmajaczył się dzisiaj mój sad czereśniowy,
Ku księżycowi ścieżką wyteżony krętą.
Noc go czyni podobnym do mrocznej alkowy,
W której drzewa uśpione wraz z ich snem
zamknęto!

Dobkowski obcuje teraz z Naturą od innej strony. Jego ciemniejące obrazy wciąż są jednak świetliste, choć inaczej. Wciąż jest w nich światło, które wskazuje drogę ku duchowej rzeczywistości. Bo malarz tworzy symbole, bez których nie ma prawdziwej sztuki, jak głosił Friedrich Nietzsche, a Leśmian potwierdzał. Zagląające pod podszewkę rzeczywistości i odstaniające to, co ważne, co wieczne. I Dobkowski nadal pracowicie maluje swą linię Życia.

Pod koniec średnio długiego życia (przeżył 60 lat) Leśmian mówił w przytaczanym już wcześniej wywiadzie o aktualnej sytuacji swej nierozzerwalnie związanej z Naturą twórczości poetyckiej: „Zwiedzam wszechświat nie od strony zieleni i kwiatów [jak dawniej – E.B.]. Wchodzę weń przez wrota smutku, a nie zieloności”. Czyżby te słowa poety można było odnieść do obecnego etapu twórczości Dobkowskiego? Chyba coś jest na rzeczy. Jakby Tanatos wypierał z niej powoli Erosa, któremu zresztą towarzyszył od początku. W czerwono-zielonych obrazach co rusz spod zmysłowych kształtów sylwetek wystawały

fragmenty szkieletu. Nie inaczej jest w poezji Leśmiana, w której Eros i Tanatos stanowią nieodłączną parę. Jak choćby w *Świdrydze i Midrydze*. W archaicznym świecie jego poezji śmierć nieodłączna jest od Życia. Należy do niego, bez niej Życie nie mogłoby trwać. Nie mogłoby się toczyć koło przemian. Ale ostatecznie to Życie jest większe i zwycięża. Raz wprawionego w ruch Wszechświata nie da się zatrzymać, mówi swą sztuką Dobkowski. I trzeba wciąż rysować linię Życia, która swój początek ma w nieskończoności, w Punkcie Zero. Być jak Pierwszy Poruszyciel, *Primum Movens* i niezmordowanie codziennie rysując ją, podpisując Życie.

Analogii między sztuką Dobkowskiego a poezją Leśmiana jest więcej. Szczególnie tych widocznych na poziomie poszczególnych dzieł, obrazów (rysunków) i wierszy. Toteż można odnieść wrażenie jakiejś równoległości ich dróg twórczych, analogii dzieła mimo różnicy pokoleń. Podobieństwa instynktów artystycznych i wspólnych intuicji. Wszystko to jest możliwe, bo kultura tak jak Natura też jest organizmem i wraz z człowiekiem przynależy do Wielkiej Całości. Artyście zaś przypada w niej rola strażnika pierwotnych wartości i przewodnika po istnieniu. A Dobkowski, tak jak wcześniej Leśmian i inni, podjął się tego zadania. Z sukcesem.

Wiersze Leśmiana cytowane za: Bolesław Leśmian, *Poezje (Z pism Bolesława Leśmiana)*, opracował Jacek Trznadel, Warszawa 1965.

Jan Dobkowski – ur. 1942, studiował na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie w latach 1962–1968 (dyplom w pracowni prof. Jana Cybisa).

Edward Boniecki – ur. 1962, dr hab., historyk literatury, eseista, krytyk literacki. Profesor Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Studiował polonistykę (Uniwersytet Warszawski) i filozofię (Akademia Teologii Katolickiej). Publikował m.in. w „Znaku”, „Odrze”, „Twórczości”, „Pamiętniku Literackim”, „Muzyce” i włoskim kwartalniku „Prometeo”. Interesują go zagadnienia antropologiczne literatury Młodej Polski oraz związki między literaturą a innymi sztukami, zwłaszcza muzyką. Znawca spuścizny Karola Szymanowskiego, jeden z autorów Encyklopedii Muzycznej PWM. Autor książek: *Struktura „nagiej duszy”*. *Studium o Stanisławie Przybyszewskim* (1993), *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka* (1998), *„Duch się we mnie wicherzy”. Tadeusz Miciński wobec zagadki człowieka* (2000), *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie* (2008) oraz edycji listów Marii Komornickiej (2011).

MUZYKA CISZY I JA MILCZĄCE W MUZYCE

Cyprian K. Norwid w rozprawie *Milczenie zapytał: „jak się to zrobiło, że cała jedna część mowy jest opuszczoną w gramatykach języków wszystkich” – „co od mówienia więcej wyrazić może”¹. Poeta zestawia milczenie z wykrzyknikiem. Znak ten jest „forte” w muzyce, wskaźnikiem tego, co semantycznie istotne, ale co już się w semantyce wyrazić nie daje. W tym sensie cisza i milczenie jest nadal nieopisaną i nieprzeanalizowaną częścią ludzkiego życia i mowy.*

Cisza jest akustycznym składnikiem struktury świata. Jest podstawą lub warunkiem wszelkiej muzyki i muzyczności. Podobnie dźwiękowość świata, brzmienie kosmosu, może być rozumiane jako podstawa materialna ciszy. Te wzajemne uwarunkowania muzyczności i dźwiękowości świata pozwalają traktować ciszę jako materię muzyczną kosmosu i dźwięki jako materię muzyczną ciszy. Istnieje pogląd, że różnica i podobieństwo między dźwiękiem i ciszą mają charakter ilościowy lub jakościowy. To drugie stanowisko dotyczy semiotyki brzmienia i semiotyki milczenia.

Cisza kosmiczna, szmer roślin, śpiew ptaków, grzmoty piorunów, padający deszcz, krzyki ludzi, wibracje maszyn są składnikami przedmiotowymi muzyki, tak jak milczenie i mowa są jej składnikami podmiotowymi. Ich naturą jest ruch, który nadaje ciszy efekt brzmieniowy. Tak jak bezruch sprowadza te wszystkie brzmienia do poziomu ciszy. Całość utworu rozgrywa się w naturalnej ciszy, a więc w warunkach, kiedy cisza nigdy nie jest absolutna.

Nie słyszymy ciszy absolutnej ani w przyrodzie, ani w laboratorium. Możemy ją sobie wyobrazić i wytworzyć, tak jak można zaprojektować zero, za pomocą którego określamy granicę ciepłego i zimnego powietrza. Ale nie znam miary absolutnego

zera ciszy. Ani pomiarów tego stanu bezruchu dźwięków, które można jakoś określić, czy też stanu braku dźwięków, co określić jest bardzo trudno. Trzeba bytoby znać miarę pustki dźwiękowej, tak jak zna się psychologicznie uczucie pustki czy jak się określa pustą myśl w logice, w psychologii percepcji lub w filozofii egzystencjalnej.

Badanie struktury ciszy w muzyce trwa od początku jej istnienia, pierwotnie jest problemem rytmu czy taktu, który był ujmowany jako rodzaj akcentu, wpływający na strukturę dźwiękową utworu muzycznego. Taki akcent to rodzaj prefiksu, który hamuje lub przyspiesza, zawiesza, pauzuje, przerywa, zaczyna lub kończy, nawraca, przeskakuje, odwraca figury dźwiękowe, dając wrażenie ich regulacji krótką ciszą. Jest to zarówno cisza spokrewniona z czasem, jak też cisza spokrewniona z przestrzenią, którą zna każdy muzyk, instrumentalista, tancerz, śpiewak, recytator czy mówca. W XX wieku pauzy są wykorzystywane jako funkcjonalne składniki utworów. Najistotniejszą rolę odgrywają pauzy w punktualizmie, tworząc różne rodzaje przestrzeni projekcyjnych. Dają poczucie wolności w tworzeniu własnych powiązań pomiędzy strukturami dźwiękowymi. Takie projekcyjne pauzy sprzyjają tworzeniu indywidualnego profilu odbiorczego utworu muzycznego.

Cisza mimetyczna, akustyczna i semantyczna w muzyce XIX wieku

Tradycyjne podejście do zagadnień ciszy w muzyce podejmowało wielu kompozytorów, na przykład Anton Bruckner (1824–1896), który swoją II Symfonię nazwał *Symfonią pauz* (1872). Jest ona pełna wyciszeń opartych na zmniejszaniu wolumenu brzmień, dynamiki, ilości głosów i ich ruchliwości. W romantyzmie pauzy pełniły funkcje wyrazowe, w impresjonizmie są związane z czasem wybrzmiewania dźwięków.

W XIX wieku cisza słuchowa, muzyczna i ontologiczna oparta jest na imitacjach natury, ma charakter mimetyczny. Jest strukturą dźwięko-ciszy na przykład w poemacie symfonicznym *Step* (1896) Zygmunta Noskowskiego. Obok oryginalnej semantycznej i syntaktycznej struktury dźwiękowej znajdujemy tam równoległe literacki tekst: *Stepie wspaniały, pieśnią cię witam. Pośród twoich niezmiernych przestrzeni słycać było i szum skrzydeł, i dźwięk kopyt konnicy, rozbrzmiewała fujarka pastusza i tęskna pieśń kozacza, której towarzyszyły tarabany i bębenki, rozlegały się okrzyki wojenne i zgrzyt ścierających się szabel. Walki i zapasy olbrzymie skończyły się, wojownicy w grobie legli. Ty jeden tylko, wielki stepie, pozostałeś wiecznie piękny i spokojny!...*

Synonimem ciszy jest tu spokój i piękno spokoju pustej przestrzeni, na której rozgrywa się wyobrażeniowa akcja związana z historią konfliktów Polaków i Ukraińców. Spokój i cisza stepu jest potraktowana w sposób ilustracyjny, niemal tak jak dziś realizuje się efekty dźwiękowe dodawane do obrazu, jako akustyczne tło w filmie lub teatrze.

Podobne traktowanie dźwięko-ciszy znaleźć można w utworze *W stepach Azji Środkowej* (1880) kompozytora Aleksandra Borodina, który napisał: *Pośród monotonnego stepu Azji Środkowej rozbrzmiewają spokojne tony rosyjskiej pieśni. Z oddali słycać tętent koni i wielbłądów oraz dźwięki orientальной melodii. Zbliży się tubylcza karawana. Pod osłoną rosyjskich żołnierzy kontynuuje ona bezpiecznie swoją drogę poprzez bezkresne pustkowia, oddalając się powoli coraz bardziej. Rosyjska pieśń i orientalna melodia łączą się w pięknej harmonii, której echa gubią się w przestworzach ponad stepem.*

Kompozycja została zadedykowana Franciszkowi Lisztowi, z którym Borodin grał ją w Weimarze we własnym opracowaniu fortepianowym na cztery ręce. Cisza i przestrzeń, psychologiczna i literacka wizja dźwiękowa ciszy została przekształcona w technikę ukazującą brzmienie emocjonalnego milczenia.

1 C. K. Norwid, *Pisma wybrane*, t. 2, Proza, Warszawa 1968, s. 288.

2 I. Lissa, *O roli ciszy i pauzy w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4, s. 15.

Ten sposób traktowania ciszy, oparty na imitacjach dźwięków natury, ma swoją reprezentację w kompozycjach XIX i XX wieku. Cisza należy tu do problemów dynamiki muzycznej traktowanej jako rodzaj dynamiki, która modeluje dźwięk i jego ruch w skali od najmniejszej do największej. Przejawia się to w technicznym ekspresywnym wykonaniu dźwięku improwizowanego, wyzwolonego z reżymu czasowego, na przykład w liniowym, transgresyjnym *furioso*, po którym pozostaje wrażenie spełnienia i nasycenia, które zamyka cisza. Innym razem cisza w muzyce pojawia się jako dźwięk urwany, rozmazany, niepełny, zaczęty i nieskończony, jako rodzaj szarpniętej struny świata, który się rozprasza. Zagadnienie ciszy było dawniej traktowane jako rodzaj ozdobnika, jako fragment muzycznego klucza, obok innych regulatorów wysokościowych i dynamicznych utworów muzycznych. Cisza była więc najczęściej wpisana w rytmikę i syntagmę utworu jako pauza przestankowa, rodzaj przecinka lub znaku stop na zakończenie utworu.

Cisza w granicach tego co wizualne – litery i rzeczy milczące

Jak pisał Platon w *Fajdrosie*, źródłem ciszy są ikony liter, które mogą być nagłośnie tak jak obrazy malarskie. Szczególnie istotne są dokonania Marcela Duchampa, który przystał w 1917 roku do Nowego Jorku na wystawę *Independent Show* pisuar, nadając mu tytuł *Fontanna* i podpisując nazwiskiem producenta (R. Mutt). Robił w ten sposób tradycyjne powiązania znaków i rzeczy. W 1955 roku został obywatelem USA. Cage znał Duchampa i skomponował dla niego *Reunion* na elektryczną szachownicę połączoną ze wzmacniaczem, tak że przy każdym ruchu słychać było dźwięk o konkretnej częstotliwości, zależnie od aktualnego układu pionków.

Stworzył też zestaw płyt z pleksiglasu, pokrywając je losowo dobranymi ze słownika fragmentami wyrazów i zdań. Napisał także sztukę *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*. We wrześniu 1987 roku w 75. rocznicę urodzin wystąpił z odczytem *Other People Think (Inni też myślą)*, którego tematem była polityka. Zaproponował, żeby w USA zatrzymano cały przemysł, gospodarkę, wszelką działalność, wtedy w atmosferze spokoju mogłaby się narodzić „panamerykańska świadomość”. Uznał, że potrzebna jest cisza i spokój, aby można było dowiedzieć się, że inni też myślą. Ten tekst, za który dostał główną nagrodę, zaprezentował po raz pierwszy w amfiteatrze w Hollywood, gdy miał 15 lat (1927).

W nowy sposób zagadnienia ciszy przedstawił John Cage, autor utworu *4'33"* (1952), trzycięściowej kompozycji trwająca 4 minuty i 33 sekundy, przeznaczonej na dowolny instrument lub dowolne instrumenty. Jej ważnym przestaniem jest taciński dopisek „tacet” (milczy; od łac. *tacere* – milczeć). Cały utwór muzyczny trwa w ciszy, milczy, pauzuje,

jest wykonywany w bezruchu, a więc nie jest wykonywany. Jest tylko zapowiedziany, istnieje jako przekaz intencjonalny, mentalny, ale nie akustyczny czy materialny. Istnieje w sferze niewykonawczej, w niebycie, w nicości, która nie może być zrealizowana w swoim przeciwieństwie. Podczas premierowego wykonania David Tudor, pianista, usiadł przy fortepianie, otworzył pokrywę, odczekał 4 minuty 33 sekundy, przysłuchując się dobiegającym z sali głosom (kastanie, skrzywienie foteli, szmer rozmów i tym podobne). Potem zamknął klapę fortepianu i wyszedł. W innym utworze na fortepian *Waiting*, trwającym 2 minuty i 37 sekund, długie partie ciszy przerywał krótkimi momentami dźwiękowymi, opartymi na grze rozsypanych dźwięków.

Cisza w muzyce pełni funkcję treści sprzężonej z formą, określoną przez czas i miejsce wykonania-niewykonania utworu. Można by tu znaleźć analogię do stanu nirwany, w której to, co istnieje, jednocześnie nie istnieje, do stanu bycia-niebycia jako idealnego stanu ciała i duszy buddysty czy hinduisty, który chce uzyskać stan cierpienia-bez-cierpienia, spokoju, ekstazy wyzwolającej z życia, które dotyka sfery niezycia, ale nie umiera. Ten rodzaj zabiegu powoduje, że cisza staje się zasadą jedności utrzymującej byt utworu. Jeżeli prawdą jest, że „tok dźwiękowy podlega ustawicznej zmienności w przebiegu utworu, zaś cisza jest jedna”², to trzeba by ciszę traktować jako formalną zasadę absolutnego istnienia muzyki.

Być może jednak cisza jest wiele i podlegają one ustawicznej zmienności, a tok dźwiękowy jest jeden i nie można wykluczyć, że skale mają charakter tylko ilościowy, a nie jakościowy. Wtedy zasadą jedności byłaby nie cisza, ale dźwięki, które są duszą muzyki wydobywającej się ze struktury ciszy lub zagłębiającej się w tę strukturę.

John Cage – cisza jako efekt redukcji akustycznej, semantycznej i syntaktycznej w utworze muzycznym

Cage – zanim doszedł do analizy ciszy w muzyce i filozofii muzyki, którą przedstawiał we własnych komentarzach i wykładach – zajął się rozszerzeniem palety dźwiękowej muzyki. Uzupelniał zespół głównego instrumentarium o instrumenty dodatkowe: piszczałki, grzechotki czy efekty przelewania wody, gwizdy, słowa używane jako źródła akustyczne i tak dalej. Uważał słusznie, że wszystkie dźwięki mogą być dźwiękami muzycznymi, na przykład książki, meble, okna, ściany, drzwi. Od lat 60. XX wieku wykorzystywał do wydobywania i kreowania dźwięku adaptory, megafony, mikrofony kontaktowe, wzmacniacze. Wtedy też odkrył, że cisza jest również składnikiem muzyki jako pauza, czyli brak dźwięku (na przykład w *Music of Changes* potowa utworu była już oparta na strukturze ciszy).

Cage przeprowadzał doświadczenia w komorze antypogłosowej i stwierdził, że w przyrodzie nie

ma ciszy absolutnej; istnieje niemal stały zestaw dźwięków przypadkowych, tak zwana tapeta dźwiękowa. Interesował go indeterminizm i operacje losowe w fazie kompozycji (rzucanie monet) i w fazie wykonania (rozrzucone na estradzie różne fragmenty partytury, grane w kolejności, w jakiej się ułożą). Cage stosował też niekonwencjonalny zapis muzyczny – grafikę muzyczną, w której punktem wyjścia kompozycji był rysunek.

Pisał też szereg wykładów do wykonania na scenie, próbował sprowadzać język mówiony do postaci dźwięku. Ten zabieg nazywał „demilitaryzacją” słowa, stosując sposoby jego umuzyycznienia (na przykład mezostychy). Był twórcą muzycznego happeningu – *Muzycyrku* – rodzaju audiowizualnego spektaklu. Przez wiele lat współpracował z tancerzami (między innymi z Merce Cunninghamem), a także na polu plastycznym jako twórca grafiki przypadku.

Gdy w 1950 roku Cage wyszedł na zewnątrz komory pogłosowej, stwierdził, że jego uszy były wypełnione przez dwa rodzaje szumu – o niskiej i wysokiej częstotliwości. Ten szum pochodził z jego układu krwionośnego i nerwowego. Stąd wniosek, że przeciwstawianie ciszy dźwiękom jest niewłaściwe i nieuzasadnione. Cisza jest czymś, co nie istnieje jako fakt empiryczny, bo nie można jej ustyszczyć. Jest tylko konstruktem dedukcyjnym. Cisza jest integralnym składnikiem świata zjawisk akustycznych, nieodłącznym partnerem dźwięków. Bez niej nie dałoby się odróżnić jednych dźwięków od drugich. I na odwrót. Cisza jest dopełnieniem dźwięków, ale realnie nie istnieje. W ten sposób Cage skłaniał się w kierunku ontologii mowy i dźwięku jako podstawy świata muzyki.

Realizacja niewykonywanego utworu odbywa się w nicości, przez zatapianie się milczącego ja kompozytora i słuchacza w pustce brzmienia, która zamienia się w nicość, unicestwia się i przemienia podobnie jak pisze o tym w *Bycie i nicości* Jean-Paul Sartre. Mówi on o nicowaniu bytu (neantyzacji), o przenikaniu niebytu w byt i bytu w niebyt. Ten efekt zatapiania się muzycznej intencji w nicość przechodzi przez fazę stopienia, podobnie jak stapia się myśl i rzecz, tyle że tu rzeczą jest tylko myśl o rzeczy. Utwór Cage'a staje się muzycznym traktatem o naturze ludzkiego istnienia, które zostaje zniszczone przez nadmiar słyszenia i uratowane przez ciszę. Pierwowzór takiego myślenia można znaleźć w traktacie Plotyna (*Enneady*). Zakłada on tam, że naprawdę istnieje tylko Bóg, jako rodzaj doskonałej mowy i ciszy świata, reszta jest zepsutym milczeniem lub mową, która się z niego wyłania jako emanacje. Cisza fizyczna czy psychiczna to tylko niedoskonałe emanacje Boga. Ona się w tych emanacjach wciąż rozdważa i degeneruje, deformuje i powraca do nas jako rodzaj muzycznego wcielenia, które nie jest boskie, choć do takiej boskości pretenduje i zmierza.

Duszą muzyki mogą być emocje, myśli i wyobrażenia, które działają jak antropologiczne rezonatory. Ja milczące kompozytora zamienia się w ja muzyczne utworu i odwrotnie, ja muzyczne utworu zamienia się w ja muzyczne kompozytora. Kompozycja staje się zwielokrotnionym alter ego kompozytora, a kompozytor jednoczącym meta ja muzycznym, ja milczącym, zanurzonym w wielopłaszczyznowym świecie wibracji i ciszy. Utwór Cage'a jest przekazem na temat muzycznej gry czasu, który objawia się w milczeniu i ciszy.

John Cage – cisza jako stan graniczny i efekt zerowy w warstwie dźwiękowej

W roku 1962 John Cage napisał utwór *4'33" nr 2*, z dopiskiem „0 minut i tyleż samo sekund”. Jest to już tylko utwór na jednego wykonawcę. Jego istotą jest zaprzeczenie możliwego wcześniej ontologicznego traktowania ciszy. Redukcja czasu do stanu 0`0` jest efektem zastosowania redukcji transcendentalnej do kwestii ciszy i muzyki ciszy. Zabieg ten tu zastosowany kwestionuje samą metodę redukcji tego rodzaju, ukazując, że jej efektem może być tylko ontologiczne zero, czyli nic, rodzaj nicości.

Kompozytor przedstawił założenia swoich przedsięwzięć muzycznych w *Odczycie o niczym* (1949), w którym tłumaczy, że chodziło mu tylko o korespondencję sztuk, a sam tekst komentarza trzeba czytać tak jak się zwykle mówi, czyli *rubato*. Cage wyznaje: „My domagamy się ciszy; lecz cisza wymaga, abym mówił dalej. Uchwycmy jakąś myśl: złapać ją łatwo i to, co schwytane, z miejsca tworzy zabawę, która zwie się dyskusją”³. Wywód weksłuje sprawę na poziom dialogu, wymiany materialnej i duchowej treści, które szukają swojej formy w komunikacji. I gdy ją znajdują, zaraz poszukują nowej, gdyż dawna znika, staje się nieistotna. Istota nicości polega na znikaniu z pola percepcji tego, co materialne i dzięki czemu można zobaczyć to, co duchowe. Innym doświadczeniem Cage'a było traktowanie języka mówionego podobnie do języka muzycznego, gdyż w wymiarze akustycznym mowa nie różni się niczym od muzyki, cisza werbalna jest tak samo materią językową jak słowa, jej wizualnym odpowiednikiem w druku jest biała kartka. Cisza to aktywna obecność braku słów. Tytułowe nic *Odczytu o niczym* nie jest semantycznie puste. Jak w *Waiting* pauzy poprzecinane były dźwiękami, tak tu tekst porzucany był na białej kartce. W taki sposób powstaje także pewien rodzaj poezji.

W latach 40. ubiegłego wieku Cage odkrywa, że cisza nie jest akustyczna, że jest to rodzaj stanu świadomości, można to także osiągnąć dzięki operacjom losowym (stosowanym na przykład w *I Ching*). Cisza traktowana jako narzędzie jest nie tylko nowym sposobem uprawiania muzyki, poezji, malarstwa czy teatru, ale także mowy, zmienia styl myślenia. Znaleźć go można w buddyzmie Zen

(Cage uczył się w USA w latach 40. i 50. XX wieku na wykłady Daisetsu Suzuki). Uczył się tam wyciszania własnego ja, pozbywania się emocji, pożądań i dążeń. Stąd pochodzi jego idea nieintencjonalności i niezdeteterminowania.

Innym źródłem tego typu myślenia był pobyt Cage'a we Francji, gdzie poznał Pierre'a Bouleza i uzyskał poparcie dla swojej idei wyboru nie-estetycznego. W *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* oraz w *Sixteen Dances* do układu Cunninghama Cage wykorzystał metodę magicznych kwadratów. Najpierw sporządził zestawienia pojedynczych dźwięków, interwałów, a potem określił kolejność poruszania się po powierzchni przygotowanych plansz według przyjętego systemu arytmetycznego. „Wykonując te ruchy, jestem wolny od tak zwanego wolnego wyboru, który w rzeczywistości jest ograniczony przyzwyczajeniami i pamięcią”⁴.

Można też spojrzeć na sprawę ciszy muzycznej bardziej mistycznie i bardziej metafizycznie. Zero dodane do zera nie jest zerem, jest rodzajem dwu-jedni, która staje się problemem ontologicznym, zakładając, że zero istnieje. To znaczy, że jest swego rodzaju ciągiem energii, która dąży do jedności, obojętne ujemnej czy dodatniej, brzmiącej czy milczącej. W każdym razie staje się problemem ontologicznym, stawia pytanie między innymi o komunikatywne funkcje ciszy i o jej znaczenie artystyczne. A więc chodzi o fizykę i filozofię ciszy nie tylko muzycznej, ale wszelkiej, kosmicznej, psychologicznej, społecznej. Może to być też kwestia czegoś więcej niż zerowa opcja Cage'a.

Redukcja semantyczna i egzystencjalna – ja milczące w muzyce

Wskazują na taką możliwość także dwaj polscy kompozytorzy, Krzysztof Penderecki i Witold Lutosławski. Można pójść też w stronę przeciwną i stwierdzić, że problem ciszy jest tylko kwestią woli, a nie kwestią istnienia. Byłoby jednak czymś bardziej interesującym przedstawienie alternatywy dla ontologizującego się słowa i wskazanie na ontologizującą się ciszę, która nie jest nicością bytu. Być może są to właśnie tylko muzyczne chwile. Być może chodzi tu o muzyczny momentalizm, który na chwilę przerywa ontologiczną wieczną ciszę.

Inny sposób rozumienia ciszy w muzyce przedstawił Krzysztof Penderecki w utworze *Wymiary czasu i ciszy* (1960). Tu cisza ma przedmuzyczne, ale osadzone w dźwiękowości świata i człowieka korzenie. Jest to utwór na czterdziestogłosowy chór mieszany, perkusję i smyczki. Kompozytor opatrzył utwór komentarzem. Stwierdził w nim, że mowa rozbita jest na oddzielone od siebie zgłoski, które tworzą rodzaj brzmiącej materii, przenikliwą wokalizę o różnych jakościach kolorystycznych. Nakładają się one na brzmienia perkusji i smyczków. Tworzą konglomeraty dźwiękowe, które odsyłają

stuchacza do stanów premuzycznych i prelogicznych. W ten sposób ukazuje źródła ontologiczne muzyki, które są ukryte w akustycznych warstwach mowy i w akustycznych warstwach „przedmowy” lub „nadmowy”, która nie jest zdefiniowana teoretycznie, ale stale jest badana nie tylko przez kompozytorów, ale także przez malarzy, poetów, śpiewaków i aktorów.

Penderecki napisał w komentarzu: „Kompozycja ta jest próbą transplantacji niektórych zagadnień warsztatowych Paula Klee i Yves Kleina na język dźwiękowy. Analogie te uwidaczniają się w operowaniu odcinkami różnej barwy i struktury, łączonymi na zasadzie przenikania (Klee) oraz we wprowadzaniu odcinków statystycznych, operujących drgającym »obszarem dźwięku«”⁵. Paul Klee (1879–1940) mieszał różne techniki, jego prace, niewielkich rozmiarów, odwołują się do poezji, muzyki, zawierają elementy notacji muzycznej i snów. Późniejsze dzieła składają się z „hieroglificznych znaków”. Jego malarstwo to geometryzujące traktowanie symbolu, rytmu i znaku.

Yves Klein (1928–1962), francuski artysta multimedialny, należy dziś do najważniejszych protagonistów powojennej awangardy. Kwestionował tradycyjną koncepcję sztuki, jej tworzenia i prezentacji. Pierwszy twórca monochromów. Klein swój ulubiony malarski kolor – ultramarynę opatentował pod nazwą *International Klein Blue*. Zastąpił jako autor obrazów malowanych bez użycia pędzla. Za „narzędzie” służyły mu ciała nagich modelek, które po pomalowaniu farbą pozostawiały odciski na papierze albo płótnie. Inne dzieła Klein tworzył przy użyciu ognia – wzory powstawały z osiadającej na płótnach sadzy.

Malarskie inspiracje muzyki zakładają, że utwór muzyczny można zinterpretować jako wytwór ja milczącego. W muzyce współczesnej ja akustyczne jest ściśle związane z ja obrazowym, z ikonizującym rodzajem percepcji, które odwołuje się do geometrii, do grafiki świata, a nie do jego akustyki. To jest wyraz ikonizującego, a nie akustycznego ja kompozytora, rodzaj synestezji, które tworzą podłoże do kreacji twórców ikono-akustycznych czy akustyo-grafów. Dają one możliwość wprowadzenia sigi-technologii (technologii ciszy) do obiektów muzycznych. To odkrycie ułatwiło odebranie się od dotychczasowych reguł tworzenia i interpretowania muzyki.

3 J. Cage, *Odczyt o niczym*, przeł. M. Bristiger, „Res Facta” 1967, nr 1, s. 94.

4 P. Boulez, J. Cage, *Correspondance et documents*, red. J. Nattiez, Winterthur 1990, s. 124.

5 M. Tomaszewski, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, Kraków 1975, s. 24.

6 H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1995, s. 101.

Potrzebny był nowy wzór rozumienia i tworzenia muzyki, a ten mógł być znaleziony w psychologii percepcji, opartej na obrazowej interpretacji, czyli na wyobrażeniu, a nie na myśleniu, które wiele wieków było zniewolone przez kompozytorskie reguły. Przemówić musiało milczące ja kompozytorów, zwłaszcza ich ja wyobrażeniowe, które mogłyby się oderwać od przetadowanego negatywnymi treściami ja emocjonalnego, które zostało zniszczone jako duchowy rezerwar dotychczasowej twórczości muzycznej, podczas licznych ludobójczych wojen XX wieku. Taki zabieg wydawał się prosty, obok uczuć każdy człowiek ma zdolność do wyobrażania. Funkcja ta działa na różnych poziomach organizacji psychicznej podmiotu.

Muzykę współczesną trzeba by zaklasyfikować do rodzaju grafiki muzycznej czy komputerowej, która wydaje, dołącza lub preparuje dźwięki, dodając je do obrazów. Nabierają one funkcji muzycznych dopiero jako konglomeraty, zlepy, konstrukcje, ugrupowania, węzły, syntezy, syntagmy i tak dalej. Odejście od dyktatury systemu dur-moll odbyło się także na skutek odkrycia przez twórców europejskich kultur pierwotnych, afrykańskich, azjatyckich czy południowoamerykańskich, które nie znaly tego systemu, a jednak dysponowały niezwykłymi przekazami muzycznymi.

Muzyczna rewolucja dokonana w połowie XX wieku zmusiła twórców europejskich do zmiany reguły i reguły komunikacji. Inaczej trzeba byłoby siłą wcielać ją w wypalony semantycznie system muzyczny dur-moll. A to klóciłoby się z zasadą pluralizmu percepcji, a więc także i sztuki. Ja milczące europejskiego kompozytora zamieniło się w ja muzyczne rozszerzone przez percepcje innych kultur. Rozszerzanie muzycznych możliwości ja milczącego kompozytora odbywało się także pod wpływem odkryć lingwistycznych i eksperymentów z językiem, ze zgłoskami i sylabami, które powstają z pierwotnych ćwiczeń dźwiękonaśladowczych dziecka, które chce się wydobyć z niemocy milczenia.

Zakończenie

W Polsce Penderecki odwołał się do prelogicznych i premuzycznych praktyk werbalnych, które były dotychczas dość wstydliwie traktowane i skrywane. Dzięki uznaniu wartości muzyki pierwotnej, plemiennej, „dzikiej”, ja milczące kompozytorów europejskich stało się ja słyszającym. Kompozytorzy zaczęli odwoływać się do ich funkcji nieznakowych, do przed-znaczeń, do funkcji czysto akustycznych, sprzężonych z wychodzeniem z antropologicznej ciszy.

W tym samym czasie filozofowie starali się odkryć dzikie tereny we własnej jaźni i w ten sposób została odkryta metoda redukcji transcendentalnej przez Edmunda Husserla. Obraz świata zastąpił on autoanalizą własnego poznania. Stwierdził, że aby coś poznać, coś co pozostaje w strefie milczenia

i ciszy, trzeba jednak dokonać redukcji tego, co się wie na rzecz tego, co się widzi. Tylko wtedy można dotrzeć do niewiadomego, nieznanego i milczącego świata, który zatrzymany jest w każdej ludzkiej jaźni. Ten nowy ruch poznania siebie nazwał ruchem redukcji transcendentalnej. Jednak przed nim albo razem z nim, czyli w tym samym niemal czasie, metodę tę zastosowali twórcy, zwłaszcza malarze i muzycy.

Procedury tej redukcji transcendentalnej nie zostały w muzykologii ani w filozofii do tej pory w pełni opisane i przeanalizowane. A kompozytorów, którzy poszli drogą analizy własnego milczącego ja, jest dziś cały legion i każdy wnosi do tego zbioru muzyki milczenia odrębne elementy. Można tu wspomnieć na przykład utwory Witolda Lutosławskiego, który badał „przestrzenie snu” (porównaj *Les espaces du sommeil*) jako stan muzyczny. I nadał swojemu milczącemu ja muzycznemu wartości brzmieniowe, które ewokują te subtelne stany niemówienia, stany niewypowiedane, nieśpiewne, obrazy dźwiękowe alternatywnego świata. Sen jest stanem, w którym pojawiają się nie tylko obrazy graficzne, ale także obrazy alternatywnego świata muzyki.

Sen jest miejscem rodzenia się alternatywnego zbioru dźwięków, które tkwią w ciszy i przez to są mało dostępne. Trzeba się wczytać we własne sny, aby cisza psychologiczna lub cisza akustyczna mogła się ukazać jako grafika muzyczna. Przestrzenie snu, przestrzenie milczenia, które odzywają się za pomocą obrazów, i przestrzenie obrazów, których naturą jest milczenie, mogą być wyrażone muzycznie. Istnieje tam lub powstaje tam cisza, która nigdy nie może się przemienić w dźwięk, ponieważ pochtania go obraz.

Muzyka Witolda Lutosławskiego jest transowa, zawieszona między dźwiękiem a ciszą. Daje to efekt milczącego transu czy też transu milczenia i ciszy, która stoi przed dźwiękiem, dotyka go, ale się weń nie przekształca. Wtedy dźwięk jest tłem dla ciszy, jest ona jakby przytwierdzona lub przyklejona do dźwięku, ujawnia się dlatego, że dźwięk jej nie pochtania, ale ją eksponuje. Czyni z niej figurę znaczącą, a sam staje się tłem. W muzyce czy też we współczesnym malarstwie działają podobne czynniki transowe.

Ja milczące kompozytora musi zaglądać w rejon śmierci, ale nie musi umierać. Dlatego można by rozumienie ciszy w muzyce Pendereckiego i Lutosławskiego zaliczyć do strefy ciszy żywej, a nie martwej. Cisza pojawia się między życiem i śmiercią, w strefie „pomiędzy”. Ukryta jest w ciele człowieka żyjącego we śnie lub znajdującego się w stanie niepełnego życia, wycofanego, zredukowanego do płynnych cykli żywiania i zamierania w sobie milczącego i mówiącego ciała. O ile dawniej kompozytorzy starali się łączyć muzykę przede wszystkim z uczuciami, teraz starają się ją

łączyć przede wszystkim z obrazami. Zamiast muzyki przenoszą w sfery asemantyczne i niestrukturalne stany poznania i bycia w strefę ciszy.

Cisza jest składnikiem duszy świata, człowieka i kosmosu, lekarstwem na paranoicznie traktowany dźwięk przez cywilizację europejską, w której wszystko, co tylko można nagłaśnia się i akustyzuje, aby zwrócić uwagę widza, aby zagarnąć jego ja milczące dla potrzeb komercyjnych czy nawet kulturowych. Lutosławski zwracał uwagę, że nie ma potrzeby ranić milczącego ja na koncertach muzycznych, które powinny szanować ciszę, a nie ją eksploatować poza jej naturalną funkcją dla potrzeb eksperymentu lub dla potrzeb manipulacji sferą duchową, aby wpływać na zachowania emocjonalne ludzi.

Mówiąc w *Odczycie o niczym*: „nie lękajmy się ciszy, kochajmy je”, Cage odkrył coś, co ukazuje ciszę i milczenie jako problem ontologii. Jeżeli prawdziwe jest zdanie, że: „Na początku było słowo i słowo było u Boga i Bogiem było słowo (Logos)”, to prawdą może być też zdanie, że: „Na początku była cisza i cisza była u Boga i Bogiem była cisza”. Dopiero połączenie tej sztucznie utworzonej alternatywy tworzy podstawę ontologii Jednego. Bo samo słowo i samo milczenie oddzielone od siebie są zbyt jednostronne. I trzeba je widzieć razem i wnikać w nie.

„Pomiędzy nami, a naszą własną świadomością rozpostarta się zastona, dla większości ludzi gęsta i nieprzenikliwa, lekka i nieomal przezroczysta dla artystów i poetów. Jakaż bogini utkała tę zastonę? Czy uczyniła to przez nienawiść, przez miłość?”⁶. Muzyka oparta na skalach dur-moll pełniła przez wieki funkcję ozdobnej zastony bytu. Dziś muzyka zrezygnowała z tej funkcji. Ja milczące kompozytora uwalnia ukryte w ciszy dźwięki śmierci i życia, odstania zjawiska, które poszerzają wiedzę, pełniąc rolę narzędzia odkupienia i zbawienia człowieka dzięki muzyce, która jest podłożem transcendentalnego widzenia świata.

Tadeusz Kobierzycki — dr hab., profesor UMFC, filozof (doktorat w IFiS PAN, 1983; habilitacja w IFCh UKSW, 2003). Od 2012 pełni obowiązki kierownika Katedry Nauk Humanistycznych na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. Zajmuje się filozoficznymi problemami sztuki, medycyny i psychologii oraz teoriami poznania i działania. Od wielu lat współpracuje z onkologiem dr n. med. Ewą Kilar w zakresie psychologii zdrowia i psychoterapii osób chorych na raka. Jego publikacje obejmują ponad 200 artykułów z antropologii filozoficznej, medycyny-psychofizycznej i artystycznej. Najważniejsze publikacje książkowe: *Osoba – Dylematy rozwoju. Studium metakliniczne* (1989), *Gnathi Seaton: Dusza, Charakter, Jaźń, Osobowość, Osoba. Dzieje pięciu pojęć* (2001), *Filozofia osobowości* (2001), *Poza miłością i walnością* (1992; 2009), *Beyond Love and Freedom. The Psychological Dependency Syndrome* (2009), *Jaźń i tożsamość. Studia z filozofii człowieka* (2012), *Jaźń i twórczość. Studia z filozofii człowieka* (2012). Jest redaktorem zbiorów: *Higiena psychiczna dla studentów medycyny* (1993), *Muzyka współczesna i jej tożsamości* (2010), a także autorem krótkich studiów psychologicznych, wydawanych w zeszytach naukowych.

Patryk Kencki

„WSZYSZY RAZEM GRAĆ BĘDZIEMY”

Intraperformatywność

Metateatralność, to – odwołując się do pojęć matematycznych – teatralność spotęgowana. Zaznaczmy od razu, że już sam świat przedstawienia teatralnego możemy określić jako rzeczywistość podniesioną do potęgi drugiej. Realnie istniejące osoby i przedmioty zostają w nim bowiem obdarzone dodatkowymi znaczeniami (nie tracąc zresztą przy tym swojej podstawowej natury). Idąc tym tropem, o metateatralności możemy mówić wówczas, gdy mamy do czynienia z rzeczywistością do potęgi trzeciej bądź jeszcze wyższej.

Metateatralność w komediach Aleksandra Fredry

Najbardziej wyrazistą formą metateatru¹ jest konstrukcja teatru w teatrze². Polega ona na przedstawieniu w teatralnym spektaklu innego przedstawienia (które proponuję nazywać intraspektaklem). Metateatralność znacznie częściej przejawia się jako komunikowanie odbiorcy komunikacji między postaciami. Wiąże się ono z relacjami pomiędzy „ja” twórcy i „ja” postaci oraz odstonięciem przez wykonawców spektaklu, że jest on tylko iluzją rzeczywistości³. W końcu wspomnieć należy o metateatralnym poziomie utworu dramatycznego, czyli zakodowaniu w samym tekście jego projektu wykonawczego⁴.

Wzajemne powiązania pomiędzy teatrem a dramatem wymagają dodatkowych uściśleń⁵. Przede wszystkim obok metateatralności możemy mówić o metadramatyczności, której przykładem jest dramat w dramacie. Jakkolwiek Tadeusz Kowzan stosował pojęcie *intrapiece* na określenie szerszej grupy zjawisk metateatralnych⁶, w tym miejscu „spolszczony” odpowiednik tego terminu, czyli intradramat, proponuję odnieść do samego zjawiska dramatu w dramacie. Przykładem takiej

konstrukcji jest chociażby cytat (Kordian czytający Shakespeare’a). Sytuacja dramatu w teatrze – jako typowa dla klasycznej sztuki widowiskowej – nie wymaga szczegółowych wyjaśnień. Na odróżnienie od intradramatu zastępuje natomiast obecność w tekście dramatycznym obrazu spektaklu (*Zabójstwo Gonzagi w Hamlecie*). Inscenizacja dramatu zawierającego taką konstrukcję prowadzi do zjawiska szczególnie interesującego, czyli do intraspektaklu.

1

Zob. L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York 1963.

2

P. Pavis, *Metateatr*; hasło w: idem, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne napisała A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świątek, Wrocław 1998, s. 287–289.

3

I. Osolsobě, *Cours de théâtristique générale*, „Études littéraires” 1980, nr 3, s. 413–436; idem, *Dzieło dramatyczne jako hierarchiczna struktura komunikacyjna (Wariacje na temat definicji dzieła dramatycznego Otokara Zicha)*, w: *Teatrologia czeska. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Urdalska, Katowice 1981.

4

J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genealogiczne*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988.

5

W literaturze polskiej najnowsza w tym zakresie wydaje się książka S. Świątek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999.

6

T. Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l’Antiquité au XXIe siècle*, Paris 2006.





Jak jednak wspomniano powyżej, metateatralność/metadramatyczność może zaistnieć w postaci bardziej spotęgowanej, co w terminologii francuskiej dobrze oddaje pojęcie *mise en abyme*. W naszym języku najlepiej byłoby używać terminu pogłębienie lub efekt głębi.

Efekt ten możemy osiągnąć przy pomocy rozmaitych środków. Jakkolwiek wiele z nich należy do wymiaru plastycznego (dekoracje, rekwizyt, kostiumy czy makijaż), to najważniejsze wiążą się z samą grą i jej spotęgowaniem.

Być może pomocne w omawianiu metateatralnych struktur okaże się jeszcze jedno pojęcie, które chciałbym w tym miejscu wprowadzić. Jest nim intraperformans. Od dłuższego czasu w badaniach nad widowiskami istotną stała się perspektywa performatywna. Poszczególne definicje performatywności poważnie różnią się między sobą⁷. Jako performans rozumiem działanie sprawcze wykonywane według prawzoru⁸.

aktorów, ale aktorów działających jako postaci. I to właśnie możemy określić mianem intraperformansu. Odwołajmy się znów do analogii matematycznych: intraperformanse cechują się wyższym wykładnikiem potęgowania podstawy (czyli rzeczywistości) w porównaniu do performansów prostych (w ich przypadku wykładnikiem będzie dwójka). Jednocześnie wypada tu zaznaczyć, że przedstawienia (nie tylko teatralne) jawią się jako intraperformatywne z natury. Ich wyróżnikiem jest bowiem przedstawianie, a więc nadawanie wykonawcy dodatkowych znaczeń. (Biorąc pod uwagę wspomniane wyżej relacje pomiędzy dramatem a teatrem, musimy jeszcze zaznaczyć, że obok samych intraperformansów mamy do czynienia z obrazami intraperformatywnymi w tekstach dramatycznych).

Falsyfikacje

Omawiając metateatralny wymiar Fredrowskich komedii, skupię się zatem na intraperformatywności. Takie wewnętrzne gry w dramacie czy w teatrze można by podzielić na wiele rodzajów. W tym miejscu chciałbym skoncentrować się na falsyfikacjach. Fatszywa sytuacja w dramacie/spektaklu jest czytelna dla czytelników/widzów, ale nie rozpoznaje jej przynajmniej część postaci. Zafatszowanie może dotyczyć intencji, cech charakteru, tożsamości, a nawet szerszych obszarów rzeczywistości.

W *Panu Geldhabie* znajdujemy przykład fatszywych intencji księcia Rodostawa, który udaje miłość do Flory Geldhabówny. W rzeczywistości jednak nie zależy mu na zdobyciu jej serca, ale na posagu. Jasno o tym mówi w rozmowie z Lisiewiczem:

mając pieniądze, myśli bym odmienić
I mniej ceniąc posagi, siebie więcej cenit;
Gdyż nader nie zostają ujęty powabem
Złączenia się tak ściśle z imć panem Geldhabem.
Smutno będzie się znaleźć w swych
znajomych gronie
I nowego Kopciuszka widzieć w swojej żonie¹⁰.

Już w kolejnej scenie ten sam Lisiewicz fałszywie zaświadcza o księciu, że „posag nie jest powodem jego przedsięwzięcia”¹¹. Pod koniec utworu sam Rodostaw informuje, „że ciotka ukochana zeszała z tego świata / I mnie dała majątek, niestety, po sobie”¹². Odziedziczenie fortuny doprowadza zatem do rezygnacji z poślubienia Flory. Książę jednocześnie uwalnia się od konieczności udawania, że jest nią zainteresowany. Na miejsce zdjętej maski zakochanego przywdziewa kolejną – maskę żatobnika. Pozwala mu to zachować pozory uczciwości, a jednocześnie staje się pretekstem do wycofania z załotów.

Postawa Rejenta z *Zemsty* sprowadza się do zafatszowania nie tylko intencji, ale cech swojej osobowości. Wobec świata stara się bowiem



Czym zatem będą intraperformanse? Najprościej odpowiadając, będą performansami w performansach⁹. Jeżeli z takiej perspektywy spojrzymy na spektakl teatralny, to jego sprawczość będzie polegała na stawianiu się przez aktorów postaciami oraz na działaniach zmierzających do przekształcenia świata przedstawianego w świat przedstawiony. W przedstawieniach możemy znaleźć szereg performansów wewnętrznych. Poszczególne działania sprawcze dokonywane przez postaci nie są bowiem *stricte* działaniami

7

Zob. M. Carston, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. naukowa T. Kubikowski, Warszawa 2007; J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011; E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008; A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.

8

Zob. P. Kencki, *O widowiskach staropolskich*, „Pamiętnik Teatralny” 2013, z. 2 (w druku).

9

Zob. P. Kencki, *Performatyka jako kompas*, „Dialog” 2012, nr 5; idem, *Performanse jezuickie w dawnej Rzeczypospolitej*, w: tom konferencyjny *Performer – dawny czy nowy paradygmat twórcy?* (w druku).

10

Wszystkie cytaty tekstów A. Fredry pochodzą z publikacji A. Fredro, *Pisma wszystkie*. Wydanie krytyczne, oprac. S. Pigoń, wstępem poprzedził K. Wyku, t. 1–12, Warszawa 1955–1960; t. 1 (1955) *Pan Geldhab*, akt I, sc. 3, s. 158.

11

Ibidem, akt I, sc. 4, s. 161.

12

Ibidem, akt III, sc. 9, s. 214.

ukazywać oblicze łagodne i pokorne. Dowodzą tego nadużywane przez niego denuminatywy („mój majstruniu”, „cześniczek”, „serdeńko”)¹³, flegmatyczny sposób mówienia czy przywoływanie Boga. Zza tej fasady wyłania się jednak cyniczny charakter, czego przykładem może być jego maksyma: „Nie ma złego bez dobrego”¹⁴. Dwulicowość Rejenta doskonale została ukazana w scenach z Papkinem. Od odgrywanej na początku pokory poprzez łagodne uciszanie aż po zrzucenie Papkina po schodach.

Równie efektowne są gry postaci związane z ich tożsamością. Wyraźne ku temu skłonności ma Wacław. Aby zbliżyć się do Klary, udaje, że nie jest synem, ale urzędnikiem Rejenta. Odgrywając tę rolę, spotyka Podstolinę, która poznawszy go przed laty, dała się nabrać, że Wacław jest księciem. Oto więc zabawna sytuacja, w której

„Kradzież” tożsamości ma miejsce także w *Dyliżansie*. Doktor Fulgencjusz jedzie zattoczonym pojazdem do Torunia, gdzie ma się ożenić z młodą córką swego przyjaciela. Nie wie jednak, że wspomniana Eugenia i zakochany w niej Ludmir podróżują tym samym powozem. W czasie postoju młody amant wykorzystuje drzemkę Fulgencjusza i podmienia mu dokumenty, a także przywłaszcza sobie jego charakterystyczną perukę. Dzięki takiemu *déguisement* Ludmir może ruszyć bezpiecznie w dalszą podróż jako doktor Fulgencjusz, podczas gdy nieszczęsny lekarz wpada w tarapaty czyhające na jego rywala. Wyraziście metateatralny charakter ma scena, w której niczego jeszcze nieświadomy Fulgencjusz spostrzega w lustrze własne odbicie. Z powodu utraty peruki nie rozpoznaje siebie. Lustrzane odbicie bierze za jakiegoś obcego doktora.



postać udaje, że jest kimś innym, a jednocześnie jest brana za kogoś jeszcze innego.

Najbardziej wyraziste gry z tożsamością przybierają formę przebieranek. Ten niezbyt zgrabny termin przywołuję tu, by oddać francuskie pojęcie *déguisement* czy włoskie – *travesti*. W komedii *Nikt mnie nie zna* kupiec Marek Zięba „pożycza” tożsamość od swojego znajomego Jana Radosza. Przebrany za niego powraca do domu, by wybadać wierność Klary, swojej żony. Tymczasem zirytowany podejrzliwością szwagra Czesław charakteryzuje się na samego Ziębę i – zgodnie z „reżyserskimi” wskazówkami służącej – stara się naśladować jego gwałtowny sposób bycia. Marek zatem pożyczony cudzą tożsamość, zostaje okradziony z własnej. Mimo że próbuje wyjść z roli Radosza, nie pozwalają mu na to domownicy, rzekomo go nie rozpoznając.

Efekt głębi

Ze szczególnie interesującą odmianą intraperformatywności mamy do czynienia w *Panu Jowialskim*. Starający się o rękę Heleny Janusz chce zabawić jej rodzinę. Zapewnia Szambelanową, że „widział podobną komedyjkę”, i przedstawia autorski scenariusz maskarady. Śpiący w ogrodzie Ludmir ma zostać przeniesiony do dworu i przebrany „w nasze teatralne suknie”¹⁵ (w Pustakówce zatem uprawia się amatorski teatr!). Kiedy Ludmir zostaje już przyodziany w tureckie szaty i ułożony w dworskiej sali, Janusz zdradza szczegóły swojego scenariusza: „Przeberzemy się także wszyscy i wzmówimy w niego, że jest sułtanem albo baszą w jakim nieznanym kraju”¹⁶. Wczuwając się w zabawę, uczestnicy nadają sobie rozmaite tytuły. Sam Ludmir ma być „mirzą Ali Mustafą”, a na przykład Pan Jowialski wielkim kanclerzem koronnym, to jest „effendim od pieczęci i stróżem praw krajowych”¹⁷.

13
A. Fredro, *Pisma wszystkie*, t. 6 (1956), *Zemsta*, akt III, sc. 1, s. 66, 68, 70.

14
Ibidem, akt III, sc. 2, s. 76.

15
A. Fredro, *Pisma wszystkie*, t. 5 (1956), *Pan Jowialski*, akt I, sc. 2, s. 135.

16
Ibidem, akt I, sc. 10, s. 154.

17
Ibidem, akt II, sc. 1, s. 163, 168.

18
P. Baryka, *Z chłopca król*, Wrocław 1992.

19
Zob. B. Schultze, „Z chłopca król”.

Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce, przeł. J. Dąbrowski, wstęp M. Podroza-Kwiatkowska, Kraków 2006; D. Chemperek, „Z chłopca król” Piotra Baryki – historia, Shakespeare i tradycja literacka, „Pamiętnik Teatralny” 2003, z. 1–2, s. 5–34.

20
O pijanicy, co cesarzem był, w: *Facecje polskie z roku 1624*, Kraków 1903.

Pozornie cała sytuacja może się kojarzyć ze starym motywem „z chłopca król”. W literaturze staropolskiej motyw ten efektownie opracował Piotr Baryka w komedii pod takim tytułem¹⁸. Żołnierze wmawiają tam pijanemu Szottysowi, że jest monarchą. Gdy zaś karnawałowy władca znów się upija i zaczyna na poważnie występować z królewskimi roszczeniami, zmuszają go, by wrócił do prawdziwej tożsamości. Przywoływany motyw jest zresztą znany z wielu innych tradycji¹⁹, a sam Baryka zaczerpnął go z faccji *O pijanicy, co cesarzem był*²⁰.

21

Yoko Ono w performansie *Cut Piece* (1964) zachęcała publiczność do obcinania po kawałku ubrania, które miała na sobie. Marina Abramović w performansie *Rhythim O* (1974) pozwoliła widzom, aby dowolnie traktowali jej ciało przy pomocy przygotowanych przedmiotów. W obydwu przypadkach współuczestnicy akcji zaczęli objawiać okrucieństwo czy to poprzez dążenie do obnożenia Yoko Ono, czy to przystawienie pistoletu do głowy Mariny Abramović.

22

A. Fredro, *Pisma wszystkie*, t. 5 (1956), *Pana Jowialskiego*, akt III, sc. 4, s. 212–215.

23

Ibidem, akt I, sc. 2, s. 129–130.

Skojarzenia z tradycją karnawałową budzi również komedia *Gwałtu, co się dzieje*. Rzeczywistość, w której kobiety przejmują władzę i zmuszają mężczyzn do noszenia niewieścich ubiorów, to świat na opak. Element falsyfikacji wiąże się tu z udawaniem przez kobiety, że nadają się do sprawowania władzy.

Powróćmy jednak do *Pana Jowialskiego*. Oryginalność we Fredrowskiej komedii polega na zdublowaniu intrygi. W przeciwieństwie do staropolskiego Szotytysa, Ludmir nie daje się nabrać. Jego działanie ma charakter prowokacji. Zaintrygowany mieszkańcami Pustakówki udawał przed nimi upojonego i nieprzytomnego, aby wciągnąć ich do własnej gry. Notabene bierne „udostępnienie” własnego ciała budzi skojarzenia z dwudziestowiecznymi eksperymentami Yoko Ono czy Mariny Abramović²¹. Podobnie jak w akcjach przywołanych artystek, tak i w działaniu Ludmira bierność pozwala zdemaskować okrucieństwo współuczestników.

Ludmir nie poprzestaje na bierności. Kiedy mieszkańcy dworu próbują mu wmówić, że jest tureckim władcą, przekonuje ich, że zwie się Ignac Kurek i że jest szewskim terminatorem. Aby uwiarygodnić projekcję tej tożsamości, stylizuje sposób mówienia. Uczestnicy maskarady ulegają jednak iluzji, że to oni reżyserują zdarzenia. Jakkolwiek śmiałość rzekomego Kurka nie przypada im do gustu, traktują to jako nieuniknione kosztą dobrej zabawy. Zupełnie nie zdają sobie sprawy, że to oni stali się ofiarami i że zostali pokonani przy pomocy własnego oręża. W szczególności niekomfortowej sytuacji znajduje się Janusz, który uruchomił przykry dla niego ciąg zdarzeń. Gdy musi zostawić Helenę samą z „suttanem”, ogarnia go zazdrość. Najchętniej przerwałby zabawę, ale na to nie pozwalają mu współtowarzysze.

W przywołanej sekwencji scen mamy więc do czynienia z metateatralnymi zmaganiem. Dwie strony wydarzenia podejmują próbę nadania sobie samym sprawczości, a ze stron przeciwnych uczynienia przedmiotu działań. Nakłady poniesione przez

mieszkańców Pustakówki są zresztą większe: inscenizują całą „turecką” rzeczywistość, podczas gdy Ludmir ogranicza się do wykreowania tożsamości. To jednak on kontroluje rozwój wydarzeń. Dodatkowy metapoziom powstaje dzięki temu, że Ludmir traktuje kolejne zdarzenia jako rozdziały utworu literackiego, który zamierza napisać:

Miałem już rozdziałów jedenaście; teraz następuje rozdział XII: „Przybycie do Pustakówki i rozłączenie z Wiktorem” [...] Rozdział XIII: „Wniesienie Ludmira do domu Jowialskich” [...] Rozdział XIV: „Maskarada etc. – Rozdział XV: „Helena”... Wiesz, ty, że Janusz zazdrosny? Muszę dlatego do Heleny zalecać się trochę, to mi da rozdział XVI. [...] Ale rozdział XVII będzie koroną dzieła: „Powrót mimowolny Płomieńca [czyli Wiktora]”²².



Oprócz tego to właśnie ustami Ludmira wprowadzony zostaje autotematyzm do *Pana Jowialskiego*:

Wszystkie charaktery jedną powierzchowność wzięty; nie ma wydatnych rysów. Co świat powie, to jest teraz duszą powszechną. Skąpiec dawniej w przenicowanej chodził sukni, trzymał ręce w kieszeni. Teraz sknera sknerą tylko w kącie; troskliwość o mniemanie przemogła miłość złota, i ubogiego hojnie obdarzy, byle świat o tym wiedział. – Zazdrosny gryzie wargi i milczy, tchórz mundur przywdziewa, tyran się pieści – słowem, wszystko zlewa się w kształty przyzwoitości. W każdym człowieku dwie osoby, sceny musiałyby być podwójne, jak medale mieć dwie strony. Komedia Moliera koniec wzięta²³.

Uniwersalność komizmu wiąże się w dużej mierze z intraperformatywnością komedii. Wymiar ten wydaje się bowiem wpisany w konwencję

gatunku. Nie jest przecież przypadkiem, że to komedia i gatunki z nią spokrewnione szczególnie wyraziście komunikują odbiorcy komunikację między postaciami...

Uniwersalność komizmu wiąże się także z powielaniem intraperformatywnych schematów. Można zaryzykować stwierdzenie, że ich wykorzystywanie w kolejnych utworach nie świadczy o braku inwencji autora, ale raczej o jego zdolnościach warsztatowych. Tytułowy Pan Geldhab budzi skojarzenia z Molierowskim Jourdainem (*Mieszczanin szlachcicem*). *Déguisement* w *Dyliżansie* (przebrany za lekarza Ludmir, który musi stawiać diagnozy) – również budzi skojarzenia z komediami Moliera, a za ich pośrednictwem z tradycją *commedia dell'arte*. Maskarada w *Panu Jowialskim* przypomina pseudoceremonię, w trakcie której Jourdain miał zostać obdarzony tytułem

mamamusiego. Obydwa *travesti* korzystają zresztą z egzotyki tureckiej, jakkolwiek w przypadku komedii Fredrowskiej schemat został wzbogacony o dodatkową intrygę.

Czy zatem miał rację autor *Pana Jowialskiego*, pisząc, że: „komedia Moliera koniec wzięta”? Jako komedia charakterów – być może... Ale z całą pewnością nie, jeżeli chodzi o wymiar metateatralny.

Patryk Kencki – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN i Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, sekretarz redakcji kwartalnika „Pamiętnik Teatralny”. Ostatnio wydał książkę *Inspiracje starotestamentowe w dramacie polskiego renesansu 1545–1625*, Warszawa 2012.

Zamieszczone reprodukcje projektów kostiumów do *Pana Jowialskiego* A. Fredry, autorstwa Karola Frycza, pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie.

UCZCIWY WINOWAJCA W TEATRZE NARODOWYM

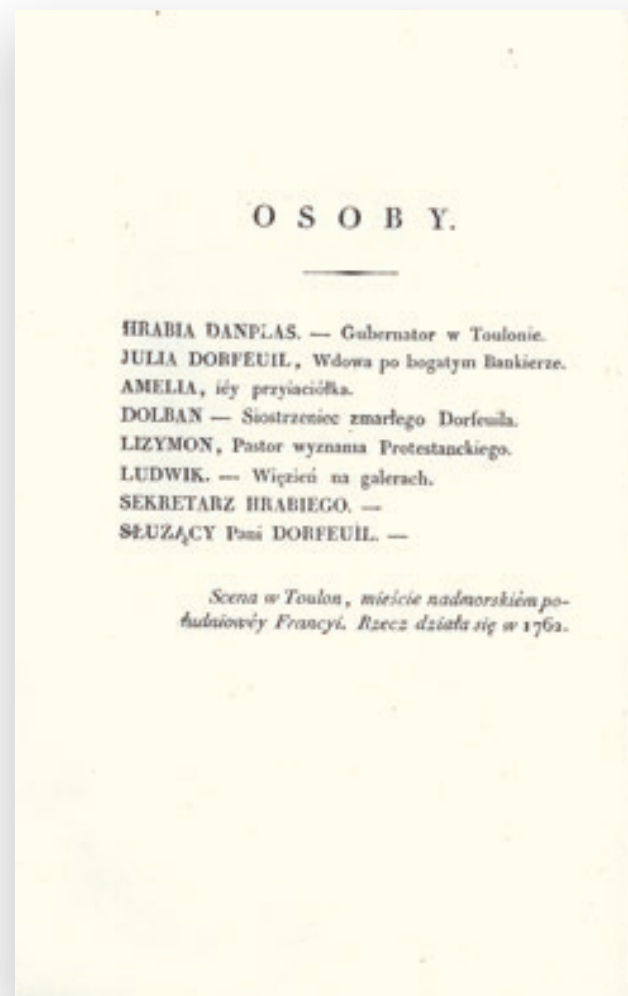
Sztuka nie zyskała takiego powodzenia jak wystawiony rok później (14 II 1784) w Warszawie *Fabrykant londyński, czyli Rozpacz szczęśliwa* (*Le Fabricant de Londres*) tego samego autora. Była jednak utworem — z powodu swojej tendencji — silnie działającym na publiczność. Stawiła bowiem tolerancję religijną i równość bez względu na urodzenie. Tytułowy bohater o imieniu Ludwik był od kilku lat więźniem na galerach. Odbывał tę upadającą karę, ratując swojego ojca Lizymona — pastora wyznania protestanckiego, który był zmuszony potajemnie odprawiać swoje obrządki religijne. Rząd francuski odwołał bowiem Edykt nantejski, gwarantujący wolność wyznania. Akcja rozpoczyna się w chwili, kiedy do Tulonu, którego brzeg morski wypetniony jest galerami, przybywa Julia — niegdyś narzeczona Ludwika, a teraz wdowa po bogatym bankierze. Chce dotrzymać słowa danego umierającemu mężowi i poślubić jego ubogiego siostrzeńca Dolbana. W sercu jednak nosi miłość do Ludwika, z którym się wychowywała. Wzdryga się więc na myśl, że po raz wtóry wyjdzie za mąż tylko z obowiązku. Wprawdzie spotyka Ludwika, ale zobaczywszy go w kajdanach, znaku hańby, gotowa jest zerwać z nim na zawsze. Na szczęście jej niedoszły mąż okazuje się człowiekiem szlachetnym i poznawszy prawdziwą przyczynę uwięzienia Ludwika, prosi o jego oswobodzenie swojego przyjaciela Hrabiego Danplasa — gubernatora w Tulonie. Ludwik zostaje uwolniony i Julia, wcześniej tonąca we łzach, łączy się z ukochanym. Błogostawi ich ojciec Ludwika, który także przybył do Tulonu, aby na swoje ręce włożyć kajdany i uwolnić tym samym syna. Ale spotyka „wspaniałych niewinności obrońców”, czyli Hrabiego i Dolbana. Hrabia także się żeni, poślubiając przyjaciółkę Julii — Amelię, która „nie jest z krwi szlacheckiej”. „Ależ — przekonuje Hrabia — szlachectwo jest niczym albo nim jest sama cnota. Pycha dlatego tylko wynalazła próżne godności, aby je stawiała na miejscu cnoty”. Ta oceniana tak wysoko cnota odzywa się w uczynkach Julii, która część swojego majątku przekazuje na posag Amelii, a także

10 kwietnia 1783 roku Teatr Narodowy w Warszawie wystawił słynną francuską dramę w pięciu aktach *Uczciwy winowajca (L'Honnête Criminel, ou l'Amour filial)*. Jej autorem był popularny wówczas pisarz Charles-Georges Fenouillot de Falbaire (1727–1800).

wspomaga finansowo Dolbana, nazywając go swoim bratem. Do niego też należą ostatnie słowa tej dramy:

Przyjmuję z radością to szacowne dla mnie nazwisko. Ach! pomimo przykrości, których doznałem tak wiele, znowu mnie, Pani, godzisz z narodem ludzkim. Poznają teraz, że prawdziwy mędrzec, przez wzgląd na dobrych, złych ludzi znosić powinien.

Autorem przekładu *Uczciwego winowajcy* był Wojciech Bogustawski (1757–1829), który 1 maja 1783 objął funkcję dyrektora, a w historii zapisał się jako „ojciec Teatru Narodowego”, choć twórcą publicznego, zawodowego i grającego po polsku teatru był w roku 1765 ostatni król Polski — Stanisław August Poniatowski. Teatr Narodowy w Polsce był jednak od początku swego istnienia przystawioną wieżą Babel. Król bowiem, naśladując oświeczone kraje Europy i utrzymując nadworny teatr prywatny, sprowadził najpierw z Paryża aktorów francuskich, a z Wiednia śpiewaków włoskich. Prezentowali oni swą sztukę jednak tylko tym widzom, którzy kupowali bilety, co w Polsce przyjęto jak najgorzej. Cóż to za król — mawiano z przekąsem — którego nie stać na utrzymanie teatru?! Jeszcze więcej wątpliwości wzbudził inny zamiar króla: stworzenie „komedii



polskiej” z udziałem zawodowych aktorów. Polacy znali dotąd tylko zawodowych aktorów cudzoziemskich. W szlacheckiej Polsce z pogardą odnoszono się do wszelkiej pracy zarobkowej,



Malarz nieznan, wnętrze Teatru Narodowego na placu Krasiańskich w Warszawie, 1790; Muzeum Teatralne w Warszawie (depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie)

zaś kobiety pokazujące się na scenie traktowano jak kurtyzany. Tworzeniu więc zespołu aktorów narodowych towarzyszyła na łamach „Monitora” (pisma stworzonego przez króla) kampania prasowa pod hasłem *Apologie du Théâtre*, w której brał udział, pod pseudonimem Theatralski, zapewne sam król Stanisław August. Przekonywał on, że teatr jest „szkołą świata” czyli instytucją wychowawczą:

koronując się nie w tradycyjnym szlacheckim kontuszu, ale po francusku – we fraku i pudrowanej peruce! Za wzór dla teatru stawiał również Francję, czyli komedie dydaktyczne, przestrzegające klasycznych reguł jedności – czasu, miejsca i akcji. Ten francuski model podlegał jednak modyfikacji. Przede wszystkim pierwowzory literackie polonizowano. Wierzo bowiem, że tylko sportretowani na scenie Polacy – ukarani za występki i nagrodzeni za cnotliwe życie –

mogą skutecznie oddziaływać na widownię. Tak też uczynił Józef Bielawski, autor pierwszej polskiej komedii publicznej *Natręci* (premiera 19 XI 1765). Akcję Molierowskich *Les Fâcheux* przeniósł z Ogrodu Luksemburskiego w Paryżu do Ogrodu Saskiego w Warszawie, zaś „natrętom” nadał polskie nazwiska, które mównicy niepochwlebnie o ich charakterze (Czpiotowski, Drwigowski, Poufalski itd.).

Natrętów, napisanych – jak w Molierowskim pierwowzorze – prozą, poprzedził *Prolog*, w którym schodząca z Parnasu muza komedii Thalia porównała „mądrego” Stanisława do „wielkiego” Ludwika. Zarazem nakreśliła doktrynę Teatru Narodowego, ujętą w trzynastozgłoskowym wierszu:

*Ja, co tylu wieków z tona
wszystkich krajów
Wzdychałam do zniesienia
sarmackich zwyczajów,
Przecież dotąd nie mogłam
z dopuszczenia Bogów,
Wysmiać mądrym widokiem
tak grubych natogów,
W których leżała Polska
nie bez urągania Wyglądając
Twojego KRÓLU panowania.*

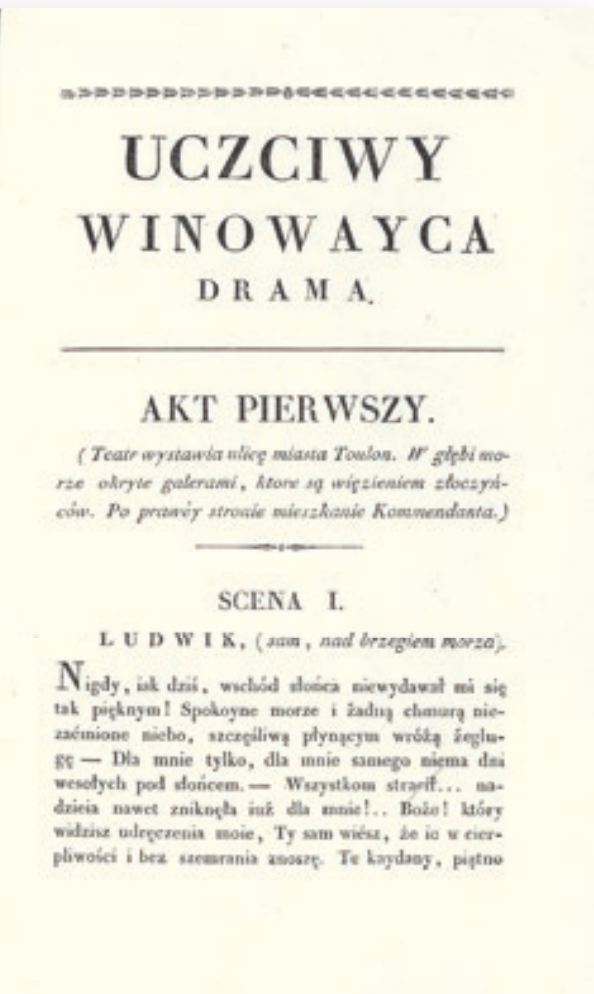


Marcello Bacciarelli i Stanisław August, portret koronacyjny, ok. 1777; Muzeum Narodowe w Warszawie

Pożytki, które z prezentacji teatralnych na słuchaczy zlewają się, są nieskończone [...]. Takowe pobudki rozkrzewiły teatr, takowe je utrzymywać i do nich uczęszczać każą. [...] Pójdą pod sąd polskiego słuchacza te, które dla zabawy i nauki jego gotują się widowiska, pełne aprobacji prawego ludu, ile hańbiące występki, a prowadzące do cnoty.

Bogustawski, przekładający w roku 1783 dramę de Falbaire’a, zachował jednak realia francuskie. Nie był w tym pierwszy. Napływające z Francji w latach 70. XVIII wieku dramy mieszczańskie i komedie płacziwe (larmoyante), na przykład *Bewerley* Bernarda Saurina (przetoczył Franciszek Barss) czy też *Le deserteur* (*Dezertor, czyli walka miłości i przyrodzenia*) Louis’a Merciera, toczyły się już w Londynie i Paryżu. „Z czasem w sposobie przekładania ich – zauważył historyk teatru Leon Galle w książce o Bogustawskim – zaplanowało jedno powszechne prawo, mianowicie wierności najściślejszej, wymagającej możliwie najdokładniejszego oddania w mowie narodowej dzieła obcego”. Gdyby *Ucziwy winowajca* został przeniesiony do Warszawy, to Ludwik nie mógłby być galernikiem, gdyż na Wiśle nie cumowano pływających więźni! „W tym razie – dowodził Galle

Owe „występki” to – według królewskiego obozu reform – anachroniczne przyzwyczajenia mieniącej się potomkami starożytnych Sarmatów szlachty, która pielęgnowała oparte na katolicyzmie stare zwyczaje i zamykała się przed obcym, a tym samym grzesznym światem. Tymczasem Stanisław August swoje dzieło modernizacji Rzeczypospolitej chciał oprzeć na oświeconych cudzoziemcach i dał chociażby temu wyraz,



Ucziwy winowajca. Biblioteka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, sygn. 465



Pałac Radziwiłłowski, siedziba Teatru Narodowego w latach 1774–1778, reprodukcja wg: Wincenty Rapacki, *Sto lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 13



Zygmunt Vogel, fasada Teatru Narodowego na placu Krasiańskich w Warszawie, ok. 1790; Muzeum Narodowe w Warszawie

— było to ze względu na prawdopodobieństwo wypadków niemożliwe, akcja dzieje się więc tak samo w Tulonie, osoby noszą imiona te same lub podobne (zamiast Cécile — Julia, zamiast André — Ludwik). Co najwyżej za mało prawdopodobne Polacy mogli uznać małżeństwo katoliczki Julii z synem protestanckiego pastora czy też Hrabiego z nie-szlachcianką Amelią.

Wydając w roku 1821 (w *Dzieltach dramatycznych*) tę „płaczliwą dramę”, Bogustawski bronił jej dydaktycznego przestania, wchodząc niespodziewanie w konflikt ze słynnym krytykiem francuskim Julienem Louisem Geoffroy, który *L'Honnête Criminel...* nazwał obraźliwie „komicznym kazaniem”. Bogustawski zacytował jego argumentację:

Zebrano w nim [Uczciwym winowajcy], bardzo grzecznie wszystko, co miłość i natura mają najbardziej rozzdzierającego, heroizm i pobożność synowską, zbytek wspaniałości, delikatności i męstwa; jest to skarb cnót i uczuć, które podług ewangelii filozoficznej, są brane za cnoty.

Słowa te dotknęły do żywego Bogustawskiego i tak z perspektywy początku XIX wieku na nie odpowiedział:

— A więc te wszystkie uczucia, podług Pana Geoffroy, nie są cnotami? — Cóż więc nimi będzie, podług Anti-filozoficznej ewangelii Pana Geoffroy? Niewdzięczność dzieci ku

rodzicom? nieczułość na nędzę bliźniego i podłość w nieszczęściu? — Taka to, podobnych Panu Geoffroy filozofów, pogarda najświętszych obowiązków natury, społeczeństwa i cnoty, oburzywszy prawe umysły, stała się przyczyną rozlewu krwi tylu milionów ludzi!

Bogustawski pisząc o „rozlewie krwi”, liczył 64 lata i dobrze pamiętał burze dziejowe, w które bądź sam się angażował, bądź obserwował. A były to: trzy zabory Polski dokonane przez Rosję, Prusy i Austrię; powstanie w 1794, zakończone rzezią ludności warszawskiej przez

carskie wojsko pod dowództwem generała Aleksandra Suworowa; utrata niepodległości w roku; triumfalne wejście wojsk Napoleona w roku i haniebny odwrót tych wojsk spod Moskwy w 1812. W tych najgorętszych latach Bogustawski był aktorem i dyrektorem Teatru Narodowego. Zadebiutował w roku 1778 w sali teatralnej mieszczącej się w pałacu księcia Karola Radziwiłła przy ulicy Krakowskie Przedmieście (obecnie siedziba Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej). Kiedy trzykrotnie (w latach 1783–1785, 1790–1794 i 1799–1814) sprawował dyрекcję Teatru Narodowego, występował już w nowym gmachu na placu Krasiańskich (róg ulicy Długiej, obecnie w tym

Aktorowie J. K. Mści

KOMEDYOW POLSKICH

będą Reprezentowali 26 Listopada

NATRĘTOW

KOMEDIA W TRZECH AKTACH Z DWIEMA BALLETAMI

Początek będzie o 6. godzinie
y będzie się płacić.

1. Billet do Cirkulu	- - - -	tynf. 9.
1. Billet do pierwszego piętra	- - -	9.
1. Billet do łoży w Parterze		
w Cirkulu Nro. II.	- - - -	9.
1. Billet do drugiego piętra	4.
1. Billet do Łoży w Parterze	- - - -	6.
1. Billet do Parteru	fzoftakow 7.
1. Billet do trzeciego piętra	fzoftakow 5.

Bilety od południa będą przedawane w operalni

Pierwszy afisz polski, donoszący o wystawieniu „Natrętów” J. Bielawskiego (1765).
Podług egzemplarza Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

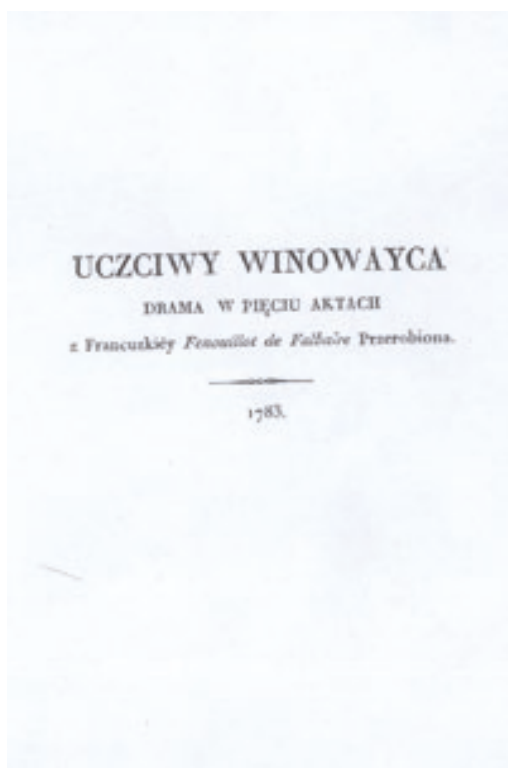
Afisz *Natrętów* Józefa Bielawskiego, Teatr Narodowy, 1765, reprodukcja wg: Ludwik Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, Lwów 1925, t. 2



Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego, Warszawa 1821, t. 5. Biblioteka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, sygn. 465



J. Sonntag, Salomea Deszner (wykonawczyni roli Julii w *Ucziwym winowajcy*), litografia, reprodukcja wg: *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów* przez Wojciecha Bogusławskiego, Warszawa 1822, s. 304



Ucziwy winowajca. Drama w pięciu aktach z francuskiej Fenouillot de Falbaire przerabiona, 1783. Biblioteka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, sygn. 465

miejszu znajduje się pomnik Powstania Warszawskiego 1944). Był to pierwszy w Polsce budynek teatralny przeznaczony dla widowisk publicznych, otwarty 7 września 1779. Mógł pomieścić około 1300 widzów. Gmach ten, wielokrotnie przebudowywany i modernizowany, służył do roku 1833.

Spośród dyrekcji sprawowanych przez Bogusławskiego w tym gmachu do historii Teatru Narodowego i do historii Polski przeszła druga — z lat 1790–1794. Repertuar wówczas przedstawiany bezpośrednio nawiązywał do prowadzonej w Sejmie walki stronnictwa patriotycznego z obozem starszłacheckim (np. *Powrót posta Juliana Ursyna Niemcewicza*, 15 IX 1791), upamiętniał uchwalenie Konstytucji 3 Maja (*Dowód wdzięczności narodu* Bogusławskiego, 15 IX 1791, *Kazimierz Wielki* Niemcewicza, 3 V 1792), nawiązywał do walki zbrojnej (*Krakowiaczy i Górale* Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego, 1 III 1794). Dzięki tym działaniom i dzięki osobistym talentom Bogusławskiego oraz jego taktyce Teatr Narodowy zwycięsko konkurował z zespołami cudzoziemskimi: francuskimi, niemieckimi, a zwłaszcza z operą włoską. Przede wszystkim przetrwał — choć zabrakło mecenatu królewskiego — lata zaborów. Również dzięki wojażom Bogusławskiego rozwijały się teatry polskie poza Warszawą, między innymi we Lwowie, Krakowie, Wilnie, Poznaniu. Nadto ziemie dawnej Rzeczypospolitej przez cały wiek XIX objeżdżały zespoły wędrownie. Wprawdzie ich występy były cenzurowane i ograniczane (na przykład w Galicji i Wielkopolsce pierwszeństwo miały kompanie niemieckie, zaś w zaborze rosyjskim teatry polskie zostały

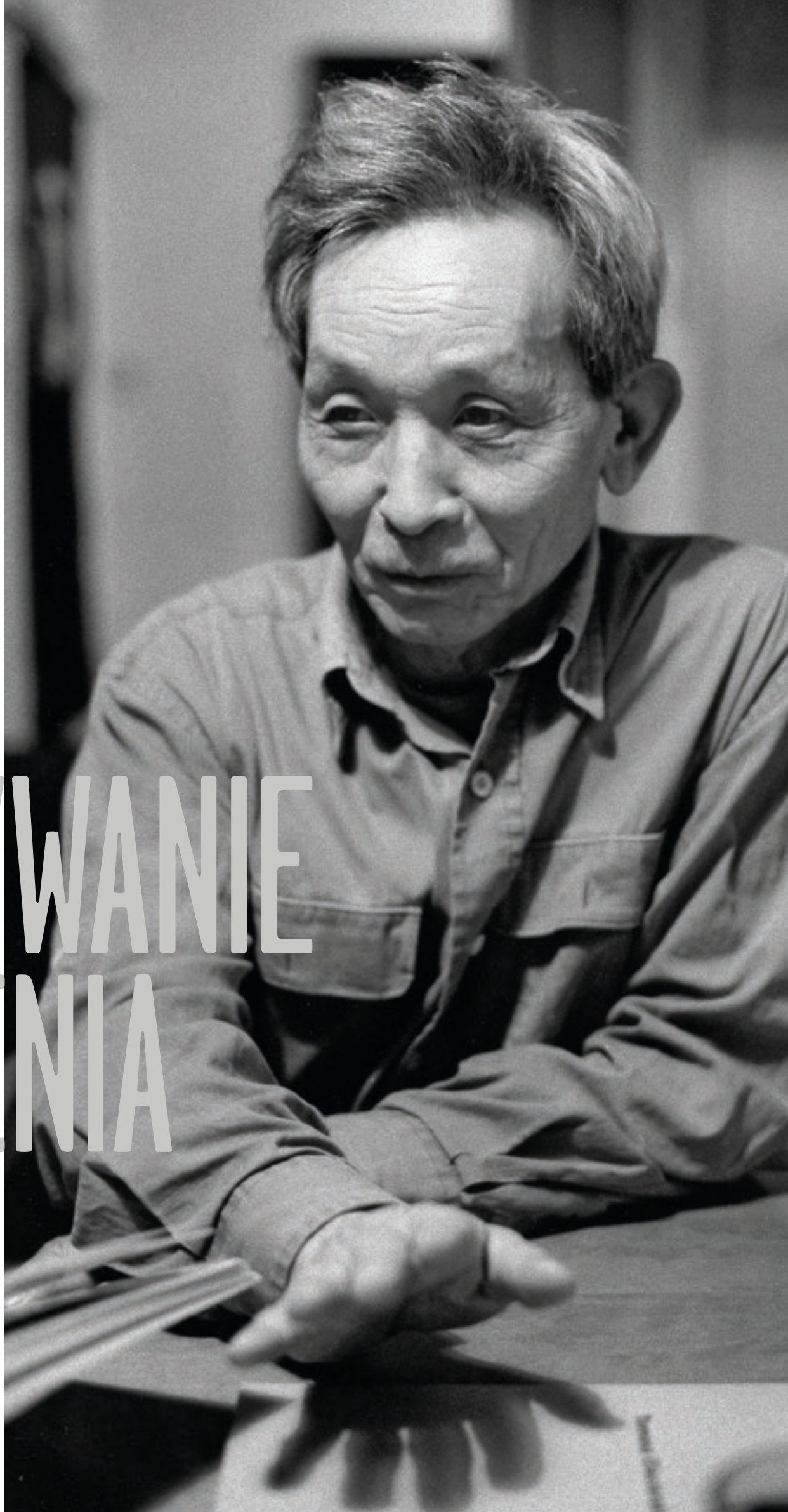
całkowicie zlikwidowane na Kresach Wschodnich po roku 1864), to jednak zachowały charakter narodowy. Były — jak głoszone — „świątyniami ducha narodowego”, podtrzymywały bowiem narodowe obyczaje i ojczystą mowę, a tym samym pozwoliły przetrwać Polakom 123 lata niewoli. Warto o tym pamiętać przed zbliżającą się 250. rocznicą Teatru Narodowego.

Anna Kuligowska-Korzeniewska — prof dr hab., historyk teatru i dramatu polskiego XVIII–XX wieku, badaczka dziejów teatru żydowskiego w Polsce, autorka licznych prac z dziejów scen łódzkich. Ważniejsze książki: *Scena obiecana w Łodzi 1844–1918*, *Teatr żydowski w Polsce* (red.), *Teatr Andrzeja Wajdy* (red.), *Teatr Kazimierza Dejmki* (red.), *Dwóchsetlecie Szkoły Dramatycznej Wojciecha Bogusławskiego 1811–2011* (red.), *Szalom Asz, Dramaty-wyбір* (red.), Wykładowca Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie oraz Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi.

Koji Kamoji. Fot. H.-W. Kunze

Z Kojim Kamojim
rozmawia
Zbigniew Taranienko

UKAZYWANIE ISTNIENIA



Zbigniew Taranienko: Czy mógłbyś wskazać najważniejsze różnice w procesie powstawania instalacji i obrazów?

Koji Kamoji: Obrazy maluję długo. Czasami wracam do nich po paru miesiącach. Ale instalacje także dokładnie obmyślam, robię dużo szkiców. Sam proces powstawania jest więc podobny...

ZT: Może więc w obu przypadkach masz inny stosunek do przestrzeni?

KK: Przy robieniu instalacji zawsze myślę o przestrzeni konkretnej, a przy malowaniu musi się pojawić coś takiego, co można nazwać „wewnętrzną przestrzenią obrazu”. Więc znowu nie widzę tu różnic, bo w instalacji realna przestrzeń też musi się stać jej „wewnętrzną przestrzenią”.

ZT: Czy można wyciągnąć wniosek, że o różnicy obu form stanowią tylko zastosowane środki: pigment bądź konkretne rzeczy?

KK: Chyba też nie... Kiedyś w Galerii Foksal zrobiłem wystawę *Powietrze – pomieszczenie – przestrzeń*, którą można było nazwać instalacją wykonaną bez użycia przedmiotów. Oczywiście były ściany, podłoga, sufit i napis „okno może być otwarte lub zamknięte”, ale sam pokój był pusty. Chciałem uświadomić odbiorcom, że nawet w pustym pokoju jest powietrze, które może być odczuwane inaczej, niż to się na ogół robi, na przykład tak jak wtedy, kiedy stykamy się z wodą.

ZT: Czy można powiedzieć, że powietrze w tamtej instalacji zostało potraktowane jak przedmiot?

KK: Przede wszystkim chciałem wywołać uczucie, że świat, który nas otacza, to nie tylko kolory i kształty – ma on także swoje istnienie...

ZT: Używanie rzeczy jest jednak chyba czymś ważnym w instalacji.

KK: Niedawno robiłem instalację *Hiroszima*, z którą nosiłem się dość długo – od mojej pracy poświęconej Oświęcimowi. Wybrałem się więc do Hiroszimy, aby ją wykonać – nie miałem jednak możliwości sprowadzenia właściwego kamienia. Dopiero później przysłał mi go kolega. Dostałem pięć kawałków rozłupanego kamienia z epicentrum wybuchu bomby – z miejsca, które wybrałem. W mojej pracy umieściłem je na podłodze. Użyłem także kimona przeciętego na dwie części – przednią i tylną. Wisały one osobno. W tej instalacji ważna była i autentyczność kamienia, i samo kimono, tradycyjny japoński strój. Podobnie było w instalacji zrobionej w Zachęcie, o tytule *Najpiękniejszy kąt otwarcia drzwi, albo obraz*.

ZT: Przedmioty bywają śladami, znakami, symbolami. W instalacji *Hiroszima* stały się świadectwem łączącym się z człowiekiem.

KK: Wszystko łączy się z człowiekiem albo z jego relacjami z czymkolwiek innym. Przy moich instalacjach można nawet zapytać, czy nie uczłowiczam przedmiotów. I coś takiego się zdarza, bo wszystko, co żywe, organiczne, na przykład drzewo czy woda, może być nośnikiem metafory odnoszącej się do człowieka. W moich pracach kamienie bywają świadkami albo nabierają charakteru reprezentantów rzeczywistości czy ludzkiego losu. Pozostają jednak przy tym kamieniami – masą i ciężarem, czymś co właśnie nie może się uczłowiczyć. Może zresztą kamień wypełnia w moich pracach jakąś jedną funkcję, której nie mogę nazwać?

ZT: Czy instalacje i malarstwo są dla Ciebie równoważnymi obiektami? Obrazy zostają, po instalacjach nie ma śladu.

KK: Nie ma między nimi różnicy rangi. Materiał używany w instalacjach jest równoprawny

ZT: Trzeba jednak powiedzieć, że bez ustanowienia właściwych relacji nie da się zrobić obiektu sztuki.

KK: Tak, ale tylko z formalnego punktu widzenia – z perspektywy konstruowania całej wypowiedzi. Oczywiście, instalacja musi mieć konkretny kształt, a obraz – zawierać kształty i kolory. Kształty i kolory zawsze są pośród innych, czyli w relacjach. Sam wymiar płótna stanowi o relacjach. Ale właściwie chcemy pokazać to, co nie podlega relacji. Od strony formy przedmiot sztuki musi być relacją, ale nie od strony jego samego – jako tego, co jest.

ZT: Co więc chcemy pokazać? Organiczną konieczność istnienia jakiejś rzeczy?

KK: Chcemy pokazać jej byt, który musi konkretnie zaistnieć.

ZT: Czy dlatego, że bytu nie można pokazać w sztuce abstrakcyjnie?



Martwa natura, 2003/2013, szklanka, woda, sprzęt do przenoszenia głosu rzeczy

z tym, czym się maluje. Chciałbym, żeby instalacja, z której jestem zadowolony, została. Ale nie może być tak z obiektywnych przyczyn. Pozostaje więc tylko dokumentacja. Trwałość czy nietrwałość materiału nie są przy tym najważniejsze. Jeżeli jakkolwiek rzecz się pojawia – istnieje i będzie istniała. Jej fizyczna trwałość, czas jej trwania, nie ma znaczenia. Wszystko ginie po jakimś czasie. Moim zadaniem jest takie postępowanie, żeby praca naprawdę zaistniała. Nie wiem, czy do tego doszedłem... Rozumienie istnienia ważne jest dla artysty i dla odbiorców. Uchwycenie istnienia możliwe jest wtedy, kiedy jakiejś rzeczy nie traktujemy czysto relacyjnie – jako obecnej wobec czegoś innego, ale przy uświadomieniu, że istnieje ona sama dla siebie. Nawet na chwilowe istnienie akcji nie możemy patrzeć tylko jako na relację, lecz jako na coś, co ma własne istnienie, choć wszystkiego o nim nie wiemy.

KK: Wierzę, że istnieje rzeczywistość i nie trzeba jej wymyślać. Odbieramy ją i przetwarzamy w obrazy czy w instalacje po to, by stały się one drugim biegunem tego, co realne.

ZT: Jaką funkcję ma ten drugi biegun wobec rzeczywistości? Porządkuje ją czy też pozwala lepiej ją odczuć?

KK: Dla mnie ważne jest odczucie rzeczywistości jako ciężaru. Szukam kształtów i kolorów, żeby to wyrazić... Takich, które sprawiają, że staję się wolny. Takich, które dają mi spokój.

ZT: Czy uprawiasz sztukę, by uwolnić się od ciężaru ludzkiej egzystencji?

KK: Tak właśnie jest od początku... Nie wiem, w jakim stopniu jest to proces wyzwiania się, a w jakim – pewna droga ku rzeczywistości. Jednak kiedy maluję, czuję, że tapie powietrze, że oddycham. Dlatego maluję.



ZI: Czy w obrazach pojawia się kondensacja obu tych złożonych procesów?

KK: Chyba tak, bo obraz jest ostatecznie sumą tego wszystkiego. Właśnie ona daje wyzwolenie, które może być chwilowe, ale przecież istnieje...

ZI: Dlaczego pracujesz przy tym tak bardzo oszczędnie? Dlaczego ciągle eliminujesz środki?

KK: Wcale tego nie zakładam. Prace robię naprawdę długo, a w końcowej fazie nie tyle eliminuję, co wybieram, zastępuję. W tym, co ostatnio robię, są trzy elementy, które mogą zastąpić dwoma albo nawet jednym. Zastanawiam się nad tym, o co spytałeś... Właściwie wcale to nie jest eliminowanie, gdyż w elemencie, który zostaje, muszą mieścić się te, które są odrzucane. Jeśli pozostaje więc tylko jeden element, musi zawierać to, co wcześniej było w trzech...

ZI: Więc jest to raczej ciągła synteza? Zamiast trzech wcześniejszych elementów znajdujesz jakiś inny, nowy?

KK: Tak.

ZI: I w pracy ma zostać jak najmniej: to, co niezbędne?

KK: To na pewno w mojej pracy jest ważne.

ZI: Czy chwila, w której znajdujesz ten jeden element, daje ci właśnie większe poczucie wolności?

KK: Tak. Chyba odnajdywanie najlepiej przybliżyło to odczucie...

Przy malowaniu obrazu bardzo jest dla mnie ważne, żeby niczego nie wymyślać. Wierzę, że to, co jest mi potrzebne,

istnieje. Wierzę, że mam czego szukać. Wszystko jest procesem odnajdywania...

ZI: Często się mówi o twórczości jako o robieniu czegoś nowego. Ale twój proces twórczy jest zupełnie inny. To wyłącznie poszukiwanie i odnajdywanie czegoś, co już jest!

KK: Właśnie o to mi chodzi. Niczego nie tworzę! Jestem już po okresie „tworzenia”, spekulowania i kombinowania. Wymyślanie i dodawanie jest czystym zarozumiałstwem.

ZI: Czy myślisz, że to choroba europejskiego kręgu kulturowego, czy dotyczy to także innych kultur?

KK: Tak jest wszędzie. W katalogu ostatniej wystawy zamieściłem *Rozmyślania nad sensem sztuki*. W tekście tym porównuję średniowiecze i współczesność. Średniowiecze jako pewien model jest dla mnie tęsknotą. W średniowiecznej sztuce – i japońskiej, i europejskiej – widzę pewne cechy, które są dla mnie wartościami.

ZI: Twój tekst to właściwie zestawienie przeciwieństw. Modlitwę przeciwstawiasz postępowi... Dlaczego?

KK: Kiedy się ceni postęp, szuka się tego, co zewnętrzne. Wtedy chodzi przede wszystkim o efekt. Modlitwa nie przynosi materialnych efektów, wyłącznie dobra duchowe. Modlitwa daje skupienie, a postęp – koncentrację nastawioną na zewnątrz, na efekt. Skupienie jest ciche, nie angażuje mięśni, działa do wewnątrz...

ZI: Czy możesz skomentować kolejne przeciwieństwo, charakteryzujące współcze-

śność i średniowiecze? W średniowieczu mamy „odczuwanie przestrzeni i czasu”, a we współczesności ich „wymierność”.

KK: Czas i przestrzeń obecnie porządkujemy, chcemy je do czegoś przystosować, nabierają one funkcjonalnego znaczenia, ich właściwy odbiór zdarza się rzadko...

ZI: Inna opozycja to „bezimiennosc i indywidualizm”. Czy bezimiennosc, typowa dla średniowiecza, jeszcze istnieje w sztuce współczesnej?

KK: Na pewno. Wielu artystów nie chce pokazywać siebie, tylko coś, co istnieje poza nimi i nie ma imienia.

ZI: Może tylko wtedy można mówić o sztuce?

KK: Tak właśnie sądzę.

ZI: Obecne jest też tam zdanie: „część jednocześnie całością”. Można to, oczywiście, odczuwać albo odbierać metaforycznie, ale logicznie nie jest to chyba możliwe?

KK: Myślałem o człowieku. We współczesnym świecie traktuje się go jako coś, co ma czemuś służyć, jako część mechanizmu świata. A przecież tak nie jest: człowieka trzeba traktować jako istnienie, jako całość.

ZI: W tekście, o którym mówimy, istnienie zostało określone jako opozycja kształtu i koloru.

KK: Przecież istnienie nie ma ani koloru, ani kształtu. To buddyjska myśl. To, co jest istnieniem, poprzedza kolor i kształt. Jest „przed nimi”, choć bez nich nie możemy go odbierać. Byt jest niezależny od kształtu i koloru.

ZI: Wszystko to lepiej wyjaśnia twoje cele, określone na początku rozmowy... W sztuce współczesnej często przedstawia się wizualne gry, fantazje, wyobrażenia – w najlepszym razie daje metafory. A ty chcesz po prostu wskazać istnienie.

KK: Tak jest. I nic więcej... Tak było przy moich pracach zawsze.

ZI: Wcześniej twoje prace sprawiały wrażenie, że zajmujesz się głównie przestrzenią jako zjawiskiem.

KK: Ale można spojrzeć na to inaczej. Bardzo szybko zacząłem malować obrazy z dziurami, które stawały się coraz większe. Wreszcie – zająłem się samą dziurą... Czy dziura musi być problemem przestrzeni? Wtedy w moim malarstwie pojawiło się pytanie – odczucie dziury powołało do życia zadanie ukazania braku jakiegoś bytu. Jak dziurę utrwalić w formie obrazu, nie robiąc jej konkretnie? Jak ją przenieść na płaszczyznę?

Zajmowałem się wówczas różnymi sprawami. Pierwsza moja instalacja, zrobiona w Galerii Foksal w 1972 roku, zatytułowana *Dwa bieguny*, przedstawiała cztery obrazy zawieszane na ścianach i umieszczone na środku sali kamień. Obrazy ukazywały odbiór rzeczywistości, kamień był jej reprezentantem. Wszystko działo się w przestrzeni, ale to nie ona była tematem całej pracy.

ZI: Trzy lata później w pustej przestrzeni tej samej galerii zrobisz instalację z przedziurawionym kamieniem.

KK: Wtedy zaczęło się moje zainteresowanie człowiekiem, a nawet jego ciałem. We wczesnych pracach traktowałem przestrzeń jako coś czystego, jak przyrodę – może nawet japońską. W instalacji *Linia*, o której mówisz, kamień traktowałem jak ciało ludzkie czy też jako wolę życia. W tamtych pracach robiłem różne podziały przestrzeni, ale nie pracowałem nad nimi jak konstruktywista. Układy powstawały w wyniku dążeń, o których mówiłem.

ZI: Ale przy ich odbiorze pojawiała się skłonność do łączenia ich z nurtem postkonstruktywistycznym...

KK: A może raczej – abstrakcyjnym? Bardzo lubię Mondriana. Konstruktywizm jest dla mnie czymś niezwykle sztywnym... Porządek u Mondriana bierze się z czegoś zupełnie innego. Nie szło mu wcale o doznania estetyczne.

ZI: W twoich obrazach widać trwałą fascynację linią – podobnie jak w jego płótnach.

KK: Nawet jeden z moich starych obrazów nazywał się *Początek linii*. Linia przeciwstawiała się właśnie konstrukcji. I w moich pracach jest inna. Linia jest życiem, czymś samoistnym, wcale nie dzieli.

ZI: A co właściwie symbolizuje dziura? Przerwę w bycie? Brak bytu?

KK: Powiem ci lepiej, jak powstała. Kiedy byłem uczniem trzeciej czy czwartej klasy, poszliśmy nad rzekę malować obrazki. Dostaliśmy papier i akwarele. Za rzeką był las, który starałem się dobrze przedstawić. Malowałem go jednak z takim zapamiętaniem, że zrobiła się dziura. Nie wiem dlaczego, ale bardzo wyraźnie pamiętam ten moment...

ZI: Dziura jest więc śladem niemożności namalowania czegoś?

KK: Dokładnie nie wiem, nie pamiętam. Ale teraz myślę, że dziura jest czymś w rodzaju wyzwolenia się z płaszczyzny obrazu. Może dlatego potem, już w obrazach, wydułutowywałem coraz większe dziury.

ZI: Może więc dziury są przebicciem rzeczywistości i prowadzą do jakiegoś innego istnienia? A może jedynie likwidują dokuczliwe relacje?

KK: W samej dziurze rzeczywiście już nie ma relacji. Ale między nią a obrazem relacje pozostają... Wiesz, ja się tym wszystkim zajmuję intuicyjnie. Nie mam wcześniej opracowanej teorii. Wszystko bierze się z życia, z pamięci, z chęci wskazania istnienia. Wiele rzeczy odbieram fizycznie, nieraz także jako radość.

ZI: Wspomniałeś o swoim odczuciu związku z nurtem abstrakcyjnym. W jaki sposób określiłbyś abstrakcję w twórczości plastycznej?

KK: Dostatecznie dobrze zrobił to już Mondrian. Ja sam nie widzę potrzeby pokazywania rzeczywistości, skoro interesuje mnie tylko jej odbiór – czyli abstrakcja. Odbiór rzeczywistości nie jest przecież przedmiotem. Oczywiście postępu w sztuce

Na ścianę świątyni, 1964, olej, piłsń, płótno, 70 x 100 cm



nie ma i nie tylko abstrakcja ma wartości, równie dobrze mogą one istnieć w innym malarstwie, na przykład figuratywnym. Dla mnie samego ważne jest to, co jest obecne wewnątrz sztuki, w jej środku. Tylko to chcę uchwycić, najbardziej odpowiada mi więc abstrakcja, dzięki niej mogę wskazać to, co najważniejsze.

ZT: Mondrian przypisywał pewne znaczenia kolorom. Czy w twoich pracach jest podobnie?

KK: Podziały w sztuce istnieją głównie między tym, co skomercjalizowane, i tym, co próbuje nadal być sztuką. Artysci, czyli ludzie, którzy poprzez sztukę poszukują kontaktów z drugim człowiekiem, należą do różnych kultur. Myślę, że w każdej epoce obecny był ten sam problem: istniały prace na sprzedaż i prace artystyczne. W przeciwieństwie do średniowiecza gorzej jest jednak współcześnie ze skupieniem: niejeden ze współczesnych artystów

innych. Nie doznają przy tym żadnych specjalnych odczuć. Prawdę mówiąc, w ogóle nie bardzo się czuję artystą...

ZT: Dlaczego?

KK: Myślę, że artystą można nazwać kogoś, kto już nie błądzi. Człowiek, który błądzi jak ja, jeszcze artystą nie jest, nawet jeśli zajmuje się sztuką. Poza tym nie pokazuję niczego od siebie.

ZT: Na istnienie wskazują często tytuły twoich prac.



Wasser [Woda], 2003/2013, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg



Wasser [Woda], 2003/2013, Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg (detal)

KK: Kolory nie mają dla mnie znaczenia. Wybieram z nich te, które odpowiadają mi uczuciowo. Może zresztą nie rozpoznałem jakichś swoich wyborów, które mieszczą się w mojej psychice?

ZT: Powiedziałeś, że w sztuce nie ma postępu. Czy jej celem było zawsze przekazywanie ludzkich uczuć?

KK: Tak, przede wszystkim.

ZT: Nawet wtedy, kiedy było to malowanie postaci Boga?

KK: Wtedy tematem sztuki było to, jak człowiek widzi Boga, jak go odczuwa. Można też powiedzieć, że tematem sztuki zawsze była rzeczywistość, a jej najważniejszą, niewidzialną częścią był Bóg. Dlatego on ostatecznie stawał się głównym tematem przedstawienia. Jeżeli malarstwo to odczucie rzeczywistości, to wszystko można tak właśnie określić – i Bóg, i widzialna rzeczywistość mają więc tę samą wartość. A w tym wszystkim, w środku, jest ciągle człowiek.

ZT: Patrząc na to historycznie i człowiek, i sztuka ciągle się zmieniają.

KK: Bo człowiek chce żyć i pokazywać, że żyje – i zawsze chce to robić po swojemu.

ZT: Czy w odczuwaniu sztuki i życia widzisz jakieś różnice kulturowe?

mniej się może skupić niż średniowieczny stolarz czy szewc...

ZT: Czy nie jest jednak tak, że najważniejszym objawem sztuki współczesnej jest ekspresja?

KK: Moim zdaniem prawdziwa ekspresja, czyli wyraz tego, co mieści się w środku człowieka, była w średniowieczu silniejsza. Teraz wyrazista jest na zewnątrz, ale w środku często mamy pustkę, właśnie dziurę.

ZT: Kiedyś uważano, że duże znaczenie ma w sztuce forma. W twojej sztuce jest trochę inaczej...

KK: Nie dążę do niej – i nie staram się jej niszczyć. Nie interesuje mnie sama forma, kształt czy kolor. Chcę poprzez to wszystko pokazać istnienie.

ZT: Czy dla ciebie w czasie wykonywania akcji pojawia się jakaś dodatkowa wartość, wynikająca z obecności innych ludzi?

KK: Zawsze szukam najlepszego sposobu wypowiedzi. Na początku nie zakładałam, że coś ma być akcją, instalacją czy obrazem. Kiedy czuję, że przy moim działaniu potrzebni są ludzie, wychodzi z tego akcja. Ale nie występuję podczas niej jako artysta, tylko jako Koji Kamoji – człowiek. Nie mam żadnej chęci czy też potrzeby pokazywania siebie wobec

KK: To dla mnie istotne. Prace są docieraniem do słowa. To dotykanie rzeczywistości. I wtedy obraz przestaje być abstrakcją, wyraża coś konkretnie.

ZT: A więc, najpierw masz odczucie ciężaru, jak mówisz, abstrakcję, potem robisz obraz, odszukując konkretne elementy, które są sumą tego odczucia i syntezą rzeczywistości zarazem, a w końcu ukonkretnia to jeszcze bardziej słowo? I abstrakcyjne prace powracają do egzystencjalnej rzeczywistości człowieka?

KK: Coś takiego naprawdę zachodzi... Ktoś określił moje prace jako „abstrakcję ludzką”. Przyroda przyciąga mnie co prawda bardziej niż człowiek, ale człowiek jest właśnie w przyrodzie... W jednym ze starych chińskich obrazów po dużym jeziorze pływa rybak w małej łódce. Być może ten rybak jest widziany u mnie zbyt blisko, ale idzie mi zawsze o całość. Dla siebie samego czasem rysuję z natury. Intrygują mnie też konkretne przedmioty.

ZT: Czy istnienie przypisujesz człowiekowi i rzeczom, które są w rzeczywistości, czy też czemuś jeszcze?

KK: Nie widzę rzeczy jako czegoś martwego. Przez każdą rzecz przenika przestrzeń



i czas. Żadna rzecz nie jest odizolowana od otoczenia – dla mnie jest czymś żywym.

ZI: Więc przeszłość i przyszłość też są żywe?

KK: Tak, dlatego ważny jest dla mnie ślad. Może nawet ważniejszy niż przedmiot. Ślad nie ma ciężaru ani masy. Myślę, jak zrobić pracę o śladzie wiatru. Trudno stworzyć ślad czegoś, a raczej wyciągnąć go, a wcześniej znaleźć – i pokazać tak, żeby odczuł to drugi człowiek. Malowanie obrazu to nawiązywanie kontaktu z rzeczywistością albo z „tamtym światem”



Haiku. Woda, 1994. Miejska Biblioteka Publiczna, Legionowo. Fot. T. Rolke

poprzez pewną szparę, jakąś chwilę. Nie zawsze jest wtedy możliwe odnalezienie śladu. Pokazywałem więc nieraz samo dochodzenie do niego. Tak było w cyklu „Chwile” – pokazywałem swój stosunek do stanu, w jakim byłem, robiąc te prace, więc to, co mogłem, i to, czego nie mogłem zrobić... Pojawiał się wtedy także ślad niemożności.

ZI: Było to więc pokazywanie tego, że się nie czuje wolnym?

KK: To druga strona tego samego procesu. Przełamywanie czegoś – i ludzka niemożność. W mojej sztuce chcę dojść do takiego świata, w którym można chodzić i stać spokojnie. Przy tym nie można oszukiwać Ziemi. Dlatego nie można niczego wymyślać, tylko trzeba znajdować. Jeżeli wierzy się w sztukę, niczego więcej nie trzeba robić. W tym wszystkim istnieje pewne napięcie. Ziemia, czyli rzeczywistość, też jest ciężarem – niewymiernym, bo bez kształtu. Ale to odczucie ciężaru bycia staje się pewnością istnienia rzeczywistości. Stanowi podstawę życia i podstawę ludzkiego szczęścia. W tym mieści się sztuka: jest ona tęsknotą za minioną rzeczywistością, ale także za innym czasem i inną przestrzenią...



Dno nieba, 1993. płyta aluminiowa, 600 x 200 cm, taras Edwarda Krasińskiego, XI p., Warszawa. Fot. T. Rolke

Rozmowę z Kojim Kamojim przeprowadziłem we wrześniu 1990 roku. Do przygotowania tekstu i autoryzacji doszło dopiero pod koniec lat dziewięćdziesiątych – tekst miał być drukowany wówczas w katalogu jednej z jego wystaw, ale pojawiły się przeszkody nie do przezwyciężenia.

Kiedy w sierpniu 2013 roku spotkaliśmy się, by spojrzeć raz jeszcze na dawny tekst, Koji powiedział, że wszystko jest nadal aktualne – i nie trzeba niczego dodawać. Zdecydowaliśmy się więc na publikację rozmowy bez większych zmian czy szerszego uzupełnienia.

Fenomen twórczości Kamojiego został dokładniej zanalizowany pod koniec lat dziewięćdziesiątych, ale sądzę, że rozmowa nie straciła na wartości: artysta bodaj po raz pierwszy wyraźniej ujawnił w niej buddyjskie inspiracje w swoim myśleniu o sztuce, jak pamiętam, pracował wtedy także nad tekstem o Ogrodzie Zen.

Z.T.

Koji Kamoji – ur. 1935 w Tokio, malarz, twórca obiektów i instalacji. W 1958 ukończył studia w Szkole Sztuk Pięknych Musashino (obecnie Uniwersytet Artystyczny Musashino) w Tokio, następnie podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1966 uzyskał dyplom w pracowni prof. A. Nachta-Samborskiego. Od 1967 roku związany z Galerią Foksal w Warszawie. Laureat Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida (1975). Mieszka w Warszawie.

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.

MARIAN SAWA

Człowiek, który zaczarował pokolenia

W 2005 roku przedwcześnie zmarł wybitny kompozytor, organista i improwizator – Marian Sawa. Znany był z działalności pedagogicznej, między innymi jako wieloletni wykładowca Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (obecnie Uniwersytet Muzyczny), jak również Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 im. Józefa Elsnera, Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 4 im. Karola Szymanowskiego i Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.



W dniach od 14 do 17 listopada 2013 roku odbyło się w Białymstoku Międzynarodowe Seminarium Naukowe *Marian Sawa in memoriam*, poświęcone głównie jego twórczości fortepianowej, klawesynowej, organowej, chóralnej i kameralnej. Ponadto Towarzystwo im. Mariana Sawy pręźnie przygotowuje się do 10. rocznicy śmierci twórcy, która przypada w roku 2015.

Kompozytor i organista

W 2012 roku ukończono krótkometrażowy film dokumentalny o Marianie Sawie. Dokument wyreżyserowali Sławomir Olczyk i Jacek Karczewski. Jest to ogromny krok na drodze promocji twórczości kompozytora – scenariusz w całości został oparty na koncercie w katedrze św. Floriana w Warszawie, podczas którego wykonano monumentalne oratorium Sawy *Nativitas mundi*. W filmie wypowiadają się przyjaciele i uczniowie kompozytora, między innymi Jan Bokszczanin, który dokonał szeregu nagrań z utworami kompozytora. *Marian Sawa. Kompozytor, improwizator, pedagog* przekazuje kilka istotnych informacji. Przede wszystkim to, że Sawa był cudownym, ciepłym człowiekiem, osobą wszechstronnie uzdolnioną i o nietuzinkowej wyobraźni (pisał również wiersze i rysował), a do tego niezwykle płodnym twórcą. W jego bogatej spuściźnie odnajdziemy nie tylko niezliczoną ilość utworów na organy solo (jak na przykład popularne *Fuga – bolero*, *Etiuda koncertowa* oraz fantazje i preludia na tematy pieśni kościelnych), ale także koncerty organowe, utwory chóralne, wokalne-instrumentalne, kameralne. Stosunkowo najmniej można znaleźć dzieł *stricte* orkiestrowych.

Jednak mało kto wie, jakie były początki artystycznej drogi Mariana Sawy. Urodził się w 1937 roku w Krasnymstawie. Pierwszych lekcji muzyki w zakresie gry na skrzypcach, fortepianie i organach udzielał mu ojciec. Przez kolejne lata związany był głównie z Przemyślem, następnie Warszawą, gdzie ukończył Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w klasie organów u Feliksa Rączkowskiego (dyplom 1963) i w klasie kompozycji u Piotra Perkowskiego, a później Kazimierza Sikorskiego (dyplom 1968). Zdobył szereg nagród kompozytorskich, między innymi I nagrodę na XII Konkursie Młodych Kompozytorów im. T. Bairda za utwór *Assemblage* na orkiestrę symfoniczną (1969), III nagrodę na Konkursie Kompozytorskim ogłoszonym przez Zarząd Główny Polskiego Związku Chórów i Orkiestr za *Dyptyk wiejski* na chór mieszany *a capella* (1987) oraz wiele nagród Komitetu ds. Radia i Telewizji za piosenki dla dzieci.

„Omawiane utwory są źródłem wielu inspiracji. Ich niewątpliwą zaletą jest możliwość wszechstronnego zastosowania w pracy dydaktycznej nauczyciela zajęć umuzykalniających, pracującego z dziećmi w różnych grupach wiekowych i o różnym stopniu zaawansowania. Piosenki mają urozmaicone linie melodyczne, bogatą rytmikę i współbrzmienia harmoniczne. [...] Warstwa literacka utworów porusza bliską dzieciom tematykę. Teksty te są zabawne, pogodne i przystępne dla najmłodszych. Nie bez znaczenia jest ich wartość edukacyjna, rozwijająca umiejętności poznawcze dzieci” – pisze w pracy dyplomowej absolwentka Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina Ewa Stradomska¹. Nie każdy dziś pamięta, że autorem słynnych *Kolorowych kredek* jest właśnie Marian Sawa.

Wyróżnienia otrzymywały również płyty z jego muzyką, jak *Marian Sawa – Organ Music I*, która dostała I nagrodę na XV Międzynarodowym Festiwalu Filmów i Multimediów w Niepokalanowie (2000), czy *Marian Sawa – Organ Music II* nominowane do nagrody Fryderyk 2001.

1

„Musica Sacra Nova” 2011, nr 5, s. 540

2

Wspomnienia zebrane przez Maję Baczyńską z okazji trzeciej rocznicy śmierci Mariana Sawy (2008): *Marian Sawa; przyjaciel i nauczyciel*, www.sounda.net/2008-07-24/marian-sawa-przyjaciel-i-nauczyciel [data dostępu 19.01.2014].

3

Ibidem.

4

„Musica Sacra Nova” 2011, nr 5, s. 593.

Twórczość Mariana Sawy wyróżnia się rozpoznawalnym, oryginalnym stylem muzycznym. Znany był z umitowania do kwint i trytonów, jego utwory cechuje kontrastowość czy – w wypadku utworów organowych – nacisk na aspekty wirtuozowskie. Jego wczesna twórczość niewątpliwie wykazuje cechy typowe dla awangardy, późniejsza zdaje się operować świadomymi nawiązaniem do powszechnie znanych muzycznych tematów i również dzięki temu staje się bardziej komunikatywna. Odmowną rolę w muzyce Mariana Sawy odgrywa *sacrum*, widać też wyraźne zamiłowanie do aparatu chóralnego oraz znakomitą znajomość możliwości barwowych i wykonawczych organów. Koncertował w kraju i za granicą (między innymi w Belgii, Finlandii, Niemczech, ZSRR oraz we Francji i Włoszech). Nagrał wiele płyt dla polskich wytwórni, jak Polskie Nagrania, DUX, Acte Préalable, oraz dla Polskiego Radia i Telewizji. Współpracował z powszechnie poważanymi instytucjami – Warszawską Operą Kameralną, Orkiestrą i Chórem Filharmonii Narodowej, Orkiestrą Filharmonii Wrocławskiej, Teatrem Polskim we Wrocławiu, Teatrem Wielkim czy Teatrem Dramatycznym w Warszawie. Przede wszystkim jednak na uwagę zasługują prawykonania i wykonania festiwalowe utworów Mariana Sawy, między innymi w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie, Wratislavia Cantans we Wrocławiu, Laboratorium Muzyki Współczesnej w Warszawie oraz w ramach licznych festiwali muzyki organowej w Polsce i na świecie.

Improwizator i pedagog

„Spotkania z Marianem Sawą można porównać do sytuacji, w której pisarz spotyka Mickiewicza lub malarz Picassa. Dla muzyka to tak, jakby spotkać wielu mistrzów wszystkich epok w jednej osobie” – powiedział kiedyś w wywiadzie młody organista Wiktor Brzuchacz², dawny uczeń Mariana Sawy w klasie improwizacji w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych nr 4 im. Karola Szymanowskiego w Warszawie.

„Nie narzucał, a sugerował – wybór pozostawiał nam” – mówi w tej samej publikacji Dariusz Perendyk, obecnie członek zarządu Towarzystwa im. Mariana Sawy. – „Otwarty, pogodny, chętny do pomocy i współpracy. Przyjaciół i Nauczyciel – w tej kolejności. Przy nim do improwizacji przekonany był nawet najbardziej oporny i nieśmiały człowiek”³.

W rozmowie z Pauliną Szklaną, prezes Towarzystwa im. Mariana Sawy, Marietta Kruzel-Sosnowska wyjaśnia fenomen twórcy i okoliczności powstania niektórych jego utworów: „nie trzeba zapomi-

nać o tym, że Sawa grał jako organista w kościele i że jego korzenie to właśnie ta przemyska Szkoła Organistowska. Z niej wyszło bardzo wielu wspaniałych muzyków, m.in. też prof. Feliks Rączkowski, jego profesor. To granie w kościele. On grał w Kościele Garnizonowym – Katedrze Polowej, gdzie obecnie gra Leszek Gorecki. Tylko te organy były wtedy »świeżo« przywiezione z tzw. Ziemi Zachodnich. W każdym razie był to instrument, który bardzo ładnie brzmiał na tle innych warszawskich instrumentów i to dawało mu możliwość improwizowania na temat różnych pieśni. A potem te improwizacje zapisywał”⁴.

Warto także pamiętać, że Marian Sawa prowadził kursy improwizacji organowej dla uczniów szkół średnich, między innymi w ramach Conservatorium Organowego w Legnicy. W 1975 został wyróżniony Nagrodą Ministra Oświaty i Wychowania II stopnia za wybitne osiągnięcia w pracy dydaktycznej i wychowawczej, w 1979 otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia, a w 1985 roku Złoty Krzyż Zasługi.

Towarzystwo im. Mariana Sawy i działania na rzecz promocji

Rok po śmierci Mariana Sawy z inicjatywy Marietty Kruzel-Sosnowskiej powstało Towarzystwo im. Mariana Sawy. Sawa i Kruzel-Sosnowska przez lata tworzyli duet organowy, w ramach którego wykonywali jego autorskie utwory specjalnie napisane na organy dla dwóch wykonawców.

Misją Towarzystwa jest promocja twórczości Mariana Sawy poprzez organizowanie koncertów, konferencji, warsztatów, konkursów (między innymi Ogólnopolskiego Konkursu im. Mariana Sawy w Warszawie) oraz wydawnictwa nutowe i książkowe. Jak dotąd ukazało się kilka tomów utworów organowych (w ostatnim czasie między innymi trzeci i czwarty, dofinansowane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Wiceprezes Towarzystwa Marcin Tadeusz Łukaszewski przyczynił się do wydania książki wspomnieniowej *Marian Sawa in memoriam: wspomnienia, rozmowy, refleksje* (2011) oraz kilku innych, równie istotnych publikacji (w tym dotyczących Sawowskiej muzyki fortepianowej) i numeru specjalnego czasopisma „Musica Sacra Nova”, poświęconego osobie i twórczości kompozytora. Towarzystwo przyznaje również nagrody za prace naukowe o twórczości Mariana Sawy – warto przy tym nadmienić, że wiele prac magisterskich i doktoranckich zostało napisanych przez absolwentów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Ogromnie cieszy też fakt zorganizowania Międzynarodowego Seminarium Naukowego *Marian Sawa in memoriam* w białostockiej filii UMFC. W ramach niego dzieła Sawy były omawiane między innymi przez redaktora „Musica Sacra Nova” dr. Marcina Tadeusza Łukaszewskiego, klawesynistkę Aleksandrę Gajeczkę-Antosiewicz (doktorantkę z Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi), dr. hab. Jana Bokszczanina oraz prof. Alexeya Schmitova z Konserwatorium Mo-

skiewskiego im. Piotra Czajkowskiego i Akademii Muzyki im. Gniesinych w Moskwie, który w ramach seminarium poprowadził kurs mistrzowski. Dodatkowym walorem wydarzenia były specjalnie zorganizowane koncerty prezentujące twórczość kompozytora w różnych kontekstach (między innymi w kościele św. Kazimierza Królewicza wykonano jeden z najważniejszych utworów Sawy – *Missę Claromontanę* na baryton, chór mieszany i kottę pod dyrekcją Violetty Bieleckiej, z udziałem chóru UMFC Wydziału Instrumentalno-Pedagogicznego w Białymstoku).

Pojawia się jednak pytanie o to, czy uda się Towarzystwu im. Mariana Sawy i wszystkim osobom zaangażowanym w promocję Sawowskiej twórczości zorganizować cały szereg wydarzeń w 10. rocznicę śmierci kompozytora i czy środowisko muzyczne włączy się w te działania. W końcu utwory organowe i chóralne Sawy cieszą się niegasnącą popularnością, a jego osoba pozostaje inspiracją dla kolejnych pokoleń uczniów i studentów.

Wydaje się niepokojące, że niekiedy tak trudno znaleźć programy edukacyjne, naukowe czy artystyczne, które byłyby ukierunkowane na wspieranie inicjatyw na rzecz twórców już nieżyjących, a jednak wciąż za mało wypromowanych w Polsce i na świecie. Jednocześnie niezmiernie obiecujące przedstawia się zaangażowanie oraz otwartość wszystkich, którzy dotychczas oddali swoje serce muzyce Mariana Sawy, słusznie uznając ją za niezwykle istotną dla polskiej kultury.

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



„Teatr nie jest dziś w centrum publicznej uwagi. Opinii kulturalnej także. Wolno nawet sądzić, że wlecze się w ariergardzie sztuk wszelakich, albo też idzie boczną drogą” – konstatował Andrzej Wanat w czasopiśmie „Teatr”¹, z którym przez lata był związany jako krytyk i redaktor naczelny². Sam jednak traktował teatr bardzo poważnie, czyniąc z niego podłoże sporu o wartości i wizję świata. Do krytyki teatralnej dochodził krętą drogą. Po skończeniu polonistyki został asystentem na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i nic nie wskazywało, że miejscem jego literaturoznawczych badań staną się sceniczne deski. Jego znajomość twórczości Wyspiańskiego dostrzegła bardzo szybko Izabela Cywińska i zaproponowała Wanatowi najpierw asystenturę przy *Klątwie*, a później stanowisko kierowni-

ka literackiego poznańskiego Teatru Polskiego. Również tam Wanat podjął się pierwszych prób reżyserskich, które kontynuował w rodzinnym Kaliszu jako dyrektor Teatru im. Bogustawskiego oraz w łódzkim Teatrze Nowym pod dyrekcją Kazimierza Dejmka. Ale praktyce teatralnej zawsze towarzyszyły ambicje teoretyczne. W latach 70. Wanat zaczął wykładać na Wydziale Wiedzy o Teatrze warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej.

Ewa Uniejewska

POCHWAŁA WANATA

Szkic o Andrzeju Wanacie



1

A. Wanat, *Trzecia strona*, „Teatr” 1996, nr 4.

2

Andrzej Wanat (1941–1996), krytyk teatralny i literacki, wieloletni redaktor pisma „Teatr” (od 1983 zastępca redaktora naczelnego Jerzego Sokołowskiego, od 1990 do 1996 redaktor naczelny) i wykładowca warszawskiej Akademii Teatralnej.

Igor Przegradzki, Andrzej Wanat (trzeci od lewej), Maria Dębicz i Jerzy Sokołowski podczas wręczenia Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza Krystynie Jandzie (1988).
Fot. T. Późniak



3

J. Majcherek, *Przedmowa*, w: A. Wanat,
Pochwała teatru, Warszawa 1997, s. 6.

4

A. Wanat, *W punktach*, w: idem, *Pochwała
teatru*, Warszawa 1997, s. 241.

5

Por. ibidem, s. 242.

6

A. Wanat, *Szkice z „Lunatyków”*
*Hermann Brocha w reżyserii Krystiana
Lupy*, w: idem, *Pochwała teatru*, Warszawa
1997, s. 271.

7

A. Wanat, *Trzecia strona*, „Teatr” 1994, nr 5.

8

A. Wanat, *Trzeba mieć pogląd na świat*,
w: idem, *Pochwała teatru*,
Warszawa 1997, s. 289.

Pisywał z rzadka. Mógł pozwolić sobie na selekcję tematów i spraw, na pisanie tylko o tych spektaklach, które dawały mu powody do wzruszeń, zachwycały spójnością opowieści, były pretekstem do wszczynania istotnych sporów. Reagował alergicznie na wszelkie próby teatralnego przepisywania literatury, od teatru żądał przede wszystkim sensu, a nie fajerwerków. Janusz Majcherek określił jego postawę jako konserwatyzm oświecony³. Niegdyś studenci Wanata wciąż żywo, w anegdotycznym tonie opowiadają o zajęciach z Czechowa, podczas których pieczołowicie, z troską o każdy detal analizowano mundur Wierszynina czy melodię, którą podśpiewuje Czebutykin. A jednocześnie ich profesor był w stanie docenić *Trzy siostry* Nekrošiusa – przedstawienie wywodzące się z zupełnie odmiennej poetyki, demonstracyjnie wywracające Czechowa do góry nogami, ale zarazem wierne autorowi, utrzymane w tonie serio. To przywiązanie Wanata do kanonów nie było w żadnej mierze kurczową próbą zatrzymania piękna staroświeckich schematów, a raczej podkreśleniem potrzeby istnienia pewnego stałego odnośnika, od którego można się odbijać, stałej bazy umożliwiającej polemikę.

Wanat umiłował teatr osadzony w literaturze, toteż nie dziwi stanowisko, jakie przyjął w słynnej sprawie 10 punktów⁴. Stawomir Mrozek opatrzył napisaną w 1993 roku *Miłość na Krymie* szczególnymi restrykcjami. Zakazał reżyserowi wystawiającemu jego sztukę cokolwiek skreślać, zmieniać, dodawać swoje trzy grosze. Twórca teatralny winien uszanować każdą literę tekstu, nawet pobocznego. I temu pomysłowi Wanat przyklasnął. Za znamienity i pożyteczny uznał fakt, że „literatura upomniata się o swoje”⁵. Stwierdził nawet, że autor sztuki powinien mieć możliwość zobaczenia na scenie swojego dzieła w możliwie niezmiennym kształcie – ta sympatyczna reguła miałaby obowiązywać w przypadku pierwszych wystawień tekstu; w kolejnych służebność wobec sztuki może być zastąpiona zgodą z nią. Maciej Wojtyczko, reżyser prapremiery *Miłości na Krymie*, nie zdołał wypracować scenicznego ideału, jednak stworzył przedstawienie poprawne, rzetelne warsztatowo, godne uwagi. „Stary, dobry teatr” w pełni satysfakcjonował Wanata.

Szacunek Wanata do teatru obwarowanego rygorami, światopoglądowy konserwatyzm nie wykluczały otwartości krytyka na poszukiwania i mądry eksperyment. Był erudytą o chłodnym stosunku do rzeczywistości, ale potrafił się wzruszać. Sztuka wywołania dotkliwych przeżyć udało się Krystianowi Lupie, który podjął się scenicznej interpretacji *Lunatyków* Hermann Brocha. I chociaż Wanat wielokrotnie podkreślał, że nie wie, czy patrzy „na świat z tego samego co Lupa okna”⁶, a nawet nie zamierza przy tym oknie stać, poruszyła go proponowana przez reżysera nobilitacja zwyczajności i pełna wyrozumiałej akceptacji miłość do ludzi. *Lunatycy* stali się „jego teatrem” – niepozbanionym szacunku do literatury, chociaż nie teatrem „literackim”.

Wanat zwykł mówić, że „przedstawienia są jak grzyby: jadalne, niejadalne i trujące”⁷. Twórczość jadalną od tej niejadalnej do spożycia odróżniał posiadany przez autora pogląd na świat. Wanat miał wyostrzony słuch na tandetę, w lot wyłapywał banat i fragmentaryczność interpretacji. Od reżyserów nie oczekiwał erudycyjnych popisów poprzedzonych ukończeniem kilku fakultetów; miejscem intelektualnych dysput wciąż powinna być sala wykładowa, a nie teatr. Sztuka miała być zatem zaproszeniem do mądrej rozmowy, ale „żeby istotnie mówić, trzeba mieć co do powiedzenia”⁸. Wrażliwość na elementarne problemy filozofii, historii czy psychologii, zdolność dostrzegania zawartych w tych dziedzinach kluczowych pytań oraz podjęcie próby odpowiedzi na nie, zajęcie wobec nich stanowiska, powinny stanowić bazę każdego twórcy. Brak światopoglądu skazuje go na powierzchowność, tkwienie w interpretacyjnej mieliźnie. Głębokie wody zarezerwowane są dla tych, którzy podejmą wysiłek długoletniego, żmudnego KSZTAŁTOWANIA światopoglądu. To warunek twórczości. Wzniesienie budowli powinno zaczynać się od fundamentów, a w polskim teatrze – niestety – coraz częściej sprzeczamy się o kolor dachówek.

Zdobywanie wiedzy, wyrabianie sobie poglądów, gotowość do podjęcia intelektualnego, humanistycznego wysiłku nie są, niestety, regułą. Wanat konsekwentnie psioczył na „zwulgaryzowane dziedzictwo [...] romantycznej postawy twórczej”⁹, zakładającej tworzenie natchnione, spontaniczne, subiektywne, a więc nieposiadające świadomej, ugruntowanej rzetelną pracą, podbudowy. Pierwsze, cząstkowe wrażenia, wizja utworu są w mniemaniu niektórych reżyserów wystarczającym punktem wyjścia, współdziałającym z Mickiewiczowską frazą: „Ja mistrz wyciągam dłoń!”¹⁰. Mało który artysta natchniony jest genialny w swej intuicji. Podczas Nadzwyczajnej Konferencji ZASP w 1995 roku Wanat powołuje się na myśl Abrahama Masłowa, odróżniającego osobowość od indywidualności. Osobowość wiąże się z bezrefleksyjną manifestacją swoich mniej lub bardziej oryginalnych poglądów, ekshibicjonizmem skłonny do zwierzeń. Indywidualność cechuje się natomiast autokrytycyzmem, świadomością własnej odrębności, ale i umiejętnością nazwania celów, które chce się osiągnąć. To rozróżnienie przenosi Wanat na nasze teatralne podwórko, by wykazać, że roi się w nim od osobowości, a jednostki genialne, łączące iskrę bożą z rzetelnością i sumiennością, należą, niestety, do rzadkości.

Istotą teatru nie jest jego publicystyczna aktualność – ta nie zapewni mu trwałości. Nadrzędnym zadaniem, jakie przed nim stoi, powinno być snuć opowieści o człowieku i świecie w pełnym ich wymiarze, nietuszujące ani wielkości, ani małości, uwzględniające na równych prawach istnienie piękna i brzydoty, sąsiedowanie raj i piekła. Tego przecięcia wysokiego i niskiego, wzniosłego i przyziemnego szukał Wanat w sztuce teatru, a najpełniej odnajdywał w twórczości Konrada Swinarskiego. Miał jednak świadomość, że „dzisiaj jest jeszcze źle i może, choć nie musi, być gorzej”¹¹. Dlatego konsekwentnie punktował niebezpieczeństwa związane z promowaniem „talentyzmu pomysłowców”¹², których ledwo skrzące się talenty pielęgnowane są w uczelnianych szklarniach, natomiast nie są kształcone i mobilizowane do ogólnego rozwoju. Metodą dydaktyczną nie może być pełne akceptacji i zrozumienia poklepywanie po ramieniu; czasami za to ramię trzeba złapać i przytrzymać, by nie zrobiło głupstwa. I uświadomić wartość starej zasady, że należy „wiedzieć coś o wszystkim i o czymś wszystko”¹³, a więc coś o całym świecie i wszystkim o opracowywanym przez reżysera utworze.

Niedogodności metrykalne sprawiły, że teatr, o którym pisał i którym zachwycał się lub oburzał Andrzej Wanat, znam jedynie z opowieści i lektury tekstów, niekiedy również z nagrań. Dostępna mi współczesność przedstawień niejadalnych wypada jednak nader błado w porównaniu z artystycznymi dokonaniem tamtych epok. Świat teatru, niegdyś (sic!) gęsty, niejednoznaczny, bogaty



Andrzej Wanat wręcza Annie Seniuk Nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza (za Annę Seniuk – Barbara Osterloff), 4.01.1993. Fot. A. Rybczyński / PAP

w subtelności i peten urody, zaczął zjeżdżać po równi pochyłej, ulegać radykalnym uproszczeniom. Smutny byłby Wanat, widząc, jak niewielu miałby obecnie kompanów do rozmowy. Odchodzi jego ukochani artyści. Trudno wskazać następców Jarockiego, Dejmka, Swinarskiego czy Axera – reżyserów, którym krytyk najbardziej ufał i których teatr odczuwał. Albo inaczej: następcy są, tylko format już nie ten.

Chociaż ubogi w indywidualności, współczesny teatr wciąż jest jednak mocny swoimi rzemieślnikami. Wanat cenił reżyserską sprawność Macieja Wojtyszki, Macieja Prusa, Macieja Englerta czy Tadeusza Bradeckiego. Z szacunkiem przyglądał się ich umiejętnościom warsztatowym, rzetelnemu stosunkowi do pracy, pokorze wobec wystawianych tekstów. Reżyserzy-rzemieślnicy nigdy nie byli rewolucjonistami, ale to oni stanowią gwarancję dobrego poziomu. Wiedział o tym Zbigniew Herbert, upominając w 1995 roku studentów Zbigniewa Zapasiewicza: „Nie bądźcie – na litość boską – nowocześni. Bądźcie rzetelni”. To piękne memento wisi do dziś na jednej ze ścian Akademii Teatralnej, przestrzegając jej adeptów przed łatwymi aktualizacjami, próbami kuszenia widza tanią publicystyką, uleganiem modom, tworzeniem bryków klasycznych sztuk. Sprawdzianem predyspozycji reżyserskich są bowiem niezmiennie Fredro, Słowacki czy Shakespeare, a już niekoniecznie Sarah Kane. Wanat wiedział, że chwilowe mody szybko mijają, zaś teatr klasycyzujący – chociaż często niedoceniany i wykpiwany – proponujący mądrą literaturę, teatr z precyzyjnym pomysłem inscenizacyjnym i dobrze poprowadzonymi aktorami zostaje.

9

Ibidem, s. 290.

10

A. Mickiewicz, *Dziady* część III, akt I, sc. 2.

11

A. Wanat, *Trzeba mieć pogląd na świat*, w: idem, *Pochwała teatru*, Warszawa 1997, s. 293.

12

Por. ibidem, s. 291.

13

Ibidem, s. 292.

Nie dowiemy się, kogo współcześnie Andrzej Wanat mógłby zaliczyć do szacownego grona „trzymających poziom”. Może Andrzeja Seweryna, może Krzysztofa Jasińskiego, pewnie Jana Englerta? Dziś możemy już tylko gdybać.

Jednak takie gdybanie jest bardzo kuszące. Ciężko, jak Wanat oceniłby dykcję Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym. Nigdy nie napisał o nim tekstu, ale mawiał o jego *Wujaszku Wani*, że to przedstawienie europejskiej klasy. Grzegorzewski sięgał po sztuki współcześnie określane mianem klasyki dramatu, chociaż jego twórczość teatralna miała wyraźnie malarski rodowód. Oryginalność jego plastycznych wizji harmonizowała się z troską o wybrzmienie Słowa.

14

A. Wanat, *Szkice*, s. 285.

15

A. Wanat, *Oglądając „Trzy siostry”*, w: idem, *Pochwała teatru*, Warszawa 1997, s. 298.

16

M. Kmiecik, *Poprzedni tytuł słabo nadawał się na tytuł albo Nie plakatem po Jarockim*, www.e-teatr.pl/pl/artykuly/148178.html
[data dostępu: 12.10.2012].

17

„Owszem, przykro, że nie ma człowieka. Ale z drugiej strony, za zajmowanie się Gombrowiczem zamiast rzeczywistością, mogło go też spotkać coś znacznie gorszego”. Ibidem.

18

„Mogę ci coś o tym powiedzieć, bo mam dosyć dobrze rozkminione funkcjonowanie na tym świecie”. M. Kmiecik – wpis na portalu społecznościowym facebook.pl z dn. 10.01.2013.

„Nie znoszę teatru, który jest celem dla siebie. I rzadko obchodzi mnie teatr egocentryków” – pisał krytyk w *Szkicach* z „Lunatyków”, zaznaczając od razu, że spektakl Krystiana Lupy taki nie jest¹⁴. Późniejsze przedstawienia krakowskiego reżysera, epatujące osobowością twórcy, najprawdopodobniej zmusiłyby Wanata do zrewidowania tej oceny. Raczej nie zachwyciłby się również ostatnimi dziełami Krzysztofa Warlikowskiego i jego swobodnym stosunkiem do literatury. Twórca traktuje teksty bardzo służalczo – tnie je bezlitośnie, wyrzuca, miesza, mając przed oczami cel

wyższy – wyraz swojej osobowości. Wanat lubił w takich sytuacjach przywoływać słowa Aleksandra Bardinięgo, że „futerat zbuntował się przeciwko skrzypcom”¹⁵. A więc teatr przeciwko literaturze. Raczej nie wierzę, żeby krytykowi przypadł do gustu rozkrzyczany tandem Demirski-Strzępka, chociaż nie można odmówić im światopoglądu. Na szczęście teatralni składacze szybko przemijają, publicystyczny stosunek do sztuki zużywa się w kolejnych spektaklach robionych w oparciu o te same pomysły, na jedno kopyto.

Na moje malkontentstwo pewnie obruszyłby się Michał Kmiecik, młody, genialny, z rękami w kieszeniach. Raz już przecież zżymał się publicznie w felietonie dla e-teatru, gdyż zamarzyło mu się, „żeby tak kiedyś przeczytać o tym, że żyje jakiś wybitny polski reżyser. Nie mówię nawet o sobie – kontynuuję z domorostym znawstwem Kmiecik – ale byłoby to budujące, móc raz na jakiś czas przeczytać, że ktoś jest i fajnie, że jest, bo byłoby gorzej, gdyby tego kogoś nie było”¹⁶. Ale nie jestem w stanie wzbić się na wyżyny Kmiecikowego optymizmu i powiedzieć: „fajnie, że Kmiecik jest, fajnie, że młodociany geniusz z maturą li tylko reżyseruje na scenach, na których Jarocki zajmował się Gombrowiczem, a nie rzeczywistością”¹⁷. I tylko pozazdrościć, że dwudziestolatek ma „dosyć dobrze rozkminione funkcjonowanie na tym świecie”¹⁸. Wanat umarłby ze śmiechu.

Wszelkie porównania współczesnej krytyki z działalnością pisarską Wanata muszą być bolesne. Nikt już w swoich tekstach nie otwiera tak szeroko okna na świat, nikt już nie potrafi tak konsekwentnie cyzelować myśli, trudno już o krytyków, którzy z równym mu znawstwem pisaliby o tajnikach aktorskiego rzemiosła. Dziś „łatwe walczy o lepsze z łatwiejszym”¹⁹, szkoda czasu i trudu na Pochwałę Teatru²⁰.

Ewa Uniejewska – studentka V roku Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, współpracowniczka portalu teatralny.pl.

Zdjęcia na s. 34, 35 i 37 pochodzą z archiwum miesięcznika „Teatr”.

Andrzej Wanat z Izabellą Cywińską i scenografem Andrzejem Sadowskim, 27.03.1993. Fot. Z. Rytka



19

J. Majcherek, *Przedmowa*, w: A. Wanat, *Pochwała teatru*, Warszawa 1997, s. 7.

20

Autorka dziękuje dr. Tomaszowi Grochoczyńskiemu, który nieznośnym sprzeciwu tonem polecił jej niegdyś czytanie pism Wanata (to piękna lekcja) oraz Jackowi Wakarowi, który zechciał poświęcić swój czas na opowiadanie o swoim profeszorze i mistrzu.

KOTŁY, JAKICH NIE

Wędrowniki ludów, odbywające się od końca starożytności po wiek X, zdominowały średniowieczną Europę.

Wymiana handlowa i kulturalna stanowiła opozycję do płonących stosów i późniejszych ksiąg na miarę *Malleus Maleficarum*, piętnujących to, co nieznane, obce. Wraz z wyprawami krzyżowymi do Europy zaczęły napływać nowe, nieznane dotąd instrumenty, które asymilowały się, z czasem przejmując funkcje instrumentów nowego kraju. Były wśród nich kottły¹.

Jak wyglądały? Jak ewoluowały? Jak brzmiały?

Średniowieczne, renesansowe, barokowe, współczesne...

Znana nam historia kottłów obejmuje przeszło dziesięć stuleci, w ciągu których poddawane były one licznym modyfikacjom, by w XX wieku osiągnąć kształt i mechanizmy znane ze współczesnych orkiestr.

Historia

Kottły pochodzą z Bliskiego Wschodu. Te pierwsze bardzo różniły się od tych, jakie znamy dzisiaj. W tradycyjnej muzyce tureckiej i arabskiej występowały małe kociołki o nazwie kydum, przytwierdzone do ramienia muzyka za pomocą sznurów lub rzemieni. Wykonane były z miedzi lub, rzadziej, mosiądzu, wyklepane z blachy (miały wówczas kształt zbliżony do miski) lub nitowane z kilku profilowanych płytek. Inną odmianą średniowiecznych kottłów były instrumenty większe, przymocowane do pleców. W tym wypadku w celu generowania brzmienia konieczna była obecność dwóch osób – jedna niosła instrument na plecach, druga grała na nim, podążając za pierwszą. Największą odmianą kottłów pochodzenia arabskiego były duże stacjonarne bębny o bardzo niskim brzmieniu, używane głównie w celach ceremonialnych.

Instrumenty te były często zdobywane podczas krucjat. Także w Polsce, która prowadziła liczne wojny z Imperium Osmańskim, znalazło się wiele instrumentów orientalnych i to na długo przed bitwą pod Wiedniem. Kapele janczarskie, których członkowie stawali się często jeńcami wojennymi,

wykonywały muzykę daleką estetycznie od europejskich kanonów piękna tamtych czasów. Była to muzyka jazgotliwa, przesycona brzmieniem talerzy, różnorodnych brzękadł, bębnów davul i kydum oraz przerażającym dźwiękiem szatamai. Kapele te towarzyszyły elitarnym i wyjątkowo okrutnym oddziałom janczarów, a ich brzmienie budziło strach wśród Europejczyków.

Pod koniec średniowiecza arabskie i tureckie bębny pozostające w zasobach europejskich zaczęły ewoluować, zaczęto inaczej postrzegać



1

Moim przewodnikiem po zawiłościach historii jest perkusista Warszawskiej Opery Kameralnej, pasjonat i znawca dawnych instrumentów, dzięki któremu zdobyłem odpowiedzi na nurtujące mnie kwestie związane z instrumentami historycznymi – Jarosław Kopeć.

ZNAMY

ich funkcje, współtworzyły fanfary wraz z instrumentami dętymi. Do dzisiaj zachowały się zapisy, z których można wyczytać przypisanie danych instrumentów perkusyjnych do stopnia wojskowego czy państwowego. Na przykład powitaniu ważnego dostojnika państwowego towarzyszyły wzniosłe brzmiące kottły, trąby, puzony, dzwony, natomiast urzędnika niższego rangą zapowiadały muzycznie skromniejsze trąbki i tarabany. Należy nadmienić, że zespół fanfary wykonujący ongiś muzykę był formacją zawodową, złożoną

Kottły barokowe z kolekcji Jarosława Kopcia. Fot. L. Lorent



6–11 śrub naciągowych (czworokątnych z motylkiem lub dokręcanych kluczem), umożliwiających strojenie. Stały na niskich, przynitowanych nóżkach, co wymagało pozycji siedzącej instrumentalisty podczas gry. Występowały również kottły stojące na wysokich, metalowych nogach, wykorzystywane przez wojsko, oraz instrumenty konne, spadkobiercy dawnych naker – przewieszane przez koński grzbiet miedziane bębny o przekroju misy. Instrumenty perkusyjne w baroku nie posiadały dwóch obręczy naciągowych – „czynnej” z przymocowaną skórą i dociskającej. Występowała jedna obręcz³, w której znajdowały się otwory na śruby dociskowe i do której przymocowywano skórę.

Barokowe kottły, oprócz funkcji punktującej, wzmacniającej rytm, spełniały także funkcję harmoniczną. Ciekawostką jest, że we wnętrzu instrumentów znajdowała się czara wzmacniająca brzmienie. Był to przytwierdzony do dna kotta roztrąb, kształtem przypominający czarę waltorni. Dźwięk poprzez odbicie od dna czary był wzmocniony, czego efektem był większy wolumen brzmieniowy instrumentu.

Kottły ewoluowały przez wieki zarówno jeśli chodzi o budowę, jak i zastosowanie. Wiele nowości konstrukcyjnych zostało wprowadzonych w XIX wieku – nowe mechanizmy strojenia, obręcze dociskowe, większe wymiary samego instrumentu oraz zwiększenie ilości kottłów do trzech, czterech lub pięciu w jednym dziele. Ewolucji ulegały również induktory brzmienia – pałki punktujące rytm i najlepiej nadające się do wykonywania skomplikowanych, barokowych ozdobników – od posiadających główki drewniane do główek



Przykład barokowych pałek do kottłów.
Fot. L. Lorent

2

Rodzaj skóry zależał od dostępności różnych gatunków zwierząt oraz od upodobań władcy. W XIX w. w kapeli carskiej grano na kottach mających naciągi z wola pelikana, charakteryzującego się wielką sprężystością i wytrzymałością, co w sposób znaczący wpływało na jakość dźwięku.

3

Druga obręcz – dociskająca – zaczęła być stosowana ok. XIX w.

z wysoce wyspecjalizowanych artystów posiadających własne stowarzyszenia. Muzycy posługiwali się określonymi formułami rytmicznymi, często opartymi o improwizację. Trzon melodyczno-rytmiczny fanfary pozostawał stały, ozdabiał go improwizowane ornamenty.

We wczesnym baroku kottły, nie tracąc swojej funkcji fanfary, zostają włączone do kapel dworskich. Instrumenty te miały wówczas średnicę 40–60 cm, obciążone były dobrze wyprawionymi skórami cielęcymi lub kozimi². Posiadały



Oryginalna inskrypcja wewnątrz kottów barokowych z 1775 roku.
Fot. J. Kopeć

owiniętych skórą, flanelą czy filcem. Ewolucja pałek wiąże się niewątpliwie z rosnącym zainteresowaniem samą barwą dźwięku kottów w okresie od romantyzmu do czasów współczesnych.

Konserwacja

Dawne instrumenty perkusyjne, które przetrwały do czasów dzisiejszych, wymagają specjalnych zabiegów, dzięki którym mogą stale cieszyć słuchaczy pięknym brzmieniem, nasyconym nie tylko charakterystyczną barwą, lecz również historią. Głównym problemem związanym z eksploatacją

barokowych kottów jest zachowanie stroju instrumentu. Z powodu małej średnicy kotta strojenie odbywa się w dolnej części rejestru osiągalnych dźwięków i musi być szczególnie precyzyjne. Naturalna skóra jest niezwykle podatna na zmienne warunki atmosferyczne. W zależności od wilgotności i temperatury pozostaje bardziej lub mniej napięta. Różnice napięcia skóry, występujące na przykład podczas przenoszenia kottów z jednego pomieszczenia do innego, powodują znaczne różnice w wysokości dźwięku. W niektórych przypadkach tuning może zmieniać się nawet kilkakrotnie podczas jednego koncertu, jeśli ulegają zmianie warunki atmosferyczne. Można temu zaradzić, umieszczając instrument odpowiednio wcześniej w sali, w której wykonywany będzie koncert. Skóra po kilku godzinach „przyzwyczai się” do warunków panujących w pomieszczeniu – można wówczas rozpocząć proces strojenia instrumentu.

Zaleca się częste wkładanie do wnętrza kotta specjalnego nawilzacza – wówczas utrzymywana jest stała wilgotność, co w znaczący sposób wpływa na żywotność i jakość membrany, a tym samym na jakość dźwięku. Istnieją również

sposoby na podsuszanie skór poprzez montowanie do dołu kotta... żarówki. W razie konieczności podwyższenia stroju lub przy wyjątkowo dużej wilgotności powietrza kotlista może włączyć żarówkę, której ciepło podwyższa dźwięk instrumentu. Jest to jednak działanie „szokowe”, nagłe, które, jeśli jest często stosowane, wpływa negatywnie na membranę.

Kotły współczesne

Współczesne kotły znacznie różnią się od swych dawnych „kuzynów”. Owe różnice nie ograniczają się jedynie do budowy instrumentu, dotyczą przede wszystkim samego brzmienia. Dźwięk współczesnych instrumentów jest znacznie bardziej nośny, głośniejszy, dłużej trwa. Posiada ostrą barwę i charakterystyczny, często „syntetyczny” przydźwięk. Dzieje się tak głównie za sprawą membran zainstalowanych na kotle. Współczesne firmy produkujące membrany oferują ich szeroki wybór w zależności od muzyki, jaka będzie wykonywana na danym instrumencie. Istnieją membrany plastikowe, używane często w szkołach muzycznych do celów dydaktycznych. Są wytrzymałe, gładkie, jednak jakość dźwięku generowanego za ich pomocą nie jest dobra. Jest

Zbiór dawnych instrumentów pochodzących m.in. z Imperium Osmańskiego. Fot. J. Kopeć



to dźwięk sztuczny, niemający wiele wspólnego z prawdziwą barwą dźwięku kotta. Lepszym rozwiązaniem jest zastosowanie membran „renesansowych”. Są to plastikowe membrany, matowe, o lekko ziarnistej fakturze, grubsze od wcześniej wspomnianych. Dźwięk wygenerowany za pomocą tych membran jest mniej nośny, bardziej stłumiony, przez co upodabnia się do dźwięku dawnego kotta. Naturalnie żadna plastikowa membrana nie zastąpi brzmienia prawdziwej skóry. Może się jednak do niego zbliżyć. Zaletą membran syntetycznych jest to, że nie są one

uzyskać różne wysokości dźwięku. Rozwój mechanizmów pedałowycych leżał u podstaw nowych dzieł pisanych w XX wieku na kotty traktowane jako instrument solowy, jak *Eight pieces for four timpani* Elliotta Cartera.

Współczesne zespoły muzyki dawnej w Polsce

W Polsce funkcjonuje kilka formacji artystycznych specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej na instrumentach historycznych lub na ich wiernych kopiach. Instrumentaliści parający

Dzięki wymienionym zespołom, artystom pasjonatom, licznym stowarzyszeniom, naukowcom i instytucjom promującym dawną muzykę publiczność może doświadczyć sztuki sprzed setek lat, zaprezentowanej w oryginalnej formie na oryginalnych instrumentach z epoki lub na ich wiernych kopiach.

Do instytucji propagujących wiedzę o muzyce dawnej należy niewątpliwie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie. Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej, którego kierownikiem artystyczno-naukowym jest prof. Agata Sapiecha, inicjuje i realizuje wiele projektów przybliżających muzykę dawną wielbicielom i znawcom. Działalność studium jest nieocenionym wkładem w rozwój świadomości muzycznej warszawiaków. Może właśnie z tego powodu widownie sal koncertowych podczas prezentacji artystycznych Studium Muzyki Dawnej są wypetnione po brzegi. Publiczność pragnie słuchać brzmień dawnych viol da gamba, różnorodnych fletów oraz kottów – królewskich instrumentów orkiestrowych, tworzących muzykę od średniowiecza po czasy współczesne.



Roztrąb przymocowany do dna misy kotta barokowego. Fot. J. Kopeć

podatne na zmienne warunki środowiska. Kociot wyposażony w syntetyczne skóry nie traci swego stroju. Eksploatacja membran syntetycznych jest znacznie prostsza niż naturalnych. Podobnie jest z ich konserwacją – membrany syntetyczne nie wymagają nawilżania, nie muszą przyzwyczajać się do temperatury i wilgotności panującej w sali koncertowej. Są też wytrzymałe.

Korpusy współczesnych kottów wykonane są z różnorodnych materiałów. Te najbardziej klasyczne posiadają korpusy miedziane. Są to instrumenty koncertowe o dostojnym, majestatycznym dźwięku. Używa się również kottów posiadających korpusy ze sztucznego włókna, akrylu i podobnych materiałów. Zaletą takich instrumentów jest waga – są niezwykle lekkie, co jest istotne podczas transportu.

Szczególną uwagę należy zwrócić na współczesne mechanizmy strojeniowe. Pozwalają one na bardzo precyzyjne nastrojenie instrumentu, bez konieczności użycia rąk. Są to mechanizmy pedałowycych, bazujące na zębatych półkolach lub na sprężonym powietrzu (mechanizmy pneumatyczne). Możliwość przestrajania kotta poprzez wciskanie pedału instrumentu nogą daje dużą swobodę – wykonawca może w krótkim czasie

się dawną muzyką to artyści – pasjonaci kochający dźwięk danych instrumentów, posiadający często wielką wiedzę na ich temat, potrafiący samodzielnie zrekonstruować instrument, by przywrócić mu świetność, jaką miał w poprzednich wiekach. Do grona takich właśnie pasjonatów należy Jarosław Kopeć. Perkusista posiada kolekcję przeszło dziesięciu zestawów kottów z epoki baroku, klasycyzmu i romantyzmu, z których większość doprowadził samodzielnie do stanu używalności. Artysta występuje w *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense* – zespole muzyki dawnej działającym przy Warszawskiej Operze Kameralnej, we Wrocławskiej Orkiestrze Barokowej oraz w *Goldberg Ansambel*.

Accademia Del Arcadia

Zapytany przeze mnie o inne renomowane zespoły muzyki dawnej wykorzystujące brzmienie starych kottów oraz o grających w nich perkusistów Jarosław Kopeć wymienił między innymi *Capellè Cracoviensis* i tamtejszego kottistę Tomasa Sobańca oraz Ryszarda Habę – krakowskiego perkusistę, kolekcjonera dawnych instrumentów. Wielce zasłużony dla ratowania historycznych instrumentów jest także Maciej Kaziński – multiinstrumentalista i kolekcjoner, szef Festiwalu Muzyki Dawnej w Jarosławiu.

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

Jarosław Kopeć przy kottach barokowych. Fot. L. Lorent





AKTUALIZACJA MITU

Analiza świata przedstawionego w *Orestei* Ajschylosa w reżyserii Mai Kleczewskiej

Kamilla Baar

Spektakl zaczyna się od narodzin z martwego jelenia martwej Ifigenii wnikającej w świat swoich żywych bliskich, w swój dom, poruszającej się wolno w rytm słów Przodownicy Chóru, granej przez Annę Chodakowską przywołującą scenę śmierci Ifigenii. Chodakowska – ubrana w różową, satynową suknię, z ustami pomalowanymi na czerwono i po męsku obciętymi włosami – stojąc na proscenium, mówi wprost do widowni. Wtórzy jej niepokojąca muzyka Agaty Zubeł, skomponowana z szeptów i krzyków, pojedyn-

czych wyrazów i zaśpiewów, jednogłosowych chórów połączonych z elektroniką. Odrealniające tę scenę sine światła dopiero po dłuższej chwili pozwalają stwierdzić, że znajdujemy się w domu Atrydów – nadmorskiej rezydencji z widokiem na morze i luksusowym wejściem na plażę. Wyposażenie willi czasy świetności ma już dawno za sobą. W centralnym miejscu, w którym rozegrają się kluczowe dla dramatu rodzinne sceny, znajduje się wystyżony komplet wypoczynkowy: sofa, fotele, ława. Pod ścianami lodówka, televi-

zor plazmowy i wanna. Pomiedzy sprzętami leżą martwe koty i psy.

Powoli na scenę wvleka swoje pozbawione życia ciało mniej więcej pięćdziesięcioletnia kobieta. To Klitemnestra. Zaniedbana, zapuszczona, z kieliszkiem w dłoni, pozwala, by dotykali i zabawiali ją mdli, o połowę młodszy od niej mężczyźni... Mówią do niej: Królowo. Tańczą w rytm muzyki z *Nocy Antonioniego* do momentu, gdy na plazmie pojawia się przypominająca telewizję informacyjną

scena na lotnisku, relacjonująca powrót Agamemnona z wojny. Agamemnon mówi słowami przywódcy, przypominającymi przemówienia George'a Busha, starającego się zdjąć z siebie odium wobec agresora, który wbrew społeczności międzynarodowej zdecydował się na wojnę imperialną, uzasadniając atak wyższymi racjami. Przemówienie budzi ambiwalentne odczucia. Na ekranie widać zwycięzcę, przegranego pięćdziesięciolatka, zmęczonego ciężką rutynową pracą, do której odczuwa niechęć. Troja upadła, a ten upadek – długo oczekiwane zwycięstwo Greków – to początek, a właściwie przyczyna rozpoczynającej się tragedii. Enigmatyczna pieśń Chóru kontynuowana jest poprzez metaforykę rozwiniętego czerwonego dywanu, po którym Agamemnon wkracza do swojego domu – „Pałacu Śmierci”. Z pieśnią na ustach witają go śpiewacy ustawieni w wojskowy szpaler, żona, która w ciągu kilkunastu sekund przeobraża się w typową żonę prezydenta w kostiumiku, białych rękawiczkach i ułożonej fryzurze, córka Elektra i martwa córka Ifigenia. Zjawiska wskazują na mroczne przyszłe zdarzenia, zaś postaci dramatu zastanawiają się nad sensem proroczych znaków. Groza realizuje się tu w sposób sformalizowany poprzez metafory i wątki. Przeczucie grozy, które ogarnia chór, potęgują straszliwe przepowiednie niemej Kasandry, która, w nagłym ataku hysterii „migając” i gestykulując, rozpoczyna ciąg wizjonerskich i profetycznych obrazów konfrontujących los Agamemnona, krwawej ofiary, z zabójstwami popełnionymi przez niego i z zabójstwami dokonanymi tu wcześniej. Słowa jej przepowiedni widzowie mają wyświetlone na ekranie zawieszonym nad sceną, pełniącym w spektaklu funkcję emocjonalnego dopetnienia – obrazującym stany wewnętrzne postaci.

Wygląd postaci można również uznać za medium języka grozy: Klitemnestra, o której już pisałam, Kasandra – niema, z obciętymi piersiami, Ifigenia – zakrwawiona i naga, wreszcie Elektra – wytatuowana, z krótko obciętymi blond włosami, w kusej jeansowej spódnicy, trampkach marki Converse, dziewczyna, która ogląda wszystko zza ciemnych okularów. Ze stuporu i nieobecności wyrwy ją tylko krótka chwila niepohamowanej radości z powrotu ojca – najpierw, gdy tuli się do niego na ekranie, i później, gdy wczepia się w niego chorobliwie, namiętnie tuląc się i łaszcząc, nadstawiając do głaskania plecy.

Faza strachu, oczekiwania nasila się. Jest to jednak strach leżący głębiej, swoisty modus grozy, dotyczy bowiem niepojętego, ledwie przeczucialnego zła „żyjącego” w tym domu i w członkach rodziny. Wszystko zmierza do mordu i związanych z nim przygotowań podjętych przez Klitemnestrę, której życie podczas nieobecności Agamemnona buduje strukturę tajemnicy i zagadki. Po wznieście, spektakularnej scenie powitania następuje w spektaklu scena „domowa” między mężem i żoną. Pozbawiona

muzyki, w jasnym świetle jarzeniówek, jest – wydawałoby się – prosta i mogłaby się rozgrywać wielokrotnie w każdym domu. Scena ta, w której padają fragmenty rozmów ze *Scen z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana, ma jednak wymiar uniwersalny, ponieważ reżyserce udało się w niej uchwycić grozę dotyczącą najgłębszego problemu ludzkiej skończoności – strachu z tym związanego, grozy odczuwanej wobec tego, co człowieka w życiu spotyka, co go przerasta, wobec czego jest zawsze bezradny, i od czego zawsze jest uzależniony – czyli od relacji z drugim człowiekiem. Mąż leży na sofie, czyta gazetę, przerzuca kanały w telewizji; żona przynosi mu kaptcie, szykuje kolację i kąpiel. W międzyczasie rozmawiają i uprawiają seks. W międzyczasie.

U Kleczewskiej jest to scena głęboko metaforyczna, dwuznaczna niczym scena antyczna. Wprowadzony zostaje tu uniwersalny język potocznych rozmów, które mogłyby się odbyć w każdym współczesnym domu, a nici łącznie postaci Klitemnestry i Agamemnona są przez Kleczewską „wyczyszczone” z tego, co jest mitologiczną otoczką relacji, jednak podskórnie tętni w nich źródłowa moc. Reżyserka buduje tę scenę psychologicznie, odnosząc się do uniwersalności problemu analizowanego przez Freuda, Junga

lityk, staje się nieprzeczuwającą niczego ofiarą wkraczającą w fazę rytualnego mordu, którego jego żona Klitemnestra dokona na nim za chwilę w wannie. W tej pełnej podskórnej napięcia scenie tożsamość wojownika arystokraty zostaje zdegradowana do poziomu krwawej ofiary.

Za chwilę wszystko się zmieni. Nastąpi rozpad porządku tego świata, eksplozja. To symboliczna scena, w której człowiek ingeruje w porządek świata, dokonuje transgresji, przejścia porządku ku nieporządkowi. Kobieta, matka, chcąc odwrócić zło, „okazuje dobroć niedobry”. Mszcząc się za śmierć córki – bo mechanizmem działania jest tutaj zemsta, zadośćuczynienie, próba przywrócenia sprawiedliwości – swą ludzką ręką rozstrzyga o życiu i śmierci. Podejmuje wybór. W tej symbolicznej scenie widać, że jeżeli reagujemy na zło, które się stało, jesteśmy w rękach tego zła, już mu się nie wymkniemy, ono musi się spełnić. W miejsce porządku logosu wdziera się więc porządek chaosu i staje się czymś pojmanym w kategoriach zła wciągającego. Czyn Klitemnestry początkuje nieuchronną logikę następstw, rodzi późniejszą determinację Elektry, wreszcie zabójczy czyn Orestesa. Kleczewska w tej scenie też przygląda się wnikliwie sytuacji kobiety. I choć recenzenci zarzucali reżyserce, że uwidacznia



Sebastian Pawlak (Orestes), Kamilla Baar (Elektra), leży: Mirosław Konarowski (Agamemnon).

i Lacana – „braku” w tym co męsko-żeńskie. Relacji międzyludzkich widzianych jako relacje napędzające kulturę. Niemal zupełnie rezygnuje tu z tekstu Ajschylosa na rzecz sceny zaimprovizowanej przez aktorów, stworzonej jedynie na fundamencie antycznych dialogów – snuje mit pod powierzchnią zdarzeń dziejących się w czterech ścianach. W ten sposób zderzając widza z dobrze znaną mu okolicznością, zamierza skrócić dystans wobec zdarzenia sprzed tysięcy lat. W kluczowej scenie, która niczym pierwszy decydujący ruch domina niszczy dotychczasowy porządek, Agamemnon, obecny na lotnisku zwycięski po-

swoje opętanie ideologią feministyczną, moim zdaniem jest to scena dużo bardziej uniwersalna. Kobieta-żona w archetypicznej postawie broni tu mitości, broni swoich dzieci, tego, co jest więzią naturalną, broni życia, broni też siebie. Jednak obrona życia wbrew logosowi okazuje się „niedobrym dobrocią”, bo rozstrzygnięcie o życiu i śmierci nie jest sprawą ludzką... Kobieta stojąca po stronie dobra, ironicznie staje się sojuszniczką zła. Jest to pierwsza z trzech kluczowych scen spektaklu, ukazujących, że dobro nie istniałoby bez zła. Są tylko ludzkie wybory. Nie da się przeżyć życia odpowiedzialnie, nie dokonując wyborów, czyli nie

popetniając dobrych i złych czynów. Każdy wybór wiąże się z tym, że coś zostawiamy za sobą. I ponosimy tego konsekwencje.

W tej scenie portret kobiety ma twarz żony rozdartej między pragnieniem miłości do męża a nienawiścią do niego. Powodem nienawiści jest z jednej strony poświęcenie Ifigenii, a z drugiej reakcja na związek „przemocowy” – Klitemnestra nie została dobrowolnie żoną Agamemnona, on ją zdobył siłą. Relacja małżeńska pokazana przez reżyserkę w tej scenie przywołuje na myśl sceny tłumionego żalu porzuconych, zdegradowanych przez swoich mężów żon, sprowadzonych do poziomu kucharek, sprzątaczek, pozbawionych szacunku i miłości opiekunek do dzieci. Klitemnestra, którą Kleczewska widzi w fartuchu, smażącą kawałek mięsa, wspomina w rozmowie z Agamemnonem, jaka była ich miłość przed dziesięciu laty, przed wyjazdem pod Troję. Rozlicza miniony czas. Mówi do męża: „zbudowałeś swoje szczęście na moim nieszczęściu”. Mając już dystans do własnych przeżyć, wyznaje, że dopiero teraz wyzwoliła się z tej niewolniczej miłości i potrafi spojrzeć mu w oczy. Siłą daje jej decyzja o zemście. Teraz może już przyznać się bez wstydu i obaw do choroby, do depresji: Kiedy to zrobicie i mnie zostawicie, myślałam tylko o jednym, że chciałabym umrzeć. Tak bardzo nie chciałam zaczynać wszystkiego od nowa. Tak bardzo nie byłam ciekawa swojego życia w przyszłości. W nagłym przyptywie mściwości chciałam, by wszystkie nasze dzieci umarły.

Klitemnestra to zdesperowana kobieta, która nie miała odwagi odebrać sobie życia, nie miała też odwagi, by żyć. Depresja spowodowała zanegowanie własnego istnienia, unieważnienie związku z dziećmi, odrzucenie ich – być może również z tego powodu, że przypominały jej tych, którzy odeszli. Orestes – Agamemnona, a Elektra – Ifigenię. Klitemnestra unieważnia swój świat w akcie autodestrukcji. Kiedy umiera Ifigenia, wszystkie związki zostają bezpowrotnie przecięte: Wracaj i wciąż wraca do mnie jeden sen. Mieliśmy przejść we trójkę w niebezpiecznym miejscu. Chciałam żebyście wzięli mnie za ręce, żebyśmy się razem trzymali. Ale to było niemożliwe, nie miałam rąk. Tylko kikuty kończące się powyżej łokci. [...] Zapadałam się w miękki piasek, staliście na drodze, a ja nie mogłam do was dotrzeć. Odrzucenie, zdrada, poczucie niesprawiedliwości – w tej scenie widać, jak przez traumatyczną utratę relacja z Innym została bezpowrotnie zamknięta. Utrata autonomiczności, utrata córki przeradzają się w nieumiejętność życia z żywymi dziećmi i w konsekwencji rodzą niepohamowaną agresję.

Kobieta-żona wymierza sprawiedliwość, zabijając. Taki podejmuje wybór. Jedyny, w jej przekonaniu, możliwy. Agamemnon ginie. Tutaj zresztą wszyscy podejmują tragiczne wybory. Kochając – wybierają śmierć.

Monolog Klitemnestry po zabójstwie Agamemnona jest jednym z najmocniejszych, wzniostych momentów tego spektaklu: „Tu stoję, gdzie zadałam cios. Spełnione dzieło”. W interpretacji Danuty Stenki, swoistym studium zbrodni, uchwycona została tak cenna dla tego mitu groza „przepastności” ludzkiej duszy. Niemożność rozróżnienia między tym, co dobre a tym, co złe. Nieumiejętność jednoznacznego zaklasyfikowania zła. Tym monologiem Klitemnestra nie usprawiedliwia swego czynu, lecz uwidacznia tę destrukcyjną siłę, to „coś”, co może być w każdym z nas i co budzi naszą grozę.

Studium osobowości postaci budowanych psychoanalitycznie jest kluczowe dla przeprowadzanej przez Kleczewską „aktualizacji” mitu. W jej interpretacji fatum to konieczność „dziania się”. Musi wydarzyć się wszelkie najgorsze zło, jakie człowiek może wyrządzić drugiemu człowiekowi, musi się ono „wysycić” do końca po to, aby mogło nadejść zrozumienie i przebaczenie.

Klitemnestra-kobieta-matka z miłości do jednej córki zabija męża i jednocześnie odrzuca żyjące dzieci, każde z innych powodów. Kleczewska zdaje się zadawać pytanie, czy w nieszczęśliwym, przemocowym małżeństwie mogą wychować się dzieci kochane? W jej spektaklu Elektra i Orestes są jak żywe znaki upokorzenia, które trzeba odrzucić. Dla Klitemnestry są trochę jak obce twory – zostały splotzone, ale nie należą do niej.

czy kobietą? Syn jest obcym mężczyzną czy jej dzieckiem? Erotyczne napięcie i lata niewypowiedzianych żalów, przytulanie i odrzucanie, krzyki i szepty, wspólne słuchanie muzyki, rozpacz spotkania, które będzie ich ostatnim spotkaniem. Syn powtarzający w zapamiętaniu: „mama kocham cię, mama jesteś najpiękniejsza”, pytający niepewnym głosem: „dlaczego nie chciałaś widzieć mnie przez te wszystkie lata?”. Orestes w spektaklu Kleczewskiej nie jest tylko synem mścącym ojca, nie jest też tylko kochającym siostrę bratem decydującym się zabić matkę w zadośćuczynieniu za wyrządzone przez nią zło. Jest samotnym, empatycznym, pozbawionym własnej woli człowiekiem, służebnym wobec innych, spełniającym ich oczekiwania, nieżyjącym własnym życiem. Osobnym. Ratującym heroinowym „złotym strzałem” matkę przed jej dalszym „życiem bez życia”. Przynoszącym śmierć jak wyzwolenie.

Elektrę w tym spektaklu łączy z ojcem więź zbyt bliska, jak na więź dziecko-ojciec. To bliskość, która nie uchodzi uwagi Klitemnestry w pierwszej scenie spektaklu patrzącej na niemal erotyczne powitanie córki i ojca i nie reagującej, jakby była zadowolona z tego, że córka zajęła jej miejsce. Matka jest pełna nienawiści do dziecka, które wykonuje rozpaczliwy gest prowokacyjny: „popatrz na mnie mamo”. Postać Elektry jest „wykluczona” – uwidacznia związek między kobietami, utratę więzi między nimi prowadzącą je obie do zagłady. Elektra zwraca się ku silniejszemu i wy-



Kamilla Baar (Elektra), Sebastian Pawlak (Orestes)

Orestes „zdradził” – opuścił matkę, nie stał się przybocznym rycerzem strzegącym jej czci, wspierającym ją, a czasem nawet zastępującym jej męża. Nieobecny syn musi więc ponieść karę odrzucenia. Jego powrót do domu, po dziesięciu latach nieobecności, Kleczewska widzi jako rodzące się między matką a synem napięcie wynikające z niejasnych ról – kobieta czuje się matką

stępnemu ojcu, ponieważ jest odrzucona przez matkę, i tym samym staje na przegranej pozycji. Po śmierci ojca „żyje” z jego zwłokami w jednym pokoju, pielęgnuje go i śpiewa mu *Video Games* Lany del Rey w charakterze nieśmiertelnego dowodu miłości. W tym spektaklu reżyserka widzi związek córki z ojcem jako narzędzie walki z matką, która – wydaje się, że od zawsze – nie potrafiła



Kamilla Baar (Elektra), Sebastian Pawlak (Orestes)

związać się z córką. Królowa nie kocha córki, nadzieje wiąże z synem, bo w układzie rodzinnym to on jest silniejszy, może dać jej nadzieję na oswo-bodzenie, ale i ta szybko mija. Królowa odcina się od własnej ptci i w ten sposób skazuje córkę na symboliczną śmierć w nadziei, że dzięki temu ocali siebie. Elektrę czyni znakiem braku wartości.

W budowaniu napięć przeanalizowanych scen reżyserka posłużyła się metodą ustawień rodzinnych Berta Hellingera, dzięki którym wspólnie z aktorami starała się ukazać, jak wszyscy jeste-smy uwikłani w jeden wspólny los. „Przy *Orestei* chcieliśmy za pomocą tej metody odtworzyć hi-storię rodu Atrydów, relacje panujące między bo-haterami. Wykorzystując ustawienia, aktor może sprawdzać motywacje, intencje, poziom zanurzenia emocjonalnego postaci. To rodzaj bez-piecznego laboratorium¹. Ustawienia Hellingera stały się dla Kleczewskiej metodą poszukiwania najgłębszej prawdy o przyczynie i pochodzeniu obecnej w rodzinie Atrydów patologii i na pracę tą metodą namówiła aktorów.

Według psychoterapeuty Berta Hellingera nie istnieje coś takiego jak integralna osobowość. Metoda ustawień rodzinnych zakłada, że historia rodziny, ukryte potrzeby i pragnienia kumulują się w sposobie zachowania, języku ciała, życiowych



Sebastian Pawlak (Orestes), Kamilla Baar (Elektra)

wyborach. Uczestnicy terapii wchodzi w role rodziców, dzieci czy dalekich przodków. Meto-da działa w oparciu o teorię „wiedzącego pola”, gdzie obcy człowiek postawiony symbolicznie na miejscu kogoś z rodziny pacjenta ma takie same odczucia jak osoba, którą reprezentuje, chociaż prawie nic o niej nie wie. Ustawienia mają doprowadzić do wniosków na temat histo-rii i obecnej sytuacji życiowej pacjenta. Hellinger zauważył, że już dzieci bezwiednie przyjmują system rodzinny. Reprezentujemy losy, powta-rzamy błędy swoich przodków – jesteśmy ich kalką. Już od dziecka nie żyjemy swoim życiem, na które nie mamy pełnego wpływu. Często musimy dokończyć dzieło dziadków, rodziców, jesteśmy zobowiązani „wynagrodzić” moralne krzywdy poprzedników. Ustawienie „wiedzą-cego pola” daje szansę konfrontacji z własnym obciążeniem, możliwością zobaczenia swojego przeznaczenia i losu.

Maja Kleczewska, zafascynowana powtarzalno-ścią losu rodziny, którą się zajmowała, za pomocą metody Hellingera podjęła próbę zaktualizowania w tym duchu „klątwy Atrydów”. Każdy człowiek, z którym wchodzimy w relacje, staje się częścią naszego losu, a my stajemy się częścią jego losu. Wpisuje się on w nasz osobisty mit, nasze życie. Wszyscy jesteśmy uwikłani, niektórzy bardziej, nie-ktorzy mniej. Wszystkie uwikłania rodzinne, walki z matkami, z ojcami, dziećmi, zdrady małżeńskie, których doświadczamy, są historiami, które od-były się już tysiące razy od początku świata. Życie żyje dzięki zjadaniu i samozjadaniu, śmierci i od-radzaniu się. Wszyscy boimy się skonfrontować z nieświadomą, lękotwórczą częścią nas. Czytając mity, możemy zwrócić się do wewnątrz. Mity są wspólnym, zbiorowym snem, a sen jest indywidu-alnym mitem. Jesteśmy częścią wspólnego losu i to przynosi ukojenie, losu nie dźwigamy sami, my tylko w nim uczestniczymy².

Tekst jest fragmentem pracy magisterskiej *Filo-zoficzne przestanki adaptacji mitu tragicznego w inscenizacji Orestei Ajschylosa Mai Kleczew-skiej* napisanej na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej pod kierunkiem prof. Iwony Lorenc, obronionej w 2013 roku.

Fot. B. Nalazek, zbiory Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego.

Kamilla Baar – absolwentka Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, od 2005 roku aktorka Teatru Narodowego w Warszawie. Ma w swoim dorobku role teatralne w spektaklach Mai Kleczewskiej (Panope w *Fedrze Racine’a*), Jana Englerta (Klara w *Ślubach panieńskich* Fredry) i Jerzego Jarockiego (Ma w *Tangu Mrożka*), a także role filmowe (Zofia Leśniewska w *Generał – zamach na Gibraltarze*) oraz w serialach (m.in. Hana Goldberg w *Na dobre i na złe*).

1
Sceny rodzinne u Kleczewskiej, „Gazeta Wyborcza” 13.04.2012, dodatek „Co jest grane?”.

2
Prawda jest oczyszczająca, z Ł. Chatkowskim i M. Kleczewską rozmawia W. Kowalski, www. Teatrdlawas.pl [data dostępu 27.01.2012].

CZY SZATAN ZDOBI CZŁOWIEKA?

1

E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta.*
Historia symbolizmu i struktura
„prawdziwego” obrazu.
Kraków 1998, s. 104–109.

„W Bizancjum noszono ubrania w obrazy. [...] Stroje ze scenami biblijnymi dawały ludziom poczucie więzi i określały ich jako grupę. Świadczyły o sile chrześcijaństwa i tolerancji religijnej. [...] Modę tę można interpretować jako przejaw pragnienia, by wiarę wyrażać w sposób namacalny i magiczny. Haftowane i tkane obrazy Chrystusa, Najświętszej Panny, świętych i cudów mogły odgrywać rolę talizmanów, oddalając zło na podobieństwo amuletów, które jeszcze w ósmym stuleciu wieszano w pokojach i na szybkach noworodków. [...] Poza tym szaty z obrazami były wymownymi dowodami pamięci i intymnej więzi między ludźmi i świętymi, żyjącymi i zmarłymi. [...] Zarówno w życiu, jak i sztuce obrazy na ubraniach odwracały uwagę od osób, które je nosiły, kierując wzrok ku portretom świętych i scenom biblijnym. Pod prawdziwymi i symbolicznymi okryciami zniknęło ciało człowieka, a jego fizyczną obecność zastąpiły obrazy minionych zdarzeń i zmarłych. W ten sposób jednostkę podporządkowano religii, a cechy indywidualne – symbolicznym szatom pełniącym funkcję świętych zbroi i tarczy.

Lekkość i intymność sztuki bizantyjskiej wytwarzała specyficzną symbolikę, szczególnie wymowną w wypadku kobiet. Jeśli nosiły portrety, zwłaszcza mężczyzn, w rękach, na sukniach i pod nimi, przypominały Dziewicę z Jezusem na piersi lub w ramionach”¹.

Współczesna moda rządzi się swoimi prawami i pozwala jej twórcom na dużą dowolność i odwagę.

Projektantów *haute couture* należy traktować jak twórców sztuki. Artystów, którzy malują – przy czym płótnem są tu tkaniny; przyozdabiają je, wykorzystując biżuterię – jak dekoratorzy wnętrz czy twórcy współczesnych instalacji; piszą scenariusze i reżyserują pokazy mody, jakby przeprowadzali wydarzenia performatywne. Projektanci czasem łamią przy tym konwenanse, zakazy i ograniczenia kulturowe.

O ile jedni artyści sięgają po aparat fotograficzny, inni po dłuto, a jeszcze inni, jak na przykład twórcy

land artu, korzystają z możliwości przestrzennych i kolorystycznych natury, o tyle projektanci mody wyrażają swoją wrażliwość wizualną i wyobraźnię poprzez różnorakie, czasem niekonwencjonalne propozycje ubioru, tkaniny i sposoby nakładania jej na siebie. Funkcją tkaniny, szaty może pełnić obraz; obraz będący przedmiotem do powieszenia na ścianie, nawet nie sama jego treść.

Jednym z powtarzających się we współczesnej modzie trendów jest właśnie wątek sakralny i wykorzystanie występujących w tego rodzaju sztuce motywów – postaci, scen i symboli. Projekty Arkadiusza oraz Dolcego i Gabbany są korespondencją z sakralnym charakterem sztuki bizantyjskiej, zaś prace Chanel w mniejszym stopniu dotyczą sztuki „pozasakralnej”, bardziej świeckiej, sztuk plastycznych w ogóle.

Sztuka w Cesarstwie Wschodniorzymskim (330–1453) była sztuką chrześcijańską, a zatem przede wszystkim miała charakter sakralny, choć nie wyłącznie. Sztuka: ikonowa, mozaikowa, zdobnicza wprawdzie były odrębnymi przejawami artystycznej działalności twórców i miały własny pierwotny charakter, przeznaczenie i „nośnik”, jednak przenikały się, uzupełniały, partnerowały sobie.

Ikona jako wyraz dogmatu wcielenia Jezusa Chrystusa była w Bizancjum obrazem kultowym, wyobrażającym przede wszystkim osoby święte, a także sceny biblijne. Nie była po prostu ilustracją biblijnych treści, ale uduchowioną formą przekazu tego co boskie, niebiańskie, głębokim wyrażeniem

Chrystus i samarytanka – jedna z mozaik w katedrze w Monreale na Sycylii. Marka Dolce&Gabbana wykorzystała przede wszystkim motywy postaci kobiecych spośród licznych postaci biblijnych zdobiących świątynię.



świętości przedstawię. Ikona powstawała pod wpływem natchnienia twórcy, od którego oczekiwano mistycznego i ascetycznego przy sposobienia.

Ikony miały określoną kolorystykę, spośród której najbardziej charakterystyczne jest złoto. Promieniuje ono własnym blaskiem, samo w sobie jest światłem, symbolizuje boskość, najwyższą duchowość. Połączenie barwy wiśni z brązem było oznaką władzy Boga, kolorem cesarzy, kapłanów. Czerwień to symbol miłości, ciepła, życia, ale też cierpienia, krwi, ofiary Chrystusa. Błękit uosabiał niebiaństwo, uduchowanie, czystość, boski ideał.

Wyobrażenia ikonowe przybierały przede wszystkim formę tablicowego malarstwa, chociaż były też wykonywane w postaci mozaik oraz reliefu z drewna, kości stoniowej czy metalu. Ikony tablicowe nie były umieszczane w ramach (jak malarstwo epok późniejszych), jednak powszechne było obramowanie w postaci pomniejszych przedstawię, na przykład aniołów lub scen biblijnych. Często zdarzały się bogate motywy florystyczne i zdobienia za pomocą barwnych szkielec, peret i kamieni.

Poza tablicami przeznaczonymi do umieszczenia w świątyniach i domach treści ikonowe były przekazywane za pośrednictwem tkanin (chorągwie używane w starciach z przeciwnikami), mniejszych tabliczek, medalionów, zawieszek, które można było przenosić, na przykład zabierając ze sobą w podróż jako talizmany.

Mozaika była techniką dekoracyjną zaliczaną do malarstwa monumentalnego (dekoracyjnego). Sztuka wczesnochrześcijańska i bizantyjska korzystały z niej przy ozdabianiu budowli sakralnych. Sakralny charakter sztuki epoki, zatem i mozaik, przejawiał się w odwzorowywaniu postaci i scen biblijnych w świątyniach. Mozaiki stosowano do



Matka Boża Tricheirousa, półwysep Athos, XIV w.

zdobienia apsyd, sklepień, kopuł, ścian, podłoga, przy czym w centralnych miejscach umieszczano wyobrażenia Chrystusa i Matki Boskiej. Kolorystyka mozaikowa była bardziej zróżnicowana niż w sztuce ikonowej, nie tak sztywno określona, żywsza. Od żółci, pomarańczy, wariantów czerwieni przez soczyste zielenie do intensywnych błękitów. Dość powszechne było stosowanie przyszarzanych, brudnych bieli, błękitów, brązów, szarości.

O ile mozaiki są sztuką dekoracyjną, ale o zastosowaniu architektonicznym, o tyle to samo można powiedzieć o sztuce zdobniczej, ale w kontekście obiektów przeciwnych w skali wielkości (sztuka drobna).

Sztuka zdobnicza obejmowała między innymi złotnictwo, zdobienie opraw ksiąg, ikon, krucyfiksów, koron, biżuterii, sprzętów, wytwarzanie wyrobów z kości stoniowej, dekorację tkanin za pomocą wielobarwnych szkielec, peret, kamieni szlachetnych i półszlachetnych, złota. Często żeniona z obramowaniami w formie roślinności.

Arkadius

Modelka ubrana jest w obraz, obraz jest nasadzony na modelkę. Strój noszony jest od pasa w górę. Propozycją autora projektu jest nałożenie na modelkę zamiast tradycyjnej tkaniny przedmiotu, z którego szyje się ubrania. Tym przedmiotem jest właśnie obraz, którego skojarzenie ze sztuką ikonową nasuwa brak obramowania (dominujące ikony tablicowe; ikon nie należało wieszać, były ustawiane)².

Ubranie modelki w obraz, przebicie jego powierzchni twarzą i dłońmi, jest ożywieniem postaci umieszczanych tradycyjnie na przedstawieniach ikonowych. Cała postać modelki-Matki Boskiej jest żywym obrazem (nawiązującym swoją drogą do *tableau vivant*), ożywionym przedmiotem kultu Matki Bożej. Z drugiej strony została tu zachowana charakterystyczna cecha sposobu przedstawiania postaci w epoce. Modelka-postać na (w) obrazie jest płaska, jednowymiarowa, mimo twarzy i rąk wysuniętych na zewnątrz obrazu. Modelka o dość surowej twarzy i nieruchomej głowie patrzy w jednym kierunku, po wybiegu porusza się sztywno, dostojnie. Obraz i usztywniona postawa modelki mają ścisły związek przyczynowo-skutkowy, powinny być rozpatrywane jako całość.

Tło obrazu-ikony, stanowiące strój modelki, jest dla tego rodzaju sztuki dość rzadkie – czarne. Czern tła projektu Arkadiusa kontrastuje z kolorystyką postaci Matki Boskiej, przeważające są tu bowiem złocenia.

Na głowie modelki-Matki Bożej jest bardzo ozdobny nimb, składający się z elementu przypominającego koronę, ornamentyki roślinnej i emblematów, z których ten widoczny po prawej stronie zawiera motywy składające się na flagę bizantyjską – kolorystyka żółto-czerwona, pośrodku krzyż³.

Nimb wieńczą symetrycznie ułożone elementy przypominające świece, z krzyżem o kształcie łacińskim, wysadzany kamieniami szlachetnymi lub półszlachetnymi, na szczycie (symbol triumfu Chrystusa, wiary). Nimb ten jest niewątpliwie nawiązaniem do monstrancji. Choć naczynia tego używano od XIV wieku (późne średniowiecze), tutaj kształtem monstrancja przypomina rozwiązanie nowożytnie, jest to bowiem gloria solaryczna.

Motywy roślinne obecne są także na tunice modelki-Matki Boskiej. Elementy szaty są zróżnicowane poprzez dwoistość i odcienie złocenia, a także motyw roślinny. Im bliżej zewnątrz, tym większe natężenie motywu roślinnego i nasycenie koloru.

Kolor haftu jaśniejszego, wewnętrznego jest powtórzeniem kolorystyki medalionu umiejscowionego na piersiach modelki-Matki Bożej. Medalion, choć drobniejszy niż na wizerunkach Matki Boskiej w czasach Bizancjum, jest zapewne nawiązaniem do ówczesnej tradycji. Rozmiary medalionu pozwalają jedynie przypuszczać, że jest to wizerunek Chrystusa. Silny kontrast pomiędzy ciemną twarzą a jasnym, wręcz bladym, tłem przypomina ruskie ikony.

2

www.artprogram.art.pl/inteWWW/image/arkaFoto.jpg [data dostępu 23.12.2013].

www.assetstorage.co.uk/AssetStorageService.svc/GetImageFriendly/721380602/700/0/0/1/80/ResizeBestFit/0/PressAssociation/3AF8094AD6ED876CD30CE7DE63336C45/london-fashion-week-arkadius.jpg [data dostępu 23.12.2013].

3

http://pl.pastwa.wikia.com/wiki/Cesarstwo_Bizantyjskie [data dostępu 23.12.2013].

Sama twarz modelki jest wyeksponowana w taki sposób, w jaki prezentowana była bizantyjska Matka Boska. Charakterystyczne są: mimika, jej surowość i powaga, duże, niejako martwe oczy, makijaż z ciemnym obrysem przypominającym podkrążone oczy, dość ciemna skóra, a także lekko zaznaczony róż na policzkach i ustach⁴.

W sztuce zdobniczej Bizancjum charakterystyczne jest wykorzystanie pereł, które u Arkadiusza znajdują zastosowanie na biodrach modelki-Matki Boskiej – stanowią rodzaj pasa.

Matka Boska u Arkadiusza ubrana jest w spodnie, będące wszak rozwiązaniem iście współczesnym. Spodnie te pozostają w złoczonej kolorystyce ikony nałożonej na górne partie ciała modelki, zachowują też jej ornamentykę roślinną. Są wąskie, dopasowane do ciała. Cechy tych spodni, do których noszone są buty na wysokim obcasie, wydłużają sylwetkę, zwężają – na modłę przedstawień Matki Boskiej jako wysmukłej, nawet nieproporcjonalnie długiej i wąskiej.

W pokazie Arkadiusza pojawia się motyw zarysowany już wcześniej: medalion na piersiach Matki Boskiej z wizerunkiem Chrystusa. I choć na stroju modelki umieszczono postać noworodka, doszukać się tu można związku z przedstawieniami Chrystusa Emmanuela: ukazanie Chrystusa w wieku dziecięcym, skierowanie go ku oglądającym, poważnego, dojrzałego duchowo. Przykład: XII-wieczna ikona bizantyjska⁵.

Na pokazie strojów Arkadiusza modelka idzie w kostiumie, w którym role postaci Matki Boskiej i Chrystusa są rozdzielone a *rebours*⁶. Modelka ta jest wystylizowana na Chrystusa – chłopięca sylwetka, nagość, fryzura imitująca koronę cierniową i łańcuch nawiązujący do martyrologii Pańskiej. Na piersiach modelki-Chrystusa widnieje medalion w kształcie serca wyznaczony przez złoczone obramowanie. Treść medalionu stanowi wyobrażenie głowy Matki Boskiej, wzorowane na jej ikonowych przedstawieniach.

Dolce&Gabbana

Kolekcja włoskich projektantów jest wybitnym przykładem inspiracji malarstwem mozaikowym⁷. Niektóre z prezentowanych tu projektów pod względem zdobniczym, częściowo również pod względem kroju, są efektem bezpośredniego „przeklejenia” dekoracji umieszczonych w budowlach sakralnych epoki Bizancjum. Suknie spod igły Dolcego i Gabbany są powtórzeniem mozaik w katedrze w Monreale na Sycylii, co widać w bezpośrednim zestawieniu⁸. Modelki są odziane w wyobrażenia postaci ubranych w motywy religijne, między innymi w krzyże.

4

Matka Boża Tricheirousa, półwysep Athos, XIV w.

5

<http://undometindome.blogspot.com/2011/09/narodzenie-boga-w-duszy-czy-bogurodzica.html>
[data dostępu 23.12.2013].

6

www.style.com/style/view/96/46/100044696.jpg
[data dostępu 23.12.2013].

7

www.glamour.pl/upload/galleries/2/2172_m.jpg
[data dostępu 23.12.2013].

Stylistyka, którą wykorzystują projektanci, mogłaby jednak równie dobrze czerpać ze sztuki dekoratorskiej. Zabytki malarstwa mozaikowego wyrażone są sposobem ukazania postaci w pozach modlitewnych, kolorystyką tła (złoczone tessery), wielobarwnością szat osób świętych, zatem i kreacji modelek (intensywne błękity typowe dla mozaik). W kroju projekty są subtelne, nie za bardzo przylegają do ciała i mają proste, skromne dekolty, z rękawami typowymi dla tuniki i jej odmiany – dalmatyki (rękawy do łokcia). Dalmatyka od V wieku funkcjonowała wyłącznie jako szata liturgiczna.

Obraz w obrazie – strój z przedstawienia postaci ubranej w strój własny. Na poziomie czysto wizualnym można to skojarzyć ze zjawiskiem określanym jako *kunstkamera* i jednocześnie z rodzajem malarstwa, które je przedstawiało (rozpowszechnione w XVII wieku).

Modelki ubrane są dodatkowo w obraz. Ich tuniki (dalmatyki) są dziełami sztuki, a korony, podobnie jak w opisywanym już projekcie polskiego projektanta, mają urzeczywistnić postaci, w które ubrane zostały modelki. Jest to możliwe także poprzez ożywienie „narzędzi”, „nośników” sztuki, czyli samych modelek – ożywić je, przybliżyć widowni na pokazie, odbiorcom. Może nawet urealnić, zdjąć te postaci z piedestału wyniosłości, nadać cechy zwykłości, bliskości zwykłym śmiertelnikom. Matka Boska, choć Przenajświętsza, jest ludzka. Przeżywa ludzką, zwyczajną troskę o Syna – ból, cierpienie, bliskie wszystkim matkom widzącym krzywdę własnego dziecka – kiedy Syn jest już męczennikiem, Zbawcą świata.

Modelki są młodymi kobietami, to zwykle przedstawicielki płci żeńskiej prezentują na wybiegach modę o motywach religijnych. Młode kobiety są w naszej kulturze kojarzone z oddaniem,

rodzicielstwem, a w szacie sakralnej – z Matką Boską. Kobiecość, ale też skromność (niepokreślona seksualność) modelek koresponduje więc z kobiecością, choć też skromnością Matki Boskiej, kiedy jej wizerunek jest sprowadzony do roli matki człowieczej.

Chanel

Kolekcja Chanel⁹ jest propozycją nieco odmienną od sztuki ubioru zaprezentowanej przez Dolce&Gabbana, bowiem modelki pokazują stroje głównie w kroju współczesnym: spodnie, żakiety, kostiumy do pracy. Nie są ubrane w obrazy, jak u Arkadiusza czy w pracach włoskiego duetu.

„Bizantyjskość” tych kreacji polega na licznych dodatkach oraz zdobieniach. Dom mody Chanel szczegółowo dopracował korony, kolczyki, naszyjniki, bordiury dekoltów, rękawów, bransoletki, paski, buty, torebki.

Powtarzają się tu charakterystyczne złoconia, które są w różnym stopniu umieszczone w każdej kreacji, niejako obowiązkowo, jako bilet niezbędny do odbycia podróży do wieków wczesnochrześcijańskich. Pojawiają się motywy roślinne przeplatane perłami, kamieniami szlachetnymi w koronach, a także krzyż grecki. Naturalnie Chanel też ubiera modelki w mozaikowe tessery¹⁰.

Niejednokrotnie modelki noszą stroje lub ich poszczególne elementy (tunika) jakby ściągnięte z wizualnych świadectw dziedzictwa kultury Wschodniego Cesarstwa Rzymskiego. Co znamienne dla modowego mariażu współczesności z epoką przednowożytną – modelki Chanel prezentują modne w ostatnich latach sandały zwane rzymiankami.

Należy tu oczywiście wspomnieć, że „bizantyjskość” kolekcji najstynniejszego francuskiego domu mody jest wyrażona poprzez samą kolorystykę tkanin, do których są doczepione barwne kamienie, perły, roślinne hafty, bordiury, złoto, połyskująca czerń, błękity, szmaragd, spokojna, głęboka zieleń, cynober, mariaż czerwieni z brązem.

Sięganie w kulturze zachodniej do sztuki sakralnej, czyli z okresu funkcjonowania Cesarstwa Wschodniorzymskiego, u progu XXI wieku, w kontekście dyktowania mody jest burzeniem pewnego porządku, nawiązaniem do tradycji na przekór, jest aktem wulgarnego prowokacji, zakwestionowaniem historyczno-kulturowego autorytetu religii i Kościoła.

Takie myślenie wywołał Arkadiusz i jego prace inspirowane sztuką religijną. Czy słusznie?

I tak, i nie. Projekty Polaka czy Dolcego i Gabbana są przełamywaniem pewnego tabu, nawiązaniem do tradycji *a rebours*, propozycją otwarcia się na swobodne myślenie o rzeczywistości, o historii, o tym, co dotąd nienaruszalne, niepodważalne, święte.

Tak też pojmowana powinna być sztuka współczesna w ogóle. Jako oderwanie od schematów, historycznych nakazów, zdjęcie sztywnego gorsetu przeszłości, a przede wszystkim chrześcijaństwa, traktowanego dotąd jako jedynej słusznej siły napędowej dziejów kultury Starego Kontynentu. Jednocześnie zapomina się, że o ile sztuka współczesna, sprowadzona choćby do twórczości projektantów mody, zrywa z tradycją, o tyle tutaj właśnie wpada w sieć, którą sama zarzuciła na dziedzictwo przeszłości. Im bardziej współczesność odżegnuje się od tradycji, tym bardziej świadczy to o bliskim związku z nią.

Przykład ornamentyki bizantyjskiej wykorzystywanej we współczesnych projektach: złoconia, ciasno nagromadzone motywy florystyczne oraz animalistyczne.



Projektanci mody, jak Arkadiusz, z całą pewnością świadomie sięgają do korzeni chrześcijaństwa, bo ubierają modelki w obrazy, na wzór mody w Bizancjum, o której przypomina Ewa Kuryluk.

Można rzec, że dzieje sztuki (kultury) kołem się toczą. Warto mieć przy tym świadomość, że koło zrodziło formy pochodne, na przykład spiralę, więc koło to może się otwierać, przekształcać. Może też płatać inne figle – księżyc zawsze jest okrągły, choć czasem widoczny jest jako litera C lub D (*Luna mendax* – księżyc kłamca).

Fot. Wikimedia Commons

Justyna Zajac – ur. 1980, po szkole średniej ukończyła dwuletnie studium reklamy w Warszawskiej Szkole Reklamy. W ramach specjalizacji graficznej uzyskała wykształcenie technika reklamy – praca dyplomowa z zakresu graficznych aspektów reklamy prasowej. Ukończyła także studia licencjackie w Collegium Civitas w Warszawie na kierunku politologia (2004), a następnie na poziomie magisterskim (2007). We wrześniu 2013 r. ukończyła na tej samej uczelni studia podyplomowe z zakresu historii sztuki. Tematyka pracy dyplomowej dotyczyła inspiracji sztuką Bizancjum we współczesnej modzie. W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina jest specjalistką ds. studiów za granicą, wymiany studentów i pedagogów w ramach programu Erasmus.

8

http://i1353.photobucket.com/albums/lq673/MademoiselleRomantique/la3_zps6daf7f23.jpg
[data dostępu 23.12.2013].

9

http://imworld.aufeminin.com/dossiers/D20101213/c8-123556_L.jpg
[data dostępu 23.12.2013].

10

http://imworld.aufeminin.com/dossiers/D20101213/ubra-124328_L.jpg
[data dostępu 23.12.2013].



NOWA MOŁDAWIA

W 2000 roku czterech studentów mołdawskiej Akademii Sztuk Pięknych założyło w Kiszyniowie lokalne stowarzyszenie młodych artystów Oberliht. Dziś jest to żywa platforma współpracy przedstawicieli różnych środowisk z Mołdawii i z zagranicy, akcji obywatelskich i refleksji dotyczącej postsocjalistycznych miast tego regionu.

Z Vladimirem Usem z mołdawskiego stowarzyszenia Oberliht rozmawia Marta Żakowska

Marta Żakowska: Byłeś jednym ze współzałożycieli grupy Oberliht. Jak ona powstała?

Vladimir Us: Zaczęliśmy jako kolektyw w Akademii Sztuk Pięknych w Kiszyniowie. Byliśmy wtedy na trzecim roku studiów. Naszym celem było pomaganie młodym

artystom w pokazywaniu ich prac, bo studenci i młodzi twórcy po Akademii nie mieli takich możliwości. W Kiszyniowie była wówczas tylko jedna przestrzeń wystawiennicza, w siedzibie oficjalnego mołdawskiego stowarzyszenia artystów. A zarządzający nią jeszcze kilka lat temu nie pozwalali nam pokazywać tam naszych prac. Prowadzili monopol, w którym nie było miejsca dla tych, którzy operowali innym językiem i innymi dyskursami, narzędziami sztuki. A my już na początku naszej działalności artystycznej byliśmy kolektywem 12 osób z jednej pracowni, które nie zamierzały wkradać się w łaski monopolistycznego systemu. Stopniowo dołączało do nas wielu innych młodych artystów. Budowaliśmy alternatywę.

MŻ: I otworzyliście galerię?

VU: Galerii nie otworzyliśmy nigdy. Na początku wystawialiśmy tylko w przestrzeniach tymczasowych, na przykład w przestrzeni tymczasowych wystaw w Muzeum Historycznym w Kiszyniowie, w którym nie było wcześniej tego typu ekspozycji. Co ciekawe, oficjalne mołdawskie stowarzyszenie artystów w 2003 jednak zaczęło zapraszać nas do współpracy, więc dziś możemy pokazywać także u nich.

MŻ: Tak szybko uświadomili sobie, że warto pracować z nową falą, nowym pokoleniem twórców, a nie utrudniać im pracę? Udało wam się więc trochę zdecentralizować system władzy w artystycznej rzeczywistości Mołdawii.

VU: Tak. Po prostu zarząd stowarzyszenia w pewnym momencie uświadomił sobie, że opłaca mu się wspierać naszą grupę, bo rośnie ona w siłę. Mieliśmy na początku trochę problemów, bo dążyliśmy do decentralizacji lokalnego świata sztuki, ale jak widać najgorsze przerobiliśmy dość szybko. Nic dziwnego – w Mołdawii brakowało nowego pokolenia, które pracowałoby na świeżej energii zarówno artystycznej, jak i społecznej oraz chciałoby rozwijać nowe jakości ekspresji i życia społecznego, publicznego.

MŻ: Czytałam w różnych tekstach, że brakowało także komunikacji między środowiskami tworzącymi kulturalne życie kraju w różnych jego częściach.

VU: To prawda. Po kilku wystawach naszych prac w Transnistrii – odizolowanym regionie Mołdawii, w którym wciąż stacjonują wojska rosyjskie, na granicy z Ukrainą – pojechaliśmy tam do trzech miast z wystawą, której celem było zintegrowanie artystów pracujących w tym rejonie. Nie było wówczas komunikacji internetowej ani innej ogólnokrajowej platformy komunikacji i wymiany doświadczeń, więc jadąc tam, nie wiedzieliśmy, kogo spotkamy i jak wszystko pójdzie. Nie mieliśmy pewności, czy uda nam się znaleźć ludzi zajmujących się sztuką, kulturą i zachęcić ich do współpracy. Ale udało się. Kilka lat później, dzięki kontaktom, które nawiązaliśmy podczas tej wizyty, zorganizowaliśmy wspólnie z lokalnymi artystami kolejne wystawy.

MŻ: Wtedy też udało ci się wyjechać na dłużej z Mołdawii.

VU: Pojechałem na studia do Belgradu i Grenoble, co otworzyło mi perspektywy. Z jednej strony w Belgradzie zrozumiałem, że cały region jest w podobnej, trudnej sytuacji potransformacyjnej i warto współpracować, by demokratyczne zmiany przebiegały szybciej. W Grenoble oczywiście zastałem zupełnie inną sytuację. Zobaczyłem, jak może działać społeczeństwo demokratyczne, jak może działać w nim świat sztuki i jak te rzeczywistości mogą ze sobą współgrać. Po powrocie kontynuowałem działalność w Oberliht. Od tamtej pory wspieramy młodych artystów na różne sposoby, między innymi organizując nieformalne warsztaty edukacyjne. Naszym głównym narzędziem jest łączenie teorii z praktyką w działaniach, które nie mieszczą się w zinstytucjonalizowanym systemie edukacji.

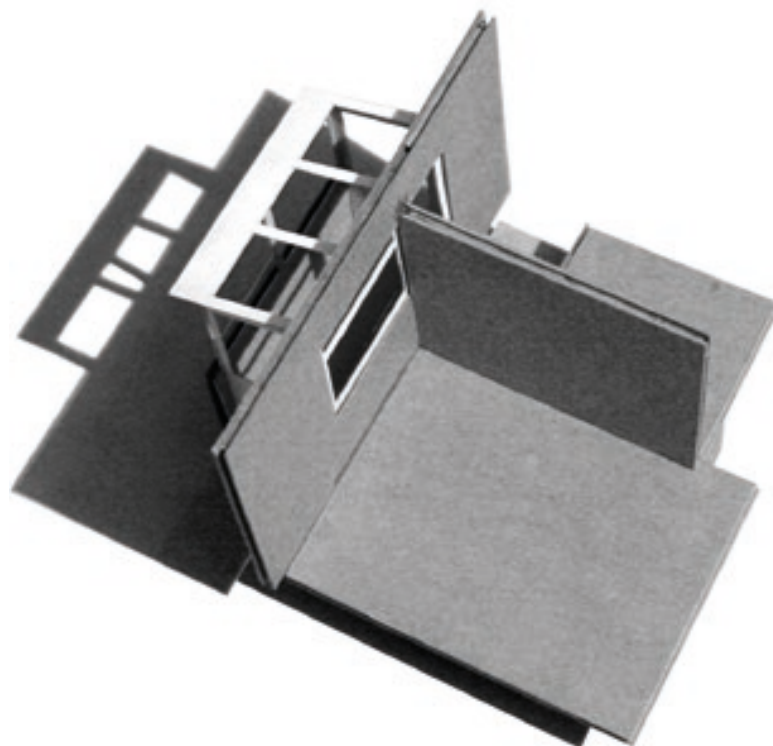
MŻ: Po twoim powrocie zaczęliście rozwijać waszą pracę w nowych kierunkach.

VU: Pierwsze trzy lata wystawialiśmy dość regularnie i zajmowaliśmy się głównie organizacją ekspozycji naszych prac w klasycznych przestrzeniach wystawienniczych. W pewnym momencie niemal przestaliśmy funkcjonować, bo połowa naszej ekipy wyemigrowała, a reszta oddała się życiu rodzinnemu, co w naszym kraju często trudno łączyć z działaniem artystycznym. Zostało nas niewiele, ale akurat ci, którzy chcieli zająć się działaniami artystycznymi o charakterze obywatelskim, zaangażowanym.

MŻ: Na początku stworzyliście archiwum kulturalnego życia Mołdawii.

VU: Tak, internetowe archiwum, bazę danych działalności kulturalnej i artystycznej. Już w pierwszych latach uruchomiliśmy listę mailingową – gdy tylko udało nam się zdobyć połączenie internetowe, a było to w 2000 roku. Później stworzyliśmy stronę internetową, oberliht.org.md (dziś www.oberliht.com), która miała na celu informowanie młodych artystów w Mołdawii o różnych możliwościach edukacji, podróży, wystawiania za granicą, rezydencji i tym podobne. Mołdawia była jeszcze niedawno, już w XXI wieku, kompletnie odizolowana od reszty świata. W 2000 roku trudno było wyjechać za granicę zarówno z powodów trudności z otrzymaniem wizy, jak i ze względów finansowych. Niewielka liczba stypendiów zagranicznych dystrybuowana była wcześniej tylko wśród wybranych, głównie przez mołdawskie państwowe stowarzyszenie artystów. Dzięki naszej stronie internetowej, pierwszej takiej inicjatywie w kraju, wiedza na ten temat stała

się powszechnie dostępna. Lista mailingowa i strona pozwoliły też różnym niezależnym organizacjom w Mołdawii informować inne środowiska w kraju o swoich działaniach. Ludzie zaczęli się więc dzięki nam i internetowi komunikować. Grupy pracujące w tak zwanym „podziemiu” zaczęły ze sobą współpracować. Dziś nasza strona jest źródłem informacji na temat działań kulturalnych nie tylko w kraju, ale też w całym regionie. Korzystają z niej zarówno mieszkańcy Mołdawii, jak i ludzie za granicą. Cieszę się z tego, bo od początku naszej działalności celem było poszerzanie pól widzenia i działania, dlatego nazwaliśmy stowarzyszenie Oberliht. W języku niemieckim to słowo oznacza lufcik, czyli część okien lub drzwi otwieraną niezależnie.



MŻ: Ale dziś wasza działalność to znacznie więcej niż strona internetowa.

VU: Jesteśmy jednocześnie platformą informacji i komunikacji, akcji publicznych i researchu. Łączymy lokalne i zagraniczne nurty kultury i inicjatywy z zakresu sztuki współczesnej, budując środowisko artystyczne działające w naszych przestrzeniach publicznych. W ramach Oberlihtu współpracują artyści, architekci, urbaniści,

MŻ: Pracujecie też, jak wspominaś w wielu rozmowach, w bardzo specyficznym kontekście. Walczycie o przestrzeń publiczną. Jednak nie macie, jak wiele krajów postkomunistycznych, tradycji przestrzeni publicznych.

VU: Koncepcja przestrzeni publicznej pochodzi z Zachodu. U nas jest ona jedynie narzędziem pracy nad demokratyzacją społeczeństwa. Tak jak wspomniataś,



socjolodzy, aktywiści, historycy i eksperci innych dziedzin z Mołdawii i za granicy. Po zrealizowaniu naszego pierwszego założenia z czasem zaczęliśmy rozwijać działalność w kierunku obywatelskim. Stowarzyszenie stało się w związku z tym też narzędziem rozwoju zaangażowania społecznego w Mołdawii, obywatelskości. Administracja i sektor prywatny przywykli do tego, że to oni definiują sytuację w kraju, bo nie było silnej opozycji i strony społecznej. Dzięki naszemu stowarzyszeniu ta sytuacja powoli się zmienia – powoli, ale skutecznie wpływamy na jakość życia społecznego w kraju. Stajemy się stopniowo coraz ważniejszym partnerem w pracy nad różnymi programami zarówno dla administracji, jak i innych sił, decydentów.

w Mołdawii przed transformacją ustrojową nie było przestrzeni publicznej, była przestrzeń społeczna bardzo wyraźnie kontrolowana przez ZSRR. Partia definiowała jej funkcje arbitralnie. Były przestrzenie do relaksu, spotkań, wakacji określane odgórnie. Nie była to więc przestrzeń publiczna, demokratyczna infrastruktura miejska.

MŻ: A co wydarzyło się po 1990 roku?

VU: Po 1990 roku i transformacji ustrojowej główne przestrzenie miejskie przestały z kolei pełnić funkcje publiczne, bo stopniowo kontrolę nad nimi przejmowali prywatni inwestorzy. Przekształcały się więc powoli w fasady komunikatów politycznych i rzeczywistości komercyjnej. Zaczęto od infrastruktury sportowej i kulturalnej. Boiska, hale sportowe zostały zburzone lub przekształcone w sklepy i parkingi.

Kina zamieniono na centra handlowe albo opustoszały i niszczały. Kolejne były przestrzenie zielone i parki, jeziora, miejsca wypoczynku w przestrzeniach publicznych i place zabaw. Ograniczono do nich dostęp, większość sprywatyzowano. W 2003 roku w ramach działań pod szyldem *Interventions* zajęliśmy się po raz pierwszy sztuką w przestrzeniach publicznych.

MŻ: Jakie nowe wyzwania postawiła ta przemiana przed wami, artystami wcześniej pracującymi w bardziej klasycznych kontekstach?

VU: Nasza relacja z przestrzeniami publicznymi rozwijała się stopniowo. Jako artyści pozbawieni warsztatów i innych miejsc do pracy, jakiej uczono nas na uczelni, szukaliśmy pola ekspresji, w którym moglibyśmy działać w nowych warunkach. Pracując

w przestrzeniach publicznych, artysta staje twórcą aktów, które są politycznym komponentem skomplikowanej struktury, głosem między innymi stanowiskami w dyskusji i w walce sił na poziomie przestrzenno-społecznym. Dzieła sztuki współpracują w niej z innymi formami społecznymi, tworząc ramy komunikacji demokratycznej. Artysta wychodząc z galerii, szczególnie gdy nie odbywa się to przy wsparciu jakiejś instytucji, zbliża się do codzienności, staje się aktywistą społecznym bliskim sprawom lokalnym, tworzy nowe sytuacje i relacje. Praca tego typu jest ciekawa także w kontekście badania procesów i praw rządzących tworzeniem i zarządzaniem przestrzeniami miejskimi, które stopniowo przechodzą transformację. Praca artystyczna w przestrzeniach publicznych wymagała i ciągle wymaga od nas dekodowania oraz rozumienia procesów i praw zarządzających tymi przestrzeniami. Przy każdym projekcie zaczynamy więc działania od researchu i studiowania przemian przestrzeni w konkretnych kontekstach.

MŻ: Realizacje projektów w przestrzeniach publicznych Kiszyniowa zaczęły się w 2007 roku.

VU: Tak. Wtedy też dążyliśmy do zbadania i zdokumentowania poszczególnych części Kiszyniowa. Nasze wyjście w teren było ustrukturyzowane takimi kategoriami, jak przestrzeń władzy i kontroli, gentryfikacja, niewidoczne miejsca. Uczestnicy projektu, zaproszeni przez nas artyści, stali się aktywnymi obserwatorami i zgłębiali naturę miejsc, które odwiedzaliśmy, oraz projektowali proces współpracy przy ich tworzeniu. Efekty tych działań przedstawiliśmy na



wystawie. Rok później, w 2008, zaprosiliśmy artystów do przekroczenia roli obserwatora – do interwencji przekształcających przestrzenie publiczne miasta. Kuratorem tych działań była Natesa Bodrozic.

MŻ: Czym dokładnie się zajęliście?

VU: Zaprosiliśmy artystów z Mołdawii, Rumunii, Niemiec i Francji na rezydencje, by popracowali nad procesem generowania współczesnych przestrzeni publicznych i wizualnej warstwy Kiszyniowa, pamięci oraz codziennych doświadczeń mieszkańców. Projekt składał się z kilku etapów: spacerów badawczych po mieście i przedmieściach, prezentacji publicznych połączonych z debatami, przygotowywania prac i otwarcia ARThotelu, czyli przestrzeni





przeznaczonej na sztukę lokalnej społeczności. Projekt ten odegrał także ważną rolę w procesie researchu pola niezależnych działań kulturalnych w kontekście miejskim (graffiti, street art, ruchy wymiany dóbr i tym podobne) jako form oporu wobec przytłaczającej komercjalizacji przestrzeni publicznych Kiszyniowa. Efektem były tymczasowe interwencje. Niektóre trwały kilka godzin (na przykład pomnik Buratino), niektóre kilka dni (interwencja Angeli Candu na ścianie pustostanu). Po tym przedsięwzięciu została nam dokumentacja wydarzeń i realizacji, katalog, trochę artykułów w mediach, film oraz doświadczenia uczestników projektu i jego odbiorców.

MŻ: Z czasem zaczęliście jednak uprawiać bardziej trwałe formy pracy w przestrzeniach publicznych.

VU: Tak. Czuliśmy potrzebę większego wpływu, pracy nad realnymi przemianami w procesie zarządzania i użytkowania miasta, więc produkowaliśmy coraz mniej tymczasowych działań. Otworzyliśmy w związku z tym tak zwany KIOSK (<http://chiosc.oberliht.com>), niewielki punkt informacji kulturalnych i platformę akcji publicznych, która artykułowała naszą potrzebę alternatywnej infrastruktury kulturalnej w Kiszyniowie. Była to zbudowana przez nas drewniana konstrukcja. W mieście wówczas, jak już wspominałem, dominowały instytucje odziedziczone z czasów ZSRR. Naszym celem było też tworzenie modelu selekcji, edukacji, produkcji i prezentacji praktyk artystycznych o charakterze społecznym. KIOSK – Flat Space, czyli otwarte

mieszkanie typowe dla czasów komunizmu, ale pozbawione ścian – był aktywnym aktorem. Zaprojektował go Stefan Rusu. Obiekt działał dzięki zaangażowaniu społecznemu – oddolnej inicjatywie – które pozwoliło nam na interpretowanie procesów pracy kulturalnej jako akcji społecznych i generowało kulturę krytyczną. W szerszym sensie projekt oferuje podstawę do rozumienia kulturalnej, społecznej, ekonomicznej i politycznej rzeczywistości jednego z przedmieść Europy, jakim jest Mołdawia.

MŻ: Przedmieść, które przekształcacie.

VU: Staramy się. Między 2008 i 2012 rokiem projekt pozwolił nam stworzyć grupę artystów, architektów, kuratorów, aktywistów lokalnych i twórców wizytujących, którzy projektują nowe funkcje i oferują nowe znaczenia przestrzeni społecznej odziedziczonej z czasów sowieckich. Udało nam się zaktywizować wyłączone z procesu planowania miejskiego grupy jako aktorów tego mechanizmu. Wykorzystując opuszczone lub monofunkcyjne przestrzenie w Kiszyniowie, uczestnicy projektu wraz z mieszkańcami stolicy otworzyli nowe przestrzenie dialogu, krytycznej refleksji i obserwacji zmian, jakie zachodzą w przestrzeni w ostatnim czasie, pracując jednocześnie nad przemianami *status quo* – porządku rzeczy, zasad i administracji.

MŻ: Na czym dokładnie polegał projekt Flat Space?

VU: To jedno z bardziej namacalnych sukcesów projektu KIOSK. Jest to replika mieszkania socjalistycznego, którą, pozbawioną ścian, umieściliśmy przy Bucuresti 68 w Kiszyniowie.

Wybraliśmy tę okolicę, bo jest ona pełna elementów, które wyraźnie ilustrują komercyjny, niedemokratyczny model zarządzania przestrzenią, z jakim mamy do czynienia w naszym mieście. Otwarte mieszkanie, platforma różnych działań, stało więc pośród biur, hoteli, supermarketów, luksusowych apartamentów i parkingów. Przestrzeń prywatnego mieszkania, ograniczona standardami społeczeństwa socjalistycznego, została przez nas symbolicznie zastąpiona standardami postsocjalistycznymi. Negocjowaliśmy pozwolenie na instalację projektu z lokalną administracją prawie rok, ale się udało. Obecność tego typu obiektu sztuki i przestrzeń wspólna, jaką ono wytworzyło, wzbogaciła sprywatyzowany charakter okolicy.

MŻ: W tym mieszkaniu mieliście bogaty program wydarzeń kulturalnych.

VU: Tak. Działalność rozpoczęliśmy w październiku 2009 roku. Wszystkie akcje, warsztaty, dyskusje, wystawy, koncerty, bazy i happeningi organizowaliśmy we współpracy z różnymi inicjatywami, grupami artystów i publiczności, przy ogromnym wsparciu wolontariuszy z Mołdawii i z zagranicy. Program mieszkania uruchomił proces transformacji przestrzeni, która go otacza. Poszerzył zakres funkcji

i zachowań, jakie obserwować można było przed naszym działaniem. A wszystko, co ciekawe, toczyło się na skwerze, który wiele lat temu stał się nielegalnym parkingiem. Dzięki projektowi udało nam się ten skwer uwolnić od samochodów i przywrócić mu na trochę funkcję publiczną, społeczną. Udało nam się też, choć jeszcze bez wyraźnych efektów długofalowych, rozpocząć w Kiszyniowie dyskusję na temat zrównoważonego rozwoju i przestrzeni publicznych wolnych od samochodów. Przez cały ten okres prowadziliśmy także blog, na którym znaleźć dziś można pełen opis wszystkich wydarzeń (<http://bucuresti68.wordpress.com>). Od 2009 roku prowadzimy program rezydencyjny STAND, w ramach którego artyści, kuratorzy i architekci z całego świata pracują nad lokalnymi problemami przestrzenno-społecznymi. Realizujemy dłuższe i krótsze działania, w różnych zespołach, na terenie całego miasta.

MŻ: Dziękuję za rozmowę i trzymam kciuki za waszą pracę nad przemianami Kiszyniowa, Mołdawii i całego regionu.

Vladimir Us – ur. 1980, artysta, kurator, członek-założyciel Stowarzyszenia Młodych Twórców Oberliht. W latach 1998–2003 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Muzyki, Teatru i Sztuk Plastycznych w Kiszyniowie. Studia magisterskie odbył na Uniwersytecie Artystycznym w Belgradzie (2004/2005), specjalizacja wielokulturowość, zarządzanie kulturą i polityka kulturalna na Bałkanach. Absolwent Międzynarodowego Programu Szkoleniowego dla Kuratorów w Narodowym Centrum Sztuki Współczesnej w Grenoble (2005/2006).

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 społeczno-socjalnych „Remiks”.



Zofia Jabłonowska-Ratajska

LUSTRA I ZNAKI

Przez mgłę lustranych zórz
I sen, który tumani
Zapytać chcę o podróż
I miejsca na przystani.

Marina Cwietajewa

„Jakich spełnień, jakich drwin, jakich mąk jeszcze się spodziewałem? Nie wiedziałem nic, trwając w niewzruszonej wierze, że nie minął jeszcze czas okrutnych cudów”. Ostatnie zdania, sytuacje graniczne, koniec i początek, „podróż do lęku” na granicę znanego świata – Zuzanna Janin przegląda się w swoim dziele i za jego sprawą widzi siebie, swoją pamięć i zmienność. Bo odkrywanie czegoś nowego bywa często pozorne, nowe jawi nam się poprzez pryzmat tego, co znamy, nakładając nań własne wizje i skojarzenia. Artystka, jak badacze nieznanego i obcego w powieści Lema, musi znaleźć odpowiednie narzędzia i znaki do interpretacji własnych doświadczeń. Nie dziwi w związku z tym wybór *Solaris* jako motywu przewodniego wystawy w Królikarni.

Nie minął czas okrutnych cudów. 2013. filc z ringu bokserskiego



Ostatnia fraza zakończenia książki Lema jest dla Zuzanny Janin początkiem własnej podróży. Konstruuje przedmioty, łączy w nich odmienność kontekstu i tworzywa (filc – płyta pilśniowa, drut – wata, kostka brukowa – pończochy), zatacza coraz szersze kręgi, anektuje coraz dalsze obszary. Czyni to, wyruszając w prawdziwą daleką podróż albo za pomocą niewielkich ruchów pozostaje wciąż na tej samej szachownicy, w tej samej grze. Jak królowa krąży wśród pionków, unikając ostatniego, niebezpiecznego posunięcia (*Ruch królowej*). Ekran z zapisem tego działa-

Ruch królowej. 2013. video



Koniec. 2013. video



nia stoi w orbicie przezroczystego, nasyconego światłem globu (*Tutaj. GPS*). Wokół niego krążą „kosmiczne” rzeźby, kostki brukowe powiązane kolorowymi rajstopami, skarpetami lub sklezione taśmą. To pasygrafie – własny system znaków, jakimi artystka określa ważne dla siebie pojęcia. „Pasygrafie” dedykowane są Oskarowi Hansenowi (kostka z taśmą), Lemowi (ze skarpetami), artystkom z Pussy Riot (kostka i gałąź brzozy z hubą, legginsy). W bardzo oszczędny sposób, za pośrednictwem kilku symbolicznych przedmiotów, buduje kolejne warstwy znaczeń – brzoza może pochodzić od nazwy obozu Bierezniki, gdzie zsyłano w Rosji niepokornych, teraz więziona jest Masza z Pussy Riot, to także święte, lecznicze drzewo. Huba może być zarówno pasożytem,

jak i lekarstwem, kolorowe legginsy wyróżniają członkini zespołu, szare kostki dotykają ziemi. U Zuzanny Janin tworzywo, z jakiego wykonana została dana praca, niesie w sobie jej właściwe znaczenie. Tym, czego nie widać nasycony został materiał, jako świadek i współuczestnik zdarzeń. To on przenosi emocje, których artystka nie ujawnia w sposób bezpośredni. Jak choćby filc z ringu bokserskiego, na którym walczyła z Przemysławem Saletą (*Walka, I love you too*), a w którym odtworzyła teraz ostatnie zdanie z *Solaris*. Jak płyty dvd pocięte i ułożone w płaskorzeźbę (*Wszystkie moje video*).

Ciężkie więzienia, obozy karne budowane bywają gdzieś na końcu świata, skąd nie można uciec. Oddalony od Moskwy o ponad 1000 km łagier Bieriezniki w Permskim Kraju, pod Uralem, na granicy Europy, stanowił cel i kres *Podróży do lęku*, pierwszej części najnowszego, „rosyjskiego” projektu video Zuzanny Janin, pokazanego podczas wystawy. Lęku, jaki budzi rosyjskie więzienie i zesłanie, obecnego w naszej pamięci zbiorowej a także związanego z rodzinną historią Zuzanny, losem jej pradziadka, lęku przed nieznanym i „obcym” – Rosją, przełamaniem lęku przed konsekwencjami aktu solidarności i akcji o uwolnienie członkini zespołu Pussy Riot.

Pasygrafie: Solaris III (homage dla Stanisława Lema), 2009, kostka brukowa, skarpety męskie;
Solaris V (homage dla Oskara Hansena), 2012, kostka brukowa, taśma klejąca;
Solaris VIII (homage dla Pussy Riot), 2012, kostka brukowa, gałąź brzozy, huba, legginsy



Nie minął czas okrutnych cudów, 2013, płyta mdf, filc z ringu bokserskiego

Podróż do lęku to rodzaj „filmu drogi”, przywołuje też literacki motyw „podróży do Rosji” (markiz de Custine czy na przykład Antoni Słonimski) Nakręcony został częściowo kamerą, częściowo komórką i rejestruje drogę z Moskwy przez malownicze krajobrazy, rzekę Kamę do Bierieznik, gdzie dawniej więźniowie pracowali w kombinacie chemicznym, rozmowę z mieszkańcami wsi, pozostałości kombinatu, ciągnące się w nieskończoność mury więzienia, samotną postać chodzącą pod nimi artystki. Tę drogę przery-

wa i rytmizuje stop klatka z ekranu komórki czy smartfonu, przetworzona w „transparent” z napisem „uwolnić Pussy Riot” oraz „uwolnić Edwarda Czarneckiego” (przodka artystki). Stanowi zapis akcji, którą Janin przeprowadziła samotnie w Moskwie, na placu przed Łubianką.

„To nie radosny pęd popycha / moje powolne, chwiejne kroki, / rzekłbyś: pod stopą kładka licha, / a nie posadzki czworoboki” – pisała Anna Achmatowa, poetka, której, podobnie jak cytowanej na początku Marinie Cwietajewej, wypadło żyć i cierpieć w Rosji. Obie włączają się w długie korowód łaski i nietaski dla poetów, artystów podziwianych – i skazanych na niebyt. Podobnie jak zapisuje za pomocą własnego artystycznego kodu swoją pamięć, Zuzanna Janin chce przekładać literaturę na rzeźbę. Film dokumentuje to, co już jest częścią jej pamięci i świadomości, będzie jednocześnie kolejnym etapem życia=twórczości. Poetyckie skojarzenia dotyczą być może jedynie „powierzchni” filmu, ale to lustro, w którym najmocniej odbijają się emocje dające początek podróży do lęku.

Zuzanna Janin, *Nie minął czas okrutnych cudów*, MN Królikarnia

Marina Cwietajewa, *Podróż*,
 przet. Maria Żurowska;
 Anna Achmatowa, *W lustrze*,
 przet. Gabriel Kariski

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

Tutaj, GPS, 2013, aluminium, plastik, video



RETROMETROLAND

58

ASPIRACJE

Z Jankiem Mioduszewskim, autorem ekspozycji *RetroMetroLandschaft*, którą w listopadzie i grudniu można było obejrzeć w ramach nowej odsłony serii „1 / ∞” w galerii A19 na warszawskiej stacji metra Marymont, rozmawia Marta Żakowska



Marta Żakowska: Skąd pomysł na pracę *RetroMetroLandschaft*? I skąd potrzeba jej stworzenia?

Jan Mioduszewski: Pomysł z powietrza oczywiście, tak chyba się mówi, a na serio: myśl ostro wyselekcjonowana spośród innych możliwych, aż wreszcie konieczna. To ciekawe: w pewnym momencie każdy pomysł bliski jest konieczności. Zresztą to zaczęło się wcześniej, bo pomysły mają swoją historię, czasem długo fruwać wokół głowy. Zaczęło się od kilku prac na papierze z elementami kolażu i malarstwa, w których wykorzystałem te same ryciny mody męskiej, A.D. 1890. Były to między innymi: *mana mana*, *Supernatural* czy *Monsieur Vieuxbois*, które zrobiłem w maju 2012 roku, tuż przed rozpoczęciem prac nad *RetroMetroLandschaft*, bo te zacząłem w czerwcu. W trakcie, jesienią, powstały kolejne prace na papierze, na przykład *król i królowa* czy *the last constructivist*

(*hommage à Anton Stanowski*) wykonane w podobnej estetyce. Później spaliła się pracownia na Pradze i straciłem szkice pierwszej wersji obrazu na stację Marymont. Ale to nie o tym. Wracając do tematu, wyhodowałem taką gałąź związaną z XIX-wieczną ryciną mody, a może szerzej z estetyką i kulturą XIX wieku, jakoś odbitą w mojej pracy, sam nie wiem po co. Pewnie z fascynacji, poza tym rycina ma plastyczny wdzięk. I oczywiście ten wdzięk jest znany i wykorzystany. Przede wszystkim Max Ernst stworzył „*Une semaine de bonté*”, czyli cykl 184 kolaży wydanych w formie książki, wykorzystujących XIX-wieczne drzeworyty – ilustracje i ryciny naukowe. Był to miłowy kamień surrealizmu i rozwiązanie, które znalazło setki naśladowców. W polskiej sztuce postać z XIX-wiecznych rycin wykorzystał Jan Lenica w filmie *Labirynt* z 1962 roku, już nie wspominając o tym, że taki cytat estetyczny

jest klasycznym zabiegiem ilustratorów czy plakacistów. Użycie postaci było mi w tym horyzontalnym obrazie zwyczajnie potrzebne. Więc wzięłem takich bohaterów, jakich akurat miałem na wierzchu. Choć bywam prawie abstrakcjonistą w swoich instalacjach, tym razem chciałem mieć figurę ludzką. Nie wyobrażałem sobie tego obrazu bez proporcji ludzkiej.

w pracy jest dla mnie zaburzony, nielogiczny, więc oniryczny, częściowo symboliczny. Na emocjonalnym poziomie odbieram go w związku z tym wyraźnie, widząc jednocześnie nawiązanie do opowieści o przemijaniu, o projektowaniu doświadczeń, przeszłych i przyszłych, o bezsilności i próbie panowania nad niepanowaniem nad życiem i karnawałowej zabawie związanej z tą próbą. Z drugiej strony narracyjność jest dla mnie kontaktem z tym, czego nie ma – już nie ma albo jeszcze nie ma w momencie odbierania czy tworzenia dzieła, stąd symboliczność. W opisie pracy wspomniłeś o twoim skojarzeniu skali realizacji z pracami tworzonymi w XIX wieku dla przeżyć wspólnotowych. Te najczęściej dotyczą

pracowałem z sugestiami i domysłami i puściłem ten obraz dość podświadomie, zaskakując samego siebie. Naprawdę nie wiedziałem, co wybrani bohaterowie będą robić. Powieściopisarze czasami opowiadają, że bohater raz obdarzony charakterem zaczyna na kartach powieści działać samodzielnie, niejednokrotnie wbrew ich intencjom. Podobnie było tutaj. To, że widzisz niepołączone fakty i wyrywki, wynika ze sposobu zmontowania materiału. Projekt na papierze powstał jako kolaż panów w surdutach i żakietach oraz dziewczynki i chłopca w marynarskim ubranku, a także fragmentów architektury. Ten obraz jest namalowanym kolażem. Ma także elementy asamblażu, bo miejscami zamiast malowania naklejałem na płótno deski lub czerwone

SCHAFT W A19



MŻ: I o czym jest ta praca?

JM: Ha, to jest pytanie, na które każdy uwielbia wręcz odpowiadać. O matczynej trosce, trudach wychowania, nieporadnym ojcostwie, samotności aktora, sztuczności sztuki, zabawie klockami, architekturze konstrukcji malarskich, kinetoskopie i tak dalej. Może jest w *RetroMetroLandschaft* także coś z ducha fresków z pizańskiego Campo Santo czy w ogóle włoskich rozwiązań freskowych, które wraz z Martą oglądaliśmy latem 2010 roku. Chodzi o rozwiązania formalne. Mocno mi to chodziło po głowie – bo jednak fresk włoski to był najściślejszy związek obrazowania z architekturą.

MŻ: A ja w tej narracji na racjonalnym poziomie nie widzę wiele, nie rozumiem wydarzeń, które przedstawiłeś, widzę niepołączone ciekawe fakty, po części historyczne, po części bliskie mi mocne wyrywki z różnych żyć. Ciąg opowieści

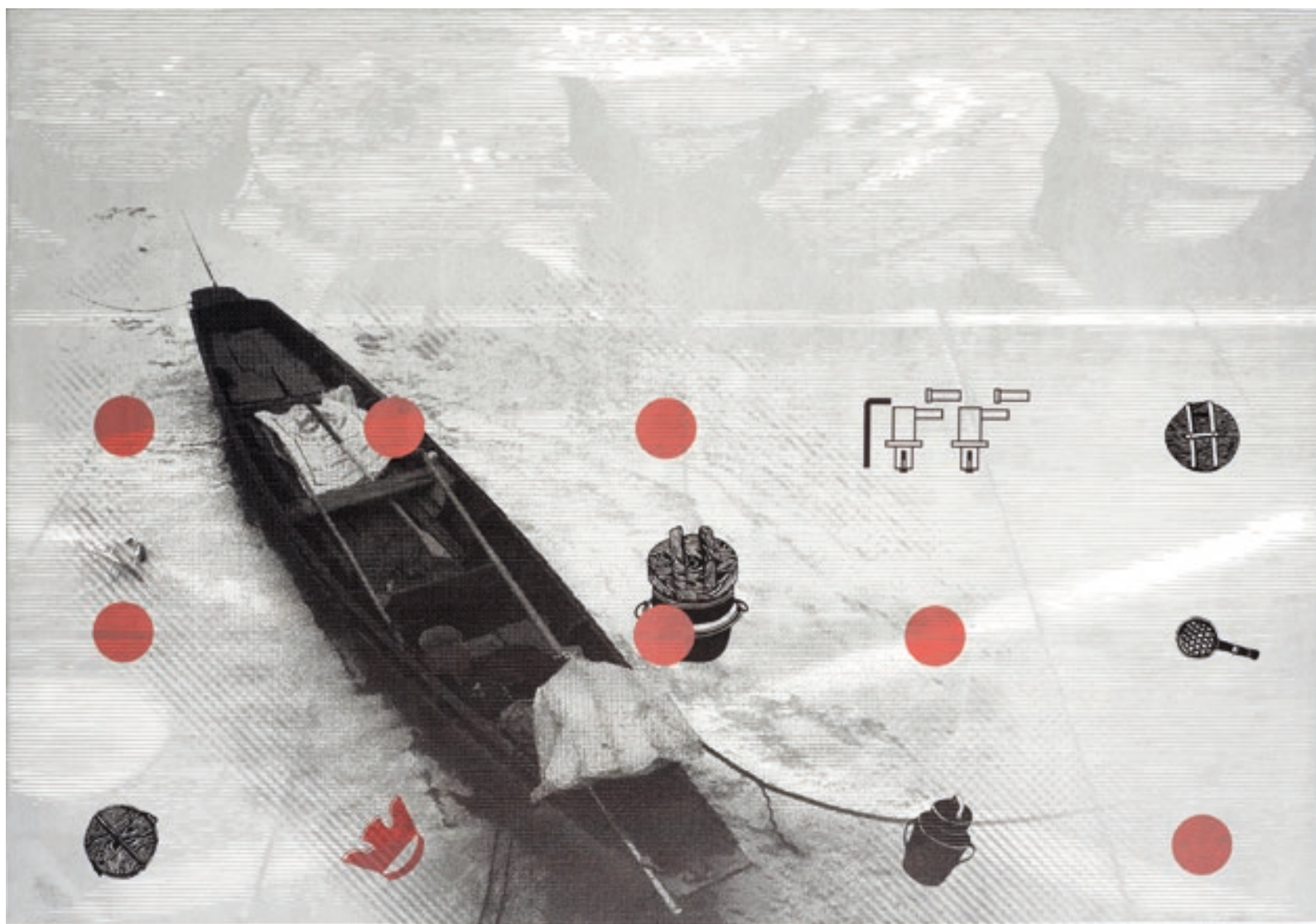
właśnie tego, czego już albo jeszcze nie ma w momencie odbioru pracy, będąc też opowieścią o podstawach terażniejszości, czyli o tym, co jest właśnie projektowane. Myślałeś o tej pracy w takim szerszym kontekście? Bo opowiadasz o niej bardzo racjonalnie, a ja mam wyłącznie nieracjonalną relację z *RetroMetroLandschaft* i rzadko dzięki billboardowi doświadczam takich rzeczy w mieście.

JM: Czyli chcesz, żebym opowiadał jak w gorączce, proszę: tak dużo światła, w tych czerniach bujał się. Pod spodem coś było, jakby brudne. Ale po co tak? Konwencja wywiadu jest inna – żeby coś wyjaśnić lub skomplikować, trzeba odnieść się do jakiejś racjonalności. Cieszy mnie, że wspominasz o oniryczności. Paradoks polega na tym, że narrację zaburzoną i niespójną i tak się buduje, wrażenie niespójności należy wytworzyć; a to wymaga środków. Mówię więc o środkach i związkach. Owszem,

szmaty. Co do XIX-wiecznego malarstwa historycznego czy mitologicznego: mnie się ten gigantyczny format nośnika galerii A19, w końcu 3,6 x 35 m, skojarzył z formatami pompierów. Czyli źle. W ogóle billboard kojarzy mi się raczej źle i działa na mnie opresyjnie. Dla mnie było ważne, żeby odwrócić działanie billboardu, zburzyć komunikację, wyrwać oglądającego z przyzwyczajień. Czy się udało?

MŻ: Na to wygląda!

Jan Mioduszewski – ur. 1974, malarz, performer, twórca instalacji. Od 2002 roku wszystkie wystąpienia podpisuje FABRYKA MEBLI. Jest to artystyczna firma produkująca iluzje mebli, paradoksalne przedmioty i konceptualne wypowiedzi. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, studia w Pracowni Malarstwa prof. Zbigniewa Gostomskiego (dyplom 1999). Od 2001 roku pracuje w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa Alma Mater, którą prowadzi prof. Jacek Dyrzyński. Współpracuje z galerią lokal_30.



OBRAZY ODNALEZIONE WOJCIECHA TYLBORA-KUBRAKIEWICZA

Przestrzeń grafiki Wojciecha Tylbora-Kubrakiewicza wprowadza odbiorcę w inny wymiar. Logiczny ciąg obrazów zostaje zerwany, a wraz z nim energia, która podtrzymuje kinetykę świadomości. Choć odnajdujemy tu elementy znajome, jednak zestawienia są przypadkowe, zawieszane w przestrzeni, pocięte liniaturą niczym zagrabiony żwir w ogrodzie zen. Miejski pejzaż o cechach wanitacyjnych, zaniedbane podwórko, sklepowy szyld wraz z zatarciem konturu tracą rozpoznawalną celowość i sens istnienia. Stają się tylko wyobrażeniem, wytonionym z chaosu myśli, jednym z wielu obrazów swobodnie przepływających przez nasz umysł. Wydaje się, że proces komponowania nigdy nie jest zakończony. Towarzyszy mu chęć odnajdywania, ale niekoniecznie odnalezienia.



Blanka, 2013, linoryt i druk UV, 100 x 70 cm



Rekonstrukcja, 2013, linoryt i druk UV, 100 x 70 cm

postrzegania, ani nazw, ani pojęć, ani wiedzy...". Energia świadomości wycofana ze sfery treści skupia się na próżni. Oko wiedzione w głąb obrazu odkrywa bezmiar przestrzeni, a perspektywa daje to dziwne wrażenie, które towarzyszy oglądaniu obrazów Tintoretta – milczącą, nieskończoną otchłań.

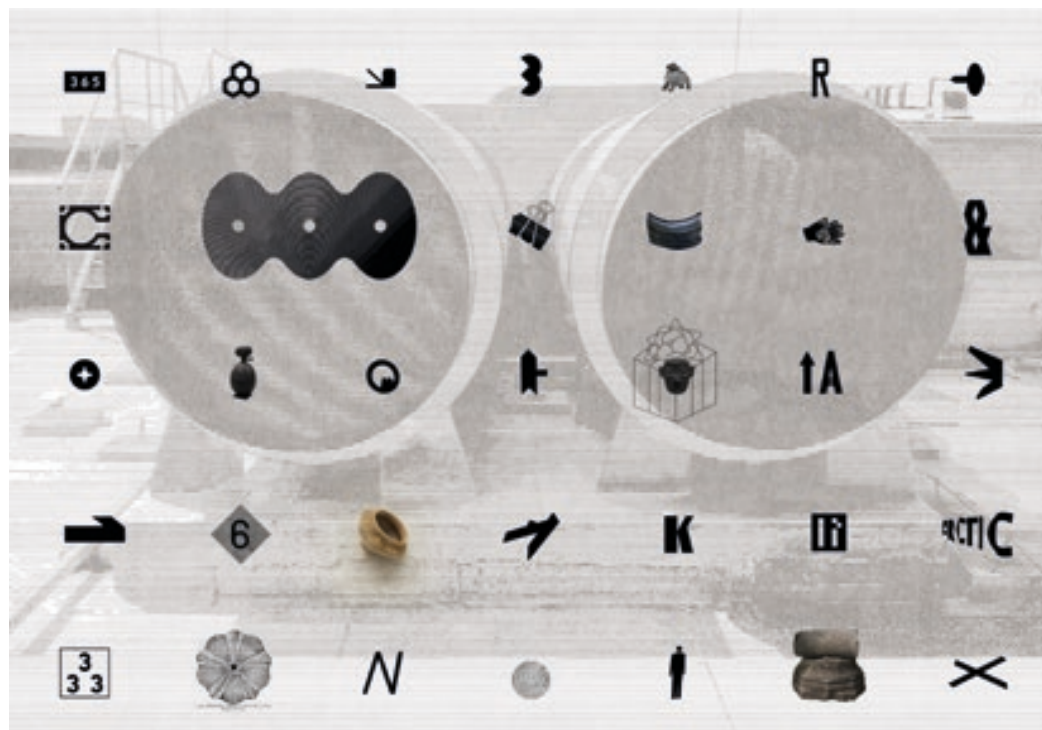
Katarzyna Haber-Pułtorak

Obrazy odnalezione Wojciecha Tylbora-Kubrakiewicza pokazywane były w dniach 7 listopada – 1 grudnia 2013 roku w galerii Apteka Sztuki w Warszawie.

Artysta zabiera nas w podróż wewnętrzną, podobną medytacji, gdzie każdy krok prowadzi do unicestwienia rozumjącego intelektu, a zarazem przybliża do duchowej przemiany, do wyciszenia, równowagi, spokoju – bliskich buddyjskiemu doświadczeniu satori. Impulsem dla twórczości Tylbora-Kubrakiewicza jest podróż na Wschód, podejmowana po wielokroć i wciąż pozostawiająca niedosyt. Towarzyszy jej zachwyt nad każdym prozaicznym przejawem materializującej się myśli ludzkiej, od rzeczy codziennego użytku – banalnych w swoim jestestwie, po detal architektury czy artefakt z muzeum. Ale jest tam również uczucie wyobcowania, nieprzystawalności do świata, kulturowego wykluczenia. Ta dychotomia ogranicza w pełni świadome przeżywanie doświadczenia podróży. Dopiero w domu, w Warszawie, możliwa jest analiza. Rodzący się dystans pozwala na dokonanie syntezy. Forma wyłania się przypadkowo z okruszków pamięci. Uproszczona, czasami sprowadzona tylko do znaku albo symbolu, zawisa w pustce przestrzeni określonej równym rytmem linii linorytu. Tu poza czasem, „bezemocjonalnie”, można odnaleźć chwilę – jej smak, zapach, fakturę.

Materialność świata zatapia się w stanie medytacyjnym jak we śnie. Stara, porzucona lodówka zderzona ze zdjęciami z obserwatorium astronomicznego w Jaipur przywołuje wizję prymitywnej sondy kosmicznej. Sceneria przypomina dekoracje do filmów Wojciecha Hasa. Olbrzymie kamienne konstrukcje marmurowych niecek, ponad którymi zawisa metalowe oko wyznaczające miejsce Ziemi we wszechświecie. Dalej schody do nieba flankowane gigantycznymi skrzydłami arkad i zdezelowany obiekt nic nieznaczącej cywilizacji – lodówka. Przychodzi do głowy sutra recytowana dzień w dzień przez mnichów w klasztorach zen: „Wszystko naznaczone jest pustką, nic nie ma początku ani końca, nic nie jest bez skazy, nic nie jest doskonale ani niedoskonałe. Tu w owej pustce nie ma ani kształtu, ani

Repozytorium, 2013, linoryt i druk UV, 100 x 70 cm



Danuta Stępień

OBRAZY W OBRAZIE NICOLAESA VAN GELDERA



Nicolaes van Gelder. *Martwa natura na niebieskiej tkaninie*, 1667, olej, płótno, 109 x 86 cm, własność prywatna od 2011 roku, wcześniej Richard Green Galleries w Londynie. Fot. dzięki uprzejmości Richard Green Galleries

Dzieła sztuki malarskiej zawierają niekiedy wiele dodatkowych treści, kunsztownie skrytych w głównym przekazie artysty. Twórca dzieła malarskiego obrazuje formę, barwę, fakturę, ale również swoje emocje, a wraz z nimi często ukryte w obrazie treści. Obrazy XVII-wiecznych artystów holenderskich, czego przykładem są dzieła Nicolaesa van Geldera, przesycone są dodatkowymi treściami. Podczas wnikliwej analizy obrazów tego artysty odkrywałam stopniowo, jak refleksy świetlne budują obraz w obrazie. Odczytywałam intrygujące, nowe treści, jakie van Gelder umieścił w swoich dziełach.

Motywacja umieszczenia przez artystę obrazów w obrazie bywa różna. Ukazując dodatkowe wymiary, podkreśla zwykle przestrzenność obrazu. Niekiedy może to być swoistego rodzaju dedykacja, którą najlepiej odczyta bliska mu osoba. Przekaz niewidoczny dla większości odbiorców jest czytelny dla przyjaciół. Często, nawet nie pragnąc wielkiej sławy, artysta chce uwiecznić swój wizerunek dla potomności. Aby zachwycić odbiorcę, autor dzieła, umieszczając dodatkowe treści, niekiedy treści literackie – symbolikę, pokazuje kunszt malarski, w pełni wykorzystuje możliwości techniczno-technologiczne swojego warsztatu. Bywa, że malarz bawi się z widzem, chce go zwieść, „oszukać”. Jest to swoistego rodzaju zabawa na płaskiej powierzchni, jaką jest obraz.

Sposoby przekazu ukrytych treści

Artysta w celu wprowadzenia do obrazu nowej, najczęściej skrytej w refleksach światła treści stosuje różnego rodzaju zabiegi technologiczne. Niewątpliwie umiejętnością taką jest wyznacznikiem talentu artysty oraz wiedzy z dziedziny teorii widzenia, a co za tym idzie również zasad różnego rodzaju perspektywy.

Obraz pod obrazem

Swoistym przypadkiem przekazania ukrytej treści są *pentimenti*, które najczęściej można odkryć dopiero po przeprowadzeniu badań. Niekiedy zmiany stopnia przezroczystości farb ujawniają to, co obraz skrywa pod wierzchnią warstwą. Zabieg autorskiego przemalowania może być zaplanowany przez mistrza. Często jednak jest to powtórne wykorzystanie podobrazia ze względów czysto ekonomicznych. Bywa, że podczas zmiany koncepcji twórczej artysta zamalowuje pierwszą wersję. Innym razem zabiegu tego dokonuje, aby skryć przed światem wizerunek bliskiej osoby.

Lustra

Zabiegu przedstawienia odbicia w powierzchni lustra artysta dokonuje celem pokazania obiektu z obu stron, ewentualnie przedmiotów, pejzażu czy postaci znajdujących się poza namalowaną sceną główną.

*Lustro pozwala docierać poza świat widzialny, do niewidzialnego punktu widzenia. W lustrze wypukłym artysta może pokazać „kulisy” obrazu – umieszcza na powierzchni płótna postacie spoza kadru rozgrywającej się sceny, jak Jan van Eyck w *Portrecie małżonków Arnolfini*.*



Jan van Eyck. *Portret małżonków Arnolfini*, 1434, olej, deska, 82 x 59,5 cm, National Gallery, Londyn (detal). Fot. Wikimedia Commons

Nicolaes van Gelder

Na powierzchniach szklanych, metalowych czy „szklitych” owoców autor wykorzystuje grę światła. Początkowo widzimy jedynie „petzające”, nieokreślone refleksy światła, aby za chwilę odczytać ich sens.

Naczynia szklane

Nie zachował się do naszych czasów w żadnej formie przekazu wizerunek Nicolaesa van Geldera, poza jego autoportretami, które dyskretnie umieszcza w niektórych swoich dziełach – są to swoistego rodzaju sygnatury mistrza. Na tej podstawie moglibyśmy sporządzić domniemany portret Nicolaesa van Geldera.

Naczynia metalowe

Twórca w wybranych dziełach w sposób niezwykle subtelny pokazuje obraz w obrazie – wewnątrz swojej pracowni w elementach dekoracji pozłocanego naczynia, zwanego *Buckelpokal*. Skryty przekaz artysty jest namalowany w sposób pozbawiony ekspresji, umiejętnie wkomponowany w całość przedstawienia.

Owoce

Fakt umieszczenia atelier w odbiciu zniekształconym przez zwierciadło wypukłe, jakim można nazwać powierzchnie winogron, świadczy o tym, że jest wybitnym specjalistą od przedstawień iluzji przestrzeni.

Zależnie od oświetlenia

Niekiedy artysta potrafi skryć tak dalece element kompozycji, że obserwator może zobaczyć go jedynie w określonych warunkach. Zależnie od rodzaju padającego na obraz światła widz zdolta odczytać jego złożoność i dojrzeć szczegóły. Pragnąc wydobyć z obrazu wszystko, co chciał przekazać autor, najlepiej spojrzeć na obraz w takich samych warunkach, w jakich on pracował nad obrazem. Najpierw jest odbiór pierwszoplanowego przekazu mistrza. Przypatrując się bliżej, zauważamy detale: motylki, ważki, krople rosy czy soku. Widzimy nie tylko przedmiot w swojej formie rzeczywistej, ale również odbijającej się refleksami światła w przedmiocie z nim sąsiadującym. Kontemplując dzieło dłużej, dostrzegamy elementy kompozycji, wyłaniające się z ciemnej, niemalże czarnej powierzchni tła. Odczytujemy majaczące w ciemności szklane naczynia oraz części winorośli.

*

Dzieła malarskie van Geldera, nieznanego szerzej artysty, nie były wcześniej poddane starannej analizie. Jego obrazy zawierają elementy tajemniczości, do których dostęp będą mieć tylko odbiorcy empatyczni, i to oni poznają pełen przekaz twórcy. Nicolaes van Gelder należy do wybitnych twórców, którzy w sposób perfekcyjny i wysoce naukowy bawili się rodzajami światła i perspektywą w swoich pracach.

Książka Danuty Stępień *Kopia obrazu „Martwa natura z homarem” Nicolaesa van Geldera – problem artystyczny i warsztatowy* ukaże się wkrótce nakładem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Reprodukcja obrazu Nicolaesa van Geldera z archiwum autorki.

Danuta Stępień – dr hab., artysta plastyk i konserwator dzieł sztuki, kierownik Pracowni Technologii i Kopii Ikony w Katedrze Techniki i Technologii Malarstwa na Podłozach Ruchomych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Członek Związku Polskich Artystów Plastyków. W ramach zajęć ze studentami uczyła wykonywania kopii gotyckiego malarstwa tablicowego, a od ubiegłego roku malarstwa holenderskiego. Od wielu lat współpracuje z Muzeum Narodowym w zakresie analizy warsztatu dawnych mistrzów. Jest autorką książki *Tempera żółtkowa jako technika w malarstwie sztalugowym według dawnych przekazów i twórczości wybranych współczesnych artystów*, wydanej przez ASP w Warszawie (2010).

WYDAWANIE KSIĄŻEK – MISJA HUMANISTYCZNEJ UCZELNI

Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina to niewielka oficyna – nie pretenduje do ścigania się z gigantami tego rynku, nie liczy na zysk czy poklask, lecz po prostu spełnia swą misję. Ważne, że to, co wydaje, cieszy się uznaniem w środowisku muzycznym, jest potrzebne, ma znaczenie dla rozwoju tej dziedziny sztuki i – jak powiedział nam jeden z czytelników – te książki chce się mieć i chce się, i powinno się czytać.

Uczelnie, także akademickie uczelnie artystyczne, mają zagwarantowaną autonomię i prawo kształtowania własnej tożsamości w ramach ustawy, na podstawie której powstają, a swoje zadania i cele precyzują w podstawowym dokumencie prawnym, którym jest statut. Uczelnie artystyczne, pozostając ważnym ogniwem w strukturze kształcenia akademickiego, oprócz tradycyjnych zadań przypisanych każdej uczelni akademickiej, to jest kształcenia na poziomie wyższym, kreowania kadry akademickiej czy prowadzenia badań naukowych, stawiają sobie za główne cele rozwijanie i upowszechnianie kultury narodowej czy prowadzenie działalności artystycznej.

W zasadzie każda akademicka uczelnia prowadzi mniejszą lub większą działalność wydawniczą, w różny sposób finansowaną, z różnych źródeł i w różnej wysokości. Statut Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina już w początkowej części tego dokumentu, bo w § 5, precyzuje jego cele, zaś wśród dziesięciu rozbudowanych treściowo zadań już w czwartym punkcie artykułuje, że do podstawowych należy „rozwijanie i upowszechnianie kultury narodowej, a w szczególności kultury muzycznej, także poprzez działalność wydawniczą”. W misji, której treść stanowi załącznik do statutu, stwierdza, że „pragnie pełnić funkcję intelektualnego ośrodka refleksji nad coraz szybciej zmieniającą się rzeczywistością kulturową”. Także w dalszej części statutu, w trzech punktach jednego zaledwie paragrafu stwierdza, że uczelnia prowadzi działalność wydawniczą, precyzuje kto nią kieruje oraz konstatuje, że działalność ta służy celom statutowym i nie ma charakteru działalności gospodarczej.

Rzecz jasna, że będąc oficyną naukową, wydawnictwo jest częścią naukowo-badawczej działalności uczelni, publikacje stanowią bowiem rezultat badań i z nich bezpośrednio lub pośrednio wyływają. Czytamy więc na stronie internetowej, że: „Działalność naukowo-badawcza obejmuje obszary problemowe często pomijane w innych ośrodkach naukowych, w tym m.in. psychologię i teorię muzyki, teorię pedagogiki muzycznej i wychowania muzycznego, studia edytorskie nad twórczością Fryderyka Chopina, instrumentologię, akustykę i foniatrię muzyczną. Preferowane są badania nad muzyką polską (twórczość Chopina) i nad teorią muzyki XX wieku.

W sferze zagadnień naukowo-badawczych znajdują się: edukacja muzyczna w Polsce; dzieła kompozytorów i wykonawców muzyki dawnej i współczesnej; recepcja i percepcja muzyki; percepcja barwy, wysokości i głośności dźwięku; pamięć słuchowa; analiza głosu ludzkiego i narządu oddechowego; psychometria i psychodiagnostyka muzyczna; nowoczesne środki generowania i transmisji dźwięku; rozwój zawodowy nauczycieli muzyki; rozwój muzyczny człowieka w skali całego życia.

W systemie badań ciągłych i interdyscyplinarnych prowadzone są prace podstawowe i aplikacyjne ukierunkowane na potrzeby szkolnictwa muzycznego, kultury i gospodarki kraju z następujących dyscyplin: nauki o sztukach pięknych, psychologia, pedagogika, nauki medyczne, inżynieria i ochrona środowiska, socjologia i filozofia. Interdyscyplinarne zespoły badawcze składają się z muzyków, muzykologów, plastyków, psychologów, pedagogów, lekarzy, fizjologów, fizyków, inżynierów i informatyków. Efekty ich pracy z pogranicza nauki, techniki i sztuki, spotykają się z zainteresowaniem licznych jednostek badawczych krajowych i zagranicznych [...].

Działalność naukowo-badawcza znajduje odzwierciedlenie w publikowanych monografiach, podręcznikach, pracach tematycznych i problemowych oraz seriach wydawniczych”.

Obowiązki w zakresie publikowania przez uczelnię wartościowych dzieł o naukowym charakterze, określone w misji uczelni i innych dokumentach (także w decyzjach Senatu), mają znaczenie zasadnicze i implikują także sposób finansowania tej działalności.

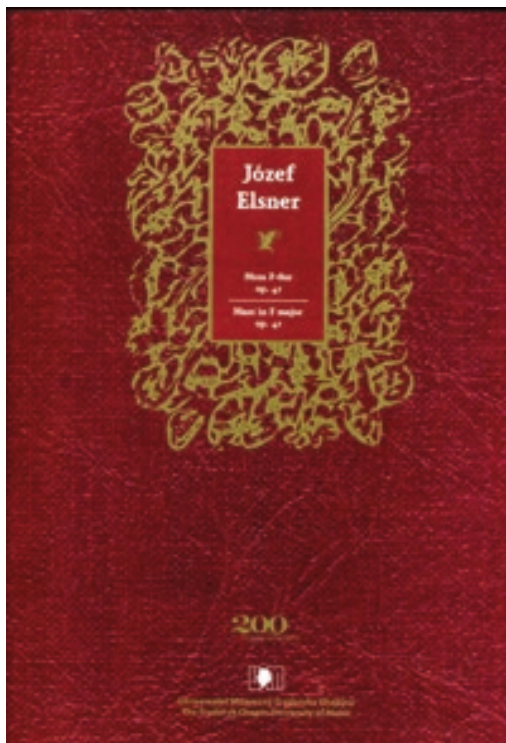
Podejrzewam, że podobne założenia stosują wobec swej działalności wydawniczej inne uczelnie.

Czy sukces musi koniecznie mieć wymiar komercyjny?

Konstatacja o niekomercyjnych celach prowadzenia działalności wydawniczej wydaje się być jedną z ważniejszych, zwalnia bowiem przede wszystkim redaktora naczelnego wydawnictwa z pogoni za zyskiem, z pokusy typu: „wydajmy co bądź, byle się dobrze sprzedało”. Zresztą kwestia osiągnięcia zysku ze sprzedaży takich publikacji jest problematyczna z innych, może nawet bardziej zasadniczych przyczyn. Miarą ekonomicznego sukcesu jest bowiem osiągnięcie takiego przychodu ze sprzedaży, by pokrył on wszystkie koszty bezpośrednie i pośrednie związane z wydaniem publikacji i jeszcze przyniósł dodatkowy zysk.

Cóż więc może uzasadniać byt jednostki wydawniczej, skoro nie osiąga dochodu? Odpowiedź na tak postawione pytanie jest prosta: uzasadnieniem tym (a w moim przekonaniu uzasadnieniem całkowicie wystarczającym) jest publikowanie wartościowych książek i nut, które służą rozwojowi i popularyzacji kultury muzycznej, mają rzetelny, naukowy charakter, uzyskują pozytywne recenzje przed decyzją o publikacji, charakteryzują się spełnieniem zasad metodologii pracy naukowej i ustalonej przez wydawnictwo normy dla potencjalnych autorów publikacji, a mimo to nikt inny nie chce tych książek wydać, gdyż dość





wąski i spodziewany konkretny krąg odbiorców nie gwarantuje sukcesu mierzonego wartościami komercyjnymi.

Nie ukrywam, że niegdyś wydawanym w uczelni publikacjom nie stawiano tak ostrych wymagań jak obecnie, zaś poziom edytorski w bardzo wielu przypadkach był pochodną nieprzychylnie niskich nakładów finansowych na ten odcinek działalności. Nawet wartościowe skądinąd publikacje nie miały odpowiedniej redakcji, zaś ich kształt edytorski pozostawiał wiele do życzenia.

Nowe oblicze oficyny

Zmieniło się to w ostatnich latach w sposób radykalny, dokładnie od czasu, gdy powołano nowego redaktora naczelnego. Najważniejsze jest to, że ustalił on konkretne, jasne i przejrzyste, a przede wszystkim pomocne autorom zasady publikowania, postarał się o zagwarantowanie niezbędnych finansów na realizację zadań wydawniczych, pozyskał do współpracy wybitnych fachowców – konsultantów, recenzentów, redaktorów, grafików, korektorów. Tak zorganizowana praca, coroczne podnoszenie poziomu finansowania oraz napływ wartościowych prac pozwalają na wydanie rocznie kilku do kilkunastu książek. Nie narzekamy także na wielkość sprzedaży, zaś ceny ustalane są w wysokościach umiarkowanych, na zakup takiej publikacji bez wątplenia pozwolić sobie może nawet student, jeśli po taką wiedzę zechce sięgnąć. A że studenci kupują książki swego wydawnictwa, mamy jasne dowody.

Co więc wydarzyło się w ostatnich latach?

Mniej więcej od końca roku 2006 rozpoczęto tworzyć nowy rozdział w historii wydawnictwa jeszcze wówczas Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. W roku 2008 Sejm zdecydował o nadaniu uczelni nazwy Uniwersytet Muzyczny i pozostawił w nazwie imię patrona – Fryderyka Chopina. Łącznie z faktem, iż uczelnia jako jedyna artystyczna akademicka szkoła wyższa posiada uprawnienia do nadawania stopnia doktora nauk humanistycznych w dziedzinie nauk o sztuce, nadanie nowej nazwy tej najstarszej i największej polskiej uczelni muzycznej odebrane zostało przez nas jako zobowiązanie do postawienia w centrum uwagi także działalności wydawniczej. I to nie tylko „dla splendoru domu”, lecz z bardzo praktycznych względów. Literatura z dziedziny nauk o sztuce, w tym oczywiście o muzyce, jest w środowisku poszukiwana, a chęć publikowania ze strony autorów okazała się na tyle zdecydowana, że dziś pokusić się można o stworzenie czegoś, co można by nazwać polityką wydawniczą. Wyznaczono kilka priorytetów. Postanowiono po pierwsze na te pozycje, które ukazują nasz szacunek dla tradycji i dziedzictwa Uczelni i jej sławnych poprzedniczek, po drugie na publikacje monograficzne o związanych z uczelnią wy-

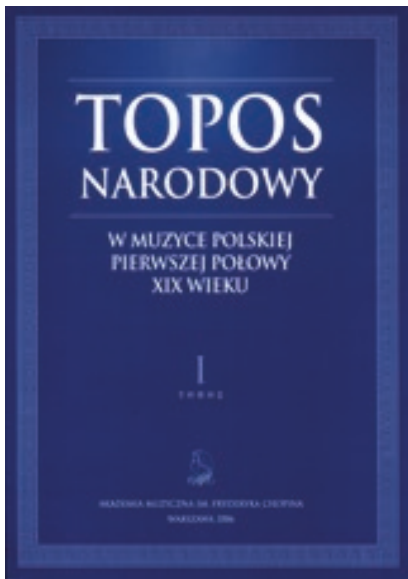
bitnych twórcach, po trzecie na publikacje dzieł z pogranicza dziedzin i dyscyplin naukowych mających istotne znaczenie dla polskiej kultury, nauki i dziedzictwa narodowego (na przykład filozofia muzyki, pedagogika muzyczna, psychologia muzyczna, historia sztuki muzycznej).

Trzeba wyjaśnić czytelnikom rzecz niezwykle ważną. Przywykło się uważać, że książkowe pozycje naukowe to elaboraty trudne do przebrnięcia, napisane ciężkim językiem, najeżonym uczonymi i nieprzystępnymi sformułowaniami. Otóż wcale tak być nie musi, publikacja ma spełniać – co oczywiste – wymogi dzieła naukowego, ale współpracujący z nami autorzy piszą przystępnie, mając świadomość, że piszą dla czytelnika chcącego przyswoić sobie wiedzę podaną zrozumiałym językiem. Z naszych doświadczeń wynika, że autorzy mają ogromny szacunek dla każdego potencjalnego czytelnika.

Warto więc, choć w telegraficznym niemalże skrócie, wymienić przykłady naszych pozycji wydawniczych.

Wśród tych najważniejszych plasują się dwa pierwodruki kompozycji Józefa Elsnera. Pierwszą z nich – *Mszę e-moll op. 88 na chór i organy* wydano w 2009, przygotowując obchody jubileuszu 200. rocznicy powstania uczelni muzycznej w Warszawie, zaś drugą – *Mszę F-dur op. 41* w roku 2013. Przy tej okazji muszę wspomnieć, że do obu partytur dołączono płytę CD z partyturą, rozpisanymi wszystkimi głosami instrumentalnymi i wokalnymi, a także wyciągami fortepianowymi, dając nabywcom znakomitą możliwość wykonania dzieła (udostępniono tym samym prawo do nieograniczonego powielania załączonych materiałów nutowych). Wspominam





o tym między innymi dlatego, że ten sposób wydał się właściwy dla popularyzacji dzieł Elsnera. Także wśród najważniejszych publikacji należy umieścić ogromne dzieło Magdaleny Dziadek *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–1944*. Książka ta jest jedną z siedmiu nagrodzonych w konkursie Varsaviana – 2012. Jest ona pierwszym tomem dziejów naszej Almae Matris, nad przygotowaniem do druku drugiego tomu obejmującego lata powojenne prace nadal trwają. Trzy konferencje naukowe dały podstawę do powstania trzech książek wzbogacających wiedzę o zaniedbanych obszarach badań. I tak pracę *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku* wydano w 2006, *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski* – w 2008, zaś trzecią z nich – *Topos narodowy w muzyce polskiej międzywojnia*, wydany w roku 2013, pokazaliśmy w numerze 2/2013 „Aspiracji”.

W nurt publikacji „jubileuszowych” znakomicie wpisuje się wydana w roku 2011 niewielka książka o zgrabnym formacie, z ciekawą formą graficzną, autorstwa Mieczysławy Demskiej-Trębacz, a nosząca nieco pompatyczny, aczkolwiek w pełni uzasadniony tytuł *Dla dobra i chwały muzyki polskiej. Z przeszłości i terażniejszości warszawskiej uczelni muzycznej*. Są to słowa kończące przemówienie Karola Szymanowskiego, rektora Wyższej Szkoły Muzycznej, wygłoszone podczas otwarcia uczelni w październiku 1930 roku.

Mamy nadzieję, że publikacjami o kompozytorach Paciorkiewiczu i Maciejewskim (książki omówione w numerze 2/2013 „Aspiracji”) rozpoczniemy cykl biografii twórców związanych z naszą uczelnią. Ciekawym doświadczeniem edytorskim są trzy książki Krzysztofa Lipki, muzykologa i historyka sztuki. *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego* ukazała się w 2009, *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teologicznym* – w 2010 roku, trzecią omawiamy w nowościach wydawniczych w obecnym numerze. Są to pierwsze od przeszło dwudziestu lat publikacje poświęcone filozofii muzyki.

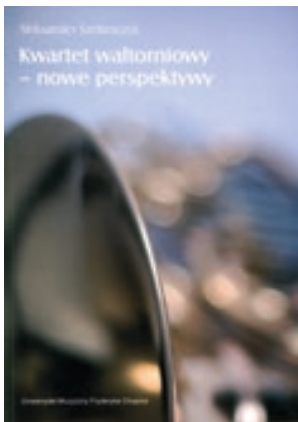
Wydawnictwo szczeni się także innymi wartościowymi dziełami. Mamy nadzieję, że informacją na ich temat będziemy mogli podzielić się także z czytelnikami „Aspiracji”. Perspektywy z tego punktu widzenia są więc optymistyczne, a i plany na przyszłość mają mocne oparcie w dokonaniach.

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>.

Marek Bykowski – ur. 1949, dyrektor Wydawnictwa i Archiwów, Rzecznik Prasowy Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu, w klasie dyrygentury chóralnej prof. Stefana Stuligrosza, 1972. Po ponad dwuletniej pracy w zawodzie chórmistrza w Operze Wrocławskiej rozpoczął działalność społeczną, a także zawodowo związał się z działalnością w sferze kultury muzycznej. Autor artykułów problemowych, redaktor programów koncertowych. W Narodowej Radzie Kultury pełnił funkcję doradcy przewodniczącego (prof. Bogdana Suchodolskiego), w Urzędzie m.st. Warszawy pracował na stanowisku dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki. Związany także z działalnością wydawniczą w niewielkich oficynach, gdzie był organizatorem działalności wydawniczej. Od roku 1996 związany z Akademią Muzyczną im. Fryderyka Chopina (obecnie UMFC), na stanowiskach dyrektora administracyjnego, a następnie kanclerza.



NOWOŚCI WYDAWNICZE



Publikacja jest owocem poszukiwań nowych sposobów wypowiedzi artystycznej muzyka grającego na instrumencie dętym. Autor analizuje rolę waltorni w dziejach kultury muzycznej i przedstawia nowatorski sposób nagrywania utworów waltorniowych, umożliwiający muzykowi realizowanie na homofonicznym instrumencie projektów polifonicznych. Przykładem takiego wykonawstwa jest nagrana przez autora płyta *Quattrocorno*. Książkę wydano wprawdzie w roku 2009, ale przypominamy ją ze względu na jej wartość i znaczenie dla muzyki.

Aleksander Szabeczyk – waltornista orkiestry Filharmonii Narodowej, solista i kameralista. Naukę gry na rogu rozpoczął w wieku 11 lat we Wrocławiu. Studia ukończył w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Występował z orkiestrami Filharmonii Narodowej i Filharmonii Świętokrzyskiej, Sinfonia Varsovia i Concerto Avenna. Zajmuje się także działalnością pedagogiczną – prowadzi klasę waltorni na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina oraz kształci najmłodszych adeptów tego instrumentu w Szkole Muzycznej im. Henryka Wieniawskiego w Warszawie.



Epoka ponowoczesna, upadek wartości, odrzucenie piękna, koniec sztuki. Czy rzeczywiście dajemy temu wiarę? Podczas długiej historii kultura przechodziła niejednym kryzys, aby się znów odrodzić. I dzisiaj sztuka przeżywa głęboki regres, lecz czy się podniesie z niego czy nie – zależy od naszego zaangażowania.

Do obecnego stanu doprowadziło sztukę zerwanie z tradycją, z wartościami, z pięknem. Tymczasem, mimo licznych trudności, muzyka klasyczna jest ciągle w komfortowej sytuacji, z ponowoczesnych eksperymentów wychodzi obronną ręką, będąc na przekór czasom – jako sztuka asemantyczna – wciąż oazą wszelkiej, jeszcze dzisiaj możliwej, doskonałości.

Jednak uwaga: w plastyce awangardy obserwujemy entropię artystyczną, w stowie pisanym entropię umysłową, w estetyzacji świata entropię moralną, zaś w sztuce digitalnej entropię fizyczną. Jednym słowem entropii podlega energia nie tylko w przyrodzie.

Krzysztof Lipka – muzykolog, historyk sztuki, w latach 1975–1994 redaktor Programu III Polskiego Radia, autor licznych audycji i słucho-wisk literacko-muzycznych. Inicjator oraz współzałożyciel Polskiego Radia Bis, kierownik pierwszej w historii Polskiego Radia Redakcji Form Eksperymentalnych (1994–1998), a następnie Redakcji Popularyzacji Kultury (1998–2002). Autor dwunastu książek i ponad dwustu artykułów z zakresu sztuki i kultury. Prozaik i poeta, jego teksty posłużyły Marcinowi Błażewiczowi do skomponowania symfonii, a Norbertowi Kuźnikowi i Stanisławowi Maryto – cykli pieśni.

Nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina ukazały się dwie książki Krzysztofa Lipki – *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego* (2009) i *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki, jako proces o charakterze teologicznym* (2010).



Jest to pierwsza obszerna publikacja w języku polskim poświęcona Hansowi Huberowi. Agnieszka Marucha opisuje w niej wybrane utwory skrzypcowe szwajcarskiego kompozytora oraz przedstawia ich problematykę wykonawczą. Jest to twórczość interesująca nie tylko ze względów historycznych, ale przede wszystkim z uwagi na jej wysokie walory artystyczne.

Praca poparta została wieloletnim doświadczeniem badawczym oraz wykonawczym autorki, która poświęciła się odkrywaniu i przybliżaniu słuchaczom nieznaną bądź zapomnianą muzykę europejskiej przetomu XIX i XX wieku. Agnieszka Marucha wyraża nadzieję, że dzięki tej książce uda jej się przybliżyć utwory Hansa Hubera polskim skrzypkom i sprawić, by jako cenne dziedzictwo kultury europejskiej ponownie zagościły na estradach koncertowych.

Agnieszka Marucha – kameralistka, pedagog, prymariuszka Opium String Quartet. Ukończyła z wyróżnieniem studia skrzypcowe w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Mirosława Ławrynowicza oraz podyplomowe studia solistyczne w Hochschule der Künste w Bernie w klasie prof. Moniki Urbaniak-Lisik. Obecnie jako profesor gościnnie prowadzi klasę skrzypiec w Keimyung University w Daegu (Republika Korei). Nagrała siedem płyt, z których sześć to światowe premiery fonograficzne. Regularnie wykłada na seminariach i kursach mistrzowskich w Europie i Azji.



Autorskie opracowanie Jana Węcowskiego ma charakter popularyzatorski, z założenia stanowić ma podstawę do wykonania utworów Jerzego Libana przez różne zespoły, w tym nieprofesjonalne.

W świetle kompozycji prezentowanych w tej publikacji Jerzy Liban jawi się jako utalentowany twórca, sprawnie operujący zarówno homofonią (*nota contra notam*), jak i stylem imitacyjno-polifonicznym, cechuje go też uwrażliwienie na ekspresję i prozodję tekstu.

Opera omnia Jerzego Libana, które zachowały się do naszych czasów w wyborze niewielkim, ale jednak reprezentatywnym, zastępują zapewne na włączenie do wykonawczego repertuaru polifonii polskiego i europejskiego renesansu.

Mamy nadzieję, że nowa edycja *Opera omnia* zainteresuje szersze grono zespołów wokalnych i ich dyrygentów postacią renesansowego kompozytora polskiego, znanego dotychczas głównie badaczom i muzykologom.

Jan Węcowski – muzykolog, kompozytor, pedagog, literat, wydawca, mecenas muzyki i animator życia muzycznego. Studiował kompozycję, organy oraz chorał. Muzykologię ukończył na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. Hieronima Feichta. W uczelni tej uzupełniał studia w zakresie historii i filologii klasycznej i średniowiecznej. W dorobku naukowym ma ponad 200 tytułów, m.in. angielsko-niemieckojęzyczną pracę *Polish Religious Music*, wydawaną obecnie w Japonii w języku polskim i japońskim. Jest autorem polskich i łacińskich tekstów poetyckich oraz tłumaczeń z łaciny, włoskiego i francuskiego. Jego artykuły i prace ukazały się również w dziesięciu obcych językach, dokonał cennych odkryć muzycznych, od lat prowadzi działalność redakcyjną i edytorską, opracował i wydał ponad 400 utworów muzyki staropolskiej i kilkadziesiąt kompozycji z XIX i XX wieku. Skomponował też znaczną liczbę utworów muzycznych, takich jak motety, kantaty, hymny, koledy, pieśni solowe i chóralne. W wielokierunkowej działalności skoncentrował się na muzyce polskiej, głównie dawnej i religijnej.



Muzyka koncertu fascynuje, wciąga w tok narracji, szybko oswaja odbiorcę z oryginalną estetyką. Budzi też skojarzenia z akcją filmową, sprawiając wrażenie jakby muzycznej warstwy jakiegoś niewiadomego dramatu [...] Koncert imponuje rozmachem i atrakcyjnością brzmieniową [...] kompozytor wzorowo godzi tu myślenie konstruktywistyczne, podejście intelektualne ze spontaniczną inwencją, czerpiącą z intuicji i wyobraźni. (Bolesław Błaszczyk, *Koncert wiolonczelowy Stanisława Moryto*, „Ruch Muzyczny” 1996, nr 16, s. 16, 18)

Jest to jeden z najwybitniejszych koncertów instrumentalnych powstałych u nas w ostatnich kilku dekadach.

(Ludwik Erhardt, *Urodziny kompozytora*, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 12, s. 25)

Stanisław Moryto – współczesny kompozytor, organista i pedagog. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie pod kierunkiem Feliksa Rączkowskiego – organy (1971) oraz kompozycję (1974) u Tadeusza Paciorkiewicza. W latach 1973–1981 był przewodniczącym Stowarzyszenia Polskiej Młodzieży Muzycznej „Jeuneses Musicales de Pologne”, a od 1981 do 1997 roku – prezesem Polskiego Instytutu Muzycznego. Jest inicjatorem i dyrektorem artystycznym festiwalu *Conversatorium Muzyki Organowej* w Legnicy. Prorektor (1996–2002) i rektor (2005–2012) Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (od 2008 roku Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). W latach 2002–2005 pełnił funkcję dziekana Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. Jest profesorem zwyczajnym oraz członkiem Rady Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina. Jego kompozycje były wykonywane na koncertach i festiwalach muzycznych w kraju i za granicą (Austria, Belgia, Białoruś, Bułgaria, Czechy, Dania, Estonia, Finlandia, Francja, Grecja, Hiszpania, Holandia, Japonia, Kanada, Republika Korei, Kuba, Liban, Litwa, Łotwa, Mołdawia, Niemcy, Norwegia, Rosja, Słowacja, Szwajcaria, Szwecja, Turcja, Ukraina, USA, Watykan, Węgry, Wielka Brytania, Włochy). Za twórczość kompozytorską otrzymał szereg nagród i wyróżnień, m.in.: Nagrodę Miasta Legnicy (2000), Nagrodę Brata Alberta (2008), Nagrodę im. Włodzimierza Pietrzaka (2009), Nagrodę FRYDERYK Akademii Fonograficznej w kategorii Kompozytor Roku (2010). W 2001 Prezydent RP odznaczył kompozytora Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, a w 2007 roku Wielki Mistrz Zakonu Maltańskiego – Cruceem Magni Officialis.

opracował
Marek Bykowski



SIERPIEŃ

19–30 sierpnia

W ramach *X Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera* w galerii Salon Akademii zaprezentowano twórczość Krystyny Piotrowskiej na wystawie *Portrety w technice własnej* oraz Ryszarda Horowitza na wystawie *All that Jazz! – portrety jazzowe*. Wernisaż odbył się 24 sierpnia.

20 sierpnia

Z cyklu „Mistrzowie – Pracownie – Studenci” w Traffic Clubie odbył się wernisaż wystawy *Pracownia Fotografii Użytkowej* prof. Rostawy Szaybo i adiunkt Katarzyny Stanny: „Czym jest okładka płyty i plakat filmowy?” oraz panel dyskusyjny z udziałem prof. Szaybo, grafików oraz studentów. Na wystawie (15 lipca – 1 września) zaprezentowano fragment dorobku studentów, powstałego w roku akademickim 2012/2013. Tematami realizowanymi w pracowni były m.in. okładki muzyczne do płyt oraz plakaty do filmów Andrzeja Wajdy.

W sali im. Henryka Melcera UMFC odbył się koncert wieńczący *69. Letni Kurs Interpretacji* dla studentów Uniwersytetu SOAI w Osace. W tym wydarzeniu udział wzięli artyści japońscy, którzy zaprezentowali interesujący program składający się z utworów na fortepian i flet.

29 sierpnia

W sali im. Henryka Melcera, w ramach Sierpniowych Koncertów Pianistów Japońskich, odbył się koncert wieńczący *70. Letni Kurs Interpretacji*. W koncercie wzięła udział liczna grupa japońskich pianistów, tworząca grupę POLJA.

WRZESIEŃ

1 września – 24 października

W Królikarni na wystawie *Najlepsze przetwory* zaprezentowano wyróżniające się prace laureatów projektu *Przetwory. Rezydencja Twórczego Recyklingu* z lat 2010, 2011 i 2012. Wśród autorów prac znaleźli się m.in. Robert Pludra i Jakub Sobiepanek, których fotel z beczki został nagrodzony na piątej edycji *Przetworów* oraz zdobył pierwszą nagrodę w konkursie *SorpLab Design Kontekst* w Monachium w 2011 r. Robert Pludra jest pracownikiem dydaktycznym na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie.

7 września

W bramie przy ul. Nowolipie 3 odstonięto mural *Kobiety z Muranowa* (nazwa alternatywna *Dziewczyny z Muranowa*) autorstwa Anny Koźbiel i Adama Walasa, studentów Wydziału Grafiki warszawskiej ASP. Mural przedstawia kobiety związane z Muranowem: Teklę Bądarzewską-Baranowską – XIX-wieczną kompozytorkę i pianistkę; Cywię Lubetkin (pseudonim Celina) – działaczkę podziemia, członkinię dowództwa Żydowskiej Organizacji Bojowej, uczestniczkę powstania warszawskiego; Mary Berg – autorkę *Dziennika z getta warszawskiego*; Janinę Bauman – pisarkę, podczas wojny więzioną w getcie, po wojnie mieszkającą przy ulicy Andersa; Rachelę Auerbach – pisarkę, tłumaczkę, psychologa; Marysię Ajzensztadt – śpiewaczkę, nazywaną „stówikiem warszawskiego getta”. Przy każdym wizerunku umieszczone zostały infografiki w postaci dymków. Zawierają one piktogramy symbolizujące dziedzinę, w której zastąpiona została przez kobietę (np. symbol pióra przy pisarce, klucz wioliny przy kompozytorce). Projekt współfinansowany jest ze środków Dzielnicy Śródmieście m.st. Warszawy.

8–22 września

W Pracowni Letniej w domkach fińskich na Jazdowie na wystawie *Bez tytułu* zaprezentowano prace Izabeli Siemiątkowskiej. Autorka prac jest studentką V roku Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP, w pracowni prof. Stanisława Bąja. Wystawa została zorganizowana przy współpracy ze Studenckim Kołem Naukowym Czarny Kwadrat przy Instytucji Historii Sztuki UW oraz z Pracownią Letnią.

9–30 września

W galerii Salon Akademii na wystawie *ZMYŚL* zaprezentowano prace Jarostawa Perszko, Moniki M. Korony, Patrycji Piwosz i Jordana Kłosowskiego. Wernisaż odbył się 6 września. Kurator: Iwona Szmelter.

9 września – 31 grudnia

W Villi La Fleur w Konstancinie zaprezentowano wystawę *Henri Hayden – Mistrzowie Ecole de Paris*. Kurator: Artur Winiarski.

11 września – 25 października

W Galerii Bardzo Białej na wystawie *W czym rzecz?* zaprezentowano prace Jana Tarasina (1926–2009). Kurator: Magdalena Sołtys.

13 września – 5 października

W Galerii Kameralna w Stupsku na wystawie *Uwaga! pociąg* swoje prace zaprezentował Igor Przybylski, asystent w pracowni prof. Jarostawa Modzelewskiego na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.

14 września – 10 października

W Galerii Autograf zaprezentowano wystawę malarstwa Marka Dziekiewicza, adiunkta na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie.

do 20 września

W Wiejskim Domu Kultury w Dołhobrodach prezentowano wystawę malarstwa prof. Stanisława Bąja *Źródło*. Wystawa (**otwarta 20 lipca**) została zorganizowana z okazji 60. urodzin artysty. Autor zaprezentował około 50 dzieł. Podczas uroczystości Stanisław Baj uhonorowany został Medalem Komisji Edukacji Narodowej, najwyższym odznaczeniem przyznawanym przez ministra edukacji. Medal Wręczył wiceminister edukacji Tadeusz Stawecki. Organizatorzy wystawy: wójt gminy Hanna i Wiejski Dom Kultury w Dołhobrodach.

20–30 września

W Auli ASP w Warszawie na wystawie *Człowiek* zaprezentowano rzeźby Jarostawa Skoczylasa, asystenta prof. Romana Pietrzaka na Wydziale Rzeźby.

23 września

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Heroina Polskiego Kina” (spotkania wg pomysłu Katarzyny Ostrowskiej). Wieczory, na które składają się spotkania z przyjaciółmi artystek, fragmenty filmów, teatrów telewizji, spektakli radiowych i wy-

KALENDARIUM

stawy 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 Barbara Horawianka. Prowadzenie: Janusz Majcherek i Anna Markowicz.

25 września

W Galerii Praca miał miejsce pokaz rysunków Antka Sieczkowskiego, studenta Wydziału Grafiki warszawskiej ASP.

26 września – 27 października

Odbyła się prezentacja *Dyplomy Wydziału Malarstwa. Część 2*. W budynku Wydziału Malarstwa swoje prace eksponowali: Piotr Bednarczyk, pracownia nr 56; Łukasz Grotkowski, pracownia nr 57; Dorota Kidziak, pracownia nr 60; Wojtek Kostrzewa, pracownia nr 66; Jordan Sobierajski, pracownia nr 67. Ewa Sokotowska zaprezentowała swoje prace w Teatrze Wielkim w Warszawie.

27 września

W Sandomierzu w Domu Pracy Twórczej „Alicja” odbył się wernisaż wystawy prac uczestników *I Międzyuczelnianego Plenaru Artystów Konserwatorów Dzieł Sztuki*. W plenerze, który trwał od 13 do 20 lipca, uczestniczyli pracownicy naukowcy Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (prof. Anna Zalewska-Falińska, dr hab. Danuta Stępień, prof. Jerzy Nowosielski i st. wykładowca Andrzej Radomski) oraz Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu (dr hab. Elżbieta Basiul i prof. Marek Basiul), a także Bożena Wójtowicz-Ślęzak z Tarnobrzega.

27 września – 21 października

W Bochenska Gallery w Warszawie na wystawie *Obrazy i kolaże z lat 1960–1980* zaprezentowano niewystawiane wcześniej prace Teresy Pągowskiej.

30 września

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się inauguracja roku akademickiego 2013/2014. Wykład inauguracyjny *Królewski szczepek piastowy* wygłosił prof. Karol Modzelewski.

Jury I etapu Konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens 2013 wybrało finalistów: Mariusza Lipskiego, Leszka Margasińskiego, Aleksandrę Stachowicz, Joannę Tumiłowicz.

PAŹDZIERNIK

1–11 października

W Auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na wystawie *Indywidualności malarstwa, rzeźby, tkaniny* zaprezentowano fotografie Marka Szymańskiego. Były to głównie portrety osób ze środowiska artystycznego Akademii, m.in. Magdaleny Abakanowicz, Stanisława Baja, Tomasza Ciecierskiego, Julii Curyło, Jana Dobkowskiego, Edwarda Dwurnika, Wojciecha Fangora, Jerzego Kałuckiego, Arkadiusza Karapudy, Jana Mioduszeńskiego, Adama Myjaka, Radka Szlagi, Leona Tarasewicza, Karoliny Zdunek. Fotografie M. Szymańskiego przede wszystkim dotyczą środowiska artystycznego związanego ze Stoleczną Akademią Sztuk Pięknych. Wernisaż wystawy miał miejsce 7 października.

2 października

Zmarł prof. Józef Szczublewski – aktor, pedagog, historyk teatru; w latach 1971–1981 wykładowca na Wydziale Reżyserii i Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie.

W UMFC miała miejsce inauguracja sezonu artystycznego 2013/2014. Z tej okazji w sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, wystąpił Atom String Quartet. Tworzący zgrany zespół artyści – Dawid Lubowicz i Mateusz Smoczyński (skrzypce), Michał Zaborski (altówka), Krzysztof Lenczowski (wiolonczela) – zaprezentowali utwory ze swojej płyty *Places*. W repertuarze znalazły się kompozycje m.in. M. Smoczyńskiego, D. Lubowicza, M. Zaborskiego, J. Jarczyka, K. Komedy oraz K. Lenczowskiego.

3 października

W UMFC miały miejsce dwa ważne wydarzenia artystyczne. Przed południem w sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach inauguracji roku akademickiego 2013/2014, wystąpił prof. Andrzej Jasiński, prezentując następujący program: *Polonez cis-moll* op. 26 nr 1, *Mazurek g-moll* op. 24 nr 1 i *Mazurek b-moll* op. 24 nr 4 F. Chopina oraz *Melodię Ges-dur* op. 16 nr 2 I. J. Paderewskiego. To nadzwyczajne wydarzenie było wystąpieniem okolicznościowym w stulecie urodzin prof. Jana Ekiera. Wieczorem, także w sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się uroczysty koncert jubileuszowy z okazji setnych urodzin Jana Ekiera. Pod

palcami Piotra Palecznego zabrzmiał *Koncert fortepianowy e-moll* op. 11 F. Chopina oraz *IV Symfonia* op. 60 (koncertująca) K. Szymanowskiego. Artyście akompaniowała Sinfonia Varsovia pod batutą Tomasza Bugaja. Zabrzmiały także Uwertura do opery *Tankred* G. Rossiniego. Zwieńczeniem koncertu było wykonanie kompozycji szanownego Jubilata *Kolorowe melodie* przez Chór Mieszany UMFC (Krzysztof Kusiel-Moroz – przygotowanie chóru). Koncertowi towarzyszyła wystawa autorstwa dr Anety Teichman, prezentowana w foyer sali koncertowej. Wystawa nosiła tytuł *SZKOŁA MUZYKI Jan Ekier w warszawskiej uczelni muzycznej*. Projektem graficznym wystawy i jej realizacją zajęli się Przemysław Klonowski, a całość przedsięwzięcia zrealizowano dzięki dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz m.st. Warszawy. Współorganizatorem była Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina.

4–18 października

W Galerii Sztuki Współczesnej w Przemysłu zaprezentowano wystawę malarstwa i rysunków Adama Styki.

5 października

Na tegorocznej trzeciej edycji *48 Hour Film Project Warsaw* nagrodę w kategorii Najlepsza reżyseria i Najlepsze wykorzystanie rekwizytu jury w składzie: Sławomir Idziak, Bartosz Konopka i Anna Wydra przyznało studentce IV roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie Agacie Dyczko za film *Nazywam się Stefan Wu Gong*.

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina UMFC odbył się uroczysty koncert z okazji jubileuszu setnych urodzin Jana Ekiera. Wystąpili na nim wybitni artyści: Adam Kruszewski (baryton), Konstanty Andrzej Kulka (skrzypce), Tomasz Strahl (wiolonczela), Bronisława Kawalla, Ella Susmanek, Agnieszka Przemys-Bryła i Edward Wolanin (fortepian) oraz KWARTET WILANÓW w składzie: Tadeusz Gardzina i Paweł Łosakiewicz (skrzypce), Ryszard Duż (altówka) oraz Marian Wasiołka (wiolonczela). Zabrzmiały utwory J. Ekiera, J. S. Bacha oraz F. Chopina. Koncert poprzedziło spotkanie w Audytorium im. Karola Szymanowskiego, którego hasło brzmiało *BYĆ ARTYSTĄ. O Profesorze Janie Ekierze mówią uczniowie i przyjaciele*. Najbliższe grono przyjaciół, wychowanków i współpracowników wspomniało postać szanownego Jubi-

lata. Miał też miejsce pokaz recitali i wypowiedzi Profesora zrealizowanych przez TVP.

6 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Zagraniczni Goście”, odbył się koncert pod tytułem *MIĘDZY BELCANTO A WIRTUOZERIĄ. Książę wśród flecistów – Giulio Briccialdi (1818–1881)*. Wystąpiły dwie wybitne postaci sceny muzycznej: flecistka Ginevra Petrucci wraz z pianistką Paola Pisa. Artystki, prowadzące klasy mistrzowskie w Conservatorio Santa Cecilia w Rzymie, zaprezentowały publiczności ciekawy program, składający się z licznych parafraz kompozytorskiego pióra Giulia Briccialdiego. Zabrzmiały m.in. Fantazja na tematy z opery *Wilhelm Tell* G. Rossiniego, Fantazja dramatyczna na tematy z opery *Aida* G. Verdiego oraz *Wariacje* na temat *Le Streghe* op. 8 N. Paganiniego.

6–13 października

Już po raz szósty w Radomsku odbył się *Różewicz Open Festiwal* poświęcony twórczości braci Różewiczów: Janusza, Tadeusza i Stanisława. Licznie wzięli w nim udział wykładowcy warszawskiej Akademii Teatralnej. Odbyło się otwarte spotkanie z aktorem teatralnym i filmowym Wojciechem Malajkatem, który opowiedział o swoich fascynacjach twórczością Różewiczów. W ramach Akademii Teatru warsztaty dla młodzieży prowadziła dr Anna Zagórska, dziekan Wydziału Aktorskiego AT. Odbył się również panel dyskusyjny *Różewicz i teatr*, w którym udział wzięli: moderator dr Maria Napiontkowa z Instytutu Sztuki PAN, prof. Barbara Osterloff, prof. Jan Maciejowski (reżyser, pedagog) i Agnieszka Koecher-Hensel (IS PAN, Warszawa). Rozmawiano m.in. o dramatach „niewygodnych” Różewicza (*Do piachu* i *Białe matżeństwo*) i o tym, jakiego aktora „potrzebuje” Różewiczowski dramat. W Salonie poezji i muzyki wystąpił Wiesław Komasa, w programie *Rozrzucone...*, złożonym z fragmentów *Kartoteki rozrzuconej* i wybranych wierszy Tadeusza Różewicza. Festiwal zamknął monodram *Belfer*, w którym wystąpił Wojciech Pszoniak. Po spektaklu odbył się *Warsztaty z Mistrzem* – rozmowa z Wojciechem Pszoniakiem o tym, co znaczy być aktorem, o poszukiwaniu prawdy w pracy nad rolą oraz obecności w jego życiu Tadeusza Różewicza.

7 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się koncert z cyklu „Nasi Laureaci”. Zabrzmiały utwory m. in. W. Lutosławskiego, L. van Beethovena, R. Schumanna i R. Gaglianego. Wśród wykonawców tych dzieł muzycznych byli wiolonczelistka Marta Kordykiewicz, akordeonista Mateusz Stankiewicz, klarnecista Jacek Dziołak oraz pianistka Agnieszka Kozłó.

7–31 października

W galerii Salon Akademii na wystawie *Stare papiery* zaprezentowano powstałe przed trzydziestu laty prace Jarostawa Modzelewskiego. Kurator: Krzysztof Morcinek.

8 października

Na posiedzeniu jury w składzie: dr Anna Zączkiewicz-Machowska, historyk sztuki Maria Krawczyk, prof. Błażej Ostojka Lniski, prof. Rafał Strent i prof. Stanisław Wiczorek przyznano nagrody za najlepsze grafiki III kwartału 2013 roku w konkursie Grafiki Warszawskiej. Nagrody otrzymali: nagrodę I Zofia Antoniak, *Niedźwiedź*, praca multimedialna; nagrodę II Krzysztof Ćwiertniewski, *16 (2013)*, praca multimedialna; nagrodę III Krzysztof Ćwiertniewski, *Metropolis 3*, druk cyfrowy; nagrodę Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Oksana Bagriy, *Suppression*, litografia; nagrodę Dyrektora MCKiS – Matylda Zaorska, *experyment xero nr 1*, druk cyfrowy. Uroczystość wręczenia nagród laureatom odbyła się 24 października w Galerii Test.

8–10 października

Student Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie Tomasz Cyz reprezentował uczelnię na posiedzeniu zarządu E:UTSA (Europe: Union of Theatre Schools and Academies) w ramach festiwalu *Baltic House* w Sankt Petersburgu.

9 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, miał miejsce recital fortepianowy Jerzego Stryjnika. W programie, który przygotował artysta, znalazły się wybitne dzieła F. Chopina, takie jak *Andante Spianato i Wielki Polonez Es-dur* op. 22, oraz *Sonata h-moll* F. Liszta.

10 października

W Auli ASP w Warszawie odbyła się konferencja *Opuszczone – Ratowane greckokatolickie zespoły cerkiewne południowo-wschodniej Polski*. Na dziedzińcu miał

miejsce wernisaż wystawy pod tym samym tytułem. Wystawa była czynna w dniach 11–25 października. Patronat honorowy nad wydarzeniem objęli: arcybiskup Jan Martyniak, metropolita przemysko-warszawski obrządku greckokatolickiego; prof. Markijan Malskyj, Ambasador Ukrainy w Polsce; prof. Adam Myjak, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

12 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się recital fortepianowy wybitnego rosyjskiego pianisty Yurya Favorina. Artysta zaprezentował publiczności ciekawy i zróżnicowany program, składający się z utworów J. Brahmsa, L. Janáčka, K. Szymanowskiego oraz Ch. V. Alkana. Współorganizatorem koncertu był Rosyjski Ośrodek Nauki i Kultury w Warszawie.

13 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się uroczysty koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej zadedykowany pamięci Macieja Paderewskiego w 70. rocznicę urodzin. Wystąpiło szereg duetów wiolonczelowo-fortepianowych, zespół Erato Trio oraz Kwintet fortepianowy, prezentując Miniatury na wiolonczelę i fortepian w redakcji M. Paderewskiego i K. Michalika, *Trio F-dur* op. 22 J. N. Hummła oraz *Kwintet fortepianowy A-dur Pstrąg* D 667 F. Schuberta. Opiekę artystyczną nad koncertem objęli prof. Maja Nosowska, mgr Grzegorz Skrobiński oraz mgr Michał Zieliński. Prowadzenie: Krzysztof Gosztyła.

14 października

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się kolejne spotkanie z cyklu „Heroina Polskiego Kina”. Bohaterką wieczoru była Barbara Brylka. Prowadzenie: Janusz Majcherek.

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Wokalistyki pod tytułem *Mozartoskop 2.0 – Arie z oper Mozarta*. Wykonawcami arii z oper *Don Giovanni* KV 527, *Le nozze di Figaro* KV 492, *Così fan tutte* KV 588 oraz *Die Zauberflöte* KV 620 byli studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego UMFC. Solistom akompaniowało dwoje pianistów, Hanna Sosińska-Kraski i Szymon Kowalczyk. Opiekę artystyczną objął to wydarzenie prof. Janusz Przybylski oraz mgr Rafał Janiak.

16 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, miał miejsce koncert symfoniczny. Pod batutą greckiego dyrygenta Stefanosa Tsialisa Orkiestra Symfoniczna UMFC zaprezentowała *Preludium* do III aktu opery *Lohengrin* W.W. 75 R. Wagnera oraz *I Symfonię c-moll* op. 68 J. Brahmsa. Nie zabrakło także akcentu fortepianowego – pianistka Maria Wójcik, z asystą orkiestry, wykonała *III Koncert fortepianowy d-moll* op. 30 S. Rachmaninowa.

16–19 października

Z okazji jubileuszu prof. Stanisława Wiczorka (70. rocznica urodzin i 44 lata pracy w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie) w galerii Test odbyła się wystawa, na której obok prac jubilat zaprezentowano wybrane prace dyplomowe z Pracowni Multimedialnej Kreacji Artystycznej na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie oraz interaktywną instalację cyfrową.

17 października

Na festiwalu ARTORIUM w Bańskiej Bystrzycy został pokazany spektakl dyplomowy Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie *Noce sióstr Brontë* w reżyserii Bożeny Suchockiej.

17–31 października

W Autonomii na wystawie *Napięcie* swoje prace zaprezentowali: Paulina Gawryszewska, Daniel Gerlach, Bartosz Głowacki, D. Karolak, Maria Kazimierczyk, Mateusz Pawlak, Darek Radecki, Julia Stonecka, Gabriela Staszak, Miriam Stotowska, Natalia Świniarska, Kasia Zielska z warszawskiej ASP.

18–25 października

Na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP zaprezentowano wystawę prac Piotra Majaka.

19, 20 października

W Sali im. Jana Kreczmara odbył się pokaz spektaklu Pavela Kohouta *Cyjanek o piątej* (na motywach noweli Teci Werbowskiej *Mur między nami*) w reżyserii Andrzeja Ferency.

20 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się Koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej z cyklu Interpretacje Muzyki Chóralnej. Koncertowi nadano tytuł *Śpiewająca Polska u Fryderyka Chopina*. Wykonawcami podczas tego wydarzenia były chóry szkół ogólnokształcących regionu lubelskiego. Towarzyszyła im

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii im. H. Wieniawskiego w Lublinie pod dyrekcją Sławka Wróblewskiego. Program koncertu obejmował m. in. utwory R. Wagnera, W. Lutosławskiego, B. K. Przybylskiego, P. Buczyńskiego oraz J. Ekiera. Część programu stanowiły fragmenty recytacji wykonane przez Kazimierza Mazura. Opieką artystyczną objął to wydarzenie prof. Bogdan Gola. Za koordynację Ogólnopolskiego Programu Rozwoju Chórów Szkolnych „Śpiewająca Polska” w regionie lubelskim odpowiedzialne były Barbara Pazur oraz Małgorzata Nowak.

21 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się koncert z cyklu „Nasi Laureaci”. Solistami tego wieczoru muzycznego była sopranistka Adriana Ferfecka oraz bas Michał Dembiński. Przy akompaniamentie pianistów Mischy Kozłowskiego i Jolanty Pszczółkowskiej-Pawlik artyści wykonali utwory m.in. G. Pucciniego, A. Dvořáka, S. Moniuszki i F. Schuberta.

21–25 października

Prof. Barbara Osterloff, prorektor Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, wzięła udział w międzynarodowej sesji naukowej, która odbyła się 21 października 2013 w Wilnie z okazji 100-lecia budynku Teatru na Pohulance (wzniesionego ze składek polskiego społeczeństwa w roku 1913). Wystąpienie poświęcone było dziejom zespołu polskiego, który działał w tym budynku w latach 1929–1931 pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza. Sesja naukowa stanowiła jeden z elementów bogatego programu uroczystości jubileuszowych, z udziałem m.in. zespołu Teatru Polskiego im. A. Szyfmana w Warszawie, który przywiózł do Wilna *Zemstę* w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego. Obecni gospodarze gmachu, Rosyjski Teatr Dramatyczny Litwy, pokazali przedstawienie *Choinka u Iwanowów* Wiedeńskiego w reżyserii obecnego dyrektora teatru Jonasa Vaitkusa. Natomiast zespół Teatru Polskiego z Wilna pod kierownictwem Inki Dowłasz przypomniat *Lilie* Morstina – sztukę, którą zainaugurowano przed stu laty historię gmachu na Pohulance.

22 października

W galerii Salon Akademii w ramach drugiej edycji projektu *Artysta przedsiębiorczy* odbyło się spotkanie z Karolem Radziszewskim, zatytułowane *Zawód: artysta*. Koordynatorka: Katarzyna Urbańska.

23 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, miał miejsce recital fortepianowy zatytułowany *Mistrzowie Instrumentalistyki*. Pianista Jan Kadłubiski wykonał *Preludium cis-moll* op. 45 oraz *24 Preludia* op. 28 F. Chopina, jak i *Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes* op. 9 R. Schumanna.

23 października – 29 listopada

W galerii Test na wystawie zbiorowej *Po między faktem a ideą* zaprezentowano malarstwo Stefana Gierowskiego, Aleksandra Gieragi, Błażeja Ostoi Lniskiego, Apoloniusza Węglowskiego oraz rzeźbę Adama Myjaka, a także grafikę Dariusza Kacy, Jana Pamuty i Krzysztofa Tomalskiego.

24 października

W foyer Teatru Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się konferencja prasowa, podczas której rektor prof. Andrzej Strzelecki, dziekan Wydziału Aktorskiego Anna Zagórska, opiekun IV roku WA i reżyser pierwszego spektaklu dyplomowego Cezary Morawski oraz Maja Komorowska, reżyser kolejnego spektaklu dyplomowego, przedstawili plany Akademii i Teatru Collegium Nobilium na rok akademicki 2013/2014. Po konferencji odbyła się próba medialna spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Zimowa opowieść* Williama Shakespeare’a w reżyserii Cezarego Morawskiego.

26 października

Zmarła Irena Kluk-Drozdowska – muzyk, od ponad czterdziestu lat pedagog Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie.

27 października

Na Scenie Modelatornia Teatru Studio w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego Tomasza Szczepanka, studenta V roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie, *Anarchistka* Davida Mameta.

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Zagraniczni Goście”, odbył się koncert pod hasłem *Muzyka Europejska na Dworze Osmańskim*. Wydarzenie to odbyło się z okazji 90. rocznicy proklamowania Republiki Tureckiej oraz podpisania Traktatu Przyjaźni między Polską a Turcją. Zespół Instrumentalny UMFC pod dyrekcją Emre Araciego (Turcja) wykonał m.in. *Marche*

pour la cérémonie des Turcs J.-B. Lullyego, *Gran Marcia Militare Imperiale ‘Sultano Abdulmejid* G. Donizettiego oraz liczne utwory tureckich kompozytorów, jak *Marche L’Union National* Fehime Sultana i *Grande Marche* B. Efendiego. Współorganizatorem tego wydarzenia była Ambasada Turcji w Warszawie. Sponsorem koncertu były Tureckie Linie Lotnicze.

28 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się Koncert Katedry Organów i Klawesynu pod tytułem *Muzyka Organowa Pedagogów Naszej Uczelni*. Liczne grono organistów, m.in. Roman Szlaużys, Mateusz Rzewuski, Krzysztof Ostrowski, Bartosz Jakubczak, Jarosław Wróblewski i Jerzy Dziubiński, zaprezentowało dzieła muzyczne pedagogów-kompozytorów, związanych z UMFC. Zabrzmiaty utwory Feliksa Rączkowskiego, Tadeusza Pacorkiewicza, Romualda Twardowskiego, Mariana Sawy, Stanisława Moryto oraz Dariusza Przybylskiego. Opieką artystyczną: prof. Andrzej Chorościński.

28–30 października

W Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się międzynarodowa konferencja *Drewno zabytkowe. Badania i konserwacja w XXI wieku* z udziałem trzech grup ICOM-CC: Wood, Furniture & Lacquer; Scientific Research; Sculpture, Polychromy & Architectural Decoration. Konferencja została zorganizowana przy współpracy Muzeum Narodowego w Warszawie, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

29 października

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego studentów IV roku Wydziału Aktorskiego *Zimowa opowieść* Williama Shakespeare’a w reżyserii Cezarego Morawskiego.

Film *Julia* w reżyserii studentki V roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie Agnieszki Ślisz wygrał pierwszy szekspirowski festiwal filmów krótkometrażowych *Filming Shakespeare* w Stratford-upon-Avon. Film Agnieszki Ślisz rywalizował z blisko 40 innymi pracami nadesłanymi z całego świata.

30 października

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, wystąpiło GABRYŚ & QUINN PIANO DUO, które tworzą Maria Gabrys

i Monika Quinn. W programie znalazły się utwory (a także i opracowania kompozycji) tak na cztery ręce, jak i na dwa fortepiany m.in. P. Czajkowskiego, S. Rachmaninowa, F. Chopina, W. Lutostawskiego.

LISTOPAD

3 listopada

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się koncert Studium Muzyki Nowej pod tytułem *Luciano Berio – Klasyk XX Wieku*. Artyści różnych kierunków instrumentalistyki (harfa, fortepian i akordeon), w tym członkowie zespołu #ENSEMBLE złożonego z mezzosopranistki, fletystki, klarncisty, altowiolistki, wiolonczelistki, harfistki oraz perkusistów, wykonali szereg utworów Luciana Berio. Stowo wstępne wygłosił Leszek Lorent, zaś opiekę artystyczną nad tym wydarzeniem muzycznym sprawował dr hab. Edward Sielicki, prof. UMFC.

4 listopada

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się Koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych pod hasłem *Altówka – Magia dźwięku i wirtuozeria*. Studenci UMFC wykonali utwory m.in. J. S. Bacha, N. Paganiniego, J. Brahmsa, H. Vieuxtemps, B. Konowalskiego i R. Twardowskiego. Wydarzenie objęta opieką artystyczną Dorota Sroczyńska, prof. UMFC.

5 listopada

W Audytorium im. Karola Szymanowskiego UMFC miał miejsce pokaz filmu *Maestro Rodziński*, a następnie odbyło się spotkanie z twórcami filmu.

5–11 listopada

W Pekinie odbył się II Festiwal Kultury Polskiej. Tegoroczną edycję zainaugurował pokaz kolekcji mody Katarzyny Skórczyńskiej zatytułowany *Dwa smoki* przygotowany przez Katedrę Mody Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

6 listopada

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku – Nasi Absolwenci”, odbył się Koncert Symfoniczny. Orkiestrę Symfoniczną UMFC prowadził Michał Klauza. Pod jego batutą zespół instrumentalny wykonał *Festina lente* na orkiestrę smycz-

kową i harfę A. Pärta, (*Klein Sommernachts-
traum* na wielką orkiestrę symfoniczną
A. Schnittkego oraz utwór M. Musorgskiego
Obrazki z wystawy w wersji instrumen-
talnej na orkiestrę symfoniczną, którą
opracował M. Ravel.

7–17 listopada

W galerii Salon Akademii zaprezentowa-
no wystawę finalistów Konkursu o Na-
godę Artystyczną Siemens: Mariusza
Lipskiego, Leszka Margasińskiego, Alek-
sandry Stachowicz, Joanny Tumitowicz

7 listopada – 1 grudnia

W galerii Apteka Sztuki na wystawie *Ob-
razy odnalezione* zaprezentowano
twórczość Wojciecha Tyłbora-Kubrakie-
wicza, adiunkta na Wydziale Grafiki war-
szawskiej ASP.

8 listopada

W sali koncertowej im. Fryderyka Cho-
pina odbył się wieczór improwizacji pod
hasłem „W stronę continuum...”. Orga-
nizatorem tego wydarzenia artystycz-
nego był Zakład Rytmiki i Improwizacji
Fortepianowej. Wykonawcą improwiza-
cji był Szabolcs Esztényi, towarzyszył
mu studentki specjalności rytmika.

9 listopada

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii
Teatralnej w Warszawie odbyła się pre-
miera spektaklu warsztatowego studen-
tów III roku Wydziału Aktorskiego *Film*
Andrzeja Strzeleckiego w reżyserii autora.

W Centrum Aktywności Lokalnej w Pion-
kach został pokazany warsztat IV roku
Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej
w Warszawie *Pierwszy raz* Michała Wal-
czaka w reżyserii Grzegorza Chrapkiewi-
cza.

10 listopada

W sali koncertowej im. Fryderyka Cho-
pina odbył się koncert pod tytułem *Por-
tret kompozytora – Marian Borkowski*.
Z tej okazji wystąpili soliści oraz zespo-
ły muzyczne. Można było m.in. usłyszeć
Sekstet wokalny proMODERN, Chór
Katedry Warszawsko-Praskiej MUSICA
SACRA, któremu przewodził Paweł Łu-
kaszewski, Kwartet Wilanów oraz Grupę
Perkusyjną UMFC. Dyrygentem był Piotr
Borkowski. Liczne grono artystów za-
prezentowało ciekawy program składa-
jący się z utworów współczesnego
kompozytora Mariana Borkowskiego.

11 listopada – 11 grudnia

W Galerii Sztuki im. Jacka Sempolińskiego
w Natęczowie zaprezentowano wystawę
Adam Styka. Malarstwo i rysunek.

13 listopada

W Sali Estradowej Akademii Teatralnej
w Warszawie odbyła się promocja książki
Nieme kino i teatr XXI wieku. Gośćmi spo-
tkania byli Tomasz Kubikowski i Marcin
Bartnikowski, a także autorzy publikacji.
Rozmowę poprowadziła Ewa Uniejewska.
Tom *Nieme kino i teatr XXI wieku* stanowi
podsumowanie konferencji naukowej,
która odbyła się 20 kwietnia 2013 r. w Aka-
demii Teatralnej. Celem konferencji była
próba odpowiedzi na fenomen rosnącej
popularności kina niemego i fascynacji
nim, a jednocześnie sprawdzenie, jak re-
aguje na nie współczesny teatr.

W sali koncertowej im. Fryderyka Chopina,
w ramach cyklu koncertowego „Środa na
Okólniku – Mistrzowie Instrumentu”, odbył
się *Wieczór Beethovenowski*. Przy forte-
pianie zasiadł Andrzej Stefański, wykony-
wując *33 Wariacje C-dur* op. 120 na temat
Walca A. Diabelliego oraz *Sonatę B-dur* op.
106, zwaną *Grosse Sonate für das Ham-
mer-Klavier*.

14 listopada – 7 grudnia

W Galerii RAL 9010 w Warszawie na wy-
stawie *Placebo* zaprezentowano najnow-
sze prace Łukasza Rudnickiego. Kurator
wystawy: Stanisław Kroszczyński.

15–16 listopada

Laureatką nagrody I stopnia Ministra
Spraw Zagranicznych im. Jerzego War-
chałowskiego została Ewa Nowak za
rzeźbę *Przenikanie*. Laureatką nagrody
II stopnia została Marta Lissowska za in-
stalację przestrzenną *Mrowisko*. Nagrodę
III stopnia przyznano Kamie Wybieralskiej
za instalację przestrzenną *Ra*. Wyróżnie-
nia otrzymał zespół Nina Woroniecka
i Julia Procka za instalację świetlną. Dru-
gie wyróżnienie otrzymał Jan Almonka-
ri za instalację *Mapa świata*. Nagrody
wręczono 15 listopada – nagrodę I w Pa-
łacu Prezydenckim, natomiast nagrody
II i III oraz wyróżnienia w gmachu gło-
wnym Ministerstwa Spraw Zagranicznych.
Prace wystawiono podczas Dnia Służby
Zagranicznej – 16 listopada.

15–17 listopada

W Nowym Zielonym Świecie odbyły się
Klimatyczne warsztaty komiksowe, które
poprowadziła Edyta Bystróż z Wydziału
Malarstwa w Warszawie. Wstęp na temat
zmian klimatu wygłosiła Iwona Teodor-
czuk-Możdżyńska.

Odbył się Festiwal Twórczości Fortepiano-
wej Siergieja Rachmaninowa w 140. rocz-
nicę urodzin i 70. rocznicę śmierci kom-
pozytora. W ramach tego wydarzenia
15 listopada w sali koncertowej im. Fryde-
ryka Chopina miał miejsce Koncert Katedry
Fortepianu pod kierownictwem artystycz-
nym prof. Edwarda Wolanina. Liczne mię-
dzynarodowe grono pianistów, m.in. Ra-
dostaw Sobczak, Natalia Czekąta, Sabina
Bury, Wonjoo Baek, Natalia Quach, Barba-
ra Trzankowska oraz Konrad Skolarski,
wykonało wybrane dzieła Siergieja Rach-
maninowa. Program obejmował m.in.
6 Momentów muzycznych op. 16, *Prelu-
dia* op. 32 i *II Sonatę* op. 36. Koncertowi
towarzyszyła recytacja, którą wygłosił
Andrzej Ferenc.

15 listopada – 30 grudnia

W Galerii Biata w Lublinie miał miejsce
pokaz Leona Tarasewicza *Granice malar-
stwa – granice galerii*.

15 listopada – 31 grudnia

W ramach cyklu „1/∞” w Galerii A19 po-
kazano *RetroMetroLandschaft* Jana Mio-
duszewskiego. Projektowi patronują
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie,
Instytut Badań Przestrzeni Publicznej
oraz Metro Warszawskie.

18 listopada

W Sali im. Jana Kreczmara Akademii
Teatralnej w Warszawie odbyła się pro-
mocja książki prorektora AT prof. Hen-
ryka Izydora Rogackiego *Sceny z życia
sceny. 49 tekstów o teatrze* (wybór
i wstęp prof. Barbara Osterloff). Książkę
wydała Akademia Teatralna jako VI tom
serii „Studia o teatrze”. Spotkanie prowa-
dził i laudację wygłosił prof. Jarostaw
Komorowski. Fragmenty książki prze-
czytali Afrodyta Weselak i Marek Kudetko.

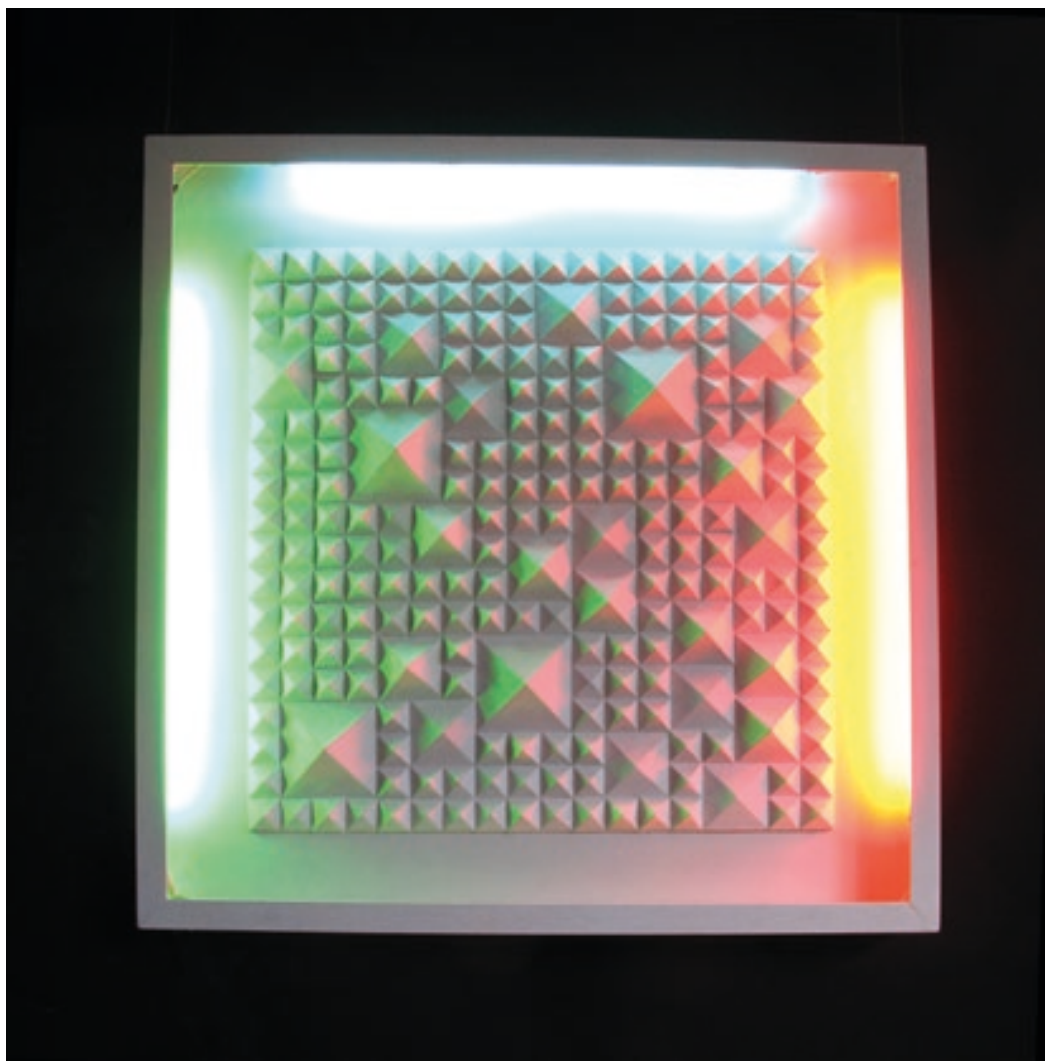
PATRONAT MEDIALNY

INNA FORMUŁA OBRAZU

struktura, przestrzeń,
materiał, kolor

**Pracownia Wiedzy o Działaniach
i Strukturach Wizualnych
prof. Jacka Dyrzyńskiego,
studenckie prace z lat 1985–2011**

W lutym tego roku w galerii Salon Akademii zostanie otwarta wystawa *Inna formuła obrazu*. To kolejna prezentacja ujmująca monograficznie autorski program nauczania sztuki wypracowany w stołecznej Akademii. Tym razem dotycząca Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych z Wydziału Malarstwa, prowadzonej od połowy lat 80. przez prof. Jacka Dyrzyńskiego, malarza abstrakcjonistę i scenografa teatralnego. Od wielu lat w pracowni gromadzone jest archiwum. Składają się na nie przykłady najlepszych ćwiczeń studenckich przekazane w darze przez absolwentów. Właśnie te prace i kilkanaście innych pochodzących z archiwów własnych artystek i artystów zostaną pokazane na wystawie ułożonej wokół pojęć: struktura, przestrzeń, materiał, kolor. Odnoszą się one do głównych obszarów eksperymentów w pracowni prof. Dyrzyńskiego. Układ prezentacji uczytelni program wypracowany przez lata doświadczeń dydaktycznych. Pracownia Dyrzyńskiego stanowi ważny punkt odniesienia dla absolwentów Wydziału Malarstwa. W całej swojej historii pełniła rolę swoistego „wentyla bezpieczeństwa” dla koncepcji i sposobów rozumienia obrazu, nieobecnych w głównym nurcie nauczania na Wydziale. Program Pracowni obejmuje podstawy kompozycji płaskiej i przestrzennej; temu służy przedmiot Struktury Wizualne – obecny również na innych wydziałach w Polsce. Jednak w tym wypadku osobowość prowadzącego nasyciła program przedmiotu



Ania Hlebowicz



Monika Tyczyńska

duchem śmiałego eksperymentu materiałowo-przestrzennego, daleko wykraczającego poza standard studenckich ćwiczeń. Właściwie Pracownia może być traktowana jako laboratorium poszukiwań związanych z instalacją, obiektem, poszerzoną definicją obrazu.

Realizacje studentów prof. Dyrzyńskiego cechuje intermedialność i odkrywczność technologiczna. Tytułowa „inna formuła obrazu” to cytata z wypowiedzi Profesora. Te słowa często padają w czasie jego dyskusji ze studentami.

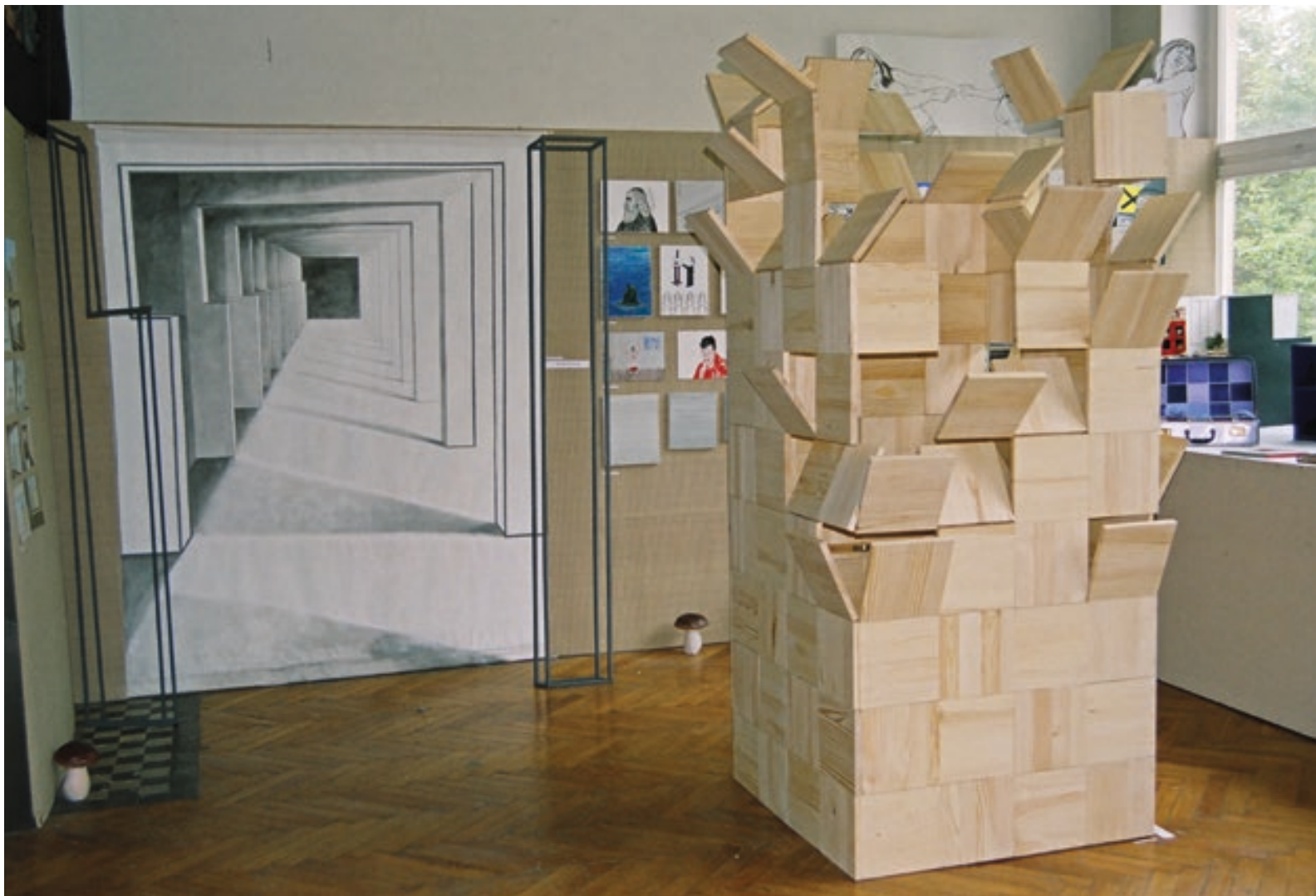
Pracownia Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych Wydziału Malarstwa ma interesującą, wieloletnią tradycję. Jej wyjątkowość polega na ciągłości programu i metodologii od 1956 roku, od czasu zorganizowania nauczania przez prof. Romana Owidzkiego, jednego z założycieli Galerii Foksal, który Pracownię kierował do 1985 roku. Pracownia Struktur była wtedy pracownią „odwilżową” – po okresie obowiązującego w sztuce socrealizmu – w której zezwalano na powrót do środków wypowiedzi sztuki abstrakcyjnej.

Łukasz Strupiechowski



Arek Karapuda





Widok wystawy końcowej. Prace Agaty Dobrowolskiej i Jerzego Goliszewskiego



Dorota Kidziak

Na wystawie prezentowane będą prace m.in. następujących autorek i autorów: Katarzyna Bąkowska, Agata Borowa, Dorota Borowa, Tymek Borowski, Bogna Burska, Aleksandra Bujnowska, Maciej Duchowski, Marek Drzewiecki, Magdalena Fokt, Jerzy Goliszewski, Ania Hlebowicz, Małgorzata Jabłońska, Paula Jaszczuk, Arek Karapuda, Magdalena Kazimierska, Agnieszka Kieliszczuk, Dorota Kidziak, Krzysztof Kokoryn, Grzegorz Kozera, Miłosz Koziej, Paweł Kwiatkowski, Wojtek Kubrakiewicz, Rafał Ludian, Ula Łojko, Kinga Marcinkiewicz, Magdalena Mosakowska, Maciej Pakalski, Anita Pasikowska, Sylwester Piędziejewski, Marek Poptawski, Karol Radziszewski, Teodor Sobczak, Łukasz Strupiechowski, Paweł Śliwiński, Joanna Ślązak, Tomasz Tatarczyk, Monika Tyczyńska, Łukasz Wawrynkiewicz, Aleksandra Waliszewska, Artur Winiarski, Ernest Zawada, Karolina Zdunek, Benia Żebrowska.

Jan Mioduszewski

Fot. archiwum pracowni

Magdalena Sottys

Jan Tarasin's Questions: "What is the point?" and "Will it go off well?"

Jan Tarasin (1926–2009) – painter, printmaker, art thinker, and essayist. Already in his lifetime acclaimed a modern classic. He taught at the Academy of Fine Arts in Warsaw from 1974 until retirement, and in the years 1987–1990 served as its Rector, elected in free election. Member of the Group of Kraków. Awarded Cyprian Kamil Norwid Critics Award (1976) and Jan Cybis Award (1984). There are two basic questions, crucial to interpretation of his work: "What is the point?" and "Will it go off well?". The first one is related to the artist's belief that one can learn, understand something through art. And his own cognitive needs were enormous. Moreover, it is "the point" (sign-object, object-embryo) that is the basis for the construction of the world as presented by Tarasin. The world is interpreted in the context of cultural significance of game and play, in a sense present in his paintings.

Edward Boniecki

Nature Calls: Dobkowski and Leśmian

Nature-inspired art of Jan Dobkowski produces numerous associations with poetry of Bolesław Leśmian, a brilliant eulogist of Nature. Although the painter does not directly refer to literature, affinity of his art with work of the author of *Meadow* seems so strong that it encourages seeking analogies between them. The painter and the poet seem to meet in the realm of the modernist concept of Nature and the then developed version of return-to-nature utopia, that which minor changes made it to the end of the twentieth century. Similarities between both artists are particularly evident in their approach to the issue of eroticism. A kind of parallelism between Dobkowski's art and Leśmian's poetry, despite the generation gap, allows interpretative dialogue. It reveals new meanings of the painter's work, as well as new contexts, allowing better understanding, such as Henri Bergson's system of philosophical concepts. Dobkowski's art, rooted in modernist mindset, seems to be its creative development. Hence the legitimate association of the painter with Leśmian, with his mature modernist worldview and poetic world.

Tadeusz Kobierzycki

The Music of Silence and the Silent I in Music

The text presents a relationship between sound and silence, pointing to a breakthrough in understanding of silence in musical pieces of the nineteenth and twentieth centuries. In the nineteenth century composers sought to imitate or mimic states of sound of silence referring them to the images of nature, such as steppe, and the syntax of music, such as rest, fermata, parallel dynamic systems and linear acoustic effects. The school of Arnold Schoenberg, represented for instance by John Cage, made a breakthrough in understanding of a musical piece, reduced to a single motif, bar, or even deprived of any temporal indicators of duration of the acoustic layer, which has since transformed the acoustic background into an acoustic figure, forming a sound cell in a completely different way, with foundation in silence and sound of the acoustic background. Such an approach is typical of Marian Borkowski's (Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw) school of composition, which formed dozens of composers who develop these concepts in their work. Penderecki and Lutostawski construct their pieces in a different, though somewhat similar, manner. Penderecki looks for his models in contemporary painting or while Lutostawski, who found them in the ontological structure of dreams.

Patryk Kencki

"We shall all play together".

Meta-theatricality in Aleksander Fredro's Comedies

The text attempts examines the meta-theatrical dimension in Aleksander Fredro's comedies. The author explains his understanding of meta-theatricality, meta-dramaticity, performativity (causality) and intra-performativity (performativity within a drama or production). Then, using these instruments, he analyses Fredro's comedies. Particular attention is given to falsifiables (or situations, the falsity of which is perceived by the readers and audience, but not necessarily by the characters themselves), drawn by

the playwright. Next, the author considers the mis-en-abyme effect in *Mr. Jovial*. In conclusion the author has expressed a belief that the meta-theatrical dimension is genetically inscribed in comedy.

Anna Kuligowska-Korzeniewska

The Honest Culprit at the National Theatre

On the occasion of the 250th anniversary of the National Theatre, we remind a play which promotes religious and social tolerance: *The Honest Culprit (L'honnête criminel, ou L'amour filial)* by Fenouillot de Falbaire. It was translated and staged in 1783 by Wojciech Bogustawski, the then director of the National Theatre, who opted for "the most sacred duties of nature". It is worth noting that the title of this play has entered everyday Polish already in the late eighteenth century – which testifies to great popularity of *The Honest Culprit*.

Portraying Existence. Koji Kamoji

in Conversation with Zbigniew Taranienko

Koji Kamoji, who has lived and worked in Warsaw since the 1960s, declares: "In my art I want to reach a world, in which you can walk and stand quietly. You cannot cheat the Earth. So you cannot invent anything, you need to find it. If you believe in art, nothing more needs to be done. In all this there is a certain tension. The Earth, that is reality, is also a burden – irrational, being without shape. But the feeling of being a burden becomes an assurance of the existence of reality. It is the basis of life and the basis of human happiness. Art is just that: a longing for bygone reality, but also for another time and another space ...". (ps)

Maja Baczyńska

Marian Sawa, the Man Who Changed Generations of Polish Musicians

Marian Sawa was a composer, organist, improviser and teacher (also at the Fryderyk Chopin University of Music). The paper has been based on Sławomir Olczyk and Jacek Karczewski's 2012 film about Marian Sawa and many publications by the Marian Sawa Society, "Sounda", Musica Sacra Society and Musica Sacra Edition. Large portion of the paper is devoted to biography of Marian Sawa and his achievement. Marian Sawa was born in 1937 and died in 2005 in Warsaw. He graduated from the Fryderyk Chopin University of Music (the then Higher State School of Music). He was an organist at the Garrison Church in Warsaw. He collaborated with numerous musical institutions and talented musicians, and was awarded many prizes for his work. In 2013 the Department of Instrumental and Educational Studies in Białystok organised an international seminar "Marian Sawa in memoriam".

Ewa Uniejewska

In Praise of Wanat: The Character of Andrzej Wanat

The sketch has been devoted to Andrzej Wanat's critical texts that are a model of writing reliability. Editor-in-chief of *Teatr* of many years, he was a master at capturing banality, challenging piecemeal interpretations, the greatest eulogist and lover of story theatre, well-established on the foundation of the producer's worldview. He combined cold, analytical attitude towards art with great love for craftsmanship and expertise. Years have passed since the death of

the eminent critic but he still lives in the memory of his students – who agree that at present their master would have had fewer and fewer companions for discussion. His beloved artists passed away and the contemporary ones do not seem to live up to stringent requirements posed by Wanat before representatives of theatrical craft. Contemporary criticism also seems faint in comparison with the former activity of Wanat, who consequently polished his thoughts, opened wide the window to the world of theatre – and praised it.

Leszek Lorent

Kettledrums Such as We Have Never Known

Kettledrums: royal instruments we know from today's orchestras and percussion ensembles have come a long evolution. The history shaped their appearance, tuning mechanisms, sound inductors – mallets, subjecting them to numerous modifications so that they could perform specific functions in a given period of time. The text is an attempt to present the development of kettledrums since the Middle Ages. A lot of attention is given to the history of instruments, methods of maintenance and use in contemporary ensembles playing early music on period instruments. The text was written with the help of Jarosław Kopeć, artist of the Warsaw Chamber Opera, collector of early instruments.

Kamilla Baar

Revision of the Myth: An Analysis of the World Depicted in *Oresteia* by Aeschylus, Directed by Maja Kleczewska

The author took part in the production of *Oresteia* by Aeschylus directed by Maja Kleczewska at the National Theatre in Warsaw, and described this experience in her thesis. She played a major part in this monumental production. However, Kamilla Baar was capable of externalising her acting experience so that her master's degree thesis written at the Academy of Theatre in Warsaw (the paper is an excerpt from the thesis) has become an extraordinary, multi-faceted and ambitious analysis of the staging by Kleczewska, who has been one of the most interesting young-generation producers in Polish theatre. The author, fascinated with universality of the myth of the House of Atreus, realised that "the mythical has always coexisted with the human condition, as it has expressed our fear of the time, impermanence, finitude of the existence". Her thesis itself is a thorough and professional description of acting in *Oresteia*.

Justyna Zając

Do (Satanic) Clothes Make the Man?

Already the Byzantines wore costumes with religious motifs, to express deep relationship with Christianity. Also contemporary fashion sometimes draws from sacred art. One of the most famous fashion designers applying such an artistic concept is Arkadiusz. His proposal included application of an iconic image of Virgin Mary in the world of fashion, by decorating a model with a picture. Other designers, like Dolce&Gabbana, used mosaic painting, creating outfits with elements of sacred architecture. Some others – from Chanel fashion house – were inspired by decorative arts, not corresponding directly with sacred nature of Byzantine art. Religious fashion referring to Christian background of Western culture has induced quite a strong controversy at present.

Designers are often called sacrilegious emissaries of the devil. Meanwhile, fashion inspired by Byzantine art, among others, still fits canons of Christian culture. However, as a manifestation of contemporary art, it should not be understood in such a traditional way, but rather as enabling a fresh, unconventional, lighter, new look at the relationship of the past with the present.

New Moldova. Vladimir Us of the Moldovan Association Oberliht in Conversation with Marta Żakowska

In 2000, four students of the Moldovan Academy of Fine Arts founded a local association of young artists Oberliht in Chisinau. Today it is a lively platform for co-operation between representatives of different communities from Moldova and abroad, civic action and reflection on the post-socialist cities of the region. (ps)

Zofia Jabłonowska-Ratajska Mirrors and Signs

Zuzanna Janin uses her work as a mirror and in it she sees herself, her memory and change. Because discovering something new is often apparent, the new appearing to us through the lens of what we know, imposing visions and associations. The artist, like researchers into the unknown and alien in Stanisław Lem's *Solaris*, has to find the right tools and signs to interpret her own experience. Not surprisingly, therefore, the novel provided the theme of the exhibition in Królikarnia, a branch of the National Museum in Warsaw. Harsh prison camps, tend to be built at the end of the world, from where you cannot escape. The camp Berezniki in the Urals, on the border of Europe, more than 1000 km from Moscow, was the destination and end of *Travel to Anxiety*, the first part of Zuzanna Janin's most recent, „Russian” video project, shown during the exhibition. (ps)

RetroMetroLandschaft at A19. Jan Mioduszewski in Conversation with Marta Żakowska

Jan Mioduszewski is the author of *RetroMetroLandschaft*, an exhibition that was another presentation (November–December 2013) of the *1/∞* series of exhibitions by artists of the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw, at the A19 Gallery, Marymont metro station, Warsaw. (ps)

Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz's Found Images

The space of Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz's prints [exhibited at Apteka Sztuki Gallery, Warsaw, 7 Nov – 1 Dec 2013] transports the viewer into another dimension. Logical sequence of images is broken, and with it the energy that sustains the kinetics of consciousness. Although we find familiar elements there, the juxtapositions are random, suspended in space, cut with lines, like raked gravel in a Zen garden. Deprived of contours, urban vainitative landscape, a neglected yard, a shop signboard, lose recognizable purpose and existential meaning. They become mere imaginations, surfacing from the chaos of thoughts, one of the number of images freely flowing through our minds. It appears that the process of composing is never completed. It is accompanied by a desire to find, but not necessarily finding. (From Katarzyna Haber-Puŧtorak's curatorial text.) (ps)

Danuta Stępień

Nicolaes van Gelder's Pictures within Picture

Paintings sometimes contain a lot of additional content, artfully hidden in the painting's chief representation. The painter creates the form, using colour and texture, but also conveys his emotions, and with them the contents that is often hidden in the image. Paintings by seventeenth-century Dutch artists, as exemplified by the work of Nicolaes van Gelder, are filled with additional content. While carefully analysing that artist's works, the author gradually discovered how light reflections made up an image within the picture. She read intriguing new content, which van Gelder embedded in his works. Danuta Stępień's *The Copy of "Still Life with Lobster" by Nicolaes van Gelder*, which is the source of the short description of her discoveries as conservator, will be published by the Academy of Fine Arts in Warsaw in 2014. (ps)

Marek Bykowski

Book Publishing: A University's Humanistic Mission

The author discusses publishing at Fryderyk Chopin University of Music, emphasizing the non-commercial nature of its publishing activity, its tasks being set out in relevant documents. Although the publications' print-runs are relatively small and they are addressed to an elite audience, the books are in demand and being sought after. The text shows several trends and priorities of academic publishing, such as preservation of the university's heritage, recording its achievements and outstanding characters, who have been the mainstay of the school. It also stresses that learned texts do not have to be boring, difficult, fraught with specific and difficult expressions, if the authors – and such authors are invited to collaborate with the university – would make their message clear not only to professionals, but for the sake of almost anyone who might wish to reach for that kind of book. (ps)

Another Formula of Image: Structure, Space, Material, Colour

An exhibition titled *Another Formula of Image* will open at Salon Akademii Gallery in February 2014. This is another presentation of a unique programme of teaching art developed at the Warsaw Academy. This time it is going to be the Studio of Visual Actions and Structures, Faculty of Painting, run since the mid-1980s by Professor Jacek Dyrzyński, abstract painter and stage designer. The Studio archive holds examples of best student work, donated by the graduates. It is these pieces and a number of others from the artists' private archives that will be shown at the exhibition, which is arranged around the concepts of structure, space, material and colour. These have been the main areas of experimentation in Professor Dyrzyński's studio. (ps)

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

William Shakespeare

ZIMOWA OPowieść

w przekładzie Stanisława Barańczaka

OSOBY: Leontes – **Sebastian Fabijański** Mamiliusz – **Kamil Mrozek** Camillo – **Bartosz Wesotowski** Antygonus – **Łukasz Borkowski** Kleomenes – **Filip Kosior** Dion – **Mateusz Nędza** Poliksenes – **Julian Świeżewski** Floryzel – **Karol Dziuba** Archidamus – **Mateusz Nędza** Stary Pasterz – **Piotr Bulcewicz** Syn Pasterza – **Tomasz Olejnik** Autolikus – **Stefan Pawłowski** Dozorca więzienny – **Stefan Pawłowski** Hermiona – **Joanna Derengowska / Angelika Olszewska** Perdita – **Paulina Szostak** Paulina – **Monika Mara / Katarzyna Leśniakiewicz** Emilia – **Małgorzata Mikołajczak** Madzia – **Julia Trembecka / Monika Janeczek** Dorka – **Ewa Jakubowicz / Aneta Gołębiewska** Czas – **Piotr Marzecki** Pan I – **Piotr Bulcewicz** Pan II – **Piotr Marzecki** Pan III – **Tomasz Olejnik** Marynarze – **Karol Dziuba, Filip Kosior, Piotr Marzecki, Kamil Mrozek, Mateusz Nędza, Tomasz Olejnik, Stefan Pawłowski, Julian Świeżewski**

Reżyseria – **Cezary Morawski** Kostiumy, scenografia – **Tatiana Kwiatkowska** Muzyka – **Mateusz Dębski** Choreografia – **Liwia Bargieł** Światło – **Cezary Morawski, Paulina Góral, Piotr Kowalski** Teksty piosenek oraz tłumaczenie Sonetu XIX – **Michał Wojnarowski** Praca nad słowem – **Anna Zagórska** Konsultacje muzyczne – **Katarzyna Winiarska** Asystenci reżysera – **Klaudia Błazik, Paulina Góral, Bartosz Wesotowski, Przemysław Wyszyński** Projekcje wideo – **Magda Michałowska, Piotr Michałowski, Wacław Marat** Efekty dźwiękowe – **Kamil Sołdacki**

Premiera 29 października 2013 roku

W spektaklu wykorzystano fragment spektaklu dyplomowego *Zimowa opowieść* w reżyserii Zofii Mrozowskiej z 1977 roku, w którym udział wzięli między innymi Maria Mamona, Grażyna Szapołowska, Marcin Troński.

Fot. M. Ścibor Marchocka



Sharon Balaban

Yiftach Belsky

Sigalit Landau

Hila Lulu Lin

Nira Pereg

Alona Rodeh

Amir Yatziv

13 XII 2013-

7 II 2014

**GO
GET
YOUR
WIVES**

**Galeria Salon Akademii,
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
ul. Krakowskie Przedmieście 5
(wejście od ul. Traugutta)
pn – pt, 12 – 18**

ORGANIZATORZY

salon
akademii



PROPAGANDA

PARTNER



Wystawa zrealizowana
przy wsparciu Ambasady
Izraela w Warszawie

PATRONAT MEDIALNY

ams

gazeta

cojestrane

SZU

Gazeta.pl Warszawa

NOTES
NA & TYGODNIU

o.pl

ASPIRACJE

K
MAG
MAGAZYN

EXIT

WARS

300
stapnieu