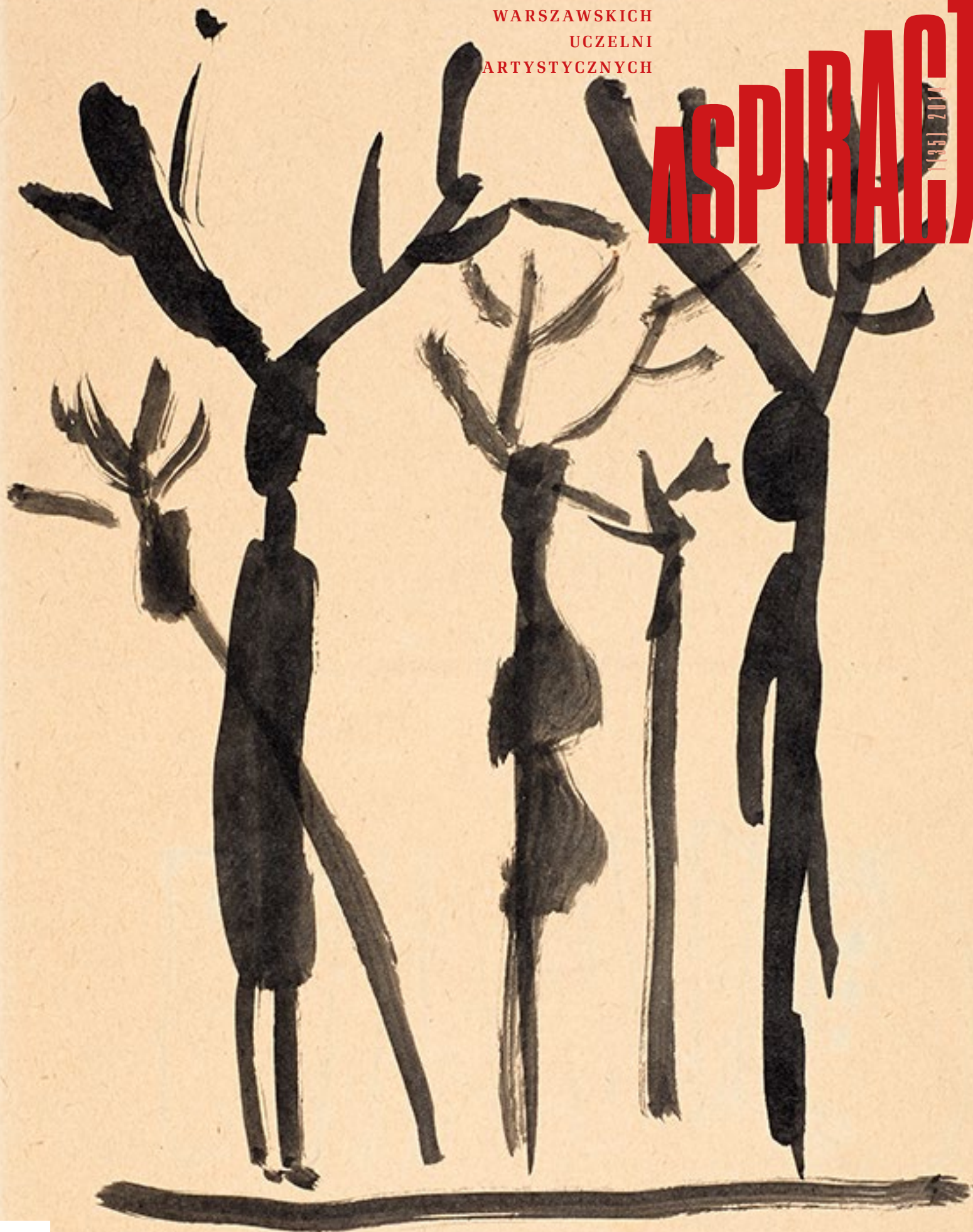


Panufnik / Henryk Tomaszewski / Kafka / Bolestawski / Przybylski / Borkowski

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE



Wiosna

H. Tomaszewski 59

ISSN 1732-6125



0 000173 261253

cena 16 zł 15% VAT

SPRING

ZAWÓD PROJEKTANT

ŚWIADOMOŚĆ I DZIAŁANIE

polski design wobec idei zrównoważonego rozwoju

SALON AKADEMII, WARSZAWA

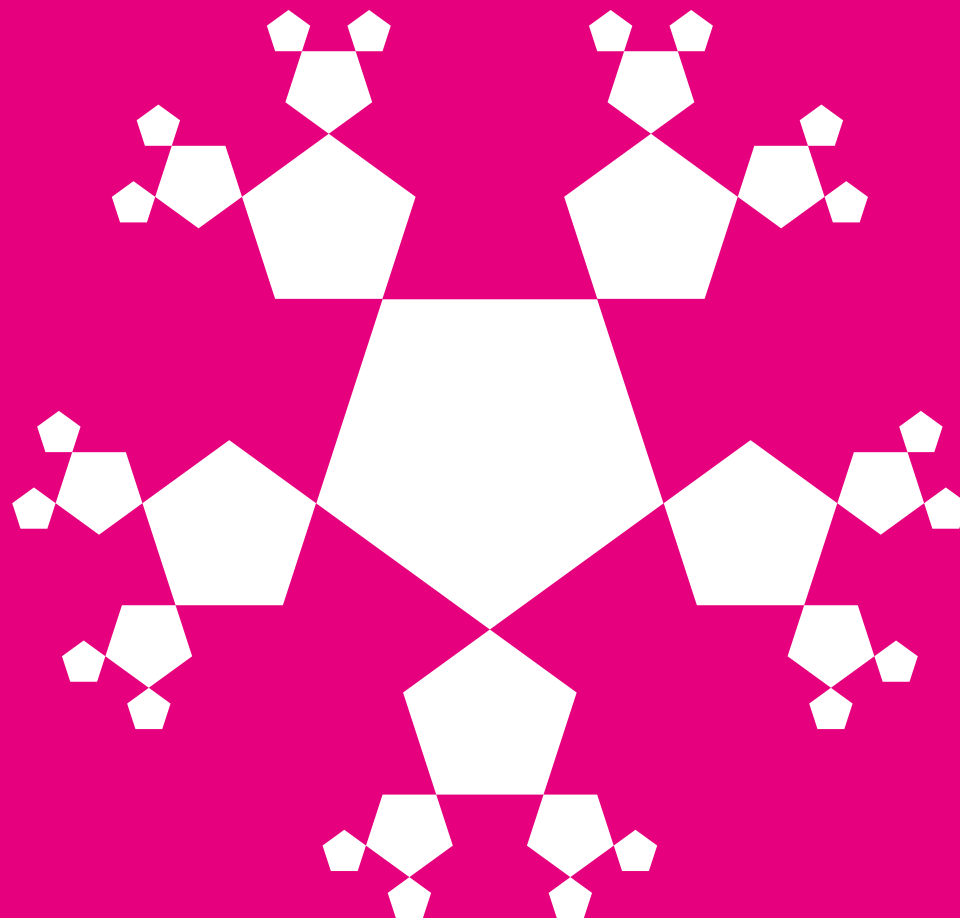
KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 5

| WEJŚCIE OD UL. TR AUGUTTA |

WYSTAWA CZYNNNA:

07. 04 – 17. 05. 2014

| PN – PT 12:00 – 18:00 |



DESIGNLAB

FLORABO

HO::LO

JEVGENIJA JURKEVIČA

KAFTI DESIGN

KATARZYNA KĘDZIOR

KNOCKOUT DESIGN

TOMASZ KORZEWSKI

URSZULA KOWAL

MALAFOR

MARTA MORAWSKA

MARTA NIEMYWSKA

KATARZYNA DELFINA PETKOW

STANISŁAW PŁOSKI

ALICJA STRZYŻYŃSKA

NINA WORONIECKA

ZIETA PROZESSDESIGN

ANIA ŁYSZCZ, MAGDA RYCHARD I MAJA SKRZYPEK

M. ST. WARSZAWA I NEXTBIKE POLSKA

ORGANIZATORZY

PARTNER

PARTRONI MEDIALNI





Na okładce: Henryk Tomaszewski,
rysunek opublikowany w „Przeglądzie Kulturalnym”, 1958

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

1(35) 2014

s. **2** Katarzyna Szymańska-Stułka
**Andrzej Panufnik i jego widzenie muzyki.
Część pierwsza**

Andrzej Panufnik and His View of Music. Part One

s. **8** Marta Dziewanowska-Pachowska
Sir Andrzej Panufnik z Warszawy

Sir Andrzej Panufnik from Warsaw

s. **12** Agnieszka Szewczyk
Lekcja widzenia

The Lesson in Seeing

s. **20** Waldemar Śmigasiewicz
**Głowami przebijałiśmy ciemność. Kilka
słów o Franzu Kafce, kilka słów o Procesie**
"We broke through the darkness with our heads": A Few
Words on Franz Kafka, a Few Words on *The Trial*

s. **26** Sławomir Marzec
**Wizualne teatralizacje Rafała
Kochańskiego**

Rafał Kochański's Visual Theatricalisations

s. **32**
**Życie i sztuka, taniec i los.
Filip Maj rozmawia
z Johnem Neumeierem**

Life and Art, Dance and Destiny. John Neumeier
in Conversation with Filip Maj

s. **37** Klaudia Carlos-Machej
Kierunek taniec

The Unit of Dance

s. **40** Tadeusz Kobierzycki
**Ścieżki myśli, dźwięków i głosów
w muzyce Mariana Borkowskiego.
Glossa filozoficzna do koncertu
na 80-lecie urodzin kompozytora**

Mental and Sound Paths in Marian Borkowski's Music
(philosophical note to the concert on the 80th
anniversary of the composer's birth)

s. **43** Andrzej Kruczyński
**Autolikus, czyli złodziejska maestria.
Studium prosopologiczne**

Autolycus or the Mastery of Thieftom.
A Prosopology Study

s. **48** Ewa Uniejewska
**Bolesławski i molierowski jarmark
wesotości**

Bolesławski and Molièresque Fair of Glee

s. **54** Agnieszka Maria Wasieczko
**Pomiędzy indywidualnością
a masowością.
O twórczości Igora Przybylskiego**

Between Individualism and Massification.
On the Work of Igor Przybylski

s. **58** Eulalia Domanowska
Zmierzyć się z widzem w Galerii XX1

Facing the Audience at the XX1 Gallery

s. **62** Maja Baczyńska
**Błyskawiczna kariera Dariusza
Przybylskiego**

Rapid Career of Dariusz Przybylski

s. **64** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Sezamie ASP – otwórz się!

Open up, Sesame of the Academy!

s. **68** Marta Żakowska, Łukasz Rudnicki
Na pomoc walczącej Warszawie

To the Rescue of Fighting Warsaw

s. **70**
Nowości wydawnicze

Recent Publications

s. **72**
Kalendarium

Chronicle of Events

s. **78**
Streszczenia

Summaries

s. **80**
**David Hare *The Blue Room*. Spektakl
dyplomowy IV roku Wydziału Aktorskiego
i Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie**

David Hare *The Blue Room*. Degree Production, Faculty
of Acting and Faculty of Directing, Aleksander
Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw

ASPIRACJE 1(35) 2014

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 / Published by

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 Sp. z o.o.

Nakład / Printrun: 1000 egz. / copies

Katarzyna Szymańska-Stułka

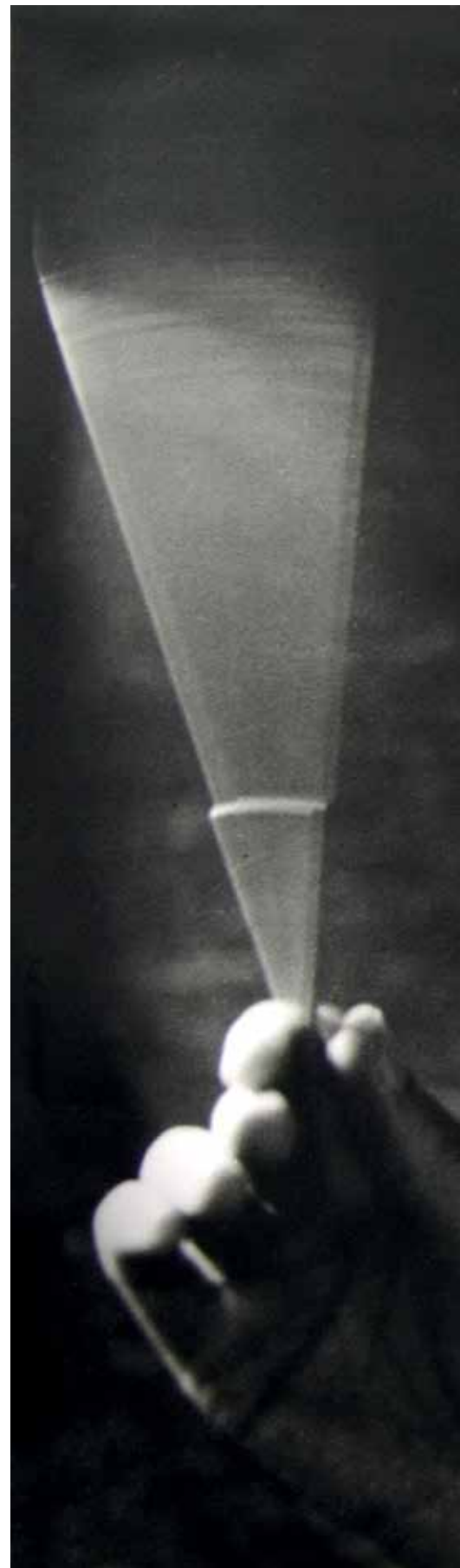
W roku 2014 przypada setna rocznica urodzin Andrzeja Panufnika – jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów i dyrygentów, absolwenta Konserwatorium Warszawskiego, doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, twórcy, który połączył w swym oryginalnym stylu kompozytorskim elementy muzyki europejskiej i polskiej, nadając im rangę twórczości ponadnarodowej.

CZĘŚĆ PIERWSZA

ANDRZEJ PANUFNIK I JEGO WIDZENIE MUZYKI

Muzyka Panufnika, tak bardzo polska i kosmopolityczna zarazem, jest wyrazem głębokiej refleksji nad pięknem świata i człowieka, skłania do kontemplacji nie tylko samej sfery dźwięków, ale też wielu wątków pozamuzycznych z dziełami tymi powiązanych, tworzących sieć kulturowych i historycznych odniesień, swoistą kronikę współczesności. Muzyka Andrzeja Panufnika niesie wytchnienie, a pełne skupienia wstuchanie się w nią przenosi odbiorcę w inny świat, skłaniając do zatrzymania się w biegu codzienności.

W twórczości Panufnika, która jest wyrazem głębokiej refleksji nad muzyką, a także pewnej artystycznej filozofii, wyróżnić można wiele momentów kluczowych i istotnych tendencji twórczych. Zwykle podkreśla się w niej swoistą wizję muzyki symfonicznej, którą kompozytor zamknął w swych symfoniach i koncertach solowych. Badacze kładą nacisk na specyfikę języka muzycznego, którego podstawą stała się trzydzięciokomórkowa, wyznaczająca dojrzałą fazę w twórczości Panufnika, następująca od końca lat 60. XX wieku, zwaną okresem kompozytorskiej petni. Istotnym i niezwykle ważnym aspektem działań artystycznych Panufnika pozostaje jego fascynacja geometrią i przestrzenią świata, w której odnajdował niegasnące źródła pomysłów twórczych. Różnorodne wzory oraz kształty spotykane w geometrii i przestrzeni uczynił on kanwą swych kompozycji, są to m.in. sfera w *Sinfonii di sfere*, koła w *Sinfonii mistica* i *Sinfonii votiva*, tęczą w *Sinfonii della speranza*, spirala w *Metasinfonii*, drzewo w *Arbor cosmica*. Inspiracją dla kompo-



1

A. Panufnik, [*Credo artystyczne*],
rękopis datowany: Warszawa,
25 kwietnia 1952, cyt. za Ewa Siemdoj,
*Andrzej Panufnik. Twórczość
symfoniczna*, Kraków 2003,
s. 294–295.

zycji Panufnika stały się także elementy refleksji, odbicia, optyki światła, do których sięgał w utworach, takich jak *Reflections*, *Sinfonia della speranza*, *Koncert wiolonczelowy*.

Jego artystyczne *credo*, które wyraził u progu lat 50. XX wieku, odnosi się do równowagi rozumu i uczucia jako skrajnych biegunów ludzkich działań, i pozostaje w zgodnej relacji do harmo-

nii świata: „Muzyka jest wyrazem emocji i uczuć. Ideałem moim jest utwór, w którym treść poetycka łączy się z doskonałością muzycznego rzemiosła. [...] Nieprzemijające piękno rodzi się tylko z równowagi obu tych elementów”¹.

W procesie twórczym Andrzej Panufnik skupiał się zarówno na sferze projektu, jak i pomysłu, projekt ten kształtującego. We wstępie do publika-



Andrzej Panufnik — próba. Fot. Lady Camilla Panufnik

cji *Impulse and design in my music*, stanowiącej zbiór komentarzy i ujęć graficznych planów kompozycyjnych utworów powstających do roku 1973, Panufnik podkreśla znaczenie dwóch zasadniczych elementów w jego działaniach twórczych: impulsu – bodźca, który wywołuje powstanie dzieła i nadaje mu treść duchową, poetycką, oraz elementu przestrzennego – projektu, planu, designu, stanowiącego formalną zasadę, na której każde z dzieł jest zbudowane. Panufnik porównywał się do architekta, przystępującego do każdego działania w trzech etapach: ustalenia celu lub

Wśród wielu linii tematycznych w twórczości Panufnika pojawiają się także te stabilniej akcentowane, lecz nie mniej ważne. Należy do nich idiom polski, który z woli kompozytora stał się jednym z wiodących tematów jego twórczości. Panufnik sam siebie uczynił „kompozytorem polskim”, podejmując tę decyzję, jak wspominał, u progu drogi twórczej, w połowie lat 30. XX wieku, jako absolwent Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego. Pozostał tym postanowieniom wierny do końca swych działań, nadając muzycznej polskości różne odcienie i wyrazy. Polskość

2

A. Panufnik, *Impulse and design in my music*, London 1974, s. 1.

3

C. Panufnik, *Andrzej Panufnik's ethos of life and work*, w: *Andrzej Panufnik's music and its reception*, red. Jadwiga Paja-Stach, Kraków 2003, s. 20.



Uwertura tragiczna, Warszawa.
Fot. z archiwum A. Panufnika w Twickenham

przyczyny komponowania dzieła, jego struktury architektonicznej oraz określenia materiału, z jakiego dzieło będzie wykonane. Podkreślał czynnik intuicyjny w komponowaniu przy jednoczesnym narzuceniu dyscypliny, a także znaczenie intelektualnej pracy nad przetożeniem treści na formę charakteryzującą się oszczędnością środków, nadającą kompozycji przejrzystość i logikę budowy, stanowiącą nie tyle ograniczenie, co sposób na jak najdoskonalsze uformowanie ekspresji². Camilla Panufnik w eseju na temat etosu życia i sztuki Andrzeja Panufnika wspomina, że kompozytor był żywo zainteresowany nowoczesną architekturą i studiował jej liczne przykłady³.

w muzyce Panufnika tworzą trzy generalne idiomu stylistyczne: historyczny, religijny i ludowy. Te trzy idee uczynił wiodącymi dla swej twórczości o charakterze polskim, czerpiąc dla nich inspiracje z wydarzeń historii współczesnej i minionej, z motywów religijnych i bogactwa ludowej kultury polskich regionów. Przejawy oryginalnego stylu wypowiedzi kompozytora o cechach polskich, które można określić jako polski idiom, odnajdujemy w co najmniej 26 kompozycjach Panufnika napisanych w latach 1936–1990, a także w komentarzach do utworów, które zawarł na kartach między innymi *Composing myself* (1987, 1990) i *Impuls and design in my music* (1974).

Idiom historyczny formują następujące kompozycje i wydarzenia, które były dla nich bezpośrednim impulsem:

Uwertura bohaterska (1939) – obrona Warszawy 1939

Pieśni walki podziemnej (1943–1944) – powstanie warszawskie 1944

Uwertura tragiczna (1942–1943) – powstanie w getcie warszawskim 1943

Divertimento (1947) – odbudowa kraju, rekonstrukcje dawnej muzyki polskiej

Hommage à Chopin (1949) – setna rocznica śmierci Chopina

Suita staropolska (1950) – odbudowa kraju, rekonstrukcje dawnej muzyki polskiej

Koncert gotycki (1951) – odbudowa kraju, rekonstrukcje dawnej muzyki polskiej

Quintetto accademico (1953) – odbudowa kraju, rekonstrukcje dawnej muzyki polskiej

Sinfonia sacra (1963) – uczczenie tysiąclecia Państwa Polskiego

Jagiellonian Triptych (1966) – odbudowa kraju, rekonstrukcje dawnej muzyki polskiej

Katyń Epitaph (1967) – upamiętnienie zbrodni katyńskiej

Sinfonia votiva (1980–1981) – ofiara wotywna dla Matki Boskiej Częstochowskiej w intencji pokoju ojczyzny w czasie wydarzeń sierpnia 1980

Koncert na fagot i orkiestrę (1984–1985) – upamiętnienie tragicznej śmierci ks. Jerzego Popiełuszki.

Idiom religijny formują następujące kompozycje i odniesienia kulturowe, które stały się dla nich inspiracją:

[Psalm do słów Jana Kochanowskiego (1936)] – motyw religijny w literaturze staropolskiej

Hommage à Chopin (1949) – motyw pieśni religijnej *Stała Matka, Gorzkie żale*

Koncert gotycki (1951) – motyw maryjny, ołtarz Wita Stwosza

Sinfonia sacra (1963) – motyw pieśni religijnej i historycznej *Bogurodzica*

Song to the Virgin Mary (1964) – motyw maryjny

Koncert fortepianowy (1961, 1982) – motyw religijnej pieśni *Święty Boże*

Sinfonia votiva (1980–1981) – motyw maryjny, religijno-ludowy

Koncert fagotowy (1984–1985) – motyw religijno-ludowy

Modlitwa do Matki Boskiej Skępskiej (1990) – motyw maryjny.

Idiom ludowy formują następujące kompozycje i odniesienia kulturowe, które stały się dla nich inspiracją:

Trio fortepianowe (1936), [Mazurki ...] – motywy polskich melodii ludowych

Pięć polskich pieśni ludowych (1940) – motywy polskich melodii ludowych

Marsz jaworzyński (1945) – motywy polskich melodii ludowych

Kołysanka (1947) – motyw melodii ludowej regionu Krakowa

Sinfonia rustica (1948) – motywy melodii ludowych kurpiowskich, wzór geometryczny kurpiowskiej wycinanki podstawą formy

Hommage à Chopin (1949) – motywy polskich melodii ludowych Mazowsza i Kujaw

Rhapsody (1956) – motywy polskich melodii ludowych

Polonia (1959) – motywy polskich melodii ludowych

i religijnych, ludowa rzeźba Matki Boskiej Skępskiej, kapliczki

III kwartet smyczkowy *Wycinanki* (1990) – wzór geometryczny kurpiowskiej wycinanki podstawą formy.

Twórczość Panufnika o cechach polskich charakteryzują trzy etapy związane z wydarzeniami jego życia, a także ze sposobem postrzegania przez kompozytora idiomu polskiego i sposobów jego realizacji w twórczości. Są to etapy: I. Odkrycia



Andrzej Panufnik w swojej pracowni. Fot. Lady Camilla Panufnik

Landscape (1962) – wizja mazowieckiej równiny

Song to the Virgin Mary (1964) – reminiscencje polskich melodii ludowych i religijnych

Koncert skrzypcowy (1971) – motywy polskich ludowych tańców, między innymi oberek

Sinfonia votiva (1980–1981) – reminiscencje polskich melodii ludowych i religijnych

Koncert fagotowy (1984–1985) – reminiscencje polskich melodii ludowych i religijnych

Modlitwa do Matki Boskiej Skępskiej (1990) – reminiscencje polskich melodii ludowych

i Asymilacji (lata życia kompozytora 1914–1939), II. Utraty i Transformacji (lata życia kompozytora 1939–1954), III. Retrospekcji i Syntezy (lata życia kompozytora 1954–1991). Etapy te określiłam nazwami, które nawiązują do charakterystycznych rysów twórczości o cechach polskich, a także jej przemian. I tak w etapie I, obejmującym młodość kompozytora, dokonuje się asymilacja elementów polskich w jego psychice i wyobraźni. Dominuje wówczas typ idiomu wczesnego, polegającego na stosowaniu różnego rodzaju cytatów

i zapożyczeń z polskich melodii ludowych jako materiału twórczości. Odbiciem symetrycznym tego etapu staje się etap III – Retrospekcji i Syntezy, pokrywający się z latami dojrzałymi kompozytora, a także z jego pobytem na emigracji. W tym okresie na plan pierwszy wysuwa się typ idiomu późnego, będącego wyrazem powracania motywów polskich i utożsamiania się z polskimi symbolami narodowymi i polskim poczuciem narodowości. Pojawia się wówczas, charakterystyczne dla okresu tak zwanego późnego, przetworzenie motywów bezpośrednio czerpanych ze wzorów polskich melodii ludowych w oryginalny, własny, język muzyczny, który wyraża jedynie reminiscencje ludowej melodyki, harmoniki i rytmu. Przejściem między tymi etapami, a jednocześnie ich osią symetrii, jest etap II, środkowy, określony jako czas Utraty i Transformacji, który charakteryzuje przemiana życia (związana między innymi z ucieczką z Polski w roku 1954) i stylu kompozytorskiego, który zdominowały poszukiwania nowego tworzywa twórczości, poprzedzone dramatycznymi wydarzeniami w życiu kompozytora. „Początek końca nastąpił dla mnie w 1949 roku, gdy *Sinfonia rustica* została ogłoszona »obcą wielkiej erze socjalizmu«, jak to określił kompozytor w rozmowie z Nigelem Osborne'em⁴.

6

Na przestrzeni życia i twórczości Panufnika rysuje się przejście od inspiracji zewnętrznej idiomu polskiego do jego wewnętrznego przeżycia. W I etapie twórczości dominuje idiom odkrywany (wczesny) – idiom zewnętrzny, którego wyrazem jest cytat ludowej melodii, aluzja, wydarzenia aktualne. W II i III etapie, obejmującym okres twórczości dojrzałej, przeważa idiom będący wyrazem głębokiego przeżycia (późny), stanowiący idiom wewnętrzny, którego wyznacznikami stają się: pejzaż (na przykład obraz mazowieckiej równiny w *Landscape*), ludowość „odczuwana” (quasi ludowy charakter melodyki w partii fagotu w *Koncertie fagotowym* i skrzypiec w *Koncertie skrzypcowym*, a także motywów melodycznych pierwszej części *Sinfonii votiva*), religijność ludowa (na przykład reminiscencje motywu pieśni *Święty Boże* w *Koncertie fortepianowym*)⁵, wydarzenia aktualne uzupełnione o kontekst wydarzeń przywoływanych z historii (na przykład *Hommage à Chopin* – hołd złożony Chopinowi w setną rocznicę śmierci, *Sinfonia sacra* napisana dla upamiętnienia Tysiąclecia Państwa Polskiego).

Mimo przemian, jakim podlegało wyrażanie idiomu polskiego w kompozycjach, należy stwierdzić, iż życiu Andrzeja Panufnika, burzliwemu i pełnemu kontrowersyjnym wydarzeń, towarzyszyła stała linia inspiracji polskich, które pojawiają się w okresie wczesnego dzieciństwa i nieprzerwanie trwają do końca dni twórczych artysty. Inspiracja polska jest w jego twórczości elementem trwałym, nieprzemijającym. Nie pojawia się wybiórczo, jednorazowo dla upamiętnienia, bądź uczczenia pewnej sytuacji lub tworzenia zgodnie z nadanym w określonym czasie kierunkiem. Wydaje się, że elementy polskie stanowią podstawę twórczości Panufnika.

Ciągłość motywu polskiego w życiu i twórczości autora *Sinfonii votiva* nie oznacza jego jednorodności i niezmienności. Linia ta podlega ciągłym przekształceniom, jest żywa i dynamiczna, ale stała w swoich korzeniach i pierwotnych ideach, przekazanych Panufnikowi przez jego rodzinę i otoczenie w okresie młodości. Zasiane wówczas ziarno idiomu polskiego wyrasta w toku życia Panufnika i, poddawane licznym przeobrażeniom, rozkwita w twórczości późnej, ulegając wzmocnieniu i zyskując barwy głębokiej dojrzałości. To, co najcenniejsze w motywie polskim wykształconym w psychice Panufnika i zarazem najbardziej trwałe, wyrasta z doświadczeń dzieciństwa i młodości. Można powiedzieć, że idiom polski Panufnika kształtuje przede wszystkim jego rodzina, kształtują go ludzie swoją postawą i swym charakterem i wszystko, co ludzi dotyczy – ich działań i egzystencji zarówno codziennej, aktualnej, jak i historycznej, skupionej głównie w środowisku intelektualnym i artystycznym międzywojennej Warszawy. Na szczególną uwagę zasługuje w tym momencie postać Tomasza Panufnika – ojca kompozytora, inżyniera geodety, z zamiłowania lutnika i budowniczego instrumentów. Jego niezwykła pasja przyczyniła się do powstania modeli skrzypiec uznawanych w światowym lutnictwie za wyjątkowe. Modele te, *Polonia* i *Antica*, Tomasz Panufnik określił jako „polskie”, bowiem ich tworzywem było drewno polskiego modrzewia. W tych szczególnych działaniach wyraził swój patriotyzm potężony z głębokim rozumieniem muzycznego piękna. Wydaje się, iż Andrzej Panufnik stał się tego dziedzictwa godnym kontynuatorem.

Idiom polski Panufnika kształtują również losy ludzi wpisane w wydarzenia społeczne i historyczne czy religijne. Dla porównania idiom polski Chopina kształtowała w głównej mierze pieśń ludowa Mazowska. W przypadku Szymanowskiego polskość w istotnym stopniu wyznacza ludowość (góralszczyna), lecz jednak w jego artystycznej postawie odnajdują swe miejsce elementy bliżej związane z aktywnością obywatela, odwołujące się do tradycji i historii narodu polskiego (*Stabat Mater*). Panufnik wykorzystuje elementy folkloru, ludowej pieśni i kultury, a także cechy

4

N. Osborne, *Siedemdziesiątce Panufnika*, w: „*Res Publica*” 1989, nr 2 (III), s. 94.

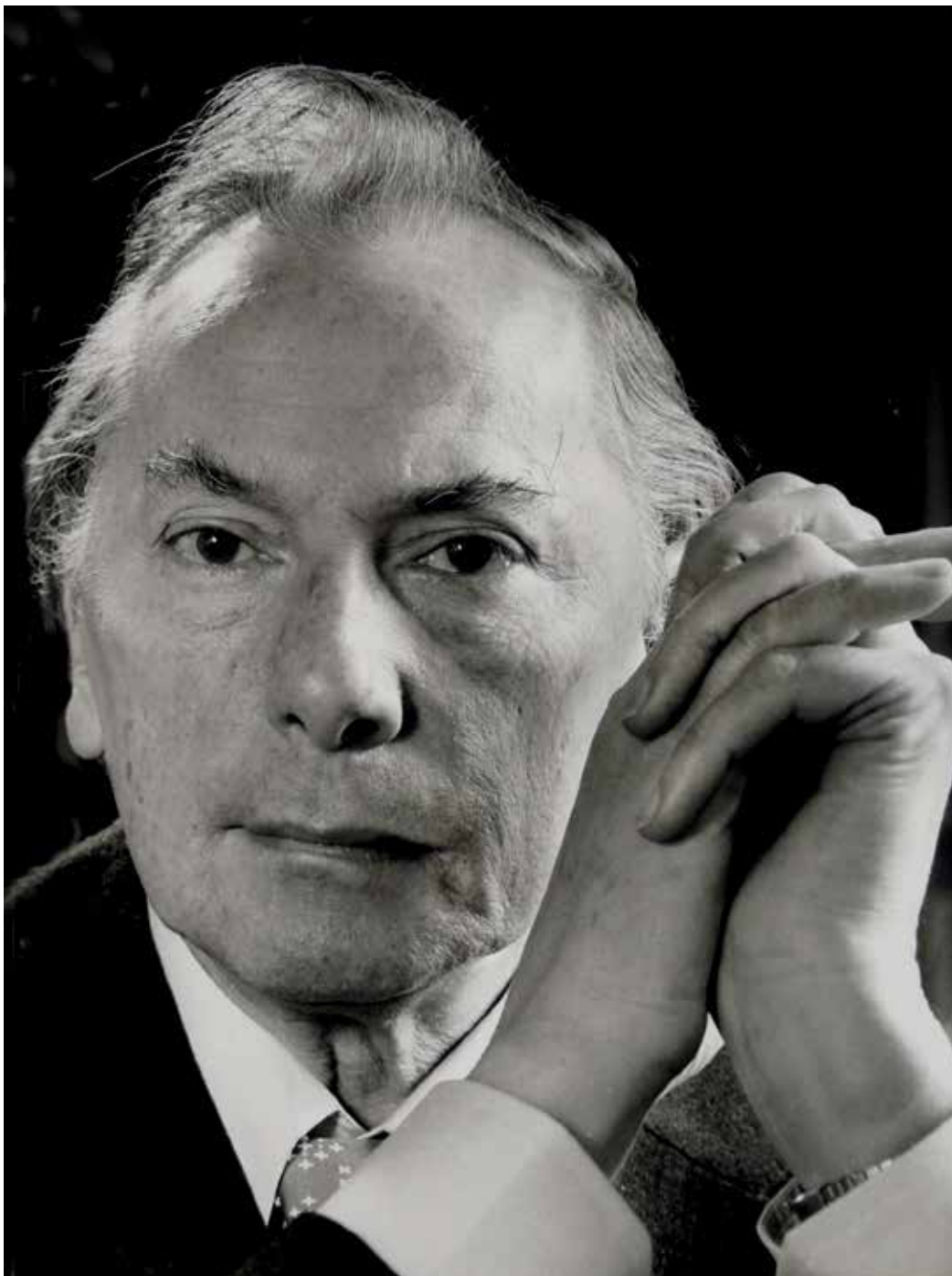
5

T. Kaczyński, *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Warszawa 1994, s. 56.

postawy obywatelskiej i symbole tradycji narodowej, traktując je jako motywy służące wyrażaniu głęboko odczuwanej idei polskiej w jej muzycznej realizacji dokonywanej w świetle historycznych tematów – niepokojów „polskości” („gorzki chleb” – jak pisał Norwid). Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość stanowią dla Panufnika obszary, którym poświęca różny stopień uwagi na przestrzeni swego życia. Wszystkie one koncentrują się jednak w obszarze współczesności, rozumianym jako aktualnie przeżywana historia oraz istotny moment dziejowy i osobisty.

Tematyka polska pojawia się w twórczości Panufnika często przeciwstawnie wobec aktualnie wiodących kierunków i idei. Można nawet stwierdzić, iż pod względem artystycznym kompozytor pozostaje niekiedy wyobcowany z tendencji estetycznych swojej epoki. W latach 40. i 50. XX wieku, gdy wielu twórców stosuje motywy ludowej melodii w klasycznej formie kompozycji, pozostając w kręgu między innymi estetyki neoklasycyzmu, on ustanawia folklor punktem wyjścia dla eksperymentu. Tworzy wówczas utwory, w których dominuje eksperymentalne traktowanie melodii ludowych jako tworzywa nowych rozwiązań sonorystycznych (*Kołysanka*, w której kompozytor zastosował ćwierćtony) i formalnych (*Sinfonia rustica* stanowiąca utwór „quasi” stereofoniczny). W latach 60. i 70. XX wieku, gdy w Polsce i Europie rozkwita nurt awangardy, a muzyka polska przechodzi okres dominacji eksperymentu i nowych technik kompozytorskich, Panufnik powraca do tradycyjnej formy i wyrazu (*Sinfonia sacra*).

Rodzaj „wyobcowania”, jaki charakteryzował postawę twórczą Panufnika, kompozytor wyjaśnia swoją niechęcią do ogólnie przyjętych kierunków i technik kompozytorskich XX wieku, w szczególności takich jak dodekafonia, strukturalizm itp. Mimo to w muzyce Panufnika można rozpoznać elementy współczesnych mu kierunków kompozycji (na przykład Zofia Helman sytuuje *Sinfonię rustica* wśród utworów najpełniej charakteryzujących polski neoklasycyzm⁶). Jakkolwiek ująć ten problem, na plan pierwszy wysuwa się indywidualny rys twórczości Panufnika o cechach polskich, którą charakteryzuje z jednej strony zachowanie



Sir Andrzej Panufnik. Fot. Lady Camilla Panufnik

6
Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 77.

7
K. Szymanowski, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce* [1920], w: *Pisma muzyczne*, t. 1, red. Kornel Michałowski, Kraków 1984, s. 40–41, s. 43, 46.

8
B. Jacobson, *A Polish Renaissance*, London 1996, s. 9.

zasad klasycznej formy i instrumentacji, z drugiej zaś poszukiwanie nowoczesnego brzmienia instrumentalnego i nowej harmonii. W dążeniu tym artysta wykorzystuje elementy filozofii twórczej, w myśl której dąży on do osiągnięcia jedności emocji i intelektu poprzez hołdowanie zasadom geometrii, symetrii i dyscypliny materiałowej. Jakkolwiek poglądy ideowe kompozytora w kwestii muzyki narodowej wykazują silne cechy indywidualne, to pewne elementy postaw twórczych artystów realizujących ideę narodowości w I połowie XX wieku wywarły na nie wpływ, choć według wspomnień kompozytora nie kształtowały ich w sposób bezpośredni. Wśród nich godne wzmianki są opinie i odczucia Karola Szymanowskiego wobec problematyki narodowej u progu odzyskania niepodległości, którym dał wyraz w swoich muzycznych pismach. Na plan pierwszy wysuwają się tu: traktowanie idei narodowej jako postulatu, a także podkreślenie roli Chopina w kształtowaniu narodowego oblicza muzyki polskiej⁷. Panufnik wychowany w tym duchu ro-

zumie aspekt narodowy zgodnie ze współczesną dla jego młodości postawą artysty w służbie narodu, którego polskość należy do sfery przeżycia, nie zaś jedynie do tematyki kompozycji, a w jej odczuwaniu przebija ton tworzenia muzyki polskiej poprzez odwoływanie się do korzeni rodzimej kultury i wynoszenie jej na poziom uniwersalny. Znamienne jest także to, iż Panufnik pozostając z dala od dyskusji, jakie toczyły się w tym obszarze, rozumie tę ideę indywidualnie, lecz zarazem „po polsku”, odwołując się do obszarów polskości wyrażone w zdefiniowanych w polskiej kulturze – polskiej muzyki ludowej i polskiej tradycji religijnej⁸, dodając do tych elementów żywą wrażliwość na historyczne wydarzenia ważne dla ojczyzny.

(Dalszy ciąg artykułu ukaże się w następnym numerze pisma).

Katarzyna Szymańska-Stułka – dr nauk humanistycznych, zajmuje się teorią muzyki, w szczególności teorią dzieła muzycznego w ujęciu filozoficznym i kulturowym (interdyscyplinarnym) oraz twórczością polskich kompozytorów współczesnych. Jest autorką książek: *Harnasie Karola Szymanowskiego. Poziomy istnienia dzieła* (1997) oraz *Idiom polski w twórczości Andrzeja Panufnika* (2006), a także licznych artykułów naukowych, m.in. *Splendid isolation – kilka spojrzeń na styl twórczy Karola Szymanowskiego ze zmiennej perspektywy czasu i przestrzeni*, (Warszawa 2009), *Spectrum światła i przestrzeni w twórczości Mieczysława Karłowicza*, (Warszawa, Oxford 2009), *Rejony muzycznej wyobraźni. Espaces imaginaires Fryderyka Chopina* (Warszawa 2010), *Musical Space with reference to the artistic tendencies of Art Nouveau in Gustav Mahler's symphonies* (Ljubljana 2011). Związana z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie wykłada i pracuje naukowo w Katedrze Teorii Muzyki.

SIR ANDRZEJ PANUFNIK Z WARSZAWY

Stulecie urodzin Andrzeja Panufnika to świetna okazja, by przypomnieć o związkach, jakie łączyły muzyka z dzisiejszym Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina i stolicą.

Warszawa była dla Andrzeja Panufnika nie tylko miejscem urodzenia. Tu został wychowany, tu chodził do szkoły, tu jako mały chłopiec podjął decyzję o tym, że chce zostać kompozytorem, tu wreszcie studiował teorię i kompozycję w Konserwatorium Warszawskim. To Warszawa była celem pierwszej i jak się okazało jedynej podróży do ojczyzny po latach spędzonych na emigracji. Choć w Polsce przez długie lata jego muzyka nie mogła być publicznie wykonywana, to jednak jako kompozytor nigdy nie został zapomniany. Andrzej Panufnik to jeden z tych absolwentów warszawskiej Alma Mater, których nie tylko muzykę, ale i historię życia warto znać. Historia jego kariery rozpoczyna się w progach dzisiejszego Uniwersytetu Muzycznego, ówczesnego konserwatorium. Choć w innym niż dzisiejszy budynku, to przecież w tym samym duchu pracy twórczej.

Młodzińcze lata

Tomasz Panufnik – pasjonat i znawca sztuki budowania instrumentów smyczkowych, człowieka, którego marzeniem było wskrzeszenie tradycji polskiego lutnictwa. Cel ten przyświecał mu przez całe życie – również wtedy, gdy próbował założyć fabrykę instrumentów smyczkowych oraz szkołę budowy instrumentów. Matylda Panufnik z domu Thonnes – skrzypaczka, córka słynnego profesora skrzypiec, od początku zaangażowana w rozwój muzyczny młodszego syna. Oto rodzice Andrzeja Panufnika, którzy stworzyli dom wypełniony muzyką i instrumentami. Trudno w takim wypadku mówić o pierwszym zetknięciu przyszłego kompozytora z muzyką, gdyż była ona naturalnym elementem codziennego życia jego rodziny. Sam Andrzej Panufnik w autobiografii zwraca jednak uwagę na moment, w którym świadomie wybrał muzykę. Stało się to za pośrednictwem matki oraz Jerzego Lefeldta – wów-

czas młodego muzyka, który został zatrudniony przez Tomasza Panufnika w celu zapisywania improwizacji uzdolnionej żony.

Gdy Lefeld zaczął składać regularne wizyty w domu Panufników, Andrzej był zaledwie kilkuletnim chłopcem. Jego zachwyty wzbudzały nie tylko umiejętności gościa, ale też magiczny przedmiot, którym wykonywał swoją pracę, a mianowicie piękne wieczne pióro. Gdy jakiś czas później otrzymał takie samo pióro od babci, pod której skrzydłami rozpoczął naukę gry na fortepianie, natychmiast zaczął samodzielnie uczyć się notacji muzycznej. Początkowo przepisywał utwory klasyków, następnie próbował zapisywać także własne improwizacje. Tak powstała pierwsza *Sonatina*, dziecięcy prościutki utworek, który jednak dał dziecku nadzieję na to, że kiedyś spełni się jego największe marzenie i zostanie prawdziwym kompozytorem¹.

Pierwsze zetknięcie Andrzeja Panufnika z Państwowym Konserwatorium Warszawskim nastąpiło w 1926 roku, kiedy został przyjęty na podstawie pomyślnie zdanych egzaminów do klasy przygotowawczej. Niewykluczone, że młody Panufnik należał do grupy tak zwanych królików. Nazywano tak uczniów w wieku 8–12 lat, których przyjmowano do szkoły w celu zapewnienia praktyk nauczycielskich studentom klasy pedagogiki fortepianowej². Taka organizacja pracy przynosiła korzyści dwójakiego rodzaju. Po pierwsze w sposób wzorowy szkolono młode pokolenie, które zasilalo później grono właściwych studentów. Po drugie adepci pedagogiki fortepianowej mieli szansę uczyć się w sposób praktyczny metodyki pracy z dziećmi pod okiem nauczyciela. W ramach zajęć jedenastoletni Andrzej odbywał lekcje fortepianu oraz solfeżu.

Nauka ta nie trwała jednak długo. Po roku młody adept muzyki zaprzestał uczęszczania na zajęcia. Czy to w wyniku stresu czy innych nieprzychylnych okoliczności bardzo źle poszedł mu końcoworoczny egzamin, co skutkowało orzeczeniem komisji egzaminacyjnej o braku wystarczających zdolności. Przejęty osobistą porażką i zaprzepaszczeniem młodzińskich marzeń odsunął się od muzyki.

Powrót do dziecięcych zainteresowań był stopniowy – wspólne słuchanie jazzu z przyjacielem ze szkoły, słuchanie radia za pomocą skonstruowanego przez brata odbiornika... Panufnik zrozumiał, że nie może żyć bez muzyki. Miał już szesnaście lat, czyli był w wieku zbyt dojrzałym, by zacząć na nowo naukę w konserwatorium w klasie fortepianu. Klasa teorii i kompozycji też nie była odpowiednia ze względu na zbyt słabe przygotowanie teoretyczne. Tym razem jednak imperatyw tkwiący w Panufniku był na tyle silny, że sam zaczął nadrabiać zaległości zarówno z zakresu teorii, jak i gry na instrumencie. W międzyczasie pisał cieszące się dużą popularnością piosenki, co przynosiło korzyści finansowe, lecz nie zaspokajało ambicji kompozytorskich. Nie wszyscy pamiętają, że to właśnie on jest autorem muzyki przedwojennych szlagierów *Ach pardon* i *Nie chcę więcej*, wykonywanych przez Adolfa Dymkę. Do konserwatorium udało mu się dostać dzięki użyciu znanego również w dzisiejszych czasach fortelu, który zasugerował mu sam ówczesny rektor Konserwatorium Warszawskiego – Eugeniusz Morawski. Panufnik bez problemu zdał egzaminy do mało wówczas popularnej klasy perkusji, zaczął uczęszczać na zajęcia teoretyczne, a po jakimś czasie przeniósł się do upragnionej klasy kompozycji³.

W murach konserwatorium

Pierwsze miesiące nauki w konserwatorium były pracowite, choć nie tylko pod względem muzycznym. Ojciec Panufnika zgodził się na podjęcie przez syna studiów muzycznych tylko pod warunkiem, że ten wpieryw ukończy gimnazjum. Syn dotrzymał danego słowa. Choć jego nauczyciel Władysław Pichor chwalił postępy studen-

1

A. Panufnik, *Panufnik o sobie*, Warszawa 1990, s. 21.

2

S. Śledziński, *Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie (1919–1944)*, w: *150 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie*, red. S. Śledziński, Kraków 1960, s. 135.

3

B. Bolesławska, *Panufnik*, Kraków 2001, s. 38.



Podanie Metyldy i Tomasz Panufników o przyjęcie ich syna do klasy perkusji (Archiwum UMFC)

4
Ibidem, s. 40.

5
A. Panufnik [1990], s. 56.

6
B. Bolesławska, s. 45–46.

ta w grze na perkusji, to jednak zaraz po przeniesieniu się w 1932 roku na Wydział I (Teorii i Kompozycji) Panufnik zarzucił pierwotny kierunek muzycznych studiów. Niemniej to właśnie jako perkusista po raz pierwszy miał okazję grać w szkolnej orkiestrze. Było to ważne doświadczenie, gdyż wreszcie mógł współtworzyć wykonania muzyki symfonicznej, zajmującej miejsce szczególne pośród jego muzycznych zainteresowań. Beata Bolesławska, autorka monografii poświęconej Panufnikowi, zwraca uwagę na istotną

rolę perkusji w jego kompozycjach symfonicznych, który to fakt wiąże właśnie z tymi lekcjami⁴. Właściwe studia, rozpoczęte w 1932 na Wydziale I, ukończył z wyróżnieniem w roku 1936 na kierunku kompozycja u profesora Kazimierza Sikorskiego. Warto w tym miejscu wspomnieć pedagogów uczelni, którzy uczestniczyli w edukacji młodego kompozytora, a także odegrali ważną rolę w historii obecnego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Panufnik szczególnie cenił lekcje kompozycji u Sikorskiego. Profesor ten, wierny postromantycznej tradycji, wymagał od młodego adepta kompozycji doskonałego opanowania tradycyjnego języka tonalnego. Choć początkowo Panufnik nie odnosił się do takiej metody entuzjastycznie, po latach przyznał, że była to szkoła dyscypliny, która „okazała się bardzo pożyteczna przy poszukiwaniu własnego języka muzycznego i jego zasad”⁵. Drugą podstawową zasadą Sikorskiego było wpajanie uczniom potrzeby myślenia orkiestrowego. Był on przeciwnikiem rozpoczynania pracy nad utworem od prób przy fortepianie.

Panufnik, wierny naukom profesora, swoje utwory od razu zapisywał w formie partytury orkiestrowej.

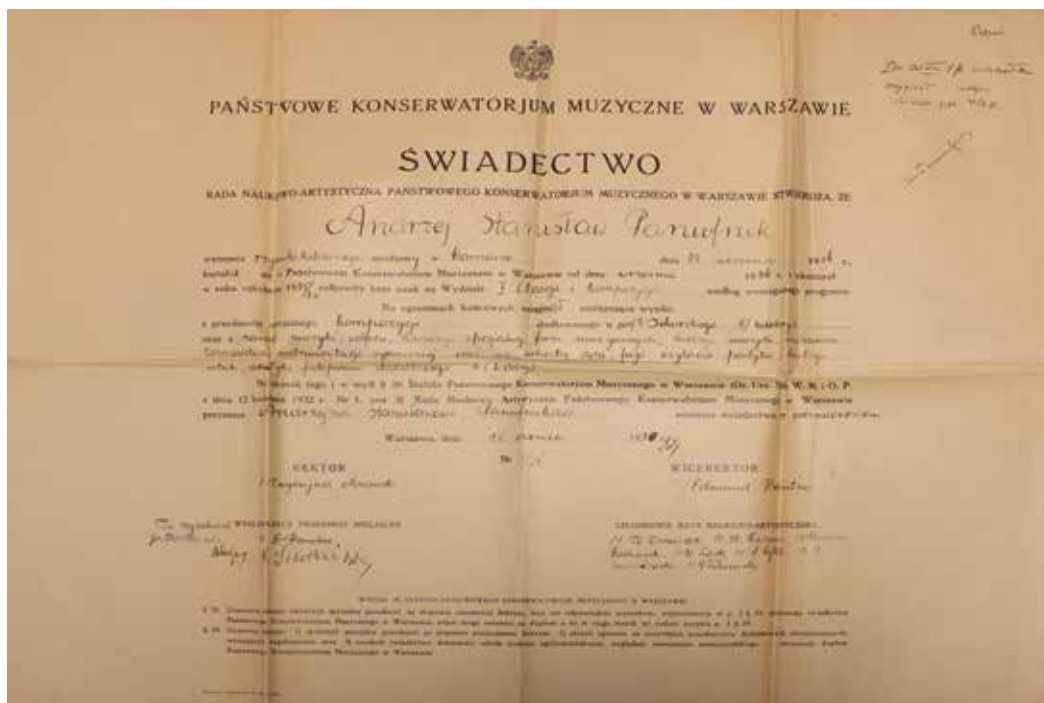
W późniejszych latach wielką pomocą przy komponowaniu była doskonała znajomość orkiestry i doświadczenie na polu dyrygentury. Kompozytor od samego początku zdawał sobie sprawę z wagi osobistej pracy z orkiestrą. Z tego powodu niemal od początku nauki w konserwatorium uczęszczał na zajęcia z dyrygowania. Został przydzielony do klasy wybitnego muzyka – profesora Waleriana Bierdiajewa, z którego zajęć nie był jednak zadowolony, a lekcje dyrygowania zwykł ironicznie nazywać „ćwiczeniami gimnastycznymi”. Mimo tej negatywnej oceny był to czas, w którym Panufnik zdobył podstawy techniki dyrygenckiej, co umożliwiło mu kontynuowanie studiów u Feliksa Weingartnera w Wiedniu⁶.

W konserwatorium Panufnik studiował także u innych pedagogów, którzy zapisali się na kartach historii uczelni. Harmonii i kontrapunktu uczył go Piotr Rytel, a instrumentacji – Eugeniusz Morawski. Młody kompozytor szybko przekonał się, że obydwaj pedagogowie są konserwatystami, niechętnymi nowinkom kompozytorskim. Nie było to wielkie odkrycie. Rytel i Morawski pod koniec lat 20. silnie zaangażowali się w spór z rektorem uczelni – Karolem Szymanowskim. Twórca *Harnasiów* próbował wprowadzić reformy w kierowanej przez siebie instytucji, jednak nie zdołał przekonać do swoich pomysłów konserwatywnego środowiska i ostatecznie musiał zrezygnować z zajmowanego stanowiska. Gdy w 1935 Panufnik odwiedził byłego rektora w Zakopanem, ten nie szczędził obelg pod adresem oponentów, co musiało wywołać zmieszanie u studenta ostatniego roku, który uczęszczał na zajęcia do adresatów ataku. Spory między „akademikami” i przedstawicielami awangardy są jak widać wpisane w historię uczelni. Czy to jednak nie tego typu konflikty i merytoryczne dyskusje są źródłem i podstawą rozwoju?

Panufnik zetknął się podczas studiów również ze znanym mu z dzieciństwa Jerzym Lefeldem. Uczył się u niego czytania partytur i wypowiedział się o tych zajęciach bardzo pochlebnie. Nie stronił też od zajęć z analizy form muzycznych, prowadzonych przez Witolda Maliszewskiego.

Pierwsze sukcesy kompozytorskie

W czasie studiów powstały pierwsze poważne kompozycje Panufnika. Szczególnym sukcesem okazało się wykonanie *Wariacji symfonicznych* na koncercie dyplomowym absolwentów konserwatorium. Panufnik osobiście dyrygował wówczas swoim utworem i zebrał bardzo pozytywne recenzje. Niestety, utwór ten możemy poznać jedynie z relacji krytyków. Podobnie jak pozostałe kompozycje z przedwojennego okresu twórczości partytura *Wariacji* spłonęła w 1944 roku.



Świadectwo ukończenia konserwatorium (Archiwum UMFC)

Do najważniejszych utworów tego czasu twórca zaliczył *Trio fortepianowe* z 1935 roku o ściślej formie sonatowej. Dyscyplina formalna może wynikać z zamiłowania, jakie żywił wobec muzyki Mozarta, ale również ze zdobytego w konserwatorium gruntownego wykształcenia w kierunku tradycyjnych środków kompozytorskich. Poza tym elementem utwór nawiązuje raczej do spuścizny romantycznej – emocjonalny charakter dzieła podkreśla rozbudowana i dojrzała w swym wyrazie partia fortepianu, która pozostaje w równym dialogu z partiami skrzypiec i wiolonczeli. O szczególnym znaczeniu tej kompozycji dla Panufnika może świadczyć fakt, że utwór ten jako jeden z nielicznych został zrekonstruowany przez kompozytora. Pierwotnie został wydany nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, a w 1955 brytyjskie wydawnictwo Boosey and Hawkes wydało ponownie nieznacznie zmienione dzieło. *Trio* zostało jeszcze raz poddane korekcie w 1977 roku i to ta ostatnia wersja jest dziś najczęściej wykonywana.

Przerwana kariera i nowy początek

„Już w 1949 roku zacząłem myśleć o opuszczeniu kraju. Nie mogłem tego zrobić natychmiast ze względów rodzinnych [...]. Podjęcie decyzji było bardzo trudne, bo nikt nie mógł wówczas emigrować oficjalnie [...]. Wiedziałem, jakie podejmuję ryzyko, ale nie w pełni zdawałem sobie sprawę, co mnie czeka”⁷.

Wyjazd do Anglii w 1954 nie był pierwszym „nowym początkiem”. Wszystkie partytury z pierwszego, przedwojennego okresu twórczości uległy spaleni i kompozytor w roku 1945 pozostał z zerowym dorobkiem kompozytorskim. Na tę pierwszą stratę nie miał jednak wpływu. Drugie ogołocenie było już jego osobistą decyzją. Postawa kompozytora wobec władz PRL do dziś budzi kontrowersje. Faktem jest, że jego pozycję w Pol-

sce Ludowej można uznać za dobrą – umożliwiającą nie tylko godziwe życie w kraju, ale także podróżowanie po Europie. Władza ceniła go jako dyrygenta, ale jednocześnie jego kompozycje były uznawane za formalistyczne, co oznaczało zakaz ich wykonywania przed polską publicznością. Taki los spotkał *Uwerturę bohaterską* (rekonstrukcję niedokończonych kompozycji z 1939 roku), mimo iż została ona najlepiej oceniona przez jury na Krajowym Konkursie Przedolimpijskim z okazji olimpiady w Helsinkach w 1952 i entuzjastycznie przyjęta przez publiczność. Podobny los spotkał wcześniejszą kompozycję pod tytułem *Nokturn*⁸. Człowiek, który od dziecka pragnął tworzyć muzykę, a nie tylko ją wykonywać, nie mógł się z taką sytuacją pogodzić.

Panufnik opuścił kraj pod pretekstem dokonania nagrań muzyki polskiej w Zurychu w lipcu 1954 roku. Stamtąd przedostał się do Londynu, gdzie czekała już na niego jego pierwsza żona, która przybyła inną drogą. Tam dopiero poprosił o polityczny azyl i otrzymał go, rozpoczął nowe życie. Tymczasem w Polsce został uznany za zdrajcę i uciekiniera. Wprowadzono zakaz nie tylko wykonywania jego kompozycji, ale też drukowania i rozprowadzania jego twórczości oraz pisania o nim w prasie.

W Anglii Panufnik ze względów finansowych zajmował się początkowo głównie pracą dyrygencką. Obowiązki związane z prowadzeniem orkiestry w dużej mierze uniemożliwiały mu komponowanie, głównie ze względów czasowych. Dlatego też po ustabilizowaniu pozycji materialnej w nowym miejscu, w 1959 roku zakończył stałą współpracę z City of Birmingham Symphony Orchestra. Nigdy więcej nie związał się kontraktem z żadną instytucją, chcąc w pełni poświęcić się pracy kompozytorskiej. Dzięki takiej postawie po roku 1960 powstało wiele utwo-

rów – głównie symfonicznych. Kompozytor pisał do ostatnich chwil życia. W ostatnim roku życia zdążył ukończyć *Koncert wiolonczelowy* oraz aranżację *Love Song* na głos i orkiestrę smyczkową. W rękopisie *Koncertu wiolonczelowego* można znaleźć datę ukończenia dzieła, wpisaną ręką kompozytora: 19.9.91. Zdziwila symetria powstałej liczby, doskonale wpisująca się w program twórczy kompozytora i świadomość, że podwójna kreska zwieńczająca utwór została postawiona zaledwie na kilka tygodni przed śmiercią...

W jego muzyce wyraźnie słychać polskość – w doborze tematów, realizacji motywów melodyczno-rytmicznych, a nawet w samych tytułach. Katarzyna Szymańska-Stułka wyróżniła trzy rodzaje polskiego idiomu w twórczości kompozytora. Idiom historyczny reprezentowany jest między innymi przez *Epitafium Katyńskie* (1967) i *Sinfonię votiwą* (1980–1981). Idiom religijny ujawnia się w takich kompozycjach, jak *Sinfonia sacra* (1963) czy *Song to the Vigin Mary* (1964). W końcu idiom ludowy słyszalny w suicie *Polonia* (1959) czy w III kwartecie skrzypcowym *Wycinanki* (1990)⁹. Mimo zerwania bezpośredniej więzi z ojczyzną nic duchowa pozostała nieprzerwana, a sam Panufnik mówił o sobie zawsze jako o kompozytorze polskim.

Trudne powroty i doktorat honoris causa

Pierwsza do Polski wróciła muzyka Panufnika. W 1977 roku podczas Festiwalu Muzyki Współczesnej *Warszawska Jesień* zabrzmiała kantata *Universal Prayer* (1968–1969). Nie był to wybór przypadkowy – jest to jedna z jego najważniejszych kompozycji. Objawia się w niej już dojrzały styl kompozytora. Po raz pierwszy zastosował w pełni zasadę symetrii – zarówno pod względem struktury formalnej, jak i dynamicznej oraz agogicznej. Jest to utwór wyjątkowy również

7

A. Panufnik, *Do Polski po wielu latach*, rozm. przepr. T. Kaczyński, w: T. Kaczyński, *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Warszawa 1994, s. 64.

8

Nie wspominam tu o kompozycjach aprobowanych przez władze: pieśniach masowych – *Symfonii pokoju* czy *Pieśni Zjednoczonej Partii*. Nie są one istotne z punktu widzenia muzycznych osiągnięć kompozytora, choć niektórzy do dziś nie mogą ich Panufnikowi zapomnieć.

9

Por. K. Szymańska-Stułka, *Idiom polski w twórczości Andrzeja Panufnika*, Warszawa 2006.

ze względu na aspekt semantyczny, pomyślany jako ekumeniczna modlitwa o pokój i przezwyciężenie podziałów dzielących ludzi.

W późniejszych latach kompozycje Panufnika coraz częściej gościły na polskich afiszach. Mimo zaproszeń kompozytor nie chciał jednak zgodzić się na przyjazd do wciąż nie w pełni wolnej Polski. Dopiero w roku 1990, po zwycięstwie okrągłego stołu i w obliczu własnej ciężkiej choroby, zdecydował się nie bez obaw na wizytę w ojczyźnie. Rok 1990 był rokiem szczególnym – był to rok powrotu Panufnika do kraju. Komitet programowy festiwalu *Warszawska Jesień* zapewnił mu szereg wykonań jego kompozycji, częściowo pod batutą kompozytora. Koncert inauguracyjny składał się z czterech utworów symfonicznych Panufnika, prowadzonych przez samego twórcę. Kompozytora-dyrygenta powitano kilkuminutową owacją. Podczas kolejnych festiwalowych koncertów zabrzmiały również utwory na składy kameralne oraz na fortepian solo.

Kolejny rok rozpoczął się również wyjątkowo. Panufnik został pierwszym polskim artystą uhonorowanym przez angielską królową tytułem szlacheckim za zasługi dla Wielkiej Brytanii. W maju tego samego 1991 roku miał też odebrać honorowy tytuł doktora Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Niestety, historia nadania Panufnikowi doktoratu honoris causa wydaje się równie dramatyczna, co całe życie kompozytora. By uczcić 55. rocznicę uzyskania przez zasłużonego absolwenta świadectwa ukończenia konserwatorium, Senat Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, mocą uchwały z 27 lutego 1991 roku, jednogłośnie podjął decyzję o przyznaniu Andrzejowi Panufnikowi tytułu doktora honoris causa. W tym wypadku trudno zarzucać uczelni opieszałość. Załatwienie formalności związanych z nadaniem tytułu rozpoczęło już w pierwszej połowie 1990 roku. Obowiązki promotora Senat uczelni, na wniosek Wydziału I, powierzył Stanisławowi Wisłockiemu. Recenzentami zaś zostali prof. Włodzimierz Kotoński z ramienia wnioskującej Uczelni oraz prof. Krystyna Moszumańska-Nazar z Akademii Muzycznej w Krakowie. Uroczystość wręczenia doktoratu honoris causa Panufnikowi była zaplanowana na dzień 16 maja 1991, odłożono ją jednak ze względu na chorobę kompozytora. Niestety, mimo starań ze strony uczelni Panufnik już nie zdołał ani samodzielnie odebrać dyplomu, ani poprowadzić obiecanych zajęć z uczelnianą orkiestrą. Zmarł w Londynie 27 października 1991 roku. Tam też został pochowany.

Ostatecznie uroczyste wręczenie dyplomu doktora honoris causa AMFC w Warszawie odbyło się w Londynie, podczas wystawy *Friends of Poland*. Dyplom został przekazany na ręce drugiej żony kompozytora – Camilli Panufnik dnia 5 grudnia 1991 roku.

Coda

Choć historia Andrzeja Panufnika jest opowieścią o czasach minionych, to jednak warto skupić uwagę na podobieństwach, jakie można w niej znaleźć między sytuacją muzyków ówczesnych a dzisiejszych. Trudności w odnalezieniu własnej drogi zawodowej, równoczesna aktywność na polu sztuki rozrywkowej, muzyki filmowej i działalności czysto kompozytorskiej, poszukiwanie lepszych warunków pracy twórczej za granicą... Są to problemy towarzyszące i dzisiejszym studentom oraz absolwentom szkół artystycznych, chociaż warunki historyczne wydają się tak bardzo odmienne. Niezmiennie jednak wytrwałość, upór w dążeniu do celu i samodzielność

to cechy, które wydają się niezbędne młodym twórcom. W tym zakresie Andrzej Panufnik może stać się inspiracją dla współczesnych studentów warszawskiej uczelni muzycznej – wykonawców, teoretyków i kompozytorów. Jest to w gruncie rzeczy przecież kolega z tej samej szkoły – tyle że starszy i bardziej doświadczony.

Marta Dziewanowska-Pachowska – magister sztuki (Dyrygentura Chóralna, UMFC, 2010) i magister kulturoznawstwa (Cywilizacja Śródziemnomorska, UW, 2012), doktorantka UMFC. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół współczesnej sztuki dźwiękowej i multimedialnej, estetyki i filozofii sztuki.





Agnieszka
Szewczyk

LEKCJA WIDZENIA

Nie mam cierpliwości na podziwianie piękna samego w sobie – wirtuozerii oka czy ręki. Wolę poronioną propozycję niż opanowaną doskonałość. [...] Stąd często na mojej kartce nie ma jakby nic do oglądania, niczego co „ładne”. Są to rzeczy niezdolne do pieszczenia oka. Raczej ulotne, mało trwałe. [...] Przestało mnie obchodzić epatowanie formą. Bawi natomiast posługiwanie się językiem, którego jeszcze nie znam.

Henryk Tomaszewski¹

Gdyby próbować zrekonstruować drogę, którą przemierzył Henryk Tomaszewski jako projektant – skąd się wziął i co po sobie pozostawił – być może musielibyśmy mówić przede wszystkim nie o formalnej stronie jego projektowania, bo tej nie sposób zamknąć w żadnych ściśle określonych regułach, a raczej próbować dociekać jego postawy, charakteru, intelektualnej formacji, sposobu pracy. Wiodące dyskursy opisujące jego twórczość sytuują go, po pierwsze, jako ojca założyciela i najwybitniejszego przedstawiciela w jednej osobie tak zwanej polskiej szkoły plakatu, po drugie – znakomitego pedagoga, nauczyciela kilku pokoleń grafików projektantów. Obie te perspektywy łączą się ze sobą, mają swoje historyczne uzasadnienie, ale nie pozwalają uzyskać jasnej odpowiedzi na pytanie, dlaczego naznaczona skrajnym indywidualizmem formuła projektowa Tomaszewskiego opiera się działaniu czasu.

Podstawowym wyróżnikiem polskich plakatów z lat pięćdziesiątych XX wieku była różnorodność, a jedyną dającą się sformułować cechą – odrzucenie przez projektantów dorobku racjonalnej w podejściu do konstruowania komunikatu wizualnego awangardy europejskiej (typografii konstruktywistów, druku funkcjonalnego) czy tradycji typografii szwajcarskiej, które po II wojnie światowej stały się międzynarodowym elementarzem form². Charakterystyczne określenia pojawiające się w odniesieniu do polskiej szkoły plakatu:

1

Henryk Tomaszewski rozmawia z redakcją, „Projekt” 1974 nr 3, s. 33.

2

Por. Hugues Boekraad, [inc.] *All words*, w: Henryk Tomaszewski, Stedelijk Museum, Amsterdam 1991, s. 10–19, 22–27; Michał Warda, *Plakaty robione głową*, „Piktogram” 2006, nr 3, s. 53–71.



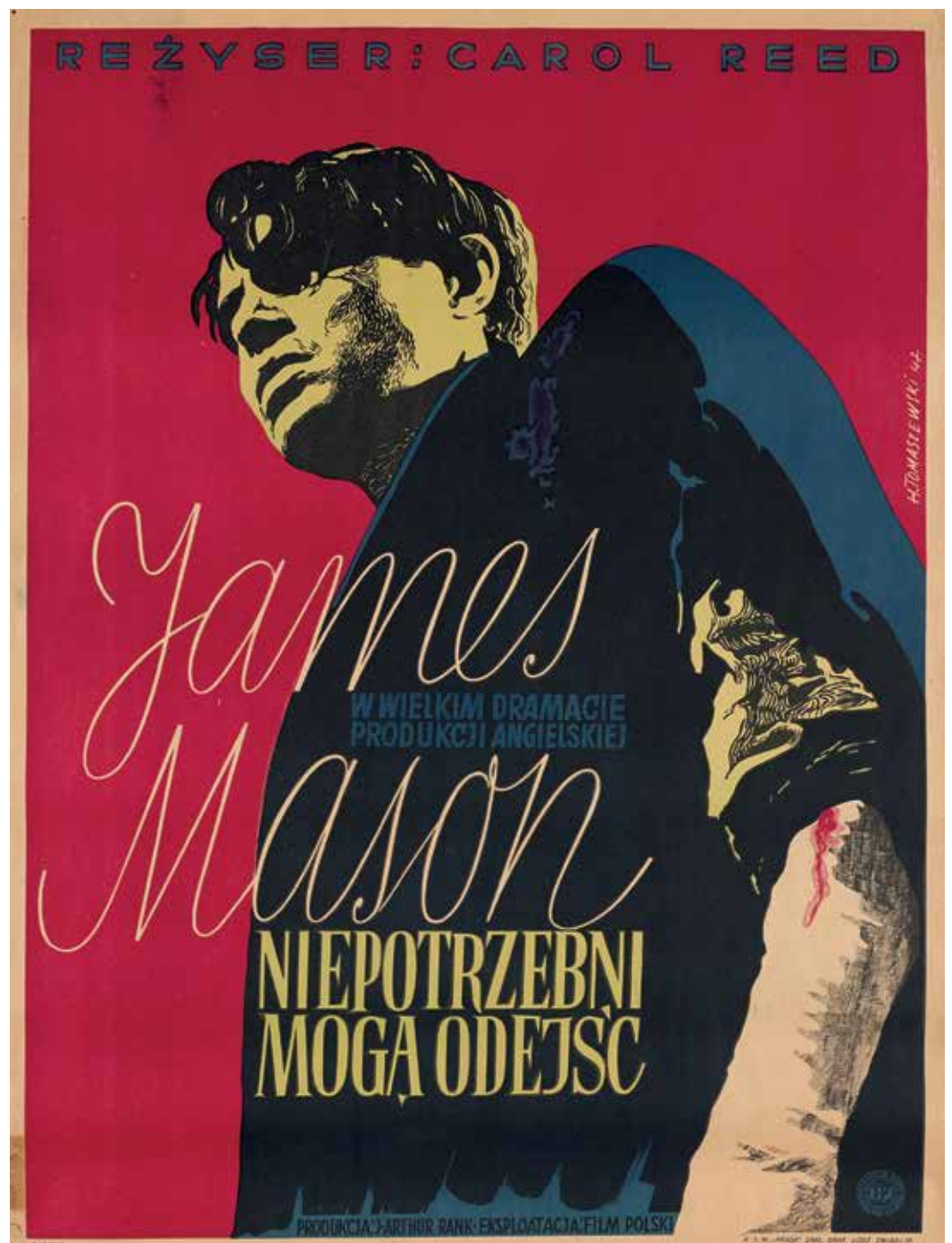
Ciągłość między czasami przed- i powojennymi wyznaczał jedynie rysunek, w którym zarazem zakorzeniona była cała twórczość Tomaszewskiego. Artysta zadebiutował przed wojną rysunkami satyrycznymi i ilustracjami w „Szpilkach” i pozostał wierny tej formie wypowiedzi. Rysunek – jako codzienna notatka, zapis pomysłu, szkic, podstawa projektowania – oraz plakat to dwie nawzajem przenikające się dziedziny, które od połowy lat pięćdziesiątych były głównymi domenami twórczości Tomaszewskiego. Swoiste napięcie między karykaturalną deformacją czy pozornie niedbałą kreską a dążeniem do harmonii, zwięzłości i oszczędności formy, ujawniające się najsilniej w rysunku właśnie, jest jedną z cech jego sztuki w ogóle.

Najpiękniejsza [film prod. włoskiej,
reż. Luchino Visconti], 1954

metaforyczny charakter, malarskość, swoboda, żart, poetycki klimat są tyleż nieprecyzyjne, co jasno wskazują na swoisty paradoks. Mianem polskiej szkoły plakatu określano prace wybitnych indywidualistów, które znalazły uznanie w oczach zagranicznych krytyków designu na początku lat pięćdziesiątych. Ci zaś, jak się wydaje, widzieli w nich przede wszystkim wartości artystyczne, a nie projektowe. Tak jest też w przypadku Tomaszewskiego, którego prace przynależą w równym, a może większym stopniu do obszaru sztuki niż do obszaru projektowania, postugującego się z reguły zunifikowanymi, zuniwersalizowanymi systemami komunikowania wizualnego.

Tomaszewski debiutował przed wojną, mając solidne wykształcenie warsztatowe, które dało mu ukończenie dwóch szkół zawodowych: Szkoły Przemysłu Graficznego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego i Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych, oraz artystyczne – jako absolwent malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jednak nieliczne znane prace z tego okresu nie należą do kluczowych czy na tyle wyrazistych, by powiedzieć, że to z nich wywodzi się jego projektowanie. Podobnie niemożliwe jest wskazanie jego bezpośrednich poprzedników czy nauczycieli w szerszym rozumieniu tego słowa.

Niepotrzebni mogą odejść
[film prod. angielskiej,
reż. Carol Reed], 1947



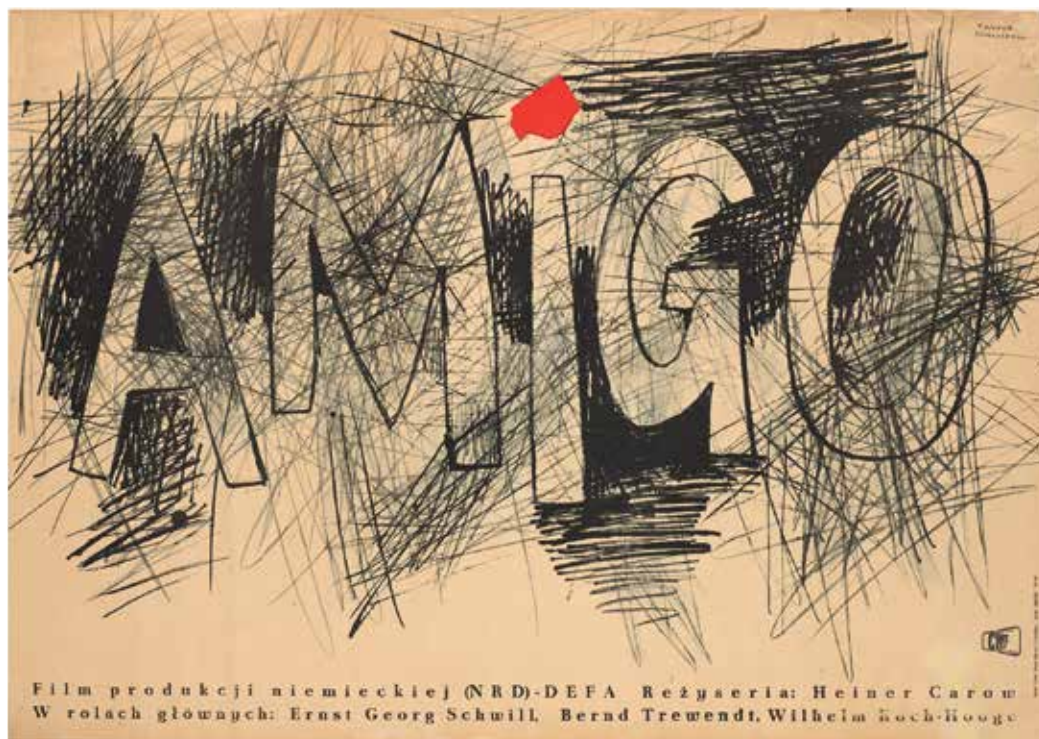


Wydaje się, że Tomaszewski był z temperamentu rysownikiem. Ta forma, pozwalająca na szybki zapis obserwacji (szkice z podróży, karykatury), kondensację treści, przekaz anegdoty pozbawionej opisu, najwyższy poziom osiągała w rysowanych felietonach publikowanych od 1956 roku w „Przeglądzie Kulturalnym”, wydanych następnie jako *Książka zażaleń*, a po latach, od 1972 roku, w publikowanej w „Literaturze” serii prac. Oba te „cykle” rysunkowe, odległe w czasie, znacząco różnią się od siebie. O ile pierwsze miały bardziej anegdotyczny charakter, a Tomaszewski za pomocą finezyjnej, lirycznej kreski w zdystansowany, filozoficzny sposób komentował codziennie doświadczaną „komedię ludzką”, to te z „Literatury” często konstruowane były jak wizualne rebusy. „Nie są to rysunki, lecz spontaniczny zapis reakcji na to, co z zewnątrz. Na to, w czym pływamy. Taki

osobisty odzew na bodziec. Staram się to formułować bardziej zapisem graficznym – znakowym, niż rysunkowym”³ – mówił o nich autor.

Okres od połowy lat czterdziestych do połowy pięćdziesiątych naznaczony był wielością podejmowanych zadań. Tomaszewski projektował wówczas scenografie teatralne, dekoracje uliczne, okładki książek, ilustracje, publikował rysunki satyryczne, współpracował z projektantami pawilonów wystawowych, tworzył oczywiście również plakaty. Niezwykle intensywny czas, kiedy trzeba było pracować szybko, w bardzo różnych rejestrach zawodu grafika, współpracować z innymi artystami, mierzyć się z przestrzenią, a nie „tylko” płaską powierzchnią kartki papieru, być może był tym decydującym okresem fermentu, w którym ukształtowała się

Fragmety dekoracji ulicznej – fryzu zaprojektowanego wspólnie z Wojciechem Fangorem z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, ul. Marszałkowska, Warszawa, 1955. Fot. NAC



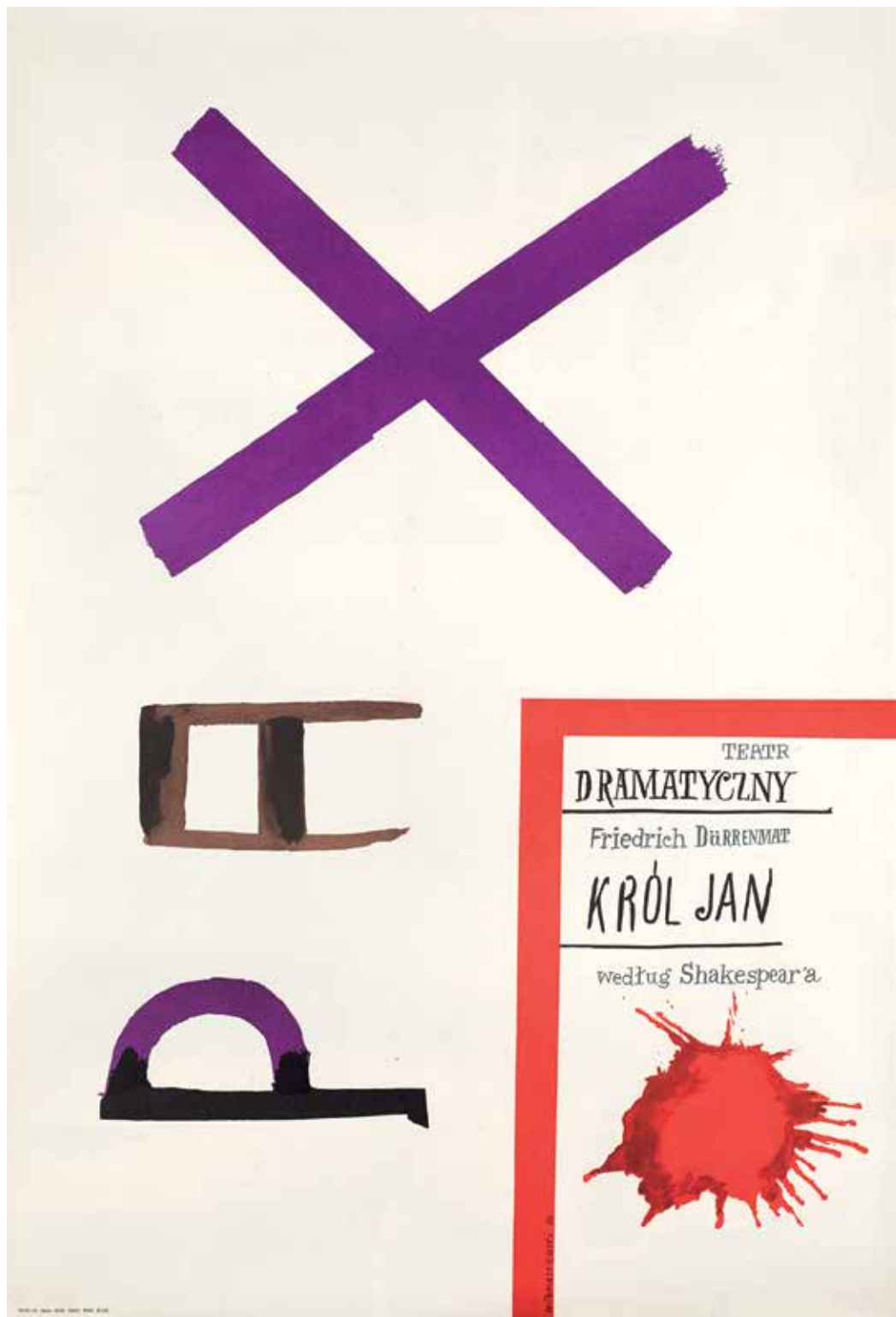
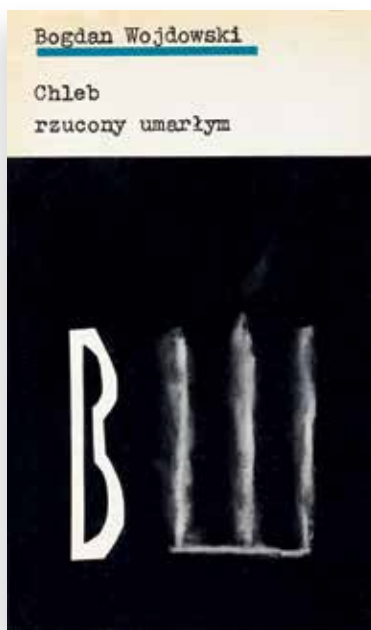
Symfonia pastoralna [film prod. francuskiej, reż. Jean Delannoy], 1947

Amigo [film prod. NRD, reż. Heiner Carow], 1959 (wspólnie z Wojciechem Fangorem)

3
Henryk Tomaszewski rozmawia z redakcją, „Projekt” 1974, nr 3, s. 33.

jego osobowość artysty i projektanta. Proces ten przebiegał w dwóch kierunkach i dotyczył kluczowych dla Tomaszewskiego elementów. Stosowanie coraz częściej odrębnego literactwa doprowadziło do unifikacji litery i znaku – przeniesienia typografii w sferę obrazowania za pomocą dowolnie tworzonych form i barw. Odwrotny zabieg przeprowadził względem obrazów, które w wyniku coraz większej sublimacji i upraszczania formy zamieniane były w projektach Tomaszewskiego w znaki graficzne. Ten postępujący w czasie proces doprowadził do powstania plakatów zbudowanych wyłącznie z ręcznie pisanych liter, które poza swym semantycznym znaczeniem pełniły funkcję jedyne graficznego elementu kompozycji (*Malarstwo Teresy Pągowskiej, 1960; Wojciech Zamecznik, 1988; Love. Henryk Tomaszewski.*

Friedrich Dürrenmatt, *Król Jan* według Shakespeare'a.
Teatr Dramatyczny, 1970



Affiches tekeningen, 1991). Oraz takich, w których „obrazowy” motyw graficzny został przez Tomaszewskiego oczyszczony i przekształcony tak dalece, że czasem mamy do czynienia z balansującym na granicy abstrakcji uniwersalnym znakiem, który stanowi na ogół centralny punkt kompozycji (*Fantazy, 1967; Ars erotica, 1993*).

Tomaszewski postęgiwał się metodą eliminacji – usuwania z projektu wszystkich zbędnych elementów, odrzucał jednak rygor formalny na rzecz rygoru myślenia. Wydaje się, że na swój sposób lubił niedoskonałość. Z łatwością znajdziemy w jego pracach dziwne, jakby nieudane, „kolące w oko” elementy, które umieszczał przecieź z rozmysłem i wielką precyzją (*Plakat WAG, 1965; Liberté, Egalité, Fraternité, dans la pure biosphère,*



[Kot], 1977

4

Wciąż chcę nie umieć.

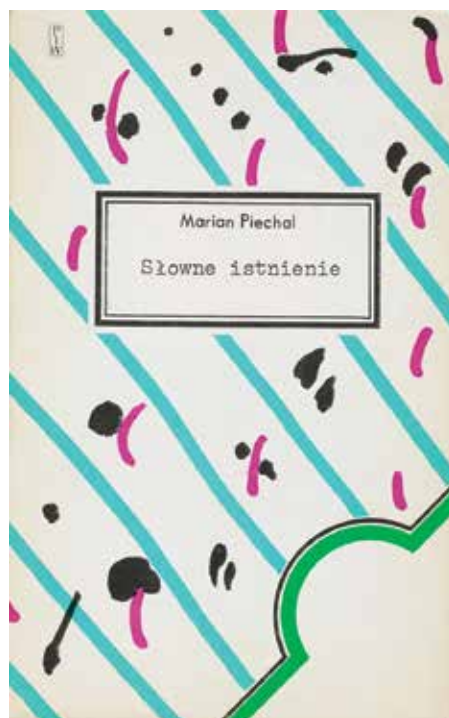
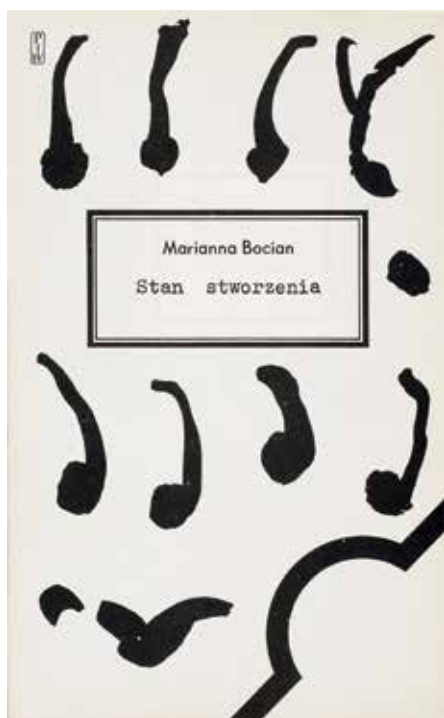
*Z Henrykiem Tomaszewskim
rozmawia Joanna Paszkiewicz-
Jägers, „Polityka” 1988, nr 25, s. 1.*

1989), swoiście stosując zasadę „złotego cięcia” czy, inaczej mówiąc, „boskiej proporcji”, która sprawia, że oko odbiera całość kompozycji na niej opartej jako doskonałą.

W efekcie takiej metody projektowania nie powstawały jednak prace „chłodne” i mechanicznie precyzyjne. Wręcz przeciwnie, każdy element tak skomponowanego plakatu był wehikułem treści, ale i emocji. Powstawały projekty wieloznaczne, działające w obszarze szerszym niż ten tradycyjnie zarezerwowany dla grafiki projektowej (która ma reklamować i informować), prowokujące, czasem na granicy czytelności, wciągające widza do gry w odczytywanie skojarzeń, sensów, wizualnych rebusów. „Lubię zdania zbudowane w ten sposób, bym przymiotniki wyobrażał sobie, a nie musiał ich czytać. Stąd pracując nad obrazem plakatu pragnę go wyartykułować prawie niczym i zmusić odbiorcę, by resztę sam sobie dośpiewał. Liczę na jego współautorstwo”⁴.

Wszystkie te zabiegi nie doprowadziły jednak do wykształcenia dającego się skodyfikować stylu projektowego Henryka Tomaszewskiego. Niechętny temu terminowi, nigdy nie wpadł w pułapkę, jaką zastawiło na siebie kilku wybitnych projektantów, którzy w schyłkowej fazie okresu polskiej szkoly, na początku lat sześćdziesiątych,

Okładki serii wydawniczej Kolekcja Polskiej Poezji Współczesnej (tzw. „biała seria”), PIW, 1971–1985



5

Ibidem.

6

Henryk Tomaszewski rozmawia z Redakcją.

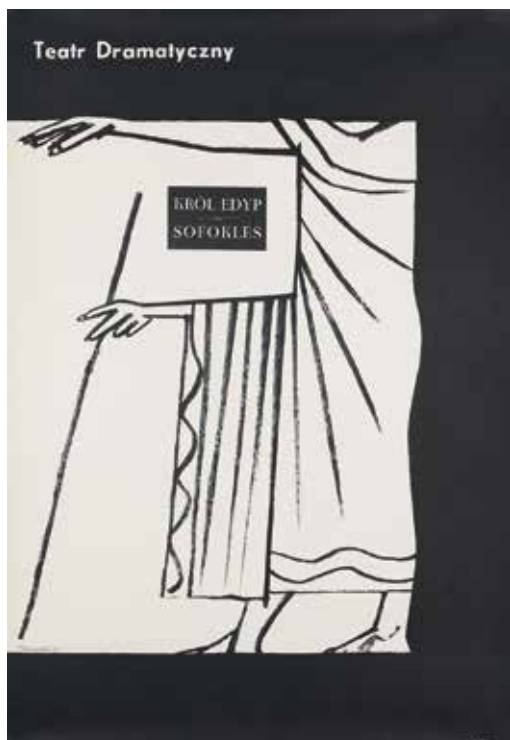
„Projekt” 1974, nr 3, s. 33.

7

Wiem, gdzie jestem i wiem, co jest moje – mówi Henryk

Tomaszewski, grafik, laureat XII MBP, profesor ASP w Warszawie.

„Życie Warszawy (dodatek „Kultura i Życie”) 1988, nr 14, s. 1.



Sofokles. *Król Edyp*. Teatr Dramatyczny, 1961

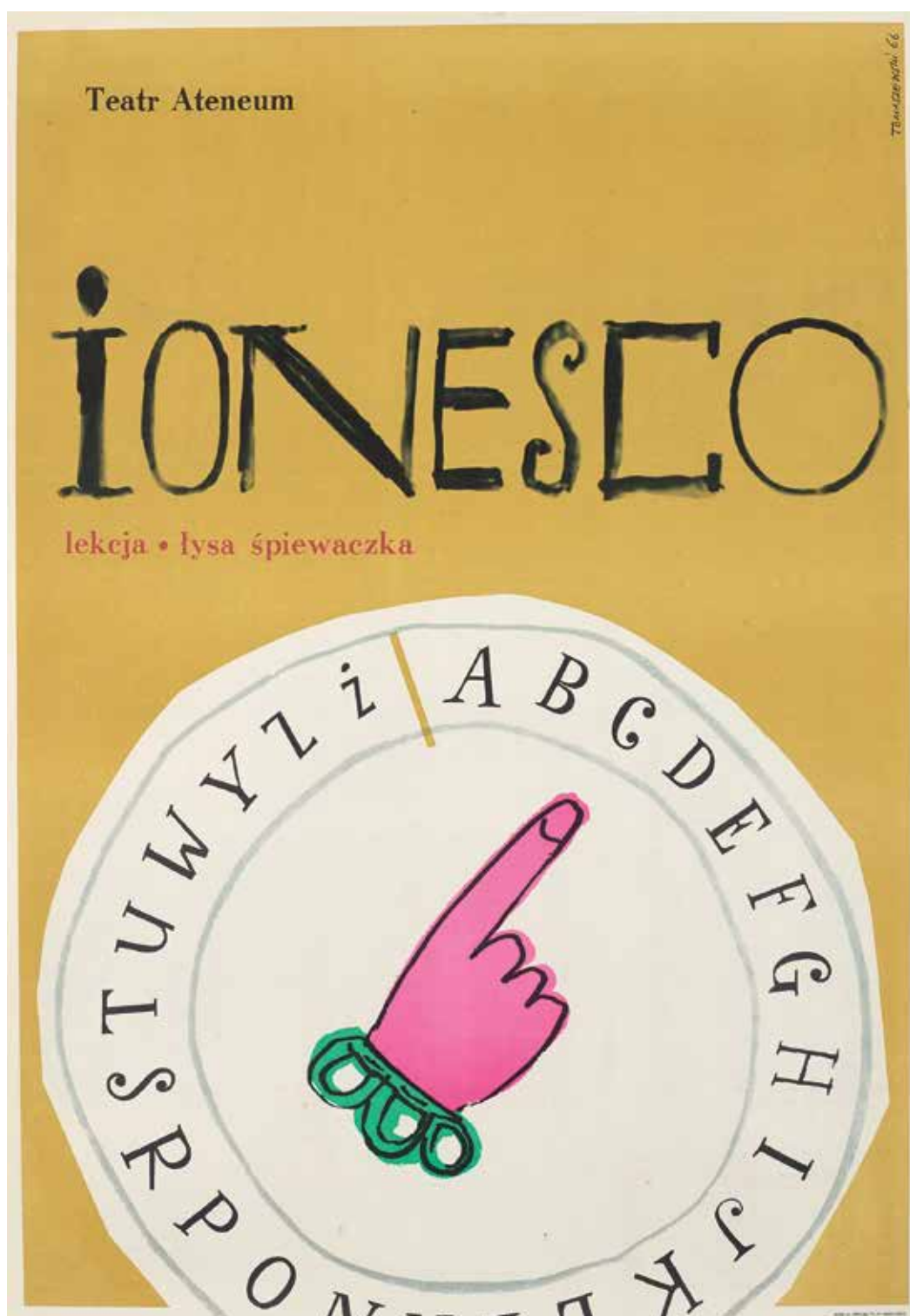
„wynaleźli” własne, rozpoznawalne na pierwszy rzut oka style i pozostali im wierni przez kolejne dziesięciolecia.

Tomaszewski, by uniknąć wszelkich konwencji, rozwiązywanie projektowego zadania zaczynał zawsze w punkcie zero. I wypracowaną przez siebie metodą analitycznej redukcji dochodził do właściwego efektu. Zapewne dlatego wiele jego plakatów, niezależnie od nieaktualnej dziś informacyjnej treści (*22 Lipca*, 1960; *Hadrian VII*, 1969) stanowi wciąż ważką propozycję wizualną i znaczą historię polskiego projektowania (*1 Maja*, 1945; *Obywatel Kane*, 1948; *Moore*, 1959). O swojej metodzie podążania wciąż niewytoczoną ścieżką mówił: „Sami decydujemy – którą koncepcję wybrać? Jaką skalę trudności wytrzyma ulica? Czy trwać w zawidzianym, czy brać ryzyko odtrącenia? Wolę to drugie”⁵. Charakterystyczne dla Tomaszewskiego stawianie sobie wysokich wymagań nigdy nie pozwoliło popaść mu w rozleniwiające intelektualnie samozadowolenie, a przenikliwa obserwacja zmieniającej

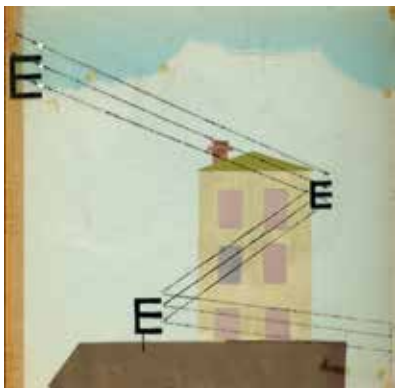
się przez kolejne dekady sytuacji plakatu, jego miejsca wśród nowych form komunikatów wizualnych, pozwalała mu wciąż aktualizować język. Na powtarzające się przez wiele lat pytanie: „Co to jest plakat?”, najczęściej odpowiadał: „Nie wiem”. „Również nie bardzo wiem, czym jest dziś plakat i jaką spełnia funkcję. Czy informuje, czy reklamuje, czy to może cacko na ścianę, gadżet intelektualny, dzieło samo w sobie. Nie wiem”⁶. „Często sam plakat rodzi przeróżnych satelitów. Czy torba z napisem Coca Cola, w której niesiemy serek homogenizowany, to plakat, czy torba? Czy Jureczek w koszulce z napisem Marlboro – to plakat, czy jeszcze Jureczek? O jednoznacznej odpowiedzi nie jest łatwo”⁷. Nie o sformułowanie wiążącej odpowiedzi zapewne chodziło, ale o ciągłą potrzebę zadawania sobie pytania, które trzymało go w stanie ciągłego napięcia i chęci



Rysunek, lata 80.

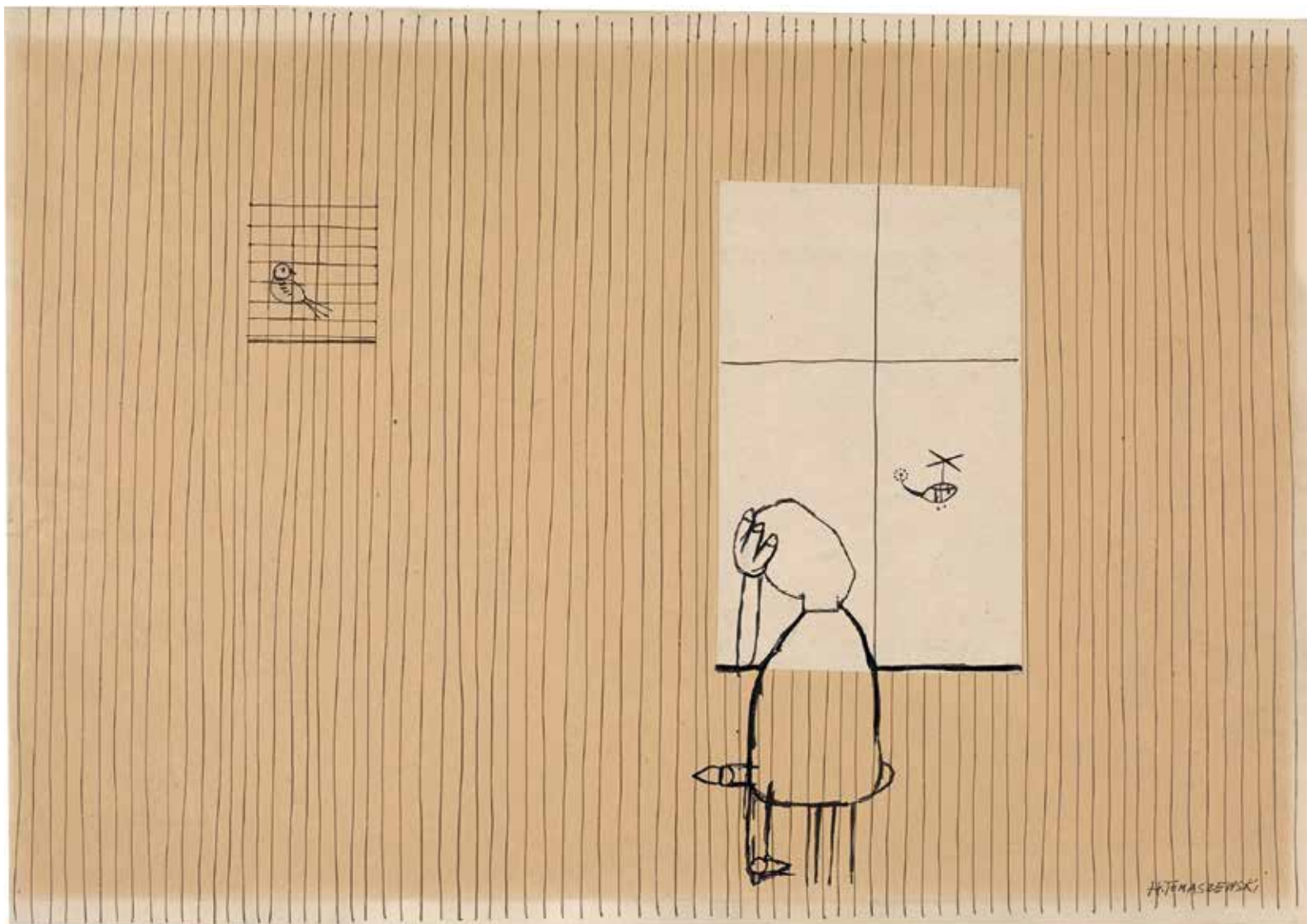


Ionesco. *Lekcja, lysa śpiewaczka*. Teatr Ateneum, 1966



8
Henryk Tomaszewski, Z listu
do Jana Lenicy, w: *Jan Lenica*.
Labirynt, Poznań 2002, s. 230.

Projekty ilustracji do elementarza, niedatowane



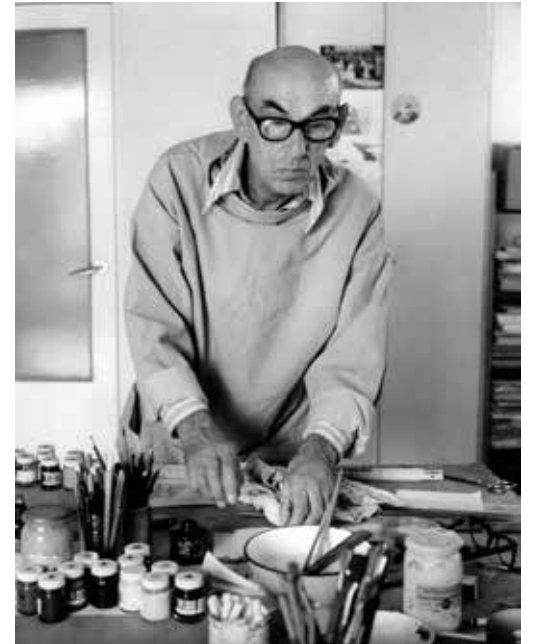
Rysunek opublikowany w „Przeglądzie
Kulturalnym”, 1958

zmierzenia się z kolejnym plakatywnym zleceniem. W czasach, kiedy polska szkoła plakatu jako zjawisko o określonych historycznie granicach już nie istniała, ale w ciepłe jej sukcesu wciąż grzały się kolejne pokolenia grafików projektantów, Tomaszewski zadawał takie niewygodne pytania. Kolejne znaczone prestiżowymi nagrodami sukcesy, jakie odnosił na polu międzynarodowym, nigdy nie stępiły jego trzeźwej oceny i sporej dawki samokrytycyzmu.

Podkreślany wielokrotnie intelektualny charakter i wartość sztuki Tomaszewskiego nie odnoszą się jedynie do przekazu, jaki niosą ze sobą jego plakaty i rysunki, do ich treści i sposobu wizualnego rozwiązania, ale do znacznie bardziej

fundamentalnego zagadnienia. Rewolucyjna istota sztuki Tomaszewskiego polegała na zanegowaniu historycznego porządku i miejsca, w którym tkwiła do tej pory grafika projektowa, a z nią plakat i inne formy wizualnego komunikatu. Tomaszewski projektował plakaty tak jak tworzy się sztukę wolną od utylitarnych funkcji. Jednocześnie mówił o niej w kategoriach użytkowych. „Grafika taka, jaką ja uprawiam, to sztuka usługowa, jak to kiedyś powiedziałem: ja jestem grafik, co nosi meble, bo kiedy przychodzi klient i mówi: zanieś pan te meble, to ja zanoszę”. Zapewne w umiejętności synkretycznego łączenia tego, co postrzegane jest jako przeciwstawne, tkwi sedno metody sprawiającej, że jego twórczość wyrastała daleko ponad standardy grafiki użytkowej.

Henryk Tomaszewski w swojej pracowni, 1976. Fot. Marek Holzman



Plakaty Tomaszewskiego teraz, kiedy od lat już nie pojawiają się na ulicy, nie zapowiadają przedstawień teatralnych, filmów, wystaw, pełnią inną bardzo ważną rolę. Są swoistym elementarzem widzenia. Wszystkie te klasyczne pojęcia, które odbieramy intuicyjnie i za pomocą których próbujemy zracjonalizować swoje wizualne doświadczenia: kompozycja, proporcja, kontrast, kolor, tło, rytm, uwolnione od tradycyjnych rygorów oddane są w projektach Tomaszewskiego gruntownej analizie, a co może ważniejsze – próbie. Jeżeli tylko chcemy, możemy otrzymać od Henryka Tomaszewskiego lekcję widzenia; oko szkoli się cały czas: „Wszystko idzie od oka. Ono musi być wykształcone, niepodległe, abstrakcyjne”⁸.

Reprodukcje prac Henryka Tomaszewskiego dzięki uprzejmości Pana Filipa Pagowskiego.

Agnieszka Szewczyk – historyczka sztuki, kuratorka. Zajmuje się sztuką polską po II wojnie światowej. Interesuje się historią projektowania graficznego. Kuratorka wystaw, m.in.: *Ryszard Stanisławski. Muzeum otwarte* (CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie), *Włodzimir Pawlak. Autoportret w Powidokach* (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki), *Włodzimir Borowski. Siatka Czasu* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie), *Sztuka wszędzie. ASP w Warszawie 1904–1944* (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki), *Byłem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski* (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki). Pracuje w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.



Praha, Berlin, Warszawa. XV Jubileuszowy Międzynarodowy Kolarski Wyścig Pokoju, 1962





Waldemar Śmigasiewicz

20
ASPIRACJE

GŁOWAMI PRZEBIJAŁIŚMY CIEMNOŚĆ

KILKA SŁÓW O FRANZU KAFCE,
KILKA SŁÓW O PROCESIE

W Kafkowskim świecie czai się komizm. Niewyrażony wprost, nieoczywisty. Ukryty w języku. Zamknięty w sposobie istnienia postaci. Komizm, który niweczy wysiłki bohatera w zrozumieniu sensu własnej winy. Komizm, którego doświadczyć może jedynie Józef K. Dla czytającego zarezerwowana jest ironia, która na styku fikcji i genezy fabuły ujawnia absurdalną śmieszność i grozę wszystkich „czynności procesowych”.

1/

Settembrini w powieści *Czarodziejska góra* Tomasa Manna, w ostrzeżeniu skierowanym do Hansa Castorpa, określa ironię jako „gnilny efekt atmosfery sanatoryjnej”. Jedynym ratunkiem zalecanym przez Settembriniego jest zdrowy rozsądek. Ale w procesie prowadzonym przez tajemne siły zdrowy rozsądek zawodzi i wiedzie czytelnika i bohatera na manowce.

Pesymizm, szyderstwo, zła wola, wszystko to objawione poprzez komizm z kamienną twarzą celebrujący urzędową powagę adwersarzy. Nie dajmy się jednak zwieść uporowi Józefa K. w dochodzeniu jego ludzkich racji. Dochodząc ich, stwarza swoistą próżnię, w którą wpadają wszystkie jego usiłowania dotarcia do najwyższych instancji sądu, a nasze... do zrozumienia istoty i sensu tego procesu. Kafka triumfuje. Triumfuje jego chłodna kalkulacja. Powołując do życia poetykę nieustannego osaczania bohatera, Kafka jako pisarz wymusza i prowokuje nadejście kolejnych nieszczęść Józefa.

Być ciągle w niedosyć, być zepchniętym w wieczne niezadowolenie. Pragnąc przebudzenia ze „złego snu” nie domagać się żadnej odpowiedzi. Oto plan, bardzo szczegółowy i wyrafinowany.

Być nieszczęśliwym, to odzyskać utracone zniewolenie, być nieszczęśliwym, to odczuwać radość tak intensywną, że aż ocierającą się o śmierć. Możliwość śmierci to paradoksalnie pełnia życia. Trzeba się śpieszyć i żyć pełnią życia. Pełnią radości i rozkoszy udręczenia. Rozkoszy nie w wymiarze erotycznym – erotyzm to ocalenie chaosu, a Kafka najbardziej wierny był logice unicestwienia.

Komizm stwarza śmiech, ironia – grymas, a wszechogarniająca trwoga nieubłaganie popycha wszystko ku otchłani.

Tak śmieszne jest „prawo, którego nie ma”, które „nie posiada istoty”, tak komiczna staje się frustracja i obłąd zbiurokratyzowania. Ulegają mu w labiryncie znaczeń wszystkie naszkicowane przez Kafkę postaci.

W tym kontekście tajemnicza i nieubłagana sprawiedliwość Boga staje się odwróconą figurą religijnej alegorii. To próżnia wiary, w którą wplątany zostaje człowiek.

Brak relacji pomiędzy Józefem K. a tajemniczą instytucją sądu wskrzesza i powołuje do istnienia absurd, który stanowić będzie domenę i ostoję Kafkowskiego prawa. Absurdalne prawo paraliżuje Józefa K., wywiera nacisk, upomina i gmatwa jego poczynania. Nie egzekwując swych postanowień, buduje w nim piramidę strachu i udręki, przyprawiając go jednocześnie o dreszcz emocji i rozkoszy. Tak jak w dzieciństwie, kiedy wszystko wrzało w młodych zwierzęcych ciałach pośród „dziecięcej tropikalnej nocy”.

Głowami przebijałiśmy ciemność. Nie było już ani dnia, ani nocy. Czasami guziki naszych kamizelek zgrzytały jeden o drugi jak zęby, czasami biegliśmy w równej od siebie odległości, z płnącym oddechem, jak zwierzęta w tropikalnych krajach. Niby kirasjerzy z dawnych wojen, tupiąc i wysoko unosząc stopy, razem pobiegliśmy w dół krótką uliczką i tym samym rozpędem znowu drogą pod górę. Niektórzy zeszli do rowu i ledwie zniknąwszy przed ciemną skarpą, stali już jako obcy ludzie wysoko na polnej drodze i spoglądali w dół¹.

W *Procesie* Franza Kafki od pierwszych stron powieści nie mamy jasności w żadnej sprawie. Chciałoby się powiedzieć: nikt nic nie wie i każdy zna tylko część swojego planu.

Przestuchujący nadzorca poucza Józefa K., że jest on aresztowany, ale to nie powinno przeszkadzać mu w wykonywaniu pracy w banku. Adwokat doradza przewleczenie sprawy. Kupiec Block, którego proces trwa już pięć lat, chce powierzyć Józefowi swój sekret, aby wzajemnie trzymać się w szachu przeciwko wspólnemu adwokatowi Huldowni. Malarz Titorelli, który na zamówienie portretuje sędziów, a jako mąż zaufania sądu informuje K. o możliwości pozornego uwolnienia, też tak naprawdę nic nie wie. I my też nie wiemy, czym zawinił Józef K. i jaką winę ma sobie przypisać. Mówiąc ironicznie, chyba tylko taką, że żyje. To nie prawo ściga człowieka winnego, ale człowiek przez całe życie szuka „wejścia do prawa”. Kafka pragnął, abyśmy jego powieść czytali wiele razy. Chciał publicznie przyznać się do życiowych porażek, chciał być nie do zniesienia dla innych. Bez tolerowania działań interesownych i celowych. Chciał też ukazać i opisać ontologiczną nielogiczność świata.



Wojciech Leonowicz

2

H. Bergson, *Śmiech: esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 2000, s. 56.

3

W. Allen, *Śmierć*, w: idem, *Bez piór*, Warszawa 2011. Waldemar Śmigasiewicz zrealizował tę jednoaktówkę w Teatrze TV [1991] i Teatrze im. A. Mickiewicza w Częstochowie [2013].

/2/

W 1900 roku Bergson pisze w *Śmiechu*:

Śmiejemy się, za każdym razem, ilekroć osoba sprawia na nas wrażenie rzeczy. Gdy zachowuje się jak maszyna lub zachowuje się jak rzecz².

Postacie komiczne dla Bergsona to Don Kichot i baron Münchhausen... Według niego cechą naczelną śmiechu jest automatyzm i nieprzewidywalność.

Lalka, marionetka lub człowiek, który powtarza swą czynność niezliczoną ilość razy, osoba usztywniona, bezmyślnie mechaniczna, której uwaga skupiona jest na sobie i która ma wewnętrzny przymus powtarzania siebie wobec innych, to osoba k o m i c z n a.

Śmiech nie staje się wtedy ani dla niej, ani dla nas przyjemnością. W zależności od natężenia efektu komicznego może wywołać w nas grozę lub sztuczną radość. Idąc tropem Bergsona, można tu przywołać wisielczy humor Groucho Marksa, który w jednym z filmów opowiada historię o człowieku skazanym na powieszenie. W scenie spowiedzi ksiądz pyta skazańca, czy ma jeszcze coś do powiedzenia, zanim zapadnia zostanie uruchomiona. Skazaniec odpowiada, że chciałby zakwestionować bezpieczeństwo tego urzędnika.

Podobnie Allenowski Kleinman z jednoaktówki *Śmierć*³: główny bohater schwytyany omyłkowo przez straż obywatelską, która podejrzewa go o rozliczne morderstwa, na pytanie, czy ma ostatnią prośbę, nim zawiśnie, odpowiada z pętlą na szyi, że wołałby nie wisieć. Postać komiczną przybierają filmowe dzieła Sennetta, Chaplina, Bustera Keatona, Laurela i Hardy'ego oraz braci Marx. Przykłady kina niemego najpełniej odzwierciedlają Bergsonowską zasadę automatyzmu: śmiejemy się, gdy dana osoba sprawia na nas wrażenie rzeczy lub gdy mechaniczność i powtarzalność jej wyborów stawia pod znakiem zapytania jej istnienie. Tak też jest w przypadku Józefa K., który nieustannie chce się uwolnić

spod władzy innych, uniknąć absurdalnych przestępstw i uciec od domniemanej kary. Z drugiej jednak strony chce stanąć oko w oko z absurdalnością tego prawa. Chce z lubością przyjąć swą niezawinioną winę i zasmakować w niej. Cierpieć i oglądać swoje cierpienie. Oglądać siebie, który tak naprawdę nie dąży do niczego i niczego nie pragnie. W upojeniu i bez lęku, wbrew własnej woli pragnie jedynie wziąć udział w tej komedii.

Kafka, walcząc o swoją podmiotowość w życiu codziennym, dochodzi do wniosku, że z ogromną radością ulega pesymistycznym oglądom swojej duszy. W roku 1922 w *Dziennikach* pisze:

Kiedy byłem jeszcze zadowolony, pragnąłem być niezadowolony i przy pomocy wszystkich dostępnych mi środków, jakie dawały czas i tradycja, zepchnąłem się w niezadowolenie,

teraz chciałbym móc wrócić. Byłem więc ciągle niezadowolony, także z mojego zadowolenia. Rzecz godna uwagi, że z komedii – przy dostatecznej systematyczności – może powstać rzeczywistość. Mój duchowy upadek rozpoczął się jako dziecinna, oczywiście świadomie dziecinna zabawa. Na przykład, sztucznie wprawiałem w drżenie mięśnie twarzy, chodziłem z rękami założonymi w tyle głowy. Dziecinnie wstrętne, ale skuteczna zabawa. (Podobnie rzecz się miała z rozwojem charakteru pisma, tylko że ten rozwój niestety później utknął w miejscu). Jeśli można w ten sposób wymuszać nadejście nieszczęścia – można wymuszać wszystko inne⁷⁴.

Akceptacja siebie to dla Kafki znajdowanie radości w nieszczęściu. Wiąże się to z niechęcią do negocjowania autorytetów. Największy autorytet to jego ojciec. Ten uparty, energiczny, hataśliwy i porywczy człowiek nie rozumie, kim tak naprawdę jest jego syn i czym dla niego może być życie bez pisania. Franz przerażony osobą ojca, jąka się w jego obecności. Tracąc pewność i zaufanie do siebie, krok po kroku zstępuje w chorobę..., w poczucie winy. Ojciec staje się jego milczącą i rozpaczliwą siłą.

[...] jestem nieszczęśliwy. Tak, mogę jeszcze posunąć się dalej i robiąc rozmaite esy-floresy zależnie od talentu, który zdaje się nie mieć nic wspólnego z nieszczęściem, fantazjować na ten temat wprost, postugując się antytezami lub całymi orkiestrami skojarzeń. I to wcale nie jest kłamstwo, i bólu nie koi, to po prostu dzięki łasce nadmiar sił w chwili, w której ból wyniszczył widomie wszystkie moje sity aż po rozryte przezeń dno mojej istoty. Jakież to zatem nadmiar? [...] Jestem nieszczęśliwy, bo nie jestem zrozumiany przez ojca, ojciec oznacza dla mnie Prymat celu⁵.

Kafka próbował ucieczki, chciał uciec spod woli ojca, a jednocześnie żyć jak najbliżej niego. Żyć, będąc wykluczonym. Ojcowski świat to handel. Obcą mu była fascynacja literaturą. Sfera ojca i środowisko, w jakim on pozostawał, to twarzą i bezwzględna rywalizacja. Praca i codzienny trud. Franz chciał się jednak wspinać na wyżyny dorosłości, wejść w jego świat jako dorosły i jako dziecko. Wejść lub gdyby się to nie powiodło, znaleźć radykalniejsze i ostateczne rozwiązanie. Śmierć mogła być tym, co by go nobilitowało w oczach ojca... Nie zdecydował się jednak na ten krok.

Wojciech Leonowicz, Karolina Chapko



Jestem chory psychicznie. Choroba ptuc jest tylko wystąpieniem z brzegów choroby psychicznej. Jestem tak chory od tych czterech czy pięciu lat moich pierwszych dwóch narzeczeństw. [...] ja byłem wszystkiemu winien, najniewątpliwiej winien⁶.

Podejmował komiczne próby zawarcia małżeństwa, zrywał zaręczyny. Dziecinny skandalista, młody starzec chciał, by istnienie bezsensownego świata stało się fundamentem istnienia świata w ogóle. Domagając się powagi dla swojego istnienia, lękał się autorytetu ojca, który ponad wszystko nie akceptował jego pisarstwa „ani żadnej rzeczy, która jego jest”.

Coraz większy lęk przy pisaniu. To zrozumiałe. Każde słowo przekreślone w rękach upiórów – ten rozmach ręki to ich charakterystyczny ruch – staje się ostrzem zwróconym przeciw mówiącemu. Taka uwaga jak ta w całości szczególnie sposób. I tak w nieskończoność. Pocięchą byłoby tylko: dzieje się tak, czy chcesz, czy nie. A to, czego chcesz, pomaga tylko nieznacznie. Więcej niż pocięchą jest stwierdzenie: ty też masz broń⁷.

/3/

Żart to gra z formą... [która] stwarza... możliwość uświadomienia sobie, że przyjęty wzorzec nie jest rozwiązaniem koniecznym⁸.

Gry z formą przewijają się podczas całej podróży Józefa K. przez świat absurda dociekania o winie. Niespójność humoru to istotny wyróżnik wskazujący na wielość przewijających się w powieści struktur społecznych. Świat zamknięty w języku, w drobiazgowym opisie stanów, relacji i ludzi powoduje, że „samoistnie” zjawia się przestrzeń, w której Kafka przedstawia się czytelnikowi. Przestrzeń, która w wyobraźni czytającego staje się nie tylko tłem, ale i równoprawnym bohaterem wędrówek pana K. Nie tylko określa miejsca akcji, ale też współgra z bohaterami powieści, kompromitując grozę i tajemniczość ich zamierzeń. Delikatnie „podany” przez narratora dowcip, przywołujący milczący konsens czy domyślne zrozumienie kontekstu, sprawia, że abstrakcyjność niektórych kafkowskich żartów nabiera spójności i jednorodności, gdy prezentowana jest przez postać na gruncie odpowiadającym jej statusowi.

6

F. Kafka, *Listy do Mileny*, tłum. F. Konopka, przedmowa Z. Bieńkowski, Kraków 1959, s. 52.

7

F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*, s. 450.

8

M. Douglas, *Ukryte znaczenia. Wybrane szkice antropologiczne*, tłum. E. Klekat, Kęty 2007, s. 229.

9

L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, tłum. M. Kawecka, W. Sady, W. Walentukiewicz, Kraków 1995, s. 13.

Marek Bogucki, Wojciech Leonowicz





Bogdan Grzybowski, Wojciech Leonowicz, Piotr Różański

Już na samym początku opowieści bohater dostrzega swoistą inność, która zjawia się w momencie przebudzenia. Kucharka, jego gospodyni pani Grubach, około ósmej nie przyniosła mu śniadania. Zdziwiony dzwoni. Po chwili ktoś puka i do pokoju wchodzi mężczyzna. Tu następuje drobiazgowy opis ubioru mężczyzny: sprzączki, paski, obciste spodnie, fatdy, guziki, smukłość, silna budowa, strój podróżnego, wiele kieszeni.

„Pan dzwonił?“, pyta nieznajomy. „Niech Anna przyniesie śniadanie“, odpowiada K. Mężczyzna przez otwarte drzwi mówi do kogoś, kto znajduje się w drugim pokoju. „On chce, by Anna przyniosła mu śniadanie“. W pokoju obok rozlega się chichot.

Milcząca umowa powoduje komiczną niespójność, wywołując równocześnie grozę i śmiech. Chaplinowskie odkrycie... Przewracam się na skórcie od banana, ja padam na bruk, obserwujący wybucha śmiechem. Mnie to boli, jego to śmieszy. Józef K. zza drzwi rzeczywiście słyszy śmiech. Ktoś się z niego śmieje. Czy ktoś stroi sobie żarty? Śmieszna groza. Parodia biurowej powagi. Dla mężczyzny wchodzącego zamiast pani Grubach – zabawa. Dla K. – ciekawość, irytacja i nieustanne dociekanie, ile osób śmieje się z niego za drzwiami. Jedna, czy może jest ich więcej? Czy pośród nich jest pani Grubach? Bo gdyby pani Grubach śmiała się razem z innymi mężczyznami, to oznaczałoby, że całe przykre zdarzenie to żart kolegów z banku, urodzinowy psikus.

Bohater właśnie dziś przeszedł „rubikon nieuniknionego trzydziestaka“. Rozpatrywanie owego zdarzenia w szczegółach, tak jak to czyni K., staje się źródłem następnych komicznych sytuacji.

Ludzie nie mają takiego samego poczucia humoru. Nie reagują oni we właściwy sposób jeden na drugiego. To jest tak, jakby wśród pewnych ludzi panował obyczaj rzucania komuś drugiemu piłki, którą powinien on złapać i odrzucić; lecz pewni ludzie zamiast odrzucić, chowają ją do kieszeni⁹.

/4/
Zrozumieć śmiech to zrozumieć świat, w którym się żyje, odnaleźć w nim swój kontekst. Gorzki śmiech to śmianie się z tego, co niedobre, to śmiech etyczny, jak pisał Beckett. Śmiech kafkowski to śmiech intelektualny, śmiech, za którym czai się nieznanne, to jakby określił André Breton „czarny humor“. Dzięki niemu Józef K. może choć na chwilę uwolnić się od przygnębienia i niepewności. Humor ten daje nadzieję, że nie wszystko stracone, że wystarczy tak niewiele, by świat (mój świat) znów wrócił we właściwe ramy. Wystarczy uśmiechnąć się do strażnika czy nadzorca, by ten odpowiedział takim samym uśmiechem, i ja – dziecko patrzące na świat dorosłych – znów stanę się dorosły.

Śmiech w przypadku Kafki ujawnia całą gamę urazów psychicznych o podłożu erotycznym. Ale też uwalnia autora i jego teksty od obowiązku patosu i powagi. W Kafkowskim świecie czai

się komizm, który równoważy i oswaja powagę. K. śmieje się z samego siebie, jak gdyby do końca chciał zachować duszę dziecka.

„W jakim teatrze panowie grają?“, pyta w przeddzień swoich trzydziestych pierwszych urodzin dwóch mężczyzn, którzy przychodzą po niego. „Starych podrzędnych aktorów przysyłają po mnie“, żartuje, zdając sobie sprawę z nieubłaganego kresu wędrowni. „Może są to tenorzy“, mówi do siebie, gdy tamci energicznie chwytają go pod rękę.

W obliczu bezcelowości oporu trzeba oswoić strach. I co najważniejsze – oswoić śmierć. Nadać jej jakieś znaczenie, skoro i tak nie potrafimy wytrzymać próby do końca... To tak, jak gdyby wstyd miał nas przeżyć.

Zdjęcia z krakowskiego spektaklu *Proces* w reż. Waldemara Śmigasiewicza.

Fot. P. Kubiec

Waldemar Śmigasiewicz – reżyser teatralny, profesor Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. *Proces* Franza Kafki zrealizował dwukrotnie, w Teatrze Bagatela w Krakowie (2008) oraz w Teatrze Miejskim im. Gombrowicza w Gdyni na Scenie Letniej w Orłowie (2009).

WIZUALNE TEATRALIZACJE RAFAŁA KOCHAŃSKIEGO

Zawsze z podziwem patrzyłem na odwagę artystów parających się sztuką przedstawiającą. Wszak według jednego z fundamentalnych mitów naszej cywilizacji na Sądzie Ostatecznym przed artystą staną namalowane przezeń postacie i zażądają duszy. Czyż wystarczą wówczas te wszystkie retoryczne frazy o dekonstrukcji re/prezentacji, emancypacji wizualnej tożsamości, albo też o teurgicznych obowiązkach człowieka? Rozprasza się dziś teologia chrześcijańska będąca metafizyczną opoką figuracji. Wkraczamy w czas trzeciego ikonoklazmu (a jeśli liczyć karoliński, to i czwartego) niepolegającego tym razem na niszczeniu lub zakazywaniu obrazów lecz ich nieprzytomnym rozmnażaniu, multiplikowaniu, re/kadrowaniu i przemieszczaniu. Przedziwna jednoczesność fetyszyzacji, jak i ikonoklazmu; a równie zgubnych. Osiągnęliśmy sytuację, gdy wszystko można już namalować, każdy obraz,

ale chyba tylko dlatego, że... nic już nie ma znaczenia. Czyżby ceną za wolność musiał być bezsens? Coraz częściej sztuką staje się coś już tylko i wyłącznie z tego powodu, że do tej pory nią nie było. Sztuka redukowana do marketingowych manipulacji i massmedialnych wydarzeń, do gry w trendy, rankingi i idoli przybiera coraz częściej postać pretensjonalnie i chętnie samozadowolonej pospolitości. Nasza kultura zamienia się w obszar doraźnej funkcjonalności, w arenę bezpardonowych walk o aktualność, o przelotną dominację. I wszystko, co pojawi się w sferze publicznej, natychmiast staje się elementem czy instrumentem tej szarpaniny. Także sztuka. Czyż zatem w ogóle warto jeszcze być artystą?

Jak powiada świetny poznański filozof Roman Kubicki, twórcza postawa nie zawsze jest cnotą. A w wielu przypadkach wskazuje raczej na

1

R. Kubicki, *Pierścień Gygesa*,
Poznań 2005, s. 141.

2

*Antropologia kultury wizualnej,
Zagadnienia i wybór tekstów*,
red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba,
Warszawa 2012, s. 668.



Dyskobał z cyklu „Transfiguracje”, 2014, 180 x 100 cm, wydruk cyfrowy

daremne trwonienie duchowej energii¹. Czyż nie jest tak właśnie w naszym świecie po katastrofie, która wydarzyła się zresztą nie poprzez krwawe gromy i eksplozje, lecz właśnie pokątnie, niezauważalni, drogą drobnych obsunięć, zaniedbań, technicznych niewydolności, chwilowych usterek, „rozsądnych” kompromisów i skrzętnie wykorzystanych okazji? Nasz świat zanika nie dlatego, że się rozpada, lecz dlatego, że to my ślepniemy i tępijemy, zamieniamy rozum na spryt, wrażliwość na asertywną performatywność, a wyobraźnię na narcystyczne roszczenia. Czyż warto być jeszcze artystą, jeśli oznaczać by to miało jarmarcznego trickstera, biegłego w biurokratycznych grach aktywistę artworlду lub delegowanego „na obszar kultury” funkcjonariusza polityki? Cóż po sztuce, coż po artyście w czasie wielkiej nieważności? W czasie gdy podstawowe pytania, może już nie tyle sensu, co przynajmniej niejakiej godności naszemu istnieniu przydające, zostały unieważnione, (aktywnie) zapomniane, zastąpione troską o naszą codzienność lub wręcz uznane za niesprawiedliwe i niebezpieczne?

Wielki krytyk sztuki postmodernizmu, a wcześniej równie wielki jej apologeta, czyli Jean Baudrillard, dowodził, że w dobie hiperrealności wszystko jest już martwe i jednocześnie sztucznie wskrzeszone². Jedyne symuluje swoją obecność, jak i nieobecność. Stąd też fundamentalną staje się dziś nostalgia, nerwowe reaktywacje mitów początku, autentyzmu, osobistego przeżycia, jak i zmartwychwstania figuratywności tam, gdzie jej substancjalność i przedmiot już zaniknęły. Czyż zatem pozostają już tylko puste gesty, bezcelowe rytuały, widowiskowe frazy, na dodatek nasączone jadem resentymentu lub konformistycznego cynizmu?

*

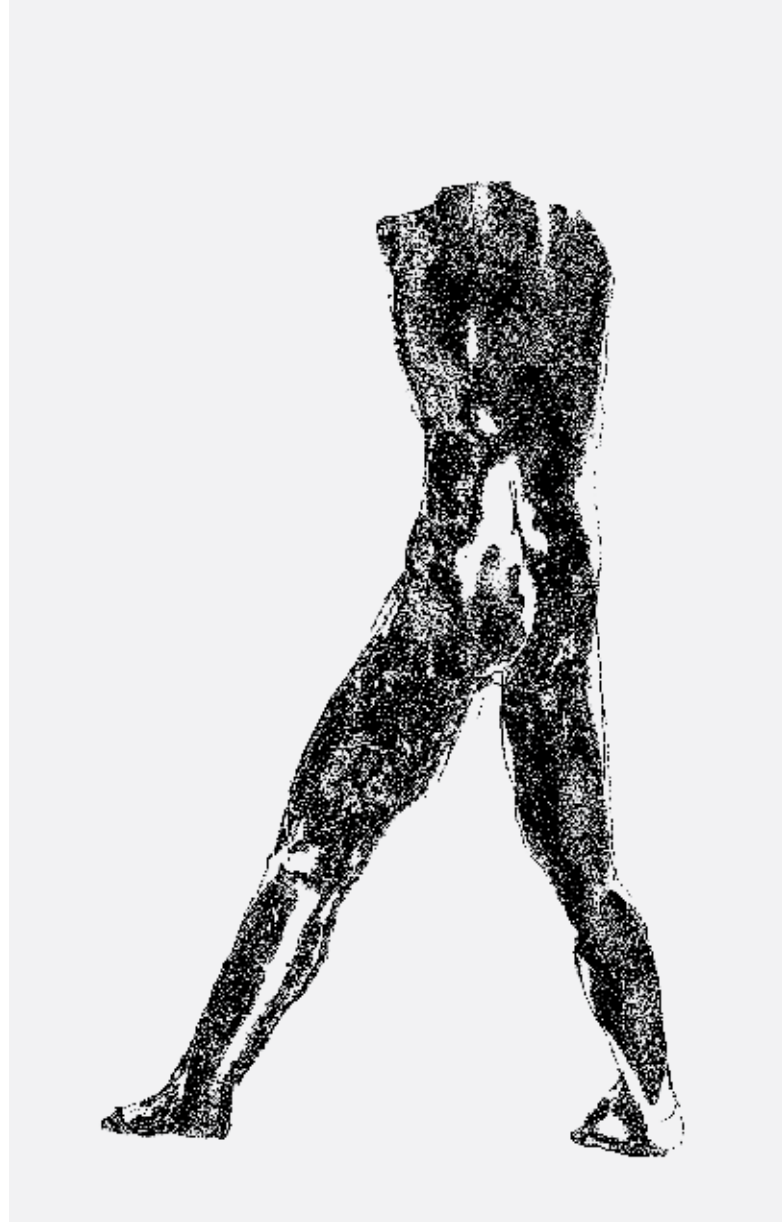
Powyższy – nad wyraz rozbudowany – wstęp może nieco razić „fascynacją Koheletem”, umiłowaniem estetyki vanitas czy retoryką (post) katastrofizmu. Może mącić radość iluzji poszerzania nieograniczonych możliwości, swobody gestów, póź i min, niezakłóconej gry demaskacji i de/manipulacji. Stanowi jednak niezbędny kontekst, w jakim twórczość Rafała Kochańskiego nabiera właściwej wyrazistości.

Jest on artystą obecnym raczej w sposób dyskretny. Artystą osobnym. Dostrzec go mogą w zasadzie ludzie, którzy wiedzą czego chcą i czego szukają, czego oczekują od sztuki. Jego prace nie są tworzone na miarę „zarządzania masami”, automatu do łamania tabu czy celebryckiego profesjonalizmu. Kierowane są do osób dostrzegających aktualność klasycznych pytań o sens i wartość. Nie uczestniczy w grze o dominującą aktualność, lecz praktykuje ideę dojrzewiania, a może choćby wytrwania wobec uniwersalnych wymiarów człowieczeństwa.

*

Tematem jego prac jest człowiek. Człowiek niezredukowany do kontekstu czasu i miejsca, do konkretnych rekwizytów, gestów, czy znaczeń, lecz w stanie niejako wyjściowym, w stanie nagości. Nagości różnie zresztą pojmowanej, i dosłownie, i metafizycznie. Niezwykle trafnie takie podejście ujął przed wiekami Kant: „Postać ludzka jako jedyna ma prawo do piękna idealnego, gdyż wyraża wewnątrz, a ono jest relacją rozumu do czystego celu moralnego”³. Człowiek Kochańskiego jest wszakże fragmentaryczny, chwilowy, zdeformowany, rozmyty, niedookreślony, poddany nie do końca zrozumiałym przemianom. Postacie w jego pracach czasami sprowadzone są do samych torsów. Jak *Ekshumowani Szapoczników*, czy *Stojący Abakanowicz*. Czasami to tylko fragment – ręka, plecy albo sama biologiczna tkanka, bez mała fizjologiczna mięsność. Każdy rysunek to dramat ich wydobywania się i znikania. Z anonimowości, z szatańsko/boskiej gry przypadku i konieczności, z obiektywizmu i pozorów, statystyk i konwulsji bólu – które wszystkie razem nieustannie rozmazują chiaroscuro naszych twarzy. Ślady rozpadu, rozczłonkowania, refiguracji, a może metaforyczne (jak u Różewicza) spadania człowieka współczesnego we wszystkich kierunkach jednocześnie.

Odnajdujemy tu echa – i to spotęgowane, nabrzmiałe patosem i doniosłością – prostych codziennych czynności i póz, które nieoczekiwanie



Kraczący z cyklu „Transfiguracje”. 2014, 160 x 100 cm, wydruk cyfrowy

potrafią zamienić się w cytaty z antycznego posągu czy barokowego obrazu. W bezwiedne, czy przed/świadome, przywołanie mitycznego gestu czy spojrzenia. Człowiek podwojony i zasadniczo nietożsamy. Człowiek zamieniany w znak, w zarys, ornament, szkic, odcisk lub ślad. Schematycznie ustrukturuwany i witalnie organiczny. Zanikający. Człowiek wewnętrzny. Tańczący i upadający, zamyślony i uciekający. Człowiek rysujący. I przede wszystkim: człowiek pytający – każdym swym ruchem, spojrzeniem i odczuciem. Pytający samym sobą.

I właśnie w tym sensie rysunki Kochańskiego nieodparcie przywołują tradycję myśli Merleau-Ponty’ego, gdzie cielesność nie ma swej ostatecznej postaci czy głębi, ale jest pojęciem fundamentalnym. To właśnie cielesność daje początek misterium różnicowania i refleksji, wydarzania się historii i cykliczności przemian.

*

W zasadzie wszystkie postacie u Kochańskiego pozbawione zostały cienia, jak i tła; są rzucone w pustkę. Jak u Francisca Bacona ciśnięte na ptaki kolor obojętności. Jak u Caravaggia albo Mapplethorpa wyrywające się z mroków ciemności. Autor zdaje się podzielać przekonanie Ernsta Blocha, że podstawowe pragnienie człowieka to

3

Cyt. za: J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 134.

4

Cyt. za: M. Gofaszevska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001, s. 240.



5

Rafał Kocharński, autokomentarz
przewodu habilitacyjnego

6

Ibidem.

być naprawdę obecnym, lecz stara się jednocześnie oddać mu pełnię tragizmu, gdyż prawdziwe „teraz” człowieka to przecież wyrwa w czasie.

Ta pusta scena przywołuje również intuicje Schellinga, że sztuka to w istocie duchowe uwalnianie się z ograniczoności czasu, skończoności i materialności, ku absolutnemu pierwowzorowi; poprzez idealizację (redukcję) skończonych postaci

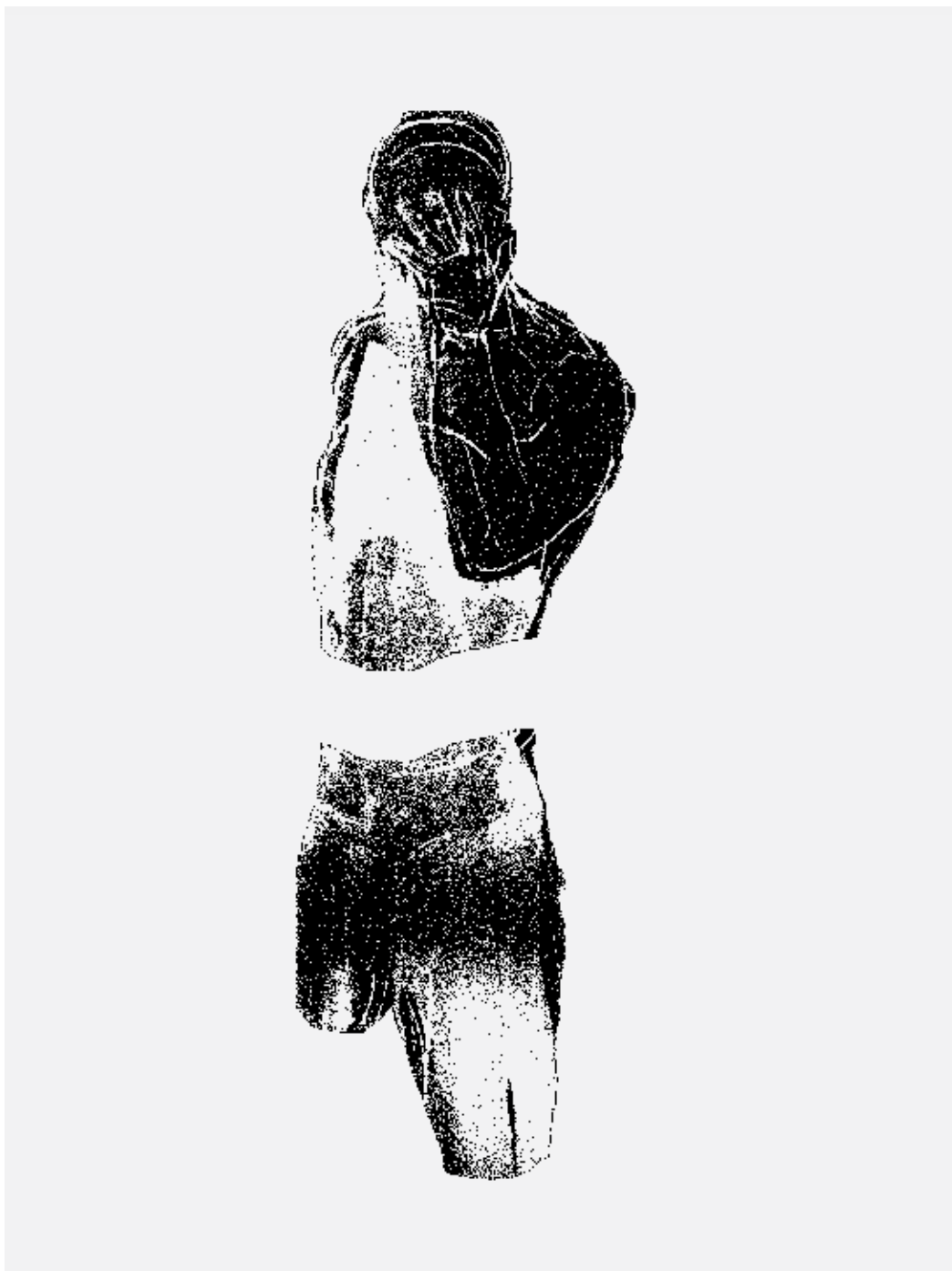
wymiar istnienia. Podważają ostateczność świata statystyk i skutecznych adaptacji. Wprowadzają w czas pozahistoryczny, w przestrzeń nagiego istnienia zawieszonoego w pustce nie/rzeczywistości, gdyż pewnie już tylko w tej perspektywie dostrzec można ludzką godność i jej patos. Wydobyć ją spod wrzawy „koniecznych, aktualnych i oczywistych” sloganów.

*

Prace te stanowią razem rodzaj kolekcji, zbioru momentów ważnych. A może rodzaj sceny czy zapadni suppon w teatrze kabuki, skąd pojawiają się i zanikają wszystkie niesamowite postacie? Ta teatralizacja nie jest jednoznaczna. Rozpięta jest między strategią transformujących auto/portretów Cindy Sherman, jak i twierdzeniem Sartre'a, że „postać nie urzeczywistnia się w aktorze, ale aktor odrzeczywistnia się w swej postaci”⁴.

Pojawiają się asocjacje z postaciami mitycznymi i biblijnymi. Autor wprost wyznaje: „przywoływałem figury, kierując się tylko artystycznym instynktem i grą odległych skojarzeń z bohaterami mitologii greckiej, starego i nowego testamentu, czy dzieł Platona i Szekspira. Wybierałem tych najbardziej tragicznych”⁵. Postacie Dedala i Ikara, Marii Magdaleny, Hioba, Sebastiana, czy mroczną zmysłowość i erotyzm Salome. „Mamy taniec, akt kobiecy, ale i dla kontrastu wyobrażenie upadłego anioła jako metafory zła oraz odwrócenia się”⁶. Takie usytuowanie w przeogromnym nurcie sztuki figuratywnej musi siłą rzeczy generować przeróżne nawiązania, powtórzenia, cytaty i echa. I Kocharński jest tego świadomy, bezpośrednio odwołuje się w swoich tekstach do twórczości Pagowskiej, Szapocznikow, Abakanowicz, Dunikowskiego, ale i Rembrandta, Rubensa czy Michała Anioła. Takie nasycenie powoduje, że nawet w formach nieczytelnych, czy wieloznacznych, nasza wyobraźnia już odruchowo zaczyna podejrzewać jakiś fragment z historii sztuki.

W przeciwieństwie do postmodernistów Kocharński nie uznaje, że już wszystko było, że pozostaje jedynie gra resztkami, cytowanie cytatów, ich piętrzenie, nawarstwianie lub palimpsesty. Wierzy, że nadal możliwe są gesty znaczące, znaczące być może już nie metafizyką, lecz po prostu pięknem czy wzniosłością. Wierzy w moc piękna, desperacko i rozmyślnie naiwnie. Próbuje on rzeczy dość karkołomnej. Odwraca bowiem strategię powtórzenia, suplementującego cytatu, znaną nam z postmodernistycznych dekonstrukcji, które grzęzły w spiętrzonych persyflażach, ironiach i pastiszach. Strategia cytatu służy mu dokładnie przeciwnym zamiarom, czyli aktualizacji tego, co uniwersalne, mityczne, transcendentne i wzniosłe. Doskonale współgra to z intuicją Heideggera, iż człowiek stwarza się aktami podejmowania dziedzictwa. Co prawda Deleuze i Derrida (który ostatnimi laty bywa nierzadko demaskowany jako



Orfeusz z cyklu „Transfiguracje”.
2014, 40 x 30 cm, wydruk cyfrowy

istnienia. Włącza go to także w perspektywę pisania ikony, gdzie sama figuracja traktowana jest jako podniesienie ciała na poziom Ducha. Gdzie następuje symboliczne zawieszenie człowieka w swoistej międzyprzestrzeni, pomiędzy ziemią a niebem. Tak pojmowana postać to odbicie układu energii duchowych, a nie podobieństw czy analogii kształtu.

Rysunki Kocharńskiego w nieodparty sposób przywracają transcendentny, czy raczej sakralny,



Tors nr 6 z cyklu „Transfiguracje”,
2014, 100 x 70 cm, wydruk cyfrowy

7
Ibidem.

Wspomniana już teatralność wydarzenia się człowieczeństwa chwilami zdaje się tu sprowadzona do czysto technicznych zabiegów – człowiek jako walka między plamą i kreską, między pustą kartką a gestem. Momentami wygląda to jak szukanie pomocy u Kulisiewicza, by swoją stawną kreską przybył na wspomnienie. A czasem tylko czernie na krawędzi papieru, jak kolory w obrazach Gierowskiego, są znakiem, że to nie wszystko, że gdzieś – albo nawet tuż obok – jest jakaś głębia, która może tę płaskość przekroczyć, odkupić, wybaczyć. Stąd też w pracach Kochańskiego moment transkrypcji, zmiany techniki czy konwencji, odgrywa niezwykle ważną funkcję, pozwalając ujawniać kolejne aspekty czy wymiary przedstawianych postaci.

krypto/konserwatysta) chcieli odkrywać jednostkowe postacie powtórzenia w sztuce, pragnęli ocalić ich doniosłość i wyjątkowość. Jednakże u Kochańskiego ten upór re/konstruowania ludzkiej postaci – re/konstruowania pomimo wszystko – nabiera wręcz rytualnego czy liturgicznego charakteru.

*

W sensie artystycznym punktem wyjścia dla Rafała Kochańskiego jest rysunek, pojmowany dość klasycznie, choć bywa transformowany w nietypowe artefakty, takie jak matryce, grafikę warsztatową czy formy reliefowe. W planach są wideoprojekcje, a może i hologramy. Najważniejszy cykl w jego dorobku stanowi „Rękopis przepisany”, zapoczątkowany w 2007 roku, będący zbiorem ponad setki rysunków wykonanych na przezroczystym podłożu (astralonie). Warsztatowo rzecz ujmując, postacie tworzone są tu poprzez linie, plamy, lawowania i nawarstwienia. Bywają grawerowane i trawione, transformowane graficznie i cyfrowo. Jak pisze autor: „Choć także upraszczane, budowane były przy pomocy specyficznej tekstury punktowej i kreskowej powstałej przy udziale komputerowych filtrów i reprezentacji bitmapowej. Obraz ich stał się w ścisłym tego słowa znaczeniu efektem matematycznej transkrypcji”⁷.



Studium do Orfeusza nr 3 z cyklu „Transfiguracje”,
2014, 40 x 30 cm, wydruk cyfrowy



Orantka z cyklu „Transfiguracje”, 2014, 160 x 100 cm, wydruk cyfrowy

Rafał Kochański trwa w kontrze wobec aktualnie dominujących wykładni sztuki, proklamujących na siłę, że nic poza repetycją potoczności nie jest już możliwe. Wierzy własnemu uczuciu i intuicji. I podobnie jak u Merleau-Ponty'ego człowiek dla niego jest przede wszystkim potęgowaniem bytu wewnątrz niego samego. Jego twórczość to rodzaj wizualnej teatralizacji, albo też kolekcji, która re/konstruuje znaczenia, jak i dramatyzm naszych podstawowych gestów, póz i spojrzeń. Motywuje go uniwersalistyczne dążenie, aby spróbować spojrzeć na człowieka w jego pełni, całości, nawet jeśli – chwilowo – miałyby to być paradoksalna nie/rzeczywistość bieli papieru.

Rafał Kochański – ur. 1973, dr hab. Absolwent ASP w Warszawie. W 1999 roku uzyskał dyplom w zakresie grafiki warsztatowej w pracowni mistrzowskiej prof. Ewy Maławskiej. Jest wychowankiem prof. Jerzego Tchórzewskiego. Zatrudniony na macierzystej uczelni, obecnie prowadzi Pracownię Rysunku dla lat II – V na Wydziale Grafiki. Związany z Grafikens Hus w Mariefred (Szwecja). Uprawia rysunek oraz grafikę warsztatową.

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

Filip Maj rozmawia
z Johnem Neumeierem

ŻYCIE I SZTUKA, TANIEC I LOS

W opowiadaniu Tomasza Manna Aschenbach jest pisarzem, natomiast John Neumeier w swoim balecie uczynił go choreografem, pracującym nad baletem *Fryderyk Wielki*.

Filip Maj: Jako wybitny tancerz i choreograf jest pan znany na świecie, w Europie i w Polsce. Podobno ma pan polskie korzenie?

John Neumeier: Tak. Z Polski pochodziła rodzina mojej matki, a ona, mimo że urodziła się w USA, mówiła po polsku. Niestety, ja nie mówiłem. Nie było to zbyt modne w Ameryce, kiedy byłem młody. Urodziłem się niedaleko Chicago, w Milwaukee, mieście, w którym jest bardzo duża polska populacja. Mieszkaliśmy w dzielnicy, gdzie było wielu Polaków, polski kościół, ale nigdy nie nauczyłem się tego języka. Szkoda, gdyż myślę, że jest on bardzo piękny.

FM: Kto najbardziej wpłynął na wybór pana drogi zawodowej? Myślę nie tylko o choreografach, osobach związanych z baletem, lecz także o innych ludziach, którzy byli dla pana ważni.

JN: Najważniejszym nauczycielem w moim życiu był ksiądz jezuita, który kierował wydziałem literatury i teatru na uniwersytecie w Milwaukee i który kładł duży nacisk na taniec. Mimo że studiowałem literaturę i teatr, od razu powiedział mi, że muszę tańczyć. Zaznaczył, że taniec jest moim życiem. Jego głęboki humanizm, rozumienie sztuki, bezgraniczne oddanie się pracy i uczucie, które w nią wkładał – wszystko to nazwałbym największym wpływem na całą moją pracę. Wśród choreografów było wielu, których podziwiałem. Pod względem ruchu – oprócz klasycznego – taką osobą była Sybil Shearer, choreografka tańca nowoczesnego, z którą pracowałem w Chicago na początku lat sześćdziesiątych. Ona sama zrobiła karierę jako solistka w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. W tamtym czasie taniec nowoczesny był buntem przeciwko stylowi klasycznemu i stworzył własny język. Sybil Shearer z wielkim powodzeniem tworzyła taniec nowoczesny. Miała wyjątkowy styl. Była jednak kobietą bardzo wrażliwą, bardzo uduchowioną. Nie mogła poradzić sobie z atmosferą w Nowym Jorku i przeniosła się na wieś pod Chicago. Miała tam piękne studio, gdzie dużo pracowaliśmy. Młody człowiek, jeśli jest twórczy, zwykle myśli, że powinien odrzucić wszystko, co pochodzi z przeszłości, i odkryć coś zupełnie nowego. Przekonałem się później,

że wpływ Sybil pozostał we mnie, a więc ona jest bardzo ważna. Ważne też były dla mnie pewne prace Jerome'a Robbinsa, a być może najważniejszy okazał się psychologiczny przekład pomysłów w stylu klasycznym Antony'ego Tudora. Myślę, że wymienione osoby miały największe znaczenie w moich artystycznych wyborach.

Sens sztuki i estetyka tańca

FM: Jaka jest estetyka tańca Johna Neumeiera?

JN: Na ten temat można by napisać całą książkę, ale postaram się odpowiedzieć w kilku zdaniach. Od początku taniec jest dla mnie sztuką bardzo kompletną. To sztuka, która w pełni odzwierciedla istotę ludzką. Nie jest jak sport, który próbuje pokazać szczególną, wymierną wirtuozerię, na przykład szybkość biegu, wysokość skoku. Sztuka tańca nie jest wymierna, tu istotne są indywidualne kryteria estetyczne i uczucia. Mamy technikę, która jest po to, żeby przygotować narzędzie, aby móc precyzyjnie wyartykułować treści i emocje, przekazać sytuację człowieka lub stan jego ducha za pomocą specyficznych symboli i symbolicznych możliwości – to jest celem tańca. Celem tańca nie jest jedynie zachwycanie maestrią. Ma on nas wzruszać i uczynić świadomymi własnego człowieczeństwa, w zwierciadle tańca pokazać kim jesteśmy – nie tylko fizycznie, lecz także duchowo. Nie uważam, że istnieje tylko jeden rodzaj baletu – wszystkie balety, które mają dla mnie znaczenie, mogą być analizowane z tego punktu widzenia. Nie mogę wyobrazić sobie tańca, formy tańca, która nie jest natchniona – jak by powiedział Niżyński – „przez uczucia”. To nie znaczy, że nie potrzebuję techniki, aby uzyskać bardzo wysoki poziom precyzji artykulacji i opracowania. Jednak bez prawdy emocjonalnej taniec jest dla mnie pusty. Innymi słowy, człowiek stanowi centrum tańca – taniec jest tak wyjątkowy, gdyż posługuje się człowiekiem jako swoim narzędziem. Widz dysponuje tym samym narzędziem i dzięki temu możliwa jest bezpośrednia komunikacja między ludźmi.

Śmierć w Wenecji – racjonalność tworzenia

FM: Pana balet *Śmierć w Wenecji*, który oglądałem w Barcelonie, to coś więcej, niż można wyczytać w noweli Tomasza Manna. W pańskim balecie można zobaczyć komunikację między artystą a jego

dziełem. Czuje się, że Aschenbach jest choreografem¹, ale czuje się również, że jest prowadzony przez taniec i że oddaje się szczególnie dwóm siłom: światu intelektualnemu, który utrzymuje go w strukturze władzy, i światu tańca, który go porывa.

JN: Moją interpretację noweli Tomasza Manna determinuje to, że jest ona wyłącznie wizualna. Nie ma w niej słów, za których pomocą coś przekazuję. Dla mnie jest to podstawowy konflikt wewnętrzny twórcy, który całkowicie żyje swoją pracą. Tak jest w przypadku Aschenbacha Tomasza Manna. Z tego powodu Fryderyk Wielki jest tak ważną postacią w tym balecie. Artysta daje życie swoim dzieciom i – tak jak kocha się dziecko – kocha swoją kreację. Ma z nią prawdziwy, prawie zmysłowy związek. To jest częścią mojego doświadczenia. Podobnie jak w noweli sztuka Aschenbacha, tak choreografia w moim balecie jest w najwyższym stopniu intelektualna, jest racjonalnie wypracowaną sztuką. To jednak nie odcina go od emocjonalnej relacji z własnym dziełem, z postaciami, które stworzył. Decyzją Aschenbacha jest zaprzestanie tworzenia, zaniechanie dawania życia własnemu twórowi i powiedzenie „tak” samemu życiu, jego osobistemu życiu emocjonalnemu. To jest dla mnie bardzo ważny wątek w książce.

FM: Pokazał pan Aschenbacha jako artystę poszukującego wrażeń estetycznych, sprowokowanego przez Tadzia, który jest niewinny, dziewczęcy. Aschenbach chce go wprowadzić do swojego świata jako jedną ze swoich artystycznych kreacji. Widzę tu podobieństwo do obrazu Michała Anioła *Stworzenie Adama*.

JN: Nie jestem pewny. Wielkie dzieło sztuki, a nowela Tomasza Manna jest wielkim dziełem, jest otwarte na wiele możliwości. Kiedy czytamy książkę, to jest ona bogata w szczegóły, podobnie jak w wielkiej sztuce Szekspira. Możemy myśleć o tych postaciach i sytuacjach na wiele sposobów, gdyż one dalej żyją w naszej wyobraźni i stają się czymś nowym, z dodatkiem nas samych, naszego doświadczenia. To, co czujemy i w co wierzymy, oraz nasze doświadczenie jest dodawane do tych postaci i nadaje im nowy wymiar. Według mnie jest w pewnym sensie odwrotnie niż w pana interpretacji. Kiedy balet się zaczyna, Aschenbach panuje nad swoją twórczością, możliwością tworzenia. Jest tak bardzo pewny siebie i powodzenia sposobu, w jaki tworzył, że zapomina żyć. Wszystko wokół niego jest podporządkowane jego potrzebom twórczym. Asystent przynosi mu to, czego on potrzebuje, cały czas jest obsługiwany.



Jest niecierpliwy i zdenerwowany, ale tak właśnie tworzy. W spotkaniu z Tadzkiem to Aschenbach odczuwa potrzebę służenia komuś i dzięki temu „dopełnia się”.

Dla mnie to jest ważny moment dojrzewania Aschenbacha. Jego śmierć oznacza, że ofiarowuje siebie komuś innemu, tak jak to czynimy w miłości idealnej, gdy całkowicie dajemy siebie. Ważniejsze od tego, co mogę zrobić, jest to, że mogę kochać. Myślę, że jako artyści zapominamy o tym w naszym życiu. Jesteśmy tak zdyscyplinowani, tacy silni i wymagający wobec siebie, że mówimy: zrobię to, muszę to zrobić! Jednak nagle pewnego dnia mówimy: tak, mógłbym, ale dziś tego nie zrobię. Dlatego że ważniejsze jest bycie z tą osobą. Kiedy pojechaliśmy do Ameryki, pojawił się rodzaj strachu i pytanie, czy *Śmierć w Wenecji*

to nie jest historia o pedofilii. Nigdy nie uważałem, że tak jest, szczególnie w wersji, w jakiej to robię. Dla mnie największym komplementem, jaki usłyszałem na temat tego baletu, było stwierdzenie włoskiego krytyka, że moja *Śmierć w Wenecji* jest „historią miłością z życiem”, jest zwróceniem się Aschenbacha ku życiu. I to jest ważny dla mnie przekaz. Z tego powodu używam specyficznych obrazów na początku – długich sekwencji, gdy Aschenbach pracuje. Są tak długie, że naprawdę zaczynamy się nudzić. On wciąż bowiem pracuje, jeszcze jeden kawałek i jeszcze jeden, jeszcze jeden krok i jeszcze jeden, i jeszcze tysiąc kroków. Jednak kiedy spotyka Tadzka, gdy go po raz pierwszy dotyka, jego życie zmienia się. To naprawdę ważny obraz, który wyklucza relacje pedofilne, gdyż Tadzko jest tak silny, że w jego ramionach Aschenbach – niezauważalnie – zostaje

uniesiony i odwrócony do góry nogami. Od tego momentu jego życie zmienia się. To są istotne aspekty mojej koncepcji.

Psychologia tańca – ruch ciała i duszy

FM: Tadzko tylko częściowo jest świadomy swojej urody i to daje mu możliwość stania się jeszcze piękniejszym. Czy tak pan uważa?

JN: Zgadza się, na tym właśnie polegała trudność w samej pracy nad baletem, trudność znalezienia osoby i właściwej „mieszaniny”. Druga wersja różni się bardzo od poprzedniej². Po pierwsze, relacje są inne, gdyż Tadzko (Arsen Megrabian) jest mniejszy niż Aschenbach (Ivan Urban). Po drugie, Tadzko jest bardzo ciemny, a Aschenbach bardzo jasny. Jest to więc nieco inna historia, choć ma tę samą choreografię. Trudno było znaleźć odpowiednią osobę. Edwin Revazov, który jako pierwszy grał tę rolę, był młodym absolwentem naszej szkoły. Nie był świadomy swojego piękna i wdzięku, co objawia się jako prawdziwa czystość, niewinność. Ta cecha jest przeciwieństwem umiejętności wykorzystywania własnej atrakcyjności. Otwartość i naiwność, lecz także siła Tadzka to bardzo istotne aspekty tej sztuki. Ważna jest też równowaga między fizycz-

2

Dwie wersje *Śmierci w Wenecji* Johna Neumeiera zostały wystawione podczas przyjazdu Hamburg Ballett do Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, w maju 2008 roku. W pierwszej wersji występowali Lloyd Riggins (Aschenbach) i Edwin Revazov (Tadzko). W drugiej — Ivan Urban (Aschenbach) i Arsen Megrabian (Tadzko).

nością tych dwóch postaci. Podobnie jak w literaturze, gdzie trzeba być uważnym, układając strumień słów, na castingu w balecie nie chodzi tylko o techniczne możliwości czy wygląd poszczególnych tancerzy, lecz także o zróżnicowanie emocjonalne postaci, dobieranie do siebie artystów.

FM: Jaki jest pana sekret tworzenia choreografii? Jakie techniki pan stosuje, aby osiągnąć to, co chce pan wyrazić?

JN: Niezbędna jest w pewnym sensie otwartość tancerza. Kiedy tworzę, jestem bardzo bezbronny, w zasadzie nagi. Nie jestem twórcą tego typu, co Aschenbach. Musiałem naprawdę długo myśleć, jak uczynić z Aschenbacha choreografa kierującego się intelektem. Niektórzy pytali, czy to jest autoportret. Absolutnie nie! Jestem innym twórcą. Nie intelektualnym, choć oczywiście musi być jakiś racjonalny proces organizowania, badania, szukania pomysłów i muzyki do tego, co chcę zrobić – do mojej koncepcji. Ważnym momentem tworzenia jest bycie w studiu, w pustym pokoju, na próbie z tancerzami. Potrzebuję otwartości, kogoś, kto może porozumieć się ze mną bez zadawania pytań, gdyż zawsze zaczynam choreografię od własnej improwizacji. Nie mogę zatańczyć tak dobrze jak moi tancerze, ale mogę się poruszać. Zaczynam od doświadczenia mojego ruchu wobec dźwięku muzyki. Robię to nie tylko technicznie, fizycznie, nogami, rękoma, lecz także tym, co czuję, kiedy to robię. To jest w danej chwili prawie niewyraźne. Gdyby ktoś mnie zapytał, co powinien myśleć, nie wiedziałbym, co powiedzieć. W zasadzie wolałbym nie odpowiadać na to pytanie. Chciałbym zobaczyć moje odbicie w tym, jak tancerze fizycznie interpretują to, co robię i czuję. Potem mogę ich poprawić i coś dopowiedzieć albo za pomocą metafor oraz obrazów wytłumaczyć, czego szukamy. Otwartość tancerza jest bardzo ważna w dialogu z choreografem. Choreografii nie opisuje się za pomocą słów. To jest komunikat fizyczny – za pomocą ekspresji całej osoby. Dla mnie – jak powiedziałem na początku – jest to ekspresja emocjonalna. Kiedy więc pytam i odpowiadam na pytanie, potrzebuję osoby otwartej, która nie wstydzi się zaangażować w proces tworzenia. Ktoś, kto mi ufa, i komu ja mogę zaufać.

Powaga i dowcip w tańcu

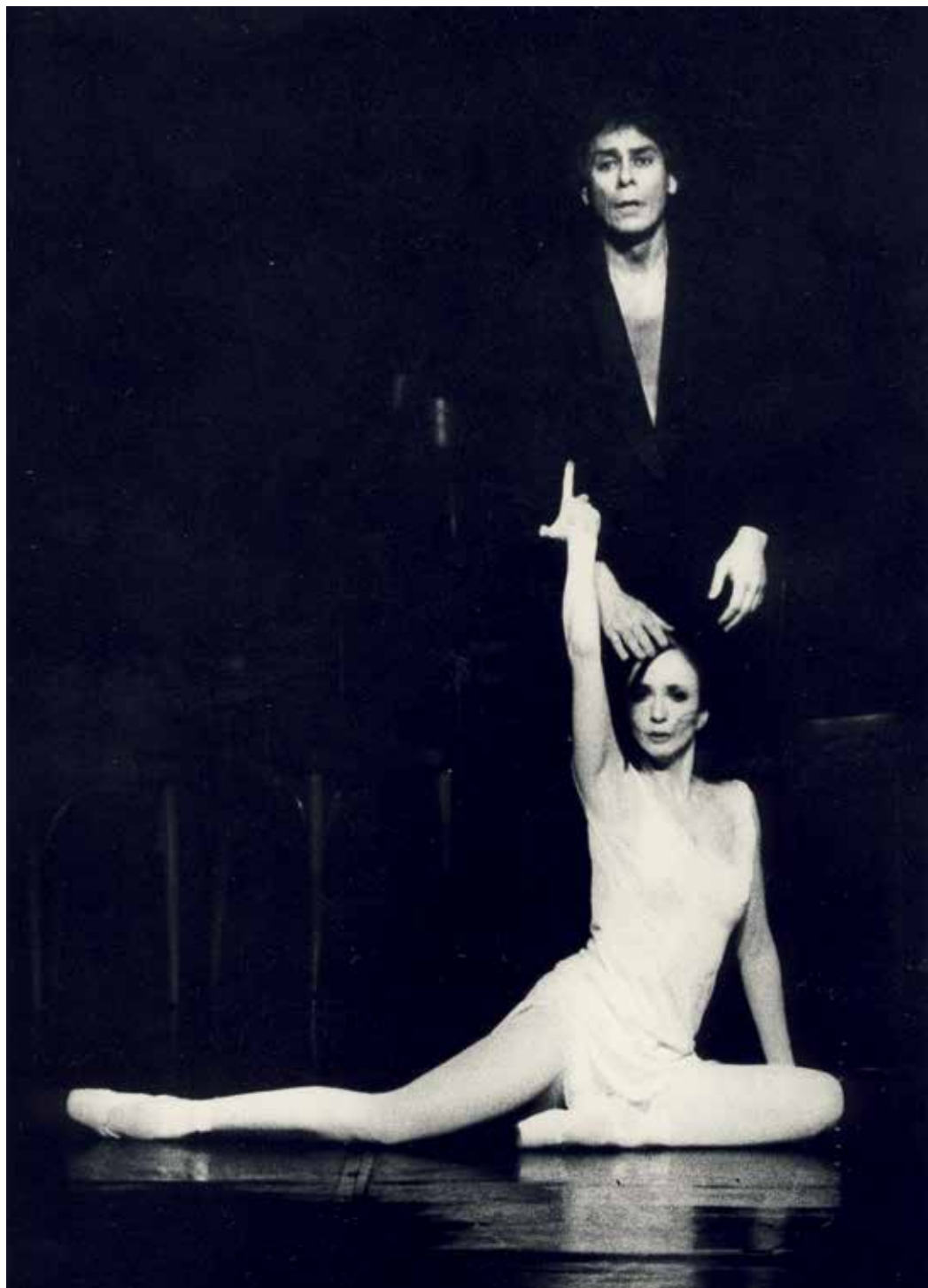
FM: Istnieje komiczny element w pana interpretacji *Śmierci w Wenecji*. Udało się go panu świetnie zharmonizować z poważającym elementem tragicznym.

JN: Myślę, że to bardzo ważne. Co więcej, to jest jedna z najważniejszych rzeczy, które pamiętam z pierwszego dnia znajomości z Sybil Shearer. Poznałem ją, a ona tak po prostu zatańczyła w studiu. Była niesamowitą tancerką. Wywołała mój śmiech bez opowiadania jakiejś historii. Inaczej mówiąc, sprawiła, że się zaśmiałem z czystej fizyczności i oczywiście z emocjonalnej odpowiedzi na tę fizyczność, na ruchomy obraz kondycji ludzkiej. Myślę, że w życiu nieustannie balansujemy między największą powagą a absurdalnymi sytuacjami. Jeśli zrezygnujemy z dowcipu w naszym widzeniu świata, to jakbyśmy zrezygnowali z bardzo ważnej części ludzkiej natury. A przecież taniec jest wielką sztuką, która odzwierciedla wszystkie aspekty człowieczeństwa.

Kreatywność i przyszłość baletu

FM: Niemal wszyscy choreografowie byli kiedyś tancerzami. Czy myśli pan, że jest to tylko sprawa znajomości techniki baletu?

JN: Myślę, że choreografowie bardzo różnią się między sobą. Jak powiedziałem wcześniej, jestem choreografem, który potrzebuje się poruszać, spocic się, musi mnie też interesować to, co robię. Wielu choreografów, zwłaszcza młodych, cechuje w pewnym sensie większa pasywność. Wydaje się, że to jest dla nich oczywista decyzja – „jestem teraz choreografem”, usiądę, a wy będziecie wykonywać moje dzieło. Nigdy tego nie czułem, gdyż występowanie było zawsze dla mnie istotne, i dalej występuję w niektórych sztukach, na przykład w *Pasji według*



św. Mateusza albo w *Winterreise* – bardzo późno w mojej karierze tancerza. Będę także występował w głównej roli w przedstawieniu *Krzesa* w choreografii Maurice'a Bejarta³. Dla mnie zatem pomost pomiędzy występowaniem a wyrażaniem (ekspresją) zawsze był bardzo krótki. Czasami nawet nie istniał. Nie mogę sobie wyobrazić choreografa, który wcześniej nie tańczył. To tak, jakby ktoś chciał pisać po chińsku, a nie znał podstawowego słownictwa. Skąd wzięłyby symbole, aby precyzyjnie wyartykułować to, co chce wyrazić. W choreografii Kennetha MacMillana, Antony'ego Tudora czy George'a Balanchine'a oryginalny i charakterystyczny jest szczególnie rodzaj ich fizyczności. To pochodzi z indywidualnej fizyczności choreografa i rozwija się w dialogu z najróżniejszymi możliwościami poszczególnych tancerzy. Myślę jednak, że gdy ktoś nie ma pomysłów na ruch i pyta, jakie znasz kroki, które mogliśmy połączyć, to nie może z tego wyjść nic oryginalnego czy też indywidualnego.

FM: Co wydarzy się, pana zdaniem, w tańcu w przyszłości?

JN: Nie wiem. Sybil Shearer mawiała, że kiedy pracuje, czuje się jak „pies z kością”. To jest ten moment, kiedy tak jesteś zaangażowany w pracę, że nie wiesz, co się dzieje wokół. To właśnie czuję od wielu lat. Myślę, że aby wiedzieć, co się stanie w przyszłości, trzeba się cofnąć i zrozumieć wiele tendencji. Nie potrafię tego zrobić i byłoby nie w porządku, gdybym powiedział, że wiem, w którą stronę wszystko zmierza. Wiem tylko, że za każdym razem, kiedy rozporządzam coś nowego, czuję to. Obecnie pracuję nad nową choreografią i czuję się tak, jakbym nie wiedział, co robię i dokąd zmierzam. Jednocześnie mam już za sobą 136 opracowań i to powinno mi dać trochę pewności, że potrafię coś zrobić. Niektóre tendencje w dzisiejszej choreografii wydają się wyraźne i oczywiste: zainteresowanie silną wirtuozerią, szybkością, fizyczną formą tańca, która zaprzecza motywacji emocjonalnej. Jednakże mam własne doświadczenia, przeciwne tej tendencji. Zrobiłem balet pod tytułem *Oddalenie się (Yondering)* do muzyki Stephena Fostera, amerykańskiego autora piosenek folkowych, wspaniale nagranych przez Thomasa Hampsona. Przygotowałem go dla Narodowej Szkoły Baletowej w Kanadzie i naszej szkoły. Później został wykonany przez balet Opery Paryskiej i przez szkołę baletową w San Francisco. Ciekawe, że młodzi ludzie mogą się zainteresować takim rodzajem tańca, który jest bardzo trudny technicznie, a co naj-

ważniejsze, wymaga odnalezienia w tych pięknych piosenkach własnej emocjonalnej tożsamości. Ten balet daje im sposobność opowiedzenia czegoś o sobie. Mogą skoczyć wysoko, wykonać dużo obrotów, popisać się techniką, ale jednocześnie powiedzieć coś o świecie, w którym żyjemy albo chcielibyśmy żyć. Chodzi o to, aby nie zamykać się w tej ekstremalnej formie fizyczności, która nie powinna być celem samym w sobie. Pusta fizyczność szybko mnie męczy. Myślę, że obecnie jest niewielu choreografów, których prace wystarczy zobaczyć i już wiadomo, kto jest ich autorem. W dzisiejszych czasach jest tyle niesamowitych ruchów i tych tancerzy, że ledwie można to odróżnić. Dla mnie ważny jest indywidualny głos, który jest niezbędny w sztuce.

Lieb' und Leid und Welt und Traum! – wspomnienie z Polski

FM: Czy planuje pan jakieś prace lub występy w Polsce?

JN: Bardzo chciałbym. Pracowałem tam w przeszłości i było to bardzo dziwne doświadczenie. Przed stanem wojennym do Hamburga przyjechał przedstawiciel Teatru Wielkiego, aby mnie odwiedzić. Powiedział, że dyrekcja teatru chciałaby, żebym współpracował z zespołem, gdyż mają zamiar uwolnić się od wpływu rosyjskiego. Byłem bardzo zadowolony. Poprosiłem o przystanie zaproszenia i zaznaczyłem, że z przyjemnością przyjechałbym zobaczyć zespół. Dziwne było to, że zaproszenie zostało wysłane dzień przed ogłoszeniem stanu wojennego. Poszedłem do polskiej ambasady i powiedziałem, że muszę jechać do Polski, gdyż otrzymałem zaproszenie. Czułem w tamtym czasie, że jest ważne, abym pojechał, by móc przynajmniej polskiemu światu tańca dać poczucie łączności ze światem zewnętrznym. W jakimś stopniu był to dość przerażający okres i miałem wiele kłopotów. Poradzono mi, żebym wyjechał wcześniej, gdyż samoloty były odwoływane. Miałem jechać do Szwajcarii. Pojechałem więc pociągiem z Warszawy do Wiednia, przez Pragę, mimo braku wizy czechosłowackiej. Było to dramatyczne, gdyż miałem przy sobie wiele listów od ludzi, którzy prosili mnie o ich przewiezienie, więc byłem swego rodzaju polskim szpiegiem i... wszystko przy mnie znalazło. W każdym razie wróciliśmy do Warszawy. Mieliśmy ambitny projekt i wykonaliśmy go – *I i X symfonię* Mahlera „Lieb' und Leid und Welt und Traum”. Praca była bardzo trudna, ponieważ było mało materiałów, a mój asystent i ja cały czas przywoziliśmy kostiumy. Jednak było

3
W czasie Gali Niżyńskiego
w lipcu 2008 w Hamburgu.

4
Wywiad został przeprowadzony
22 maja 2008 r. w Gran Teatre del Liceu
w Barcelonie z okazji przedstawienia
Hamburg Ballett *Śmierć w Wenecji*
w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie
(19. 21. 22. 23. 24 maja 2008).

to w jakimś stopniu piękne doświadczenie. Przy ostatnim wywołaniu przed kurtynę tancerzy zaśpiewano polską pieśń i byłem głęboko wzruszony. Później kierownictwo się zmieniło. Miałem kilku dobrych przyjaciół, jeden z nich, Sławomir Pietras, był dyrektorem Teatru Wielkiego w Warszawie. Potem próbował ponownie mnie sprowadzić, więc pojechałem kilka razy, ale tylko w odwiedziny. Niestety, nigdy nie zrealizowaliśmy nowego projektu. Nie tak dawno zaproponowano mi przygotowanie tam *Dziadka do orzechów*, co było dość dziwną prośbą, ponieważ dekoracja i cała reszta byłaby bardzo skomplikowana i kosztowna. O czymś takim akurat nigdy nie myślałem.

FM: Dziękuję za rozmowę⁴.

Na zdjęciach (s. 33–34):
Maria Haydée i John Neumeier
w balecie *Krzesa* wg E. Ionesco
z muzyką R. Wagnera
w choreografii M. Béjarta

Fot. J. Multarzyński

Filip Maj – dr filozofii (2013). Zajmuje się antropologią filozoficzną (twórczość, ciało i tożsamość) i filozofią medycyny (zdrowie, terapia i rozwój). W latach 2002–2012 uczestniczył w treningach psychologicznych na Uniwersytecie Trnawskim (Bratysława), a w 2008–2010 w szkoleniu z muzykoterapii (Instytut Psychologii i Neurologii, Warszawa). Prowadzi zajęcia z historii filozofii. Autor publikacji naukowych i książki *Zarys filozofii twórczości Henryka Bergsona* (2008).

KIERUNEK TANIEC

Klaudia Carlos-Machej



Miejsce tańca w kulturze

Taniec jest fascynującą formą ludzkich zachowań, budzącą podziw i zainteresowanie. Jest zjawiskiem powszechnym, ale nieuchwytnym i trudnym do zdefiniowania. Jest uosobieniem naczelnych wartości – prawdy, dobra i piękna. Już w kulturach prymarnych człowiek tańcząc, wyrażał myśli i uczucia. Taniec był towarzyszem jego fizycznej egzystencji. To poprzez taniec człowiek manifestował siły witalne, ale też kontaktował się z bóstwami. Taniec był elementem praktyk magicznych, a spojrzenie na taniec pozwalało odkryć w nim element duchowy. Taniec stał się też żywym ogniwem integrującym społeczność, a wspólnotowe doświadczenia budowały silną więź emocjonalną.

Wychowawczy aspekt tańca dostrzeżono już w starożytności. Taniec wyrabiał zręczność i giętkość, a także wytrzymałość i siłę (Sparta). W występie antycznego chóru taniec z poezją i muzyką stanowił organiczną całość. Wprowadzenie ateńskich młodzieńców w krąg demokratycznej polis dokonywało się poprzez taniec, który miał ich ostatecznie sprawdzić i ukazać jako dojrzałych i godnych zaufania obywateli. Taniec służył też gimnastyce dzieci, a w szczególności kształtowaniu „pewnej części dzielności duszy”. Taniec w antyku, dzięki twórczej myśli greckich filozofów i artystów, wzniósł się na wyżyny sztuki. W starożytnym Rzymie tańcem „ćwiczono się w taktyce wojennej”, obecny był podczas igrzysk lub przedstawień, które zostały włączone do uroczystości religijnych, publicznych i prywatnych. Nacechowany erotyką stał się też nieodłącznym elementem uczt patrycjuszów. Dzięki ekspansji i hegemonii Rzymian kultura taneczna rozprzestrzeniła się na Zachodzie Europy, dając podwaliny kanonom estetycznym, które towarzyszyły jej ewolucji i obecne są do dnia dzisiejszego.

Treści tańca przez wieki podlegały zmianom. Rozwój cywilizacyjny, potrzeby oraz oczekiwania człowieka znalazły odzwierciedlenie w licznych formach artystycznej wypowiedzi. Wraz ze wzrastającym zainteresowaniem sztuką taneczną pojawiły się liczne i obszernie publikacje dotyczące teorii tańca i jego prawideł. Wraz z teoretycznymi rozprawami wzrastała liczba *maitre à danser*. Nauczanie tańca stało się nieodłącznym elementem wychowania. Na dworze Ludwika XIV umiejętności taneczne wprost wiązano ze sprawowaniem urzędu. Kto nie był dobrym tancerzem, ten nie mógł liczyć na karierę polityczną. Nobilitacja twórców i artystów postępowała dzięki mecenatowi prywatnemu i publicznemu. Taniec nadal pozostał w kręgu zainteresowań filozofów, w XIX wieku wzrosło zainteresowanie jego genezą, a stosowanie różnych metod badawczych pozwoliło dotknąć jego istoty. Taniec zarówno w XX, jak i XXI wieku dotyka materii politycznej, społecznej, moralnej, często odzwierciedla niezadowolony, jest środkiem sprzeciwu. Dziś taniec przemawia językiem współczesnego człowieka, prezentuje jego poglądy i przeżycia, frustracje i pragnienia. Dynamika, jaka temu towarzyszy, wiąże się z niepokojem poszukiwania, ale i odnajdywaniem wzruszenia, zachwyty, odpowiedzi na stawiane pytania.

Postępująca uniwersalizacja tańca, globalna obecność na wszystkich kontynentach z jednej strony może być utożsamiana z zanikiem narodowych tradycji, z drugiej strony pozwala zachować je tam, gdzie twórcy, czerpiąc ze źródeł kultury, starają się stworzyć nowe, nieznane dotąd formy tańca. Każda zbiorowość narodowa powinna być nośnikiem elementów wspólnych różnym grupom i jednostkom w obrębie tej zbiorowości. Wytworzony w ciągu dziejów styl kultu-

rowy obecny jest w różnych warstwach i grupach społecznych. Wyrazem tożsamości zbiorowej narodu, obok zabytków architektury, zbioru dzieł w języku narodowym, malarstwa, rzeźby i utworów muzycznych, jest też taniec, który stanowi ważny element składowy wymienionego katalogu. Kultura narodowa dotyczy bowiem wszelkich struktur społeczno-kulturowych, jest wypadkową twórczych i odbiorczych zachowań ludzi. Na jej symboliczne uniwersum składają się obszerne zespoły treści i wartości. Każda kultura narodowa dysponuje klasycznym zespołem dzieł artystycznych, wiedzy, norm i zasad, które przekazywane są nowym pokoleniom. Taniec, będąc środkiem ekspresji, nigdy nie stałby się elementem kultury bez udziału czynnika ludzkiego – tancerza, choreografa, pedagoga.

Struktura organizacyjna. Formy kształcenia

Tancerz dysponuje doskonałym narzędziem, jakim jest jego ciało, które przy wykorzystaniu ekspresji wykonawczej staje się komunikatorem – linią łączącą tancerza z widzem. Mnogość gestów o zabarwieniu emocjonalnym, które wyrażają ludzkie namiętności i uczucia, pozwala widzowi zrozumieć, jak wielu aspektów życia taniec dotyczy, jak wiele walorów posiada. Jednym z najważniejszych elementów w zawodzie tancerza jest proporcjonalna budowa ciała, elastyczność, „rozwartość” (budowa stawów umożliwiająca swobodną rotację), gibkość i plastyczność. To fizyczne komponenty tańca. Wśród innych elementów, które predestynują do uprawiania zawodu tancerza, należy wymienić: poczucie rytmu, muzykalność, wyobraźnię ruchową. Nie bez znaczenia jest fakt nieustającej dbałości o dobrą kondycję aparatu ruchu, istotna jest także masa ciała, zazwyczaj zdecydowanie niższa niż określona przez wskaźnik masy ciała, a także wzrost (bardzo wysoki tancerz może mieć ograniczone możliwości koordynacyjne).

Obecność tańczących zawsze wyraziście przemawia do widza. To, jak intensywny będzie ten kontakt, zależy od siły oddziaływania osobowości tancerza, jego kreatywności, zaplecza emocjonalnego oraz od obycia artystycznego odbiorcy, poziomu kultury osobistej i zakresu wiedzy o tańcu. Człowiek poprzez taniec realizuje podstawowe wartości, takie jak piękno, wdzięk, liryzm. Czynniki te pozwalają doświadczyć przeżyć estetycznych, które Maria Gołaszewska nazywa „emocjonalną interpretacją dzieła sztuki”¹. W Polsce przyszli zawodowi tancerze zdobywają umiejętności w pięciu ogólnokształcących szkołach baletowych (Warszawa, Gdańsk, Poznań, Bytom, Łódź). Edukację rozpoczynają w wieku 10 lat. Ich nauka opiera się na intensywnym, codziennym treningu z zakresu różnych technik, stylów i form tańca. Jest to między innymi taniec klasyczny, taniec współczesny, taniec ludowy, literatura baletowa, taniec charakterystyczny, ta-

1

M. Gołaszewska, *Świadomość piękna*, Warszawa 1970, s. 135.

2

W 2009 roku dokonano znaczącej zmiany w zakresie świadczeń emerytalnych. Grupa zawodowa tancerzy pozbawiona została prawa do wcześniejszych emerytur, wiek emerytalny podniesiony został u mężczyzn z 45 do 60 lat, a u kobiet – z 40 do 55 lat. Decyzja ta spotkała się z wielką dezaprobatą środowiska zawodowego.

3

Dziś Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. PWSM – nazwa Uczelni w latach 1946–1979.

niec historyczny, partnerowanie. Po dziewięciu latach nauki tancerze rozpoczynają pracę zawodową i niejednokrotnie już wtedy intensywnie myślą o tym, jak przygotować się na czas zmian, jak wyjść naprzeciw konieczności przekwalifikowania się, znalezienia satysfakcjonującego zajęcia po zakończeniu kariery zawodowej. Ta trwa około 20 lat, zdarza się jednak, że kontuzja eliminuje tancerza z intensywnej pracy zawodowej dużo wcześniej².

Sposobem na odnalezienie nowej drogi zawodowej jest podjęcie studiów. Jedyne w Polsce akademickie kierunki kształcące pedagogów tańca powstały w Warszawie w 1972 roku. Dzięki życzliwości władz Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej³, w szczególności dzięki przychylności i zrozumieniu ówczesnego rektora prof. Tadeusza Maklakiewicza oraz dziekana Wydziału Wychowania Muzycznego – profesora Antoniego Szalińskiego, rozpoczęto przygotowywanie kadry dla szkolnictwa baletowego. Kierownikiem Zaocznego Wyższego Studium Nauczycieli Tańca został prof. Zbigniew Korycki. Pierwsze założenia programowe stworzone zostały przez prof. dr hab. Janinę Pudętek, prof. dra hab. Gerwazego Świdierskiego, dr Krystynę Świdorską, mgr Danutę Piasecką, Irenę Turską. Początkowo plan studiów realizowany był w systemie trzyletnich studiów zawodowych, następnie przekształconych w czteroletnie studia magisterskie. Ideą inicjatorów powstania Pedagogiki Baletowej było przygotowanie wszechstronnych metodyków. Od początku studia wzbogacono o wiedzę z zakresu anatomii, fizjologii człowieka, gimnastyki korekcyjnej, teorii i kompozycji tańca, filozofii, historii sztuki i wiedzy o muzyce. Zdobyte przygotowanie dla większości absolwentów stało się

przepustką do nauczania w ogólnokształcących szkołach baletowych. Wachlarz możliwości zawodowych po ukończeniu specjalności Pedagogika Baletowa (od 2007 roku zgodnie z podpisaną przez Polskę Deklaracją Bolońską ma dwustopniowy charakter) na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina jest szeroki – w charakterze repetytora, kierownika baletu w teatrach operowych i muzycznych, nauczyciela w coraz liczniej powstających prywatnych szkołach tańca i baletu. Absolwenci specjalności znajdują zatrudnienie w zespołach baletowych, teatrach tańca, zespołach pieśni i tańca, zespołach tańca współczesnego i estradowego, w środowiskach zawodowych i amatorskich. Zgodnie ze standardami kształcenia nauczycieli studia obejmują przygotowanie w zakresie dydaktyki, psychologii i pedagogiki, prawa oświatowego, technologii informacyjnej i zasad BHP. W ponad czterdziestoletniej historii specjalności Pedagogika Baletowa wśród absolwentów znaleźli się znakomici polscy artyści i pedagodzy: Elżbieta Jaroń, Bożena Kociołkowska, Zofia Rudnicka, Liliana Kowalska, Danuta Borzęcka, Kazimierz Wrzosek, Anna Grabka-Szpilmann, Łukasz Gruziel, Irena Tarasiewicz, Andrzej Stasiewicz, Sławomir Woźniak, Dominika Krysztoforska, Karina Adamczak, Anna Nowak, Anna Krzyśków. Wśród absolwentów tej specjalności kierownicze stanowiska zajmują: Ewa Wycichowska – dyrektor Polskiego Teatru Tańca, Jacek Przybyłowicz – kierownik baletu Teatru Wielkiego w Poznaniu, Jacek Łumiński – dziekan Wydziału Teatru Tańca (PWST Kraków). Wielu absolwentów Pedagogiki Baletowej z powodzeniem tworzy choreografie w różnych technikach, stylach i formach tańca (Ewa Wycichowska, Zofia Rudnicka, Jacek Łumiński, Jacek Przybyłowicz, Agnieszka Łaska, Robert Bondara, Isadora Weiss, Aleksandra Dziuros). Liczba absolwentów Pedagogiki Baletowej sięga 350 osób.

W 2001 roku na kierunku Taniec powołano Podyplomowe Studia Teorii Tańca. Studia te powstały z inicjatywy ówczesnego kierownika specjalności Pedagogika Baletowa Małgorzaty Kucharskiej-Nowak we współpracy programowej prof. dr hab. Janiny Pudetek, prof. dra hab. Roderyka Langego oraz mgr Jagody Ignaczak. To na tych studiach liczne grono pasjonatów tańca i baletu podejmuje rozważania nad istotą tańca, jego interdyscyplinarnym charakterem, jego materialną i znaczeniową warstwą. Celem studiów jest kształcenie przyszłych historyków, teoretyków i krytyków tańca.

W 2011 roku na kierunku Taniec utworzono specjalność Choreografia i Teoria Tańca. Studenci w ramach zajęć nabywają umiejętności praktyczne w zakresie sztuki tańca, z nastawieniem na wiedzę o komponowaniu dzieł choreograficznych. To złożony proces, bowiem praca twórcza wymaga nabycia wielu umiejętności, a działania choreografa mają charakter wielofunkcyjny. Stu-

denci pogłębiają wiedzę z zakresu technik tańca, stylów i form tanecznych, samodzielnie analizują prezentacje artystyczne, interpretują wybrany repertuar choreograficzny. Zdobywają wiedzę, jak zrealizować swoją własną koncepcję, jak współpracować z innymi twórcami dzieła, na przykład z kompozytorem. Ta kooperacja odbywać się może na wielu płaszczyznach. Dla choreografa muzyka może stanowić ilustrację obrazów scenicznych lub korelować z akcją, organizując jej przebieg, może też być akompaniamentem. Absolwent specjalności Choreografia i Teoria Tańca przygotowany jest do samodzielnej pracy twórczej. Ma przygotowanie do pracy badawczej, publicystycznej i redakcyjnej w zakresie wiedzy o tańcu. Kierunek Taniec na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina dedykowany jest wszystkim pasjonatom sztuki tanecznej, studia nie mają ograniczeń wiekowych. Kierownikiem Zakładu Tańca na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej Rytmiki i Tańca jest prof. Ewa Wycichowska.

Fot. J. Cieślikowski

Kludia Carlos-Machej – dr nauk humanistycznych, pełnomocnik dziekana na kierunku Taniec Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Absolwentka specjalności Pedagogika baletu na Wydziale Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (1995), od 1995 roku wykładowca UMFC. Ukończyła Państwową Szkołę Baletową im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu, była tancerką Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze”. W latach 1996–2013 pedagog tańca oraz tancerka-mim w Warszawskiej Operze Kameralnej.



Paulina Jurkowska

ŚCIEŻKI MYŚLI, DŹWIĘKÓW I GŁOSÓW W MUZYCE MARIANA BORKOWSKIEGO

Glossa filozoficzna do koncertu na 80-lecie urodzin kompozytora, UMFC Warszawa 10 XI 2013

Marian Borkowski (ur. 1934 w Pabianicach) jest jednym z najbardziej kreatywnych nauczycieli kompozycji muzyki współczesnej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Kilkadziesiąt osób z kraju i zagranicy pobierało u niego nauki w zakresie kompozycji. On sam studiował ją u Nadii Boulanger, Oliviera Messiaena i Iannis Xenakis, a także współpracował z György Ligetem, Karlheinzem Stockhausenem i Franco Donatoniem. Jest też wykształconym muzykologiem i filozofem (studiował u Jeana Hyppolite'a i Jules'a Vuillemina).

Wiele pierwszych utworów ma charakter przygotowawczy. Są one fragmentami, wyborami mającymi doprowadzić do sformułowania własnych zasad muzycznych, korespondujących ze starymi i nowymi teoriami muzyki. Przykładami utworów tego rodzaju są *Fragmenti* (1962) na fortepian, *Visions* (1962) na wiolonczelę i *Aria* (1963) na sopran i 7 instrumentów. W 1970 roku Marian Borkowski wzmacnia swoją muzykę przez analityczne potraktowanie ludzkiego głosu i pisze takie utwory, jak *Limits* (1971) na orkiestrę, *Selection for 5* (1972) na zespół kameralny, *Norwidiana*

75 na głos kobiecy i zespół kameralny. Następnie powstały *Images II* (1975) na dowolny instrument strunowy, *Speranza* (1976) na flet i fortepian oraz *Vox* (1977) na dowolny instrument dęty.

Utwory Mariana Borkowskiego mają charakter traktatów, studiów, szkiców ściśle związanych z teorią muzyczną, z ukrytą w nich specyficzną ontologią. Modelowym utworem, który ją przedstawia, jest mały koncert na perkusję solo – *Spectra* (1980). Szczytowymi osiągnięciami rozwijającymi to odkrycie są *Pax in terra I* (1987) na głos żeński, 4 zespoły gitarowe i dzwony rurowe, *II* (1988) na głos żeński, perkusję i organy, *III* (2007) na chór żeński, smyczki i perkusję, *Hossanna* (1993) na chór mieszany i cztery instrumenty (perkuszja, trąbka, puzon i organy), a także *Dynamics II* (2010) na 6 perkusistów.

Uznanie prymatu perkusji w konstruowaniu centrum muzycznego staje się wyróżnikiem dla niemal całej aktywności kompozytorskiej awangardy. Pozwala on na przemianę ontologii melicznej na szmerową (*psafos* Arystotelesa), na rozszerzenie składników barwowych i rytmicznych, na zbliżenie się do ciszy (*sigē* Platona), z której wyłaniają się obrazy dźwiękowe i w której ponownie znikają. Utworem wyjątkowym jest w twórczości Borkowskiego *Spectra* – mały koncert na perkusję, wykonywany przez jednego wykonawcę.

Utwory muzyki współczesnej zmięrają ku wibracjom ciszy i natury, ku dźwiękom otoczenia i dźwiękowości tła, ku szmerowi audytorium, oddechowi wykonawcy lub jego ruchom. Muzyka współczesna zmienia dotychczasowy sposób istnienia na rzecz sposobów istnienia obrazu, któremu wystarczą minimalne więzi (*heksis*) między dźwiękami. W taki sposób tworzą się nowe zjawiska muzyczne, oparte na regułach minimalizmu syntaktycznego, asynchronii, rozpraszania i skupiania układów dźwiękowych.

Ożywienie archaicznej warstwy percepcyjnej, odruchów i odczuć pierwotnych w muzyce pozwala łączyć to, co widziane, z tym, co słyszane, to, co wyobrażane, z tym, co pomyślane. Zastosowana w utworach Borkowskiego perkusja staje się swoistym źródłem egzystencjalnej ekscytacji, pobudza przeżycia graniczne, trwogi, bólu, katastrofy i wyzwolenia, zmieniając głośne wyrazy cierpienia w medytacyjne strategie uspokojenia. Dźwięki perkusyjne stają się modelem akustycznym, ułatwiającym wyrażenie tragedii wojennej, którą Marian Borkowski przeżywał jako młody chłopiec. Lament, grom, optakiwanie, krzyk, jęk, wybuchy bomb, strzały karabinów, trzask ognia stały się symbolami języka muzyki tego pokolenia, które przeżyło rozpad wszelkiej dotychczasowej komunikacji. Zwykły harmonizujący, syntoniczny język nie jest w stanie wyrazić tego akustycznego doświadczenia i udźwignąć sensu tego, co się w świecie stało w okresie dwu wojen światowych i wielu rewolucji. Ten militarny język wykorzystana najpierw artystyczna awangarda. Muzyka oparta na skalach kościelnych okazała się zbyt słodka, idylliczna, fatszyna i trywialna. Stąd atak na te skale był w XX wieku traktowany jako pierwszy warunek aktu twórczego. Granicą tego rozpadu stała się muzyka oparta na idiomach etnicznych, ekologicznych, narodowych, ludowych. A także muzyka reistyczna i somatyczna, a nie duchowa, w sensie, jaki nadają temu słowu systemy religijne. Muzyka stała się arką zbawienia rozbitej myśli i rozbitej rzeczy dla człowieka szukającego ratunku w Europie, której kultura życia zawiodła, ginąc w wybuchach cywilizacji śmierci.

Konieczne stało się ponowne poszukiwanie dźwięków w otoczeniu naturalnym, w ruchach ciała, w elementarnych ruchach przedmiotów, roślin, zwierząt i człowieka, zwłaszcza dziecka. To ponowne zapoznawanie się z muzyką natury sprzężone jest ze studiowaniem natury muzyki. Najważniejszymi składnikami nowej ontologii w muzyce Mariana Borkowskiego są między innymi: aleatoryzm, dodekafonia, dominacja założeń konstrukcyjnych, malarskie traktowanie partytury, eksperymenty brzmieniowe, kontrastywne ujęcia meliczne. Interesujące jest podporządkowanie meliki rytmice (rytmomelika), opartej na nierównych segmentach lub akcentach.

Preferowanie ontyki perkusyjnej, której służą mają pozostałe grupy instrumentów, powala potraktować tę twórczość wielopoziomowo: perkusja odpowiada poziomowi nieświadomości i ciała (*pathos*), instrumenty strunowe i dęte – poziomowi uczuć (*thymos*), a muzyka głosu ludzkiego – poziomowi umysłu (*nous*). Wszystkie razem tworzą muzyczny logos.

Perkusja aktywuje rozmaite stany ekscytacji, ruchowego niepokoju, agresji i apokalipsy lub erotyki i estetyki, poruszając głęboko ukryte, pierwotne doświadczenia. Jest ona także instrumentem, który wprowadza erotyczny ton do tych utworów, dzięki czemu mogą one być obiektami identyfikacji muzycznej i budzić pozytywny rezonans u słuchaczy.

Zmieszanie warstwy erotycznej brzmień z warstwą apokaliptyczną nadaje utworom Borkowskiego charakter inicjacyjny, ewoluujący w stronę liturgii i mistyki. Budowanie ontologii perkusyjnej dla wyrażenia ukrytych źródeł muzyki wiąże się ściśle z rozwojem wglądu we własną nieświadomość, przez co poszerza się pole świadomości muzycznej.

Przekształcenie urazów w muzyczny wyraz jest możliwe przez dobrą identyfikację „muzyki ciała”: oddechu, westchnienia, bicia serca, przepły-

wu krwi, własnej mowy, szeptu, ruchów języka, klaskania, tupotu nóg, uderzania, głaskania, dotyku. Ta partytura dźwiękowa staje się muzyką pogranicza i muzyką rytualną i reistyczną, znaną z rytualnych partytur ascetów, mistrzów duchowych lub szaleńców, którzy szukają ukojenia w mantrach, modlitwach i w ciszy.

Muzyka ciała może się przekształcić w muzykę uczuć, ale tylko wtedy, gdy wibracje i nuklearne więzi międzydźwiękowe połączone zostaną z sercem (*thymos*). Stłumienie może służyć sublimacji muzycznej, może być źródłem uczuciowych projekcji, odseparowanych od pierwotnych reakcji ciała. Marian Borkowski woli je łączyć, przez co są to utwory niepokojące, drażniące, dezintegrujące spokój duszy.

Kompozytor kładzie akcent na kreację nowego rodzaju dźwięku poprzez „stopliwość”, „przenikanie”, „kondensację”, „oscylację”. W miarę rozwoju identyfikacja brzmieniowa uzyskuje większe znaczenie niż prosta identyfikacja uczuciowa. Te techniki zbliżają kompozytora do postulatu naoczności proponowanej przez Immanuela Kanta. Opiera się ona na aktach poznania, skupionych wokół intelektualnego projektu, opartej na kreatywnej idei – „ja myślę”. Ta muzyka w dużym stopniu oparta jest na dedukcji transcendentnej, która zwraca dźwięk rzeczy i myśli o naturze rzeczy.

W muzyce Borkowskiego w nowy sposób potraktowany został wolumen ludzkiego głosu. W fazach wcześniejszych głos ludzki traktowany jest podwójnie – semantycznie i asemantycznie. Głównym problemem staje się równowaga w używaniu głosu i instrumentów muzycznych.

Dźwięk instrumentów i ludzki głos grają w utworach Borkowskiego podobną rolę, jak źródła dźwięku lub obiekty powstające na obrzeżach skal, na wzór wibracji przedmiotów, dźwięków natury, jako recytatywy i wokalizacje ciągów głosek lub samogłosek. W takim ujęciu głos ludzki wyraża ekstazę i ból, spaja uraz z erotycznym wymiarem bytu. Przykładem takiego utworu może być *Aria* (1963) na sopran i 7 instrumentów.

W pierwszym okresie twórczości kompozytora dualizm ontyczny (muzyka – obraz) miał głównie analogię werbalno-obrazową. Poziom akustyczny semantycznie otwarty był uzupełniany przez poziomy semantyczny poezji, która operuje semantyką zamkniętą. Charakteryzują to takie utwory, jak *Preludia liryczne* (1962) do słów Konstantego Ildefonsa Gątczyńskiego na sopran i fortepian czy *Aklamacje* do tekstów bizantyjskich (1964) na 4 chóry, 6 grup instrumentów i organy. Muzyczność słowa i jego znaczeniowość uzyskują równowagę, przez co można uzyskać większą dyscyplinę muzycznych przekazów.

Antynomie werbalno-brzmieniowe i obrazowo-brzmieniowe poszerzyły meliczne i akustyczne spektrum muzyki współczesnej. Zbadanie dystonicznych charakterystyk dźwięków, obok ich schematów syntonicznych, jest niewątpliwym osiągnięciem nowej muzyki i teorii, która jej towarzyszy. Nowa muzyka próbuje te antynomie zsyntetyzować, co widać w trzecim okresie twórczości Borkowskiego.

Zmysłowa, magiczna i mistyczna integracja dźwięków uczyniła z utworów tego kompozytora coś więcej niż tylko traktaty streszczające problemy muzyki współczesnej. Choć niewątpliwie są one takimi traktatami. Brzmiały po nowemu, reaktywując ukryte wibracje natury (*physis*) i ukryte wibracje duszy (*psyche*). Sublimują one twarde brzmienia muzyki niemieckiej i dekonstruują łagodnie brzmienia muzyki francuskiej, odnajdując własny sonorystyczny wyraz w semantyce i syntaktyce nowego brzmienia.

Można mieć nadzieję, że wiek XX dokonał deintegracji pozytywnej, dzięki której uwolnione zostały ukryte źródła muzyki. Kryterium muzycznego samopoznania jest dziś nastuchiwanie nie tylko głosów ptaków, szumu drzew, dźwięku dzwonu, ale także trzasków wydawanych przez przedmioty włączone do muzycznego centrum dźwiękowego muzyki współczesnej. Słychać w niej brzmienia bębnów, krzyk, skandowanie, lament, bunt, a ponad nimi czyste dźwięki tonów i słów, które nadają wszystkiemu sens.

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina usłyszeliśmy 10 listopada 2013 roku koncert złożony z utworów wybranych przez kompozytora z okazji 80. rocznicy urodzin oraz jubileuszowych rocznic pracy dydaktycznej i twórczej. Najpierw został przedstawiony, w rewelacyjnym wykonaniu Grupy Perkusyjnej UMFC, utwór *Dynamics II* (2010) na 6 perkusistów. W ciągu muzyki instrumentalnej pojawiły się *Fragmenti* (1962) na fortepian, w skupionym wykonaniu Marcina T. Łukaszewskiego, *Prolog na trąbkę i organy* (1990) energetycznie zrealizowany przez Dariusza Przybylskiego (organy) i Tomasza Woźniaka (trąbka), *Speranza* (1976) na flety i fortepian, które po mistrzowsku zagraли Elżbieta Gajewska i Marcin T. Łukaszewski, *Visions III* (2003) na kwartet smyczkowy, w oryginalnej po pitagorejsku zrealizowanej interpretacji Kwartetu Wilanów (Tadeusz Gadzina (skrzypce), Piotr Łosakiewicz (skrzypce), Ryszard Duż (altówka), Marian Wasiółka (wiolonczela). Druga grupa utworów wykonywanych na koncercie *Portret kompozytora. Marian Borkowski* miała charakter metaliturgiczny, skiero-

wany w sferę sacrum, w sferę śpiewu i syntaktyki liturgicznej. Były to: *Ave. Alleluja. Amen III* (2013) na sekstet wokalny, *Kotyśanka I* (1970), *Sanctus* (2009) na sekstet wokalny, *Gloria I* (2012) na chór żeński a capella, *Libera me II* (2013) a capella. Jeden utwór odwoływał się do sfery snu – *Kotyśanka I* (1970) na sekstet wokalny. Utwory te były wykonywane przez sekstet wokalny proModern oraz przez Chór Katedry Warszawsko-Praskiej Musica Sacra pod kierunkiem Pawła Łukaszewskiego.

Koncert zamknął utwór *Pax in terra* (1988) na głos żeński i organy, zrealizowany w technice dramatycznej wokalizy przez Małgorzatę Armanowską (sopran) i Dariusza Przybylskiego (organy). Kompozytor przypomniał nam swoje główne idee liryczne i liturgiczne. Wśród nich chwata, świętość, wolność wysuwają się na pierwszy plan. W świecie, w którym nadal dominuje siła militarna, głosy awangardy muzycznej powinny przypominać o delikatnej naturze życia i człowieka. Dyrygentem koncertu był Piotr Borkowski, syn kompozytora, który wyzwalał energię muzyków i dbał o precyzję wykonawczą przedstawianych dzieł.

W tym estetycznie skonstruowanym koncercie mogliśmy słuchać wibracji dźwięków, które animują prelogiczne warstwy psychiki ludzkiej, reaktywują stłumione emocje, ukazują niezaleczone rany. Stąd tyle nawiązań nie tylko do intelektualnych kantowskich niemal postulatów, ale także do paralogicznych, sennych lub nawet psycho-tycznych wizji w tej muzyce, uzyskujących rangę specjalnego przekazu na temat ludzkiego losu. Muzyka Mariana Borkowskiego stała się tego wieczoru ekranem dla duchowych projekcji, umożliwiającym dopisywanie do słyszanych dźwięków własnych egzystencjalnych znaczeń.



Podsekretarz Stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego dr Monika Smoleń wręcza prof. Marianowi Borkowskiemu Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” podczas Święta Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina 22 lutego 2012 roku. Fot. Aleksander Maliszewski

Podczas tej samej uroczystości prof. Marian Borkowski otrzymał nagrodę Grand Prix Rektora. Fot. Aleksander Maliszewski



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, medyczno-psychologicznej i artystycznej. Najważniejsze publikacje książkowe: *Osoba – Dylematy rozwoju. Studium metakliniczne* (1989), *Gnathi Seautan. Dusza, Charakter, Jaźń, Osobowość, Osoba. Dzieje pięciu pojęć* (2001), *Filozofia osobowości* (2001), *Poza miłością i wolnością* (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) oraz *Muzyka współczesna i jej tożsamości* (2010), a także autorem krótkich studiów psychologicznych, wydawanych w zeszytach naukowych.

AUTOLIKUS, CZYLI ZŁODZIEJSKA MAESTRIA

Andrzej
Kruczyński

Studium
prosopologiczne

Jak zauważył Ernst R. Curtius, mówienie o Szekspirze oznacza wkraczanie na obszar, w którym roi się od niewyjaśnionych zagadek. Jest ich bez liku także w wydawałoby się „przejrzystej” *Opowieści zimowej*. Uświadamia to nam najnowszy spektakl Cezarego Morawskiego zrealizowany ze studentami IV roku Wydziału Aktorskiego w Teatrze Collegium Nobilem w Warszawie¹.

1

Teatr Collegium Nobilem,
William Shakespeare, *Zimowa
opowieść*, premiera 29 X 2013,
reż. Cezary Morawski.

Jedną z tych zagadek jest tajemniczy czar emanujący z postaci w zasadzie drugoplanowej, złodzieja Autolikusa. Morawski wzmacnia jeszcze tę postać, dając jej do odśpiewania energetyczny song Mateusza Dębskiego dominujący zdecydowanie w muzycznej, ale także aktorskiej warstwie spektaklu. Dodajmy, że wykonawca tej roli, Stefan Pawłowski, znakomicie umiał wykorzystać daną mu szansę. Warto zadać sobie pytanie, kim jest w istocie ów intrygujący Autolikus? Znamy relację widza chyba premierowego spektaklu *Opowieści zimowej*, który odbył się 15 lipca 1611 roku w teatrze „Globe” w Londynie. Jej autorem był lekarz, alchemik i astrolog Simon Forman. Z relacji wynika, że na ówczesnych widzach również szczególnie silne wrażenie wywarła rola Autolikusa. Forman pisał, że Autolikus przerażał, a jednocześnie zachwycał. Był poruszającym ostrzeżeniem przed lekkomyślnie okazywanym zaufaniem ludziom nieznanym, wśród których mogą się znajdować tak bezczelni i bezwzględni tricksterzy.



Stefan Pawłowski (Autolikus), Tomasz Olejnik (Syn Pasterza), *Zimowa opowieść*. Fot. M. Ścibor Marchocka

Materiał fabularny dramatu przejął Szekspir z powieści Roberta Greena *Pandosto. Triumf Czasu*, opublikowanej w 1588, a następnie w 1607 roku. Wprowadził jednak zastanawiające zmiany w przebiegu wydarzeń. U Greena żona Pandosta, królowa Bellaria (Szekspirowska Hermiona), umiera, gdy dowiaduje się o śmierci syna, a sam Pandosto popełnia samobójstwo. Szekspir utrzymuje Hermionę przy życiu i wprowadza fortel ze statuą, aby ofiarować widzom na zakończenie scenę pojednania i nieoczekiwanej szczęśliwości. Leontes i Hermiona są sobie wzajemnie przywrócenii, a ich córka po wielu latach powraca z odległych Czech, w dodatku – dla pełnej miary szczęścia – z narzeczonym, synem króla Czech. U Szekspira wszystko jest cudownie nagłe i wszechogarniające. Fascynacja, miłość, nienawiść, zazdrość. Szczęście w *Opowieści zimowej* też jest nagłe i przekracza ludzką miarę. Można podejrzewać, że stoi za tym wszystkim gorzka ironia starzejącego się poety, bo przecież opowieść jest zimowa. Mamilius, ukochany syn Leontesa, który jest tragiczną ofiarą szaleńczej podejrzliwości ojca, mówi do matki, gdy ta prosi go o jakąś wesotą opowieść, a *sad tale's best for winter!*

W powieści Greena nie znajdujemy jednak postaci odpowiadającej mistrzowi złodziejskiego fachu, Autolikusowi. Natomiast w innym utworze Greena, pamfletcie *Cony catching*, jest scenka, w której oszust symuluje, że jest ofiarą brutalnego napadu, aby odwrócić uwagę prostodusznego chłopa i okraść go zupełnie tak samo, jak czynił to u Szekspira Autolikus z synem Starego Pasterza. Forman zaświadcza, że pojawienie się Autolikusa zaszokowało widzów. W pewnej mierze szokuje też Autolikus w spektaklu Morawskiego. Szokuje żywiołową beczelnością i zawodową maestrią, która nosi cechy rytuału i zabawy jednocześnie. Ciekawe, że dla Autolikusa, prze-

bierającego się magika i trickstera, nie znajdujemy odpowiednika w innych sztukach mistrza ze Stratfordu. Skąd więc taka postać? Wydaje się, że pomijając analogię z pamfletem Greena, warto tu przeszukać jeszcze inne obszary możliwej inspiracji, a zwłaszcza źródła o charakterze mitycznym i folklorystycznym.

Sceny z Autolikusem w *Opowieści zimowej* mają charakter performansu w teatrze. Teatr opowiada idylliczno-okrutną historię o ułomnej naturze ludzkiej i nieodgadnionej traumatyczno-terapeutycznej roli upływu czasu w życiu człowieka. Ale w materię „wesoto-smutnej” opowieści wkracza niespodzianie postać złodzieja-performera ustanawiająca nowe relacje z widzami i, choć zachowuje związek z opowiadaną historią, to jednak tworzy niejako autonomiczne fascynujące przedstawienie. Pojawienie się Autolikusa ma wszelkie cechy wydarzenia, jakiejś akcji niepowtarzalnej. Kariera Autolikusa w kulturze europejskiej jest zadziwiająca, choć dziwić się chyba nie należy, skoro ma on boskie pochodzenie. Jego ojcem był Hermes – bóg złodziei, od którego Autolikus otrzymał dar dokonywania kradzieży w taki sposób, aby zawsze uniknąć schwywania i kary. Istotnymi cechami tego złodziejskiego genotypu stały się spryt, inteligencja, umiejętność postugiwania się magią, proteuszowa zdolność transformacji i finezji, a nawet elegancja. Nieuchwytność i zdolność do transformacji potęgowały jakby winę złodzieja i szczególnie charakter jego grzechu. Dante, opisując piekło złodziei, zdaje się to miał właśnie na uwadze. Georges Minois w *Historii piekła*, interpretując dantejskie męki zadawane grzesznikom złodziejom oraz ich adekwatność względem grzechu, pisał, że „złodzieje, którzy za życia obrabowywali ludzi z ich dóbr, tu są obdarci ze znamion osobowości: pozostają jedynie cieniami, kłasnani przez węże, które podpełzają ku nim skrycie, tak jak oni skrycie się skradali; gorzej jeszcze, za życia złodzieje nie czynili różnicy między tym, co własne i co cudze, a teraz nie mają nawet zróżnicowanych kształtów. Jeden przeradza się w drugiego podczas nieustannych metamorfoz”².

Stefan Pawłowski (Autolikus). *Zimowa opowieść*, rez. Cezary Morawski.
Teatr Collegium Mabilium w Warszawie, premiera 29 X 2013.
Fot. M. Ścibor-Marczacka





Mityczny Autolikus poprzez córkę Antikleję był dziadkiem Odysusza i, co będzie dla nas ważne, zajmował się kradzieżą bydła. Ukradł Eurytosowi jego stada na Eubei, próbował też bezskutecznie ukraść trzody Syzyfa. Aby uniemożliwić wykrycie kradzieży owiec i krów, maskował stada, przefarbowując sierść zwierząt. To właśnie po dziadku odziedziczył Odysusz spryt i inteligencję. Pamiętamy jak w IX księdze *Odysei* wyprowadzał owce z jaskini Polifema, wcześniej oślepiając jednookiego potwora, aby nie odkrył podstępów i nie dojrzał jego towarzyszy kryjących się pod brzuchami baranów. Niestety, nie zachował się dramat satyrowy Eurypidesa o Autolikusie. Znamy natomiast wcześniejszy Homerowy *Hymn o Hermesie*, który prezentuje założycielską narrację o bogu złodziei. Hermes należał do bóstw niższego rzędu, służył wielkim Olimpijczykom, ale był wyróżniany spośród innych za swój bystry umysł. Był mistrzem oszustwa, co zaświadcza *Iliada* (XX,35), *Odyseja* (XIX,394) oraz *Prace i dni* Hezjoda (II,77). W *Hymnie* Homera Hermes kojarzony jest z nocą, nazywany „czarnym towarzyszem nocy”, „księciem rozbójników”, który ustawicznie pod osłoną nocy łupi ludzkie zagrody. Hermes praktykuje różne formy kradzieży, ale jest przede wszystkim złodziejem bydła. Hymn opowiada epizod z wynalezieniem liry. Już w dniu narodzin Hermes wymknął się ze swej kotłyszki w grocie na górze Cyllene w Arkadii i ukradł krowy swego brata Apollina. Ukradzione stado ukrył, a sam powrócił do groty. U wejścia do niej znalazł zółwia. Oderwał pancerz od reszty ciała, napiął na nim struny z baraniego jelita i w ten sposób stworzył pierwszy instrument. Apollo odkrywa kradzież, ale Hermes nie przyznaje się do winy. Wezwany na pomoc Zeus rozkazuje dziecku oddać skradzione stado, wówczas Hermes podsuwa Apollinowi lirę, a ten zafascynowany dźwiękiem instrumentu bez wahania wymienia go na stado.

Historię tę znajdujemy również w dramacie satyrowym Sofoklesa *Tropiciele*, znanym jedynie we fragmentach wydobytych z piasku pustyni w Oxyrynchos w 1911 roku. Sztuka Sofoklesa jest bliska komedii. Występują tu postaci o charakterze farsowym, na przykład satyrowie, którzy kłócą się z nimfą, nianką Hermesa, Cyllene³. Złodziejem jest dziecięco-dorosły bóg, który sam ukrywa się w grocie w kotysce. Utwór Sofoklesa jest pełnym radosnej zabawy mitologiczno-religijnym dramatem o narodzinach boga.

Za średniowieczny odpowiednik radosnego mitologiczno-religijnego dramatu o narodzinach boga można uznać zakomity tekst anonimowego autora z Wakefield *Secunda Pastorum* (Second Shepherd's Play) zachowany w cyklu z Towneley, a uznany przez Arnolda Wiliamsa za najciekawszą próbę stworzenia komicznej intrygi w całym dorobku średniowiecznego angielskiego religijnego dramatu⁴. Enrico Giaccherini z Uniwersytetu w Potenzy w świetnym artykule *Mak, Hermes and the Satyrs* zwraca uwagę na zadziwiające zbieżności między materią treściową *Secunda Pastorum* a wątkami mitologicznymi i folklorystycznymi mającymi swoje źródła jeszcze w pierwotnej kulturze starożytnej Grecji⁵. Wydaje się niewątpliwe, że protagonista sztuki mistrza z Wakefield, Mak, jest typem Hermesa, czy też jego ucznia Autolikusa, i nie tylko dlatego, że jest złodziejem, ale ze względu na swoje relacje ze światem pasterzy, z nocą, ze sferą czarów i magii, a także dlatego, że jest kłamcą i tricksterem. Angielska średniowieczna pastorałka ujawnia w sposób zachwycający naturę pierwotnej świątecznej duchowości, która była zdominowana przez ludową energię radości i żartu, wyływającą z autentycznego przeżywania mitycznego czasu przemiany świata. „Jawnie skandaliczny kontrast – pisze Giaccherini – jaki sztuka prezentuje w finałowych scenach, przekonuje, że parodystyczny element gra tu zasadniczą rolę w wyjaśnianiu centralnej tajemnicy wcielenia (incarnatio)”⁶.

W grudniową noc na wrzosowiskach w Yorkshire Mak przedstawia się trzem pasterzom, którzy zapraszają go na nocleg, nie zważając na jego reputację złodzieja owiec. Usypia pasterzy, kradnie owcę i zanosz do swojej groty, gdzie wraz z żoną, Gill, ukrywają ją w kotysce, jak nowo narodzone

dziecko. Mak wraca jeszcze tej samej nocy do pasterzy, którzy wciąż mocno śpią dzięki czarodziejskiemu urokowi rzuconemu przez złodzieja. Rano Mak opowiada, że miał sen, iż jego ciężarna żona urodziła dziecko, musi więc pospieszać do domu. Pasterze wkrótce dostrzegają stratę i choć nie są pewni swych podejrzeń, udają się do groty Maka. Ten jednak zapewnia bezczelnie o swej niewinności i kładąc rękę na kotysce, składa przysięgę, że jeśli słowa jego okazałyby się kłamliwe, to niechaj dziecko, które tu leży, stanie się pierwszą potrawą, jaką spożyje. Zawstydzeni pasterze oddalili się, ale w drodze powrotnej doszli do wniosku, że nie dopełnili przyjętego zwyczaju i nie złożyli daru nowo narodzonemu dziecięciu. Tak więc jeden z nich wraca, aby naprawić błąd, podnosi zastonkę znad kotyski i odstania owieczkę. Na nic się zdają lamenty Gill, która wmawia pasterzowi, że owieczka jest skutkiem jakiejś tajemniczej przemiany. Przystępstwo Maka zostaje udowodnione i ukarane, jakkolwiek zadziwiająco łagodnie. Choć można wskazać pewne literackie podobieństwa tej historii z fragmentami *Saturnaliów* Makrobiusza (IV w. n.e.) i z niemal współczesnym autorowi *Secunda Pastorum* dziełkiem Giovanniego Sabadino degli Arienti *Porretane* (XV w.), to jednak badacze są na ogół zgodni, że wypełniająca prawie całą sztukę historia z Makiem musi mieć źródła folklorystyczne. Natychmiast po ukaraniu Maka rozlega się stódki głos Anioła obwieszczający narodziny Chrystusa, a przestraszeni pasterze zbierają się, by bieć do innej już groty i innej kotyski. Kontrast między tą ewangeliczną sceną a wcześniejszą grą komiczną jest drastyczny, a rzecz zakrawa na parodię rodem ze święta głupców, jednak właśnie dzięki temu groteskowemu kontrastowi finałowa scena uzyskuje niezwykłą szlachetność i prawdziwie goetycką wzniosłość.

Podobieństwo Szekspirowskiego Autolikusa do Maka z *Secunda Pastorum* jest uderzające. Można więc zaryzykować twierdzenie, że często włączane w Bożonarodzeniowe performanse sceny zatargów między pasterzami a podstępnyymi złodziejami, jakieś kolejne wersje historii z Makiem, trzeba uznać za prawdopodobne źródła do postaci Autolikusa w *Opowieści zimowej*, choć rzecz jasna Hermesowa natura mitycznego Autolikusa była Szekspirowi dobrze znana. Przy-

puszczenie to może potwierdzać, chyba nieprzypadkowa, okoliczność, że Autolikus z *Opowieści zimowej* okrada nie kogo innego, ale właśnie młodego naiwnego pasterza Clowna, który zdążył do miasta, aby zakupić niezbędne produkty na zbliżające się święto strzyżenia owiec.

Dla popularnej ludowej twórczości w średniowieczu żywe zainteresowanie światem przestępczym, a zwłaszcza fałszywymi żebrakami, złodziejami i oszustami, jest bardzo charakterystyczne. Znamienne, że są to z reguły utwory o charakterze komicznym ze świetnymi kreacjami postaciowymi. Złodziejskich sztukmistrzów znajdziemy zarówno w farsach francuskich i niemieckich, w *fabliaux*, a także w polskich intermediach pochodzenia jarmarczno-z XVI i XVII wieku.

2

Georges Minois, *Historia piekła*, Warszawa 1996, s. 171.

3

Zastanawiające, dlaczego Szekspir wprowadził taniec 12 satyrów do *Opowieści zimowej*? Trudno tu mówić o związku z nieznanym wówczas dramatem Sofoklesa *Tropiciele* (Ichneuta). Zapewne wiedział, że chóry satyrów występowały na ateńskiej scenie w dramatach satyrowych. Wiemy, że satyrowie tańczyli w Londynie w tym samym 1611 r. (nieco wcześniej od premiery *Opowieści zimowej*) w słynnej masce Bena Jonsona i Inigo Jonesa *Oberon*.

4

Arnold Williams, *The Comic in the Cycles*, w: *Medieval Drama*, London 1973, s. 120.

5

Enrico Giaccherini, *Mak, Hermes and the Satyrs*, w: *European Medieval Drama*, vol. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu w Camerino, 1997. Tu streszczenie sztuki *Secunda Pastorum*.

6

Ibidem, s. 45 [przekład własny].

Tajemnice złodziejskiego fachu i złodziejska maestria interesowały nie tylko ludzi średniowiecza i widzów londyńskich teatrów z czasów Szekspira. Odnowienie takiej ciekawości pojawia się za sprawą powołanej do życia przez Maurice'a Leblanca w 1905 roku postaci Arsena Lupina, która miała w XX stuleciu dostownie setki opracowań literackich, teatralnych, filmowych i telewizyjnych. Arsene Lupin odchodzi dość daleko od swego protoplasty Autolikusa, a to dlatego, że doszło tu do szczególnej syntezy wcześniej utrwalonych mitów kulturowych. Ma on pewne cechy Don Juana, jest uwodzicielskim, czułym na wdzięki kobiet dżentelmenem włamywaczem. Żyje z kradzieży, ale jego ofiarami padali, jak w przypadku innego mitycznego bohatera, Robin Hooda, niemal z reguły ludzie źli i podli. Z żalem trzeba stwierdzić, że Autolikus występujący pod

własnym imieniem został we współczesnej kulturze popularnej zupełnie pozbawiony swego pierwotnego uroku i wdzięku. Trafit do najgorszego typu kiczowatych produkcji filmowych. Można go było ostatnio oglądać (grał go Bruce Campbell) w amerykańskim serialu *Xena*, którego akcja toczyła się w niby to jego rzeczywistej ojczyźnie, w *fantasy*-jnej starożytnej Grecji.

Andrzej Kruczyński – doktor nauk humanistycznych, historyk teatru specjalizujący się w teatrologi mediawistycznej oraz w dziejach teatru I Rzeczypospolitej, kierownik Muzeum Teatralnego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.



Krzysztof Wakuliński (Autolikus), Bronisław Pawlik, Marcin Troński, *Opowieść zimowa*, reż. Maciej Englert, Teatr Współczesny w Warszawie prem. 15 I 1995. Fot. A. Piotrowski (Archiwum Teatru Współczesnego w Warszawie)



Stefan Jaracz (Jourdain), Władysław Grabowski (Dorant),
Bronisława Koyałowiczówna (Dorymena)

Ewa Uniejewska

BOLESŁAWSKI I MOLIEROWSKI JARMARK WESOŁOŚCI

Pamięć o Ryszardzie Bolesławskim niesprawiedliwie zatarła się we współczesnej świadomości. Mało kto pamięta, że ten aktor i reżyser szczytując się MChAT-owskim rodowodem spędził w Warszawie kilka miesięcy. Wyreżyserował wówczas siedem spektakli (cztery w Teatrze Polskim, trzy w Teatrze Małym), którymi na trwałe wpisał się w biografię dyrektorską Arnolda Szyfmana. Nie ulega wątpliwości, że Warszawa była jedynie przystankiem Bolesławskiego w drodze z Moskwy do Stanów Zjednoczonych.

<p>1 M. Kulesza, <i>Ryszard Bolesławski. Umrzeć w Hollywood</i>, Warszawa 1989.</p> <p>2 Zob. L. Schiller, <i>Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy</i>, „Scena Polska” 1937, z. 1–4 (przedruk: L. Schiller, <i>Droga przez teatr</i>, Warszawa 1983).</p> <p>3 L. Schiller, <i>Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy</i>, w: <i>Droga przez teatr</i>, Warszawa 1983, s. 382.</p>	<p>4 Ibidem, s. 384.</p> <p>5 Ritornel – we wczesnych operach XVII w. ustęp instrumentalny o charakterze intermedium; poprzedzający arię lub następujący po niej.</p> <p>6 H. Opieński, L. Schiller, <i>Muzyka w Teatrze Polskim</i>, w: L. Schiller, <i>Na progu nowego teatru, 1908–1924</i>, Warszawa 1978, s. 430–431.</p>
---	---

Jego wyjazd prawdopodobnie został przyspieszony przez narastający konflikt z Arnoldem Szyfmanem – który urosł do rangi „sprawy Bolesławskiego”. Ta niewygodna rysa powstała w pierwszej dekadzie istnienia Teatru Polskiego nie dawała o sobie zapomnieć. Powracała kilkakrotnie, za każdym razem z większą siłą. Ostatnio w 1982 roku, gdy redakcja „Pamiętnika Teatralnego” uczciła stulecie urodzin dyrektora Teatru Polskiego wydaniem czterech numerów w jednym zeszycie w całości poświęconym jubilatowi, zaś Tymon Terlecki – oddzielnym *Antywspomnieniem o Arnoldzie Szyfmanie*, którego meritum stanowi echo niewyjaśnionych spraw. Wydawało się, że mroki przeszłości rozjaśni obszerna, szczegółowo dopracowana monografia autorstwa Marka Kuleszy *Ryszard Bolesławski. Umrzeć w Hollywood*¹. Tak się jednak nie stało. Bohaterowie „sprawy” nigdy bowiem nie ujawnili swoich stanowisk, pieczętując milczeniem środowiskowe antypatie. Publikacja Kuleszy – słusznie wypełniająca smutną lukę w polskim piśmiennictwie teatralnym – ugruntowała natomiast silną pozycję Bolesławskiego jako twórcy filmowego, którego gwiazda błyszczy na Hollywoodzkiej Promenadzie Sławy.

Inscenizacja *Mieszczanina szlachcicem*, wpisująca się w historię Teatru Polskiego jako wspaniałe ukoronowanie sezonu 1919/1920, stwarzała warszawskiej widowni pierwszą sposobność do zapoznania się z reżyserską biegłością i fantazją Bolesławskiego. Bardzo szybko ten nieprzejednany realista zaskarbił sobie sympatię polecanych mu współpracowników – zwłaszcza Leona Schillera, który po latach przeleje na papier dzieje łączącej ich przyjaźni². Wtedy to – czy w przerwach między próbami, podczas posiłków spożywanych w Astorii, nocnych wędrówek po mieście czy niedzielnych odpoczynków w Radości, gdzie gościła artystów Wanda Micińska – zwierzał mu się Bolesławski ze swych reżyserskich zapatrywań na realizm, który w jego mniemaniu przekracza bezmyślne ramy naturalizmu i „obejmuje tematy szekspirowskie, antyczne, romantyczne”³. Przystępując do realizacji sztuki Moliera, zalecał zatem mariaż realizmu psychologicznego (wywiedzionego z nauk Stanisaławskiego) z postulowanym przez Craiga uruchomieniem teatru. „W teatrze – mówi [...] – to tylko ma sens, co jest przedstawione w ruchu. Sztuka ruchu na elementach ruchu tylko się zasadza. [...] Dobry będzie każdy

»dywertyment« choreograficzny czy śpiewany, o ile wyptynie z akcji i o ile go wykonają comediae personae, a nie aktorzy, gwałtem starający się przekonać widzów, że grają role aktorów – nie wiadomo dlaczego koniecznie złych aktorów. Przecież panu nie chodzi o persyfaż starego teatru ani o jego rekonstrukcję podług prawideł teatrolologii – prawda?⁴ – pytał Schillera, powściągając jego zamiatowanie do teatralnej stylizacji.

Mieszczanin szlachcicem Moliera w wersji oryginalnej reprezentuje formę komedii-baletu, w której baletowe intermedia, sceny śpiewane, instrumentalny rytornel⁵ i końcowy balet pełniły rolę równorzędną z tekstem scenicznym. Bolesławski i Schiller nie mieli wątpliwości, że to połączenie należy zachować w jego pierwotnym kształcie. Jednak z oryginalnej kompozycji Lully’ego pozostawiono niewiele: uwerturę, menueta i trzy krótkie fragmenty z ceremonii tureckiej. Muzykę do I aktu oraz całą ceremonię turecką skomponował Schiller, „ponieważ partycja oryginalna, pomimo niezaprzeczonego wdzięku, formą swą, przystosowaną do warunków teatru dworskiego, krępowała inwencję reżyserską inne założenia mające na względzie. Dynamika scenariusza reżyserskiego mocniejszych, śmielszych i jaskrawszych wymagała efektów niż te, które wydobyć było można z wykwinnie spokojnej muzyki Lully’ego. Do jakiego stopnia udało się teatrowi to *pasticcio* muzyczno-teatralne, dowodem, że znawcy i niektórzy krytycy muzyczni, nie odróżniając pierwowzoru od nowych interpolacji, całą ilustrację za oryginalny utwór uważali, pomimo wyjaśnień podanych w programie teatralnym”⁶. Takie rozumienie teatru i jego funkcji kazało artystom pójść krok dalej i dopisać do Molierowskiej satyry wynikający z niej pantomimiczny finał, którego muzycznym opracowaniem zająć miał się Karol Szymanowski. Genialny kompozytor, poważnie pojmujący postannictwo swej sztuki, nie zwykł tworzyć na zamówienie. Tym razem

Zofia Modrzewska (Meryna) i Stefan Jaracz (Pan Jourdain)



jednak – ulegając czarowi Bolestawskiego – „zniżył się” do muzyki użytkowej i w ciągu dziesięciu dni stworzył partyturę *Mandragory*, wykazując przy tym „zmysł teatralny w stylu buffo” i „groteskowo-parodystyczne zacięcie w duchu komedii dell’arte”⁷. Jej scenariusz (zaimprovizowany podczas jednego ze spotkań w Astorii, a spisany noc później przez Leona Schillera) był całkowicie nowy względem *Mieszczanina...*, ale uzasadniony typem widowiska. Libretto wprawdzie nie zachowało się, ale z muzyki oraz z tekstów wpisanych w partyturę można dość dokładnie odtworzyć fabułę tego dziełka. Rzecz dzieje się na egzotycznej wyspie Huhubambu, którą władają Król Sinadab i jego szkaradna małżonka Królowa Gulinda

(cuci lewatywą) dostaje się do królewskiej sypialni, do której klucz wręcza mu podstępna i zazdrośna Gulinda. Gdy wyczerpany namiętnością Król usypia wpatrzony miłośnie w Kolombinę, sprytni przyjaciele próbują ją wykraść. Niestety, ich plany krzyżuje Papuga, budząc swym wrzaskiem Sinadaba. Król dopada Arlekina, któremu sam chce wymierzyć sprawiedliwość, ale nagle pojawia się na scenie Pan Jourdain (jego wejście ilustrowane jest fragmentem melodii menueta Lully’ego) i interweniuje w krytycznej chwili. Przyprowadza ze sobą dwie niewiasty o twarzach skrytych za zastonami i stawiając je przed Królem, gestem proponuje mu wybór. Sinadab po chwili namyślu z chytry-obleśnym uśmiechem kładzie rękę



Scena z pantomimy *Mandragora*

(twórcy dodatkowo zabawili się konwencją, powierzając żeńską rolę Mieczysławowi Boneckiemu). Znudzony i zniecierpliwiony Król nie daje się zwieść lubieżnym zalotom żony – z wściekłością przerywa jej taniec, by po chwili w najwyższym zachwycie puścić się w płaszy z zalotnie swawolną Kolombiną. Gdy opuszcza z nią scenę, by poprowadzić oblubienicę do dalszych i bardziej intymnych apartamentów, zamknięta w klatce Królowa szaleje z rozpaczy i gniewu. W kolejnej sprawie rozżalony po utracie Kolombiny Arlekin błaga towarzyszy o pomoc w oswobodzeniu ukochanej. Wraz z trupą włoskich komediantów (Kapitanem Kokodrillo – samochwąta i tchórzem, którego słynny Dottore di Bologna raz po raz

na ramieniu tej, która jego zdaniem jest Kolombiną. Jego oczom ukazuje się jednak rozkosznie uśmiechnięta twarz Królowej. Sinadab mdleje ze wstrętu i oburzenia, ale na pomoc przychodzi mu Doktor, który wyciąga z podróźnej sakwy flakon zawierający eliksir z krzewu mandragory. Pod wpływem mikstury Król odzyskuje przytomność i spoglądając lubieżnie na małżonkę, zaczyna z nią dziki taniec. Tak kończy się widowisko przygotowane przez Pana Jourdain dla zgromadzonych gości.

Przyznawano słuszność Szymanowskiemu, że potraktował tę kompozycję jako żart muzyczny. Użyte do instrumentacji flet, obój, fagot,

waltornia, fortepian i kwartet smyczkowy dały efekty zupełnie modernistyczne, budzące skojarzenia z harmoniami Debussy’ego, poparty-mi echem rytmów Offenbacha⁸. Podziwiano „wspaniały humor muzycznego scherza, fantazję mocną i swobodną, w zażywaniu wszelkich humorystycznych dysonansów, akordów niespodzianych, rozśmieszających i odzewek basowych, zgrzytliwych, skrzypiących”⁹. Muzyka *Mandragory* – lekka, zabawna, pełna wdzięku – wykorzystuje konwencjonalne, często groteskowo przerysowane, środki „malarstwa dźwiękowego”, mające uwydatnić typowość postaci, współtworzyć atmosferę jarmarcznego humoru i zabawy, ale zawsze z poczuciem ironicznego dystansu.

7

Z. Helman, *Wstęp*, w: Szymanowski. *Mandragora, Książ Patiomkin*, Kraków 1989, s. XVIII.

8

J. K., *Muzyka i taniec na premierze Moliera. „Naród”* 20 VI 1920, s. 5.

9

C. Jellenta, *Z opery warszawskiej i estrad. „Ilustrowany Przegląd Teatralny”* 1920, nr 27–28, s. 5.

10

L. Schiller (1937), s. 390.

11

M. Rulikowski, „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 1920, nr 26, s. 5.

12

K. Makuszyński, „Rzeczpospolita” 16 VI 1920, wydanie poranne, s. 5.

13

S. Pieńkowski, „Gazeta Warszawska” 19 VI 1920, s. 3.

14

Cyt. za: Kulesza (1989), s. 73.

15

Ibidem.

16

„Z wielkich obrazów przeszłości i teraźniejszości spływa czysta muzyka: w każdym dziele muzycznym aż roi się od żywych, ruchomych obrazów. Jeśli muzyka rzeczywiście »mówi«, jak twierdzą miłośnicy sztuki muzycznej, to nigdy słowami, zawsze – obrazami” (W. Drabik, *Muzyka a Malarstwo Sceniczne*, „Muzyka” 1925, nr 10).

17

L. Schiller (1937), s. 387.

18

L. Schiller, *Dekoracje i kostiumy*,

w: idem (1978), s. 424.

19

M. Treter, *Twórca scenicznej**przestrzeni*, w: *Wincenty Drabik*

1881–1933, Warszawa 1936, s. 14.

20

K. Makuszyński.

Za przykład mogą posłużyć fanfarrowa uwertura, sentymentalna melodia towarzysząca tańcowi Kolombiny czy canzonetta Arlekina utrzymana w stylu *bel canto*. Kompozycja Szymanowskiego ilustruje ruchy i gesty aktorów, takie jak ziewanie i chrapanie Króla, petne werwy i brawury potrząsanie szabelką przez Kapitana i jego omdlenia, niezawodny zabieg leczniczy Doktora – lewiatywę, a także wrzaski papugi czy burzę morską. „Nie tylko teatralnością – pisał Schiller – i wysoko gatunkowym humorem sprawił Szymanowski swym capriccio niespodziankę. Widownia Teatru Polskiego nie mogła się nadziwić, że ta zupełnie w stylu Belliniego utrzymana canzonetta Arlekina, te walczyki, te niby polki, niby menuety, zresztą w bardzo nowoczesnym stroju harmonicznym i instrumentalnym, taką czarowną promieniującą melodyjnością”¹⁰.

Zręczność i pomysłowość pantomimy zdobyły uznanie w oczach warszawskich recenzentów,

Zofia Modrzewska (Neryna)



Władysław Grabowski (Dorant), Bronisława Koyałłowiczówna (Dorymena)

jednakże zdarzały się również głosy krytyczne. *Mandragora* bowiem „jako końcowy efekt widowiska ostabia wrażenie, pod którym widz opuszczać powinien salę”¹¹ i „była stanowczo nieco przydtuga”¹². „Zabawne – owszem, pomysłowe – owszem, mające swoją wartość muzyczną i pantomimową – jeszcze raz owszem, ale tak nie na miejscu, tak nie na czasie”¹³ – zżymał się Stanisław Pieńkowski, a wraz z nim gros gazetowych korespondentów, mających w pamięci podobne próby czynione w teatrze Reinhardta. Błędem jednak wydaje się szukanie analogii w teatrach zachodnich – Bolesławski bowiem kilka lat wcześniej podejrztał podobne rozwiązanie w Moskiewskim Teatrze Artystycznym. W 1913 roku Stanisławski – kierowany chęcią dowiedzenia, że jego system jest uniwersalny i da się zastosować również w pracach nad repertuarem komediowym – postanowił wystawić spektakl molierowski, na który składały się komedie *Matżeństwo z musu* (w opracowaniu Danczenki) oraz *Chory z urojenia*. Druga inscenizacja angażowała Bolesławskiego jedynie w scenach zbiorowych, dzięki czemu pilny uczeń mógł się przyglądać, jak Stanisławski wprowadził molierowski świat w wir radosnych parad, intermedii, wstawek baletowych czy scenek pantomimicznych rodem z komedii dell'arte, i zamykał go widowiskową *Apoteozą*. W rosyjskich gazetach pisano z zachwytem, że Molier to „z ducha i celów najbliższy Chudożestwiennikom autor, być może nie mniej bliski niż Czechow”¹⁴. Ale informacja ta mogła umknąć polskiemu recenzentowi.

Podobnie jak Szymanowskiego, „zagadał, zaszarował” Bolesławski Drabika, uwiódł go swym zamiarem, by „przez barwę, przez ruch i życie, przez dźwięk i rytm, odejść w słońcu komedji Moliera jak najdalej od szarzyzny, od zwyczaju, od banalności i łatwizny”¹⁵. Ten „Janko Muzykant

Teatru” (by posłużyć się określeniem Schillera), który zwykł wszystko – nawet muzykę – odbierać obrazami¹⁶, miał za zadanie stworzyć „najwygodniejsze tło dla gry aktorów, nic – prawie nic, tylko żeby to »nic« godziło się ze stylem komedii”¹⁷. Tak oto na pustej scenie Teatru Polskiego stanął „olbrzymi namiot udrapowany jak tła na portretach i obrazach alegorycznych XVII w., sutymi fałdami wybiegający poza ramy sceniczne w głąb widowni aż do parapetu orkiestrowego, który również na tę modłę ozdobiono. W oczach widzów spadały z paldamentów lub kulis bocznych groteskowe fragmenty inscenizacyjne, zaznaczające »ceremonię turecką«, albo też aktorzy na drągach wieszali płótna [...] dowcipnie pomalowane, potrzebne do pantomimy”¹⁸. Dekoratorowi nie szczędzono pochwał, chociaż pojawiały się pojedyncze głosy wypominające mu zbytnią jaskrawość i orientalność w miejscach, które wymagały ciepłego kolorytu. Nie zachowały się wprawdzie projekty scenografii, które kolorem potwierdziłyby ówczesne zamiatowanie Drabika do kontrastowej, żywej kolorystyki, jednak zdjęcia ze spektaklu dowodzą dobitnie, że artysta ten miał „wrodzony pęd do zdobniczości, a zarazem zdolność do wypowiedzania się za pośrednictwem grubych uproszczeń i surowych prymitywów”¹⁹. Kornel Makuszyński nie krył zachwyty: „Martwe rzeczy na scenie miały swój kapitalny humor, doprawdy, że »rumiane«, purpurowo rumiane krzesta miały w sobie coś śmiesznego, arcydziełem zaś był wesoty, dziecinnie śmieszny, zastawiony do uczyty stół, który się zjawiał jak aktor i jak aktor zniknął po »kwestji« i te obrazki, udające dekorację do pantomimy, genialnie niedotężne i naiwne”²⁰. Bogactwo barw bije natomiast z zaprojektowanych przez Drabika kostiumów. Wystarczy zatem zestawzić te bajeczne koncepty ze zdjęciami aktorów (w mistrzowskim wykonaniu Stanisława Brzozowskiego), by w petni

ujrzeć groteskowo barwnego Jourdaina-Jaracza, przesadnie wykrygowanego Doranta-Grabowskiego z piękną w geście i pozie markizy Dorymeną-Koyattowiczówną, a także młodzieńczo zadiorną Nerynę-Modrzewską.

Zarówno z recenzji, jak i analizy egzemplarza inspicjenckiego jasno wynika, że Bolestawskiemu zależało na zaakcentowaniu samej teatralności intrygi. Sprawnymi skrótami ożywił tekst, ubarwiając go czysto zewnętrznymi wrażeniami gestów, rytmiki i tonów złączonych w radosnej naiwności. „Widz mało się fabułą interesuje – pisał po premierze Władysław Zawistowski – i to jest największy tryumf inscenizacji, ogarniają go łagodne, zmienne i miłe wzruszenia, poddaje się kalejdoskopowej barwności i dźwięczności widowiska, zawieszając intelekt naprzeciąg trzech godzin przedstawienia w zupełności”²¹.

Zdawać by się mogło, że takie ujęcie teatralne zepchnie indywidualną twórczość aktorską na drugi plan, dostarczając widzom kolejnej okazji, by oglądać „te krotchwile niby à la Reinhardt preparowane, bardzo »groteskowo« powykręcane, bardzo »burleskowo« zmarionetyzowane i wypatroszone z życia i czerstwego humoru”²². Bolestawski jednak, wierny naukom swego rosyjskiego mistrza, polecił studiowanie sztuki od strony „ludzkiej”, zalecił „psychologiczne w pierwszym rzędzie rozpatrywanie postaci tak długo, jak się da”²³, uzyskując rezultat niestychny i nieznan wcześniej widowni Teatru Polskiego. Grę aktorów, posuwającą się „po linii szlachetnego realizmu, stojącego na granicy groteski”²⁴, określano zazwyczaj mianem starannej i harmonijnej. Chwalono zespół, chociaż oczy widzów zwrócone były przede wszystkim w stronę Stefana Jaracza, ogromniejącego w nich z każdą rolą. Recenzent „Kuriera Polskiego” nie krył swego zachwytu: „Gdyby kto zadał sobie trud skupienia uwagi podczas całego przedstawienia na osobie li tylko Jaracza, zdumiałby się, jak dalece potrafi on przeżywać najprostsze, a więc najniebezpieczniejsze dla szczerości stany psychiczne człowieka. Jaracz był ciągle również widzem scenicznych widowisk. Różnica, jaka pomiędzy nami z widowni, a nim ze sceny zachodziła, polegała tylko na jakiejś świadomości. Jego psychikę uderzał splot wrażeń zmysłowych z taką nawalną siłą, w takim tempie zmieniających się zjawisk, że był on ciągle jakby oszotomiony, jakby przytłoczony, nie mogąc nadążyć za rozwijającymi się plamami w kalejdoskopie, z równoczesnym zachowaniem energii, żądy wrażeń i impulsywności. A tą mistrzowską samoistością złął z całością

przedstawienia wprost świetnie. Maszynerję psychiczną zastąpił przejrzyscie, wplótł zaś w całość ruchowo-rytmiczne przejawy swego życia. Był bajecznie kolorowy, groteskowo giętki, komicznie rytmiczny i serdecznie pogodny. Ani śladu parodji, satyry czy dowcipu. Łagodny humor – jak w całym przedstawieniu”²⁵.

Jednak nie wszyscy podzielali ten pogląd, podważając słuszność obsadzenia artysty w roli komediowej. Sprawozdawca „Tygodnia Polskiego” donosił: „P. Jaracz grał wybornie po jaraczowsku, robił co mógł – jednakże karykaturował, groteskował, szarżował nawet. Swobodna, szczerza, niewymuszona *vis comica* była obca tej grze. I mimowoli myślało się o... Fertnerze”²⁶²⁷. Podobnego zdania był Kornel Makuszyński, chociaż nie szczędził aktorowi wyrazów uznania: „Jaracz

przygotował się do wielkiej swojej roli całym ogromem pracy, miał wtedy opracowany każdy ruch ręki i nogi, każdy nieartykułowany dźwięk przy lekcji wymowy; mistrzowski aktor uczynił wszystko, co mógł, nie mógł jednak otoczyć twarzy pana Jourdaina tą płasko roześmianą pogodą zadowolonego z siebie głupca, która z takich imitacji ludzkich twarzy nie schodzi, fenomenalny bowiem talent Jaracza, sięgający od farsy do tragedji, ciąży raczej do tej drugiej, stąd na wesołości leży zawsze jakby mroczny cień, wesołość jego nie jest żywiołowa i nie narzuca się sama, lecz widać w niej pracę wielkiej inteligencji; krępa przytem, zwarta w sobie jego postać odbiega od tego typu, w którym pan Jourdain czułby się najlepiej, od postaci ledwie wyciosanej grubą ręką. Przy tem wszystkim błazeńska wesołość postaci scenicznej patrzy przez oczy Jaracza,

Kostium Kasi (wg tłumaczenia Boy'a: Neryny), projekt Wincenty Drabik



21
W. Zawistowski, „Kurier Polski”
17 VI 1920, s. 2.

22
L. Schiller (1937), s. 386.

23
Ibidem, s. 385.

24
E. Breiter, „Naród” 17 VI 1920, s. 5.

25
W. Zawistowski.

26
Antoni Fertner (1874–1959) – „król komików na scenach polskich, zwany genjuszem i absolutem humoru, demonem komizmu. [...] Wszystkie jego postacie kipią wesołością, werwą niepospolitą i temperamentem”.
(M. Orlicz, *Polski Teatr Współczesny*, Warszawa 1935, s. 109).

27
A. Zagórski, „Tydzień Polski” 1920,
nr 19, s. 4.

28
K. Makuszyński.

29

Ibidem.

30

S. Pieńkowski.

31

Ibidem.

32

L. Chrzanowski, „Świat” 1920,
nr 26, s. 15.

33

K. Makuszyński.

34

Ibidem.

35

W. Grubiński, „Kurjer Poranny”
16 VI 1920, s. 3.



Kostium Pana Jourdain, projekt Wincenty Drabik

ogromnie żywe, bystre i pełne przenikliwego blasku. Dopiero kiedy grymas wściekłości, bóli przy obiciu, strachu lub zdumienia maluje się na twarzy »mieszczanina«, wtedy Jaracz, jak w scenie tureckiej, jest niezrównany. Jest to jeden z pierwszych w Polsce aktorów²⁸.

Zespół aktorski chwalono przede wszystkim za staranne wykończenie scenicznego obrazu oraz „szeroki gest komiczny, śmiało skierowany ku wielkiej zabawie”²⁹. Podkreślano zalety talentu Władysława Grabowskiego (Dorant), ujawniającego „żywiotową siłę komiczną” w subtelnym wycieniowaniu postaci arystokratycznego afezrysty, oraz pysznie partnerującej mu Bronistawy Koyatłowiczówny, którzy – nawet wedle stów nieprzychylnie nastawionego Stanisława Pieńkowskiego – „wytrzymali styl najpełniej”³⁰. Zofia Modrzewska zachwyciła recenzentów wyrobieniem plastycznym. Rolami Neryny i Kolombiny udowodniła, że „nie tylko jako aktorka, ale też jako tancerka łączy w swoim talencie inteligencję aktorską z poważną i szczegółową pracą, inteligencję ciała z wdziękiem wrodzonym i prostotą środków artystycznych”³¹. Doskonałą sylwetkę Covielle’a stworzył Stanisław Bryliński, prawdziwie molierowski i rubaszny. „Groteska i możliwość bawienia się na scenie – relacjonował Leon Chrzanowski – zdają się leżeć w charakterze tego artysty, który w tego rodzaju rolach zawsze niemal zastępuje na pochwałę”³². Bryliński „dokazywał dzielnie na tym jarmarku wesoleści”, a towarzyszący mu Aleksander Węgierko budził zachwyt przemianą z „zazwyczaj poważnie zimnego i ściśle poprawnego amanta [...] w doskonałego, szczerze zabawnego sułtańskiego syna”³³.

„Mocną, widać rękę, ma ten człowiek – pisał Makuszyński o reżyserskich zasługach Bolesławskiego. – Potrafił wprawić w doskonały ruch barwnego i hucznego bąka komedji, utrzymał go w nim do końca, w ruchu zaś tym porwał za sobą aktorów, tancerzy, śpiewaków, wielką liczbę ludzi, doskonale przygotowanych i bacznych na najmniejszy drobiazg, upozowanych doskonale [...] Pracowali wszyscy z całym oddaniem duszy nad powodzeniem molierowskiego dzieła; każdy przyniósł coś z siebie w ofierze, wiedząc, że buduje małą rolę wielki, dziwnie barwny gmach, w którym wielki, mądry, smutny Molier naucza o duszy ludzkiej”³⁴. Zainteresowanie, jakie od samego początku budziła współpraca Bolesławskiego z Teatrem Polskim, przełożyło się na frekwencję premierowej publiczności: w gmachu przy ulicy Oboźnej było tego wieczoru „pełno i wesoto”³⁵. *Mieszczanin szlachcicem* – wywołujący burzliwe owacje widowni – szedł kompletami 31 razy, dogadzając dyrekcji teatru pełnym sukcesem kasowym.

Mieszczanin szlachcicem – komedia w 3 aktach, okraszona baletem, Moliera. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Układ sceniczny Ryszarda Bolesławskiego i Leona S. Schillera. Dekoracje i kostiumy Wincentego Drabika. Muzyka w opracowaniu L. S. Schillera. W akcie III-im *Mandragora*, pantomima w 3 sprawach Karola Szymanowskiego. Scenariusz Ryszarda Bolesławskiego i Leona S. Schillera. Obsada: Pan Jourdain – St. Jaracz, Pani Jourdain – St. Stubiccka, Lucylla – J. Gzyłewska, Kleont – A. Węgierko, Dorymena – B. Koyatłowiczówna, Dorant – W. Grabowski, Neryna – Z. Modrzewska, Covielle – St. Bryliński,

Nauczyciel muzyki – W. Neubelt, Tancmistrz – T. Chmielewski, Nauczyciel fechtunku – J. Strachocki, Nauczyciel filozofii – J. Zieliński. Obsada *Mandragory*: Król Sinadab – J. Strachocki, Królowa Gulinda – M. Bonecki, Arlekin – St. Umińska, Kapitan Kokodrillo – T. Chmielewski, Doktor – F. Zbyszewski. Wystawione dn. 15 czerwca 1920 r. (Nota o spektaklu na podstawie: J. Lorentowicz, *Teatr Polski 1913–1938*, Warszawa 1938, s. 25).

Fot. Stanisław Brzozowski

Fotografie ze spektaklu i reprodukcje projektów W. Drabika ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie.

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

Kostium Króla Sinadaba, projekt Wincenty Drabik



Agnieszka Maria
Wasieczko

POMIĘDZY INDYWIDUALNOŚCIĄ A MASOWOŚCIĄ O TWÓRCZOŚCI IGORA PRZYBYLSKIEGO

„Interesuje mnie to, co żyje i umiera razem ze mną, może dlatego parowozy stojące w muzeach nie budzą mego zainteresowania. Staram się w każdej jednostce transportu lądowego, niezależnie od tego, czy to jest lokomotywa czy autobus, znaleźć jakąś niepowtarzalną i niepodważalną wartość”.

54
KRYTYKA



Widok zewnętrzny wystawy *Miracle*. 2013

Igor Przybylski maluje, fotografuje, robi filmy video, zajmuje się performansem, a wszystkie te działania oscylują wokół jednego tematu – środków transportu zbiorowego i obiektów techniki, które stały się elementem naszego otoczenia. Pomysły na jego obrazy rodzą się podczas podróży, wypraw i wędrówek. Zdarza mu się pojechać na drugi koniec Polski specjalnie, aby zrobić zdjęcie zabytkowej lokomotywy spalinowej. Z aparatem w ręku spędza długie godziny na peronach i w lokomotywniach, uwiecznia zabytkowe hale, oryginalne, nieco zdewastowane budynki stacji małych miejscowości i semafony. „Uważa się, że wszystkie lokomotywy są takie same, jednak każda z nich jest indywidualnością”, mówi artysta.

Prace malarskie Igora Przybylskiego nie są jednak dostównymi wizerunkami pociągów, lecz inspirowanymi nimi abstrakcyjnymi kompozycjami, przy których artysta zmagą się ze światłem i kolorem. Przyglądając się jego wyrafinowanym, oszczędnym obrazom, początkowo trudno stwierdzić, co przedstawiają. To raczej syntetyczne portrety lokomotyw wyłaniające się z gry abstrakcyjnych figur. Malarz podkreśla takie ich elementy, jak czło z wymalowaną literą V, zderzak, okrągłe światła czy kabinę maszynisty. Obrazy maluje na desce lub płótnie, powoli nakładając kolejne, lekko prześwitujące warstwy farby akrylowej. Niekiedy zajmuje mu to kilka tygodni, a namalowany obraz jest całkiem inny niż ten zamierzony. Choć w procesie malarskim artysta inspirował się samodzielnie wykonanymi zdjęciami, to nigdy ich wiernie nie odwzorowywał, lecz wybiera z nich różne fragmenty, które łączy w nową całość.

W 2001 roku, jeszcze na studiach, rozpoczął realizację projektu *Lokomotywy EU07*, do którego przekonał kierownictwo Polskich Kolei Państwowych. Chcąc podkreślić indywidualny charakter każdej z warszawskich lokomotyw serii EU07, przemalował tablice z przypisanymi im numerami. Pozostawił kolorystykę zastrzeżoną dla lokomotyw, wprowadził jedynie nowe odcienie tła i symboli, dzięki czemu ciężkie ciała maszyn uczynił polem subtelnych działań malarskich. Lokomotywy, które dziś kursują po całej Polsce, stały się niezwykle nośnikiem wprowadzonej w przestrzeń publiczną sztuki, dotychczas tak nieprezentowanej.

Wystawę dyplomową *Oblicza* (2002) Igor Przybylski pokazał w warszawskim Muzeum Kolejnictwa. Chciał uciec od dostowności malarstwa figuratywnego, dlatego postanowił namalować portrety polskich lokomotyw i na podstawie wcześniej zrobionych fotografii uwiecznić najstarszą wówczas ET21.

Przybylski nie unika też działań performatywnych. ET22-550 to jedna z lokomotyw serii ET22, wykorzystywanych do prowadzenia pociągów

towarowych. Ten pojazd o interesującej bladej szarej kolorystyce wyróżniały rzadko spotykane czerwone tabliczki identyfikacyjne z białymi numerami. W 1998 roku lokomotywę ET22 przeznaczono do kasacji, dlatego w 2003 w stołecznej galerii Raster artysta wymalował w skali 1:1 sylwetkę lokomotywy ET22-550, po czym zamalował ją na biało. Pojazd zdawał się zniknąć pod warstwą farby, a pod koniec akcji było widać jedynie przytwierdzoną do ściany, czerwoną tabliczkę z oryginalnym numerem pociągu. Artysta przejechał się kiedyś lokomotywą i nagrał dźwięk towarzyszący rozpędzaniu się pociągu ekspresowego Heweliusz o numerze 5300. Kiedy pojazd kursujący z Gdyni przez Warszawę do Krakowa o godzinie 4.22 rozpoczynał podróż, z reguły było zupełnie ciemno i widoczne były jedynie światła semaforów w oknie oraz kontrolki na pulpicie pociągu. Dziś już on nie istnieje, lecz niezwykle wrażenia wyniesione z podróży w lokomotywie skłoniły artystę do realizacji projektu *5300 – Odjazd!*. Podczas performansu przeprowadzonego 25 czerwca 2003 roku przy współpracy galerii Raster w warszawskim Klubie Deep skonfrontował publiczność z własnymi przeżyciami. Przyciemnioną przestrzeń sali wypełnił dźwiękami symulującymi odgłosy przejeżdżającego pociągu, a światła widoczne na wieży hi-fi przypominały te z kontrolki lokomotywy pociągu 5300. Przebrany artysta wcielił się w rolę konduktora i skasował gościom własnoręcznie wydrukowane bilety.

Przybylskiego zawsze też interesowała tożsamość miasta, dlatego wystawę *Komunikacja publiczna* w Galerii Manhattan w Łodzi (2003) można nazwać specyficznym „reportażem” o stolicy pokazanej z perspektywy artysty, który zazwyczaj porusza się po Warszawie autobusami, metrem, samochodem i pieszo. Do opisu miasta posłużył mu tak lekceważone „odpadki” miejskiej cywilizacji, jak zużyte bilety oraz reklamujące agencje towarzyskie ulotki, które pieczętowała zbierał na stołecznych ulicach od listopada 2002 roku. Posłużył mu one do wyklejenia na ścianach Galerii Manhattan barwnej mozaiki. Wszystko zaczęło się od zainteresowania reformą systemu biletowego i wprowadzenia w Warszawie 75 typów biletów komunikacji miejskiej. Dlatego Przybylski przez kilka miesięcy metodycznie gromadził te wykorzystane – zbierał je w autobusach, podnosił z ulicy, a nawet szukał ich w śmietnikach. Wtedy odkrył też niezwykle różnorodność wkładanych za wycieraczki samochodów ulotek reklamujących agencje towarzyskie. By zebrać bilety na pętach i przystankach autobusowych, podejmował niezwykle forsowne wycieczki, które czasem zajmowały mu pół dnia. Wiedział, że każda znaleziona ulotka – zarówno atrakcyjna wizualnie, jak i ta pozornie źle zaprojektowana – jest niepowtarzalna pod względem koloru oraz formatu, i dlatego czasem specjalnie jechał po nie na drugi koniec miasta. Działał przy tym według ściśle nakreślonego planu w niemal

każdej dzielnicy Warszawy, a nie tylko w miejscach, w których zazwyczaj bywał – jednego dnia eksplorował Dolny Mokotów, a następnego Powsin. Niekiedy jechał 30 autobusami dziennie. Odwiedzane obszary zaznaczał na specjalnej mapie. Wszystko, co znalazł na warszawskich ulicach bądź w środkach komunikacji publicznej, posegregował, popakował i opisał, a następnie wykorzystał na wystawie. Zbieranie biletów i ulotek Przybylski udokumentował na licznych fotografiach, rejestrując między innymi sztuczki samochodowe, staranowane barierki, sterty ulotek przewalających się po ulicach zaśmieconej Warszawy czy muldy brudnego śniegu. Wszystkie elementy wystawy – 14 000 biletów, kilkaset ulotek i zdjęć – złożyły się na unikalny portret tętniącej życiem metropolii.

Wynikiem artystycznych dociekań Igora Przybylskiego, stale oscylujących wokół zależności pomiędzy tym, co indywidualne, a tym, co masowe, jest też wystawa *ET go home*, pokazana w stołecznej Galerii Krytyków Pokaz (2004). Artysta poświęcił ją jednemu typowi lokomotywy – ET22. Ponad 800 zdjęć ukazujących te maszyny uzupełniły rozkazy dla maszynistów trakcji elektrycznej, a także fragment własnego spisu lokomotyw, w którym autor oznaczył ich przynależność oraz rok produkcji. W galerii znalazł się też obraz, którego namalowanie zainspirowała ET22-640.

Na wystawie *Weterani* w Galerii XX1 Kuchnia w Warszawie (2005) Przybylski ponownie ujawnił zainteresowanie indywidualnością i niepowtarzalnością autobusów. Kiedy w 1984 roku wrócił do Warszawy po kilkuletnim pobycie w Łodzi, zauważył, że miejsce wystużonych jeliczy zajęte ikarusy. Dlatego wystawę poświęcił najstarszym, jeżdżącym wówczas autobusom tej marki – produkowanym w latach 1982–1991 ikarusom z manualną skrzynią biegów. Zdjęcia ukazujące koła setek pojazdów zestawiał w barwny fryz, a z 300 biletów skasowanych w ikarusach ułożył na ścianie i podłodze kompozycję przypominającą ogromny, nieco pogięty bilet. Ekspozycję uzupełnił spis autobusów z Warszawy oraz dokumentacja szybkościomierzy, na których widoczne są przekroczenia prędkości. Wbrew przyzwyczajeniu, które w miejskich autobusach każe widzieć jedynie przykłady produkcji seryjnej, artysta widzi niepowtarzalność każdego z nich. Pojazdy o charakterystycznych detalach konstrukcyjnych, specyficznym kształcie i kolorystyce nadają miastu charakter. Jak napisał trafnie w tekście kuratorskim Grzegorz Borkowski: „[...] jeżeli nawet dopatrzmy się w działaniach Igora budowania pewnej mitologii techniki, to z pewnością nie jest to mitologia niebezpieczna – otwiera nas na świeży sposób doświadczania miasta, a nie zamyka wyobraźni w jakimś schemacie”. Kontynuacją projektu stała się wystawa *Ikarus Total*, pokazana w warszawskiej Kordegardzie w 2007

Fragment wystawy *Laminatka*, 2012

roku. To rezultat trzyletniej dokumentacji autobusów miejskich, podczas której artysta zdołał sfotografować warszawskie ikarusy z harmonijkowymi drzwiami starego typu. Obok malowidła ściennego w skali 1:1, ukazującego tył autobusu 1290, na wystawie była projekcja 553 slajdów, poświęcona zezłomowanym pojazdom, symulator jazdy, płyta CD z nagraniem pracy silników 20 autobusów, a także mały obrazek z logo Ikarusa.

Realizując projekt *Polskie drogi*, prezentowany w Galerii BWA w Zielonej Górze (2006), Igor Przybylski wykorzystał zdjęcia wykonane pomiędzy majem 2004, kiedy Polska wstąpiła do Unii Europejskiej, a rokiem 2006. Był to ostatni moment, gdy można było sfotografować stare pojazdy, które szybko wyparty nowe auta sprowadzane z Zachodu. Wszystkie fotografie artysta zrobił aparatem cyfrowym zza kierownicy swego samochodu, którym podróżował po całej Polsce. Ułożona z nich mozaika zdjęć ukazujących samochody i autobusy na białej ścianie galerii utworzyła przerywaną linię, podobną do malowanej jako oznaczenie dróg. Na każdym z 40 pasów znalazło się 15 zdjęć, na których artysta uwiecznił takie zabytki komunikacji, jak samochody Nysa, Trabant i Fiat 125p. 60 000 przejechanych kilometrów udokumentował na ułożonej na podłodze mapie, którą odgrodził taśmą. Wystawę uzupełniła multimedialna projekcja 2000 zdjęć, które zrobił na różnych trasach. Te najbardziej charakterystyczne Przybylski posegregował wedle pór roku, w których je wykonał, i ułożył z nich dynamiczną projekcję – bawiąc się w grę skojarzeń, „przemieszał” mijane krajobrazy, obiekty kojarzące się z danymi miejscowościami, budynki oraz pojazdy. To chyba najbardziej kompleksowa realizacja ukazująca Polskę tuż przed i tuż po wejściu do Unii Europejskiej!

Źródłem inspiracji wystawą *Z.T.P. (Zakład Taboru Poznań)* w galerii Pies w Poznaniu w 2006 roku była wizyta w poznańskiej lokomotywowni, gdzie artysta odnalazł wiele starych, zapomnianych

urządzeń technicznych, opatrzonych instrukcjami obsługi z ostrzeżeniami. Malując ściany na odpowiednio dobrane kolory oraz umieszczając na nich obrazy naśladujące tablice ostrzegawcze, Przybylski upodobił wnętrze galerii Pies do Zakładu Taboru. Swoje obiekty tak dobrze wpisał w galeryjną architekturę, że widz mógł ich w ogóle nie zauważyć! Na ścianach, gdzie należało spodziewać się obrazów – nie było ich, zostały one bowiem rozrzucone w miejscach z pozoru przypadkowych. Niewielkie prace – *Masz tylko jedną głowę* czy *Uważaj! Możesz stracić życie* – wtopił się między druty wystające ze ścian, oprawkę lampy fluorescencyjnej oraz stary bojler do podgrzewania wody. Błękitną ścianę urozmaicił czerwono-biały znak STOP, a obok wyłącznika światła zawisał mały obrazek *Główny wyłącznik prądu*. Na wystawie odbyła się projekcja filmu *47 ton*, podczas której w każdej sekundzie przez ekran przesuwało się 47 ton masy pociągu ze Zduńskiej Woli, ważącego 3200

ton. Zapowiedzią filmu był jedynie obrazek z napisem „Uwaga, pociąg!”, a widzowie wchodzący do galerii słyszeli nagranie dźwięku towarzyszącego przejazdowi składu.

Artysta poszukując podobieństw między Warszawą i Łodzią, zauważył, że autobusy z obu tych miast są bardzo podobnie pomalowane i czasem nie wiadomo, skąd pochodzą. Niekiedy różnią się jedynie logotypami spółek przewozowych i czcionką. Ich zbliżoną kolorystykę oraz sposób numeracji Przybylski pokazał w dwuczęściowym projekcie *Miasto binarne* (2006), prezentowanym w Łodzi i Warszawie. Na wystawie w łódzkiej Galerii Manhattan znalazło się dziesięć plansz, a na każdej z nich pięć par autobusów – u góry łódzkie, a u dołu warszawskie. Miały one te same numery taborowe i zostały sfotografowane z tej samej strony. Z kolei tytuł wystawy *Polski błękit* (Galeria Zderzak, Kraków, 2006) odnosi się do koloru szyldów i architektury dworców, wspólnego dla takich choćby miejscowości, jak Przylep, Rzeszów, Zawada czy Chojnice. Obrazy artysta namalował po tygodniowej podróży po Polsce, podczas której przejechał 5,5 tysiąca kilometrów. Natomiast prace z wystawy *Linie zastępcze* (Galeria Wizytująca, Warszawa, 2008) powstały po spacerze wzdłuż tras warszawskich autobusów linii zastępczych. Charakterystyczne dla Przybylskiego postępowanie się fragmentami innych prac artysta wykorzystał też, przygotowując wystawę doktorancką *Laminatka* (Galeria XX1, Warszawa, 2012). Obrazom ukazującym tablice tytułowych lokomotyw projektu Otokara Diblika towarzyszyły wizerunki tablic stacji, przez które te pojazdy przejeżdżają. Pokazując słynne laminatki, artysta skupił się na ich częściach, logotypach, oznaczeniach i numeracji. Przemalowując tablice z dworców w Piłźnie czy Brnie Židenicach, wyabstrahował litery z typowego dla nich kontekstu, jakim jest pejzaż i architektura. Z kolei wystawę *Nieludzki*

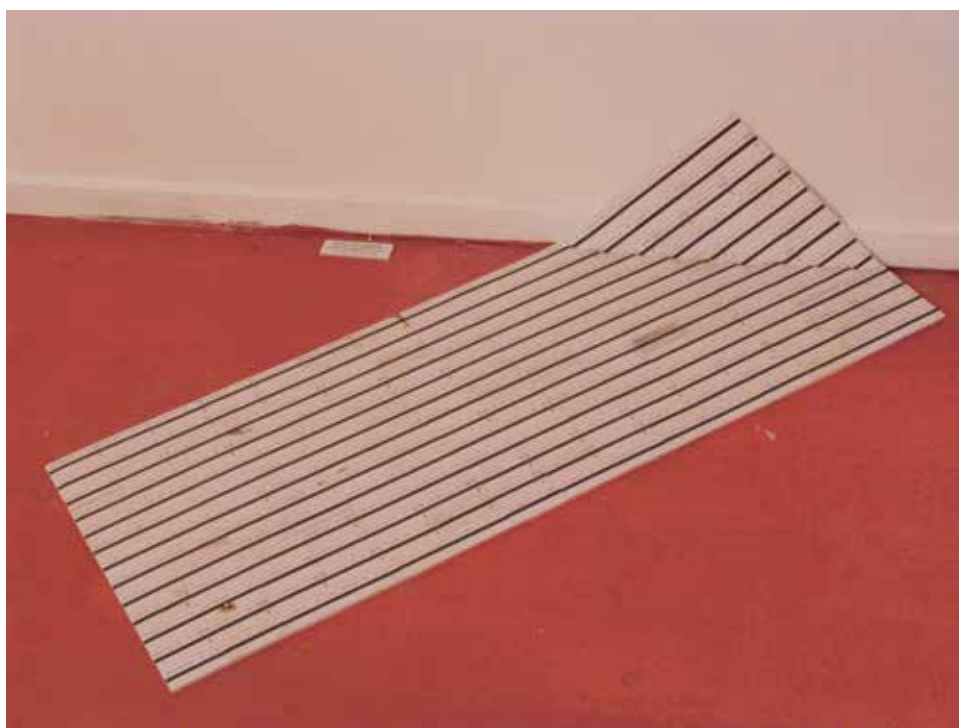
Obraz 224, *Zamość*, z wystawy *Nieludzki transwestra*, 2009

transwestyta, zaprezentowaną w warszawskiej Galerii m2 (2009), Igor Przybylski poświęcił autobusowi marki Jelcz M11, w którym nadwozie jelcza PR110 zespolono z podwoziem ikarusa. Dokumentację w formie slajdów przeprowadzoną w 50 miastach Polski uzupełniła specjalna mapa. Pojazdy marki Jelcz M11 różniły się kolorystyką, właściwą dla każdej miejscowości, a obok sterylnych autobusów można było obejrzeć pojazdy szczelnie oklejone pstrokatymi reklamami. W wielu miastach wycofywano je już z użytku, dlatego projekt Przybylskiego stanowi dziś unikalny materiał, świetnie oddający dynamikę zmian w Polsce okresu przełomu.

Igor Przybylski chętnie też sięga po nowe media. Projekt *Stacja Białystok*, zrealizowany w przestrzeni dworca PKP przy współpracy z Galerią Arsenat (2011), to multimedialna ingerencja w system informacji wizualnej. Igor Przybylski użył trzech ekranów umieszczonych na dworcu jako nośników do projekcji swoich filmów. Na ekranie stojącym obok stoiska księgarskiego pokazał nastrojową *Zimę 2009*, prezentowaną wcześniej na wystawie *Vanishing Point* (2009). Film tworzy sekwencja pozyskanych dzięki kamerze internetowej uszeregowanych zdjęć, które autor przez blisko trzy miesiące na bieżąco zgrzywał i zapisywał. Ten materiał, ukazujący pociągi przesuwające się w zimowej scenerii, prezentował 90 dni funkcjonowania stacji kolejowej z pogranicza Austrii i Niemiec. Niekiedy to, co można było obejrzeć w filmie, okazywało się zaskakująco podobne do tego, co działo się za oknem. Ekran obok stoiska księgarskiego zajęto video *122-045* ukazujące na niewielkim przystanku kolejowym jedną z najbardziej charakterystycznych czeskich lokomotyw towarowych, którą autor sfilmował w północnych Czechach wczesną wiosną. Niezwykle istotne stało się udźwiękowanie projekcji, którym Przybylski, zacierając granice pomiędzy rzeczywistością a fikcją, drażnił widzów. Video umieszczone nad głowami oczekujących na pociągi zaskakiwało ich i niepokoiło. Gdy rozległ się donośny dźwięk, zgromadzeni w hali dworca myśleli, że dochodził on z peronów, i wybiegali, by szukać swych pociągów! Ostatnią część ekspozycji stanowił slideshow *SBB* – zbiór pięknych widoków architektury kolejowej oraz pojazdów, które autor uwiecznił latem podczas podróży do południowej Szwajcarii. Oglądanie ich w Białymstoku okazało się świetnym sposobem na zabicie czasu podczas oczekiwania na pociągi.

Projekt *Live Show*, pokazany w Galerii BWA Tarnów (2012), można nazwać próbą stworzenia równoległej rzeczywistości. Artysta przeobraził na stację kolejową przestrzeń ekspozycyjną mieszczącą się w części zrewitalizowanego dworca tarnowskiego, przywracając jej pierwotny charakter. Wnikliwy obserwator mógł więc dostrzec tu takie elementy, jak fikcyjne rozkłady jazdy czy reklamy wymyślonych przez autora

nieistniejących w Europie połączeń kolejowych z miastami istotnymi dla rozwoju sztuki współczesnej. Towarzysty im zdjęcia z europejskich wystaw, a na żeliwnych filarach znalazły się nalepki ze znakami wskazującymi kierunki poruszania się po dworcu. Dzieła sztuki zostały przemieszane z obiektami autentycznymi, dlatego obok sprzętu gaśniczego zawisł obraz *Ogień*. Na piętrze zaś znalazły się obrazy przypominające niewielkie tablice ze stacji czterech krajów: Szwajcarii, Niemiec, Włoch i Czech. Zadając pytanie o rosnący wpływ mediów na nasze życie oraz percepcję współczesnego systemu identyfikacji wizualnej, Przybylski nie obawiał się dezinformować widzów. „Nie wiedziałem/wiedziałam, że mamy tak wiele pociągów zagranicznych z Tarnowa” – komentowali, oglądając wystawę. Integralną częścią projektu *Live Show* był też reklamujący go billboard, który stanął przy ul. Mickiewicza w Tarnowie.



Bilet do piekła, praca z 300 zużytych biletów skasowanych w Ikarusach, z wystawy *Veterani*, 2005

Przybylski dba o estetykę obrazu. Pracując nad fotografiami cyfrowymi, bardzo starannie je kadruje. Eliminuje z nich chaos wizualny, który towarzyszy współczesnym reklamom. Takie są zdjęcia z wystawy *Czecho-Słowacja* poświęconej czeskim lokomotywom na Słowacji i słowackim w Czechach oraz tablicom z małych stacji kolejowych (Muzeum Kolejnictwa w Warszawie, 2012). Fotografia stała się również podstawowym medium wykorzystanym podczas wystawy indywidualnej *Miracle* w Galerii Space w Bratystawie, zorganizowanej w okresie dwumiesięcznego pobytu rezydencyjnego na Słowacji (2013). Przestrzenią ekspozycji stał się lekki, mobilny kontener, który umożliwiał zmianę lokalizacji galerii. Tym razem został on ustawiony tak, by można go było widzieć z pobliskiego mostu. Na projekt *Miracle*, w którym artysta wykorzystał zdjęcia zrobione w Bratystawie, złożyły się trzy części. Zapętlona projekcja filmowa oraz animacja zdjęć cyfrowych odsoniły stary, obecnie zamknięty most, który wkrótce ma być rozebrany.

Na jego stalową konstrukcję Przybylski wprowadził tajemniczy pociąg widmo, który lewitując, zbliżał się niebezpiecznie do widza, by w końcu zniknąć. Ten pojazd, który został wymalowany jeszcze w okresie istnienia Czechosłowacji, a w 2013 roku trafił na złom – to relikwium przeszłości. W filmie doszło do spotkania dwóch enigmatycznych obiektów – mostu ze świata techniki, którego niepewna konstrukcja uniemożliwia odbyte po nim podróży, oraz lokomotywy fatamorgany, którą czeka kasacja. Ten fenomen oddaje chyba najlepiej tytuł wystawy *Miracle* (dosł. cud). Drugą część wystawy stanowił wyjątkowo długi wagon, który artysta ułożył na ścianie kontenera z kilkunastu zdjęć, przedstawiających graffiti wymalowane na nadwoziach różnych pociągów w Bratystawie. Ostatnią częścią projektu stały się dwie fotografie tablic z nazwami dworców. Uciekając się do lingwistycznej gry, Igor Przybylski dokonał subtelnej

interwencji w nazwy stacji, przekształcając „Cifer” na „Lucifer” oraz „Malacky” na „Macacky”. I, jak zauważył kurator wystawy Dano Dida, po korekcie obie nazwy miejscowości utraciły neutralność, ujawniając „złowrogie oblicze”.

Igor Przybylski – ur. 1974; studiował w latach 1997–2002 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; dyplom w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego. Od 2004 roku pracuje na macierzystej uczelni, obecnie jako adiunkt w pracowni malarstwa prof. J. Modzelewskiego.

Agnieszka Maria Wasieczko – ur. 1974; historyk i krytyk sztuki, niezależna dziennikarka. Absolwentka Wydziału Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się głównie sztuką współczesną, architekturą i designem. Współpracowała m.in. z: kwartalnikami *Exit* i *Artluk*, „CoCin” – *Review of Contemporary Art Centres and Museums*, portalem *abieg.pl* oraz miesięcznikiem *Architektura – Murator*. W Instytucie Sztuki PAN przygotowuje pracę doktorską poświęconą wizjom miast w filmach niemych z lat 20. XX w.



Anita Pasikowska, *Wernisaz*, 2006. Fot. A. Pasikowska

Eulalia Domanowska

ZMIERZYĆ SIĘ Z WIDZEM W GALERII XX1

W warszawskiej Galerii XX1 (dawnej Galerii Rzeźby) stworzonej w 2001 roku przez Ryszarda Ługowskiego – artystę oraz pedagoga Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Uniwersytetu im. Jana Kochanowskiego w Kielcach – często goszczą wystawy twórców z warszawskiej uczelni. Debiuty absolwentów, a czasem nawet studentów Akademii odbywają się w mniejszej sali, zwanej Galerią Kuchnia.

Nazwą XX1, oznaczającą nowy wiek, Ługowski podkreślił chęć prezentowania wartościowych nowatorskich dokonań w sztuce. Stworzył autorski program galerii, zaprasza do współpracy znanych artystów i kuratorów, także zagranicznych. Przewijały się tu różnorodne wątki współczesnego dyskursu kulturowego, tendencje socjologiczne, feministyczne, sztuka w przestrzeni publicznej i inne. W ciągu ostatnich dwunastu lat galeria zaprezentowała prace ponad stu artystów. Współpracują z nią tacy kuratorzy, jak Kazimierz Piotrowski, Stefan Szydłowski, Grzegorz Borkowski, Agnieszka Rayzacher, Bożena Kowalska, Michał Suchora czy autorka tego tekstu. Galeria XX1 jest ważnym punktem na mapie Warszawy animującym sztukę.

1

Seria lirycznych abstrakcji to „Mapa pogody”, a ekspresyjna – cykl kobiecych aktów „Lilith”.

2

www.galeriaxx1.pl/wieslaw-luczaj-czlowiek-jako-baza-danych-w-bari/ [data dostępu 27.03.2014].

Prawą ręką szefa galerii jest malarka Eliza Nadulska, uczennica Jana Tarasina, który wywarł wielki wpływ na jej artystyczną osobowość i myślenie o sztuce. Nadulska tworzy malarstwo, które zawiera elementy różnych narracji artystycznych, a zwłaszcza nowego modernizmu i postromantyzmu. Malarka za pomocą barw i światła subtelnie wyczarowuje wyrafinowane kompozycje, czasem abstrakcyjne, czasem z rozpoznawalnymi motywami architektury lub pejzażu. Migotliwość światła na wodzie, powiewy wiatru, nastroj zmiernych, blask słonecznego dnia na plaży. To okrucy przyjemności zatrzymane pod powiekami.

Galeria XX1, choć specjalizuje się w pokazywaniu prac przestrzennych i performatywnych, prezentuje także malarstwo. Odbły tu wystawy między innymi Arkadiusza Karapudy, Pawła Bołtryka i Antoniego Starowiejskiego. Obrazy Karapudy (w galerii pokazał serię „Azyle”) pełne spokoju, wyciszenia, działające kontrastami barwnymi, pięknym światłem i wysmakowaną kompozycją opartą na geometrii, charakteryzują się perfekcyjnym wykonaniem. Tematem jest człowiek w przestrzeni bądź codzienne przedmioty, jak meble, drabiny czy zabawki, przedstawione w zgeometryzowanych, opustoszałych wnętrzach. Magdalena Durda przyrównywała je do monumentalnego malarstwa quattrocenta (m.in. Piero della Francesca), a także do włoskiego malarstwa metafizycznego lat 20. i 30. XX wieku – grupy Novocento i Valori Plastici.

Inspiracją do tworzenia kompozycji i barwnych zestawień jest dla Karapudy twórczość Giorgio Morandiego.

Gdzieś niedaleko sytuuje się malarstwo Antoniego Starowiejskiego. Na prezentowanej w galerii wystawie *Przejście* sięgnął do współczesnej wizualności, malując niebanalnie banalne motywy: korytarz, ośnieżony rów melioracyjny, pozostawiony płaszcz czy klatkę schodową. Odrealnił je za pomocą koloru, a tym zabiegiem jeszcze bardziej uwidocznili ścianę, podłogę, schody czy śnieg. „Obrazy to zamknięty, autonomiczny świat, obszar kontrastów i przejść – strefy światła przechodzące w półmrok, przypadkowości w uporządkowaną geometrycznie przestrzeń, zderzeniu konkretnego z nieokreślonością”, mówił autor, który potrafił zwykłemu motywowi nadać magiczną intensywność.

W styczniu 2011 roku w Galerii XX1 w dużej sali rozkwitła malarska dżungla filodendronów – dzieło Pawła Bołtryka, który – po cyklach abstrakcyjnych i ekspresyjnych obrazów¹ – już od dekady zajmuje się malowaniem rośliny *Philodendron hastatum*. Na dużych płótnach pojawił się zielony mikrokosmos – ukazane w zbliżeniu liście i todygi. Zasadą *horror vacui*, czyli lęku przed pustką, i otwarta kompozycja sprawiły, że widz czuł się otoczony tymi florystycznymi malowidłami, a jednocześnie mógł wniknąć w ich tajemniczy i piękny świat. Paweł Bołtryk, stosując wysmakowaną kolorystykę, dekoracyjną płataninę todygi i liści, niemal kaligraficzną precyzyjną linię, umiał nadać swoim obrazom cechy, które nie tylko cieszą oko. W kompozycjach malowanych przez długie miesiące potrafił przedstawić dynamikę wzrostu rośliny, jej skomplikowaną budowę i bogactwo przestrzennych relacji między wijącymi się pędami. Natura nabrała tu niemal mistycznego charakteru, jak w rozważaniach angielskiego XIX-wiecznego myśliciela Johna Ruskina, który widział ją jako boskie doskonałe dzieło, kontrastujące z ułomnymi tworem ludzkich rąk. Tytuł *Hortus conclusus* odwołuje się zaś do średniowiecznej symboliki w malarstwie.

Sam termin oznacza niewielki otoczony murem ogród, w którym sadzono róże i lilie (symbol Matki Boskiej), a także zioła, bukszpan formowany w żywopłoty i pojedyncze drzewa. Filodendrony Pawła Bołtryka były jego prywatnym *hortus conclusus*.

Paweł Nowak kilkakrotnie prezentował swoją twórczość w Galerii XX1. Kilka lat temu zawiesił jej ściany matymi obrazkami, fotografiami i obiektami, czyniąc z tej przestrzeni kameralne, niemal domowe wnętrze. Używając oleju, parafiny czy bejcy autor stworzył prace, w których realizm miesza się z abstrakcją. Rysunki i znaki nawiązują do cielesności, przedstawiają mózgi, serca, a czasem twarze autora i jego rodziny. Artysta nie rezygnuje z poszukiwania poetyckiej duchowości, jaka emanowała z jego wcześniejszych woskowych konstrukcji. Widz ma wrażenie, że znajduje się wewnątrz pozbawionego skóry ciała i przygląda się wewnętrznym organom. Do cielesności odwoływał się również ostatni cykl autora, w którym powraca on ponownie do trójwymiarowego obiektu. W przestrzeni galerii na cienkich prętach kotowały się szklane serca. Instalacja wypełniona nakładającymi się na siebie widokami transparentnych form i odbić światła sprawiała sterylne wrażenie. Artysta jakby wypręparował serca z fizycznego ciała i wystawił na widok publiczny. Ciała zniknęły, zostały serca. Jednak formy są szklane, puste i chłodne. Nic w nich nie dostrzeżemy. Na pokazie instalacji *Transfusion* sercom towarzyszyła ekspresyjna czerwona, krwista linia przypominająca zapis EKG, który obiegał całe pomieszczenie. Całości dopełniały dwa „krwiste” obrazy zapisane numerami PESEL – bezosobowymi cyframi definiującymi każdego z nas. To gra między abstrakcyjnym znakiem a dosłownością naszej cielesności. Paweł Nowak przekształca elementy naszych ciał, wywleka wnętrze, odziera je ze skóry, wywraca wnętrzem na zewnątrz, desperacko poszukując prawdy istnienia.

Wiestaw Łuczaj, z którym w latach 90. Paweł Nowak, Ryszard Ługowski oraz Andrzej Rysiński prowadzili galerię na poddaszu budynku rektoratu warszawskiej Akademii, od wielu lat porusza się w nurcie abstrakcji geometrycznej, czasami łącząc ją z konceptualizmem bądź sztuką partycypacyjną. Główną częścią wystawy zatytułowanej *Człowiek jako baza danych (w Bari)*, pokazywanej latem 2013 roku, były prace powstałe przy współudziale studentów i profesorów Accademia di Belle Arti di Bari we Włoszech. Podobne rysunki powstały wcześniej jako efekt współpracy z mieszkańcami i studentami Radomia, Warszawy i Kielc, w ramach projektu realizowanego we współpracy z ASP w Warszawie, Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu oraz Instytutem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. „Zaproszone do udziału osoby wskazywały na mapie swojego miasta dziesięć miejsc szczególnie im bliskich (np. miejsce zamieszkania, szkołę, uczelnię, miejsce pracy, ulubione miejsce



Antoni Starowiejski, –, 2013, olej, płótno, 200 x 150 cm. Fot. J. Skwarcan

odpoczynku, miejsce pierwszej randki itp.)”². Autor, łącząc wskazane na mapie punkty linią, stworzył abstrakcyjne rysunki zawierające jednak konkretne dane. Był to przykład programowego budowania dzieła sztuki z wykorzystaniem przypadku. Wiesław Łuczaj zastosował podobną metodę do tej, którą Ryszard Winiarski używał w swoich czarno-białych obrazach w latach 70. Artysta podkreśla, że jego prace wpisują się w artystyczną strategię mappingu, nurtu w sztuce współczesnej opartego na wizualizowaniu informacji zawartych w rozmaitych bazach danych.

Kolejny artysta kilkakrotnie prezentowany w Galerii XX1 to Igor Przybylski, twórca „pozytywnie zakręcony”, swobodnie operujący różnymi malarzkimi konwencjami, poetykami i środkami, a jednocześnie pasjonat produktów ery industrialnej i ich znakomity dokumentalista. Fotografuje, filmuje i maluje lokomotywy, autobusy i dworce kolejowe. W 2012 roku zaprezentował przygotowywany przez dwa lata projekt *Laminatka*, dotyczący czechosłowackiej lokomotywy serii 230/240 produkcji zakładów Skoda z roku 1964. Autor jeździł po słowackich i czeskich stacjach kolejowych, dokumentując już blisko pięćdziesięcioletnie lokomotywy – genialne dzieło inżyniera Dibilika. Przybylski od dawna fascynuje się poetyką kolei, techniki i podróży. Od co najmniej dziesięciu lat kolekcjonuje różne obiekty, ich specyfikacje i dokumentuje środki komunikacji. Na obrazach pokazuje detale, takie jak reflektory, okna, kraty wlotu powietrza, elementy kokpitu wraz z elementami sterowania, a także napisy i symbole. Znawcy rozpoznają na pierwszy rzut oka abstrakcyjne kompozycje jako fragmenty swoich ulubionych maszyn³.

Problemem utrudnionej bądź zaburzonej komunikacji zajmowała się też artystyczna para Fale Bałtyku, czyli Ula Niemirska i Rafał Dominik. Zostali zaproszeni do udziału w Festiwalu Piękne Kłamstwa, który autorka artykułu organizuje z Galerią XX1 od 2007 roku w przestrzeni publicznej – ogrodach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w Noc Muzeów. Początkowo były to polsko-norweskie spotkania performerów, które przekształciły się w imprezę z udziałem artystów z wielu krajów. Młodzi twórcy z grupy Fale Bałtyku, jak w dziecięcej zabawie czy może filmach sensacyjnych, siedząc na dachu wieżowca, odpowiadali na pytania widzów, przesyłając odpowiedzi za pomocą liny i koszyczka. Projekt korespondował z postmodernistycznym widzeniem komunikacji jako narzędzia niemożnego doprowadzić do porozumienia z powodu niekoherentnego języka. Ula Niemirska i Rafał Dominik prezentowali na festiwalu rok wcześniej projekt multimedialny testujący spostrzegawczość i sposoby widzenia. Celem było wprowadzenie widzów w błąd, dezorientacja, iluzyjne przemieszczenie w czasie i przestrzeni. Na ekranie monitora ustawionego na trawniku można było oglądać brzeg morza i fal

rozbijających się o piasek. Wychodząca obok spod ziemi wielka tuba emitowała ich dźwięk. Artyści stworzyli wizualną iluzję bezpośredniej multimedialnej transmisji znad morza. Humorystyczny, lekki ton korespondował z ideą „pięknego kłamstwa”. Było coś niepokojącego w tym projekcie. Za pomocą mediów, które są oknem na świat, można dokonywać dowolnych manipulacji. To nie tylko gra z widzem, to gra z filozoficznym pojęciem czasu, przestrzeni i rzeczywistości.

Inny rodzaj komunikacji zastosowała w partycypacyjnej akcji Anita Pasikowska, która studiowała w pracowni Leona Tarasewicza w warszawskiej ASP. Na długiej wstędze papieru rysowała zauważane przez siebie sytuacje, ludzi, zwierzęta i otoczenie. Działaniem artystki zaczęli się interesować odpoczywający na trawniku studenci i rodzice z matymi dziećmi. Jedni zaczęli rozmowę, inni przytaczali się do rysowania. Powstał niezwykle rysunkowy pamiętnik dwóch godzin spędzonych w ogrodach. „[...] walor wpisania w zastaną architekturę pojawił się także w realizacji *Wernisaż* w Galerii XX1. [...] wykorzystane zostały wielkie okna-witryny galerii, znajdujące się przy ruchliwej alei. Rozległa ściana rysunku, umieszczona nie w samych oknach, lecz



równoległe do nich we wnętrzu galerii [...] dobrze widoczna dla przechodniów, absorbuje ich uwagę, [...] akcentuje przestrzeń między oknami a rysunkiem, komunikuje zaproszenie do wejścia i bycia jej uczestnikiem”⁴. Tym razem autorka narysowała wernisażowych gości. Anita Pasikowska działa w przestrzeni publicznej, wykorzystując klasyczne medium rysunku do nawiązania kontaktu z widzem. Jak zauważył Roman Lewandowski, stała się ona „nie tylko kronikarzem i flâneurem, rysowniczką i voyeurom, ale również gościem i współuczestnikiem zdarzeń”⁵.

Galeria XX1 współorganizuje także projekty międzynarodowe za granicą. Do nazwanego *Komunikacja*, który odbył się w galerii Platform w mieście Vaasa położonym na północy Finlandii, zaprosiłam czworo twórców: Jana Mioduszewskiego, Anitę Pasikowską, Igora Przybylskiego i Ryszarda Ługowskiego. Ich zadaniem było odniesienie się do pojęcia „komunikacja”.

Anita Pasikowska wybrała pięć willi i namalowała akwarelę ich frontalne ściany, a przede wszystkim okna, które uznała za najważniejszy element

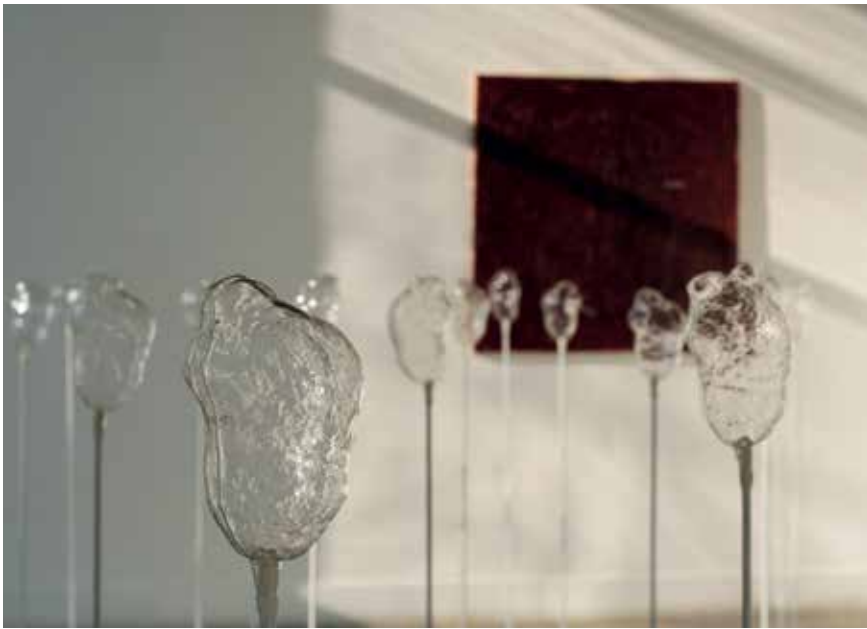
3
Więcej na temat twórczości Igora Przybylskiego zob. artykuł A. M. Wasieczko *Pomiędzy indywidualnością a masowością*, w tym numerze „Aspiracji” (przyp. red.).

4
www.galerioux1.pl/wp-content/uploads/image/wystawy/2006-2004/pasikowska/pasikowska.html (data dostępu 27.03.2014).

5
R. Lewandowski, *Pro publico / aethestico bona...* „Fort Sztuki” 2006, nr 4, s. 20.

6
www.samadi.republika.pl/rort68.htm (data dostępu 01.04.2014).

Paweł Bałtryk, *Hortus Conclusus*, 2011. Fot. P. Bałtryk



Paweł Nowak, *Transfusion*, 2012. Fot. E. Nodulska

otwartości architektury domu, będącego przecież azylem. Następnie starała się powtórzyć motyw, ale namalowany wewnątrz danego domu. W tym celu musiała nawiązać kontakt z jego mieszkańcami, co było istotą jej projektu. Niektórzy przyszli na wernisaż, aby obejrzeć rezultaty pracy artystki. Mieszkańcy wszystkich wybranych przez autorkę domów okazali się gościnni i otwarci na takie projekty.

Jan Mioduszewski zabrał widzów na niezwykle spacer malarza. W specjalnym uniformie pomalowanym we wzór stojów drewna sosnowego, w pomalowanych butach, ze stelażem na plecach, na którym zamontował akcesoria malarskie: powykręcaną sztalugę, palety, pędzle, blejtram i kasetę z farbami, pojawiał się na ulicach Vaasy, budząc zrozumiałe zainteresowanie przechodniów. Malarz – nomad, ubrany w iluzjonistyczne ubranie wykonał też tak zwany still performance. Przez lunetę widzowie mogli obserwować jak stoi z pędzlem w ręku, zastygły przed sztalugami. Autor sam stał się obiektem sztuki – odległym i niedostępnym.

Igor Przybylski zaprezentował film zrobiony na ulicy Nowy Świat w Warszawie. Sfilmował ulicznego muzykanta, który okazał się ukraińskim wirtuozem szukającym w Polsce zarobku. Na warszawskiej ulicy zarabiał więcej, niż grając w kijowskiej orkiestrze symfonicznej. Utrzymanie rodziny stało się łatwiejsze dzięki możliwości podróżowania. Szkoda tylko, że okupione tak wielkim poświęceniem skrzypka.

Ryszard Ługowski użył środków medialnych. Publiczność obserwowała dwie projekcje: jedna była widokiem powierzchni księżycy, druga pokazywała bezpośrednio obraz działania artysty, który starał się wrzucić monety do starego kociołka, a następnie ulepić z nich (księżycową?) kulę. Zderzenie poetyckiego symbolu z chłodną, a nawet cyniczną kalkulacją robiło wrażenie. „W tym performance przeprowadzam pewną grę z widzami – objaśniał autor – dokonuję małej manipulacji wizualnej, prezentując dwie rzeczywistości w formie projekcji

z rzutnika video. Jedna dzieje się na żywo w galerii, druga ukazuje »spacer« po księżycu i jego kraterach. Używam też monet z wielu krajów świata, które są elementem reprezentującym cywilizację. Odnoszą się do wielu narodowości i wielu kultur, w których zachodzą dynamiczne zmiany”. Ryszard Ługowski, poszukując sensów i badając drogi rozwoju cywilizacji, przywoływał tezy średniowiecznego myśliciela – Mikołaja z Kuzy, który twierdził, że: „Kiedy [człowiek] zrozumie już, że poprzez racjonalne i dyskursywne myślenie nie jest w stanie ogarnąć *prostej i nieskończonej prawdy*, wtedy powinien otworzyć się na intuicję, aby wzniesić się ponad różnorodność i różnice”⁶. Zdaniem myśliciela *prawda* (absolut, całkowite maximum) przewyższa rozum, dlatego należy wyjść poza rozum (myślenie dyskursywne) i poza wyobraźnię, aby uchwycić owo *maximum* na drodze intuicji. „Kulturowy monetarny tygiel”, jaki powstał w wyniku działań artysty, starał się on symbolicznie zlepnić – „zjednoczyć” w jeden organizm.

Ryszard Ługowski już od prawie 30 lat zaskakuje różnorodnością swoich prac. Mimo że studiował w pracowni Stefana Gierowskiego na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, to od 1984 roku zajmuje się budowaniem obiektów, multimedialnych instalacji i performansami, za pomocą których pokazuje nam świat w nieustannej transformacji. W jego dziełach odnaleźć można tematykę egzystencjalną, polityczną i filozoficzną. Od dawna interesuje się też astronomią i astrologią. Wcieliła się w rolę alchemika poszukującego tajemnicy bytu. Artysta przekształca różnego rodzaju przedmioty i obiekty, czyni z nich hybrydy, zamienia elementy miejscami – w ten sposób tworzy nowe twory i nowe jakości. Często przywołuje obrazy kosmosu, obszaru ciągle dla nas tajemniczego, obrostłego legendami i marzeniami ludzkości, gdzie wszystko jest możliwe.

W 1998 roku Ługowski stworzył fikcyjną firmę ERES. Nastąpił wtedy radykalny zwrot w jego sztuce w kierunku alchemii społecznej. Firma

przygotowywała projekty, które odpowiadały na zapotrzebowanie społeczne i w swoisty sposób proponowała rozwiązywanie nabrzmiałych problemów. Artysta organizował pokazy, aranżował salony, biura, gabinety itp., w których obiecywał klientowi radość, szczęście i spełnienie marzeń, postępując się agresywną reklamą. W ironiczny sposób ukazywał namiętności, jakim ulegał człowiek końca XX wieku. W 2001 roku firma artystyczna prezesa Ryszarda Ługowskiego ERES zaczęła tworzyć projekty, które w sposób bezpośredni lub pośredni nawiązują do zagrożeń spowodowanych rozwojem cywilizacji. Powstały *Genetrix*, *Exitus*, *Inseminatio*, *Katharsis – terapia zajęciowa*, *Podwójny zapis rzeczywistości*, *Zaginiona komnata* i *Anatomia terrorystki* zwracające uwagę na zagrożenia współczesnego świata – inżynierię genetyczną, manipulowanie informacją przez media czy terrorizm. Dobrym przykładem twórczości Ługowskiego jest multimedialna instalacja powstała w 2010 roku – propozycja, być może najlepszego od lat, polskiego pomnika. Projekt był pokazany po raz pierwszy w galerii Rom8 w Bergen. Instalacja eksplorowała tematykę patriotyzmu i tożsamości narodowej w oparciu o osobiste wątki rodzinne – legendę wujka ułana. Tytuł *Dadzą mi konika cisawego* pochodzi z popularnej piosenki i nawiązuje do polskiej kawalerii z okresu międzywojennego. Te historyczne resentymenty wpisane w romantyczny mit bohatera często przywoływano w polskiej powojennej kulturze. Ryszard Ługowski rewiduje to podejście. Jego instalacja zawiera widoki trudnej do zaobserwowania z Ziemi mgławicy Koński Łeb. Nocne, gwiazdziste niebo. Tam właśnie umieszcza artysta utopiiny, nieco humorystyczny pomnik jazdy polskiej, którego lokalizacja z pewnością zaspokoiliby polską megalomanię. Twórca łączy osobistą mityczną historię z powszechnym publicznym marzeniem, tworząc dobrotliwie ironiczną propozycję, która znalazła uznanie ekspertów i widzów.

Opisane różnorodne projekty pedagogów i artystów związanych z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, a także jej absolwentów, przekonują o ich otwartości myślenia, chęci eksperymentowania, o szerokim wachlarzu zainteresowań tychże twórców oraz dużym potencjale twórczym środowiska. To cenne i sympatyczne, że mogli oni debiutować w Galerii XX1 czy też niejednokrotnie pokazywać tam już dojrzałe projekty, będące ważnymi etapami na ich drodze artystycznej. Taka promocja i możliwość prezentacji rodzi przecież twórczy ferment tak potrzebny na uczelni, daje możliwość wspólnych dyskusji i doświadczeń, ważnych zarówno w indywidualnym procesie twórcy, który mierzy się ze swoimi odbiorcami, jak i procesie edukacyjnego spotkania.

Eulalia Domanowska – historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka, wykładowca akademicki, współpracuje stale z czasopismami „Format”, „Arteon”, „Oro”, „Exit”.

Maja Baczyńska

BŁYSKAWICZNA KARIERA DARIUSZA PRZYBYLSKIEGO



Jego utwory są wydawane w Niemczech (Verlag Neue Musik w Berlinie), pisze opery kameralne na zamówienia Deutsche Oper Berlin. Jednocześnie jest prodziekanem Wydziału I Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Nieraz mówi się, że młodzi polscy kompozytorzy po skończeniu studiów pozostają praktycznie nieznanymi, że trudno im znaleźć pracę w swoim zawodzie, że nie odnoszą spektakularnych sukcesów. Dariusz Przybylski wydaje się tego całkowitym zaprzeczeniem – wystarczy prześledzić jego karierę.

Zdobywca blisko trzydziestu stypendiów i nagród w konkursach kompozytorskich ogólnopolskich i zagranicznych (m.in. I nagroda na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Wiedniu czy I nagroda w Konkursie Kompozytorskim im. Tadeusza Bairda – obie w 2005 roku). Uczestnik czteroletniego (2007–2010) Programu Promocyjnego *Młodzi Kompozytorzy w hołdzie Fryderykowi Chopinowi* w Europejskim Centrum Krzysztofa Pendereckiego w Łustawicach, co w 2011 roku zaowocowało wydaniem przez wydawnictwo DUX płyty *Works for Orchestra*. Dyskografia Przybylskiego obejmuje około 20 płyt z muzyką poważną (m.in. *Komedia – Inspirations* wydane przez Fonografikę w 2010 roku z uworem *Dreaming Tiffany Before the Breakfast* czy nagrania zrealizowane podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej *Warszawska Jesień*).

Praktyka wykonawcza

Doświadczenia praktyczne w zakresie gry na instrumencie w pracy kompozytora bywają

na wagę złota. Dariusz Przybylski odebrał podwójne wykształcenie – ukończył kompozycję i organy na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. „To naturalne, że organista zaczyna komponować na swój instrument [...] – mówi Przybylski w wywiadzie dla dwutygodnika „art-PAPIER”. – Cieszę się, że mogłem pracować z profesorem Andrzejem Chorościńskim, który także jest kompozytorem i wspierał mnie w pracy kompozytorskiej, a moje pierwsze kroki twórcze stawiałem także pod okiem organisty i kompozytora – prof. Stanisława Moryto. To właśnie dzięki unikatowemu festiwalowi, który prowadził w Legnicy, miałem możliwość bliżej poznać muzykę nową – od Conversatorium Organowego rozpoczęła się moja pasja kompozytorska, tam poznałem kompozytorów (m.in. Mariana Sawę), którym zaprezentowałem moje kompozycje. Co pewien czas komponuję utwory organowe: w roku 2003 *Bogurodzicę* na poświęcenie największych organów w Polsce w bazylice licheńskiej (prawykonanie A. Chorościńskiego), z kolei w roku 2007 skomponowałem *Kölner Fanfare* dla Katedry

w Kolonii z okazji wybudowania w instrumencie sekcji Trompeterii w tamtejszych organach (prawykonania dokonał organista tytularny Winfried Böning)¹.

Niezapomniany okazał się projekt *Organ Odyssey*, inspirowany *Odyseją* Homera. Był prezentowany pięciokrotnie w Polsce, Niemczech oraz na Białorusi i Ukrainie, do współpracy dodatkowo zostało zaproszonych jeszcze kilku kompozytorów młodego pokolenia. Przybylski przy okazji projektu podkreślał, jak ważny jest dla niego kontakt z innymi twórcami. Ponadto muzyk ma na koncie współpracę z zespołem Kwartludium w ramach Festiwalu Muzyki Polskiej *Musica Polonica Nova* we Wrocławiu. O prawykonaniach na kwartet instrumentalny oraz organy Hammonda Przybylski wypowiada się z entuzjazmem: „Organy Hammonda nie są w Polsce łączone z muzyką nową, tymczasem myślę, że jest to doskonały instrument dla współczesnego twórcy – bogaty brzmieniowo, barwowo i dynamicznie. Był wykorzystywany m.in. przez K. Stokhausena czy L. Andriessena”².

Kompozytor międzynarodowy

O międzynarodowym wymiarze artystycznej działalności Przybylskiego świadczą nie tylko nagrody w konkursach kompozytorskich w Niemczech czy Austrii oraz niemieckie wydawnictwa i zamówienia. Mimo że Przybylski zakończył edukację w wieku zaledwie 25 lat, ma za sobą studia w Hochschule für Musik w Kolonii (co okazało się swoistym przełomem w jego twórczości), a także w Hochschule für Musik w Karlsruhe, w klasie kompozycji Wolfganga Rihma, oraz w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie (na kierunku Muzyka Współczesna w ramach stypendium Internationale Ensemble Modern Akademie).

1
M. Baczyńska, *Najważniejsza praca twórcza* (wywiad z Dariuszem Przybylskim), „artPAPIER”, 1.10.2013.

2
Ibidem.

3
Wypowiedź na potrzeby projektu *Wizytówki młodych kompozytorów polskich* Marleny Wiecezerek

4
K. Kwiatkowski, recenzja płyty *Works for Orchestra*, „Ruch Muzyczny”, Rok LIV, nr 23.

5
M. Mendyk, recenzja płyty w „Dzienniku”, dodatek *Kultura*, 29.01.2010.

6
M. Peryt, *Wizytówka Dariusza Przybylskiego*, meakultura.pl [data dostępu 30.12.2013].

W 2006 roku Przybylski został wyróżniony stypendium Keimyung Research Foundation, w 2013 roku przyznano mu stypendium Kunststiftung NRW, a jeszcze w latach 2009–2010 otrzymał zaproszenia do austriackich Mittersill (*composer-in-residence*) oraz do Bad Ischl (w ramach International Composers' Academy). Warto też wspomnieć o jego nowszych kompozycjach – *Pasji według św. Jana* i *Chamber Concerto* prawykonanych przez berliński zespół wokalny Phønix16 na festiwalu Gaudeamus Muziekweek w Utrechcie, a także o *Medea Träume*, zaprezentowanej w marcu 2013 roku przez zespół Kwartalludium w Royal Festival Hall w Londynie.

Ponadto Przybylski czerpał wiedzę od pedagogów z całego świata podczas licznych kursów mistrzowskich prowadzonych przez Paula Edlina, Olgę Neuwirth, Dominica Muldowneya, Kurta Schwertsika, Rodericka Watkina i Philipa Wilby'ego. Sam wykładał w Stambule (2009) i w Cuneo we Włoszech (2011) oraz w Korei Południowej.

Muzyka pamiętnikiem

„Komponowanie uważam za bardzo osobiste doświadczenie, polegające na chwytaniu i uwiecznianiu poszczególnych chwil w muzyce. Każdy utwór stanowi dla mnie pewnego rodzaju wspomnienie. Potrafię dokładnie odtworzyć moment, w którym kreowałem dany fragment kompozycji. Na zasadzie zwierciadła moje przeżycia i stany, w jakich się znajduję lub znajdowałem w przeszłości, zawarte są w mojej muzyce. W ten sposób »zapisuję« swój życiorys, poprzez brzmiały pamiętnik, dziennik...”³ – zwierzył się Przybylski w wywiadzie dla portalu Meakultura.

I chyba ów autentyzm artystycznej wypowiedzi wyczuwają odbiorcy i krytycy, gdyż jeden z nich, Krzysztof Kwiatkowski, napisał o Przybylskim: „[...] rację ma Marcin Krajewski, który w komentarzu do płyty pisze, że kompozytor jest »urodzonym symfonikiem«”⁴.

O silnym wrażeniu, jakie wywiera na słuchaczach muzyka Przybylskiego, świadczy także wypowiedź Michała Mendyka: „Jego muzyka jest jak dobry kryminal: prosto acz inteligentnie skonstruowana, wartka, elokwentna i pełna chwytliwych zagrywek. Niemal każdy utwór rozpoczyna się od trzęsienia ziemi, a potem napięcie nieustannie rośnie...”⁵.

Jednakże najtrafniejsza wydaje się opinia muzykolog i publicystki Marii Peryt, prezesa współpracującej z Przybylskim Fundacji ForMusic: „Kariera Przybylskiego rozwija się niezwykle szybko, a jego utwory zaskakują i wprowadzają różnorodne pomysły i sposoby traktowania współczesnej estetyki”⁶.

Kariera Dariusza Przybylskiego rozwija się błyskawicznie. Jeśli już teraz osiąga on takie sukcesy, to w przyszłości może okazać się godnym następcą wielkich.

Maja Baczyńska – absolwentka Akademii Filmu i Telewizji i Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Laboratorium Reportażu Uniwersytetu Warszawskiego. Uczestniczka Programu Dokumentalnego DOK PRO 2013/2014 w Wajda School. Członek Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, Towarzystwa im. Mariana Sawy i z-ca red. nacz. magazynu muzycznego „Presto. Prosto o muzyce klasycznej”, prowadzi także działalność pedagogiczną i koncertową. Autorka filmów dokumentalnych.

Fot. M. Ścibor Marchocka





Anna Siekierska, tradycyjna konstrukcja ciesielska, 3,20 x 2,20 x 4,50 m. Fot. J. Sandecki

Zofia Jabłonowska-Ratajska

SEZAMIE ASP — OTWÓRZ SIĘ!



Łukasz Zedlewski, *Odbicie*, 220 x 130 cm, olej, pasta woskowa, płótno. Fot. B. Zedlewski



Przemysław Gugąta, bez tytułu, 200 x 150 cm, aerograf. Fot. J. Sandecki



Wioleta Wnorowska, bez tytułu, 200 x 160 cm, olej, płótno. Fot. W. Wnorowska

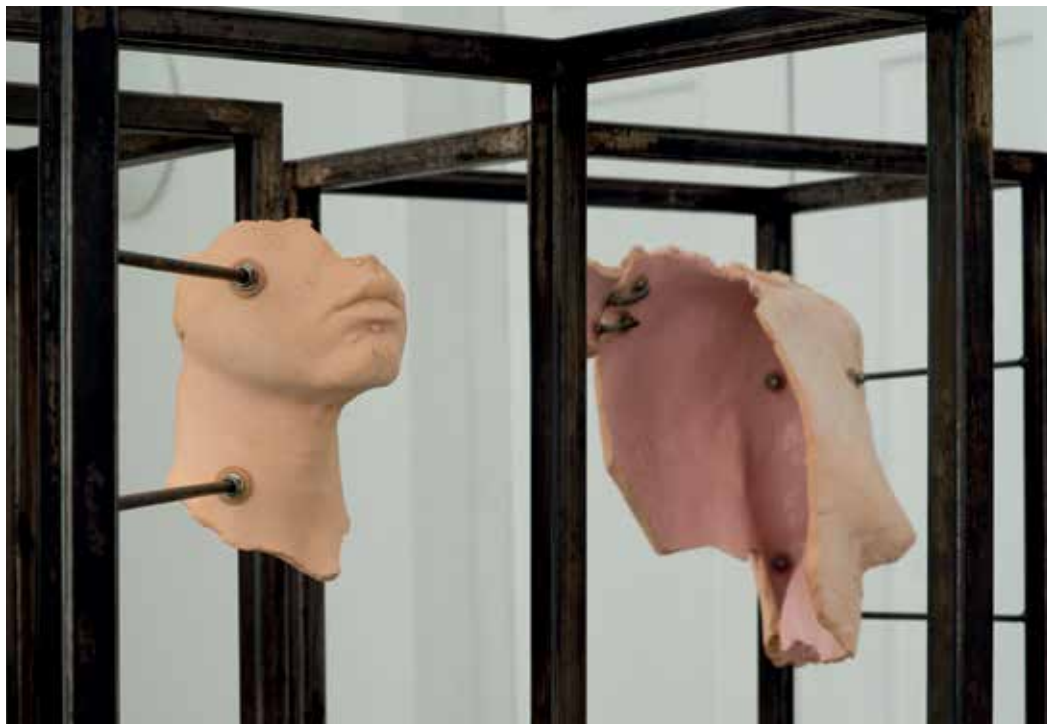
W grudniu 2013 odbyła się piąta edycja ważnego artystycznego wydarzenia Warszawy. Wystawa *Coming Out* – w nieco ponurym, pochodzącym z przełomu wieków budynku, dawniej Instytutu Weterynarii, a obecnie siedzibie Sinfonii Varsovii – odświeżona, wydział po wydziale, najnowsze oblicza Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Odświeżona, a raczej udostępniona szerokiej publiczności, bo ideą naczelną pokazu jest promocja dyplomów najciekawszych, wybranych przez Rady Wydziałów studentów – przedstawienie ich światu galerzystów, krytyków i widzów jako, według słów prof. Pawła Nowaka, „spełnienie powinności uczelni wobec jej wychowanków”.

Prezentacja i promocja to jeden, bardzo istotny dla młodych artystów cel wystawy, ale jej drugi równie ważny przekaz to wskazanie, skąd przychodzą, kto i co ich kształtowało, do jakich korzeni mogą się odwoływać. A zatem wystawa opowiada także o ciągłości i kontynuacji, wymianie i relacjach między profesorami a ich uczniami – bez tego obraz sztuki byłby niepełny.

Wybór to zawsze część historii, a wybierać by to z czego. Miałam okazję stwierdzić to, oglądając już w lecie wiele dyplomów, które również mogłyby znaleźć się na pokazie. Co było widać? Z jednej strony różnorodność form i idei, z drugiej konkretne sposoby nauczania i warsztat, w jaki wyposażeni zostają studenci poszczególnych wydziałów. Właśnie traktowanie na równi dyplomów z malarstwa, rzeźby, grafiki, nowych mediów, jak i projektowania, architektury wnętrz, scenografii czy konserwacji daje obraz tego warsztatowego bogactwa i umiejętności jako punktu wyjścia dla dalszej pracy absolwentów. Cechą wspólną dla młodych ludzi pozostaje naturalne zanurzenie we współczesności, gdzie media, takie jak fotografia, video, animacja komputerowa, są niezależnie od wyboru techniki po prostu codziennym środowiskiem artystów, językiem nośnym i zrozumiałym dla wszystkich. Nie determinuje to podejmowanych przez nich tematów, rzeczywistość i jej problemy ukazują przez pryzmat osobistych doświadczeń lub dalekich od dosłowności metafor. Dlatego najważniejsze zagadnienia, wokół których ogniskowały się przekazy zawarte w pracach dyplomowych, to odkrywanie siebie w kontekście przestrzeni, rodziny, społeczności, wspólnych symboli. Studenci nie rezygnują przy tym z możliwości użycia tradycyjnych środków wyrazu, łącząc je w naturalny sposób z fotografią czy mediami elektronicznymi (np. zestawienie obrazu kamery z obrazem na płótnie). Istotna jest tu przede wszystkim świadomość użytych materiałów, ich własne znaczenia.

Kiedy Łukasz Zedlewski z pracowni prof. Stanisława Baja maluje pejzaż, ma on wszelkie malarzkie walory koloru i światła. Ale jednocześnie intensywność kontrastowo zestawionych barw przypomina fototapetę z ekranu komputera czy iPoda, swoista dekoracyjność bliska jest reklamie – rodzinny pejzaż zmienia się w podrasowaną w Photoshopie widokówkę. Z kolei Przemysław Gugąta (pracownia prof. Krzysztofa Wachowicka), przypominając złowrogie sceny i postaci historyczne, nadaje im dzięki technice aerografu pewną dwuznaczność, umowność, ale obrazy z historii nie przestają straszyć i wracają jak widma gotowe w każdej chwili nabrać realnej formy i koloru. Wioleta Wnorowska (Wydział Sztuki Mediów, pracownia prof. Leona Tarasewicza) niepokoi ukrytym znaczeniem fragmentów rzeczywistości, codzienności wyjętych ze swego kontekstu i zanektowanych przez malarstwo. Przejściowych czasem w przejmujący symboliczny gest: złożone jak do modlitwy ręce w czerwonych rękawiczkach odbijają płonący pejzaż i sptywiają krwią.

Przestrzeń zarezerwowana dla Wydziału Rzeźby zbudowana została z wyrazistych, ciekawych propozycji. Oto „dom dla kur”, miniatura prawdziwego, „normalnego” domu zapewniającego bezpieczeństwo, miejsce do mieszkania we wspólnym świecie na rzeczywiście „ludzka miarę” – zbudowany, równoległy z własnym, przez Annę Siekierską (od prof. ASP Romualda Woźniaka). Paulina Antoniewicz (z pracowni prof. Antoniego Janusza Pastwy) opowiada o sobie w relacji z matką, składa swój autoportret



Paulina Antoniewicz, *Autoportret [Z Matką w tle]*, detal. Fot. J. Sandecki

z ceramicznych fragmentów ciała zdjętych z niej przez matkę. Przyśrubowane do metalowych prętów zamyka i wystawia na pokaz w kłatkach – kubikach tworzących zwartą instalację. Rzeźbiarskie wartości materiału i warsztatu w figurach oszczędnych jak ikony ujawnia Leszek Skóra (pracownia prof. Adama Myjaka), łącząc je z uniwersalnymi tematami samotności, bólu, odrodzenia. Grafika pozostaje wciąż mocną wizytówką Akademii i to w wielu dziedzinach: typografii, książki, plakatu – jaka szkoda, że trudno potem odnaleźć tę jakość w masie billboardów zalewających nasze ulice *Bądź człowiekiem, czytaj!* namawia Jan Bajtlik (pracownia prof. Lecha Majewskiego) w świetnym cyklu plakatów, a Mariusz Lipski (pracownia prof. Andrzeja Węćławskiego) w łączących offset z blachą czy maską pracach analizuje struktury i kolejne odstony pamięci.

Na wystawie nie zabrakło też projektów architektury wnętrz – modernizacji klubu sportowego czy rewitalizacji opactwa cysterskiego, a także

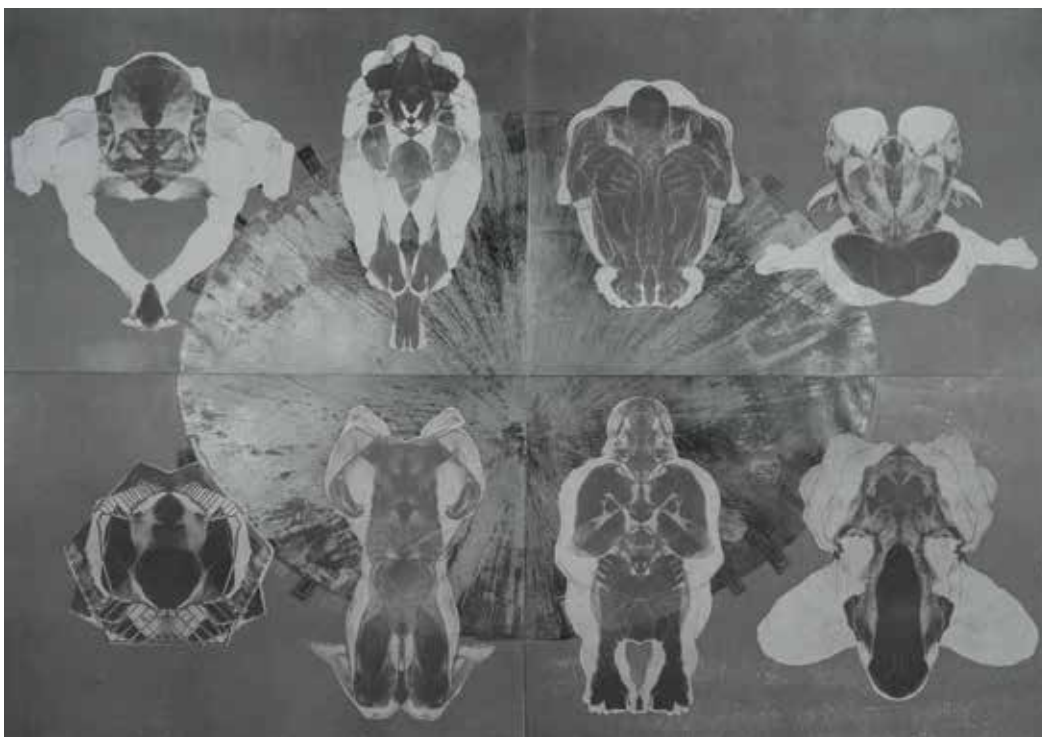


Leszek Skóra, *Zmartwychwstanie*, ok. 230 x 50 x 50 cm, drewno lipowe. Fot. J. Sandecki

Jan Bajtlik, C i O z plakatów *Bądź człowiekiem, czytaj!*



Mariusz Lipski, z cyklu *Struktura pamięci*, 140 x 200 cm, offset, blacha trawiona. Fot. J. Sandecki



dizajnu miejskiego i prywatnego, jak modułowe meble *Nomada* Niny Woronieckiej (pracownia dr. hab. Grzegorza Niwińskiego). Bardzo interesująca okazała się możliwość podpatrzenia warsztatu konserwatorów zarówno w odniesieniu do XVII-wiecznego fresku, XVIII-wiecznego malarstwa, jak i dzieła współczesnego. Konserwacja sztuki współczesnej to wciąż nowe wyzwanie, co pokazała Kalina Marzec (promotor dr. Janusz Smaza), pracując nad rzeźbą *Pnąca* Aliny Szapocznikow.

Fotografia traktowana była zarówno jako samodzielne medium, jak i ważny punkt odniesienia, budujący narrację i skłaniający do przetworzeń. Yulia Krivich (pracownia dr. hab. Prota Jarnuszkiewicza) w dyptykach z cyklu *Mój Świat Nie Jest Tam Gdzie Jestem Ja* umieszcza swoich



Nina Woroniecka, *Nomada* po rozłożeniu.
Fot. B. Woroniecka



Yulia Krivich, *Mój Świat Nie Jest Tam Gdzie Jestem Ja*,
30 x 45 cm, druk cyfrowy, zdjęcie autorskie

samotnych bohaterów w przestrzeni prywatnej i publicznej ich „świata” – ukraińskich miasteczek. Przejrzyste przesłanie o trudzie określenia własnej tożsamości kulturowej, narodowej, cywilizacyjnej utrzymane zostało w poetyckiej tonacji, każde zdjęcie jest jak strofa wiersza o marzeniach i granicach. Z kamerą w miasto wyszedł Andrzej Santorski (pracownia prof. Stanisława Wieczorka), dokumentując pulsującą życiem Warszawę. Film

Adam Janisch, kadr z filmu *Forcing Function*, operator Anthony Molina



Adama Janischa *Forcing Function* (pracownia prof. Grzegorza Kowalskiego) nie ma już związku z konkretnym miejscem na ziemi, to wizjonerska diagnoza technicznego, kontrolowanego społeczeństwa. A także pytanie – pośrednio – o znaczenie głosu artysty.

Anna Jochymek (z pracowni prof. Mirosława Bałki) rytmizuje i dyscyplinuje przestrzeń trzema pasami łatwopalnych materiałów ułożonych na podłodze pracowni – biała saletra potasowa, czarny węgiel i żółta siarka. Estetyczne i statyczne zagrożenie, podsycane palącym się papierosem spacerującego żołnierza, podobnie jak wojskowe insygnia, buława i jej „dekoracyjna” nazwa *Bâton fleurdelisé* (tytuł instalacji) – elementy autorytarnej struktury tworzą niebezpieczną grę, której wynik niszczy i wypala, toksyczne jak zatruwające umysł wyobrażenia.

Ważną cechą wszystkich dyplomów pozostaje wspomniana już sprawność warsztatowa, umiejętność postugiwania się różnymi środkami i technikami – dopiero to daje swobodę wyboru, formułowania klarownego przekazu – a nawet rezygnacji z wykorzystania tych umiejętności. Wystawa stwarza swoisty obraz zaufania, artyści-pedagodzy gwarantują dyscyplinę intelektualną i nacisk na poszerzanie wiedzy, przemyślenie i odpowiednie wyrażenie problemu, mocne podstawy dla dalszego eksperymentowania. Następny ruch należy do kuratorów.

Anna Jochymek, *Bâton fleurdelisé*. Fot. z archiwum A. Jochymek



Andrzej Santorski, kadry z serialu *Warsaw Alive*

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

Marta Żakowska i Łukasz Rudnicki

NA POMOC WALCZĄCEJ WARSZAWIE

Mieszkając na Żoliborzu od dziecka, obserwowałem wszystkie zmiany, jakie dokonywały się w naszym kraju, właśnie poprzez pryzmat tej dzielnicy. Od czołgów przejeżdżających ulicą Mickiewicza w roku 1981 (co, notabene, w czasach największej popularności Czterech pancernych i psa wzbudzało mój młodzieńczy zachwyt) po pochody „Solidarności” spod kościoła św. Stanisława Kostki przy obecnym placu Wilsona, a wtedy Komuny



Paryskiej. Właśnie jako nastoletni chłopak, widząc cegły zrucane z dachu na kaski milicjantów pacyfikujących robotników, których bronią były postawione na sztorc kije od transparentów i flag, zrozumiałem i zobaczyłem „normalne życie”. Wtedy po raz pierwszy uświadomiłem sobie, czym naprawdę jest czarne i białe oraz jak wiele różnych szarości jest pomiędzy nimi. Czuję, że takie szarości muszą istnieć. Chwilę później zrozumiałem, że western W samo południe ma Dwa oblicza nienawiści – i to była moja „pierwsza bitwa żoliborska”. „Drugą bitwą” była świadomość heroizmu roku 1944 – w moim przypadku odczuwanego poprzez historię rodzinną, poprzez życie dziadka – starszego sierżanta Armii Krajowej „Artura”, powstańca warszawskiego, żołnierza batalionu Gozdawa – pisze Łukasz Rudnicki w tekście do ekspozycji *Na pomoc walczącej Warszawie*



w galerii A19 na stacji metra Marymont. Praca ta, jak wspomina autor i o czym pamiętają pewnie stali odbiorcy prezentacji A19, jest kontynuacją pokazanej w tym samym miejscu w 2008 roku ekspozycji *Chcemy Żoliborza od morza do morza*. Różni się od niej tylko szczegółami, z których najbardziej wyraźnym jest kolor. W 2008 roku malarz wystawił w galerii A19 dzieło, w którym przeważała czerń. Sześć lat później czerń zastąpiły odcienie granatu. A w związku z cyklem „1/∞” Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej, do którego należy nowa praca Rudnickiego, przy realizacji umieścił także jej oryginał.

Obydwie prace zaprezentowane w galerii A19 odnoszą się do jednej z dziedzin twórczości Rudnickiego – malarstwa marynistycznego. Motywy morza pojawia się w wielu realizacjach artysty. Na stacji metra Marymont staje się jednak między innymi narzędziem opowiedzenia prywatnej biografii dzielnicy, w której ma miejsce ekspozycja – Żoliborza. Stanowi ona jednocześnie urywkową biografię autora, który dzięki przestrzeniom dzielnicy oraz wydarzeniom historycznym w jej obrębie uczył się w dzieciństwie podstawowych kategorii etycznych i reguł życia.

Morze Rudnickiego na Marymoncie jest więc z jednej strony przestrzenią prywatnej narracji malarza, z drugiej rozległą rzeczywistością społeczeństwa-przestrzenną okolicy, budowaną na bazie dekad i zmian systemowych, współgrających z potrzebami, aspiracjami i marzeniami, mitami lokalnej społeczności. Jest ono jednocześnie dalszym ciągiem morza sprzed sześciu lat. W 2008 roku Rudnicki jako jeden z ważniejszych elementów lokalnej mitologii i inspirację do swojej ówczesnej pracy podawał głównie hasła z murów dzielnicy lat 90. Mieszkańcy wypisywali wówczas na nich „Chcemy Żoliborza od morza do morza”, współtworząc mit miejski, owoc nowej publicznej tożsamości lokalnej. Wracając do tematu – pracą z 2014 roku urodzony w latach 70. autor ponownie, wybiórczo, bo pod prywatną lupą, zgłębia korzenie okolicy, wskazując na jej historię, od lat 40. przez 80., 90. po dzień dzisiejszy. I jak w 2008 roku, tak i teraz jednocześnie zadaje pytanie przechodniom, odbiorcom. Pisze: „Chcemy Żoliborza od morza do morza?”

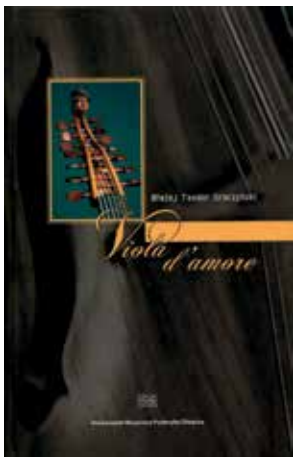
Jak bardzo jest ono otwarte i inne w interpretacji w dzisiejszym, pędzącym do przodu świecie?”. Nie bez kozery więc realizacja umieszczona w tym samym miejscu po sześciu latach w warstwie materialnej różni się od tej z 2008 w zasadzie właśnie głównie barwą. Pytanie postawione kilka lat temu jest jednak zupełnie innym wyzwaniem niż pytanie stawiane dzisiaj, choć nie dzieli nas od tego oryginalnego nawet dekada. Nowa praca Rudnickiego, wchodząc w bezpośredni dialog z ekspozycją sprzed sześciu lat i historią miejsca, przywołuje więc rolę historii w znaczeniu przestrzeni i lokalnych tożsamości. Praca powraca do znanego sobie miejsca po latach, stanowiąc o trwałości i ciągłości historii miejsca, pełnej przemian. Jest pomnikiem rowoju prywatnych biografii miejsc i przestrzennych aspektów biografii ich mieszkańców. Wszystkie pytania postawione wokół niej stają się dziś więc retoryczne. Nie dziwi w związku z tym to, że na pierwszy plan w tym bogatym kontekście realizacji *Na pomoc walczącej Warszawie* wychodzą jej szczegóły. Fale morza widziane jak pod mikroskopem, węzły farby, odgłosy czołgów, samolotów, dudnienie statków, dźwięk maszerujących ludzi i głośny oddech obserwującego te wydarzenia chłopca. Wrażenia dopełnia wjeżdżające na stację metro i dźwięki kroków podróźnych. Rudnicki stworzył pomnik okolicy, pełen metalu i mięsa, płyty i cegły, wrażeń, wspomnień, teraźniejszości i marzeń. Przedstawienie miejskiego morza zależności, bardzo pojemne i operujące metaforycznym językiem. I jest ono przekonujące – choć wymaga skupienia i refleksji – głównie dzięki swojej prostocie i poetyckości.

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 społecznych Remiks.

Łukasz Rudnicki – ur. 1973, dr hab. sztuk plastycznych, pracuje w ASP w Warszawie od 1998 r., obecnie na stanowisku adiunkta w pracowni rysunku prof. Ryszarda Sekuły. Stypendysta ministra kultury i sztuki (1997), uzyskał dyplom z wyróżnieniem, a także nagrodę NSZZ Solidarność za najlepszą pracę dyplomową na Wydziale Malarstwa (1998).

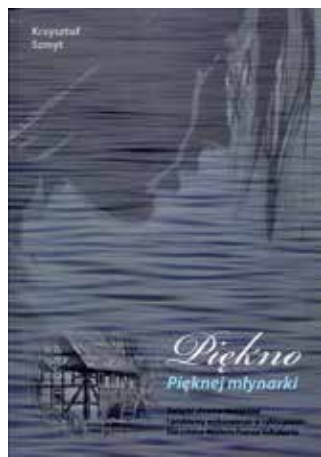


NOWOŚCI WYDAWNICZE



Viola d'amore autorstwa Błażeja Sroczyńskiego, altowiolisty, profesora Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, jest jedyną publikacją w języku polskim poświęconą temu instrumentowi. Zarówno znawca tematu, jak i meloman odnajdą w niej dla siebie coś interesującego. Do książki dołączona jest płyta CD z utworami, w których partię violi d'amore wykonuje autor książki (z informacją na czwartej stronie okładki).

prof. Błażej Sroczyński – studia ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Poznaniu, w klasie altówki prof. Jana Rakowskiego w 1963 r. Jeszcze podczas studiów rozpoczął działalność koncertową na altówce oraz, jako jedyny w Polsce i jeden z nielicznych na świecie, na violi d'amore. W latach 1973–1975 był koncertmistrem Orkiestry Narodowej Radia i Telewizji Iranu w Teheranie, a w sezonie 1975–1976 – Filharmonii w Malmö w Szwecji. Od 1976 r. do niedawna pełnił funkcję koncertmistrza grupy altówek w orkiestrze Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Z zespołem Collegium Musicae Antiquae dokonał wielu nagrań płytowych, radiowych i telewizyjnych. Równoległe do działalności artystycznej prowadzi działalność pedagogiczną. Od 1976 r. zatrudniony jest w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Absolwenci i studenci profesora Błażeja Sroczyńskiego zdobywają nagrody na wielu konkursach, a także zajmują czołowe miejsca w orkiestrach kameralnych i symfonicznych w kraju i za granicą. W latach 1999–2005 był prorektorem ds. studenckich.



Praca *Piękno „Pięknej młynarki”* Krzysztofa Szmyta przybliży zainteresowanym jedno z arcydzieł liryki wokalnej – *Die schöne Müllerin* Franza Schuberta. Autor dokonuje szczegółowej analizy tekstu poetyckiego i muzycznego poszczególnych pieśni cyklu, poświęcając wiele uwagi zagadnieniom wykonawczym. Zamieszcza ponadto obszerny chronologiczny wykaz rejestracji utworu, a także omawia własne nagrania opublikowane na CD (Dux 0375). Dziękując się przemysłeniom i doświadczeniom, zachęca przyszłych wykonawców do głębszego wnikania w strukturę prezentowanego utworu oraz podpowiada, jak odnaleźć i przekazać treści, które niesie poezja. Do książki dołączona jest płyta CD z nagraniem *Die schöne Müllerin* Schuberta w wykonaniu autora i pianistki Katarzyny Jankowskiej.

Krzysztof Szmyt – (tenor) ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Warszawie w klasie prof. Marii Halfterowej. Umiejętności wokalne doskonalił w Wiedniu u prof. Kurta Equiluzza (pieśń i oratorium) oraz w Innsbrucku u René Jacobsa (muzyka barokowa). Zdobył wiele nagród na krajowych i międzynarodowych konkursach wokalnych (m.in. w Salzburgu i Wiedniu). Od 30 lat jest solistą Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Występuje również w repertuarze pieśniarskim i oratoryjno-kantatowym. Od 2001 roku wyklada na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie.



Książka *Balthazar* Zygmunta Krauzego – od partytury do wykonania autorstwa Mai Metelskiej-Räsänen poświęcona jest dziełu artystycznego wykonania opery z punktu widzenia interpretacji dyrygenckiej. Przedstawia specyficzną złożoną aktywność dyrygenta, jaka występuje w realizacji dzieła muzycznego w formie opery – podczas tworzenia interpretacji i poszukiwania środków do rozwiązania konkretnych kwestii wykonawczych. Omawiana realizacja służy przekazaniu publiczności kreacji artystycznej dzieła w postaci, w której następuje uchwycenie właściwej tej operze uniwersalnej w swoim wymiarze myśli o takich wartościach, jak wolność i jej utrata, zniewolenie, potępienie i kara – nawiązującej poprzez libretto Ryszarda Peryta do myśli Stanisława Wyspiańskiego – ze swoiście pełnym intelektem i ekspresji duchem muzyki Zygmunta Krauzego.

Maja Metelska-Räsänen (vel Maja Metelska) – dyrygentka młodego pokolenia, koncertuje z najlepszymi orkiestrami w Polsce i za granicą, w tym z takimi, jak Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej w Warszawie, Turku Philharmonic Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. Dyryguje operami, np. *Czarodziejskim fletem* W. A. Mozarta, *Gianni Schicchi* i *Suor Angelica* G. Pucciniego. Nagradzana w konkursach dyrygenckich, m.in. w 16th Tokyo International Music Competition for Conducting i w IX Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. G. Fitelberga. Posiada stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej – dyrygentura. Jest dyrygentem w Warszawskiej Operze Kameralnej i adiunktem w Katedrze Dyrygentury Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

Piosenka *Pamiętasz, była jesień* stała się częścią polskiej kultury, choć nie każdy dziś pamięta, że pochodzi z filmu *Pożegnania* Wojciecha Hasa. Od momentu jego sukcesu reżyserzy zaczęli zabiegać o to, by muzykę do ich filmów pisał znany i ceniony twórca, jakim jest Lucjan Kaszycki.

Jednak nie godzi się sprowadzać dzieła kompozytora do tego jednego utworu ani nawet do licznych innych przebojów muzyki rozrywkowej – tak jest ono bogate. Kompozytor sam opowiada na kartach książki o „uszlachetnianiu muzyką” takich filmów, jak *Gangsterzy i filantropi*, *Doktor Murek*, *Katastrofa w Gibraltarze*, a także spektakli teatralnych i telewizyjnych. A przecież ma również w swoim dorobku formy multimedialne, muzykę na taśmę, musicale, liczne opracowania. Jest też autorem dzieł muzyki poważnej: orkiestrowych, kameralnych, wokalnych. Zapis rozmów z Mistrzem to pasjonująca lektura dla każdego. Rysuje się w nich barwna sylwetka Lucjana Kaszyckiego na tle polskich realiów drugiej połowy ubiegłego wieku, w jakich mu było pisane tworzyć muzykę i prowadzić pracę pedagogiczną. Książkę wzbogaca płyta z wybranymi utworami Lucjana Kaszyckiego.

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>.

oprac. Marek Bykowski



Halina Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek* (Studia o teatrze, tom 7)

Istotą książki jest próba sprobematyzowania zagadnienia „lalkowości” wybranej grupy dramatów i scenariuszy teatralnych. Książka składa się z dwóch części. Pierwsza skupia uwagę na oryginalnych sztukach pisanych przez polskich autorów świadomie i celowo dla teatru lalek, tak dramatopisarzy dawnych (Kownacka, Ośnica, Wilkowski), jak i najmłodszych (Guśniowska, Jarosz, Prześluga). Druga część stawia sobie za cel tropienie „lalkowości” w adaptacjach tekstów niedramatycznych (głównie epickich, np. baśni) oraz dramatycznych, niepisanych dla teatru lalek, ale przez tenże teatr zaanektowanych. Autorka pyta zarówno o to, co „lalkowego” dostrzegł adaptator w utworze wyjściowym, jak i o to, czy sięgnięcie po lalki wniosło coś nowego do jego interpretacji. Zamieszczony na końcu książki *Mały słownik dramatopisarzy* obejmuje biogramy autorów sztuk lalkowych omawianych lub wzmiankowanych w książce.

dr Halina Waszkiel – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, następnie asystent w Zakładzie Literatury XIX wieku w białostockiej Filii Uniwersytetu Warszawskiego i na białostockim Wydziale Lalkarskim warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, redaktor w Dziale Wydawniczym Muzeum Narodowego w Warszawie i wieloletni kustosz Muzeum Teatralnego w Warszawie. Obecnie adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku). Autorka prac z zakresu teatru i dramatu XIX i XX wieku, monografii *Stanisław Bogusławski*, a także esejów i recenzji dotyczących teatru, dramatu oraz teatru lalek.

Wydawnictwo zrealizowano w ramach stypendium z Funduszu Promocji Twórczości. Dofinansowano ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Wydawca: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie / Fundacja Akademii Teatralnej w Warszawie.

15 listopada

Prof. Barbara Osterloff-Gierak, prorektor Akademii Teatralnej w Warszawie, otrzymała nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za osiągnięcia dydaktyczne.

Teatr Żydowski-Centrum Kultury Jidysz oraz żydowski kwartalnik poświęcony literaturze i sztuce „Cwiszn” zorganizował otwarty konkurs na komiks. Przewodniczącym komisji wybierającej laureatów był prof. Lech Majewski z Wydziału Grafiki warszawskiej ASP. I miejsce i wyróżnienie prorektora ASP w Warszawie prof. Pawła Nowaka przyznano Agacie Baumgart i Janowi Czaplinskiemu za komiks *Czterech Murzynów*, II nagrodę otrzymała Greta Samuel, studentka Wydziału Grafiki ASP w Warszawie, za *Leon&Basje*.

15–17 listopada

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się Festiwal Twórczości Fortepianowej Siergieja Rachmaninowa, zorganizowany w 140. rocznicę urodzin i 70. rocznicę śmierci kompozytora. W ramach tego wydarzenia 16 listopada w sali koncertowej im. Fryderyka Chopina miał miejsce koncert Katedry Fortepianu pod kierownictwem artystycznym prof. Edwarda Wolanina. Liczne grono pianistów, wśród nich Krzysztof Tokarski, Karolina Czechowska, Jakub Kitowski, Agnieszka Przymyk-Bryła i Maria Gabrys wykonali wybrane dzieła Siergieja Rachmaninowa. Program obejmował m.in. *I suite* op. 5, *Etiudy-obrazy* op. 33 oraz *Tańce symfoniczne* op. 45. Koncertowi towarzyszyła recytacja, którą wygłosił Andrzej Ferenc. W ramach tego samego wydarzenia 17 listopada w sali koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Fortepianu. Tym razem pianiści, wśród których znaleźli się Agnieszka Przymyk-Bryła, Maria Wójcik oraz kierownik artystyczny tego festiwalu prof. Edward Wolanin, zaprezentowali *I sonatę fortepianową d-moll* op. 28, *Wariacje na temat Corellego* op. 42 oraz *Preludia* op. 23. Tradycyjnie koncertowi towarzyszyła recytacja Andrzeja Ferencza.

15 listopada – 3 stycznia

W Galerii Foksal na wystawie *Z prawdopodobieństwem, że ktoś zobaczy, prace, projekty i dokumenty z kolekcji archiwum Galerii Foksal* zaprezentowano prace m.in. Mirosława Bałki, Tomasza Ciecierskiego, Leona Tarasewicza. Kuratorzy: Michał Jachuła, Katarzyna Krysiak, Justyna Wesołowska.

17 listopada – 11 stycznia

W Galerii Sztuki Współczesnej „Oranżeria” w Domu Zjazdów i Konferencji PAN w Jabłonce na wystawie *Virga* zaprezentowano najnowsze prace Jacka Staszewskiego, prodziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie.

18 listopada

W warszawskiej ASP odbyły się uroczystości związane z obchodami 80. urodzin Krzysztofa Pendereckiego. Podczas spotkania członków i sympatyków Towarzystwa Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie kompozytor otrzymał tytuł Kawalera Srebrnej Laski z Czerwoną Różą, będący symbolem honorowego członkostwa w Towarzystwie. Spotkanie uświetnił koncert uczniów Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie.

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się Koncert Katedry Kompozycji. W programie znalazły się współczesne utwory kameralne powstałe w latach 2012–2013, m.in. *Vides ut alta* M. Bembinowa, *Winter is icumen in ill* A. Gronau, *Sa-HarBAD* A. M. Huszczy, *IffyShapes* A. Kościowa, *Gniew wiatru* B. Kowalskiego, *Trio* R. Ryterskiego oraz *3 Spanish Songs* P. Strzeleckiego. Wystąpiło liczne, międzynarodowe grono artystów, wśród nich wokaliści, perkusista, saksofoniści, pianiści, harfiści, akordeoniści, wiolonczeliści, gitarzystka i Zespół Instrumentalny UMFC pod kierunkiem Bartosza Kowalskiego, a także aktorka Agnieszka Findysz i reżyserka Katarzyna Michałkiewicz.

19 listopada

W Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutostawskiego odbyła się uroczysta prezentacja konkursowa studenckich zespołów kameralnych z polskich uczelni muzycznych, pod tytułem *Koncert Roku*. Współorganizatorem tego przedsięwzięcia był Program Drugi Polskiego Radia.

Wieczorem w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w Sali im. Henryka Melcera, odbył się koncert studentów klasy fortepianu prof. Evgeny'a Levitana z Państwowej Akademii Kultury i Sztuki w Czelabińsku. Trzech rosyjskich pianistów: Ekaterina Simakova, Dmitrii Kaukin oraz Vladimir Tygunov, wystąpiło z programem, który obejmował arcydzieła muzyki fortepianowej J. S. Bacha, M. Musorgskiego, R. Schumanna, F. Mendelssohna-Bartholdy'ego i F. Liszta.

W galerii Salon Akademii w ramach II edycji projektu *Artysta przedsięwzięczy* odbyło się spotkanie ze Stachem Szabłowskim (Centrum Sztuki Współczesnej) zatytułowane *Zawód: kurator*. Koordynatorka: Katarzyna Urbańska.

19 listopada – 4 grudnia

W lokalu Bistro zaprezentowano autorską wystawę prac Michaliny Czura-kowskiej, studentki Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie.

20 listopada

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, miał miejsce koncert Orkiestry Dętej UMFC. Występ polskich solistów grających z zespołem uczelni – fletistki Agaty Igras-Sawickiej i waltornistki Ewy Paciorek – uświetnił zagraniczny gość, amerykański dyrygent Robert Rumbelow. Program obejmował m.in. *I wander the world in a dream of my own making* Ch. Theofanidisa, *Overture to Candide* L. Bernsteina, *Concerto for flute and wind orchestra* M. Mowera, *Bells for Stokowski* M. Daugherty'ego.

20 listopada – 1 grudnia

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę prac Kacpra Nurzyńskiego, zatytułowaną *Widzenia*.

22 listopada

W kościele pw. Miłosierdzia Bożego na Saskiej Kępie odbył się koncert charytatywny zadedykowany prof. Elżbiecie Tarnawskiej. Soliści i Orkiestra Międzywydziałowego Studium Muzyki Dawnej pod kierunkiem dr hab. Agaty Sapiechy wykonali utwory J. S. Bacha, A. Vivaldiego, A. Corelliego i F. Geminianiego. Celem koncertu, zorganizowanego przez Międzywydziałowe Studium Muzyki Dawnej, Samorząd Studentów UMFC i Parafię pw. Miłosierdzia Bożego w Warszawie, było zebranie funduszy na leczenie zmagającej się z poważną chorobą prof. Elżbiety Tarnawskiej.

23–24 listopada

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w Audytorium im. Karola Szymanowskiego, miała miejsce sesja naukowa pod hasłem *Nowe oblicza kameralistyki* zorganizowana przez Katedrę Kameralistyki Fortepianowej. 24–27 listopada w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się cykl koncertów kameralnych towarzyszących sesji. Pierwszy koncert pod tytułem *Wielka kameralistyka*, który 24 listopada zainaugurował wydarzenia artystyczne, obejmował dzieła kameralne Ch. Loefflera, H. Reuttera oraz J. Brahmsa. Wieczór uświetnili mezzosopranistka Urszula Kryger, skrzypek Janusz Wawrowski, altowiolista Ryszard Groblewski oraz wiolonczelista Andrzej Bauer. Kolejny koncert towarzyszący sesji odbył się 25 listopada. Tym razem tematem przewodnim była *Muzyka na wygnaniu*. Wystąpili m.in. pianistka Anna Magdalena Kokits, wiolonczelistka Dobrawa Czocher, pianista Michał Bruliński oraz gość z Hochschule für Musik Detmold – wiolonczelista Alexander Gebert. Program obejmował m.in. sonaty M. Weinberga, E. Tocha, B. Martinu oraz *Dwa utwory* op. 33 K. Weigla. 27 listopada w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się ostatni, spektakularny koncert kameralny towarzyszący sesji naukowej. Tym razem podjęto tematykę *Dramatu estradowego*. Pod batutą Marcia Piotra Łopackiego zaprezentowano *Księżycowego Pierrotta* op. 21 A. Schönberga oraz *Zapiski tego, który zniknął* JW. 5/12 L. Janáčka. W przedsięwzięciu wzięli udział wykonawcy z różnych

kierunków artystycznych. Wystąpili śpiewacy, w tym grono studentek Podyplomowego Studium Pieśni UMFC, pianiści oraz członkowie Studenckiego Zespołu Instrumentalnego. Adaptacji dzieła A. Schönberga podjęła się Aneta Groszyńska, zaś utworu Janáčka – Hanna Chojnacka.

23 listopada – 15 stycznia

W galerii MiTo w ramach festiwalu *MiTo.KISSPRINT. Gra o Grafikę* prace zaprezentowali: Marta Banaszak, Katarzyna Betlińska, Ewa Budka, Paulina Bużniak, Agnieszka Cieślińska, Sławomir Ćwiek, Zuzanna Dyrda, Anna Fijałkowska-Oleksiak, Dariusz Gajewski, Joanna Gębał, Zbigniew Gorkak, Sebastian Grochocki, Małgorzata Gurowska, Dariusz Kaca, Zofia Klajs, Rafał Kochański, Marta Kubiak, Paweł Kwiatkowski, Emilia Latt, Joanna Leszczyńska, Mariusz Lipski, Kalina Możdżyńska, Mai Nguyen Le, Błażej Ostoja Lniski, Krzysztof Paszuta, Karol Pomykała, Marta Sztuka, Anna Świątowska, Krzysztof Tomalski, Aleksandra Tubielewicz, Joanna Tumiłowicz, Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz, Adam Walas, Andrzej Węclawski, Stanisław Wieczorek, Łukasz Zembaty, Dorota Ziółkowska. Festiwal zakończyła Aukcja Polskiej Grafiki Warsztatowej przygotowana we współpracy z ASP w Warszawie, artinfo.pl oraz ze Stowarzyszeniem Twórców Grafiki Warsztatowej KISSPRINT.

26 listopada

Na scenie im. J. Kreczmar Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Eviva l'arte” *Teatr w telewizji*. Zaproszenie do rozmowy przyjęli Jerzy Gruza, współtwórca największych sukcesów telewizyjnej sceny, i Wojciech Majcherek, obecny dyrektor Teatru Telewizji. Spotkanie prowadził Rafał Stawoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

26 listopada – 12 grudnia

W Galerii Styk w ASP w Warszawie miała miejsce trzecia edycja wystawy *3,2,1...START!*. Prace zaprezentowali: Barbara Dębiec, Katarzyna Ferworn-Horawa, Mariusz Filipowicz, Martin Imrich, Ilona Kanclerz, Katarzyna Kryńska, Urszula Łojko, Magdalena Małczyńska-Umeda, Marysia Mastalerz, Karolina Pietrzyk, Karol Pikor, Łukasz Polkowski, Monika Skiers, Ewa Maria

Śmigiełska, Patrycja Toczyńska, Joanna Walisiak-Jankowska, Michał Wielowiejski, Zuzanna Ziółkowska.

27 listopada

W Małej Auli ASP w Warszawie odbyła się uroczystość wręczenia dyplomów absolwentom Wydziału Malarstwa.

27 listopada – 30 listopada

W Katowicach odbył się II Festiwal Nowej Scenografii 2013 zorganizowany przez Centrum Scenografii Polskiej pod hasłem *Kostium-dress code-ciało*. Zaprezentowano m.in. kostiumy zaprojektowane i zrealizowane przez Annę Adamek z ASP w Warszawie. Jednym z kluczowych punktów festiwalu była wystawa *7 wymiarów scenografii* (27 listopada – 30 grudnia), poświęcona czterdziestoletniej pracy studentów uczelni artystycznych kształcących scenografów. Z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie Nagrodę Scenograficzną im. Jerzego Moskala otrzymali: w kategorii projekt dyplomowy magisterski w dziedzinie teatru – Monika Nyckowska za projekty do *Wiśniowego sadu* przygotowany pod kierunkiem prof. Marcina Jarnuszkiewicza; w kategorii projekt dyplomowy licencjacki w dziedzinie teatru – Adrianna Gołębiewska za projekty do *Blaszanego bębenka* przygotowane pod kierunkiem dr. hab. Pawła Dobrzyckiego prof. ASP; w kategorii projekt dyplomowy licencjacki w dziedzinie filmu – Aleksandra Muszyńska za projekty do *Króla Maciusia I* przygotowane pod kierunkiem dr. Katarzyny Sobańskiej; Nagroda Specjalna Dyrektora Teatru Śląskiego w Katowicach – Adrianna Gołębiewska za projekty do *Blaszanego bębenka* przygotowane pod kierunkiem dr. hab. Pawła Dobrzyckiego prof. ASP.

29 listopada

W Uniwersytecie Muzycznym miały miejsce dwa wydarzenia artystyczne. W Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina odbył się *Koncert symfoniczny*, współorganizowany przez Sinfonię Varsovię. Członkowie orkiestry pod dyrekcją Sergeya Polyanchko zaprezentowali *Muzykę tkaną* M. Stańczyka oraz *I symfonię f-moll* op. 10 D. Szostakowicza. Solistką *Koncertu fletowego* J. Iberta była Jennifer Fouani.

W Sali im. Henryka Melcera odbył się *Wieczór kompozytorski*, na którym można było usłyszeć całą paletę współczesnych utworów, głównie powstałych w tym roku. Wśród kompozytorów prezentujących swoje najnowsze dzieła kameralne znaleźli się m.in. Krzysztof Ratajski, Rafał Ryterski, Dominik Lasota, Aleksandra Chmielewska, Monika Kuchta oraz Erkki-Sven Tüür. Kompozycje wykonywało liczne grono instrumentalistów.

29–30 listopada

W Centrum Kultury w Gdyni został pokazany warsztat IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie *Pierwszy raz* Michała Walczaka w reż. Grzegorza Chrapkiewicza.

30 listopada

W tamKafe miała miejsce wystawa autorska Michaliny Czurakowskiej z Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie.

1 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się Koncert Katedry Instrumentów Dętych pod tytułem *Zapraszamy na Dancing – Franz Ignaz Danzi (1763–1826)*. W programie znalazły się utwory G. Cambiniego, G. Donizettiego, J. Haydna, A. Kożeluha, L. A. Lebruna, W. A. Mozarta oraz F. I. Danzigo. Wśród wykonawców znaleźli się soliści różnych kierunków instrumentalnych, m.in. oboju, fagotu, waltorni, trąbki. Można było także usłyszeć dwa kwintety dęte. Opiekę artystyczną nad tym wydarzeniem muzycznym sprawowała Małgorzata Dzikowska.

2 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się Koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych, nad którym opiekę artystyczną sprawowała dr hab. Maria Orzechowska. Wydarzenie pod tytułem *Słowiańska muzyka skrzypcowa* obejmowało różnicowany repertuar, skła-

dający się z utworów wybitnych kompozytorów, m.in. P. Czajkowskiego, A. Dwořaka, Z. Noskowskiego, I. Paderewskiego, K. Szymanowskiego, H. Wieniawskiego. Wystąpiło międzynarodowe grono wiolinistów z liczną grupą pianistów.

W Sali im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się wykład multimedialny prof. Mirosława Kocura *Praktyki źródłowe w dobie globalizacji: Bali – wyspa jako świątynia* i prezentacja jego autorskiego portalu internetowego *Źródła teatru*.

Jury konkursu *Grafika Warszawska* w składzie: Anna Żakiewicz-Machowska, Maria Teresa Krawczyk, Błażej Ostoja Lniski, Rafał Strent, Stanisław Wieczorek przyznało nagrody za najlepsze grafiki IV kwartału 2013: I nagroda – Marta Czarnecka *Trudny przypadek* nauki, praca multimedialna; II nagroda – Wojciech Domagalski, *In situ*, druk cyfrowy, sitodruk; III nagroda – Joanna Gębal, *Seria 2.3*, druk cyfrowy, sucha igła; Nagroda Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Zofia Klajs, *Wewnątrz, zewnątrz*, technika mieszana, Nagroda Dyrektora MCKiS – Krzysztof Ćwiertniewski, *Miniatura 1*, akwaforta. Wręczenie nagród odbyło się 10 grudnia w galerii Test.

3 grudnia

Jury konkursu *Grafika Warszawska* przyznało Nagrody Roku 2013: Grand Prix Prezydenta m.st. Warszawy – Zofia Antoniak, *Niedźwiedź*, praca multimedialna; I nagroda – Adam Walas, *Taniec*, praca multimedialna; II nagroda – Zofia Klajs, *Rozdroże*, druk cyfrowy, akwaforta; III nagroda – Joanna Gębal, *Seria 2.3*, druk cyfrowy, sucha igła; Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; Wojciech Domagalski, *In situ*, druk cyfrowy; Nagroda Dyrektora Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki – Wiesław Szamocki, *Dwie wieże*, druk cyfrowy.

4 grudnia

W Auli ASP w Warszawie miało miejsce uroczyste wręczenie dyplomów absolwentom z Wydziału Grafiki.

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” odbył się wieczór muzyczny upamiętniający rocznicę urodzin

dwóch wybitnych kompozytorów. Koncert nosił tytuł *VERDI – WAGNER w 200-lecie urodzin*. Wystąpili: śpiewaczka Jadwiga Rappé (alt), Kwartet Polski Deutsche Oper Berlin w składzie: Tomasz Tomaszewski, Piotr Prysiażnik (skrzypce), Sebastian Sokół (altówka) i Katarzyna Górka-Polonek (wiolonczela), a także kontrabasista Leszek Sokółowski i pianista Mariusz Rutkowski. Artyści zaprezentowali m.in. *Kwartet smyczkowy e-moll* i trzy pieśni – *Perduta ho la pace*, *Il tramonto*, *Stornello* – G. Verdiego oraz sekstet fortepianowy *Idylla Zygryda* WWV 103 i *Wesendonck Lieder* WWV 91 w wersji na alt i sekstet fortepianowy R. Wagnera.

4 grudnia – 10 stycznia

W galerii Test zaprezentowano wystawę rysunku Aleksandra Myjaka, asystenta na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie.

5 grudnia – 15 lutego

W Galerii aTAK na wystawie *Ślad na papierze* zaprezentowano prace: Jana Dobkowskiego, Wiktora Dyndo, Wojciecha Fangora, Stefana Gierowskiego, Jana Lebensteina, Zbyszta Marka Maciejewskiego, Roberta Maciejuka, Jarosława Modzelewskiego, Artura Nachta-Samborskiego, Jacka Sienickiego, Marka Sobczyka, Antoniego Starowiejskiego, Włodzimierza Jana Zakrzewskiego.

6 grudnia – 15 grudnia

W siedzibie orkiestry Sinfonia Varsovia odbyła się piąta edycja projektu *Coming Out Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie 2013*. Na wystawie 27 najlepszych prac dyplomowych zaprezentowali: Przemysław Gugąta, Marcin Kozłowski i Łukasz Zedlewski z Wydziału Malarstwa; Paulina Antoniewicz, Anna Siekierska i Leszek Skóra z Wydziału Rzeźby; Jan Bajtlik, Iwona Burnat, Mariusz Lipski, Andrzej Santorski i Monika Toruń z Wydziału Grafiki; Milena Łupińska, Kalina Marzec i Bartosz Rabiej z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki; Maria Ciemiorek, Agnieszka Jakubowska, Joanna Kulpa, Paulina Marjan i Karolina Olejniczak z Wydziału Architektury Wnętrz; Nina Woroniecka i Karolina Tarasiewicz z Wydziału Wzornictwa; Adam Janisch, Anna Jochymek, Yulia Krivich, Aleksandra Muszyńska, Dorota Pabel i Wioleta Wnorowska z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii.

Nagrody sponsorów oraz wyróżnienia partnerów otrzymali: Nagrodę Artystyczną Siemens – Aleksandra Stachowicz z Wydziału Malarstwa; Nagrody Inicjatywy Entry – Izabela Bryzek z Wydziału Malarstwa i Mariusz Wolny z Wydziału Rzeźby; Wyróżnienie Inicjatywy Entry – Łukasz Zedlewski; Nagrodę Fundacji im. Marka Marii Pieńkowskiego – Bartosz Głowacki z Wydziału Malarstwa; Nagrodę im. Adama i Ireny Gawlikowskich – Leszek Skóra z Wydziału Rzeźby za pracę *Zmartwychwstanie*; Nagrody pani Ewy Tomaszewskiej Posłanki do Parlamentu Europejskiego dla absolwentów Wydziału Malarstwa – I nagrodę Ewa Sokółowska, II nagrodę Magdalena Przanowska, III nagrodę Łukasz Zedlewski, wyróżnienie Joanna Burlikowska; Wyróżnienie (w postaci wystawy prac podczas Targów Wiedzy Graficznej 2014) Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej dla najlepszego dyplomu w zakresie projektowania graficznego *Coming Out 2013* – Jan Bajtlik; Złote Dłuto, nagrodę ufundowaną przez rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie prof. Adama Myjaka oraz dziekana Wydziału Rzeźby dr hab. Hannę Jelonek prof. ASP – Leszek Skóra; wyróżnienie (tygodniowa emisja filmu przed seansami) dla realizacji filmowej *Coming Out 2013* przyznane przez Kino Praha – Yulia Krivich; Nagrodę Grzegorza Kowalika z firmy Kowalik Art – Monika Rachwałak z Wydziału Malarstwa.

Wystawie towarzyszył pokaz filmów animowanych oraz warsztaty: fotografii, rysunku, grafiki artystycznej i konserwacji dzieł sztuki.

13 grudnia jury składające się z przedstawicieli galerii komercyjnych: Paweł Sosnowski – galeria Propaganda; Łukasz Gorczyca – galeria Raster, Marta Kulańska – galeria Leto; Andrzej Przywara – Fundacja Galerii Foksal oraz Dawid Radziszewski przyznało nagrodę główną (wystawa w galerii Salon Akademii) *Coming out 2013* oraz nagrodę ZAKS-u Yulii Krivich.

6 grudnia – 1 lutego

W Galerii Stalowa na wystawie *Salon zimowy* zaprezentowano prace artystów młodego pokolenia, m.in. Arkadiusza Karapudy, adiunkta na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.

7 grudnia

W Sali im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu warsztatowego studentów IV roku Wydziału Aktorskiego *Pierwszy raz* Michała Walczaka w reż. Grzegorza Chrapkiewicza.

7 grudnia – 2 lutego

W CSW Zamek Ujazdowski na pokazie *Kolekcja fragment* zaprezentowano m.in. prace Mirosława Bałki. Kurator: Marek Grygiel.

8 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, na zakończenie II sympozjum zatytułowanego *Od źródła do muzycznej interpretacji* odbył się *Koncert adwentowy*, nad którym kierownictwo artystyczne sprawowała dr hab. Agata Sapiecha. Wokaliści: Anna Mikołajczyk, Anna Radziejewska, Paweł Cichoński i Krzysztof Szyfman z organistą Mateuszem Rzewuskim, chórem i orkiestrą IL TEMPO zaproponowali publiczności kantaty i chorały J. S. Bacha.

9 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Katedry Wokalistyki. Wydarzenie zostało zatytułowane *Lutostawski i Derwid – Pieśni i piosenki*, a program obejmował znane utwory, m.in. *Subito*, *5 Pieśni do słów K. Iłłakowiczówny*, *Chantefleurs et chantefables*, *Lacrimosa*, *Tryptyk śląski*, *Tarantella*, *Piosenka o Panu Tralalińskim*, *3 kolędy*, *Spóźniony słowik*. Wystąpili wokaliści, którym akompaniowali pianiści z Katedry Kameralistyki Fortepianowej UMFC. Można było także usłyszeć Big Band UMFC pod kierunkiem Piotra Kostrzewy. Koncertowi towarzyszyła wystawa *Witold Lutostawski 1913–1994*, zorganizowana przez Towarzystwo im. Witolda Lutostawskiego, którą można było oglądać w dniach 4–20 grudnia we foyer sali koncertowej.

9 grudnia – 12 stycznia

W galerii Apteka Sztuki na wystawie *Historie rodzinne* zaprezentowano twórczość Magdaleny Alicji Jędrzejczyk, studentki V roku Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie w pracowniach prof. Krzysztofa Wachowiaka i prof. Edwarda Tarkowskiego.

11 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się Koncert Symfoniczny pod hasłem *Mistrzowie instrumentalistyki*. Program w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej UMFC, którą dyrygował Marek Pijarowski, składał się z Uwertury *Leonora III* op. 72b L. van Beethovena i *IV symfonii f-moll* op. 36 P. Czajkowskiego. Zabrzmiat także *Koncert fletowy e-moll* op. 57 G. S. Mercadante, w którym solistą był Łukasz Długosz.

11 grudnia – 5 stycznia

W Galerii Promocyjnej SDK zaprezentowano wystawę laureata nagrody miesięcznika „Exit” za rok 2013 – Pawła Nowaka, prorektora ds. artystycznych i naukowych ASP w Warszawie. Nagrodą jest statuetka autorstwa rzeźbiarza Sylwestra Ambroziaka.

12 grudnia

Plakat *Poland Open* studenta ASP w Warszawie Piotra Pietrzaka, zwyciężył w konkursie Galerii Plakatu AMS. Na konkurs pod hasłem *Tacy jesteście. Polacy 1989–2014* napłynęły 453 prace. Jury przyznało pięć wyróżnień. Z ASP we Warszawie otrzymali je Filip Tofil i Maria Drabecka oraz Beata Pofelska. W składzie jury znaleźli się m.in.: prof. Maciej Buszewicz oraz Małgorzata Gurowska z ASP w Warszawie.

12 grudnia – 19 stycznia

W Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie na wystawie *True or False* zaprezentowano prace Macieja Duchowskiego *Martwy Sygnał* i Igora Przybylskiego *Bardotka* – adiunktów na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.

12 grudnia – 2 lutego

W Muzeum Śląskim w Katowicach zaprezentowano wystawę *Waldemar Świerzy. Muzeum Śląskie w hołdzie mistrzowi plakatu*. Na ekspozycji zaprezentowano 100 wybranych spośród 250 plakatów znajdujących się w zbiorach Muzeum Śląskiego, pochodzących z różnych okresów twórczości tego grafika, ilustratora, pedagoga. www.muzeumslaskie.pl/waldemar-swierzy-muzeum-slaskie-w-holdzie-mistrzowi-plakatu.php

12 grudnia – 7 lutego

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę izraelskiej sztuki video *Go Get Your Knives*, w której uczestniczyli: Sharon Balaban, Yiftach Belsky, Sigalit Landau, Hila Lulu Lin, Nira Pereg, Alona Rodeh, Amir Yatziv. Kurator: Jacek Sosnowski. Współpraca: Katarzyna Urbańska. Wystawa zrealizowana we współpracy z Fundacją Propaganda i przy wsparciu Ambasady Izraela w Warszawie.

13–30 grudnia

W Galerii STYK na warszawskiej ASP na wystawie *Amnezja* zaprezentowano prace Sophie Maslowskiej.

13 grudnia – 4 stycznia

W Galerii XX1 na wystawie *Pary* zaprezentowano obiekty rzeźbiarskie Marka Kowalskiego, wykładowcy na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie, który prowadzi Pracownię Technologii Drewna.

13 grudnia – 19 stycznia

W Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie zaprezentowano wystawę *Jacek Sempoliński 1927–2012. Próba retrospektywy*.

15 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się Koncert Zakładu Harfy, Gitary i Perkusji pod hasłem *Zimowe impresje gitarowe*. Artyści zaprezentowali twórczość Joaquina Rodrigo, Manuela de Falli i Heitora Villa Lobosa. Wykonawcy niejednokrotnie łączyli się

w duety i kwartety gitarowe, a także muzykowali wspólnie z innymi instrumentalistami czy wokalistami. Wydarzenie objął opieką artystyczną Marcin Zalewski, prof. UMFC.

.....
W Sali im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego Barbary Ogar, studentki Wydziału Reżyserii, *Monolog niezbędny do wygaszenia Nubili Wahlheim* Angélicy Liddell pod opieką Piotra Cieplaka.

16 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Podyplomowego Studium Pieśni zatytułowany *Najpiękniejsze utwory europejskiej liryki wokalne*. Sopranistki Bogumiła Dziel-Wawrowska, Inga Poškute, Lidia Kitlińska, Marta Czarkowska i Anna Koźlakiewicz, mezzosopranistki Ewelina Sielska-Badurek, Magdalena Gołąb, Wiktoria Zawistowska, baryton Damian Wilma oraz bas Bartosz Szulc w asyście pianistów akompaniatorów zaprezentowali program składający się z pieśni niemieckich, francuskich, rosyjskich, angielskich i polskich. Koncert objęły opieką artystyczną prof. Katarzyna Jankowska-Borzykowska i prof. Robert Cieśla.

17 grudnia

W klubokawiarni Nie Zawsze Musi Być Chaos odbył się pokaz filmu *Przyjaciele na 33 obroty: Szaybo, Zagórski*. Obaj artyści studiowali w latach 50. w warszawskiej ASP, byli przedstawicielami polskiej szkoły plakatu. Rostaw Szaybo obecnie prowadzi na Wydziale Sztuki Mediów macierzystej uczelni Pracownię Fotografii Użytkowej.

.....
W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się kolejne spotkanie z cyklu „Eviva l'arte”. Gościem specjalnym była Julia Hartwig, poetka, eseistka, tłumaczka, autorka książek dla dzieci i stuchowisk radiowych. Prowadzenie: Rafał Sławoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

.....
W galerii Salon Akademii w ramach projektu *Artysta przedsiębiorczy* odbyło się spotkanie z kuratorem Dawidem Radziszewskim.

Koordynatorka: Katarzyna Urbańska

17 grudnia – 29 stycznia

W Galerii Młodych Twórców Łazienkowska na wystawie *Hymn o Jedynym Bogu Stwórcy* zaprezentowano grafiki s. M. Natanaeli Błażejczyk, CSSF. Autorka prac jest studentką studiów doktoranckich na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie.

18 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” miał miejsce recital fortepianowy Włodka Pawlika. Koncert pod tytułem *Lutosławski improwizowany* był wydarzeniem kończącym obchody Roku Witolda Lutosławskiego. Pianista zaprezentował szereg improwizacji jazzowych na tematy zaczerpnięte z dzieł wielkiego mistrza, m.in. z *Melodii ludowych*, *Bukolików* i *Interludium*.

19 grudnia

Spotkanie wigilijne pracowników i seniorów odbyło się w Auli ASP w Warszawie. Honorowym gościem był na nim metropolita warszawski, kardynał Kazimierz Nycz, który otrzymał z rąk rektora prof. Adama Myjaka kopię fragmentu Ołtarza Mistrza św. Barbary (św. Jan Chrzyciel), pracę Marii Paruskiewicz wykonaną pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Krupskiej i dr hab. Danuty Stępień (Katedra Techniki i Technologii Malarstwa na Podłożach Ruchomych, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki). Prof. Leon Tarasewicz otrzymał Nagrodę Pegaza.

20 grudnia

W Auli Akademii Sztuk Pięknych miał miejsce koncert z okazji jubileuszu 80-lecia Krzysztofa Pendereckiego *Oblicza Mistrza*. Zaprezentowano wszystkie dzieła na skrzypce i fortepian w wykonaniu Patrycji Piekutowskiej (skrzypce) oraz Beaty Bilińskiej (fortepian).

22 grudnia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się koncert wigilijny. Z tej uroczystej okazji zabrzmiało *Scherzo h-moll* op. 20 w wykonaniu pianisty Konrada Skolarskiego oraz polskie kolędy i pastorałki, które zaśpiewał Chór Mieszany

UMFC, Chór Chłopięcy i Męski przy UMFC pod dyrekcją Krzysztofa Kusiel-Moroza i ks. Rafała Stańca. Przy organach akompaniował Piotr Wilczyński, a solistą był Ryszard Karczykowski (tenor).

STYCZEŃ

5 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, można było posłuchać koncertu Studium Muzyki Elektronicznej i Komputerowej. W programie znalazły się projekty muzyczne wykorzystujące media elektroniczne oraz wielokanałowy system projekcji dźwięku, projekty zrealizowane przez twórców związanych z UMFC. Opiekę artystyczną nad tym wydarzeniem objął Edward Sielicki prof. UMFC przy współpracy z mgr. Andrzejem Kopciem.

6–31 stycznia

W Isik Gallery w Stambule na wystawie *FIGURATIO* zaprezentowano prace Agnieszki Cieślińskiej. Kuratorzy: Yurdaer Altintas, Hasip Pektaş. Organizatorzy: Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Isik, Konsulat Generalny RP w Stambule.

8 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” odbył się koncert *Swing & Jazz*, nad którym patronat medialny objął Program Drugi Polskiego Radia. Wystąpili: saksofonista Zbigniew Namysłowski, puzonista Jacek Namysłowski, wokalistka Agata Malcherek oraz Big Band UMFC. Koncertowi towarzyszyły wspomnienia o Edwardzie Czeronym, którymi dzielił się Paweł Sztompke, oraz wystawa instrumentów firmy PRO-DRUM.

8–30 stycznia

W Centrum Olimpijskim na wystawie *Transfiguracje* zaprezentowano grafiki Rafała Kocharńskiego, prodziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie.

9–21 stycznia

Na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie zaprezentowano rysunki Yui Akiyama, Michaliny Czurakowskiej, Agnieszki Strojnej i Justyny Więsek, studentek z Pracowni Rysunku prof. Marka Wyrzykowskiego i dr. Rafała Kowalskiego.

10–22 stycznia

W Galerii Styk w ASP w Warszawie zaprezentowano wystawę Mai Zembrzuskiej, Sylwii Wyszowskiej i Agnieszki Kucharskiej-Zajkowskiej.

10 stycznia – 21 lutego

W Galerii Foksal zaprezentowano wystawę malarstwa Tomasza Ciecierskiego. Komisarz wystawy: Lech Stangret.

10 stycznia – 31 marca

W Muzeum Ziemi Chetmskiej na wystawie *Rzeczywistość obrazu* zaprezentowano malarstwo Wojciecha Zubali, prorektora ASP w Warszawie. Kurator wystawy: Jagoda Barczyńska

11 stycznia

W kawiarni Cześć na wystawie *Alchymia* zaprezentowano prace Karoliny Kubikowskiej, absolwentki ASP w Warszawie.

12 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu „Interpretacje Muzyki Chóralnej”, odbył się koncert kołędowy Katedry Dyrygentury Chóralnej. *Kompozytorzy warszawscy przed panem w Betlejem...* Chóry i Zespół Instrumentalny Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca pod batutą Darii Antczak, Mai Kłoskowskiej, Magdy Majewicz, Karoliny Tatar oraz Samuela Świdurskiego zaprezentowali zróżnicowany program złożony z kompozycji K. Baculewskiego, J. Dobrzańskiego, B. Kowalskiego, P. Łukaszewskiego i J. Małkiewicz. Opiekę artystyczną objął to wydarzenie prof. Bogdan Gola.

13 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się Koncert Międzywydziałowej Katedry Kameralistyki *Przeboje muzyki kameralnej*. Przedstawiciele niemal wszystkich kierunków instrumentalnych zaprezentowali utwory kameralne wybitnych twórców, m.in. L. van Beethovena, V. Ewalda, J. Françaixa, M. Kabełáča, G. Ligetiego i S. Rachmaninowa. Opiekunem artystycznym tego wydarzenia był prof. Paweł Łosakiewicz.

15 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, wystąpiła sopranistka Olga Pasięcznik z recitalem wokalnym. W programie znalazły się kompozycje m.in. E. Griega, *Sześć pieśni do słów niemieckich poetów* op. 48, J. Sibeliusa, jak *Våren flyktar hastigt* op. 13 nr 4, *Norden* op. 90 nr 1, *Arioso* op. 3, *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* op. 37 nr 5 i *En slända* op. 17 nr 5; *Detskaja* M. Musorgskiego oraz *Zdes' charaszo* op. 21 nr 7, *Kak mnie bolno* op. 21 nr 12, *Nocz' peczalna* op. 26 nr 12, *Noczju w sadu u mienia* op. 38 nr 1 i *Nie poj krasawica* op. 4 nr 4 S. Rachmaninowa. Śpiewaczce akompaniowała pianistka Natalia Pasięcznik.

16 stycznia – 7 lutego

W galerii Aula ASP w Warszawie zaprezentowano dzieła ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy na wystawie *Leon Wyczółkowski w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*.

17 stycznia – 28 lutego

W galerii A19 (antresola stacji Marymont) w ramach cyklu „1 / ∞” zaprezentowano projekt *Na pomoc walczącej Warszawie* Łukasza Rudnickiego, adiunkta na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.

19 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu „Dla miłośników i dla znawców”, odbył się wieczór muzyki klawesynowej, którym uczczono 300. rocznicę urodzin Carla Philippa Emanuela Bacha. Klawesynistki Aneta Olschowsky, Justyna Kreft, Sonia Hrechorowicz, Weronika Janyst, Dorota Karp i Katarzyna Kluczykowska zaprezentowały utwory C. P. E. Bacha oraz jego ojca, J. S. Bacha.

20 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu „Wielcy Polacy”, odbył się koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej. Artyści różnych kierunków instrumentalnych, łącznie w duety, tria lub kwartety, wykonali utwory słynnych polskich kompozytorów, m.in. I. J. Paderewskiego, W. Lutosławskiego oraz K. Pendereckiego.

21 stycznia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Eviva l'arte” *Krystyna Kofta i Katarzyna Kolenda-Zaleska: Życio-rysowanie*. Prowadzenie: Rafał Stawoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

22 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, miał miejsce koncert *Z nostalgią i uśmiechem – Fryderyk Chopin, Aleksander Wertyński, Jerzy Wasowski, Henryk Wars*. Można było usłyszeć kompozycje i aranżacje Chopina, Wertyńskiego, Wasowskiego i Warsa autorstwa M. Dubrawskiego, który także był kierownikiem muzycznym tego wydarzenia. Wystąpili wokaliści i instrumentalni – wśród nich kwartet klarnetowy Poco Leggero, Big Band UMFC oraz Grupa taneczna breakdance Skill Fanatik. Koncert prowadził Ryszard Wolański.

LUTY

22 stycznia – 1 marca

W Galerii m2 na wystawie *Szkoda, że cię tu nie ma* zaprezentowano prace Marcina Chomickiego, adiunkta na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.

26 stycznia

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się koncert z cyklu „Nasi Laureaci”. Pianista Łukasz Krupiński wykonał *Sonatę h-moll* S.178 F. Liszta, a Aperto Trio, w składzie Łukasz Chrzęszczczyk (fortepian), Małgorzata Wasiucionek (skrzypce) i Marta Kordykiewicz (wiolonczela), zagrało *V Trio C-dur* KV 548 W. A. Mozarta i *Trio* M. Ravela.

26 stycznia – 4 lutego

Studenci z Pracowni Działań Prze-strzennych prof. Mirosława Bątki z ASP w Warszawie przebywali w Umeå (Szwecja) Europejskiej Stolicy Kultury 2014, gdzie ze studentami z Wyższej Szkoły Architektury i Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie w Umeå zrealizowali projekt *S-NOW a personal form of architecture* – ponad 50 studentów wykonało obiekty ze śniegu i lodu oraz działania performatywne w Parku Przyjaźni.
<http://culture.pl/pl/wydarzenie/pracownia-balki-w-umea>

28 stycznia – 2 marca

W Galerii Elektor zaprezentowano *Malarstwo* Martina Imricha, doktoranta Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

29 stycznia – 28 lutego

W pracowni Duży Pokój zaprezentowano prace Agnieszki Zabrodzkiej, Katarzyny Dyjewskiej i Magdaleny Kossakowskiej, studentek Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie.

31 stycznia – 23 lutego

W Galerii Labirynt w Lublinie na wystawie *Kompleksy i frustracje* zaprezentowano prace Tomasza Bielaka, Jakuba Ciężkiego, Maćka Duchowskiego, Ewy Juszkiewicz, Arka Karapudy, Piotra Korola, Igora Przybylskiego, Zbigniewa Rogalskiego, Katarzyny Szeszyckiej, Sławomira Tomana i Marcina Zawickiego. Kuratorka: Marta Ryczkowska.

2 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się koncert inauguracyjny XII Forum Muzyki Dawnej na UMFC. Międzynarodowe grono artystów należących do grupy Les Roses Sauvages wykonało utwory m.in. Marianny Auenbrugger, Rosy Giaciny Badalli, Anny Boleyn i Francesci Caccini. Wydarzeniu towarzyszyła wystawa *Twórczość plastyczna inspirowana muzyką dawną*, którą można było zwiedzić 1–17 lutego we foyer Sali Koncertowej. Organizatorem Forum było Kaliskie Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej dla Dzieci i Młodzieży „Schola Cantorum” oraz Austriackie Forum Kultury.

5 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert mistrzów instrumentalistyki pod hasłem *Arkadiusz Krupa i Goście*. Muzycy – oboista Arkadiusz Krupa, gitarzysta Michał Nagy oraz pianistka Karina Krupa – wykonali szereg utworów kameralnych, m.in. *Entr'Acte* J. Iberta, dwie sonaty na obój i gitarę D. Scarlatti i *Prélude et variations sur „Le Carnaval de Venise”* op. 20 w wersji na obój, fortepian i gitarę Th. Lallieta.

6 lutego – 25 marca

W Galerii Krynki w Krynkach zaprezentowano wystawę rysunku Małgorzaty Dmitruk, adiunkta na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Komisarz wystawy: Leon Tarasewicz.

7 lutego

W Kluszkowicach na Akademickich Mistrzostwach Warszawy i Mazowsza w Narciarstwie Alpejskim drużyna z ASP w Warszawie, w składzie: Kasia Leszczyńska, Kasia Wiśtawskiej i Weronika Jonak, obroniła tytuł Mistrza Warszawy w klasyfikacji drużynowej kobiet. Ponadto Kasia Leszczyńska została ponownie Mistrzynią Warszawy Giganta oraz Wicemistrzynią Slalomu.

10 lutego

Na Scenie Kameralnej Teatru Wielkiego – Opery Narodowej miał miejsce doroczny koncert studentów pedagogiki baletowej UMFC. Pod kierunkiem dr Zofii Rudnickiej, która objęła opiekę artystyczną nad przedstawieniem, studenci zaprezentowali prace dyplomowe. Współorganizatorem wydarzenia była Opera Narodowa.

12 lutego

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Szkice z Dostojewskiego* na podstawie *Idioty* i *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Adaptacja Maja Komorowska i Małgorzata Lipmann, reżyseria Maja Komorowska.

W Uniwersytecie Muzycznym, w Sali Koncertowej im. Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zatytułowany *Laureaci roku*. Wystąpili przedstawiciele różnych polskich uczelni: wiolonczelista Tomasz Daroch i pianistka Maria Daroch z Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi oraz pianista Jacek Kortus z Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Artyści zaprezentowali program, w którym znalazły się sonaty fortepianowe L. van Beethovena i F. Chopina oraz *Sonata na wiolonczelę i fortepian* op. 143 F. Poulenc'a i *Le Grand Tango* A. Piazzolli.

W Muzeum Narodowym w Warszawie prof. Tadeusz Majda wygłosił wykład *Tkaniny tureckie* w ramach projektu *Tureckie wątki – tkaniny z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, przygotowywanego przez ASP w Warszawie we współpracy z Muzeum Przemysłu Tekstylnego Merinos w Bursie.

12 lutego – 12 marca

W Centrum Informacji im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego na wystawie *Czasochłonne* zaprezentowano prace studentek Pracowni Tkaniny Artystycznej ASP w Warszawie. W wystawie udział wzięły: Agnieszka Adamska, Martynika Bieńczyk, Edyta Bystron, Michalina Czurakowska, Ewa Kamieniecka, Maria Krawczyńska, Anna Krzemińska, Karolina Lizurej, Aleksandra Percec, Elwira Sztetner, Justyna Więsek. Wernisaż odbył się 18 lutego.

12–24 lutego

W galerii Aula ASP w Warszawie na wystawie *Nowy narybek* zaprezentowano prace studentów Wydziału Grafiki: Patricji Bliuj-Stodulskiej, Kai Gadowskiej, Macieja Januszewskiego, Anny Kosarevskiej, Agnieszki Łukasik, Piotra Majdaka, Mateusza Machalskiego, Keiji Matsumoto, Tomasza Myczki, Dawida Nguyen Anh, Wojciecha Pawlińskiego, Piotra Śliżewskiego, Patrycji Rek i Adama Walasa.

13 lutego

W Katedrze Mody na Wydziale Wzornictwa Karolina Krzywicka z Muzeum Azji i Pacyfiku wygłosiła wykład *Ubiór dworski w Imperium Osmańskim*, w ramach projektu *Tureckie wątki – tkaniny z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, przygotowywanego przez ASP w Warszawie we współpracy z Muzeum Przemysłu Tekstylnego Merinos w Bursie.

15 lutego

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbyły się prezentacje pokazów egzaminacyjnych studentów II i III roku Wydziału Aktorskiego w cyklu „Dobry wieczór w AT”. Pokazano egzaminy z zimowej sesji 2013/14, przygotowane pod opieką Ewy Butchak-Rewak, Olgi Sawickiej, Wiesława Komasy i Wojciecha Malajkata.

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

Katarzyna Szymańska-Stułka
Andrzej Panufnik and His View of Music,
Part One

Year 2014 marks the 100th birth anniversary of Andrzej Panufnik, one of the most prominent Polish composers and conductors, a graduate of the Warsaw Conservatory of Music, holder of a honorary degree from the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw, an artist who combined elements of European and Polish music and gave them a transnational status. Many key moments and important artistic tendencies can be distinguished in Panufnik's work – these include specific vision of symphonic music, nature of musical idiom, with a basis made of a three-tone cell, as well as fascination with geometry and space of the world, whose patterns and shapes were used by him as canvas for his compositions. Polish traits in Panufnik's music consist in three general stylistic idioms: historical, religious and folk one. The Polish idiom underwent interesting change over the composer's lifetime. We can observe the stage of discovery and assimilation of Polish motifs, the transformation and change, leading to consolidation of individual artistic idiom with a quasi-Polish narrative. In the light of Panufnik's personality, certain features of Polish idiom point to individual understanding and redefinition of Polish identity. These include: Polish identity as perceived, Polish identity shaped in the spirit of emigration, and Polish identity exalted to the universal level.

Marta Dziewanowska-Pachowska
Sir Andrzej Panufnik from Warsaw

Andrzej Panufnik is one of the outstanding graduates of the Warsaw Conservatory of Music (now the Fryderyk Chopin University of Music). The 100th anniversary of the composer's birth is an occasion to recall his relationship with this school and the city in general. Also, to recall excellent teachers whom he encountered, and who played an important role in the history of the school and Polish musical culture. They include Jerzy Lefeld, Kazimierz Sikorski, Eugeniusz Morawski, and Karol Szymanowski, among others. The objective of the paper is to present the figure of the composer with particular emphasis on his education and course of his career in Poland and in exile. During the Second World War Panufnik lost all the manuscripts of his pieces. After he had fled the country in 1954, his music was banned in Poland for over two decades. Despite the strain, first on artistic identity, and then on national one, to the end he was faithful to the music – the Polish music.

Agnieszka Szewczyk
The Lesson in Seeing

Mainstream discourses discussing the work of Henryk Tomaszewski define him, firstly as the founding father and the most prominent representative of the so-called Polish school of poster, and secondly, as a great educator, teacher of several generations of graphic designers. Repeatedly highlighted intellectual nature and value of Tomaszewski's art refer not only to the message carried by his posters and drawings, to the content and visual solutions, but also to a much more fundamental issue. Revolutionary nature of Tomaszewski's art consists in challenging the historical order and the then fixed place of graphic design, including poster and other forms of visual message. Tomaszewski designed posters as any form of art, free from utilitarian functions. At the same time, he spoke about it in terms of utility. His posters are now a kind of seeing primer. Classical concepts that we perceive intuitively and use to rationalise our visual experience: composition, proportion, contrast, colour, background, rhythm, freed from traditional discipline, in Tomaszewski's designs are subjected to a thorough analysis, and even more importantly, to a trial.

Waldemar Śmigasiewicz
"We broke through the darkness with our heads": A Few Words on Franz Kafka, a Few Words on The Trial

The paper is an attempt to trace the relationship between terror and laughter in the prose of Kafka. Gloomy tone of *The Trial* invites to look for numerous hidden meanings. They include implicit humour of the world depicted. Not expressed directly and unobvious. Hidden in language, encased in the way the character exists. The starting point of pondering is the life of Franz Kafka: his fear of his father, failed relationships with women, and recurring mental illness. Against this background a hypothesis of therapeutic role of his writing is raised, which, through implicit humour and latent laughter, releases both Franz and his protagonist, Joseph K. from the terror of interrogation, alleged punishment, repeatability of life choices that put their existence into question. References are made to Bergson and his theory of laughter, Andre Breton – the bard of

black humour, Beckett, silent films from Mack Sennett's studios and Woody Allen. Humour as proposed by Franz Kafka in *The Trial* inadvertently gives the reader hope that not all washed up (though it is gone) that you can tame the fear (though it cannot be tamed) that you can beat death (even playing make-believe)... Even if it all happened in thought, in an imaginary world, full of quiet phantasmagoria.

Stawomir Marzec
Rafał Kochański's Visual Theatricalisations

Rafał Kochański continues to counter the currently dominant interpretations of art, that force proclamation that nothing but repetition of commonness is possible. He believes his own feeling and intuition. And like Merleau-Ponty, he has perceived human in the first place as an intensification of a being within himself. His work is a kind of visual theatricalisation, or a collection that re/constructs meanings and drama of our fundamental gestures, poses and gazes. He is driven by a universalist aspiration to attempt a look at man in his full, even if it were – for the moment – a paradoxical un/reality of white paper.

Life and Art, Dance and Destiny. John Neumeier in Conversation with Filip Maj

John Neumeier is an American choreographer of German and Polish descent, who has for the past 40 years been the artistic director and chief choreographer of the Hamburg Ballet. In the interview, he talks about people who influenced him, about his Polish mother's family in Milwaukee, as well as about the beginnings of his studies in theatre, literature and dance. He mentions that amongst those who influenced him were: a Jesuit priest and theatre director, a modern dance choreographer, Sybil Shearer, and English choreographer Antony Tudor, with his psychological interpretations through dance movement. He presents his views on dance: a very complete art; an art that reflects man in his completeness; that it is not measurable, unlike sport. Dance astounds us through its virtuosity, but furthermore moves us and makes us aware of ourselves like a mirror. He also talks about his first trip to Poland during the martial law and the second one, when he choreographed the First and Tenth Symphony of Mahler – *"Lieb' und Leid und Welt und Traum"* at the Teatr Wielki – National Opera in Warsaw (trans. F. Maj).

Klaudia Carlos-Machej
The Unit of Dance

For centuries dancing has served various functions. Its educational aspect has been recognised already in the ancient times. Creative approach of Greek philosophers has brought dancing to the heights of artistry. At the same time, as a means of expression, it has become a part of culture. In considerations on the essence of dancing we cannot ignore the human factor: dancer, choreographer, teacher. Intensity of this contact depends on the impact of dancer's personality, their creativity and emotional background. It is highly dependent on dance educators and the process of professional dancer training. Reception of artistic presentation, on the other hand, depends on artistic savvy of the recipient, the level of individual culture, and the scope of knowledge in the field of dance. It is highly dependent on historians, theorists and dance critics,

who discuss interdisciplinary nature, as well as physical and semantic layers of dancing. Studies dedicated to future dance teachers, choreographers and dance theorists are conducted at the Unit of Dance, Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw.

Tadeusz Kobierzycki

Mental and Sound Paths in Marian Borkowski's Music (philosophical note to the concert on the 80th anniversary of the composer's birth)

Marian Borkowski (b. 1934) has been one of the most creative teachers of contemporary music composition at the Fryderyk Chopin University of Music. Pieces by Borkowski have the nature of treaties, studies, sketches closely related to the theory of music, including its inherent, specific ontology. The model piece embodying it is a petit concerto for solo percussion: *Spectra* (1980). Peak achievements that develop this discovery include *Pax in terra II* (1988) for female voice, percussion and organ, *Hosanna* (1993) for mixed choir and four instruments (percussion, trumpet, trombone and organ), and *Dynamics II* (2010) for six percussionists. Recognition of the primary role of percussion in structuring the musical centre has become the hallmark for this phase of the composer's activity. It has enabled to transform the image ontology into musical ontology, to connect, exchange or synthesise image and sound layers of a piece, to search for the "third state" that is emerging from various layers of this outstanding piece.

Andrzej Kruczyński

Autolycus or the Mastery of Thieftom. A Prosopology Study

Interest in thievish nature is not a particular feature in the works of Shakespeare. Yet we can find a remarkable figure of a master in thieving profession in *The Winter's Tale*. The figure of Autolycus draws from both mythological and folkloric sources. Mythological Autolycus was Odysseus's grandfather, a famous thief and crook, dealing mainly with cattle theft. He learned his craft from Hermes – the god of thieves. But a less well-known folklore genealogy of Autolycus is even more interesting. We can suspect that the figure is related with Christmas performances depicting comic conflicts between sheep herders and cunning thieves. Mak from the fifteenth-century *Second Shepherds' Play* is such an artist-thief. It is probably no coincidence that Autolycus robs a young, naive sheep herder. Masterful thieves can be found in abundance in French and German farces, fabliaux, as well as Polish intermedia. Renaissance of interest in mastery of thieftom has appeared in early twentieth century due to the figure of Arsene Lupin brought to life by Maurice Leblanc in 1905. Over the twentieth century, the figure was portrayed literally hundreds of times in literature, theatre, film and television.

Ewa Uniejewska

Bolestawski and Moliere's Fair of Glee

Ryszard Bolestawski (1889–1937), actor and producer of the Moscow Art Theatre, spent several months in Warsaw. His staging of *The Bourgeois Gentleman* at the Polish Theatre in 1920 was a grand crowning of the season and great promise of further success. Bolestawski's production became famous in particular due to a pantomime finale, with music arranged by Karol Szymanowski. Brilliant composer created a light, funny

piece, gracefully using conventional (sometimes exaggerated) measures, and highlighted the trashy humour of the performance. Script of the pantomime (written by Leon Schiller) was brand new in terms of *The Bourgeois* but it resulted from the nature of the spectacle and the Moliere's plot. Also Wincenty Drabik was highly praised for design of delightfully bright, oriental costumes and stage design, utilising "his innate urge to ornamentation".

Agnieszka Maria Wasieczko

Between Individualism and Massification. On the Work of Igor Przybylski

All activities of Igor Przybylski (b. 1974) have revolved around a single theme: public transport and technical objects included in our environment. His interests include also city identity. The artist has painted, photographed, shot videos, used performance and in each unit of land transport he has sought some unique value. His exhibitions were constructed from paintings, series of photographs, slideshows, video, and even such "waste" of urban civilisation as transport tickets found in the street. He paints with acrylic paint on a board or canvas. All the ideas for his paintings are born during his travels. But Przybylski's paintings are not literal images of captured trains, and rather abstract compositions inspired by them; the artist's struggle with light and colour. Although the artist is inspired by photos he takes, he never recreates them literally in painting, but choosing various fragments, he combines them into a new whole. Putting the photos on the walls of a gallery, he often combines them into colourful "mosaics" and "friezes", that organise the space of his exhibitions.

Eulalia Domanowska

Facing the Audience at the XX1 Gallery

The XX1 Gallery in Warsaw, founded in 2001 by Ryszard Ługowski, artist and teacher at the Academy of Fine Arts in Warsaw and Jan Kochanowski University in Kielce, often hosts exhibitions of pieces by artists from the Academy in Warsaw. Debuts of graduates, and sometimes even students of the Academy are held in the smaller room, called Kuchnia Gallery. Although the XX1 Gallery is specialised in presentation of spatial and performance-based pieces, it also presents painting expositions. It hosted exhibitions of Arkadiusz Karapuda, Paweł Bołtryk and Antoni Starowieyski, among others. Also Paweł Nowak, Wiesław Łuczaj, Igor Przybylski, Ula Niemirska and Rafał Dominik (Baltic Waves artistic duo). Anita Pasikowska and Jan Mioduszewski presented their works there several times as well.

Maja Baczyńska

Rapid Career of Dariusz Przybylski

His works are issued in Germany, he has written chamber operas commissioned by the Deutsche Oper Berlin. At the same time, he is the Deputy Dean at the Department of Composition, Conducting and Theory of Music at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw. It is being said that young Polish composers after graduation remain practically unknown, that

it is difficult for them to find job in their profession, that they do not attain striking success. Dariusz Przybylski's career is just the opposite. He has considered composing a highly personal experience, consisting in capturing and perpetuation of particular moments in music. Each piece is a kind of memory for him. It reflects feelings and experience. This is how he logs his biography – with a diary, journal full of sounds. And it is likely that this authenticity of artistic expression is sensed by recipients and critics.

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Open up, Sesame of the Academy!

In December 2013 the fifth edition of an important artistic event in Warsaw was held. The *Coming out* exhibition has revealed the latest faces of the Academy of Fine Arts, faculty after faculty. The idea behind the show is to promote the most interesting student degree pieces selected by faculty councils – presenting them to the world of gallery owners, critics and audiences is a fulfilment of a certain obligation of the Academy to its graduates. Nevertheless, presentation and promotion is but one objective of the exhibition, however important for young artists; the second, equally important message is an indication of where do they come from, who and what formed them, what roots can they refer to. Thus, the exhibition is also about continuity and continuation, exchange and relationships between professors and their students, without whom the view of art would have been incomplete. Key issues around which the degree pieces were focused include rediscovery of one's self in the context of space, family, community, and shared symbols. At the same time, the students have not given up the possibility to use traditional means of expression, combining them in a natural way with photography or digital media.

Marta Żakowska, Łukasz Rudnicki

To the Rescue of Fighting Warsaw

The piece presented in the A19 Gallery at the Marymont metro station (*To the Rescue of Fighting Warsaw*) is a reference to the exposition *We Want Żoliborz from Sea to Sea* shown in the same place in 2008. They both refer to one area of Rudnicki's artistic interests – marine painting. Sea motifs appear in many works of the artist. At the Marymont metro station, however, they have become also an instrument to tell the private biography of the district of Żoliborz, where the exhibition takes place. It is at the same time a snippet biography of the author, who through the district's areas and historical events related to them learned fundamental ethical categories and rules of life in childhood. Thus Rudnicki's sea in Marymont on one hand is the painter's space of private narrative, and on the other a vast social and spatial reality of the neighbourhood, founded on the basis of past decades and systemic changes, harmonising with needs, aspirations, dreams and myths of the local community.

THE BLUE ROOM

David Hare



Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego i Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Przekład: Małgorzata Semil

Reżyseria: Marcin Hycnar (IV rok WR AT)

Kierownictwo muzyczne: Mateusz Dębcki

Scenografia i kostiumy: Martyna Kander

OBSADA: Dziewczyna – Joanna Derengowska, Służąca – Ewa Jakubowicz, Mężatka – Angelika Olszewska / Monika Mara, Modelka – Paulina Szostak, Aktorka – Julia Trembecka, Taksówkarz – Stefan Pawłowski / Tomasz Olejnik, Student – Kamil Mrozek, Polityk – Filip Kosior, Dramatopisarz – Bartosz Wesółowski, Arystokrata – Karol Dziuba

Światło: Karolina Gębska

Choreografia: Szymon Osiński

Projekcje multimedialne: Dawid Kozłowski

Video: Michał Pukowiec, Kuba Wietrzyk

Asystent reżysera: Mateusz Olszewski (I rok WR AT)

Zespół muzyczny w składzie: Mateusz Dębcki – fortepian, Mateusz Olszewski – saksofon, Łukasz Owczynn timer – kontrabas

premiera 10 marca 2014, Teatr Collegium Nobilium

Fot. M. Ścibor Marchocka





