

Panufnik / Helena Zelwerowicz / Sęp Szarzyński – Lebenstein /
Szekspir – Turgieniew / Guercino / Wencel – Chomiccki / Myjak / Błażejczyk

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

2 (86) 2014

ISSN 1732-6125



cena 16 zł (5% VAT)



6/06—31/08

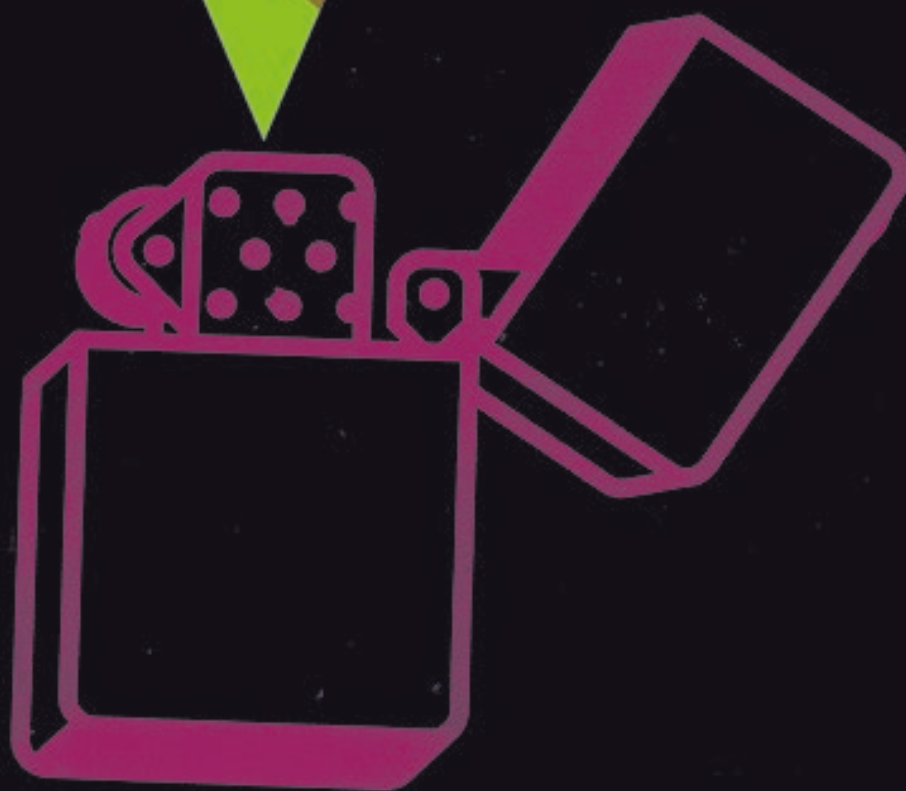
MIĘDZYNARODOWE TRIENNALE SZTUK GRAFICZNYCH IM. T. KULISIEWICZA W WARSZAWIE
KULISIEWICZ INTERNATIONAL GRAPHIC ARTS TRIENNIAL IN WARSAW

IMPRINT 2014



IMPRINT

SINFONIA VARSOVIA
UL. GROCHOWSKA 272
WARSZAWA



www.imprint.com24.pl





Na okładce / On the cover:
Henryk Ożóg, *Przekształcenia / Transformations*, 2013,
sucha igła, mezzotinta, korund / drypoint, mezzotint,
corundum, 140 x 100 cm (III MTSG im. T. Kulisiewicza
w Warszawie / 3rd Kulisiewicz International Graphic Arts
Triennial in Warsaw)

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

2(36) 2014

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

Andrzej Panufnik and His View of Music, Part Two

s. **6** Barbara Osterloff
Helena Zelwerowicz, córka Aleksandra
Helena Zelwerowicz, Daughter of Aleksander

s. **14** Krzysztof Mrowcewicz
Polowanie na jednorożca: miłość i śmierć,
czyli pojedynek na śmierć i życie

Hunting the Unicorn: Love and Death, or Mortal Combat

s. **20** Tomasz Kubikowski
Teatralne doświadczenie Wilhelma
Meistra

Wilhelm Meister's Experience of Theatre

s. **24** Ewa Matecki
Wątki szekspirowskie w twórczości Iwana
Turgieniewa. Aneks: diagnozy rosyjskiej
duszy – wczoraj i dziś

Shakespearean Themes in the Works of Ivan Turgenev.

Appendix: The Diagnosis of the Russian Soul – Past and Present

s. **28** Aneta Teichman
W poszukiwaniu prawdy artystycznej
i przesłania twórcy. Część pierwsza

Searching for Artistic Truth and the Artist's Message,
Part One

s. **32** Anna Lewicka-Morawska
Guercino w polskiej kulturze artystycznej
– refleksje po finisażu wystawy
w Muzeum Narodowym w Warszawie

Guercino in Polish Artistic Culture: Reflections
after the Finissage of the Exhibition at the National
Museum in Warsaw

s. **38** Justyna Wencel, Marcin Chomicki
ZMIENNICY. Człowiek i sztuka
w przestrzeni publicznej

SUBS: Man and Art in Public Space

s. **42** Zofia Rojek
Aleksander Myjak. „Rysunek”, natura
i negacja postsztuki

Aleksander Myjak. „Drawing”, Nature
and the Negation of Post-Art

s. **46** Mieczysława Demska-Trębacz
Warszawski epizod. Z biografii
bułgarskiego muzyka

Warsaw Episode: From the Biography
of a Bulgarian Musician

s. **50** Maja Baczyńska
Wojciech Błażejczyk – człowiek w służbie
dźwięku

Wojciech Błażejczyk: A Man in the Service of Sound

s. **52** Karolina Karaszewska
Obraz słowem malowany

A Picture Painted with Words

s. **54** Marta Żakowska
Superstarość

Wonderful Old Age

s. **57** Adam Karol Drozdowski
W przyszłość

Into the Future

s. **62** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Wystawy po zmroku

Exhibitions after Dark

s. **64** Marta Żakowska
Rafał Kowalski *Fala*

Rafał Kowalski *Wave*

s. **66**
Nowości wydawnicze

Recent Publications

s. **69**
Kalendarium

Chronicle of Events

s. **76**
Streszczenia
Summaries

s. **78**
Akademia Otwarta 2014 – wystawa
podsumowująca rok akademicki
w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Open Academy 2014 – End of Year Exhibition
at the Academy of Fine Arts in Warsaw

ASPIRACJE 2(36) 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., Sp.k.

Nakład / Printrun: 1000 egz. / copies

CZĘŚĆ DRUGA

ANDRZEJ

Pewne cechy idiomu polskiego, ukazane w świetle osobowości Panufnika wskazują na indywidualne rozumienie polskości i nowe jej definiowanie w jego twórczości. Wśród tych obszarów wyróżnić można polskość odczuwaną, polskość kształtowaną w duchu emigracji oraz polskość wyniesioną do poziomu uniwersalnego.

Katarzyna Szymańska-Stułka

PANUFNIK I JEGO

WIDZENIE MUZYKI

Polskość odczuwana (dominacja symboli nad słowem i obrazem)

Elementy polskie w twórczości Panufnika w niewielkim stopniu są przedstawiane za pomocą słowa lub obrazu. Najczęściej pojawiają się jako odwołania do zdarzeń z historii ojczyzny, a także polskich symboli kulturowych i religijnych, które są przechowywane w pamięci Polaków, wzbudzają „uczucia patriotyczne” i poczucie polskiej tożsamości. Taki typ wyrażania polskości zbliża nas do sfery mitu, która jest silnie odczuwana przez daną społeczność. U Panufnika przeżycie religijne ma charakter wewnętrzny, głęboki, osobisty. Utwór powstający w wyniku tego przeżycia stanowi formę modlitwy i osobistego wyznania, wpisując się zarazem w krąg obszaru sacrum

w historii muzyki, który ze szczególną mocą objawia się w twórczości Jana Sebastiana Bacha (*Msza h-moll*), a w czasach nam współczesnych Arvo Pärta i Oliviera Messiaena, Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara. W dziełach Panufnika odnaleźć można elementy religijne wynikające z przeżyć intelektualnych, otwierające nowe rejony polskości. Elementem takim, szczególnie upodobanym przez Panufnika, jest *Bogurodzica*, która stała się motywem przewodnim *Sinfonii sacra*, napisanej w roku 1963 dla uczczenia tysiąclecia państwa polskiego. *Bogurodzica* pojawiła się tu zatem jako znak, ale także materiał tematyczny kompozycji, poszerzając pole odniesień kulturowych poprzez swą historyczną funkcję religijnej pieśni i hymnu narodowego, hymnu

rycerstwa polskiego, łączącego aspekt religijny z historycznym, a także z elementami tradycji, pamięci i narodowego dziedzictwa. Elementy kultury i religii tworzą w rozumieniu Panufnika podstawę tradycji polskiej, stanowiąc jej wyraźną idiomatyczną cechę.

Idiom religijny wyraża się poprzez modlitwę, nadającą narrację kontemplacyjną wybranym kompozycjom lub ich fragmentom (m.in. *Song to the Virgin Mary*, *Koncert na fagot i orkiestrę*), a także poprzez element ofiary i hołdu (*Sinfonia votiva*). Elementy te wykraczają poza idiom religijny polski i przenikają strukturę także innych kompozycji, które nie są związane z idiomem polskim w sposób bezpośredni (m.in. *Sinfonia*



Sinfonia di Sfere. Fot. Camilla Panufnik

1

B. Pociąg, *Na powrót Andrzeja Panufnika*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 32, s. 8.

2

B. Pociąg, *Odejście Andrzeja Panufnika*, „Ruch Muzyczny” 1991, nr 47, s. 10.

3

T. Jessel, *Pożegnanie Andrzeja Panufnika*, „Ruch Muzyczny” 1991, nr 25, s. 5.

mistica). Bohdan Pociąg podsumowując postawę twórczą Panufnika, nazywa ją drogą do pełnej realizacji duchowości w muzyce, opartą o ewolucję, która sprowadza się do „rozwijania idiomów wyższej duchowości, religijności w szerokim sensie – wykształcania i wzbogacania symboliki sakralnej”. Dokonując próby definicji elementów kluczowych dla muzyki Panufnika, wśród stałych idei inspirujących Pociąg wymienia między innymi idee religijności, którą określa mianem „wiary religijnej rozumianej szeroko od religijności powszechnej (*Universal Prayer* [...]) do religijności określonej tradycją narodową, polską”¹. Mówi także o emigracyjnej łączności kompozytora z Polską, na wzór Conrada, łączności religijnej i łączności z tradycją². Toby Jessel ujmuje ten

problem w następujących słowach: „każda nuta komponowanej przezeń muzyki była modlitwą. Muzyka stanowiła jego prawdę i muzyką składał swą ofiarę Bogu, któremu zawdzięczał swój wielki talent. Strona duchowa jego istoty wyrażała się poprzez muzykę”³. Aspekt religijności polskiej pojawia się w sferze połączenia osobistego wyznania z polską tradycją religijną, w szczególności motywem maryjnym, i nadaniu temu określonych form wyrazu (narracja kontemplacyjna, liryczna).

W interesujący sposób w twórczości Panufnika przejawia się stosunek kompozytora do folkloru jego macierzystego regionu. Kompozytor sięga do ludowych źródeł Mazowsza, miejsca, w którym się urodził i wychował. Przykłady tego znajdujemy

w *Sinfonii rustica*, *Suicie Polonia*, *Hommage à Chopin*, chociaż w niektórych kompozycjach stosuje melodie ludowe innych regionów (*Kołosanka*, *Pięć Polskich Pieśni Ludowych*). Sądzić należy, iż folklor Mazowsza wysuwa się w jego twórczości na plan pierwszy. Wyrazem tego jest podwójne zastosowanie wzoru wycinanki, która jest elementem charakterystycznym dla mazowieckich tradycji ludowych (*Sinfonia rustica* oraz *III Kwartet smyczkowy „Wycinanki”*). Kompozytor identyfikuje się w swojej twórczości z kulturą ludową miejsca, w którym się urodził i wychował. Nie stosuje w swoich kompozycjach szerszych nawiązań do muzyki Podhala (jedynym jej przejawem jest *Marsz Góralski* cz. I *Suity Polonia*), która kojarzona jest w muzyce XX wieku jako naczelné źródło polskiego idiomu.

Panufnik traktuje Mazowsze jako miejsce istotne dla kultury polskiej, dla swojego tej kultury wyrażania. Zdawać by się mogło, że posiada odczucie Mazowsza, jako serca współczesnej Polski – nie tylko geograficznego, ale przede wszystkim ideowej ojczyzny narodu, prawdziwie polskiego źródła tożsamości narodowej. W przejmowaniu dziedzictwa kultury ludowej jest bliski Chopina. Upamiętnia w swej muzyce klimat Mazowsza i jego kulturę – podobnie jak Chopin, którego muzyka jest przefiltrowaniem mazowieckiego folkloru, w tym przypadku czysto muzycznego. Prostota środków w kompozycjach Panufnika koresponduje z ludową filozofią czystego, skromnego w swej prostocie piękna i ekspresji szczerzej i tak bardzo zbliżonej do ludu. Kapliczki stojące na polnych drogach, kościoły wiejskie, wreszcie anonimowość twórcy i gorąca wiara, przekonanie o tworzeniu czegoś nie dla własnej chwały, ale dla Boga i ludzkości.

Twórczość Andrzeja Panufnika staje się żywą kroniką współczesnych kompozytorowi wydarzeń historii Polski. Zdzisław Broncell ujmuje to w następujących słowach: „Te pozamuzyczne, literackie, uczuciowe i polityczne skojarzenia, zgoła nieoczekiwane łącznie się z muzyką Panufnika, tak na pozór chłodną, intelektualną, matematyczną, raczej „obliczoną” niż natchnioną, są dowodem podświadomego kontaktu istniejącego między źródłem twórczości polsko-angielskiego artysty a instynktownym odczuciem sztuki przez współczesne polskie społeczeństwo”⁴. Utwory Panufnika są jak najdalsze od bezpośrednich intencji politycznych czy od „programu” literackiego. Nie jest to muzyka „o czymś”, lecz po prostu muzyka, chociaż często muzyka pisana pod wpływem silnego wstrząsu uczuciowego np. *Uwertura bohatera* albo *Uwertura tragiczna* – echa kampanii wrześniowej i Powstania Warszawskiego, w którym Andrzej własnymi rękami pogrzebał brata, wspomniana wcześniej *Sinfonia sacra*, *Epitafium katyńskie* stworzone w roku 1967 jako protest przeciw tragicznym w historii Polski wydarzeniom katyńskim czy kompozycje pisane w burzliwych

latach osiemdziesiątych: *Sinfonia votiva* – symfonia wotywna złożona w hołdzie Matce Boskiej Częstochowskiej jako modlitwa za pokój w ojczyźnie, napisana w czasie wydarzeń sierpnia 1980 oraz *Koncert fagotowy* upamiętniający postać księdza Jerzego Popiełuszki. Kompozycje te należą do nurtu dzieł ponadnarodowych w formie i wyrazie. Ich podłożem często jest geometryczny wzór i abstrakcyjnie formowana trzydzięciokomórkowa komórka (e-f-h i jej transpozycje), będąca źródłem melodycznych i harmoniczných upostaciowań. Jednocześnie kompozycje te są rezultatem zamówień wielkich orkiestr i wykonawców. Tak więc Panufnik, pisząc dla orkiestry londyńskiej, bostońskiej czy nowojorskiej, pisze zarazem dla Polski. Zdaje sobie sprawę z tego, że praca nad przeniesieniem z wyobraźni relacji przestrzennych w proporcje dźwiękowe „wiedzie w końcu, na tle specyficznej sytuacji ojczyzny, kompozytora, do aktu niemalże politycznego. I tak to odczuwa polska publiczność”⁵.

W obszarze polskości „odczuwanej” mieści się wyrażanie polskich tradycji, które odbywa się u Panufnika w sposób korespondujący z ogólnym sensem tradycji ukazany w *Leksykonie filozofii klasycznej*⁶. Zgodnie z zawartą tam myślą leży on w przekazywaniu z pokolenia na pokolenie „składników kultury w zakresie moralności, obyczajów, religii, światopoglądu, społecznego porządku, sztuki, umiejętności praktycznych”. Znamienne wydaje się stwierdzenie, że „nie ma życia ludzkiego pozbawionego treści dziedziczonych po poprzednich generacjach” oraz następne, mówiące o zamknięciu w tradycji historii danego narodu: „Ucząc się ojczystego języka, już przyswajamy sobie zafiksowane w nim momenty dziejów. Zreflektowanie zawartości minionych zdarzeń i dokonań, które jawią się w tradycji jako *uobecniona przeszłość*, nadaje współczesnemu życiu głębię i wyrazistsze kontury”⁷.

Tradycja w rozumieniu Panufnika bliska jest współczesnej koncepcji zbiorowej pamięci danej społeczności, kiedy pamięć oznacza „włączenie tradycji w życie ludzi i jej wpływ na wzór życia”⁸. W samej tradycji zaś na pierwszym miejscu eksponowane są jej dwa rysy: ustny, bezpośredni przekaz oraz społeczny, wspólnotowy charakter, a także identyfikacja poprzez przynależność do określonej tradycji kultury ludowej i narodowej oraz wkraczanie w obszar kultury symbolicznej, realizującej się poprzez przeżywanie i odtwarzanie symbolicznych obrazów⁹. Obrazy takie tworzy Panufnik w swych kompozycjach, wydobywając je z obszaru wspomnień przekazanych przez społeczność polską w czasach młodości i odwołując się do zbiorowej pamięci swego narodu. Artysta tworzy w ten sposób ramy „uobecnionej przeszłości”, sięgając do symboli przekazywanych przez pokolenia stanowiących najwyższe dziedzictwo, wpisanych w życie swych odbiorców i mających wpływ na kształt ich życia (*Sinfonia*

sacra, *Sinfonia votiva*). Przemawia często nie tylko do intelektu, ale też do sfery odczuć i wyobrażeń, nawet w kompozycjach o skoncentrowanej formie i ascetycznych środkach wyrazu, a także abstrakcyjnych brzmieniach, jak *Sinfonia votiva* i *Koncert fagotowy*. Nurt ten powoduje, iż „polski” charakter kompozycji słyszemy nawet tam, gdzie pozornie, formalnie go nie ma. Przykładem takiej kompozycji jest *Koncert na skrzypce i orkiestrę smyczkową*, pisany w późnym okresie twórczości, który, choć nie odwołuje się bezpośrednio do muzycznych i rytmicznych tematów polskich, wydaje się na wskroś polski, jak określiła ten koncert jego pierwsza wykonawczyni Wanda Witkomirska, dostrzegając w nim echa polskich ludowych tańców. W wielu innych kompozycjach Panufnika późnego okresu twórczości, na przykład w ostatnich symfoniach, usłyszeć można echo polskiego idiomu przetransformowanego w uniwersalną strukturę brzmienia. Tam, gdzie pojawia się liryczna i refleksyjna melodyka, słuchacz mimowolnie odczytuje polski akcent, a muzyczna narracja przywołuje coś w rodzaju „polskiej nuty”.

Emigracja i znamiona nostalgii w późnym etapie życia i twórczości

Na uwagę zasługuje aspekt emigracyjny w życiu Panufnika, który uformował artystę „europejskiego”, uwolnionego od tendencji artystycznych swojego kraju. To wzbudziło niestabnące powracanie tematyki polskiej, wyrażanej w sposób indywidualny, z dystansem do sytuacji w kraju. Widzimy więc Panufnika jako kompozytora polskiego, silnie odczuwającego polskie wydarzenia i polskie symbole. Los emigranta przywołującego w swej twórczości nostalgiczny obraz ojczyzny zbliża Panufnika do postawy Fryderyka Chopina. Swoistym obszarem odpowiedzi na okres doświadczenia i asymilacji cech polskich stał się w życiu Panufnika czas emigracji, stanowiący wyraźny dowód na przechowywanie cech polskich w pamięci kompozytora. Jednakże podkreślić tu należy, że rozumienie polskości wówczas ukształtowane w myśli Panufnika nie było przykładem nostalgicznego wspomnienia ojczyzny. Było to odczucie prezentowane przez „człowieka spełnionego” artystycznie i w życiu osobistym, który realnie odczuwał aktualne problemy ojczyzny, łączył je ze wspomnieniem jej najbardziej głębokich i najbardziej wyrazistych symboli. Kompozytor „z pozycji siły podchodzi do tematów i niepokojów »polskości« [...], jak kronikarz pozostający zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz strumienia historii, który utrwała” – pisze Nigel Osborne¹⁰. To pozostawanie „na zewnątrz” i zarazem „wewnątrz” polskiej historii wyznacza indywidualną perspektywę twórczą, nie tak często w dziejach polskich spotykaną¹¹. Panufnik podkreśla tematy istotne dla Polski, utrwalając jej szlachetny wizerunek, zawsze pozytywny, wzniosły. On sam w swej postawie wydaje się dumny ze swej polskości, wspominając sprawy bolesne i mając świadomość wszelkich niedoskonałości, które jednak w jego rozumieniu

4

Z. Broncell, *Jubileusz Andrzeja Panufnika*, „Kultura” 1984, nr 12, s. 107.

5

Ibidem.

6

Leksykon filozofii klasycznej, red. J. Herbut, Lublin 1997.

7

Ibidem, s. 519.

8

J. K. Dadak-Kozicka, *Wobec tradycji – poufalskość oraz bojaźń i drżenie*, w: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia: teoria i praktyka*. XXIX Ogólnopolska Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich, 14–15 kwietnia 2000, red. L. Bielawski, J. K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, Warszawa 2000, s. 125.

9

Jerzy Szacki i Antonina Kłoskowska – refleksje nad tradycją w tekście Katarzyny Dadak-Kozickiej, *Wobec tradycji – poufalskość oraz bojaźń i drżenie*, s. 127–128.

10

N. Osborne, *Siedemdziesiątolecie Panufnika*, „Res Publica” 1989, nr 2 (III), s. 95.

11

Np. romantycy pozostawali bardziej „na zewnątrz”, budując obraz Polski w kategoriach nostalgii i melancholii, pozytywiści tkwili „wewnątrz”, prezentując realne nastawienie do zdarzeń aktualnych i im podporządkowywali środki i tematykę.

12

B. Pocię, *Andrzeja Panufnika „Koncert na fagot i orkiestrę”*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 14, s. 1, 6.



Andrzej Panufnik dyryguje w Seattle 1989. Fot. Camilla Panufnik

nie naruszają świętości ojczyzny. Polskość Panufnika jest polsnością „pozytywną”, ukazującą cechy wybitne, wyjątkowe i piękne dla narodu i tradycji polskiej. Jest to afirmacja polskości – nie jej krytyka i obraz zdeformowany, jaki pojawia się w literaturze, na przykład w rozumieniu Gombrowicza, Witkacego, Mrożka. Panufnik buduje ów obraz ojczyzny zgodnie z zasadami klasycznego piękna i ponadczasowych wartości narodowego idiomu. Postawa taka w kontrowersyjnej kulturze XX wieku, obcującej z problematyką destrukcji społeczeństw i ich kultury w postępie cywilizacji, stanowi echo niedzisiejszych odczuć i postrzegania świata, który jawi się tutaj jako skarbnica wartości. Panufnik odkrywa wartości kultury nieco zapomniane, pokazuje jednak ich głęboką, utajoną, ale wciąż trwającą obecność w świadomości narodu.

Polskość jako ponadnarodowość – uniwersalizm artystycznej wypowiedzi

Obecność cech polskich obserwujemy także w utworach Panufnika, które nie wykazują bezpośrednich związków z tematyką polską. Zachodzi tu więc definiowanie polskości w obszarach uniwersalnej wypowiedzi kompozytorskiej (*Sinfonia elegiaca*, *Universal Prayer*, *Arbor cosmica*, *Sinfonia della speranza*). Jak mówi Pocię, „Panufnik, podobnie jak Chopin, przetwarza to, co polskie

w narodowe, osiągając tym samym uniwersalny charakter wypowiedzi”¹². Uniwersalizm Panufnika wyrastający z kompozycji o charakterze polskim objawia się w sferze tematycznej, poprzez wprowadzenie motywu maryjnego w sferę europejskiej tradycji (*Song to the Virgin Mary*), w sferze formy poprzez nadanie cech polskich utworowi symfonicznemu, stanowiącemu jednocześnie typ wirtuozowskiego koncertu na orkiestrę (*Sinfonia votiva*), a także poprzez odwoływanie się do tradycji form muzyki europejskiej (symfonia, suita, koncert, pieśń), poprzez wprowadzenie rodzajów narracji wzorowanej na polskiej ludowej melodyce i rytmice kompozycji niejako „autonomicznych”, bez polskiej treści (*Arbor cosmica*, w większych fragmentach *Koncert fortepianowy*), a także nadanie cech religijnej kontemplacji, wykształconych na bazie polskiego idiomu religijnego utworom spoza kręgu polskiego (*Sinfonia elegiaca*, *Universal Prayer*, *Sinfonia della speranza*). Ostatnim sygnałem sfery uniwersalnej w odniesieniu do polskości jest w dojrzałym okresie twórczości Panufnika *III Kwartet smyczkowy „Wycinanki”*, który podsumowuje polskie inspiracje ludowe i geometryczne zainteresowania kompozytora, podkreślając jednocześnie uniwersalizm jego muzycznego języka. Pokazuje także unikalność polskości w świecie, jej odrębność i charakterystyczne elementy jej tradycji symbolizowane tu przez wycinankę.

Twórczość Andrzeja Panufnika przypominać będzie w roku 2014 wiele wydarzeń – koncerty, konferencje, audycje, publikacje. Przynoszą one nadzieję, że obecność tego kompozytora, który pozostaje niewątpliwie twórcą wielkiego formatu, zostanie przywrócona polskiej i światowej kulturze. Jego muzyka zaś, pozostająca wyrazistą kroniką współczesności, a zarazem subtelnym odbiciem przeżyć i refleksji artysty, zawędruje w dalekie rejony, niosąc radość słuchaczom i miłośnikom sztuki dźwięków.

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.

HELENA ZELWEROWICZ, CÓRKA ALEKSANDRA

Nie poznałabym jej, gdyby nie Aleksander Bardini. To on podał mi adres: „48 Livingston Street, Brooklyn NY”. I zaraz dodał: „Lena należy do tych, którzy nie potrafili się urządzić na emigracji. Żyje skromnie”. Jak skromne było to życie przekonałam się na własne oczy, kiedy poleciałam do Nowego Jorku, żeby się z nią spotkać. Była późna jesień 1986 roku. Pani Lena mieszkała w typowej kamieniczce na Brooklynie. Okna małej kawalerki wychodziły na mikroskopijne podwórko – bez zieleni i drzew. Ale sam pokój był przytulny i miły, choć wyposażony tylko w niezbędne meble i przedmioty. Ulubiony kolor pani Leny – niebieski – pojawiał się w rozmaitych odcieniach, w miłych sercu drobiazgach, także w jej garderobie. Pamiątek z Polski miała niewiele. Cenne i piękne rzeczy z warszawskiego mieszkania Zelwerowiczów na ulicy Szczygłej 9 sptonęły w powstaniu¹. Ale w pamięci pani Leny to mieszkanie wciąż żyło. Potrafiła opisać je w najdrobniejszych szczegółach, zarówno rozkład pokoi jak i wyposażenie.

„Mieszkanie było trzypokojowe, duże, jasne” – wspominała. – „Jeden pokój ogromny, właściwie przechodni, służył nam za jadalnię. Stały tam dwa duże tapczany, pokryte pięknymi kilimami. Kilimy wisały też na ścianach, tak że to niekoniecznie musiało wyglądać jak sypialnia, ale tam można było nocować. Trzeci pokój był z balkonem. Wszystkie pokoje wymalowano na bardzo jasny kremowy kolor. Meble też były jasne, z czeczotki. Okrągły duży stół, mały stół, kanapka, fotele plus jedna czeczotowa sekretera, olbrzymia, z tysiącem różnych przedziatków schowanych. Trzymano tam dokumenty rodzinne. Pokój na lewo od wejścia zajmował ojciec, to był jego gabinet. Kuchnia, obszerna, i łazienka były po przeciwnej stronie od wejścia. W tej kuchni stała piękna, autentyczna krakowska skrzynia, którą ojciec przywiózł z Krakowa (kupiona bodajże na Błoniach). Skrzynia ta nagrała się po wszystkich Weselach, a u nas służyła do przechowywania pościeli. Ładna skrzynia”².

**1**

„Było na ścianach kilka karykatur, nawet olejnych, nie wiem czy nie Sichulskiego. Także z *Chmur* krystofanesa, skarykaturowani koledzy w strojach greckich. [...] były jeszcze dwa dobre obrazy marynistyczne, zrobione przez jednego z kolegów brata. Głowa kobiety — ładna sangwina Ślodzińskiego. No i cenna pamiątka po matce, obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem — sylweta wycięta na ciemnofioletowym aksamitnym tle”. (Rozmowa z Heleną Żelwerowicz, Nowy Jork 1989, nagranie w zbiorach autorki).

2

Ibidem. Warto dodać, że Żelwerowicz wystawiła *Wesele* Wyspiańskiego kilkakrotnie, grała też kolejno role: Jaśka (w krakowskiej premierze, 1901), Czepca i Księdza.

3

Ibidem.



Pocztówka z Reccanati, z komentarzem Heleny Zelwerowicz na odwrocie

Okna mieszkania wychodziły z jednej strony na ogrody Państwowego Konserwatorium Muzycznego i zakład św. Kazimierza, Wisłę oraz praski brzeg. Z drugiej – na ulicę Kopernika. Luksusowa kamienica, wybudowana tuż przed wybuchem I wojny światowej, miała pięć pięter, a Zelwerowiczowie mieszkali na ostatnim. W opowieściach pani Leny mieszkanie na Szczygłej stało się czymś w rodzaju „kotwicy” pamięci, pozwalającej przywołać klimat domu i kolejne rodzinnych losów, ludzi i przeszłe zdarzenia. Stąd, ze Szczygłej, dzieci Zelwerowicza, Helenka i Staś, codziennie udawały się do szkół: pilna dziewczynka na pensję Kowalczykówny i Jawurkówny, a niesforny chłopiec do Gimnazjum im. A. Mickiewicza (Konopczyńskiego), potem do Kreczmara. „Ojciec wyprawiał nas i przygotowywał śniadanie. Było ogromne. Wszystko krajał na jakieś drobne kawałki, na przykład owoce. To się potem mieszało, ale nie protestowałam, bo starał się dla nas być matką i ojcem zarazem”³. Później ze Szczygłej Lena chodziła na

Uniwersytet i do Akademii Sztuk Pięknych oraz szkoły dramatycznej na pobliskim Okólniku, a Stanisław wyjechał do szkoły morskiej w Tczewie. Stąd także ojciec udawał się codziennie do swoich rozlicznych zajęć, w teatrze i w szkole teatralnej. Tutaj, w pokoju jadalnym, siadali do obiadów niezamożni jego uczniowie, którzy to mieszkanie nazywali Gospodą pod Zelwerem Grubszym. Bywało ono również miejscem legendarnych „balików”, które troskliwy ojciec organizował w karnawale dla swoich dzieci. „Zapraszało się koleżanki, zapraszało się muzyka, a ojciec zapraszał przeważnie aktora Mariusza Maszyńskiego, który był uroczym człowiekiem, zarówno na trzeźwo, jak i wtedy, kiedy sobie podchmielił trochę. Wszyscy świetnie się bawili”⁴. W domu na Szczygłej bywali też inni ludzie teatru, najczęściej przyjaciele aktorki Wojciech Brydziński, Stanisław Stanisławski i Ludwik Fritsche. I wreszcie, zamieszkiwały tutaj kobiety, z którymi Zelwerowicz związał się już po śmierci pierwszej żony⁵: piękna aktorka Maria Majdrowicz,

4
Ibidem.

5
Emilia z Kulikowskich Zelwerowiczowa zmarła śmiercią samobójczą 10 kwietnia 1909 roku w Łodzi, gdzie została pochowana. Zelwerowicz był wówczas dyrektorem polskiej sceny w Łodzi.

6
Dnia 28 X 1939 Radzie Starszych Gminy Żydowskiej w Warszawie nakazano zrobić spis Żydów mieszkających w Warszawie. Obowiązek noszenia opaski z Gwiazdą Syjonu wprowadzony został 1 XII 1939 (podaje za: T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień codzienny*, Warszawa 1988, s. 45).

7
Zob. B. Osterloff, *Aleksander Zelwerowicz*, Warszawa 2011, t. II (rozdział *Wojenna tulaczka*).

8
Zob. T. Marecka, *Lenka*, „Gazeta Wyborcza” 2 X 1998.

9
Helena Zelwerowicz została ochrzczona 22 XII 1903 w kościele pw. św. Mikołaja przy ul. Kopernika w Krakowie (wyciąg z księgi ochrzczonych t. II Cl. s. 200, nr 270 w archiwum autorki).

To jednak z Brami do miasta (chyba tu Mirecki słyszał deskny krójania-
ezer).
Dwój teatr, dostosowany do przed-
stawień operowych. Tam graliśmy
„Śluby panieńskie” z objaśnieniami
w programach po wstępie i ze stres-
owaniem przed każdym aktem.
Chyba że panie rachowały się
Kostiumy namie pan – długie majtki
z pod spódnice.
Ale to nie w porównaniu do powodre-
nie Freda...

10

Stanisław Zelwerowicz także urodził się w Krakowie – 17 VII 1905. Zmarł w Nowym Jorku 15 III 1990.

11

Cytat z listu H. Zelwerowicz do autorki, z 1 IV 1986. Tamże załączony tekst wiersza, opatrzonego adnotacją „Prusinowice, 17 VIII 1939”. Prusinowice k. Szadka w Sieradzkim były majątkiem należącym do Adama i Reginy Krzyżanowskich, zaprzyjaźnionych z Zelwerowiczem.

12

Aleksander Zelwerowicz ożenił się z Krystyną Severinówną w roku 1927. Była rówieśnicą jego córki Heleny.

13

Akta osobowe H. Zelwerowicz w archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, R.P.-UW 15.997.

14

Akta osobowe H. Zelwerowicz KS 1777 i *Księga studiów Szkoły Sztuk Pięknych 1922–1936*, s. 60, zapis nr 300 – w archiwum ASP w Warszawie.

15

Helena Zelwerowicz zagrała tę rolę w Stołecznym Teatrze Powszechnym w Warszawie, gdzie pracowała w latach 1937–1939 jako aktorka i reżyser.

16

Rok ukończenia 1926. Inni absolwenci tego rocznika to znani później aktorzy: Szczepan Baczyński, Dora Klingbeilówna (ps. Kalinówna), Henryk Ładosz, Zbigniew Nowakowski (Sawan), Marian Wyrzykowski oraz reżyser Wacław Radulski.

potem Krystyna Severinówna, jego druga żona. Bodaj na dwa lata przed wybuchem wojny w księdze meldunkowej domu przy ulicy Szczygłej 9 m. 12 pojawiło się nazwisko Józef Nudel, należąca do towarzysza życia Heleny, który postugiwał się scenicznym pseudonimem Józef Orchoń, a pochodził z żydowskiej rodziny mieszkającej na Nalewkach. Ten właśnie zapis meldunkowy stał się niebezpieczny, kiedy po zajęciu Warszawy Niemcy rozpoczęli akcję kontrolowania ksiąg meldunkowych w celu „uporządkowania” kwestii żydowskiej⁶. Orchoń wyprowadził się wtedy i mieszkał w wynajmowanych kolejno pokojach: na ulicy Topiel, Tamce, Żelaznej, w okolicy placu Zbawiciela i na Kruczej. Podczas powstania Lena opuściła rodzinne gniazdo na Szczygłej już na zawsze. Nie pożegnała się nawet z ojcem, nie było to możliwe. Zelwerowicz przebywał we wsi Mockas pod Sochaczewem, gdzie organizował schronisko dla uchodźców z Warszawy⁷. Zobaczyli się dopiero w roku 1947, w Belgii. Do Brukseli Lena przyjechała już jako emigrantka.

„Lenka Zelwerka”

O jej Wielkim Ojcu mówiono potocznie „Zelwer”. O niej – ciepło i żartobliwie – „Lenka Zelwerka”⁸. Była pierworodnym dzieckiem Aleksandra Zelwerowicza i Emilii Kulikowskiej, szlachcianki z guberni tambowskiej, kobiety wykształconej i rozmitowanej w literaturze pięknej, zwłaszcza w twórczości Czechowa. Urodziła się 10 grudnia 1903 roku⁹ w młodopolskim Krakowie, gdzie jej ojciec, młody i utalentowany aktor, miał już pewne stanowisko w zespole Teatru Miejskiego. Za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego, potem Ludwika Solskiego, grał głównie role komediowe, lecz szybko okazało się, że jest też znakomity w rolach dramatycznych. Dzieciństwo swoje i brata¹⁰ pani Lena wspominała jako szczęśliwe i dostatnie, choć naznaczone tragedią nagłej śmierci matki. O jej prawdziwych okolicznościach i przyczynach (romans ojca z aktorką Heleną Starską) dowiedziała się jednak dopiero jako dorosła kobieta, od przyjaciół ojca, na krótko przed wybuchem wojny. Wstrząśnięta ujawnioną prawdą, napisała wówczas wiersz *Do Matki* („Ojcu się podobał”¹¹). Aleksander Zelwerowicz po śmierci żony sam zajmował się dziećmi, z pomocą gospodyń i guwernantek¹². Zabierał je ze sobą tam, gdzie pracował – do Łodzi, Połagi, a także Kijowa. Zapewnił im staranne wychowanie oraz wykształcenie. Uzdolniona literacko i plastycznie Helena po maturze (1924) zapisała się na Wydział Filozoficzno-Humanistyczny Uniwersytetu Warszawskiego¹³ i do Szkoły Sztuk Pięknych, do pracowni wybitnego malarza i pedagoga Tadeusza Pruszkowskiego¹⁴. Ojciec chciał, żeby została artystką malarką. Szybko jednak studia porzuciła, bo okazały się nie do pogodzenia z trzecim kierunkiem jej zainteresowań – teatrem.

Równolegle uczyła się aktorstwa w Oddziale Dramatycznym warszawskiego Konserwatorium Muzycznego, kierowanym przez jej ojca. Ale nie była przez niego faworyzowana – wprost przeciwnie, traktował ją surowo i wymagał więcej niż od innych. Jak przypuszczała, chciał ją w ten sposób zniechęcić do pracy w teatrze, a zwłaszcza do aktorstwa, które uważał za zawód dla kobiet niewdzięczny i trudny (znał doskonale teatr, także od strony zawodowych zawiści oraz bezwzględnej rywalizacji). Według tej zasady postępował i później, gdy córka rozpoczęła już samodzielną karierę sceniczną. Mógł ją protegować w każdym teatrze w Polsce, bo miał wielkie nazwisko i autorytet, a jednak tego nie robił (czasem interweniował, by jej... nie angażowano). Nader krytycznie ocenił jej możliwości aktorskie i role, co było dla Leny powodem do wielu kompleksów (dotyczących również powierzchowności – choć przystojna, nie miała warunków filmowej amantki). Za Pannę Młodą w *Weselu* Wyspiańskiego – wspominała – „zmieszał mnie z błotem”¹⁵. Nie ulega jednak wątpliwości, że hojnie inwestował w te przedsięwzięcia, które uznawał za pożyteczne dla rozwoju jej intelektu i osobowości. Dzięki jego pomocy, po ukończeniu Oddziału Dramatycznego¹⁶, Helena Zelwerowicz uczyła się przez rok w Paryżu – w prywatnej szkole Alexandry Exter, słynnej rosyjskiej scenografki, współpracownicy reżysera Aleksandra Tairowa, jednego z reformatorów teatru XX wieku. Poznawała tajniki komponowania przestrzeni scenicznej oraz kostiumów, które samodzielnie projektowała, kroїła i szyła¹⁷. Była to dla niej nauka podstaw scenografii i zarazem praktyka pod okiem wybitnej nauczycielki. Roczny pobyt



Portret prywatny Heleny Zelwerowicz, 1935.

Fot. Foto-Sztuka, Sosnowiec (NAC)



Żeglarz Szaniawskiego, Teatr Miejski w Łodzi, premiera 23 I 1934, scena zbiorowa, Helena Zelwerowicz jako Kelnerka [czwarta od lewej]

17

„Budowałam makiety własnego pomysłu, projekty kostiumów np. do Moliera, chodziłam rysować stroje w Librairie de Louvre. [...] Dużo u niej skorzystałam”. (H. Zelwerowicz w liście do autorki z 6 VIII 1988).

18

Lob. *Caly czas... i jeszcze trochę. Z Heleną Zelwerowicz-Orchoń rozmawia Barbara Osterloff*. „Teatr” 1993, nr 4.

19

Wspólnie z Heleną Starską reżyserowała *Stefka Devala*.

20

Zagrała też Hypatię Tarleton. „Przekonał się, iż jako aktorka umie zdobyć widownię, co o tyle łatwo przychodzi p. Zelwerowiczównie, że posiada prześliczną dykcję” (Zastępca, „Mezajans” (Rodzina i dzieci), komedia-groteska w 3-ach a. G.B. Shawa, przekład F. Sobieniowskiego, „Kurier Zachodni” 2 X 1934 nr 270).

10 w szalonym Paryżu lat 20. okazał się dla pani Leny prawdziwym uniwersytem – zżyła się z kulturą francuską, z językiem, literaturą, sztuką, muzyką i teatrem. Jej wykształcenie wzmocniło jeszcze kilkumiesięczne stypendium Związku Artystów Scen Polskich (dla zapoznania się z życiem teatralnym w Niemczech), a także kulturalne podróże po Europie, odbywane wraz z ojcem – wszystko to miało wszechstronnie przygotować ją do pracy w teatrze. Przede wszystkim jednak – do zawodu reżysera (pamiętajmy, że kobieta reżyser w teatrze to był wówczas ewenement!). Tak też, jako młodą zdolną reżyser, przedstawił ją Michał Orlicz w książce *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*, wydanej w roku 1932. I rzeczywiście, miała już wtedy za sobą pierwsze osiągnięcia. W 1929 zdała egzamin reżyserski przed komisją Związku Artystów Scen Polskich. W lutym 1929 w Placówce Żywego Słowa w Teatrze Ateneum w Warszawie debiutowała jako reżyser *Oberżystką* Goldoniego, a w maju reżyserowała *Kwadratę koła Katarajewa* w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie. W kilka miesięcy później powtórzyła *Oberżystkę* w Wilnie, gdzie jej ojciec objął dyrekcję Teatrów Miejskich ZASP-u (Teatru na Pohulance i Lutni). Wyreżyserowała też okolicznościowy *Wieczór Lelewelewski*, dla dzieci *Cudowny pierścień* Warneckiego (dekoracja wraz z Aliną Ronczewską) i *Czupurka* Hertza oraz komedię *Młode małżeństwo* Verneuila. Swoją niektamaną pasję do teatru realizowała także w licznych akcjach społecznych i kulturalnych, które na terenie Wilna podejmował ambitny i młody zespół Zelwerowicza. Wraz z Zofią Matynicz organizowała koncerty poetyckie w więzieniu miejskim. Prowadziła lekcje deklamacji i teatr amatorski w gimnazjum im. A. Mickiewicza.

Po rezygnacji ojca z dyrekcji Teatrów Miejskich ZASP-u latem 1931 roku pozostała w wileńskim zespole za dyrekcji Mieczysława Szpakiewicza na następny sezon. Nadal reżyserowała lżejszy repertuar, bajki dla dzieci oraz komedie (*Aureliu nie rób tego* Łopalewskiego, *Złoty wiek rycerstwa* Marlowe’a, *Pod falami* Hertza). Takie były jej reżyserskie początki – skromne, ale rzetelne. Recenzenci podkreślali jej kulturę reżyserską, dbałość o kształt wizualny spektaklu, ale przede wszystkim – o słowo.

Jednocześnie zdobywała doświadczenie jako aktorka. Debiutowała w roku 1927 w Krakowie, w Teatrze im. J. Słowackiego pod dyrekcją Zygmunta Nowakowskiego (znanego literata, autora między innymi sztuki *Gałązka rozmarynu* i powieści *Start Edmunda Sulimy*). Podczas dwuletniego pobytu grała niewielkie role, między innymi Anielę (*Król Caillaveta i Flersa*), Barbarę (*Kościuszko pod Ractawicami* Anczyca), Anetkę (*Panna Flute* Berri i Verneuila), Mieszczankę (*Kiliński* Bałuckiego). Wykonywała też prace w malarni teatru, przygotowując elementy scenografii do przedstawień, co chętnie wspominała w naszych rozmowach¹⁸. W drugim sezonie spędzonym w Krakowie zagrała Tadrachową w *Moralności pani Dulskiej* Zapolskiej, jedną z ulubionych ról prostych kobiet z ludu, które potrafiła obdarzyć prawdą wyrazu i scenicznym temperamentem. Również w Wilnie, w Teatrze na Pohulance i w Lutni, grała role charakterystyczne oraz epizody komiczne: Skirinę (*Księżniczka Turandot* Gozziego), pannę Barbarę (*Sztuba* Leczyckiego), Kaśkę (*Dzielny wojak Szwejk* wg Haška), Shirley (*Ulica Rice’a*), Louise (*Moja panna mama* Verneuila), Hankę (*Czarujący*

21

Wileński Teatr
Objazdowy. Referat kol.
H. Zelwerowiczówny.
„Scena Polska” wrzesień 1936,
s. 133.

22

Teatr dawał regularne
przedstawienia w pięciu
dzielnicach miasta: na Woli,
Powązkach, Powiślu, Mokotowie
i Pradze, najczęściej w salach
szkolnych.

23

Nie była to jednak *Fedra*
Racine'a jak podano
w *Almanachy sceny polskiej*
1997/98, w biografii
Heleny Zelwerowicz. Jan
Kosiński napisał własną,
żartobliwą parafrazę tematu,
przypominającą sztuki
Giraudoux.

24

Do 3 III 1947 służyła w Polskich
Siłach Zbrojnych w stopniu
ochotniczki (nr ewidencyjny
56/ III).

25

Zob. A. Zelwerowicz, *Listy*,
wybór, wstęp i opracowanie
Barbara Osterloff, Warszawa
1999.

26

Kopia listu z 5 VII 1945
w archiwum autorki.

emeryt Rapackiego), *Rózię* (*Nad polskim morzem* Rączkowskiego), *Esterę* (*Pieśniarze* getta Marka). Potem nastąpił bolesny, i nie jedyny w jej życiu, okres kilkumiesięcznego bezrobocia, po którym zaangażowała się na sezon 1933/34 do Teatru Miejskiego w Łodzi. Zagrała tutaj między innymi: *Jowialską* (*Pan Jowialski* Fredry), jedną z pańien Ciuciumkiewicz (*Dom otwarty* Batuckiego), *Czeszkę* (*Pieniądz to nie wszystko* Bus-Feketyego) i *Kelnerkę* (*Żeglarz Szaniawskiego*)¹⁹.

W tej teatralnej wędrówce pani Leny po Polsce ważnym etapem okazał się Teatr Miejski w Sosnowcu. Spędziła tutaj sezon 1934/35, przedwcześnie zakończony z powodów klapy finansowej teatru (i śmierci marszałka Piłsudskiego). Zdążyła kapitalnie zagrać cięślę *Pigwę* w *Snie nocy letniej* Shakespeare'a i *Chochlika* w *Balladynie* Stowackiego oraz wyreżyserowała *Mezaliany* Shawa²⁰ i *Cudze dziecko* Szkwarkina. Poznała też w Sosnowcu swojego wieloletniego towarzysza życia, aktora Józefa Orchonia. Wkrótce oboje zdecydowali się objąć kierownictwo Wileńskiego Teatru Objazdowego, co oznaczało wyłożoną i pełną pasji pracę w jeszcze skromniejszych i nieporównywalnie trudniejszych warunkach. Mały, dziesięcioosobowy zespół jeździł po miastach i miasteczkach powiatów wileńskiego i nowogródzkiego, dając przedstawienia na prowizorycznie adaptowanych scenach. Pani Lena opowiadała o tym na Nadzwyczajnym Zjeździe ZASP-u w roku 1936:

Przed wszystkim byliśmy skazani na tzw. system kotar lub przystawek, gdyż scenki prowincjonalne są przeważnie tak niskie, że wyżsi wzrostem koledzy grali z głową uciętą przez lambrekin. Musieliśmy wybierać sztuki, pozwalające na zabieranie jak najmniejszej ilości mebli, rekwizytów i tylko takich, które by się mieściły w wagonie

osobowym, bo nie mieliśmy wagonu dla bagaży. Dekoracje, meble, skrzynie kostiumami, wszystko to stało w przejściach, przy piecach, łazienkach i innych ubikacjach wagonów. Byliśmy skazani na meble małe, składane, które nie zajmowały dużo miejsca na furmankach. Przy pomocy zmian pokrowców i czym tylko się dało, oszukiwaliśmy publiczność, że to są inne meble, ale i na takie zmiany potrzebne są tzw. pieniądze, a ta strona szwankowała! Meble wożone po 18 kilometrów od stacji do miejsca, gdzie graliśmy i z powrotem niszczyły się. Musieliśmy je odmalowywać, a nie zawsze można je było utrzymać w takim kolorze, w jakim były na premierze. Musieliśmy unikać plenerów, które są podwójnie trudne przy takich środkach, najboleśniej odczuliśmy niemożność uzyskania na scenie poziomów, podestów, bez których trudno sobie wyobrazić rozwiązanie sceniczne wielu sztuk: to „połamanie podłogi”, jak to określił Tairow, było dla nas niemożliwe. Musieliśmy zredukować do minimum efekty świetlne, „zapalenie lampy” lub „zachód słońca” spotykał się ze sprzeciwem elektrotechnika, który wiedział, jakie to dziwne krótkie spięcia zdarzają się na tych scenach²¹.

Koniec tej tułaczki „z walizką od miasta do miasta” nastąpił dopiero tuż przed wojną. Została aktorką i reżyserem w Stotiecznym Teatrze Powszechnym, propagującym kulturę teatralną na przedmieściach Warszawy²², gdzie opracowała między innymi *Intrygę i mitość* Schillera, *Moralność pani Dulskiej*, a zagrała *Petrę* we *Wrogu ludu* Ibsena. Sporadycznie grała też epizody w filmach (między innymi w *Sygnatach*). Ponadto uczyła gry scenicznej w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej.

Podczas okupacji nie występowała w jawnym teatrze. Brała natomiast udział w tajnym życiu

Pieniądz to nie wszystko
Bus-Feketyego, Teatr Miejski
w Łodzi, premiera 23 XI 1933,
scena zbiorowa, czwarta od
lewej Helena Zelwerowicz jako
Czeszka



teatralnym. Pod jej okiem debiutował Andrzej Łapicki w przedstawieniu *Posażnej jedynaczki* Fredry-syna, wystawionym z uczniami podziemnego PIST-u w prywatnym mieszkaniu na Kolonii Staszica w Warszawie. Wystąpiła też w przedstawieniu *Fedry*, przygotowanym przez Jana Kosińskiego, w jego prywatnym mieszkaniu, w roli Diany²³. Podczas powstania brała udział w lotnych koncertach dla żołnierzy, pracowała w kuchni powstańczej w Śródmieściu. Po kapitulacji wyszła z Warszawy razem z Orchoń z oddziałem Armii Krajowej. Znaleźli się w obozie przejściowym w Pruszkowie, skąd wywieziono ich do Sandbostel. Stamtąd pani Lena trafiła do obozu Oberlangen, gdzie zastała ją koniec wojny. Nawet tam, jak wspominała, zajmowała się teatrem – brała udział w przygotowaniu misterium wielkanocnego, także w programach recytatorskich.

Emigrantka

Po zakończeniu wojny Helena Zelwerowicz pozostała na Zachodzie²⁴. Do komunistycznej Polski powrócić nie chciała, co było dla jej ojca prawdziwym dramatem i położyło się cieniem na ich wzajemnych stosunkach²⁵. Początkowo należała do zespołu Teatru im. W. Bogustawskiego w Lingen, założonego przez Leona Schillera. W liście do Tymona Terleckiego napisała, że Schiller wziął swój zespół „do galopu”. „Próby trzy razy dziennie, oprócz tego koncerty dla wojska i w obozach cywilnych. Upadamy na nosy, zwłaszcza, że część z nas nie doszła do sił po niewoli”²⁶. Wystąpiła jako Druhna w *Godach weselnych* i przygotowywała przedstawienie *Lekarza mimo woli* Moliere. Do premiery nie doszło, ponieważ oboje z Orchoń zdecydowali się wyjechać do Włoch razem z Teatrem II Korpusu. Teatr ten przez dłuższy czas stacjonował w malowniczym miasteczku Recanati, gdzie pani Lena przygotowała *Śluby panieńskie* i wykladała interpretację w studio aktorskim działającym przy teatrze. Pod koniec roku 1946 ewakuowała się do Anglii i zamieszkała w Londynie, gdzie borykała się z nieustannymi kłopotami materialnymi²⁷. Działała w londyńskim Gnieździe ZASP-u za Granicą i była we władzach związku²⁸. Brała udział w organizowanych przez ZASP za Granicą przedstawieniach i konkursach²⁹. W 1950

roku w Teatrze Komedia Leopolda Skwierczyńskiego w Edynburgu reżyserowała *Po co przyszłaś Judyto? Peyret-Chappuis*. Nie myślała jednak o pozostaniu w Anglii na dłużej. Chciała wyjechać do Stanów Zjednoczonych, gdzie przebywał już jej brat z żoną. Jesienią 1951 roku, na kilka dni przed zaplanowanym wyjazdem do Stanów, zmarł nagle Józef Orchoń, od dawna chory na serce. Rejs statkiem przez Atlantyk pani Lena odbyła już sama, otoczona troskliwą opieką przez poruszonych jej tragedią zupełnie obcych ludzi. Zamieszkała na stałe w Nowym Jorku, gdzie pracowała między innymi jako tłumaczka dla radia Głos Ameryki³⁰, a później także dla pisma „Ameryka”, wydawanego w języku polskim. Była sekretarką w prywatnym biurze adwokackim, potem bibliotekarką zatrudnioną w dziale katalogów, a następnie czasopism³¹. Sporadycznie występowała w polskich imprezach teatralnych: w roku 1954 w Polskim Teatrze Nowości (w sali tzw. Sokolni) w sztuce *Markietanki, czyli Panny w mundurach* Sądka, w 1957 w przedstawieniu *Cień* Niccodemiego, w 1958 w *The Song of Bernadette* Waltera Kerra wg noweli Franza Werfla (w Xavier Theatre, gdzie partnerowała Lidii Próchnickiej w głównej roli). Również w latach 50. wystąpiła w *Dziadach* oraz w *Satyrach* Rodocia i w *Historji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka zrealizowanych dla polskiego telewizyjnego programu „Echa z Polski”. Przygotowała też monodram wg powieści *Ja za wodą, ty za wodą* Danuty Mostwin, najwybitniejszej polskiej pisarki za Oceanem. W latach 80. związała się z nowojorskim Polish Theatre Institute, prowadzonym przez aktorkę Janinę Katelbach, gdzie pełniła obowiązki dramaturga i występowała jako recytatorka. Wzięła udział między innymi w programach: *Błyskawica*, *Dwa listopady* i *Czuwanie*, poświęconym księdzu Jerzemu Popiełuszce (jako jego matka)³². Po raz ostatni wystąpiła 9 maja 1997 w Polish Institute Townhouse w Nowym Jorku, prezentując własne wiersze, drukowane między innymi na łamach londyńskich „Wiadomości” (program *Myśli wierszem związane*). Krąg bliskich jej osób był niewielki. Zmniejszał się z roku na rok, toteż głęboko odczuwała pogłębiającą się samotność. Była bezdzietna.



Helena Zelwerowicz i Józef Orchoń
w Londynie, 1951

27

Zaświadczenie o zakończeniu służby w Polskich Siłach Zbrojnych nr 32704, wydane 3 III 1949 w Londynie. Kopia w archiwum autorki.

28

Należała do Komisji Weryfikacyjnej VI Walnego Zjazdu Członków ZASP-u w Londynie (1947), zasiadała w Sądzie Koleżeńskim, wybrana na VIII Walnym Zjeździe (1949), weszła też do Rady Artystycznej Związku na kolejnym, IX Walnym Zjeździe (1950).

29

M.in. wieczór artystyczny z okazji Dnia Aktora, Scala Theatre 29 II 1949 oraz wieczór poświęcony pamięci Stefana Jaracza w Ognisku Polskim 22 V 1950.

30

Brała udział w literackich audycjach radiowych „Głosu Ameryki” (m.in. w audycji poświęconej o ojcu, przygotowanej przez Jana Lechonja).

31

Informacja z korespondencji prywatnej z Heleną Hleb-Koszańską (kartka z 27 VII 1971 w zbiorach autorki).

32

Program uświetnił uroczystość poświęcenia placu imienia ks. Popiełuszki. „Cały ten mały plac był zapchany widzami, setki ludzi przyszły, żeby nas słuchać. A tak to się walczy z zupełną indolencją. Tu trzeba namawiać ludzi, żeby na przedstawienie przyszli” – wspominała pani Lena (cytat z rozmowy z 1989 roku w Nowym Jorku, w archiwum autorki).

33

Łob. *Księga Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Ratujący Żydów podczas Holocaustu*, red. nacz. I. Gutman, Kraków 2009.

34

Renata Zajtmán – ocalona, portal *Poranny.pl* www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080501/BIALYSTOK/523708106 [data dostępu 23 IV 2014].

Sprawiedliwa wśród narodów świata

Jest jeszcze jedna strona życia Heleny Zelwerowicz, o której ona sama mówiła z wielką skromnością, nawet zażenowaniem. To pomoc, jakiej udzieliła czterem rodzinom żydowskim podczas okupacji. Od sierpnia 1942 roku na Szczygłej ukrywała się przyjaciółka Leny sprzed wojny, Helena Caspari z 11-letnią córką Hanią. Przebywali tutaj także tymczasowo adwokat Dawid Epstein i Leon Feiner „Józef”, znany działacz Bundu. W mieszkaniu ukrywała się również Maria Nudel i inny jeszcze adwokat o nieznanym nazwisku, który we wrześniu 1942 był szantażowany na schodach domu. Udało mu się wykupić, ale Lena znalazła mu inne mieszkanie, a Helenę Caspari z córką umieściła tymczasowo u swoich przyjaciół na Żoliborzu. Dzięki pomocy swojego księdza spowiednika znalazła dla nich inne schronienie. Skierowane zostały do Zakładu Sióstr Rodziny Marii przy ul. Hożej, potem do klasztoru w Izabelinie, gdzie przetrwały wojnę. Za ratowanie Żydów uhonorowano Helenę Zelwerowicz w roku 1977 medalem „Sprawiedliwy wśród narodów świata”, przyznawanym przez Instytut Yad Vashem w Izraelu³³. Na medalu wyryte zostało również nazwisko jej ojca, który nie tylko wiedział i akceptował to, że córka przechowuje Żydów w mieszkaniu na Szczygłej, lecz sam udzielał takiej pomocy. Zaopiekował się Marią Nudel, siostrą Józefa Orchonia. Ukrywał ją u wiejskich gospodarzy, potem w okolicznych dworach, kiedy dotarła z Warszawy do Sochaczewa wkrótce po upadku powstania. I właśnie ona, ale pod innym nazwiskiem, Miriam Caspari, rozpoczęła już w latach 60. energiczne starania o wszczęcie dokumentacyjnej procedury w sprawie uhonorowania ojca i córki. Ona też własnoręcznie zasadziła dedykowane im, rosnące do dzisiaj, drzewko oliwne w Parku Sprawiedliwych. Sama uroczystość wręczenia medalu odbyła się w ambasadzie Izraela w Nowym Jorku w maju 1979 roku. Lena stawiała się w towarzystwie swojej wieloletniej przyjaciółki, znanej aktorki Dory Kalinówny. Odbierając medal, nie mówiła o swoich zasługach, tylko o ojcu: „Określał siebie sam jako [...] przyjaciel człowieka. Miał zawsze otwarte serce i ramiona dla wszystkich uciśnionych

i potrzebujących pomocy, a podczas [...] okupacji Żydzi najbardziej tej pomocy potrzebowali”. Już po jej śmierci życie dopisało do tych słów wymowny epilog. W roku 2008 przyjechała do Polski jeszcze jedna z ocalonych, Renate Zajtman. „Żyję dzięki »Żegocie«. Nie tylko ja. Moja siostra, ciotka i jej dwie córki. Dopiero po latach dowiedziałam się, że opiekowała się mną Lena Zelwerowicz – córka słynnego polskiego aktora” – wspominała³⁴.

Od śmierci Heleny Zelwerowicz minęło już piętnaście lat. Trudno uwierzyć, ale ta córka Wielkiego Ojca do tej pory nie ma własnego grobu. Urna z jej prochami będzie jednak sprowadzona wkrótce i pochowana w Polsce staraniem przyjaciół, władz ZASP-u, i wszystkich, którym pamięć o niej jest bliska.

Jeśli nie podano inaczej, zdjęcia pochodzą z archiwum autorki.

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



Rodzina Zelwerowiczów.
1906

POLOWANIE NA JEDNOROŻCA

MIŁOŚĆ I ŚMIERĆ, CZYLI POJEDYNEK NA ŚMIERĆ I ŻYCIE

Szkoda, że dziś tak mało książek ma prawdziwe ilustracje. Szanujący się pisarze czy poeci nie zabiegają o ilustratorów. Jaki zresztą szanujący się artysta nie obraziłby się za miano ilustratora? Teraz już wiem. Lebenstein.

Nie jestem zawodowym ilustratorem, zresztą uważam, że coś takiego nie istnieje. Po prostu trzeba czytać tekst i trzymać się go, żeby zrobić do niego dobry ekwiwalent rysunkowy. W tym, co robitem, a były to rysunki do Orwella, do Apokalipsy, do kilku poetów, zawsze starałem się związać ilustrację z tekstem [...]. Chodzi o to, żeby była jakaś więź. Ilustrator musi mieć szacunek dla tekstu. Jeżeli tekst jest błahy, nie warto się nim zajmować. Ja miałem to szczęście, że zaproponowano mi kilka razy wspaniałe teksty, o dużej nośności intelektualnej, i starałem się w miarę możliwości coś do nich dodać, była to jednak tylko część, utamek tego tekstu¹.

Ale ilustracje do wierszy Sępa Szarzyńskiego? Przecież to wyjątkowo nieobrazowa poezja, której towarzyszy suchy grzechot abstrakcyjnych pojęć. Dlatego na trzynaście gwaszy Lebensteina, dołączonych do nowego wydania *Rytmów*, patrzyłem co najmniej podejrzliwie². Ale już z pierwszego

kartkowania-oglądania zapamiętałem coś, do czego wracam przez lata.

Frontispis: owalny kartusz, po lewej Miłość, po prawej Śmierć, pośrodku Coś – ni to człowiek z ptasim dziobem w niekształtnej rogatywce, ni to wąsaty ptak z monstrualnym grzebieniem na głowie. Coś, w czym ludzkość zmagą się z ptasiością, a to zmaganie przytłacza i boli. Coś o pustym martwym oku, nie oku, ale dziurze powielającej otwór dzioba, nie dziurze, ale pustce, za którą nic nie ma, nie pustce, ale twardej kości zamykającej owalną płycinę, z której to Coś się wyłania.

Czy ten frontispis to epitafium? Prawdziwe życie jest przecież gdzie indziej – w Anielicy o krągłym ramieniu i modnej niegdyś fryzurce, w zafrasowanej Śmierci, gładzącej tysy czerep. Po lewej ciało, skrzydło, ptak – po prawej kość i śmierć. I te tapy monstrualne, i te balety palców, co przebiegają, tańczą, wskazują. Ta nastroszona skrzydłem Miłość, co akrobatycznie wskazuje, ta Miłość, co ma wszystko w małym palcu, a my wokół niego bezradnie owinięci; ta Śmierć z wirującym kręgosłupem, co nic nie robi, bo nic robić nie musi – czeka. Za chwilę zaczniesz się pojedynek.



Jan Lebenstein, *Hommage dla Sępa I* (M. Sęp-Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie*, Lublin 1995)

1
Cyt. za: Ł. Kossowski, Jan Lebenstein, Warszawa 2006, s. 46.

2
Gwasze reproduковано w tomie: M. Sęp-Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie*, oprac. J. Lebenstein, Lublin 1995.

3
G. Marino/Anonim, *Adon*, oprac. L. Marinelli i K. Mrowcewicz, t. 1, Warszawa 1993, s. 255.

4
M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, oprac. R. Grześkowiak, A. Karpiński przy współpracy K. Mrowcewicza, Warszawa 2001, s. 105.

5
A. Wargocki, *O Rzymie pogańskim i chrześcijańskim ksiąg dwie*, Kraków 1610, s. 56–57.

6
Wargocki podaje datę wydania tomiku Szarzyńskiego – rok 1601.

7
M. H. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich*, t. 2, Warszawa 1820, s. 228–229.

Na głowę z skóry i włosów złupioną,
Na siatkę z żeber i członków złożoną,
Na wypróżnionych oczu dęte bramy,
Na ciemne nosa upadłego jamy,
Na grabie pyska bezzębne straszego,
Na srogie szpary brzucha bezdenne
I na beztłyste suchych nóg wrzeczona
Parsknęta śmiechem Mitość rozśmieszona³.

Tymczasem przerażone Coś wciska głowę w ramiona.

Pięknie i groźnie tańczą, walczą idee – ogień przeciwko kosie, światło przeciw ciemności, a to mate, ciepłe, co było Nim – poetą, samo w ideę się obraca. I jeszcze chwiejny napis na cokole: *Rytmy albo wiersze polskie*.

Na polowaniu, czyli *habent sua fata libelli*

Dzieje *Rytmów albo wierszy polskich*, matej książeczki (16 kartek od zupełnego zapomnienia!) są wielce tajemnicze, a ich istnienie niewyraźne i problematyczne. Nie wiemy, ile wydrukowano egzemplarzy (zapewne kilkadziesiąt, może sto?), nie wiemy, w jakiej drukarni (zapewne we Lwowie, jak na podstawie kruchego ze starości papieru dowodzą współcześni wydawcy poety⁴), ale wiemy, że na dwa stulecia *Rytmy* po prostu znikają. Myślę się. Jeszcze na chwilę mignie jedna kartka. W 1610 roku Sępowy krajan Andrzej Wargocki zacytował w swoim kompilacyjnym dziełku *O Rzymie pogańskim i chrześcijańskim stynne Epitafium Rzymowi*, arcyprzekład Sępa Szarzyńskiego.

Cudny zaprawdę wiersz o Rzymie Włoch jeden napisał, który acz taciński jest, przecież dla jego piękności [...] niestuszna opuścić [...], Co wszystko daleko ozdobniej przetożył nasz jeden poeta polski [Mikotałaj Sęp Szarzyński], którego mi skrypta w bibliotece swej ukazać raczył Jaśnie Wielmożny pan, Jegomość [pan] Jakub Pretfíc z Gawron, wojewoda podolski, trembowelski etc. etc...⁵.

Gdyby nie informacja na marginesie (*In opusculo postremo. Anno D[omi]ni 1601*)⁶, można by przypuszczać, że Wargocki korzystał z jakiegoś rękopisu (staropolskie *skrypta* to zarówno rękopisy, jak i – szerzej – pisma, czyli także druki), a żadnego tomiku po prostu nie było, co do początku XIX wieku przyznawali nawet najwytrwalsi tropiciele książek, w rodzaju oświeceniowego erudyty Michała Hieronima Juszyńskiego, który, wspomniawszy nazwisko Sępa, z rozczarowaniem dodawał: „Poezjy jego drukiem ogłoszonych nigdzie śladu nie znalazłem”⁷.

Tym śladem – dodajmy: jedynym – pozostałaby więc notatka Wargockiego, potwierdzająca istnienie pośmiertnego wydania (*opusculo postremo*) oraz jego datę.

DE MONOCEROTĒ.

Figura hæc talis est, qualis à pictoribus ferè hodie pingitur, de qua certi nihil habeo.



Konrad Gessner, *Jednorożec*, ilustracja z *Historia animalium*, 1551

8

K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. VIII, Lipsk 1841, s. 497.

9

Na temat Bernarda Pretfica zob.: *Polski słownik biograficzny*, t. 28, Wrocław 1985, s. 433–435.

Habent sua fata libelli. Kim był Jakub Pretfic, Pretwicz czy też Pritfitz, w którego bibliotece ukrywał się przez pewien czas mały tomik wierszy Sępa? Rodzina pisała się z Gawron, to znaczy wywodziła swój rodowód z Dolnego Śląska (niemieckie *Gaffron*, czyli Gawrony, to wieś w okolicach Lubina). Pretficzowie pieczętowali się herbem Wczele, znanym wszystkim miłośnikom trylogii. Nie mieli jednak wiele wspólnego z Sienkiewiczowskim żołnierzem samochwałem – Zagłobą. Ojciec Jakuba, Bernard, spolszczony Niemiec, był żołnierzem nie z konieczności, lecz z wyboru. Służył na dworze króla Zygmunta Starego, potem zaś zdobywał żołnierskie doświadczenie u boku hetmanów Sieniawskiego i Tarnowskiego. Pod Obertynem (1534) i murami Chocimia (1538) zyskał obietnice sławy, którą zdobył wkrótce w nieustannych walkach z największą plagą południowo-wschodnich kresów Rzeczypospolitej – Tatarami. Jeśli wierzyć Niesieckiemu⁸, stoczył 70 bitew i potyczek, organizował wyprawy odwetowe, które docierały aż po Belgrad i do wybrzeży Morza Czarnego, na Krym, co rozdrażniło samego sułtana, przed którym drżała przecież wówczas cała chrześcijańska Europa. Tatarskie matki, jak mówią herbowe legendy, straszyły tatarzątką, że zabierze je okrutny Lach – zdarzało się bowiem Pretficzowi prowadzić jasyr i zdobyczne bydło z południa na północ i zachód. Zyskało mu to chlubny i groźnie brzmiący przydomek *terror Tartarorum*⁹. Pan Bernard nie czekał bowiem w strachu na łupieżców, lecz sam ich straszył i szachował (w herbie Wczele widnieje szachownica) w dalekich utośach nad rzeką Ungu lub na uroczyskach Czarnego Lasu.

Król Zygmunt August, doceniając zasługi kresowego rycerza, obdarzył go w 1550 roku rozległymi dobrami na Ukrainie, których centrum stanowiło miasteczko Szarawka. Był to nie tyle hojny dar, co zobowiązanie. Szarawka leżała bowiem daleko na południe od Lwowa, na jednej z ulubionych tras tatarskich zagonów, tak zwanym Czarnym Szlakiu. Na słynnej mapie Beauplana, Francuza, podróżującego w XVII wieku po dzikich kresach Rzeczypospolitej, wyblakła stróżka Czarnego Szlaku co chwila ginie w meandrach liter i symboli. Trzeba dobrze wyteżać wzrok, by nie zgubić jej duktu. A był to przecież rysunek grozy tamtych czasów, strumień krwi i ognia, trasa beznadziejnej wędrówki żywego tupu – tatarskiego jasyru. Czarny Szlak uderza wprost w Szarawkę, która tkwi jak pień drzewa pośrodku rzeki – nurt może go porwać lub ominąć i rozlać się wokół.

Po dawno wyblakłej stawie Bernarda Pretficza zostało tylko zapomniane przystawie – Za Pana Pretficza wolna od Tatar granica – kilka niepewnych portretów i jedna opowieść, której fizyczny ślad można podziwiać do dziś we wiedeńskim Kunsthistorisches Museum – prosty jak strzała, składający się ze spiralnych skrętów róg.

Okolo roku 1530 odbyło się bowiem niezwykle polowanie – na tajemniczych Dzikich Polach albo w gęstych lasach nad Dniestrem pan Pretfic spotkał ostatniego jednorożca! Straszna to musiała być bestia, jeśli jej róg mierzył niemal dwa i pół metra! Nikt nie opisał dramatycznej nagonki oraz zmagania rycerza z potworem. Jednorożec nie był

10

Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, VII, 31.

11

G. Flaubert, *Kuszenie św. Antoniego*, przeł. P. Śniedziwski, Warszawa 2010, s. 227.

12

J. L. Borges, *Księga istot zmyślonych*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2000, s. 91–93.

bowiem miłym konikiem z dziecięcych bajek – wrogi ludziom, płochliwy i dziki, w walce mógł sprostać nawet potężne stonia, któremu przebijał brzuch, by powalić go na ziemię. Już Pliniusz, główny starożytny autorytet w dziedzinie zoologii, przestrzegał:

najdzikszym podobno zwierzęciem jest jednorożec, ciałem podobny do konia, głową do jelenia, nogami do stonia, ogonem do wieprza; ryczy mocno, ma róg jeden czarny, dwa kubitus długości, sterczący ze środka czoła. Zwierzęcia tego nie można podobno żywcem dostać¹⁰.

A więc na stonio wych nogach, kręcąc świńskim ogonem, z przeraźliwym rykiem zbliża się potwór – pan Pretficz na lekkim tatarskim koniku zręcznie unika długiego rogu. Jak doświadczony pikador, co chwila rani bestię ostrą lancą. Wokół, na podobieństwo rojących się much, krąży chmara ubranych w kolorowe szmaty kozackich *banderilleros*, którzy szarpiają krótkimi pikami boki bestii.

Galopem, galopem! – woła ludzkim głosem jednorożec. – Mam kopyta z kości stoniowej, zęby ze stali, głowę koloru purpury, ciało koloru śniegu, a róg na moim czole jest wielobarwny jak tęcza. Podróżuję z Chaldei i na tatarską pustynię, ku brzegom Gangesu i do Mezopotamii. Pędzę tak szybko, że wyprzedzam wiatr. Ocieram się grzbietem o palmy. Mknę wśród bambusów. Jednym skokiem pokonuję rzeki. Nade mną latają gotębice.¹¹

Wkrótce grzbiet jednorożca sptywa krwią. Krew jest czerwona, boki potwora śnieżnobiałe, a polowanie przenosi się w ramkę średniowiecznej miniatyry lub na sploty gobelinu. Nic tu przecież się nie zgadza – róg Pretficzowego jednorożca jest za długi (dwa kubitus to zaledwie około 90 centymetrów!), nie jest czarny, lecz ma kolor zwiędłego liścia, a nogi bestii wcale nie są stoniowe, ale szybkie jak spojrzanie. Zoologia fantastyczna jest równie kapryśna, jak istoty, które próbuje opisać. Może więc pan Pretficz walczy ze zwinnym kozłokoniem z *Historiae animalium* (1551) Konrada Gesnera? A może kresowy rycerz trafił po prostu na c’i-lina, chińską odmianę jednorożca, zwierzę wróżebne, bo przynoszące szczęście temu, kto je spotkał. Był to zapewne ten sam c’i-lin, który zatrzymał zmierzające na Zachód hordy Czyngis-chana. Skórę na grzbiecie i bokach miał w pięciu kolorach – czerwonym, żółtym, białym, niebieskim i czarnym, brzuch zaś żółtobrązowy. Głosem jak dzwon przestrzegł wówczas tatarskich zwiadowców: „Już pora, by pan wasz wracał do swego kraju”. I Czyngis-chan zawrócił. C’i-lin, zwany też *ciao-tuan* (boki tej odmiany jednorożca były jednolicie zielone), mógł żyć nawet 1000 lat¹². Ile więc razy zdarzało mu się ustrzec Rzeczpospolitą przed krwiożerczymi najeźdźcami? Na nieszczęście pan Pretficz nie znał tej opowieści. Byстрыm okiem wypatrzył niewielką plamkę na grzbiecie jednorożca, jednorożcową „pietę Achillesową” – i tam właśnie wbił swój ostry rapier, druzgocąc rdzeń kręgowy bestii, która powoli opadła na przednie nogi, a potem w przedśmiertnych drgawkach runęła na ziemię.

Jednorogi też przez pewien czas zdobył komnatę pana Pretficza w Szarawce, potem zaś bezcenne trofeum, a raczej jego część – róg – trafiło w ręce króla Zygmunta Starego. Był to, z racji swej rzadkości oraz cudownych przymiotów, niezwykle hojny dar, cenniejszy nad złoto i drogie kamienie. Sproszkowany róg jednorożca był niezastąpionym lekarstwem na różne choroby, zapewniał żelazną potencję i neutralizował trucizny. Z dworu Jagiellonów po kilku latach niezwykle róg trafił w ręce Habsburgów. Przechowywany pieczołowicie w cesarskim skarbcu przetrwał do dziś. I tak polowanie pana Pretficza zakończyło się w wiedeńskim muzeum.

Wróćmy jednak do Szarawki, widmowego zameczku na krańcach znanego mapom świata (niedaleko rozciągały się wszak tajemnicze loca deserta). Zabiwszy nierozważnie jednorożca, którego słuchały się tatarskie czambuły, pan Pretficz miał do końca życia pełne ręce roboty. Swoją siedzibę ufortyfikował porządnie



Jan Lebenstein, *Bestia ciemna (Bete sombre)*, 1965, olej, płótno, 198 x 130 cm (Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Fot. A. Podstawka

na wzgórzu oblany z trzech stron rozlewiskiem rzeki Kadyjóweczki (zwanej też Uszką) i dzielnie opierał się burzom Czarnego Szlaku.

Okoliczności jego śmierci są równie fantastyczne, jak jego polowanie. W maju 1561 roku zabójca ostatniego jednorożca stracił nagle przytomność. Na nic zdało się puszczanie krwi, a przydymione lustra milczały jak zakłęte. Może nawet pochowano pana Pretfca w miejscowym kościele, a skrzydlata wieść szybko dotarła aż do tatarskich utusów, wzbudzając radość w mglistych i dzikich krainach u brzegów Czarnego jak śmierć Morza.

Być pogrzebanym za życia jest niewątpliwie najostateczniejszą okropnością, jaka może się przydarzyć człowiekowi śmiertelnemu. Nieznośny ucisk płuc, duszące wyziewy wilgotnej ziemi, wpijanie się rąk w pośmiertne całuny, nieubłagana cieśń szczupłego pomieszczenia, mrok wiekistej nocy, cisza jak ogłuszające morze, niewidzialna wprawdzie, ale dająca się odczuć obecność robaka – zwyczajcy – wszystko to w połączeniu z myślami o powietrzu i zieleni rozpostartej hen, w górze, ze wspomnieniami o ludziach nam bliskich¹³.

Ale rycerz przebrnął i tę próbę. Jakież strach, jakie zdumienie wywołać musiało zmartwychwstanie pana Pretfca! Oto bowiem domniemany nieboszczyk obudził się nagle w trumnie lub (mniej spektakularnie) na marach i, otrząsnąwszy się z głębokiego letargu, zażądał jedzenia i picia, a potem wyprawił rezurekcyjną ucztę! Szczękały kielichy, strzelały armaty i tak stypa zamieniła się w świętowanie ponownego narodzenia. Ale prawdziwa śmierć czekała już za drzwiami – Bernard Pretfca umarł po raz drugi po kilku albo kilkunastu miesiącach i to tym razem już nieodwołalnie. Być może dar (albo przekleństwo) dwu śmierci dany jest tylko zabójcom jednorożców.

Kiedy przygast strach imienia Pretfca, pozbawioną opieki Szarawkę odwiedziła Tatarzy. Miasteczko i zamek złupili i spalili do szczętu. *Trzy tylko kucze* (czyli szataśy, chatupy – K.J.) *zostały¹⁴*, a tych, których nie zabito na miejscu, poprowadzono w jasyr (112 dusz!). Syn i spadkobierca pana Bernarda, Jakub Pretfca, zastał więc w Szarawce tylko pustki, ruiny i zgłiszczca. Przygnieciony stawą ojca próbował kontynuować jego rycerskie dzieło, ale bez większych sukcesów. Odbudował za to Szarawkę, w obrębie zamkowego wzgórza ufundował kościół i klasztor dominikanów (budynek kościoła istnieje do dziś, a gdzieś w jego podziemiach obracają się w proch Pretfcowe kości) i – co najważniejsze – zgromadził na zamku sporo dokumentów i książek, a wśród nich był właśnie druczek z wierszami Sępa.

Historie lubią się nawzajem objaśniać albo chociaż nadawać sobie cień sensu. Bo czy jest rzeczą przypadku, że w domu zabójcy ostatniego jednorożca ukrywał się ostatni ślad po *Rytmach*?

I czy na karb zbiegu bezmyślnych okoliczności można złożyć fakt, że książka umarta, wpadła do przepaści, a potem cudownie zmartwychwstała?

Dwieście lat ciszy to przecież śmierć. Nikt wówczas do *Rytmów* nie nawiązuje, nikt ich nie cytuje, nikt nie naśladuje. Tu i ówdzie pojawia się tylko imię poety, za którym nie ma jednak nic, gołe jak kość imię ze średniowiecznego lamentu: *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus¹⁵*.

Tylko najwytrwalsi z najwytrwalszych, zwani pogardliwie „przyczynkarzami”, wiedzieliby więc cokolwiek o Sępowym istnieniu, a jego tomik dotoczyłby do widmowej biblioteki, do książek, które miały istnieć lub nawet istniały, lecz nie istnieją. Może, czytając kilka ocalałych wersów, jakiś zakurzony historyk ze zrozumieniem pokiwałby tylko głową nad staropolską poetyką przesady: *Post Cochanoivium poeta polonicus primus¹⁶*! Jaki tam rywal Kochanowskiego! Autor kilku pokrętnych wierszy!

Ale przychodzi rok 1826. Joachim Lelewel, idol studentów wileńskiego uniwersytetu, w nudnym bibliograficznym dziecku, do którego nikt dziś nie zagląda, obwieszcza z triumfem zmartwychwstanie *Rytmów*:

Juszyński, mówiąc o Mikołaju Szarzyńskim, Sęp zwanym, herbu Junosza, ubolewa, że poezji jego drukiem ogłoszonych nigdzie śladu nie znalazł. Wystawić sobie tedy ukontentowanie Tytusa Działyńskiego, kiedy znalazł i pozyskał drukowane Szarzyńskiego wiersze¹⁷.

Jak trudno opowiedzieć jakąś historię! Wokół tego, kto opowiada, tłoczą się imiona, przedmioty, losy. Tak jakby narrator miał moc przekazywania daru istnienia, niczym Bóg świętego Tomasza. Opowieść się gmatwa, zapętała, bo każda rzecz chce jeszcze przez chwilę pobyc, każda ma naturalną skłonność do istnienia, które utraciła. Teolog nazwie to pożądanie bycia *habitus ad causam primam*, bo narrator może się tylko podzielić tym, co na krótki czas otrzymał, a potem sam będzie się przecież prosił o opowieść, o poistnienie albo chociaż o odrobinę pamięci. Książka, róg jednorożca, imię – wszystko natrętnie chce opowiedzieć swoją historię, jak w romansie Jana Potockiego, który zaludniają nie tyle ludzie, co opowieści, albo – co na jedno wychodzi – po prostu *hommes-récits¹⁸*.

Tytus Działyński mógłby coś opowiedzieć o swojej namiętności do starych papierów i książek. *Nazywam się Tytus Działyński. Ojciec mój, Ksawery, hrabia i szambelan, dobry gospodarz i obywatel, zadbał o moje wykształcenie, tak że wkrótce zostawitem za sobą swoich kolegów. W rodzinnym pałacu w Konarzewie połknąłem bakcyła śmiertelnej choroby. Jak inaczej określić gorączkę, która ogarnęła mnie na widok stosu szpargatów*

Guillaume Le Messieur de Beauplan, Mapa Ukrainy, 1651 (Wikimedia Commons)



13

E. A. Poe, *Przedwczesny pogrzeb*, przeł. S. Wyrzykowski, w: idem, *Opowieści miłosne, śmiertelne i tajemnicze*, Poznań 2010, s. 212, 218.

14

Słownik geograficzny królestwa polskiego, t. XI, Warszawa 1890, s. 792–793.

15

Cyt. z wiersza kluniackiego mnicha Bernarda z Morlay za: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1974, s. 169.

16

S. Starowolski, *Scriptorum polonicorum Hekatomtas*, Wenecja 1627, s. 147.

17

J. Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, t. 2, Wilno 1826, s. 203–205.

18

T. Todorov, *Les hommes récits*, w: *Poétique de la prose*, Paris 1971, s. 78–91.

19

J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. E. Chojecki, Warszawa 1965, s. 530.

20

E. Canetti, *Auto da fe*, przeł. E. Sicińska, Warszawa 2004, s. 272.

21

J. Snopek, *Sęp nad przepaścią*, w: *Corona scientiarum*, red. J. A. Chrościcki, Warszawa 2004, s. 141–146.

22

D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 266.

23

J. Słowacki, *Genesis z ducha*, w: *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1997, s. 28.



i pomarszczonych ze starości książek zgromadzonych bez ładu i składu przez moich niezbyt rozgarniętych przodków? Każdy, kto zaznał niepokoju i podniecenia, które towarzyszy odchylaniu oprawy, wertowaniu kartek, studiowaniu frontyśpisu i rycin, każdy, kto zna radość odkrywania dopisków, notek, ekslibrisów, supereklibrisów, złocień, tłoczeń, studiowania metryk i kolofonów – zrozumie mnie bez słów. Gładka, lekko pofałdowana skóra oprawy, śliskie albo szorstkie kartki. I ten zapach – kurzu, pleśni, starości – jedyny na świecie zapach czasu! Tak, to namiętność na kształt miłości.

„Zapalony żądzą wstawienia swego nazwiska w uczonym świecie”¹⁹, postanowiłem pomnożyć ten skromny zbiór. Wyruszyłem więc na poszukiwania – w świat książkowych stręczycieli – księgarzy, do antykwariatów, tych zamtuzów książek, na niezliczone pojedynki z Don Juanami, takie bowiem jest właściwe miano nienasyconych bibliofilów. Ja – prawdziwy Don Kichot książek, który pragnie ich dla treści, a potem użycza innym, a przeciw mnie gromada nienasyconych biblioholików, bezwzględnych i próżnych. W podróże zabierałem uczonych Sancho Pansów, którzy potem dedykowali mi powielone i zwielokrotnione wersje odkrytych, zdobytych i odbitych za moje pieniądze książek.

Marzyłem zawsze o jednorożcu – białym kuku – niechby sptonęli i zginęli wszyscy jego towarzysze! Bo choć straszny jest płacz ptonących książek – tysiące stron, miliony liter, a każda z nich ptonie, błaga, krzyczy, wrzeszczy o pomoc²⁰ – to nic nie zastąpi spokojnej i dumnej samotności unikatu.

Swojego jednorożca upolował młody Działyński na początku lat dwudziestych XIX wieku. Być może było to w czasie wyprawy do Szwecji i Danii, w której towarzyszył mu Józef Muczkowski, młodziutki żołnierz Napoleona, a potem szanowany uczonej i profesor krakowskiej Akademii²¹.

Mogło być jednak inaczej – do polowania na jednorożca potrzebna była przecież dziewica. W greckim *Fizjologu*, późnoantycznym kompendium wiedzy o zwierzętach, roślinach i minerałach, znaleźć można dokładną instrukcję takich łowów:

Przyprowadzają do jego [jednorożca] legowiska dziewicę, zupełnie nagą, porzucają ją tam i odchodzą. Nadchodzi jednorożec i znajduje dziewczynę; wskakuje na jej tona i ssie jej piersi jak dziecko. A wtedy ona odziewa się, podnosi stworzenie, owija je chustą i tuli do swego tona, tak że trzyma ono wargi przy jej piersiach i ssie je. W ten sposób dziewczyna niesie je, gdzie chce²².

Bestia i piękna. Męskość – żeńskość. Zmysłowość – duchowość. Scena jest ciężarna symbolami.

Takie są właśnie monstra Lebensteina, których nie było, choć przecież być mogły, jak pieczętowiec zrekonstruowane smoki, jaszczury i ptaki z paryskiego Jardin des Plantes. Bestie dziwotworne, ostrożne, leniwe i zimne, zastygłe w bolesnym skurczu, straszdyła niekształtne, kalekie, garbate. Oto pokraczny jednorożec, rozkraczony nad spowitą w kokon (a może w całun) dziewczicą. To, co zwierzęce, w bezwładzie i wysileniu, nachyla się nad tym, co ludzkie a „w przeskokach od królestwa do królestwa okazuje się potworność”²³.

Potworność bestii, która jest we mnie, bezradność mojego człowieczeństwa. Groza przeskoku między tym, co byto, a co być mogło, pustka przepaści między życiem a opowieścią. To boli, że o wiele bardziej istnieje nieistniejący jednorożec niż ledwie widoczna dziewica. Mit, symbol, opowieść triumfują nad tym małym, ciepłym, które jest w nas – nad tym, czym naprawdę byliśmy.

W roku 1825 Tytus Działyński rozpoczął konkury o rękę Gryzeldy Zamoyskiej. W wolnym czasie od starań o dziewczicę folgował zapewne swojej namiętności do książek. Majątki Zamoyskich leżały na południowo-wschodnich kresach dawnej Rzeczypospolitej, a więc w Sępowych stronach. Do wiana Gryzeldy należały na przykład Oleszyce, niewiele tylko oddalone od Przeworska, Przemyśla czy Jarostawia, miejsc znanych z wielce przecież dziurawego życiorysu poety. A może właśnie tam, a nie w dalekich krajach, odnalazł Działyński

swojego jednorożca? W bibliotece Zamoyskich? W jakiejś szlacheckiej skrzyni? W księżowskiej szafie? W klasztornej księgozbiornicy?

Ze względu na dramaturgię opowieści wybrałbym Oleszyce, gdzie *Rytmy* mogły poniewierać się w pałacowej pakamerze, wśród szpargałów niechcianych w reprezentacyjnych bibliotekach Zamoyskich albo w domu proboszcza miejscowej parafii pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Pani, bo przecież gdzie panna, tam i jednorożec.

Jest przy tym jeszcze jedna panna, która ukrywa się w tej historii. W roku 1570 Oleszyce stały się własnością Hieronima Sieniawskiego, który wzmocnił miejscowy zameczek, a potem uzyskał dla osady prawa miejskie. Miasteczko, ze względu na właściciela, nazywano wówczas Hieronimów. Sieniawski, szczęśliwy żołnierz, nie miał szczęścia jako małżonek. Trzy pierwsze żony odumarty go bezpotomnie. W połowie lat siedemdziesiątych po raz czwarty stanął na ślubnym kobiercu – wybranką była Jadwiga Tartówna, panna ze świetnego rodu, trzydzieści lat młodsza od narzeczonego. W szczęśliwych zaślubinach nierówno młodej pary uczestniczył – przynajmniej literacko – Sęp Szarzyński. W *Rytmach* zachowało się epitalamium (tak starożytni nazywali pieśń weselną) dedykowane Tartównie oraz kilka wierszy związanych z rodem Sieniawskich: epigramat na ich herb – Leliwę i epitafium dla powinowatych z rodziny Kostków. Były więc *Rytmy* bezpośrednio związane z najważniejszymi rodami z okolic Przemyśla, Jarostawia, Przeworska i małych Oleszyc. Czy jedyne egzemplarze trzeba więc było szukać aż za morzem? O wiele bardziej prawdopodobne, że ostatni jednorożec dał się upolować w ziemi ruskiej, zwabiony przez dziewczicę.

Fragment książki *Poeta z głową ptaka*, poświęconej życiu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, poety bez życiorysu, bez twarzy, bez istnienia, znanemu wyłącznie dzięki matemu tomikowi *Rytmy abo wiersze polskie*.

Krzysztof Mrowcewicz – historyk literatury i kultury, eseista, profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza i Instytutu Badań Literackich PAN. Autor wielu książek i edycji, ostatnio opublikował nagrodzony przez „Literaturę na Świecie” esej o niezwykłej historii jednego wiersza i zapomnianego poety, który jako jedyny Polak mógł być na premierze *Burzy Szepekira* (*Mała folia. Historia jednego wiersza*, 2011).

Tomasz Kubikowski

TEATR DOSWIADCZENIE

ASPIRACJE 20

1. Laertes stoi przy oknie i melancholijnie spogląda na puste pole po obozie armii. W okresie, który upłynął od napisania *Teatralnego postannictwa* do końcowej postaci *Lat nauki*, Goethe nauczył się od starożytnych zaczynać narrację *in medias res* – i stosuje ten chwyt zawsze, kiedy chce postawić w niej mocny znak przestankowy.

WILHELM MERTENS

ENIE

Aktor stoi więc i widok opuszczonego miejsca, które do wczoraj jeszcze było kłębowiskiem ruchu, treści i organizacji, budzi w nim rzadkie u niego poczucie przemijania. Wchodzi Filina, on dzieli się z nią niezdarnymi myślami o upływie czasu; ona śmieje się, że skoro nie można docenić tego jegomości, kiedy już odszedł – trzeba go wykorzystać do głębi, gdy jest. Zaczynają tańczyć w pustej zaniedbanej komnacie; wchodzi Melinowa, więc porywają ją do tańca trochę złośliwie, po to, by się ośmieszyla ciężarną niezgrabnością. Kiedy po chwili żona pryncypała umyka, jeszcze ją komentują zdyszani, bawiąc się kalamburami – jak to nie umie nosić się w ciąży, jak nieodpowiednio do swego stanu ubiera się i porusza, z jak irytującą rozlazłością podejmuje to cielesne wyzwanie. Nic to, czas wkrótce jej ulży, a Filina w przelocie rzuca jedną ze swoich najstawniejszych kwestii: jak ładnie byłoby, gdyby dzieci można otrząsać z drzew.

W chwili, w której zakończył się jakiś rozdział ich życia i kiedy jego pewne dotąd podstawy usunęły się, pozostawiając ich w pustce, w której nie wiadomo, co się wydarzy, brzemiennie; kiedy muszą opuścić rudere, gdzie trochę się zadomowili, rudera zaś dzięki nim nabrała jeszcze trochę darowanego jej pośmiertnie ruchu – zaraz porzuci się ją do reszty – kiedy więc wszystko przez moment jawi się jako kruche i ulotne, Goethe daje

jedną z najbardziej w swej twórczości zwiewnych scen; radości życia, beztroski wstrzymującej czas i żartującej z niego, chwili, która jest tak piękna, że może trwać bez końca.

2. Wyruszają. Wilhelm dawno chyba nie czuł się tak dobrze: hrabiowska gratyfikacja uspokoiła go, odgrywana przed samym sobą rola księcia Harry'ego zapewnia mu alibi; wszystko razem wyczyściło mu sumienie. Píše więc entuzjastyczny list do domu, pozbawiony wprawdzie konkretów, ale z dumą donoszący o nadzwyczajnych sukcesach, po czym – skoro bilans rachunków wyrównał się – nie widzi przeszkód, by odzyskane pieniądze zainwestować na nowo. W rozrywkę i w książęcy gest, który natychmiast doceniają jego towarzysze.

Przebiera się za piechura, to jest za księcia w postaci piechura; stroi się w kamizelkę, na którą w razie potrzeby zarzuca krótki płaszcz, dziane spodnie, jedwabną szarfę „pod pretekstem, że ogrzewa ciato”; do koszuli doszywa muślinowy żabot. „Okragły kapelusz z kolorowym otokiem i wielkim piórem dopełniał maskarady”. Wilhelm niedaleko w gruncie rzeczy odszedł od czasów, kiedy w zabawie przebierał się za Tankreda. Znowu poczuł się bezpiecznie i wraca do najdawniejszych środków własnego rozwoju: do zabawy dramatycznej. Dobiera stroje stosownie do próbowanych w życiu ról.

Jak twierdzi John O. Lyons, Wilhelm jest tu prekursorem przebieranek typowo romantycznych – za emblematyczny ich wizerunek uznaje namalowany przez Thomasa Phillipsa portret Byrona w stroju albańskim – przebieranek nie mających na celu ukrycia się albo zmylenia innych co do własnej osoby, a jedynie zobrazowania pewnego jej wariantu czy potencji, sprowokowania go, aby łatwiej wydobyć go w zachowaniach. Tak rodziła się nowoczesna technika konstruowania własnej jaźni; jeżeliby wierzył Lyonsowi, to najgłębiej performatywna: przez występ. Goethe nazywa strój Wilhelma maskaradą. Wilhelm wie o tym. I wiedzą o tym wszyscy dokoła niego, bez przeszkód godząc się na to.

„Kobiety uznały, że było mu w tym stroju świetnie”. A co miały uznać na widok szczodrego i rozbawionego fundatora? On zaczyna bawić się jak nigdy dotąd.

Nasz przyjaciel, który przez hojność zdobył sobie prawo obchodzenia się z pozostałymi na modłę księcia Harry'ego, szybko nabrał teraz ochoty na różne dzikie figle: wszczynął je i wspierał. (IV,2)

Całe towarzystwo bawi się zresztą niepohamowanie – wciąż dając pierwszeństwo grom dramatycznym i przetwarzając w ten sposób doświadczenia z hrabiowskiego dworu.

Przednią zabawą, którą towarzystwo delectowało się szczególnie, była improwizowana gra w naśladowanie i przedrzeźnianie niedawnych dobroczyńców. Niektórzy świetnie podpatrzyli osobliwości zachowania poszczególnych arystokratów; reszta towarzystwa przyjmowała te przedstawienia z największym aplauzem, kiedy zaś Filina wydobyła z tajnego archiwum swych doświadczeń niektóre wyznania miłosne, jakie jej składano – inni wprost nie posiadali się ze śmiechu i złośliwej radości. Wilhelm zganiał ich niewdzięczność; odpowiedziano mu, że tamci dostają teraz co im się należy, bo wobec osób tak zasłużonych, za jakie się uważamy, nie zachowali się najlepiej. Zaczęły się skargi na zaniedbania i na ponizenia. Aktorzy drwili, kpili, małpowali bez ustanku – coraz tylko bardziej zgryźliwie i niesprawiedliwie. (IV,2)

Może to naturalne: odreagować tak upokorzenia. Przez psychodramę uwolnić się od wspomnień nikczemnego statusu, jaki nadano im – i jaki przyjęli – na zamku. Może to rutynowe ćwiczenie w przetwarzaniu cudzych zachowań – ćwiczenie, które jak już było widać, podejmowano w każdej chwili wolnej od zajęć i intruzów. Tak czy inaczej – aktorzy przepracowują zamkowe doświadczenie intensywnie.

3. Przepracowują je też wielorako. Czynią to poprzez drwiny i ztorzeczenia wprost rozładowujące frustrację. Czynią to poprzez aktywną analizę behawioralną, o ile tak uczenie można określić ich parodie; poprzez kolejną grę socjodramatyczną, pozwalającą znaleźć kategorie dla dotąd odczuwanej – skoro ją odczuwano – opresji, prześledzić mechanizmy działania drugiej strony i motywacje tych działań; wczuć się w nie. Ćwicząc podpatrzone zachowania, ćwiczą się też zresztą zawodowo.

Ciekawe: grupa dotąd przedstawiana raczej jako zbieranina – nieskładna i skłonna do samorzutnej degeneracji – pokazana jest teraz w zupełnie odmiennej sytuacji. Zbiera się ze stanu degeneracji zdrowo, dąży do samonaprawy, w ostatniej zaś fazie reakcji na wydarzenia poprzedniej księgi staje się nawet zdolna do werbalizowania swoich przeżyć, postaw i przemyśleń, do uporządkowania swoich działań i w końcu swojej struktury

organizacyjnej: do przyjęcia i konsekwentnej realizacji planu zmierzającego ku ciągłej poprawie własnych działań.

Przewodnikiem w tej ostatniej fazie – jako najbardziej z nich wszystkich elokwentny – staje się Wilhelm. Rozmowa, która zaczęta się ich matnią zabawą i jego naganą – naganą snoba, któremu jednemu dwór zrobił dobrze – trwa przez kilka kolejnych dni. W dalszej fazie tej rozmowy Wilhelm kreśli zasadniczą różnicę, jaka jego zdaniem zachodzi pomiędzy socjodramatyczną sytuacją arystokraty i człowieka z gminu. Pierwszy tkwi w gęstej społecznej strukturze, wybudowanej w oderwaniu od codziennych życiowych potrzeb, zaspakajanych *a limine*; wśród licznych mechanizmów instytucjonalnych i w obfitości dóbr, którymi może operować. Zarówno swą sytuację, jak i położenie innych arystokrata odbiera więc za pośrednictwem całej tej sieci powiązań: ocenia miejsce w międzyludzkiej konstelacji poprzez tytuł, rangę, ubranie czy „ekwipaż” – jak w owych czasach nazywano „lekki luksusowy pojazd konny”; tłumacząc na dzisiejszy potoczny język – poprzez brykę. Wszystko to Wilhelm określa jako *Beiwesen*: rzeczy „pobocznie istotne”. Mniej uwrażliwiony jest jednak arystokrata – bo i przez swe wychowanie być nie może – na samą „wartość przez naturę uposażonego człowieczeństwa”.

[...] Wilhelm [...] rozwija ten wątek i wzbogaca, wzywając towarzyszy, żeby spróbowali współczuć przezeń dygnitarzom, zamiast się na nich wytrząsać. Objaśnia to wpięrow na przykładzie przyjaźni:

Tylko nam biednym, którzy posiadają mało albo nic, dane jest rozkoszować się całym bogactwem przyjaźni. Nie możemy naszych przyjaciół ani wynieść naszą łaską, ani wywyżczyć względami, ni wyposażić darami. Nie mamy nic, tylko samych siebie. Musimy oddać siebie, swoją jaźń w całości. (IV,2)

I konkluduje:

Jak łatwo wielkiemu człowiekowi przekonać do siebie umysły, pozyskać sobie serca! Uprzejme, przychylnie, choć trochę ludzkie obejście czyni cuda, a ile ma on jeszcze środków, żeby utrwalić przywiązanie! Nam zdarza się coś takiego rzadziej, wszystko przychodzi ciężiej; jak naturalne jest zatem, że do tego co samiśmy zdobyli i osiągnęli, przywiązujemy większą wagę. [...] W tym sensie mógłbym pewnie utrzymywać, że wielcy mogą mieć przyjaciół, ale nie mogą być nimi sami. (IV,2)

Konkluduje więc przeciwstawieniem, które za sprawą Gabriela Marcela zrobiło karierę w XX wieku, aż zbanalizowało się doszczętnie: mieć i być.

4. Można też inaczej spojrzeć na jego mowę. Z jednej strony – jak się rzekło – mamy sieć gotowych faktów instytucjonalnych. Faktów gotowych, obwarowanych licznymi wspierającymi je strukturami i wyposażonych w równie już gotowe zestawy narzędzi, za pomocą których faktami się operuje. Fakty te zostały wprawdzie kiedyś przez kogoś ustanowione, jednak zdążyły się spetryfikować do tego stopnia, że nie pytamy o to; *Beiwesen* należą do naszego – jak go nazwał Edmund Husserl – „świata komunikatywnego”.

Z drugiej strony staje „to, co samiśmy stworzyli i osiągnęli”. Fakty społeczne, które ustanowiliśmy sami, czy raczej – które nieustannie sami ustanawiamy, rękując za nie i samemu je podtrzymując: „oddając siebie, swoją jaźń w całości”. Oddanie to musi być pełne, ażeby fakt przez taką porękę uwiarygodnić – bo żadna instytucja, żadna trwałą kategoria za nim nie stoi. Stąd nasza przyjaźń musi być zupełna, niewyraźna nawet; oddanie siebie – nieodwołalne. Wilhelm posuwa się nawet do ryzykownego stwierdzenia, że najwyższym przykładem samostanowienia plebejusza jest całkowite poświęcenie się sługi za pana (jak u Shakespeare’a) i że w takim właśnie poświęceniu sługa osiąga równą pańskiej godność. Owszem – tworzy on wówczas fakt, nad którym nikt oprócz niego nie panuje. I fakt ten sięga wymiarów ostatecznych.

Tutaj jednak Wilhelm mocno się chyba zapędził: skrajność ta nie zgadza się z zasadniczym tonem jego wywodu o tyle, o ile zakłada ona ostateczną afirmację pańskich wartości poprzez samozapreczenie parweniusza. W wywodzie idzie zaś raczej o samoutwierdzenie, o budowę własnego świata faktów społecznych – możliwie niezależnego od faktów „pańskich” i mogącego z nimi wchodzić w nieprzewidziane interakcje. W dodatku Wilhelm twierdzi, że uczestnictwo w takim procesie – w żywym świadczonym sobą, performatywnym ustanawianiu – daje status uprzywilejowany; szczególną łączność z samą naturą; że ci, którzy nie wszczynają takiego procesu ani nie uczestniczą w nim, żonglując tylko gotowymi performatywami, są jakoś upośledzeni i należy im współczuć.

Zatóżmy tymczasem, że obraz sługi samonegującego się na rzecz pana – ostateczny emblemat wiernopoddaństwa – może służyć przykryciu zbyt wywrotowych treści. Zapamiętajmy go jednak. Stuchacze Wilhelma najoczywiściej postrzegają arystokrację jako zespół obsługujący machinę społeczną – mają czysto pragmatyczne jej pojęcie, które przywodzi już na myśl współczesną nam konstrukcję aparatu państwowego obsługiwanej przez szereg urzędników-technokratów

bez twarzy. Aktorów Meliny nie interesuje świat arystokratów *an sich*: jego kultura, swoiste dłań wartości, a już najmniej – prywatność arystokratów; ważne jedynie to, czy machina pod ich nadzorem funkcjonuje właściwie. „No dobrze! – kwituje ktoś wywód Wilhelma – nie potrzebujemy ich przyjaźni ani też nigdyśmy jej nie pragnęli. Mogliby tylko trochę lepiej rozumieć sztukę, którą chcą wspierać”.

U szlachetnych widzów teatralna trupa doświadczyla bowiem stroniczości, upodobania w łaćwiźnie i głupocie – jak u publiczności gminnej. Ten brak różnicy uznaje się za bulwersujący. Wilhelm objaśnia go jednak także, sięgając tyleż do przedstawionego przed chwilą przez siebie podziatu, co i do własnych najważniejszych przeżyć: z teatrem – mówi – jest jak z erotyką. I podobnie jak klasa wyższa niezdolna jest do uczuć intymnych (uprawiając miast tego wyrafinowane gry przez *Beiwesen*), tak samo niezdolna jest pojąć intymność sztuki – wszystko co w niej autoteliczne, dogłębne, platońskie.

Oczywiście podczas całej tej sceny pobrzmięwa w wywodach Wilhelma zawiedziona fascynacja Jarnem, „obumartym światowcem”, którego przyjaźni Wilhelm gotów był się zawierzyć, a potem zmrożony jego słowami odsądził go od jakichkolwiek rzetelnych uczuć. Kiedy mówi kolegom o przyjaźni, zaufaniu, o całkowitym oddaniu współtęcia – [jego wychowanka] Mignon tuli się do niego ufnie i z zapamiętaniem.

5. Osobliwa jest przemiana, jaka między trzecią a czwartą księgą powieści zachodzi w trupie Meliny. Nie dotyczy ona samego pryncypała – wciąż tak samo skąpego, nieporadnego i zabieganego – lecz teje indywidualizowanej hałastry, która u Hrabiego stanowiła zbiorowy okaz rozwydrzenia. Jak gdyby wszystko, co najgorsze wyszumiało się w nich tam na zamku i jakby odbili teraz od dna.

Wobec słów Wilhelma postanawiają ćwiczyć się w ustanawianiu. Ustanawianiu tego rzecz jasna, co stanowi ich domenę – teatralnego przedstawienia. Stwierdzają, że skoro w tej chwili powodzi im się nie najgorzej i czują się na razie zabezpieczeni, mogą poświęcić się ćwiczeniom. Całkowity to kontrast wobec uprzedniej nieprzezorności, którą tak chętnie podkreślał narrator w czasie pobytu trupy na dworze.

Trzeba chyba z dobrą wolą przyjąć owo pęknięcie w narracji, uznać cud grupowej przemiany, nie wchodząc zbyt głęboko w jej realne motywacje. Najpewniej Goethe postanowił w tym rozdziale przedstawić swoje marzenia i postulaty co do ustroju grup teatralnych, mobilizuje zatem twory, które ma pod ręką, żeby postużyły mu do demonstracji; one zaś – jak to na służbie – zawieszają na chwilę złe nawyki, porzucają natogi i starają się wypetnić przypisany im obowiązek.

Aktorzy wybierają sobie jakiś dramat z popularnego właśnie repertuaru i odgrywają go dla samych siebie. Są zadowoleni z poprowadzonej w ten sposób próby. Zespołowa gra daje im satysfakcję i postanawiają podobnie ćwiczyć częściej, tak by przygotowanie występu nie ograniczało się tylko do nauki tekstu na pamięć i mechanicznej recytacji. Trzeba analizować postaci dramatyczne, nie poprzestając na powierzchownym wrażeniu z lektury. Nie można objąć się na próbach, a w przedstawieniu zdawać się na nastrój i szczęście.

Wzorem jest tu orkiestra. Muzycy ćwiczą, słuchają się nawzajem, nikt nie stara się swoją grą zagłuszyć sąsiada; próbuje się oddać to, co napisał kompozytor, grać w jego duchu. Teatr operuje zaś przecież w znacznie delikatniejszej i bardziej złożonej materii – nie tonów lecz ludzkich uczuć. Trzeba podchodzić doń jeszcze ściślej i bystrzej.

Ja tylko życzyłbym sobie, żeby teatr był równie wąski jak lina akrobaty; tak by nikt nieporadny nie ośmielił się tam wkroczyć. (IV,2)

6. Skoro stawia się sobie wymagania co do prób, co do analizy, rozumienia sytuacji i postaci – i towarzystwo przyjmuje te wymagania ochoczo – Wilhelm od razu przechodzi do rzeczy. Rozpoczyna analizę postaci dramatycznej, która za sprawą [jego mentora, dyplomaty] Jarna zajęta go ostatnio szczególnie: Hamleta. To nie był wówczas banalny wybór. W tamtych czasach Shakespeare stanowił repertuar wąsko znany, odkrywczy i odważny. Duński książę nie stał się jeszcze ikoną wszelkiego teatru – a jeżeli stał się nią później, to po części i za przyczyną *Lat nauki*.

Podczas burzliwego, kilkudniowego, wielowątkowego „zebrania organizacyjnego” po opuszczeniu zamku – zebrania, które zaczęło się od zbiorowej szyderczej psychodramy – Wilhelm zaczyna wreszcie wykladać towarzystwu swój obraz Hamleta. Obraz ten w ciągu paru następnych rozdziałów wyostri się i ewoluuje jako wizja człowieka delikatnego, cieplarnianego, obarczonożnego nakazem czynu, któremu nie może sprostać. W punkcie wyjścia Wilhelm czerpie jednak z ogólnych wywodów przedstawionych przed chwilą: otóż książę duński z urodzenia sposobi się do działania czysto, rzecz by można, „strukturalnego”: operacji w dziedzinie *Beiwesen*, instytucjonalnej układanki. Zarazem jednak skłonny jest do intymnych uczuć, czuły na przyrodzoną moralność, po części nawet wrażliwy na piękno. „Wrażliwy na uczciwość w człowieku umiał cenić spokój, jakiego zażywa szczerza dusza na łonie oddanego przyjaciela”. Działają więc u niego receptory, które u ludzi stanu wyższego – jak się niedawno dowiedzieliśmy – zanikły. Wykazuje wrażliwość, którą Wilhelm skłonny by raczej łączyć ze stanem trzecim.

Hamlet jest hybrydą. Łączy w sobie zalety stanów, przed chwilą ukazanych jako przeciwstawne. Rozszerzając myśl Wilhelma, można by próbować twierdzenia, że w jego moralnym kosmosie postać Hamleta dopełnia i uzupełnia postać stugi poświęcającego się dla pana; ten książę poświęca bowiem życie, sprawy dworskie i system polityczny za wartości wszechludzkie, za ostateczne uczucia, za bezwarunkową wierność – za poza-instytucjonalny i niewymowny porządek, w którym sobą ręczy się za to, co się stanowi. Wilhelm będzie swoją wizję Hamleta uszczegółowił, mówił o niej w dalszych księgach, wobec innych słuchaczy, dochodząc wreszcie do przestawnych formuł o czynie zadany duszy, która nie może mu sprostać, o dębnie zasadzonym w kruchym naczyniu, które pęka pod naporem korzeni. Budzi entuzjazm słuchaczy.

Budzi też entuzjazm współczesnych i potomnych; entuzjazm trwały. Kiedy młodoniemiecki romantyk Georg Gottfried Gervinus opublikował w 1862 roku dwutomową monografię pod prostym tytułem *Shakespeare*, książkę tę przetłumaczono na najważniejsze europejskie języki, po czym dla kilku pokoleń stała się ona kompendium wiedzy szekspirowskiej, podstawowym punktem odniesienia w studiach i źródłem inspiracji w przedstawieniach teatralnych. Gervinus omawia, analizuje i interpretuje szekspirowskie dramaty systematycznie, tytuł po tytule. W rozdziale poświęconym *Hamletowi*, pisząc o jego konflikcie tragicznym i o meandrach książęcego postępowania, zżyma się: „odkąd Goethe rozwiązał tę zagadkę w *Wilhelmie Meistrze*, nikt już nie pojmuje, że w ogóle była tam zagadka, i tym mniej skłonny jest cokolwiek mówić na jej objaśnienie” (II, s. 98). Jak widać, XIX wiek pokochał Goetheańskiego Hamleta tak, że przyjął słowa Wilhelma za oczywistą wykładnię i przestał się nad nimi dalej zastanawiać.

Gervinus buntuje się – ale też sam wyrósł z tradycji *Lehrjahre*, traktując Shakespeare’a przede wszystkim jako nieocenione źródło pomocy, inspiracji i wiedzy w kształceniu, w uczeniu się świata i zwłaszcza – w praktycznym ćwiczeniu moralności. Mieszając rzeczywistość z emblematyczną fikcją można by rzec, że publikacja dzieła Gervinusa zwińczyła proces, który sto lat wcześniej rozpoczął Jarno, na uboczu książęcej sali wręczając Wilhelmowi zbójckie dramaty – kontrabandę, która zmieni przyszłość.

7. Goetheańska interpretacja *Hamleta* zrobiła tak wielką karierę, że oderwała się od dzieła, z którego pochodzi. Wyrwano ją z kontekstu narracji, przeniesiono w czysty dyskurs. Sam Wilhelm wskazuje zresztą, że klucz do dramatu znalazł w sferze psychologii, analizując charakter księcia; rychło przestano więc zauważać, jak mocno ów psychologiczny klucz wiąże się u samej swej nasady ze sferą społeczną, jak sam książęcy charakter opisyje się tutaj za pomocą kategorii wyniesionych

z uprzednio dokonanego opisu dwóch gatunków ludzi, różniących się stosunkiem do społecznych faktów instytucjonalnych. Poprzez użycie tych kategorii duński książę przedstawia się jako istota próbująca zapełnić dwie odmiany człowieka – dwa warianty człowieczeństwa – i w tej mediacji osiągnąć niemożliwą pełnię. W rezultacie zaś, wytrącony z naturalnych swemu stanowi prerogatyw, musi ponieść ofiarę na podobieństwo „stugi doskonałego”, właśnie w ofierze odnajdującego go godność suwerena.

Fragment książki *Teatralne doświadczenie Wilhelma Meistra*, która ukaze się nakładem Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Tomasz Kubikowski – teatrolog, performatyk, profesor Akademii Teatralnej i kierownik literacki Teatru Narodowego. Autor książek: *Siedem bytów teatralnych* (1994) i *Reguła Nibelunga* (2004), dramatu *Nauka o barwach* (1999), recenzji, szkiców i reportaży. Tłumacz książek m.in. Richarda Schechnera i Jona McKenziego.

WĄTKI SZEKSPIROWSKIE W TWÓRCZOŚCI IWANA TURGIENIEWA. ANEKS: DIAGNOZY ROSYJSKIEJ DUSZY — W CZORAJ I DZIŚ.

24 Iwan Siergiejewicz Turgieniew, jeden z pierwszych pisarzy rosyjskich wykształcony na sposób zachodni, obywatel Europy skradziony swemu krajowi przez Paulinę Viardot, sercem pozostał w ojczyźnie i to tematyka rosyjska przeważała w jego pismach, jednak przefiltrowana przez zachodnią optykę i tradycję.

Wielkie znaczenie miał dla pisarza Szekspir, który towarzyszył mu już od czasów studiów filologicznych w Petersburgu, kiedy podejmował próby tłumaczenia jego dramatów. W 1837 tak pisał w jednym z listów: „Rok ubiegły poświęciłem przekładom: *Otella* (nie ukończony, doprowadzony do połowy aktu II), *Króla Leara* (z dużymi skrótami) i *Manfreda*. Pierwsze dwa przekłady zniszczyłem, wydały mi się bardzo złe... Przy tym obratem fałszywy kierunek, na tłumacza nie nadają się zupełnie”. W tym samym liście wspomina o poematach: *Cisza na morzu*, *Fantasmagoria w noc letnią*, *Sen*, które nie zachowały się do dziś, ale warto zwrócić uwagę na ich „angielskie” – szekspirowskie – tytuły¹.

Te wczesne inspiracje znalazły odbicie w powstających później utworach. Opowiadanie z 1848 roku – *Hamlet powiatu szczygrowskiego* – którego akcja rozgrywa się podczas obiadu wydanego przez mizoginicznego, bogatego obywatela ziemskiego, składa się z dwóch części: pierwsza to barwny i zjadliwy obraz ziemiaństwa i szlachty, druga to nocna spowiedź Wasyla Wasylewicza. Poznajemy życiorys w zasadzie modelowy dla tej epoki: opuszczenie prowincji i wyjazd do Moskwy, przystąpienie do kółka studenckiego, podjęcie studiów za granicą – w tym przypadku w Berlinie, powrót do kraju – ożenek i ziemiańskie

życie. Modelowość postępowania i dopasowanie życia do schematu powodują, że bohater czuje, iż jego egzystencja jest niezwykle mało warta. Krytykuje sam siebie za brak jakiegokolwiek woli, oryginalności, a także pomysłu. Wszystkie jego działania wydają się jedynie wypełnianiem obowiązku, odrabianiem zadania². Użalający się nad sobą, zbiedniały szlachetka to jedynie skorupa, w monologu Wasyla zawarta jest głęboka krytyka zjawisk współczesnego świata.

Dla pełnego zrozumienia utworu warto przypomnieć, jaki był rosyjski romantyczny Hamlet. Rosjanie przejęli – popularny zresztą do dziś – sposób widzenia Hamleta od Goethego, zgodnie z którym Szekspir chciał przedstawić wielki czyn włożony na duszę, która do tego czynu nie dorosła. Goethe sugeruje, że przyczyną klęski Hamleta jest jego słabość. W jego interpretacji

1

A. Semczuk, *Iwan Turgieniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834–1855*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 13.

2

I. Turgieniew, *Opowiadania*, Warszawa 1950, s. 307–336.

Hamlet zawodzi nie dlatego, że czyn jest zbyt trudny dla jednej osoby, ale dlatego, że do tego czynu nie dorósł³.

Mikołaj Polewoj, autor rosyjskiego przekładu Hamleta, zaszczerpił tę myśl w swojej ojczyźnie. Chciał narzucić swoją interpretację, dlatego spotkał się z aktorami teatru Moskiewskiego, w którym miał się odbyć spektakl, i wygłosił przemówienie: „Kamieniem węgielnym tego dramatu jest sformułowana przez Szekspira myśl ogólnoludzka, zrozumiała dla wszystkich i jasna dla każdego, ta myśl to – słabość woli przeciw obowiązki, co uosabia postać Hamleta. [...] sens tragedii zawiera się w walce Hamleta z cieniem, lub innymi słowami, w walce słabej ludzkiej woli z groźnym nieubłaganym obowiązkiem; ale jest to walka Jakuba z aniołem i Hamlet musi ulec pokonany przez potężnego przeciwnika”⁴.

W tym czasie dla Rosjan potężnym przeciwnikiem był reżym Mikołaja I, a takie wytłumaczenie mogło usprawiedliwić apatię polityczną narodu. Polewoj tak tłumaczył dramat – wzmacniał lub osłabiał repliki – by pasowały do jego koncepcji. Przypisując Hamletowi takie cechy, jak słabość, atrofie woli i brak zdecydowania, upodabniał go do bohatera swoich czasów. W ten sposób tragedia Szekspira stała się wykładnikiem choroby trawiącej rosyjskich idealistów lat 30. XX wieku⁵. Główny składnik owej choroby czasu to złowroga i niszczycielska refleksja (niem. *Grübele*). Idealiści izolowali się od szlachty, reżymu i rzeczywistości w obawie, by trywialność nie zniszczyła ich idealnych marzeń i pragnień. To zamknięcie się w świecie idei powodowało rozwój refleksji, która osłabiała aktywność i uniemożliwiała powrót do normalnego życia. W stanie refleksji człowiek rozpadał się na dwie osobowości: jedna miała żyć, a druga obserwować tę pierwszą i osądzać, jednak analizując każdy zamiar i każdą myśl odsuwa człowieka od czynu, o czym można przeczytać w *Hamlecie*:

3
A. Semczuk, s. 46.

4
Ibidem, s. 47.

5
Ibidem, s. 48.

6
W. Szekspir, *Hamlet*, Kraków 2008, s. 76.

7
I. Turgieniew (1950), s. 319.

8
Ibidem, s. 324.

9
Ibidem, s. 321–322.

Tak nasza

Świadomość wszystkich nas przemienia w tchórzy,

Rumiany odcień naszej stanowczości,

Blaknie, pokryty błądą barwą myśli,

A przedsięwzięcia rozległe i ważkie

Z przyczyny owej w nurt ów wpadają kręty

I gubią imię czynów⁶.

Podobnie opisuje siebie Wasyl Wasylewicz: „I mnie także przeżarta ta refleksja, i mnie także brak wszelkiej bezpośredniości”⁷.

W opowiadaniu krytyce poddawane są również kółka filozoficzne lat 30. ubiegłego wieku oraz inteligencja tego czasu. Kółka sprzyjają gnuśnemu współwzrostowi, które do niczego nie prowadzi. Przynależność do kółka blokuje rozwój jednostki, a dodatkowo pcha ją w nieodpowiednim kierunku – rozbudza takie skłonności charakteru i umysłu, które później utrudniają nawiązanie kontaktu z ludźmi i znalezienie miejsca w życiu⁸. Dramat Wasyla wynika z tego, że niczego poza filozofią i sztuką wystawiania się nie zna. Kółko spaczyło jego charakter i wyposażyło w wiedzę absolutnie bezużyteczną, bo niepraktyczną. Warto uzmysłowić sobie, jak tragiczna diagnoza stawiana jest powszechnemu w tamtym czasie sposobowi edukacji i wychowania. Bohater oderwał się od ojczyznej ziemi, gdyż zafascynował się nieprzyzwołą do niej filozofią i polityką, ale zdobyte na obczyźnie wykształcenie i przejęte idee nie pozwalają na podjęcie konstruktywnych działań na rzecz Rosji. Te nowe wartości wydają się zupełnie niepotrzebne i nie mają żadnego zastosowania: „Niech pan sam osądzi, jaką, no jaką, na miłość boską, korzyść mogłem wyciągnąć z encyklopedii Hegla? Cóż jest wspólnego, niech pan powie, między tą encyklopedią i życiem rosyjskim? I jak ją zastosować do naszego codziennego bytu... i nie tylko tę encyklopedię, ale w ogóle niemiecką filozofię, więcej powiem: naukę?”⁹.

Jak widać, krótka forma opowiadania i nawiązanie do Szekspira wystarczyło autorowi, by skrytykować tak wiele zjawisk i postaw otaczającego go świata. Później poglądy Turgieniewa ewoluowały i od potępienia postaci Hamleta przeszedł do jego apoteozy w wydanym w 1860 roku eseju *Hamlet i Don Kichot*, w którym ludziom refleksji przeciwstawieni są ludzie czynu. Autor uwzględniając tradycję rosyjską słabego i bezwolnego Hamleta, utożsamiał go z postacią „zbędnego człowieka” i przeciwstawił wspaniałemu bohaterowi Cervantesa, który miał być antytezą egoizmu. Przeżycie tej diagnozy stało się wspólnym znakiem rosyjskiej inteligencji lat 30. XX wieku, której członków za Turgieniewem właśnie, określano jako zbędnych

ludzi. Proponowana typologia wywodzi się ze światopoglądu niemieckich romantyków, z ich tezy o nieusuwalnej kolizji między krytyczną samowiedzą i szerokością rozumienia a integralnością osobowości, siłą woli i zdolnością do czynu. Turgieniew bowiem w swoim esejku przypisuje Hamletowi takie cechy, jak egoizm i brak wiary. Hamleta pochtania własna sytuacja, a nie obowiązki. Jest świadomy swojej słabości, a to z kolei rodzi ironię. Postać ta jest jednak uszlachetniona przez cierpienie, które wywołuje ciągła analiza. Inną pozytywną stroną bohatera jest to, że hamletowska negacja wątpi w dobro, ale nie wątpi w zło i podejmuje z nim walkę. Atakuje dobro – jako dobro fałszywe, a więc kryjące się pod jego pozorem fałsz i kłamstwo. Sceptycyzm Hamleta, nie wierząc w aktualne urzeczywistnienie prawdy, zaciekle nienawidzi fałszu, a co za tym idzie – staje się szermierzem prawdy, w którą wątpi. W Hamlecie jest duch człowieka pótnocy – pełen refleksji i analizy, duch ponury, mroczny, pozbawiony harmonii, jasnych barw, niezamknięty w płytkich formach, ale głęboki, silny, różnorodny, samodzielny, przywódczy¹⁰.

Zbędni ludzie – analizujący jak Hamlet nieustannie własne ja – popadają w niezdolność do jakiegokolwiek działania, osobowość staje się kłatką. Jak wskazuje Walicki, poglądy Turgieniewa miały ewoluować i na początku pisarz dopatrywał się podobnego tragizmu w historii narodu rosyjskiego. Refleksyjna natura miała dotyczyć wyższych warstw społecznych jego kraju, z czasem jednak, zgodnie z filozofią Schopenhauera, rozszerzył interpretację – tragizm dotyczył każdego istnienia, więc cechy te odnosiły się do każdego człowieka. Według Schopenhauera cierpienie człowieka wzmagają się, jeśli ma on wyższą inteligencję i skłonność do rozmyślań, zatem Hamleta jako istota myśląca musi cierpieć. Wewnętrznie rozdwojony, cierpiący Hamlet jest najbardziej, najpełniej ludzki. Metafizyczne źródła choroby ducha wskazują na to, że ludzie naprawdę myślący i świadomi muszą być pesymistami.

Walicki uznaje kobietę wampira – Ellis, bohaterkę *Widm* – która unosi się w przestrzeni i czasie, pokazując bohaterowi różne zakątki świata i epoki historyczne za personifikację refleksji wysysającej krew ze swej ofiary, odbiera jej zaradność i siłę. Rzeczywiście – po śmierci Ellis – bohater wraca do rzeczywistości i zajmuje się sprawami praktycznymi, lecz już nigdy nie wyzdrowieje¹². Inne nawiązanie szekspirowskie – odnoszące się również do figury Hamleta – znajdujemy w opowiadaniu *Dość*: „Narodowość, prawo wolność, wielu żyje ich treścią, jednak, gdyby Szekspir ponownie się narodził, nie wyrzekłby się swego Hamleta, nie dostrzegłby nic nowego pod stońcem, najpiękniejsze jest piękno, lecz również ono jest podległe głuchej i ślepej sile, która idzie wciąż naprzód pożerając wszystko”¹³. Człowiek, który poznał tę prawdę, może stanąć i powiedzieć DOŚĆ

i „skrzyżowawszy na pustej piersi niepotrzebne ręce, zachować ostatnią dostępną mu godność uświadomienia sobie własnej nicości”¹⁴. Poznanie śmierci zdaje się ostateczną prawdą, do której możemy dotrzeć. W takiej sytuacji ratunkiem może być tylko uwolnienie się od pierwiastka intelektualnego. Przy tej okazji warto przytoczyć inny wątek rozwijany przez Walickiego, który twierdzi, że całkowitym przeciwstawieniem Hamleta był dla pisarza nie Don Kichot, lecz zakochana dziewczyna i kochająca matka. Egoizm oddaje Hamleta we władanie śmierci, poprzez kochającą kobietę najpełniej przemawia druga, przeciwstawna egoizmowi siła przyrody – kosmiczna miłość i życie, miłość bowiem jest silniejsza od śmierci. Niespaczonej naturze kobiety obca jest refleksja. Może ona jednak paść ofiarą demona myśli, gdy na jej drodze stanie mężczyzna – Hamlet, nosiciel rozprzężenia ducha. Również zetknięcie z kulturą powoduje ten stan i uniemożliwia powrót w stare koleiny. U Turgieniewa egzemplifikacją przedstawionej tezy mogłaby być bohaterka opowiadania *Korespondencja* – Maria B., filozofka, która wbrew swoim chęciom nie potrafi upodobnić się do siostry, która dzięki prostocie ocalała swą duszę przed pęknięciem. Pęknięcie w duszy Marii jest nieuleczalne¹⁵.

Późniejszym nawiązaniem do twórczości Szekspira jest opowiadanie z 1870 roku – *Stepowy Król Lir*. Zostało napisane z myślą o zachodnim czytelniku i stanowi prostą transpozycję fabuły oraz bohaterów dramatu na prowincję rosyjską 1840 roku. Tragiczne treści ukazane są w realiach życia codziennego – mamy tu do czynienia z prozaizacją tematów, a także poznajemy wulgarność obyczajów. Dziedzic ziemski Chartow przekazuje cały majątek córkom. Wierzy, że taki uczynek będzie świadczył o jego doskonałości, liczy, że wzniesie go to na piedestał. Pozbywa się władzy, by zdobyć dzięki temu jeszcze większą władzę nad obdarowanymi. Jego pycha zostaje prędko ukarana – spadkobiercy są niewdzięczni, nie zapewniają mu nawet minimum niezbędnego do egzystencji. Rośnie w nim bunt i w porywie szału wywołanego rozpaczą, niszczy dom, a sam ginie¹⁶. Oczywiście wyłaniają się tutaj znane z *Króla Leara* problemy: żądza władzy i uznania oraz ich wpływ na człowieka, ale przenosząc akcję do Rosji, Turgieniew zdaje się snuć również refleksję o swoim narodzie – od ofiary do ślepego buntu – takie miałyby być granice charakteru rosyjskiego. Pisarz dokonuje analizy postaw ważnych dla teraźniejszości w Rosji przez odniesienie ich do uniwersalnych typów Szekspira.

Senilia czy też *Poematy prozą*, uważane za poetycką spowiedź Turgieniewa, są jego testamentem, konspektem wszystkiego, co przemyślał i przeżył. Przeplatają się w nich sny i życie. U kresu życia, gdy nie mógł już pisać, dyktował te krótkie utwory Paulinie Viardot. W *Rozmowie* człowiek zostaje zestawiony z majestatycznymi szczytami

alpejskimi, przy których jawi się jako chrząszczyk, on – szybko przemija, one – pozostają majestatyczne i niezmiennie. W *Staruszcze* bezzębna i ślepa kobieta staje się widmem losu, od którego nie można uciec, w *Owadzie* śmierć pojawia się w postaci owada, który zabija jednym uktuciem, zaś w *Czaszkach* bohater podczas przyjęcia widzi wszystkich jako trupy i boi się, że sam również okaże się trupem. Do *Starca* skierowane jest ostrzeżenie przed spoglądaniem w przyszłość – zapewne czeka na niego tam jedynie śmierć, co zresztą dokładnie wyartykułowane jest we fragmencie *Jutro* – otóż owo magiczne jutro, w którym wypatrujemy azylu, które jest naszą pociechą i ucieczką, może nas zepchnąć, co najwyżej, w grób. Bohater *Wstałem nocą* słyszy dźwięk, jakby pożegnanie jego ulatującego życia, i kładzie się na powrót do łóżka jak gdyby do grobu. Nasze życie mija szybko jak piasek przesypany się w *Klepsydry*, śmierć z klepsydrami stoi obok tożsamości bohatera, drugą dłoń wyciągniętą ku niemu. Nic dziwnego, że we fragmencie *O czym będę myślał* bohater zastanawia się, o czym będzie myślał w momencie śmierci. Tymczasem, choć wszyscy jesteśmy samotni, o czym mówi utwór *Gołębie*, naszym ratunkiem może być *Modlitwa*. Jaka powinna być prawdziwa modlitwa? Powinna zawsze być prośbą o cud, powinniśmy w niego wierzyć głęboko, a racjonalne sprzeciw własnego rozumu uspokoić wspomnieniem Szekspira, który słowami Hamleta zapewnia nas, że jest wiele rzeczy na świecie, o których nie śniło się filozofom...

1

A. Semczuk, *Iwan Turgieniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834–1855*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 13.

10

I. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot*, „Przegląd Polityczny” 2003, nr 60, s. 3–11.

11

A. Walicki, *O schopenhaueryzmie Turgieniewa, w: Osobowość a historia. Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej*, Warszawa 1959, s. 320.

12

Ibidem, s. 322.

13

I. Turgieniew, *Opowiesci tajemnicze*, Warszawa 1988, s. 151.

14

Ibidem, s. 153.

15

A. Walicki, s. 331.

16

I. Turgieniew [150], s. 129–214.

Poza jednym bezpośrednim nawiązaniem do Szekspira w *Seniliach* cały cykl wyraźnie nawiązuje tematycznie do twórczości Szekspira oraz poetyki baroku – świat ludzi jest tutaj postrzegany jako nietrwały, człowiek jest małą istotą, która szybko przemija i nie może znaleźć szczęścia, towarzyszy nam cały czas śmierć, otaczając nas makabrycznym tańcem i czekając na każde nasz potknięcie. Inne nawiązanie do barokowej poetyki i metaforyki to powracająca wizja snu jako brata śmierci.

Dostrzegalna jest swoista klamra w twórczości Turgieniewa – poczynając od nieudolnych prób tłumaczeń przez wczesne opowiadania po eseje oraz ostatnie utwory pisarz przetwarzał wczesne lekcje na temat natury człowieka i świata i powracał do wątków szekspirowskich.

Tak jak Turgieniew odnosił się do współczesnej Rosji, fokalizując ją przez wielkie figury intelektualne z tradycji Europy Zachodniej, tak współcześni pisarze rosyjscy ciągle powracają do rodzimej wielkiej tradycji pisarskiej. Dość specyficzne jest częste napotykanie w wielu popularnych dziś dziełach rosyjskich nawiązań do wielkiego triumwiratu literatury rosyjskiej – Dostojewskiego, Totstoja i Turgieniewa. Współcześni pisarze rosyjscy czują się mocno osadzeni w szerokiej tradycji literackiej, będąc częścią jednego strumienia – wobec którego – są zobowiązani przyjmować jakąś postawę, określać się wobec niego. Nawet jeśli ich stanowisko nie ma krytyczno-dyskusyjnego wymiaru, to sięgają oni często po nawiązania

w warstwie fabularnej do dzieł wielkich Rosjan lub do postaci ich samych – jak ma to miejsce na przykład w *T. Pielewina*.

W pesymistycznej i przygnębiającej powieści Wenedikta Jerofiejewa *Moskwa – Pietuszki* pomiędzy 61 a 65 kilometrem bohaterowie chcą jak u Turgieniewa – skoro się spotkali – kolejno opowiadać historie miłosne (punktem wyjścia w wielu utworach Turgieniewa jest właśnie zebranie towarzyskie, podczas którego bohaterowie nagle wpadają na pomysł opowiadania historii). Rychło jednak okazuje się, że wszystko to jest jakieś mdłe i byle jakie, obleśne wręcz, że nie ma już takiej miłości jak u Turgieniewa – wielkiej i zdolnej do poświęceń, pięknej i porywającej... Zostaje zatem tylko wychylić kilka głębszych za orłowskiego szlachcica Turgieniewa – jak go bohaterowie powieści określają – obywatela słodkiej Francji.

Dużo bardziej gorzki wydźwięk mają zapiski z *Encyklopedii duszy rosyjskiej* Wiktora Jerofiejewa. W dzisiejszej Rosji mamy również zbędnych ludzi: „Problem nie sprowadza się jednak do leniwych mądrali. Biznesmeni Rosji także są ludźmi zbędnymi. Nie są potrzebni. Nie są potrzebni emeryci. Również pisarze są zbędni. I chtëpi. Po lichu orać ową wieczną zmarzlinę? Robotnicy zupełnie nie są potrzebni. [...] Każdy w Rosji jest zbędny”¹⁷. Wykpiwa Jerofiejew tworzenie pięknych kategorii na nazwanie przywar – wystarczy przenieść człowieka ze sfery społecznej do metafizycznej, by wady zmieniły się w zalety, by każdy mógł wylądować na piedestale (s. 40). Jednak i Jerofiejew tworzy człowieka – alegorię; w *Encyklopedii* napotykamy Szarego. Oto jakie informacje o nim znajdujemy: jego prarodzicem jest beznadzieja (str. 66); dąży do samodestrukcji i samounicestwienia, co staje się niebezpieczne dla otoczenia – jest on bowiem „produktem wielomilionowego rozkładu (str. 70)”; Szary twierdzi, że zawsze jest na rozdrożu (str. 75); Szary myśli, jednak „nie myślami, a tak, nie wiadomo jak, szeroko” (str. 80); przez całe życie Szary chce zacząć nowe życie (str. 83). Sam o sobie mówi: „jestem oderwany. [...] Jak oderwany guzik. I takiego musisz mnie brać” (str. 100). W tym ujęciu Szary jawi się jako człowiek pogrążony w beznadziei i nie potrafiący znaleźć sensu życia ani podjąć żadnej decyzji, będący reprezentantem wielkiej wspólnoty, a jednocześnie oderwany od świata i kontekstu przez to, że jest pogrążony w głębokich rozmyślaniach. Po zestawieniu rozproszonych w powieści cech, Szary ukazuje się nam jako bezpośredni potomek Turgieniewowskich zbędnych ludzi – jak oni nie potrafiący znaleźć sensu, zagubiony w labiryncie własnych myśli i przez zbytnią analizę nie podejmujący żadnego działania.

W tej samej powieści Jerofiejewa znaleźć możemy opis narodu, który to odpowiada diagnozie przedstawionej przez Turgieniewa w *Stepowym Królu Lirze*: wczoraj obserwowaliśmy naród, który miota się między zupełną pokorą a buntem; dziś pozostało to samo objanie się o skrajności: „Rosjanin uważa, że nic do niego nie należy. Rosjanin uważa, że należy do niego cały świat. [...] Wczoraj wszystko, dzisiaj nic, jutro – znowu wszystko” (str. 27).

Poznając obecną prozę rosyjską, zaskoczeni widzimy coraz grubszą nić łączącą współczesnego pisarza z orłowskim szlachcicem, lecz stawiane diagnozy są coraz bardziej pesymistyczne, gdyż dziś zamiast słowianofilów i okcydentalistów mamy nachuizm – kierunek łączący tamte oba, do którego: „Okcydentalizm wniósł swoją refleksję, słowianofilstwo – kontemplacyjność i zdrowe lenistwo, który powstał z poczucia chropowatości życia. Zbyt dużo drzazg, lepiej niczego nie dotykać. Zbyt obco brzmią wszystkie abstrakcyjne słowa – nie warto się wstuchiwać. I wówczas wszystko ma się w nosie, który jest biernym oporem, sabotażem, hamującym życie do samego końca” (str. 142–146).

Zdaje się, że to ziele na nas niezamknięta i nierozliczona przeszłość Rosji, która rodzi z jednej strony nostalgiczną tęsknotę za tym, co minione, z drugiej zaś – nieustanne próby rewizji i odciążenia się od niej.

17

W. Jerofiejew, *Encyklopedia duszy rosyjskiej*, Warszawa 2003, s. 40. Wszystkie cytaty i przytoczenia pochodzą z tego wydawnictwa. Numer strony podano w nawiasie za cytatem.

Aneta Teichman

W POSZUKIWANIU PRAWDY ARTYSTYCZNEJ I PRZESŁANIA TWÓRCY

Rekonstrukcję przeprowadza się, aby odtworzyć dzieło, zniszczone w całości bądź we fragmencie. Nie zawsze prace badawcze można określić jako rekonstrukcje. Jeśli chodzi o freski z Kaplicy Sykstyńskiej autorstwa Michała Anioła, było to raczej dążenie do odkrycia prawdy artystycznej, a w przypadku Fryderyka Chopina – pragnienie odnalezienia przestania twórcy. Wydaje się, że postawa będąca wyrazem przekonania o konieczności ponownego zagłębienia się w dokumenty, także analizy i weryfikacji wcześniej wysnutych wniosków, jest sensowna i potrzebna, ponieważ nowe pokolenia naukowców patrzą na te same sprawy z zupełnie innej perspektywy, są bogatsi o doświadczenia poprzedników i zazwyczaj mają szersze możliwości. Oczywiście nie oznacza to, że prace minionych pokoleń powinny być kwestionowane, ale niekiedy dalsze poszukiwania sensu i znaczenia są uzasadnione. Postaram się wykazać, że niekiedy dzięki temu mogą się wydarzyć uzdolnienia artystów, które wcześniej, za ich życia, nie zostały dostrzeżone.

Spisek, zawiązany przez wrogów Michała Anioła Buonarrotiego, miał go upokorzyć i zniszczyć jego sławę. Genialny rzeźbiarz otrzymał zlecenie wykonania fresków na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. Pracę nad gigantycznym projektem rozpoczęł w 1508 roku. Po pokryciu freskami połowy sklepienia, kiedy przesunięto rusztowanie, pierwsi widzowie przekonali się, że powstaje dzieło wybitne. „Zawiedziony” efektem pracy Buonarrotiego i przeczuwający jego wielki sukces główny spiskowiec Donato Bramante zaczął namawiać papieża, aby nie pozwolił dokończyć Michałowi Aniołowi powierzonej mu pracy, a pozostałą jej część zlecił Rafaelowi. Papież nie postuchał rady Bramantego. Freski w Kaplicy Sykstyńskiej przyniosły ich autorowi wielką i zasłużoną sławę,



ZNACZENIE WSPÓŁCZESNYCH PRAC BADAWCZYCH NAD WYBRANYMI ASPEKTAMI DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ MICHAŁA ANIOŁA I FRYDERYKA CHOPINA

CZĘŚĆ PIERWSZA

1

R. Richmond, *Michał Anioł i freski Kaplicy Sykstyńskiej*, przeł. D. Stefańska-Szewczuk, Warszawa 1993, s. 28. Wszystkie cytaty pochodzą z tego tomu (numer strony znajduje się w nawiasie za cytatem).

a przecież Michał Anioł rozpoczął swą karierę jako rzeźbiarz, który był przekonany, że nie umie malować. Słowa charyzmatycznego artysty na długi czas przestonity rzeczywistość.

Na Fryderyka Chopina co prawda nie zastawiono sidła, ale przez długi czas nie zaliczano go do grona wybitnych pedagogów fortepianu pierwszej połowy XIX wieku. Brak przekonywujących dowodów jego talentu pedagogicznego (np. sławnych uczniów czy dzieła teoretycznego na temat własnej „szkoły fortepianu”) zdawał się zniechęcać do zgłębiania tej dziedziny jego działalności artystycznej. Uważano go przede wszystkim za genialnego kompozytora. Dopiero dzięki badaniom prowadzonym w XX wieku uznano Chopina za nauczyciela, który stworzył fundamenty współczesnej pedagogiki muzycznej.

Kto zatem odpowiada za niezgodne z rzeczywistością, powszechnie uznawane sądy o tych artystach? Oni sami, a może pierwsi ich biografowie, którzy utrwaliли taki, a nie inny ich wizerunek? Celem niniejszego artykułu nie jest wskazanie winnego, ponieważ problem jest zbyt złożony. Można natomiast przyjrzeć się okolicznościom i działaniom, jakie wpłynęły na zmianę powszechnych sądów o pracy artystycznej Michała Anioła i Fryderyka Chopina w dziedzinach, w których przez dłuższy czas nie byli doceniani.

Michał Anioł od najmłodszych swoich lat interesował się rysunkiem. Ojciec nie był z tego zadowolony i do pewnego czasu lekceważył jego dążenia do doskonalenia zdolności. Dopiero dzięki pomocy przyjaciela Francesca Granacciego, który zdobywał artystyczne szlify w słynnej pracowni braci Ghirlandaio, udało mu się przekonać ojca do własnej wizji swojej przyszłości. Aby rozwijać umiejętności, Michał Anioł musiał zgodnie z ówczesnymi zwyczajami terminować u mistrzów. Przyglądanie się ich pracy, a czasem wykonywanie drobnych prac przy ich dziełach było najlepszą, bo praktyczną, szkołą zawodu. Ten właśnie okres zaważył na całym życiu Michała Anioła. Rysował i kopiował dzieła mistrzów, przyglądał się pracy braci Ghirlandaio, a dzięki pomocy przy

malowaniu fresków w kościele Santa Maria Novella poznał tę technikę. Wykonał nawet część malowideł w najwyższych miejscach kościoła. Robin Richmond twierdzi, że w pracowni braci Ghirlandaio „Michał Anioł nauczył się wszystkiego o kolorze i opanował po mistrzowsku postępowanie się *colori cangianti*, błyszczącymi warstwami koloru, które sprawiają wrażenie mieniącego się jedwabiu [...] Domenico Ghirlandaio nauczył go skomplikowanej techniki malowania fresków”¹.

Po upływie roku bracia Ghirlandaio postanowili przedstawić Michała Anioła Medyceuszom. Zamieszkał w ich domu poświęcając cały swój czas doskonaleniu umiejętności rzeźbiarskich a Wawrzyniec Medyceusz, zwany Wspaniałym (wnuk Kosmy – pierwszego z wielkich książąt z rodu Medyceuszy), traktował go jak członka rodziny. Tymczasem ojciec Michała Anioła wciąż niepokoił się planami życiowymi syna, bardzo bał się, że w rezultacie zostanie on jedynie pospolitym kamieniarzem. Michał Anioł już po dwu latach spędzonych w domu Medyceuszy stworzył płaskorzeźbę *Madonna przy schodach*. Dowiódł w ten sposób, że technikę płaskorzeźby w stylu Donatella (który był dla niego wzorem) opanował po mistrzowsku. Z tego okresu pochodzi też słynna *Bitwa centaurów* wykonana techniką reliefu wypukłego. Michał Anioł zdobył znakomite wykształcenie, zmieniło się jego spojrzenie na świat i zadania sztuki. Niestety, niespodziewana śmierć Wawrzyńca w 1492 roku zasadniczo wpłynęła na jego życie. Głęboko przeżywał tę stratę. Wkrótce, aby z jednej strony zagłuszyć poczucie głębokiego żalu, a z drugiej nie zaniedbywać swojego dalszego rozwoju, postanowił poświęcić się studiowaniu anatomii ludzkiego ciała. Wiele czasu spędzał w kostnicy szpitalnej klasztoru Santo Spirito na obserwowaniu, poznawaniu i rysowaniu ludzkiego ciała. Dato mu to wiedzę porównywalną jedynie ze znajomością ludzkiej anatomii, jaką posiadał Leonardo da Vinci.

W 1503 roku kardynał Giuliano della Rovere został wybrany papieżem i przybrał imię Juliusz II. Pragnął pozostawić po sobie coś, co nawet po jego śmierci rozstawiłoby jego imię. Postanowił zlecić Michałowi Aniołowi zbudowanie dla siebie jeszcze za życia monumentalnego grobowca, który miał stanąć w Bazylice św. Piotra. Artyście miało wystarczyć pięć lat na wykonanie tego gigantycznego projektu, który obejmował ponad czterdzieści posągów. Udał się do kamieniołomów w Carrarze, aby osobiście wybrać marmury na grobowiec papieża. Nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności w tym samym czasie trwała przebudowa Kaplicy Sykstyńskiej. Papieża tak absorbowały związane

z tym prace, że projekt grobowca odsunął na dalszy plan. Nie znajdował więc czasu na rozmowy z Michałem Aniołem, za to bez ograniczeń poświęcał go naczelnemu architektowi Kaplicy Sykstyńskiej Donatowi Bramantemu. Wreszcie pod wpływem także podszeptów, że budowa grobowca za życia jest prowokowaniem losu, papież odstąpił od projektu, odmówił jego dalszego finansowania, a Michała Anioła oddalono z jego dworu. Tymczasem trwały rozmowy i ustalenia dotyczące nowego projektu Sykstyń. Uznano wreszcie, że jej sklepienie ze złotymi gwiazdami na niebieskim tle zdecydowanie nie pasuje do nowej koncepcji i postanowiono je pokryć innym malowidłem. Condivi twierdzi, że to właśnie Bramante polecił papieżowi Michała Anioła jako wykonawcę tego zlecenia, zastawiając tym samym siłą na genialnego rzeźbiarza, który co prawda udowodnił już swoje zdolności w zakresie malarstwa, ale tylko sztalugowego, czego przykładem jest *Madonna Doni* (1503–1504). Tak więc Michał Anioł, który czuł się rzeźbiarzem (podkreślał to nawet w swoich listach), został odsunięty od pracy nad grobowcem, a w zamian za to papież zlecił mu wykonanie fresków na sklepieniu kaplicy. Słynny rzeźbiarz znalazł się w sytuacji bez wyjścia: papieżowi nie mógł odmówić, choć – co nie jest wykluczone – przeczuwał podstęp Bramante. Wiedział ponadto, że jest to przedsięwzięcie olbrzymie: sklepienie miało 40 metrów długości i 13 metrów szerokości. Początkowo papież Juliusz II zaproponował, by freski na sklepieniu przedstawiały dwunastu apostołów, pozostała jego część miała być przyozdobiona kasetonami. Michał Anioł odrzucił tę nieskomplikowaną koncepcję i zaproponował własną wizję: kompozycję skomplikowaną o wyszukanej formie, obejmującą ponad trzysta postaci. Dlaczego Michał Anioł, który początkowo wątpił we własne możliwości, odrzucił propozycję papieża i zaproponował własny pomysł, tak trudny, że nikt po nim nie

próbował podjąć się podobnego zadania? Według historyków prawdopodobne jest, że uznał projekt papieża za zbyt prosty, by móc wykazać swoje wybitne uzdolnienia, w które jednak mimo wszystko wierzył. Michał Anioł postanowił nawiązać do istniejących już w kaplicy fresków. Historia opowiedziana przez niego kończy się w miejscu, w którym zaczynają się dzieje ukazane na wcześniejszych malowidłach ściennych.

Na sklepieniu kaplicy Michał Anioł przedstawił na dziewięciu środkowych freskach sceny ze Starego Testamentu: stworzenie świata, stworzenie Adama i Ewy, ich grzech i wygnanie, historie z życia Noego. Cztery narożniki sklepienia to: *Dawid i Goliat*, *Judyta i Holofernes*, *Ukaranie Hamana*, *Podniesienie miedzianego węża*. W lunetach namalował przodków Chrystusa, a w częściach znajdujących się bliżej fresków środkowych proroków i sybille.

Z punktu widzenia omawianego problemu istotna jest technika wykonywania fresków, która polega na malowaniu farbami na mokrym tynku. W XX wieku sztuka ta, znana od starożytności, została niemal całkiem zarzucona. Wymaga ona przygotowania najpierw farby poprzez ucieranie barwnika mineralnego z deszczówką aż do uzyskania gładkiej masy o gęstej konsystencji. Można ją nałożyć dopiero na odpowiednio przygotowaną ścianę. Proces przygotowania tejże jest czasochłonny, a kończy się zwykle wraz z nałożeniem czwartej lub piątej warstwy tynku. Ze względu na użyte składniki, na przykład piasek, pył marmurowy, a nawet sierść zwierzęcą, warstwy tynku dość szybko wysychają po nałożeniu. Zasadniczą rolę w technice wykonywania fresków odgrywa czas: aby farba dobrze związała się z tynkiem, trzeba ją nałożyć na jeszcze mokrą ścianę, ale jeżeli jest ona za bardzo mokra, wówczas farba się nie utrzyma. Trzeba więc uchwycić moment, kiedy ma odpowiednią wilgotność. Tynkarz przygotowuje tylko

taki fragment ściany, który artysta jest w stanie pokryć w ciągu jednego dnia pracy. Wypełnienie przygotowanej ściany malunkiem wymaga ośmiu do dwunastu godzin, potem tynk jest już zbyt suchy, aby związać farbę. Michał Anioł niekiedy korzystał z kartonów², choć zazwyczaj malował wprost na tynku: „rozprowadzał farby cienką warstwą, nakładając na siebie kolejno kilka powłok rozrzedzonych barwników. Pozwoliło to uzyskać rzadko spotykany we fresku efekt potysku i przezroczystości” (s.98). Istotne jest również to, że artysta prawie wcale nie wprowadzał poprawek *al secco*, to jest nie retuszował malowideł na suchym tynku. W niewielu poprawionych przez niego miejscach, gdzie konserwatorzy stwierdzili tego typu korekty, musieli użyć odpowiedniej substancji, by nie zniszczyć oryginalnej farby. Poprawki *al secco* są nietrwałe, ponieważ barwniki wskutek braku reakcji chemicznej nie są dość dobrze związane z tynkiem.

Fresk należy do najtrwalszych malowideł, istniejących tak długo jak ściana, na której jest namalowany. Jednak z czasem sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej pokryło się brudem, kurzem, sadzą, pomalowano je klejem zwierzęcym, widoczne też były skutki błędów popełnionych przez wcześniejszych konserwatorów. Dopiero niedawno udało się odstąpić prawdziwe dzieło Michała Anioła.

Po śmierci Buonarrotiego sklepienie restaurowano, wypełniano pęknięcia i przemalowywano uszkodzone postaci. Na największe szkody naraził freski prawdopodobnie Annicale Mazzuoli z pomocnikami, ponieważ „używali [oni] gąbek moczonych w greckim winie spełniających funkcję tymczasowego regeneratora barw, które już wtedy musiały robić wrażenie przybłądłych” (s.98). Wtedy właśnie sufit został pokryty grubą warstwą kleju. W 1762 roku ponownie próbowano odnowić freski, używając pasteli, tempery i farb



2

Podczas badania fresku zauważono ślady używania przez Michała Anioła kartonów. Są to gotowe rysunki, które przenosi się za pomocą różnych technik na ścianę, na której ma być fresk. Jedną z metod jest wdmuchiwanie – rysunek wykonany na papierze przykładają do ściany i wykonuje małe dziurki wzdłuż linii rysunku, przez które wdmuchuje się węgiel drzewny, który zostawia ślady na ścianie. Pod zdjęciem papieru zostaje szkic, który się dopracowuje. Druga metoda polega na robieniu śladów przez papier za pomocą radełka.



olejnych, „próby te miały na celu podkreślenie rysunku postaci, który wraz z gromadzeniem się na powierzchni malowidła brudu stawał się coraz mniej wyraźny” (s. 106). Kilkadziesiąt lat później w wyniku eksplozji w Zamku Świętego Anioła zniszczeniu uległ fragment fresku środkowego, który później zamalowano. W 1825 roku podjęto wysiłki, by oczyścić sklepienie, a w 1904 roku i w latach 1920–1940 starano się je wzmacnić. Richmond pisze: „Gdy w roku 1980 rozpoczęto prace konserwatorskie – pod kierunkiem dyrektora laboratorium konserwacji zabytków Muzeum Watykańskiego – sklepienie znajdowało się w okropnym stanie. Testy wykazały, że freski pokryte były kurzem, sadzą oraz cząsteczkami tłuszczu [...]. Brud przywarł do pokrywającej fresk warstwy kleju zwierzęcego. Kurz i sadza bardzo niepokoiły konserwatorów, prawdziwy problem jednak stanowił klej, który pod wpływem zmian temperatury kurczył się i niszczył fresk” (s. 107). Na początku prac konserwatorskich ludzie sztuki, nauki i zwykli obserwatorzy podzielili się na dwa obozy. Jedni obawiali się, że środki chemiczne zaszkodzą freskom, drudzy uważali, że lepiej chemicznie usunąć wielowiekowe naleciałości, bo

zafaszowują dzieło artysty. Prace nad oczyszczeniem sklepienia wykonywano przy użyciu najnowocześniejszych metod. „Pobrano mikroskopowe próbki barwników, które następnie w laboratorium poddano badaniom spektrometrycznym w podczerwieni oraz chromatografii cieczowej. Mikroskopijne cząstki przeanalizowano metodą spektrometrii absorpcyjnej [...] wyraźnie widać było warstwę kleju przykrywającą warstwę barwników, pod którą z kolei znajdowała się warstwa wapna” (s. 107). Nie obeszło się bez oskarżeń o to, że w trakcie prac usunięto ostatnią warstwę oryginalnej farby. Zarzuty te wynikały ze złego zrozumienia wzmianki Condiviego, który pisał, że Michał Anioł zamierzał po zakończeniu prac nad freskiem dokonać poprawek *l'ultima mano*. Niektórzy mylnie zrozumieli, że musiało chodzić o ostatnią warstwę werniksu, którą artysta przypuszczalnie położył w celu ujednolicenia efektu całego fresku. *L'ultima mano* w sensie dosłownym znaczy: „ostatnia ręka”, chodzi więc o ewentualne naniesienie ostatnich poprawek. Jednak tych nie było, ponieważ po dokończeniu dzieła Michał Anioł szybko rozebrał rusztowanie, zależało mu bowiem na niezwłocznym powrocie do Florencji. Condivi zaznaczył, że potem Michał Anioł nie robił już żadnych poprawek, również wzmianka artysty świadczy o tym, że niczego już nie zmieniał ani nie ulepszał. Ze szczególną uwagą konserwatorzy musieli natomiast potraktować nieliczne poprawki *al secco*, które są zdecydowanie mniej odporne na środki konserwatorskie niż pozostała część fresku. Te fragmenty sklepienia oczyszczono więc inną metodą: w tych miejscach farba, która w zetknięciu z wodą spłynęłaby po powierzchni, została utrwalona za pomocą Polaroidu B 72. Na pozostałe części sklepienia nakładano środek czyszczący A.B.57 „słaby roztwór dwuwęglanu sodu i dwuwęglanu amonu zawieszony w żelu karboksymetylocelulozowym [...] Roztwór nakłada się partiami na niewielkie fragmenty malowidła, tak aby środek czyszczący nie pozostawał na powierzchni fresku dłużej niż trzy minuty. Każdą

partię roztworu zmywa się wodą destylowaną, po czym przed następnym nałożeniem środka ściana odpoczywa przez dwadzieścia cztery godziny. Zwykle nakłada się środek trzy razy” (s. 108, 109). Z opisu prac konserwatorskich wynika, że przeprowadzono je ostrożnie i starannie. A jaki jest ich ostateczny skutek? Znaczący, którzy wcześniej oceniali dzieło Michała Anioła, odmawiali mu walorów kolorystycznych: „twierdzili, iż kolorystyka malowidła »jest zdominowana przez barwę kamienia malowanej architektury« (Freedberg) albo mówili o »doborze ciemnych kolorów« (Wolffin)” (s. 110). Ale gdy spojrzysz się na zdjęcia sklepienia, pokazujące jego stan przed pracami konserwatorskimi i po nich, staje się zrozumiałe, dlaczego nie można było w inny sposób opisać fresków. Nawet Goethe, który był zachwycony arcydziełem, zwrócił uwagę na to, że malowidła są „przyciemnione”. Ponadto – o czym już była mowa powyżej – Michał Anioł utrwalał swoją pozycję jako rzeźbiarz, przez co mogło powstać wrażenie, że w malarstwie nie czuje się zbyt pewnie. Stąd też na jego freski w Kaplicy Sykstyńskiej patrzono przez pryzmat jego dokonań jako rzeźbiarza. Richmond, próbując ustosunkować się do najnowszych odkryć, przyznaje, że „wielu uczonych i artystów uwierzyło zdaniu Michała Anioła, który, mówiąc o swych umiejętnościach malarskich, powtarzał wielokrotnie »Nie jestem malarzem«. Tak więc w przeszłości uważano, że szarym, melancholijnym scenom na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej brakuje tak zwanej malarskości – ulotnej cechy oznaczającej swobodę i biegłość w postugiwaniu się kolorem [...]. Wielcy znawcy twórczości Michała Anioła szanowali w nim artystę, który poświęcił barwę dla formy” (s. 10). W takiej sytuacji prace restauratorskie miały ogromny wpływ na postrzeganie tego arcydzieła, wydobyły bowiem na światło dzienne detale i kolory, które przez stulecia przestaniały kurz i brud. Ukazały stan duszy artysty, jego uczucia i wewnętrzne sprzeczności, trójwymiarowość i dramatyzm, z którym współgra bogactwo barw i refleksów. Doskonałość formy i koloru. To spowodowało, że charakterystyka sztuki Michała Anioła z wcześniejszych analiz przestała być w wielu punktach aktualna.

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

ASPIRACJE 32

GUERCINO W POLSKIEJ KULTURZE ARTYSTYCZNEJ

REFLEKSJE PO FINISAŻU WYSTAWY W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

Na początku lutego zamknięto w warszawskim Muzeum Narodowym pierwszą i zapewne ostatnią w tym stuleciu w Polsce prezentację sztuki jednego z najwybitniejszych malarzy I połowy XVII wieku, Giovanniego Francesca Barbieriego (1591–1666). Wystawa nosiła tytuł *Guercino. Triumf baroku*, artysta przeszedł bowiem do dziejów sztuki właśnie pod tym imieniem. Pokaz dzieł zrodził pytania o dotychczasową obecność twórczości Guercina w polskiej kulturze artystycznej¹. Na ile dzieła tego artysty były dostępne wizualnie? Znane? Jak znane? A sam malarz, czy zyskał swoje miejsce w historii sztuki, tak jak jawiła się ona polskim odbiorcom i naszej publiczności. Kolejne zagadnienie to oddziaływanie i inspiracje – czy polscy artyści skorzystali z lekcji wielkiego barokowego twórcy.

Niecodzienne były okoliczności, w jakich zorganizowano tę imponującą ekspozycję dzieł włoskiego mistrza. Pochodziły one przede wszystkim z rodzinnego miasta artysty Cento, zniszczonego, wraz z cenną Pinakoteką, w czasie trzęsienia ziemi w 2012 roku². Na wystawie znalazło się również kilka obrazów z polskich zbiorów, wśród nich *Święty Franciszek słuchający muzyki anielskiej*. Reprodukacja tego właśnie dzieła pojawiała się w przestrzeni publicznej Warszawy przez kilka miesięcy na plakacie zachęcającym do odwiedzenia muzeum.

Oprawę plastyczną wystawy powierzono wybitnemu scenografowi Borisowi Kudliczce, który „podjął się stworzenia iluzji barokowego *theatrum*,

1

Zadałam je nie tylko w trakcie wykładu zorganizowanego przez Dział Edukacji MNW i ogłoszonego w ramach finisażu wystawy, ale także oglądając dzieła Guercina w towarzystwie studentów i doktorantów z warszawskiej ASP, podziwiających kunszt artysty i dyskutujących na temat warsztatu, a zwłaszcza rysunku.

2

Wystawa, otwarta 20 września 2013 roku, odbywała się pod patronatem Prezydenta RP Bronisława Komorowskiego oraz Prezydenta Republiki Włoskiej Giorgio Napolitano. Materialnym świadectwem ekspozycji jest dziś cenny katalog wydany przez MNW, a przygotowany przez jej kuratorów: Fausto Gozziego i Joannę Kilian, przy współpracy Justyny Guze i Joanny Sikorskiej. Cztery artykuły dotyczące malarza i jego dzieła otwierają tę publikację, prezentującą ponad 30 obrazów oraz 21 rysunków i blisko 40 rycin, które można było zobaczyć na wystawie. Słowo *finisaż* użyte w tytule tego artykułu nie jest przypadkowe, po raz pierwszy bowiem zamknięcie czasowej wystawy w MNW zyskało tak wszechstronną oprawę, umożliwiającą rozmaitego rodzaju podsumowania obecne także w sieci. (*Guercino. Triumf baroku. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 2014*).

3

Guercino. *Tryumf baroku*, s. 9.

4

Wystawę odwiedziło ponad 33 tys. osób, co jest bardzo dużą liczbą, jak na takie wystawy.

5

J. Kilian, *Sacrum i profanum. Tematyka obrazów Guercina*, w: *Guercino. Tryumf baroku*, s. 29. Przywołanie Guercina wiąże się na ogół ze Szkołą Bolońską i czynią to różni autorzy m.in. M. Rzepińska (*Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1979, s. 225).

6

Obraz znalazł się w tomie autorstwa M. Walickiego i J. Białostockiego *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, b.m. 1955. Obszerny artykuł, który nie stracił swojej wartości do dziś, został umieszczony w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie” II, 1957, s. 681–705.

by dzieła wyrwane z ich pierwotnego kontekstu – z kościołów i pałaców – nie utraciły swego splendoru w muzealnych salach” – pisała w katalogu Dyrektor MNW Agnieszka Morawińska³. Wyrażała jednocześnie przekonanie, iż wystawa pozwoli spojrzeć warszawskiej publiczności na dzieje malarstwa włoskiego nie tylko przez pryzmat twórczości tak popularnego Caravaggia i docenić wielki talent artysty pełnego inwencji, którego sztuka szeroko oddziaływała i była dobrze znana Europie. Muzeum Narodowe dołożyło wielu starań, aby zainteresować tym wyjątkowym wydarzeniem nie tylko mieszkańców stolicy, bowiem bogaty program towarzyszący wystawie rzeczywiście stworzony został z myślą o bardzo szerokiej publiczności, także tej lepiej przygotowanej⁴.

Kurorka wystawy Joanna Kilian zwraca uwagę na fakt, iż sztuce Guercina poświęcano zaledwie kilka linijek w polskich podręcznikach historii malarstwa⁵. Zauważa dalej, iż historia malarstwa widziana jedynie przez pryzmat kultury popularnej, koncentrując się zaledwie na kilku najważniejszych postaciach, wiele traci ze swej różnorodności i wielości indywidualności twórczych cenionych w swojej epoce. Rzeczywiście nasza publiczność nie miała wielu okazji zobaczenia oryginałów dzieł mistrzów, onegdaj bardzo sławnych, których miejsce w dziejach sztuki

wyznacza klasa ich profesjonalizmu, dobrze czytelna w kontekstach mistrzostwa warsztatowego. Tradycja upublicznienia sztuki, prezentacji dzieł dawnych, jak i współczesnych na wystawach, to u nas historia, której skromne początki sięgają zaledwie zarania XIX wieku, i ona określa ramy naszej kultury artystycznej. Docenienie wartości artystycznej wiąże się zarówno z wykształceniem artysty, jak i przygotowaniem publiczności, warunkowane jest istnieniem szkół artystycznych na poziomie akademickim oraz wystawami dzieł. Z drugiej strony prace badawcze podejmowane przez historyków sztuki pozwalają określić, aktualne niejako, miejsce artysty w dziejach nie tylko sztuk wizualnych, ale i kultury europejskiej. I tak jeden z najwybitniejszych polskich badaczy sztuki XX wieku – profesor Jan Białostocki pisał o obrazie Guercina, i to tym właśnie, który teraz umieszczono na plakacie⁶. Dzieło niespodziewanie powiązało dwie wystawy z MNW – tu omawianą oraz wystawę z 1999 roku zorganizowaną dla upamiętnienia profesora Jana Białostockiego, gdzie uczniowie, współpracownicy i przyjaciele zmarłego profesora zgromadzili znaczące dzieła z polskich zbiorów dawnych mistrzów europejskich. Obraz ze św. Franciszkiem był jednym z dwóch dzieł mistrza zakupionych w latach 30. XIX wieku przez Adama i Zofię Potockich we Włoszech. W XIX wieku Potoccy wypożyczyli go tylko raz, na wystawę w Sukiennicach w 1882 roku. Obraz



Guercino, właśc. Giovanni Francesco Barbieri, *Bóg Ojciec*, ok. 1635–1640, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jeremiasz Falck, *Livre de Portraiture de Io. Franciscus Barberius*, z cyklu miedziorytów według Guercina. Muzeum Narodowe w Poznaniu

Św. Franciszek słuchający anielskiej muzyki został zarekwirowany przez Stuzbę Bezpieczeństwa w roku 1946 i znalazł się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Fakty te przypominają nieco, jak wyglądała obecność cennych dzieł malarstwa europejskiego, należących do prywatnych właścicieli, w przestrzeni publicznej na ziemiach polskich w ostatnich dwóch stuleciach. Drugi z obrazów to *Ukrzyżowanie ze św. Franciszką Rzymianką i św. Elżbietą Węgierską* zakupiony do rodowej kaplicy Potockich na Wawelu. W tym roku oba obrazy Potockich spotkały się na wystawie w Warszawie – nigdy wcześniej nie było takiej możliwości. Poza wszystkimi innymi okolicznościami dawało to szansę konfrontacji formy malarskiej obrazu „galerijnego” i ottarzewego, który dotąd, znajdując się nieprzerwanie w kaplicy, pozwalał obcować z wielką sztuką w tak ważnym dla polskiej kultury miejscu jak katedra na Wawelu. O tych dziełach, jak i jeszcze jednym wspnianym obrazie mistrza – *Powrocie syna marnotrawnego* z Muzeum Diecezjalnego we Włocławku, pisała Janina Michałkowska w katalogu wystawy z 1999 roku, mimo że dzieł tych wtedy na wystawie nie było. Owym artykułem podsumowała ówczesną wiedzę na temat polskich obrazów i rysunków Guercina⁷, znajdujących się w Warszawie, Krakowie oraz we Włocławku. Michałkowska podkreślała zaskakująco wysoki poziom tych dzieł, co obecna wystawa dobitnie potwierdziła – wszystkie wymienione obrazy znalazły się w tym roku w MNW.

Rozważenie obecności Guercina w naszej kulturze artystycznej uwzględnić musi jej szczególne uwarunkowania, które obok dostępności obrazów i możliwości ich docenienia pokaże także konsekwencje zaistnienia tych dzieł w przestrzeni wizualnej nie tylko XIX i XX wieku. Wcześniej bowiem, w połowie XVIII stulecia, kiedy na nowo odkryto wielkie malarstwo włoskie I połowy XVII wieku i całą szkołę bolońską, z którą blisko łączono Guercina⁸ – przemianom uległy formy upublicznienia sztuki.

W inwentarzu króla Stanisława Augusta znalazło się sześć dzieł lub kopii wiązanych z Guercinem. Pierwszy malarz króla, Marcello Bacciarelli, pracował początkowo na dworze Augusta III Sasa w Dreźnie i tam kopiował wielbionych Bolończyków, toteż jego szacunek dla Carraccich i ich kręgu jest zrozumiały. Malarz królewski Jan Wahl wykonał dwie kopie z Guercina. A dwa obrazy *Jonasz wychodzący z brzucha wieloryba* i *Męczeństwo św. Wawrzyńca* znalazły się w kolekcji króla rozprzedanej na początku XIX wieku⁹. Wincenty Potocki, mąż siostrzenicy króla Urszuli, posiadał w swojej dużej kolekcji malarstwa zaledwie cztery obrazy szkoły włoskiej, w tym aż trzy namalowane przez Annibale Carracciego i tylko jeden Tycjana. W 1805 zbiory pałacu w Wilanowie udostępnił publiczności ówczesny właściciel pałacu Jana III – Stanisław Kostka Potocki. Ten wielki miłośnik sztuki, a także pierwszy jej historyk, jeden z najbardziej zasłużonych polskich

7

J. Michałkowska, *Guercino w Polsce*, w: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów ze zbiorów polskich*, Warszawa 1999, s. 56–60. Autorka omawiała tam jeszcze jeden obraz, określając jako przypisywany Guercino z dużym prawdopodobieństwem – *Bóg Ojciec* ze zbiorów MNW. Dziś autorstwo Guercina potwierdziły w pełni rysunki z Cento, a sam obraz był jednym z ciekawszych „wizerunków człowieka” na obecnej wystawie. W 1999 roku pokazano jedynie obraz, o którym pisał Jan Białostocki, oraz rysunek ukazujący Marię Magdalenę, z dawnych zbiorów Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej, od 1941 w zbiorach MNW.

8

Dziś w odniesieniu do sztuki II poł. XVIII wieku używa się często określenia *neocetcento*, akcentując, iż malarstwo tego czasu bazowało przede wszystkim na dokonaniach mistrzów włoskich początków XVII wieku, a zwłaszcza Carraccich i całej Szkoły Bolońskiej, w kręgu której pozostawał Guercino. Za czołowego reprezentanta tego malarstwa uważany jest Anton Rafael Mengs, jeden z najwyżej gratyfikowanych europejskich twórców połowy XVIII stulecia, ceniony zarówno jako malarz, jak i kopista dzieł włoskich XVI i XVIII wieku.

9

Nie udało się wysledzić ich losów, chociaż wśród nabywców byli najważniejsi polscy kolekcjonerzy, a wśród nich Kazimierz Rzewuski, po którym kolejna spadkobierczyni Karolina Lanckorońska darowała dużą część swojej kolekcji na Wawel i Zamek Królewski, nie było tam jednak Guercina.

10

Por. A. Kwiatkowska, *Podróż do Włoch od lipca 1779 do końca maja 1790. w: Narodziny kolekcji Grand Tour Stanisława Kostki Potockiego* [kat. wyst.], Warszawa 2005, s. 99.

11

Tę podróż do Włoch odbywał Potocki w 1785 roku. Por. A. Kwiatkowska, s. 168.

12

Na ten temat pisał ostatnio Błażej Szyszkowski (*Aleksander Kokular, malarz i opiekun kolekcji wilanowskiej*, Warszawa 2012, s. 34–39), podkreślając, jak niewiele wiadomo o szczegółach realizacji tego wielkiego przedsięwzięcia, owalna kompozycja, licząca ponad 3 na 5,5 m, została bowiem wykonana w technice olejnej na płótnie, naklejona na sufit i otoczona złotą ramą.

13

O 11 obrazach Domenichino i 10 podobno oryginalnych dziełach Guido Reniego pisze A. Ryszkiewicz, publikując jako aneks katalog galerii (*Zbieracze i obrazy*, Warszawa 1972, s. 69–81). Na licytacji tych zbiorów w 1835 roku zapłacono za Guercina 600 złotych, znacznie mniej niż za modnych wtedy Holendrów i Flamandów.

14

Na wystawie znalazło się wydanie *Livre de Portraiture de Jo. Franciscus Barberius* z 1641 roku, składające się z 22 rycin według szkiców anatomicznych Guercina. Cykl, będący dziś własnością Muzeum Narodowego w Poznaniu, kiedyś znajdował się w zbiorach właśnie Edwarda Rastawieckiego, znakomitego kolekcjonera i badacza sztuki polskiej. Por. Katalog wystawy *Guercino...*, s. 192.

popularyzatorów sztuk plastycznych, w czasie swojej drugiej włoskiej podróży stworzył swoisty rejestr dawnych malarzy¹⁰, dokonał klasyfikacji, oceniając kompozycje, rysunek i ekspresję. Pod względem kompozycji najwyżej uplasował się Guercino; a na kolejnych miejscach znaleźli się Guido Reni i Rubens. Do najwyżej cenionych zaliczali się Carracciowie i Domenichino. W czasie tej podróży zakupił, z żoną Aleksandrą, dwa obrazy Guercina – *Głowę kobiety* i *Aniota Wielkiego*.

Nieco później, w czasie kolejnej włoskiej wizyty, pisze do żony z Wenecji, zestawiając kupione włoskie obrazy, które starannie dobiera z myślą o swojej kolekcji: „znakomitą kopię Guercina kupiłem, nie będąc w stanie zapewnić sobie prawdziwie pięknego obrazu tego mistrza”¹¹. W 1808 roku, tym razem we Francji, Potocki pozyskał kolejne obrazy – bardzo dobrą kopię Guercina *Aniota wie optakujący Chrystusa* oraz *Noc*, także kopię fragmentu *Aurory*, najstynniejszego malowidła plafonowego Guercina, wykonanego w Casino Ludovisi w Rzymie, dzieła bardzo znanego, rozpowszechnionego szeroko przez grafikę. Była to już druga praca związana ze znakomitym freskiem, bowiem w latach 90. Stanisław Kostka Potocki nabył jeden ze szkiców do malowidła. Być może to posiadane prace zainspirowały Aleksandra Potockiego, syna Stanisława Kostki, który zamówił u warszawskiego malarza Aleksandra Kokulara plafon do stworzonej przez siebie Wielkiej Sali Bibliotecznej pałacu w Wilanowie, przedstawiający Jutrzenkę. Przywodzi ona na myśl zarówno *Aurorę* Guercina, jak i malowidło Andrea Appianiego z początku XIX stulecia. Dekoracja plafonu

wilanowskiego, wykonana w roku 1832, stanowi jedno z nielicznych wyraźnych nawiązań do sztuki włoskiej I połowy XVII wieku w monumentalnym polskim malarstwie¹².

Pierwszą galerię malarstwa otwarto dla szerokiej publiczności w Warszawie dopiero w drugiej dekadzie XIX wieku, a należała ona do Józefa Kajetana Ossolińskiego. W katalogu z 1817 roku umieszczono ponad 20 obrazów związanych z kręgiem Bolończyków¹³. Jedynym polskim malarzem reprezentującym rodzimą szkołę był w tej galerii Szymon Czechowicz, jeden z nielicznych, akademicko wykształconych malarzy polskich XVIII wieku, zajmujący się przede wszystkim sztuką religijną. Przy tym, zapomnianym dziś nieco, malarzu warto się zatrzymać, jego pozycja w dziejach polskiej kultury artystycznej jest bowiem wciąż niedoceniana, a bardzo istotna. Otóż u schyłku rządów Stanisława Augusta, Antoni Albertrandi wydał poemat o malarstwie w pięciu księgach, w którym głosił chwałę właśnie Szymona Czechowicza, widząc w nim pierwszego narodowego polskiego malarza. Opinię o Czechowiczu uprawomocnił w połowie XIX wieku między innymi Edward Rastawiecki w swoim słowniku malarzy, podkreślając, iż był on pierwszym, który otworzył w Warszawie szkołę malarską, sprowadziwszy z Rzymu „ryciny, modele i klasycznych posągów odlewy”. Nic bliższego o tych zbiorach nie wiadomo, nie jest wykluczone, że wśród nich znajdował się niezwykle popularny cykl miedziorytów Guercina, służących do nauki rysunku¹⁴. To właśnie dzięki Czechowiczowi, absolwentowi Akademii św. Łukasza w Rzymie

Jeremiasz Falck, *Livre de Portraiture de Jo. Franciscus Barberius*, z cyklu miedziorytów według Guercina. Muzeum Narodowe w Poznaniu



i jego licznym uczniom i naśladowcom, malarstwo Rafaela w redakcji Bolończyków¹⁵, a tym samym akademizm połowy XVIII wieku, wchodził do szerokiego obiegu wizualnego na ziemiach polskich, dostępny w kościołach na terenie całej Rzeczypospolitej. A ten stan rzeczy utrzyma się aż końca XIX wieku, na naszym gruncie bowiem nie wykształciły się inne normy estetyczne kwestionujące zasady malarstwa akademickiego, którym hołdował Czechowicz.

Z drugiej strony wielu polskich malarzy, zmuszonych do studiowania w akademiach europejskich w XIX wieku (z powodu braku takowych na ziemiach polskich w tym czasie), korzystało wielokrotnie z dorobku Carraccich i Guercina – głównie dzięki kopiom i transpozycjom graficznym – bo właśnie było to ówczesną normą. Nie ma jednak wielu przykładów bezpośredniego przełożenia doświadczeń Guercina na praktykę malarską wśród polskich artystów akademickich, z wyjątkiem niewielu artystów z epoki Królestwa Kongresowego. Są to przede wszystkim malarze związani z Oddziałem Sztuk Pięknych świeżo założonego Uniwersytetu Warszawskiego: Antoni Brodowski i Antoni Blank. Obaj znali dobrze sztukę Guercina i Bolończyków. Brodowski przebywał w Paryżu w czasie, gdy za sprawą Napoleona znalazło się tam wiele zarekwirowanych arcydzieł z całej Europy, także prac Guercina¹⁶. Podobnie Blank, pracujący w Galerii Drezdeńskiej, znał oryginalne dzieła kręgu Bolończyków, a sam najwyżej sobie cenił obraz ołtarzowy *Św. Piotr i Paweł* znajdujący się do dzisiaj w kościele parafialnym w Reszlu, wyraźnie nawiązujący do dzieł włoskich z początku XVII wieku. Echa malarstwa Guercina zdają się brzmieć w kilku obrazach namalowanych w ramach konkursu na przedstawienie tematu *Edyp i Antygona*, a wśród nich jest dzieło wspomnianego już tu Aleksandra Kokulara¹⁷.

Odwrot od tradycji Carraccich w malarstwie na zachodzie Europy rozpoczął się wraz z romantyzmem już na początku XIX wieku, u nas zainicjował go dopiero neoromantyzm Młodej Polski. Antoni Mycielski wytknął Czechowiczowi eklektyzm¹⁸, tym samym podważając nie tylko wartość jego malarstwa, ale i walory szkoły Carraccich, łączonych wtedy z biernym naśladowaniem mistrzów.

Niezwykle skromny rynek sztuki, brak galerii i muzeów lub chociaż otwartych dla widzów kolekcji oraz minimalne zainteresowanie malarstwem rodzimym sprawiły, że praktyka artystyczna polskich artystów oraz prace malarskie i graficzne znajdujące się w obiegu wizualnym zarówno w przestrzeni publicznej, jak i w zbiorach prywatnych, nie pozostawały na ogół w żadnych relacjach. W dworach, pałacach i rezydencjach polskich w końcu XVIII i na przestrzeni XIX stulecia znalazło się wiele rysunków, sztychów, a nawet i obrazów przypisywanych Bolończykom, także Guercinowi. Wszystkie dzieła dawnych szkół i ich kopie, dostępne jedynie właścicielom majątków i ich gościom, dopiero pod koniec XIX i w początkach XX wieku były wypożyczane na pierwsze wielkie wystawy malarstwa dawnego w Polsce, towarzyszyły im katalogi stanowiące dla nas często jedyne źródło wiedzy o zaginionych dziś na ogół dziełach. Bardzo pouczająca jest pod tym względem lektura kolejnych tomów Romana Aftanazego, który uratował od niepamięci setki zbiorów i opisał je w *Materiałach do dziejów rezydencji*, obejmujących przede wszystkim dawne ziemie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. I tak w pięknych Pomorzanach Pruszyńskich, w dawnym województwie ruskim, odnotowano kopię Guercina z galerii neapolitańskiej, a w pałacu w Przeworsku *Św. Jakuba jako dziecko*, kopię z połowy XVIII wieku, podobnie w Medyce Pawlikowskich – wizerunek dzieci z gołąbkami przypisywany

14
Na wystawie znalazło się wydanie *Livre de Portraiture de Jo. Franciscus Barberius* z 1641 roku, składające się z 22 rycin według szkiców anatomicznych Guercina. Cykl, będący dziś własnością Muzeum Narodowego w Poznaniu, kiedyś znajdował się w zbiorach własnie Edwarda Rastawieckiego, znakomitego kolekcjonera i badacza sztuki polskiej. Por. Katalog wystawy *Guercino...*, s. 192.

15
O warsztacie Czechowicza, jego inspiracjach i zapożyczeniach pisze obszernie Z. Michalczyk (w „Biuletynie Historii Sztuki” 2013, nr 4), uprzejmie udostępnionym mi przez Autora jeszcze w trakcie przygotowań do druku.

16
Zaskakujące, jak wiele obrazów z Cento znalazło się wtedy w Paryżu.

17
Na ten temat pisałam w książce *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem. Narodziny nowoczesnej kultury artystycznej a malarstwo polskie końca XVIII i początków XIX wieku*, Warszawa 2005, s. 213–218.

18
Uczył to w pracy poświęconej dziejom malarstwa polskiego, wydanej z okazji wielkiej wystawy sztuki polskiej we Lwowie w 1894 roku.



Jeremiasz Folck. *Livre de Portraiture de Jo. Franciscus Barberius*, z cyklu miedziorytów według Guercina. Muzeum Narodowe w Poznaniu



Giovanni Battista Pasqualini według Guercina, *Ekstaza Świętego Franciszka*, 1623 (płyta), odbitka XVII-wieczna. Pinacoteca Civica, Cento

Albaniemu lub Guercinowi. Przykłady można mnożyć. W Sieniawie Czartoryskich, jak w wielu innych pałacach XIX wieku, bawiono się w żywe obrazy, do których wybierano dzieła znajdujące się w miejscowych zbiorach; tu pokazano *Fedrę* według Guercina. O bogatych zbiorach pałacu w Wierzchni, na dalekiej Ukrainie, wzniesionego z myślą o Ewelinie Hańskiej z domu Rzewuskiej, wiemy wiele dzięki listom jej drugiego męża, wybitnego francuskiego pisarza Balzaca: „Hrabina posiada już jednego Van Dycka kupionego od Van Dycka przez jej pradiadka, Rembrandta, Guercino. Co za obrazy!...” – pisał i dodawał w tym samym liście do siostry: „Co za skarby w tych wielkich domach polskich. To przerażające, jak tu skarby ocierają się o barbarzyństwo!”¹⁹. Nie wiadomo, czy był to oryginał Guercina, choć tu to byłoby możliwe, ponieważ w Wierzchni znajdowała się część przebogatych zbiorów Mniszków z Wiśniowca. Przykłady można mnożyć. Jakże trudno dojść, ile jest prawdy w opowieściach spadkobierców i wspomnieniach dawnych właścicieli, listach czy ulotnych informacjach, które nie przekładają się na konkretne dzieła. Dziś to przede wszystkim graficzne transpozycje, fotokopie obrazów, funkcjonujące w obrębie sztuki religijnej i dewocjonalistów – dają świadectwo niezmierzonej popularności Bolończyków i Guercina w polskiej kulturze wizualnej nie tylko XIX wieku, której prawdziwe oblicze z trudem dziś odczytujemy. Niewątpliwie wspaniała wystawa Guercina dała możliwość licznych konfrontacji i na tym polu.

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



ZMIENNICZY

Justyna Wencel i Marcin Chomicki

CZŁOWIEK I SZTUKA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Inicjatywa *Zmiennicy* Justyny Wencel i Marcina Chomickiego zrodziła się z fascynacji miejską przestrzenią publiczną. Tworzone przez Zmienników projekty uwzględniają odbiorcę i kontekst miejsca. Są interaktywne, podejmują grę z wielością znaczeń i prowokują do stawiania pytań. Biorąc pod uwagę fakt, że stare estetyki już się wyczerpały i nie są w stanie udźwignąć ciężaru współczesnych tematów, *Zmiennicy* zainteresowali się kwestią upamiętniania i poszukiwaniem nowoczesnej formuły dla pomnika. Wciąż żywy i na nowo negocjowany jest postulat, że sztuka w przestrzeni publicznej ma za zadanie stworzyć miejsce spotkania i pobudzić aktywność człowieka.

Jeszcze będzie przepięknie

Lata 60. i 70. były w polskiej sztuce pomnikowej czasem ciekawych rozwiązań łączyących rzeźbę, architekturę i nowatorskie myślenie o przestrzeni. Niektóre realizacje przypominały environment, angażując widza i zachęcając do doświadczania przestrzeni. Podczas dyskusji *Jeszcze będzie przepięknie* w klubokawiarni Bar Studio, poświęconej pomnikom i upamiętnianiu, w której *Zmiennicy* wystąpili jako eksperci – artyści tworzący w przestrzeni publicznej, przywołano niezrealizowany projekt Pomnika Drogi w Auschwitz-Birkenau autorstwa zespołu pod kierownictwem Oskara

Hansena, ukazujący w jak nowoczesny sposób myślano o przestrzeni pamięci pięćdziesiąt lat temu. W Polsce po roku 1989 zaprzestano zdobycze realizacji pomnikowych z czasów PRL-u; nastąpił zwrot ku estetyce dziewiętnastowiecznej. Z niezgody na taki stan rzeczy i niejako z racji tego, że obecne czasy wymagają wypracowania nowej formy pomnika, stworzyliśmy pod szyldem Zmienników własną typologię takich pomników, które zakładają interakcję z odbiorcą i są w stanie sprostać wyzwaniom współczesnego świata.

Architektura przemiany

Architektura przemiany to seria eksperymentów rzeźbiarskich bazujących na formach architektonicznych i obiektach funkcjonujących w przestrzeni publicznej. Formy te obejmują głównie miejsca pamięci, większe założenia pomnikowe oraz małą architekturę miejską.

Gra z zastanymi elementami użytkowanej przestrzeni tworzy pole do eksperymentów z obiektami, ich znaczeniami i funkcją. Obiekty powstałe w wyniku przekształceń definiują na nowo wpływ architektury na człowieka.

Wątek przemiany można odnaleźć w naszych wcześniejszych projektach, takich jak *Pomnik pomników* (2008) i *Lapidarium* (2011). Pierwszy obiekt był rezultatem poszukiwań wspólnego mianownika realizacji pomnikowych w formie obelisku, powstałych w Polsce w latach 1945–1989. Układ wertykalny został zamieniony w horyzontalny, stając się tym samym typową formą otwartą w znaczeniu Hansenowskim. *Pomnik pomników* w swym założeniu reżyserował przestrzeń i determinował stopień aktywności odbiorców, którzy natychmiast uczynili z niego miejsce spotkań. *Lapidarium* zaś, zbudowane z modułów, pomyślane było jako struktura zapraszająca, interaktywna. Jako taka też zadziałała.

Projekt prezentowany podczas zeszłorocznej edycji *Synchronicity*, na jednym z podwórek osiedla domków fińskich na warszawskim Jazdowie, oparty jest na przekształceniach struktur centralnych i symetrycznych w otwarte aranżacje

form przestrzennych, które mają szansę wpływać na widza, intrygować, przyciągać, zapraszać do uczestnictwa. W wyniku procesu twórczego, dla którego punktem wyjścia były dziesiątki obejrzanych przykładów małej architektury pomnikowej w Warszawie, powstała rzeźba, której podstawowym modułem jest podłużna donica. Zaproponowany przez nas układ donic zyskał dopełnienie w zmysłowym geście przesiewania ziemi i wypełniania nią pustych form. Performance ten osadził jeszcze bardziej rzeźbę w kontekście osiedla na Jazdowie i jego mieszkańców.

Może się wydawać, że dla wielu użytkowników przestrzeni publicznej w Warszawie miejsca pamięci są transparentne: bezwiednie mijane tablice Tchorka, niewidzialne liczby zabitych i poległych, niezrozumiała obecność głazów, donice i znicze porzucone w przestrzeni miejskiej i świadomości odbiorców.

Czy dziś ich formuła się wyczerpuje? Czy powinny aktywować widza na nowo? W poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania zainteresowaliśmy się możliwością transformowania zapomnianych przestrzeni pamięci w aktywne przestrzenie społeczne. W tej sytuacji pomocna może się okazać idea *Architektury przemiany*, zakładająca ewoluowanie zastanych form w mieście w struktury interaktywne. Przykładem tego typu działania był artystyczny projekt *Skarpa. Reaktywacja! WŁADZA KULTURA WYPOCZYNEK* (2011) przeprowadzony na szerszą skalę w Parku Marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza w Warszawie. Zależy nam na tym, aby nie negując przeszłości, współcześnieść język plastyczny opisujący przestrzeń publiczną.

Powrót Supersamu – pomnik funkcjonalny

Przystanek Supersam, projekt powstały w 2007 roku przy okazji zorganizowanej w warszawskiej Kordegardzie wystawy *Tu zaszła zmiana*, „optakującej” rozbiorę Supersamu jest przykładem pomnika funkcjonalnego. Jego celem jest upamiętnienie ginącej architektury z lat 60. i 70. poprzez połączenie cech pomnika z funkcjonalnością obiektu przeznaczonego dla przestrzeni publicznej.

Przystanek Supersam miałby zastąpić obecną wiatę przystankową na placu Unii Lubelskiej w sąsiedztwie nowej inwestycji. Zadaszenie wiaty przystankowej składa się z fragmentu dachu Supersamu odtworzonego w mniejszej skali. Zastosowanie cytatu z architektury Supersamu da odbiorcy i użytkownikowi obiektu szansę na zapoznanie się z awangardowym dziełem architektury, a jednocześnie stworzy tło zdarzeń codziennych, eksponujących człowieka.

Przystanek-pomnik powinien być odbierany jako hołd złożony twórcom Supersamu. Cytujemy jedynie oryginalną formę i używamy jej w nowym kontekście. Postrzegamy *Przystanek Supersam* jako punkt wyjścia do upowszechnienia dyskusji na temat konieczności ochrony wybitnych dzieł polskiej architektury powstałej po II wojnie światowej.

W poszukiwaniu przestrzeni demokratycznej

Udział Zmienników w międzynarodowym konkursie na opracowanie koncepcji pomnika upamiętniającego ofiary katastrofy lotniczej pod Smoleńskiem w 2010 roku, zorganizowanym przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2012 roku, zaowocował nowym założeniem – projektem pomnika demokratycznego.

Naszą intencją było stworzenie pomnika-mapy wydarzenia, założenia przestrzennego, w którym cała przestrzeń będąca świadkiem katastrofy staje się pomnikiem, a odbiorca – aktywnym uczestnikiem i współtwórcą kompozycji. Założenie przestrzenne opiera się na powtórnym przebyciu ostatniego odcinka drogi prezydenckiego samolotu tuż przed wypadkiem oraz indywidualnym przeżyciu tego wydarzenia poprzez uczestnictwo w szczególnej kompozycji form plastycznych.

Pomnik Smoleński składa się z trzech części. „Droga”, wiodąca z parkingu do pomnika, daje czas na wyciszenie i stopniowo przenosi w przestrzeń sacrum; „Kamienna Mgła” jest symbolem zagubienia się i odnalezienia zarazem oraz właściwym centrum kompozycji. Pełni funkcję miejsca spotkań i składania wizyt w celu upamiętnienia ofiar. „Las Pamięci”, sadzony wspólnie z rodzinami ofiar, staje się symbolem nadziei i pojednania.

Przenikają się tu dwa światy: architektury oraz natury – charakterystyczne dla nich grupy elementów mogą budzić skojarzenia z pędem w górę, naturalnym wzrostem, chęcią konstruowania i wznoszenia się. Monumentalizm centralnej części założenia przywodzi zaś na myśl starożytne świątynie i ołtarze. Jego statyczność jednak jest złamana subtelną grą światła i cieni u podstawy kompozycji, które zmieniają się w zależności od pory dnia i roku.



Architektura przemiany, SYNCHRONICITY 2013, osiedle Jazdów, Warszawa 2013

Określona kompozycja i gęstość elementów ma determinować percepcję odbiorcy. W zależności od kąta patrzenia na dalsze i bliższe plany tworzone przez wielkie płyty, widz kształtuje osobistą relację z pomnikiem-labiryntem i określa trasę wędrówki w „Kamiennej Mgle”. W jej początkowej fazie odniesie wrażenie zbliżania się do zamkniętej, masywnej struktury, która zagradza mu drogę. Dopiero gdy podejdzie do pomnika, dostrzeże prześwity między płytami. Sam dokona wyboru, dokąd iść i jak odnaleźć drogę. Istotne jest, by akt „oglądania pomnika” został zastąpiony przez proces „przeżywania” miejsca pamięci w sposób indywidualny, a widz stał się istotnym dopełnieniem całego założenia.

Kolejny wymiar zaangażowania odbiorcy w tworzenie pomnika objawia się w przedsięwzięciu interaktywnym i społecznym w charakterze, jakim jest wspólne sadzenie „Lasu Pamięci”. Ów gest w stronę rodzin ofiar i zaproszenie kierowane do chętnych daje szansę na pozostawienie własnego śladu w strefie pomnika, przeżycie swoistego katharsis w miejscu pamięci, połączenie elementu prywatnego z publicznym. Rezultatem jest stworzenie przestrzeni kontemplacji – zbudowanej przez wszystkich dla wszystkich.

Pomnik jest otwarty we wszystkich kierunkach. Został zaprojektowany jako struktura oddziałująca ze wszystkich stron w sposób równoprawny, „centrum bez centrum”, układ form bez dominanty – przestrzeń demokratyczna bez hierarchii i wyróżnień. To symbol tragedii bez naturalistycznych aluzji czy politycznych konotacji. Projekt Pomnika Smoleńskiego był ogromnym wyzwaniem. Udało nam się stworzyć pomnik bez krzyża, brzozy, martyrologii, oferujący przewyższenie traumy. Pomnik do zapominania.

Odbiorca zaangażowany

W przestrzeni publicznej jest miejsce na wiele odcieni sztuki: tej lżejszej, w postaci prostych obiektów, działań typowo użytkowych czy zabawowych, które są rozrywką dla widza, ale też realizacji wielopoziomowych i głębokich, opartych na grze ze znaczeniami. „Relacja z odbiorcami, którą nawiązujecie, jest dość specyficzna. Zupełnie jakbyście za wszelką cenę starali się uchronić widza przed dostownością i jednoznacznością.

Wpuszczacie go w pojęcia, po których już porusza się zupełnie sam” – czytamy w wywiadzie (z Justyną Wencel i Marcinem Chomickim) pod tytułem *Pomnik do zapominania*, opublikowanym w „Notiesie na 6 Tygodni” (2012, nr 81). Słowa te potwierdzają fakt, że liczymy, iż odbiorca będzie odczytywał przestrzeń, postępując się swoją wiedzą, kryteriami, znajomością kodów kulturowych, doświadczeniami i wyobraźnią. W ten sposób czynimy go współtwórcą dzieła.

Dzisiaj wciąż upamiętnia się ludzi bądź tragiczne wydarzenia. Zainteresowało nas upamiętnienie idei i konkretnego wycinka czasu – lat 80. w Polsce czasu komunizmu chylącego się ku upadkowi. Bardzo intrygującym pytaniem jest to, jak upamiętnić określony czas w dziejach kultury: początki muzyki reggae, wolność końca lat 80., powstające alternatywne przestrzenie dla kultury, ekspresji, enklawy do bycia razem. Takim pomnikiem partycypacyjnym miałyby być Dancefloor, współtworzony przez polskie środowisko reggae.

Innym tego typu obiektem jest Plac Przyjaźni, projekt stworzony dla mieszkańców Budapesztu i Poznania, wizualizujący znane powiedzenie: „Polak, Węgier, dwa bratanki”. Jest to rodzaj siedziska – miejsca spotkań dla mieszkańców, zbudowanego z modułów – ławek i całkowicie przekształcalnego w zależności od intencji użytkownika. Ławki w kolorach czerwieni, zieleni i bieli nawiązują do flag polskiej i węgierskiej, a pośrednio do bolesnej historii obu krajów.

Czytanie przestrzeni

Praca w ramach naszego projektu z 2011 roku *Skarpa. Reaktywacja! WŁADZA KULTURA WYPOCZYNEK* polegała na odniesieniu się do wielowarstwowości znaczeń nagromadzonych w wyniku procesów historycznych, obyczajowych, społecznych. Odwoływaliśmy się do konkretnych wydarzeń, jak V Światowy Festiwal Młodzieży

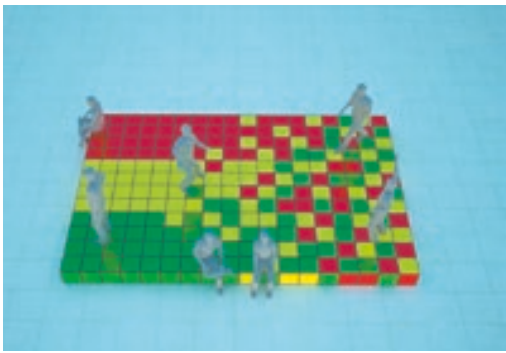
i Studentów w 1955 roku czy architektury Bohdana Pniewskiego. Dawny Centralny Park Kultury w Warszawie to na ogół martwe, choć bardzo ciekawe miejsce o niewykorzystanym potencjale. Nasza ingerencja polegała na tym, aby spokój i martwość tego miejsca poruszyć, zaburzyć ten codzienny, przewidywalny rytm. Teren Parku Śmigłego-Rydza potraktowaliśmy jako mapę i stworzyliśmy trasę łączącą punkty związane z kilkoma wydarzeniami. Celem było zachęcenie użytkowników parku do podjęcia własnej wędrówki po śladach i głębszego zbadania historii tego miejsca.

Koncepcja urbanistyczna Zygmunta Stępińskiego, miejsce po dawnej rezydencji i ogrodach księcia Kazimierza Poniatowskiego, w tym rotunda Elizeum, dawny pałac Branickich – dziś Muzeum Ziemi, willa Pniewskiego, budynki sejmowe (także według projektu Pniewskiego), Lapidarium, monumentalne schody będące miniaturą słynnych Schodów Potiomkinowskich w Odessie, pięknie ukształtowany teren z głębokim wąwozem – tych kilka historycznych i przyrodniczych faktów stało się tłem dla artystycznej ingerencji w obszarze Parku Śmigłego-Rydza.

Pojęcia władzy, kultury i wypoczynku – niczym cytaty z peerelowskich sloganów – ukierunkowały nas na najistotniejsze ze znaczeń, które postanowiliśmy wyeksponować. *Lapidarium. Anatomia władzy* to interaktywna funkcjonalna rzeźba zachęcająca przechodniów do odpoczynku. Zbudowana z kilkunastu brył-modułów nawiązujących do kamiennych bloków z pobliskiego *Lapidarium* przy Muzeum Ziemi, okazała się nie tylko przestrzenną wizualizacją architektury związanej z pojęciem władzy, ale także – lub może przede



Obraz w ruchu, realizacja w ramach projektu *Skarpa. Reaktywacja! WŁADZA KULTURA WYPOCZYNEK*, park miejski E. Śmigłego-Rydza, Warszawa 2011



Dancefloor, Warszawa 2006



Pomnik Smoleński, projekt konkursowy 2012

wszystkim – docenionym przez użytkowników parku siedziskiem, miejscem spotkań czy sesji ślubnych. Neon, podobnie jak rzeźba, złożony z modułów, nawiązywał do idei konstruowania i działania w przestrzeni, szczególnie w kontekście rewitalizacji tego fragmentu Skarpy, podniesienia jej ze zniszczeń wojennych i wytyczenia Centralnego Parku Kultury.

Instalacja *Oflagowanie. Wojna o pokój* mówiła o miłości zmilitaryzowanym językiem na wzór języka stosowanego przez władze w czasie V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Ta niecodzienna impreza odbyła się w 1955 roku w Warszawie; miasto przyjęło gości ze 120 krajów świata. Jacek Kuroń w książce *PRL dla początkujących* opisywał spontaniczne otwarcie się Polaków na Zachód: „Może nie na kapitalistyczny Zachód – bo przyjechała młodzież postępową, czyli komunistyczna, socjalistyczna, prosowiecka – ale na zachodni styl życia. Przyjechali ze świata kolorowi młodzi ludzie, którzy tańczyli, śmiali się, byli gotowi dyskutować na każdy temat, nie bali się żadnych tabu. Dla rewolucji kulturalnej Festiwal Młodzieży miał takie znaczenie jak rewelacje Światły dla rewolucji politycznej. Ujawnił całe zakłamanie i fałsz tego stylu życia, który był lansowany jako postępowy. Okazało się, że można być postępowym, a jednocześnie cieszyć się życiem, nosić kolorowe ubrania, słuchać jazzu, bawić się i kochać”. W mówieniu władz o pokoju, miłości i przyjaźni uderzająca była wojenna retoryka. Seria dziesięciu piktogramów powstała w oparciu o festiwalowe projekty typu chusty dla uczestników, plakaty promocyjne, fryz Tomaszewskiego i Fangora na Marszałkowskiej. Typowe motywy z gołębiami pokoju, gałązkami oliwnymi, dłońmi, wzbogacone o odniesienie do logo ONZ, wzór moro, syntetyczną sylwetkę opancerzonego transportera Rosomak, znaki dystynkcji na mundurze wojskowym, symbole pocisków i sylwetek ludzkich – zostały zinterpretowane w przewrotny sposób. W ten sposób mogliśmy odejść od wypowiedzi na temat festiwalu i uwspółcześnić kontekst.

Szablon *Przerwany taniec* – zapis kroków niemożliwego do wykonania i przerwanej tańca – miał przywoływać kręgi taneczne i bogate życie



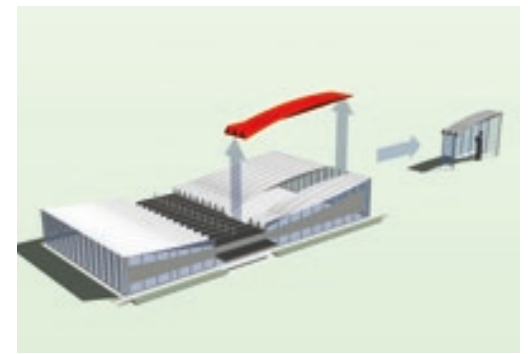
Plac Przyjaźni, Budapeszt 2007

towarzyskie lat 50. i 60. na terenie Parku Kultury. Kolejny szablon – niczym drogowy – oznaczał Elizeum, podziemną grootę, jedno z najbardziej tajemniczych miejsc w stolicy, którego początek sięga czasów króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Szklany dom, obiekt o wymiarach standardowej budki dla ptaków, który zawisł na jednym z drzew, jawił się jako utopijne miejsce zamieszkania, ale też wspomnienie specyficznego charakteru tej części parku i jego bywalców, amatorów alkoholu.

Instalacja na kładce nad ul. Książęcą *Obraz w ruchu* okazała się odmiennym doświadczeniem dla każdego zwiedzającego w zależności od tempa poruszania się na tej trasie. Pojęcie ruchu było tu kluczowe – bariery kładki stawały się obrazem „wędrującym” za widzami, a przebycie kładki – efemerycznym doświadczeniem bycia w obrazie. Inspiracje związane z komunikacją i kolorem odwoływały się do modernistycznej realizacji na Dworcu Śródmieście, gdzie do dziś przetrwały jedynie resztki mozaik autorstwa Wojciecha Fangora. System komunikacji przez niego stworzony polegał na przyporządkowaniu odrębnych kolorów dwóm kierunkom jazdy pociągów – wschodniemu i zachodniemu. Podobnie na kładce – dwie gamy kolorów przypisane zostały dwóm kierunkom ruchu, dodatkowo – światło i inne warunki pogodowe o różnych porach dnia stworzyły bardzo malarskie efekty.

Uwolnić pomniki!

- Podejmować dialog ze znaczeniami konkretnych miejsc.
- Myśleć o przestrzeni użytkowanej przez



Przystanek Supersam, Warszawa 2007

człowieka jako miejscu spotkania.

- Poruszać energię otoczenia i pobudzać aktywność odbiorcy.
- Uwalniać pomniki od ciężaru zużytych estetyk i nieadekwatnych rozwiązań artystycznych.
- Rozszerzać definicję pomnika i miejsc pamięci.
- Pytać, co warto upamiętniać.
- Tworzyć pomniki do przeżywania, pomniki do zapominania, pomniki do bycia razem.

Marcin Chomiccki – ur. 1976. Ukończył Wydział Malarstwa ASP w Warszawie (2005) oraz asyriologię w Instytucie Orientalistycznym na Uniwersytecie Warszawskim (2000). Od 2004 pracuje jako adiunkt na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni, w 2011 uzyskał stopień doktora sztuk plastycznych na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Zajmuje się sztuką w przestrzeni publicznej, malarstwem, fotografią, animacją 3D. Trzykrotny stypendysta MKiDN (2006, 2009, 2013) oraz programu Młoda Polska (2011). Autor projektów dla przestrzeni publicznej. Współtwórca Galerii 2.0 w ASP w Warszawie, którą współprowadził w latach 2009–2013. www.chomiccki.art.pl

Justyna Wencel – artystka wizualna, doktor sztuk plastycznych, absolwentka Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie, filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim i Studium Pedagogicznego. Zajmuje się filmem wideo, instalacją, obiektami oraz sztuką w przestrzeni publicznej. Pracuje z pamięcią, tożsamością i archiwum rodzinnym. Dwukrotna stypendystka MKiDN. Wspólnie z Marcinem Chomicckim tworzy duet artystyczny Zmiennicy, który działa w obszarze upamiętniania w przestrzeni publicznej oraz propaguje współczesne formy artystyczne pomnika. Autorka i współautorka wielu projektów artystycznych w przestrzeni miejskiej. W latach 2012–2013 kuratorka Galerii 2.0 w ASP w Warszawie. www.wencel.art.pl

Zofia Rojek

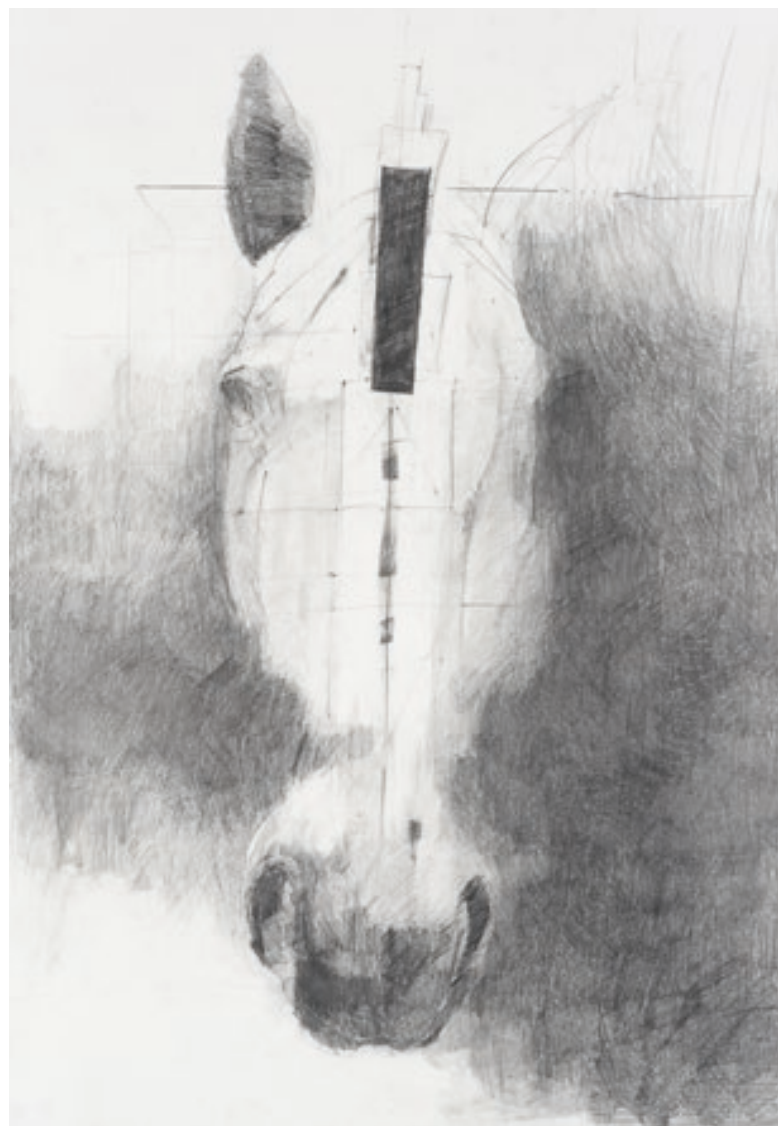
ALEKSANDER

MYJAK RYSUNEK,

NATURA I NEGACJA

POSTSZTUKI

Aleksander Myjak jest młodym grafikiem, który skupia się przede wszystkim na formie dzieła sztuki, ekspresji plastycznej, wyrazie kreski i oddziaływaniu emocjonalnym każdej pracy. Jego rysunki to linearne przedstawienia stylizowanych motywów zaczerpniętych ze świata natury, zamykające się w obrębie płaszczyzny kartki. Myjak tworzy akademickie obrazy, grafiki i rysunki, w których pierwszoplanową rolę odgrywają forma i kształt przedstawienia, a także kunszt artysty. To wszystko czyni go twórcą nieprzystającym do swojej dekady.





1
*Aleksander Myjak. Rysunek/
Drawing (kat. wyst., galeria Test,
Warszawa), Warszawa 2013, s. 3.*

2
Ibidem.

Aleksander Myjak podejmuje tematy wyraźnie obecne w historii sztuki już od wieków. Motywy pojawiające się w jego twórczości to między innymi zwierzęta – psy, ptaki, kozy i konie, często realizuje również autoportrety, a do kompozycji wplata figury geometryczne, zaczerpnięte z tradycji polskiej grafiki lat 70. i 80. W jego pracach doskonale widać inspiracje twórczością największych polskich rysowników i ilustratorów – Józefa Gielniaka, Franciszka Starowieyskiego, Janusza Stannego czy Jacka Waltosia. Sztuka Aleksandra Myjaka jest bardzo silnie zakorzeniona w akademickiej tradycji – odwołuje się do wzorów sprzed kilkudziesięciu lat, jednak w unowocześniony, przesycony surrealistycznymi motywami sposób.

Grafik brał udział w wielu wystawach zbiorowych, między innymi w warszawskiej galerii Aspekt,

w galerii Zamek w Reszlu i galerii White Box w Gold Coast Campus w Australii. Warszawska wystawa w galerii Test była drugą indywidualną ekspozycją młodego twórcy – pierwsza miała miejsce w Galerii f150 w Konstancinie-Jeziornie.

Na ścianach obydwu pomieszczeń galerii Test Aleksander Myjak umieścił około dwudziestu rysunków wykonanych węglem, tuszem i pastelami, których motywem przewodnim stało się ciało konia. Wybierając ten temat, twórca wpisał się w wieloletnią tradycję historii sztuki, w której eksploatawanie kształtów korpusu tego zwierzęcia było zjawiskiem wyjątkowo częstym.

Ten niezwykle powszechny w XVIII- i XIX-wiecznej kulturze wizualnej motyw bezpośrednio kieruje widza do europejskiej tradycji artystycznej, w której twórczość młodego grafika jest bardzo silnie zakorzeniona. Jednoczesne przetransponowanie tradycji poprzez powielenie motywu, rozczłonkowanie postaci zwierzęcej, zastosowanie wyrazistego koloru, stylizowanych skrótów perspektywicznych i surrealistycznej modyfikacji form sprawia, że kontekstualne znaczenie motywu staje się mniej istotne niż sam kształt, który jest polem artystycznej ekspresji.

Według Apoloniusza Węglowskiego, kuratora wystawy w galerii Test, formy zwierzęce są tylko punktem wyjścia do odwołania się twórcy do jego artystycznej wrażliwości. W katalogu wystawy pisał: „[Myjak] nie naśladował przedmiotu natury, lecz dąży do jego harmonijnego kształtu skomponowanego z rytmicznych linii”¹. Węglowski uważa, że w rysunkach grafika najważniejsze jest przełożenie bardzo silnych emocji na język sztuk wizualnych. Konie, fantastyczne stwory, nawiązujące formą do prac Starowieyskiego, a nawet suprematystyczne, geometryczne kompozycje są więc tylko narzędziem do przekazania silniejszych uczuć, a ich kształty – środkiem plastycznej ekspresji. Według kuratora połączenie swobodnych kresek i plam, które sugerują formy natury, „tworzy lekkość przekazu, co ma wiele z poezji”². Z pewnością prace Myjaka mają literacki charakter, jednak ich forma zdradza zdecydowanie więcej – to zapis postawy twórczej młodego grafika, dla którego zakorzenienie w tradycji jest świadomą, w pełni przemyślaną strategią artystyczną, poddaną intelektualnej refleksji i wynikającą z fascynacji modernistycznym paradygmatem sztuki, który polega na estetyzacji wewnętrznych przeżyć artysty.

Rysunki Aleksandra Myjaka pojawiły się również na dwóch kolejnych wystawach indywidualnych – w Muzeum Stanisława Staszica w Pile i w Miejscu Sztuki w Świnoujściu. Komentatorzy zwracali uwagę przede wszystkim na formę plastyczną malarstwa i grafiki, a także na ładunek emocjonalny, zawarty w poszczególnych pracach. Dla artysty najważniejsza jest bowiem formalna strona konkretnego dzieła, a także to, w jaki sposób



przekazuje ono emocje twórcy, które przynależą do porządku sztuki, usytuowanego w opozycji do codzienności. Myjak łamie więc postmodernistyczny aksjomat łączenia sfery sacrum i profanum, kultury niskiej ze sztuką wysoką. Jego poglądy na estetykę, miejsce sztuki czy wygląd przestrzeni publicznej są doskonale widoczne w pracach artysty, wyjątkowo silnie nawiązujących do tradycyjnego, akademickiego rozumienia tego, czym jest sztuka. Dla młodego twórcy to przede wszystkim kunszt, sprawność warsztatu i otwartość w metaforycznym przedstawianiu swoich stanów wewnętrznych – niepokoju, strachu, smutku i przygnębienia.

Za Odo Marquardem Myjak uważa, że sztuka powinna pozostać bastionem estetyczności – nie jest bowiem miejscem, w którym mają odbywać się procesy łamania spotecznego tabu, rozliczenia z opresyjnymi systemami władzy, szokowanie czy prowokacja zmuszająca do dyskusji na tematy znajdujące się poza systemem estetyki i piękna. Jego realizacje artystyczne znacząco odbiegają od tych prac, które mają bezustannie drażnić zarówno twórcę, jak i odbiorcę czy krytyka. To miejsca subiektywnie rozumianego piękna, będącego – jak pisał Węglowski – konglomeratem plam, linii i kresek, „sugerujących naturę”³.

Sztuka Aleksandra Myjaka stoi niejako w opozycji to tak zwanej postsztuki, czyli XX-wiecznej kategorii wizualnej określonej tym terminem przez Alana Kaprowa. Postmodernistyczna postsztuka wyraża przede wszystkim interesy ideologiczne, wynosi to, co banalne i błahe do rangi wielkiej estetyki, neguje pojęcie kunsztu, szlachetności materiału i „twórczości” oraz legitymizuje antyestetyczność, łącząc ją z otaczającą rzeczywistością. „Postsztuka” jest dziś zjawiskiem niezwykle powszechnym, a każde odstępstwo od norm ustanowionych przez nią można również uznać za bunt artystyczny wobec otaczającej nas rzeczywistości. Jednak czy taki rodzaj negacji jest dostosowany do współczesnych kanonów estetycznych?

3

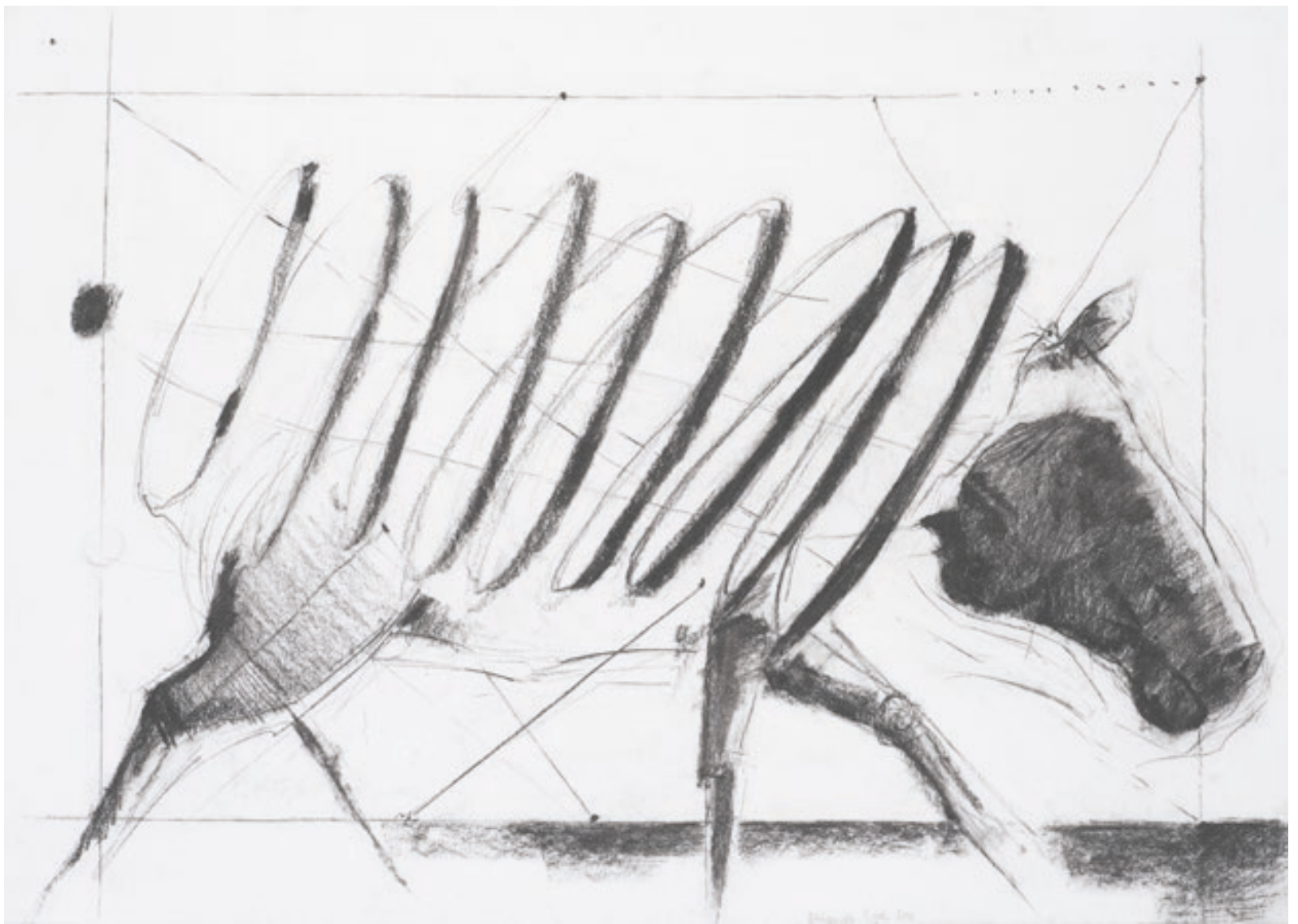
Ibidem.

4

D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006, s. 2.

5

Ibidem.



Daniel Kuspit, autor książki *Koniec sztuki*, uważa, że postsztuka jest obecnie dominującym zjawiskiem, ponieważ „sztuka wysoka może przemawiać do nielicznych szczęśliwców, ale nie przemawia do rzeszy nieszczęśników”⁴. Według autora, ten rodzaj sztuki wydaje się zbyt niejasny, by pomóc człowiekowi w zrozumieniu ludzi, miejsc i rzeczy, które napotyka w codziennym życiu. Kuspit uważa, że większość wytworów postsztuki nie jest technicznie sprawna, ponadto bierze swą trywialność zbyt poważnie – sam termin definiuje jako formę uczestniczenia w sferze kulturowych aktualności, której wytwór stanowi spektakl, wydarzenie lub produkt, natomiast formę i przekaz kształtują współczesne wydarzenia rynkowo-medialne, konsumpcjonizm i estetyzacja codzienności⁵.

Sztuka Aleksandra Myjaka jest pozbawiona pierwiastka popkulturowej codzienności. To czysta, wręcz XIX-wieczna „sztuka dla sztuki”, nowożytny podejście do piękna, tworzenie sztuki będącej odpowiedzią na anestetyzowaną rzeczywistość. Jednocześnie anachroniczna i buntownicza, o bardzo silnej ekspresji, może stać się polem do ciekawej polemiki dotyczącej miejsca współczesnego akademizmu.



Aleksander Myjak – ur. w 1985 w Warszawie. W 2009 roku ukończył studia na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, w tym samym czasie objął stanowisko asystenta w pracowni rysunku dr. hab. Jacka Staszewskiego. Zajmuje się głównie grafiką warsztatową, a także malarstwem olejnym i rysunkiem wykonywanym za pomocą różnych technik. Jego silny związek z warszawską ASP i rodzinna tradycja sprawiają, że artysta najwięcej uwagi poświęca takim zagadnieniom, jak kunszt wykonania dzieła sztuki, sprawność rysunkowa, stylizacja natury, a także ekspresja i symboliczny wyraz pracy.

Zofia Rojek – ur. 1988, historyczka sztuki, absolwentka Instytutu Historii Sztuki i Instytutu Dziennikarstwa UW, ukończyła również czteroletnie studium historii kina. Interesuje się głównie historią sztuki XIX, XX i XXI wieku, metodologiami nauk humanistycznych, historią mówioną, biografizmem, dyskursem muzeum i teoriami wystawiennictwa.

WARSZAWSKI EPIZOD

Egzystencjalne doświadczenia są kluczem do zrozumienia indywidualnej biografii artystycznej, wytyczenia faz aktywności twórczej czy też określenia geografii działalności.

Z BIOGRAFII BUŁGARSKIEGO MUZYKA

Mieczysława Demska-Trębacz

1 W minionym stuleciu warszawska uczelnia muzyczna wykształciła wielu muzyków przybyłych do nas z zagranicy. Nie sposób dziś rozważać ich losów i dokonań inaczej, jak tylko przez historyczne konteksty, a oceniać – w perspektywie ideowych postaw i wyborów. Tak jest i w przypadku zastużonego dla muzyki bułgarskiej kompozytora, dyrygenta i pedagoga Georgiego Petrova Dimitrowa (1904–1979).

Z racji studiów w warszawskiej uczelni muzycznej czuję się poniekąd młodszą koleżanką Jerzego Dimitrowa. W arkana sztuki muzycznej wprowadzali mnie profesorowie, których również on był studentem. W gronie moich pedagogów na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej byli też koledzy Dimitrowa z czasów jego warszawskich studiów.

Przywoływaniem tych faktów uzasadniam poniekąd moje zainteresowanie losami twórcy bułgarskiej szkoły dyrygentury chóralnej w jubileuszowym roku jego 110. rocznicy urodzin i 35.

rocznicy śmierci. Występuję tu w roli obserwatora historii warszawskiej uczelni muzycznej; świadka przybywania w latach 50. i 60. młodych muzyków z Bułgarii do Warszawy, w celu zdobywania kwalifikacji artystycznych. Dość wspomnieć kolegów z czasów moich studiów, dyrygentów Mikołaja Bojadżijewa i Bożidara Awramowa czy pianistę Kodzejkowa Czawdara. Pierwszym był jednak Georgi Dimitrow.

2 Losy tego muzyka wtopione są w powikłane bułgarskie dzieje minionego stulecia. Urodził się parę lat przed wybuchem wojny bałkańskiej i pierwszej wojny światowej, należał zatem do generacji, której przypadło obserwować wydarzenia polityczne w czasach przełomów, a częściowo w nich uczestniczyć. Ale też mógł cieszyć się z odrodzenia państwowości ojczystego kraju i współtworzyć fundamenty kultury muzycznej. Zastużony kompozytor i dyrygent należy ponadto do pokolenia Bułgarów, dla których osobistym doświadczeniem, ale też koniecznością było życie w środku Europy w warunkach etnicznego i kulturowego pogranicza.

1

Informacja pochodzi od Wojciecha Maciejewskiego (rozmowa z roku 2003). Cyt. za: A. Adamska-Osada, *Roman Maciejewski. Biografia, postawa twórcza duchowości*, Warszawa 2013, s. 75.

2

Życiorys Jerzego Dimitrowa. Album ucznia PKM w Warszawie nr 1244. Archiwum UMFC w Warszawie sygnatura 96/345UMFC

Droga Georgiego Dimitrowa do warszawskiej uczelni była pełna zakosów. Muzyk peregrynację z kraju urodzenia na północ Europy rozpoczął w Bukareszcie, potem przeniósł się do Lwowa, okresowo przebywał w Jugostawii, powrócił w rodzinne strony, do Betogradszika, by następnie na dwanaście lat zakotwiczyć w stolicy Polski; kraju, który odrodzony po latach zaborów odbudowywał właśnie swoje instytucje państwowe, kulturę narodową, szkolnictwo, życie muzyczne. Można skonstatować, że los choć trochę sprzyjał Dimitrowowi: w Warszawie znalazł się w okresie korzystnym dla muzyki i edukacji artystycznej. W latach pełnych inicjatyw społecznych bułgarski muzyk miał szansę wykorzystać kreatywną aktywność środowiska artystycznego Warszawy. Mogła również wtopić się w to środowisko twórcze jego żona, Luba Dimitrowa, która rozpoczęła studia malarskie w warszawskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych¹.

Do stolicy Polski Dimitrow przyjechał jako muzyk częściowo już przygotowany do zawodu artystycznego. Wcześniej uczył się w szkołach muzycznych w Lom i Sofii, studiował w konserwatoriach Bukaresztu (1923) i Lwowa (1924). Jak pisał w podaniu o przyjęcie go do Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, naukę w szkole powszechnej rozpoczął w roku 1910, a w gimnazjum państwowym i szkole muzycznej w Lom – w roku wybuchu wojny (1914). Po ukończeniu gimnazjum, w roku 1922 wstąpił do średniej szkoły muzycznej w Sofii i do 1925 roku kształcił się w zakresie gry skrzypcowej (u profesora Kocha). W tym samym roku rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych². Interesujące, że w jego *curriculum vitae* – dokumencie zachowanym w Archiwum Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina – nie znalazła się wzmianka o edukacji muzycznej w konserwatoriach Bukaresztu i Lwowa.

Z własnej inicjatywy Dimitrow podjął studia na utworzonym w Warszawie nowym fakultecie – Wydziale Pedagogicznym i Kształcenia Nauczycieli Śpiewu (zwanym też Wydziałem Pedagogicznym lub Wydziałem dla Nauczycieli). Należał więc do

3

S.Kazuro, *W sprawie utworzenia wydziału dla nauczycieli śpiewu w szkołach ogólnokształcących przy konserwatorium warszawskim*, „Wiadomości Muzyczne” 1926, nr 10, s. 23.

pierwszego rocznika 40 absolwentów tego kierunku, którzy kształcenie rozpoczęli na jesieni 1927 roku, a zakończyli w roku 1929.

Pobyt w Warszawie był okazją do bezpośrednich kontaktów z wieloma autorytetami polskiego świata muzycznego. W pierwszej kolejności byli to pedagodzy i koledzy związani z Państwowym Konserwatorium Muzycznym.

Osobistością wyjątkową, mającą znaczenie dla uformowania się artystycznej osobowości Dimitrowa jako dyrygenta-chórmistrza i pedagoga był niewątpliwie Stanisław Kazuro, pedagog i społecznik, chórmistrz i kompozytor, który zorganizował w warszawskim konserwatorium Wydział Pedagogiczny. Aktywna działalność profesora Kazuro, przez ponad pół wieku związanego ze stołeczną uczelnią, oscylowała wokół spraw związanych z upowszechnianiem muzyki w trudnych, powojennych czasach Drugiej Rzeczypospolitej, gdy ta sfera życia była w mocno zaniedbana. W latach międzywojnia nie brakowało zacieklej polemiki i sporów dotyczących kształtu i kierunku rozwoju kultury muzycznej w Polsce, a profesor Kazuro musiał w nich uczestniczyć, jeśli pragnął zrealizować swoją *idée fixe*.

Intensywna działalność koncertowa z paroma chórami – w tym także z Polską Kapelą Ludową – nie przeszkadzała Kazurze w pracy nad tworzeniem podstaw propagowania wiedzy muzycznej w szkołach powszechnych. Umuzycznianie społeczeństwa poprzez edukację muzyczną dzieci i młodzieży stało się głównym celem działalności Kazury, a zapewne też wielką pasją. Idei tej towarzyszył drogą własną praktyką: jako nauczyciel śpiewu i jako profesor klasy solfeżu w Państwowym Konserwatorium Muzycznym. Widział potrzebę wszechstronnego przygotowania nauczyciela prowadzącego zajęcia muzyczne. Pisał wówczas: „Nauczyciel śpiewu w szkole ogólnokształcącej powołany jest do tego, by nauczyć słuchać i wykonywać muzykę, nauczyć kochać poezję zawartą w pieśni rodzimej i pieśni ludowej. Ma on organizować chóry, orkiestry szkolne, ludowe teatry o charakterze muzycznym i koncerty”³.

W tym miejscu warto odwołać się do działalności muzycznej Dimitrowa, aby nabrać przekonania, że bułgarski muzyk był właśnie spadkobiercą i kontynuatorem idei bliskich polskiemu profesorowi z warszawskiego konserwatorium – po powrocie do rodzinnego kraju przez wiele lat rozwijał działalność jako chórmistrz, pełnił też funkcje organizacyjne w instytucjach muzycznych Bułgarii (m.in. inspektora w Ministerstwie Edukacji czy sekretarza artystycznego w Operze Narodowej w Sofii).

Ukoronowaniem wieloletnich wysiłków Stanisława Kazury był dekret polskiego ministra resortu edukacji z 1926 roku. Akt prawny o wprowadzeniu

obowiązkowego nauczania śpiewu i muzyki w polskich szkołach przyczynił się do uruchomienia rok później, 5 marca 1927 roku, Wydziału Pedagogicznego i Kształcenia Nauczycieli Śpiewu Państwowego Konserwatorium Muzycznego. Organizatorem i dyrektorem nowego fakultetu był oczywiście Kazuro. W roku akademickim 1927/28 wydział otworzył podwoje dla pierwszego rocznika studentów, wśród których był Jerzy Dimitrow, przybyły właśnie do Warszawy, aby skorzystać z unikatowej formy kształcenia pedagogów muzyki.

Studia na Wydziale Pedagogicznym w Państwowym Konserwatorium Muzycznym trwały trzy lata. Ich celem było wszechstronne przygotowanie nauczyciela do nauczania muzyki i śpiewu. Wśród głównych przedmiotów znalazła się nauka prowadzenia chóru i zespołów instrumentalnych, a także solfeż. Były też przedmioty warsztatowe, jak harmonia, kontrapunkt czy instrumentoznawstwo, była emisja głosu, gra na instrumencie i gra w zespołach, historia muzyki i formy muzyczne, przedmioty pedagogiczne i metodyka. O dobrze zaprojektowanej edukacji świadczy fakt, że w oparciu o ten program (z niewielkimi tylko uzupełnieniami) długo jeszcze byli kształceni polscy studenci na kierunku edukacji muzycznej. Konserwatoryjny Wydział Nauczycielski ponadto stał się załącznikiem polskiej myśli pedagogiczno-muzycznej.

Na wydział dla nauczycieli przyjmowano kandydatów posiadających wykształcenie średnie i legitymujących się przygotowaniem muzycznym, umiejętnością gry na instrumencie lub śpiewu solowego. Egzamin był konkursowy. Przygotowany muzycznie Dymitrow przeszedł tę kwalifikację bez przeszkód.

Wśród pedagogów zatrudnionych na Wydziale Nauczycielskim był znany dyrygent, Grzegorz Fitelberg, który prowadził zajęcia z czytania partytur i dyrygowania. Solfeż i dyrygowanie chórami realizował Kazuro i jego asystent Wincenty Laski, który wkrótce stał się wybitnym specjalistą w dziedzinie kształcenia słuchu.

W roku przybycia Dimitrowa do Warszawy dyrektorem konserwatorium został Karol Szymanowski. Jego działalność jako dyrektora uczelni trwała prawie tyle, ile studia Dimitrowa na Wydziale Nauczycielskim – objął urząd w marcu 1927, a 15 lipca 1929 ustąpił ze stanowiska. Po przerwie Szymanowski podjął się przeprowadzić reformę w konserwatorium jako rektor Wyższej Szkoły Muzycznej. Inauguracja nowej placówki konserwatorium miała miejsce 7 listopada 1930 roku, a w marcu 1932 rektor złożył rezygnację. Jego rządy to czas sporów o kształt edukacji muzyków, nieudane próby zmiany struktury i statusu uczelni. Świadkiem ostrych dyskusji środowiska muzycznego Warszawy był Dimitrow.

Warszawskie konserwatorium zawdzięcza Szymanowskiemu zaproszenie do współpracy wybitnych osobowości muzycznych. To wówczas przyjęty został skrzypek Tadeusz Ochlewski, który objął zajęcia na kursie dla nauczycieli. Z doświadczeń tego muzyka-kameralisty miał okazję korzystać Georgi Dimitrow. Pojawił się w konserwatorium przyjaciel dyrektora Szymanowskiego, wspomniany już Grzegorz Fitelberg, który między innymi objął kierownictwo orkiestry szkolnej.

Na jesieni 1927 roku etat profesora przedmiotów teoretycznych (wyższej harmonii i kontrapunktu) otrzymał Kazimierz Sikorski, z wykształcenia kompozytor, muzykolog i filozof. To właśnie u tego pedagoga Dimitrow doskonalił rzemiosło kompozytorskie. Sikorski przygotowywał się bardzo solidnie do dydaktyki, a zaowocowało to paroma podręcznikami (kontrapunktu, harmonii), po które studenci polskich uczelni muzycznych sięgają do dzisiaj. Cenne były wykłady metodyczne Sikorskiego i ważkie jego credo dydaktyczne jako nauczyciela kompozycji, wyrażone przekonaniem, że pierwszym stopniem wtajemniczenia twórcy muzyki jest opanowanie tradycyjnych środków warsztatowych. „Środki tradycyjne uważam za konieczne – wyjaśniał. – Na pewno ułatwiają one zdobycie wiedzy i umiejętności technicznych, a czasem mogą się nawet przyczynić do rozwoju takich twórczych zdolności, które w innych przypadkach nie rozwinęłyby się”. Profesor miał zwyczaj przypominać studentom tę dyrektywę jeszcze w latach 60., czyli w czasach, gdy duch awangardy opanował środowisko kompozytorów polskich. Uważany za ojca polskiej szkoły kompozytorskiej XX wieku, Sikorski zastąpił jako tolerancyjny nauczyciel, który zezwalał uczniom na wiele swobody; miał intuicję i umiejętność rozwijania w młodym człowieku indywidualnych cech. Dbając o kompleksowe nauczanie warsztatu, pozostawał wierny dewizie: „nauczyciel powinien słuchać tego, co mówi uczeń i czuwać, aby [...] komponował zgodnie z wewnętrzną potrzebą i własnymi przekonaniem”⁴. Kiedy w roku 1931 Dimitrow znalazł się w klasie Kazimierza Sikorskiego, mógł rozwijać indywidualne zainteresowania, czyli skupić się na tym, co było jego pasją – na muzyce chóralnej.

Po dwuletniej przerwie Dimitrow podjął trzyletnie studia w Państwowym Konserwatorium Muzycznym na Wydziale I (teorii i kompozycji). W międzyczasie pogłębiał wiedzę teoretyczno-muzyczną w Średniej Szkole Muzycznej przy konserwatorium, a równocześnie pracował jako nauczyciel śpiewu oraz dyrygent uczniowskiej orkiestry dętej przy Gimnazjum im. Ludwika Lorentza w Warszawie. W tym miejscu warto przywołać wspomnienie z egzaminów wstępnych do warszawskiego Państwowego Konserwatorium Muzycznego jego kolegi Romana Maciejewskiego: „już w poczekalni przed pokojem egzaminatorów natknąłem się

od razu na kompozytora z olbrzymią teką manuskryptów. Płodnym tym twórcą okazał się Jerzy Dymitrow, obecnie Zastępcy Artysta Bułgarskiej Republiki Ludowej. Kolegowaliśmy się potem u Sikorskiego, a przyjaźń nawiązana w poczekalni przetrwała po wsze czasy”⁵. Z komentarza na podaniu Dimitrowa, datowanego na 19 września 1931 roku, wynika, że Georgi został zwolniony ze zdawania egzaminów wstępnych z przedmiotów, które wcześniej zaliczył z oceną bardzo dobrą na Wydziale Nauczycielskim bądź w Średniej Szkole Muzycznej (w klasie Kazimierza Sikorskiego).

Studia teoretyczne na Wydziale I trwały trzy lata. 15 czerwca 1934 roku Dimitrow otrzymał dyplom z oceną bardzo dobrą. Przyznała go Rada Naukowo-Artystyczna Państwowego Konserwatorium Muzycznego. Na jej czele stał wówczas rektor Eugeniusz Morawski. Członkami rady, który złożyli podpisy na dyplomie, byli wybitni muzycy polscy doby międzywojennej: Kazimierz Sikorski, Stanisław Kazuro, Wacław Kochoński, Jerzy Lefeld i Wincenty Laski. Zachowany w Archiwum UMFC odpis dyplomu potwierdza, że Dimitrow studiował w klasie przedmiotów teoretycznych u Kazimierza Sikorskiego. W ocenie profesora był studentem „pilnym i zdolnym”, który „traktuje naukę fachowo” – takiej treści opinię Sikorski wydał studentowi jeszcze we wrześniu 1930. Zaświadczenie o studiach w Warszawie miało służyć Georgiemu do okazania władzom wojskowym w Bułgarii⁶.

Na fakultecie teoretycznym Dimitrow odbył kurs przedmiotów warsztatowych, takich jak kompozycja, harmonia, kontrapunkt, instrumentoznawstwo, instrumentacja symfoniczna i wojskowa, czytanie partytur, fortepian dodatkowy, solfeż, chór, historia muzyki, formy muzyczne, akustyka, historia sztuki, logika, psychologia, pedagogika, metodyka przedmiotów teoretycznych. Łączna nota, którą uzuzyskał za te przedmioty to bardzo dobry (5)⁷.

W biogramach Georgiego Dimitrowa pojawiają się wzmianki o jego studiach muzykologicznych na Uniwersytecie Warszawskim. Jest to informacja nieścisła, gdyż w okresie międzywojennym nie powstał w stołecznej wszechnicy wydział muzykologiczny. Zbyt mocno protestowało środowisko akademickie przeciwko temu, aby na uniwersytecie „młode panienki uczyły się grać do tańca”⁸. Natomiast taki fakultet został otwarty w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w roku 1934. Jak ustaliła Magdalena Dziadek, zapisało się nań dziesięć osób, być może wśród nich był właśnie Georgi Dimitrow. Nie zachował się jednak spis studentów tego wydziału; nie jest więc możliwe jednoznaczne potwierdzenie tego faktu⁹.



4
Z wywiadu Kazimierza Sikorskiego udzielonego Zofii Peret-Ziemiańskiej.

Zob. Z. Peret-Ziemiańska, *Rozmowy z muzykami*, Warszawa 1998, s. 141–142.

5
J. Cegiełka, *Skice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 165.

6
Archiwum UMFC w Warszawie sygn. 96/345UMFC [podanie o zaświadczenie].

7

Dyplom ukończenia PKM w Warszawie nr 5/34 [odpis]. Archiwum UMFC, sygn. 96/345 UMFC. „Dimitrow Jerzy, wyznania prawosławnego, urodzony w Białogrodzycy (Bułgaria) 19 kwietnia 1904 kształcił się od października 1927 do 1933/34 ukończył całkowity kurs nauk na Wydziale I (teoria i kompozycja) według wymaganego programu”.

8

Por. M. Dziadek, *Od szkoły dramatycznej do uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810-2010*, t. 1 1810–1944, Warszawa 2011.

W oparciu o nieliczne dokumenty przechowane w Archiwum UMFC można przypuszczać, że egzystencja młodego Bułgara w Polsce nie była łatwa, zwłaszcza w okresie wielkiego kryzysu ekonomicznego, trwającego w Polsce od końca 1929 do końca 1933 roku. Kryzys ten zachwiał podstawy bytu polskich instytucji muzycznych. Rostło bezrobocie wśród muzyków, a problem biedy nie ominął też studentów konserwatorium. Przez dwa lata Dimitrow pracował w warszawskim gimnazjum (1929–1931). W roku 1932 jedynym źródłem utrzymania były „dorywcze korepetycje”. Georgi zarabiał wówczas około 100 złotych miesięcznie, co nie starczało nawet na pokrycie czesnego w konserwatorium. Jak wynika z treści świadectwa ubóstwa, wydanego przez policję dla potrzeb Sądu Pracy w Grójcu, Georgi mieszkał w Warszawie „kątem przy obcej rodzinie” w domu nr 7 przy ulicy Kruczej. Poselstwo Bułgarskie

[Legation Royale de Bulgarien] w piśmie z 1932, adresowanym do władz Państwowego Konserwatorium Muzycznego, zakomunikowało, że: „Pan Jerzy Dimitrow [...] nie ma prawa otrzymywania z Bułgarii zasiłku i pomocy pieniężnej na studia muzyczne w Polsce”¹⁰. Być może po roku 1935 takiej odpowiedzi dyplomaci bułgarscy nie udzieliliby władzom konserwatorium, bo w kwietniu tego roku minister oświaty, Teodor Radew, podpisał w imieniu rządu Bułgarii konwencję o współpracy kulturalnej z Polską.

Sytuacja materialna Dimitrowa nie była zatem najlepsza. Przyjmował więc dorywcze prace, zanim w roku 1932 otrzymał angaż na stanowisko nauczyciela muzyki w Gimnazjum Koedukacyjnym w Grójcu¹¹. Dodać wypada, że ze swoich skromnych dochodów Bułgar był w stanie wspomóc przyjaciela kwotą niezbędną na opłacenie obiadów. Ten fakt zanotował Roman Maciejewski: „Za jakieś dwa dni mam otrzymać stypendium, będzie więc spokój na jakiś czas. Na obiady tymczasem pożyczka mi Jurek [Dimitrow]”¹².

Z kompozytorem Romanem Maciejewskim podejmowali różne przedsięwzięcia, między innymi wspólnie prowadzili Chór Słowiański. Warto wspomnieć, że na początku lat 30. powstało w Warszawie Towarzystwo Polsko-Bułgarskie, które zajmowało się wymianą kulturalną i naukową. Do Warszawy przybywały grupy studentów bułgarskich, a efektem było powołanie w roku 1931 Akademickiego Związku Polsko-Bułgarskiego, do którego należał Dimitrow i dyrygował założonym przez siebie chórem tego związku¹³.

W towarzystwie Georgiego i jego żony Luby Maciejewski odbył na jesieni roku 1933 wyprawę artystyczną na Bałkany. Jej inicjatorem był właśnie Dimitrow: miała to być pomoc dla kolegi

relegowanego z konserwatorium. Jak wspomina Maciejewski, „dzięki zdolnościom organizacyjnym Jerzego” możliwe było tournée koncertowe po Bułgarii, Jugostawii i Węgrzech. Warszawska prasa donosiła wówczas, że „utalentowany młody kompozytor [Maciejewski] wystąpił w Sofii i Białogrodzie z recitalem fortepianowym, poświęconym własnym kompozycjom. Spotkał się z gorącym przyjęciem ze strony publiczności i prasy”¹⁴.

Do wybuchu drugiej wojny światowej Dimitrow przebywał w Polsce, czego potwierdzenie znajdujemy na dokumencie zachowanym w Archiwum UMFC. Jest to własnoręczna notatka Dimitrowa: „odebrałem metrykę urodzenia oraz świadectwo szkolne 30 sierpnia 1939 roku”.

Podkreślane przez wielu autorów rozległe zainteresowania Dimitrowa nie dają się przetożyć na jego twórczość kompozytorską. Chociaż jest ona obszerna, to można mniemać, że kompozycję studiował, aby móc pisać utwory na chór a cappella. Ten gatunek utworów zajmuje znaczące miejsce nie tylko w jego indywidualnym katalogu autorskim, ale w muzyce bułgarskiej minionego stulecia¹⁵.

Warto zwrócić uwagę na poglądy dotyczące odrębności narodowej muzyki, z którymi Dimitrow zetknął się w Warszawie dzięki dyskusjom w prasie polskiej (m.in. z udziałem Szymanowskiego). Powszechnie znane było stwierdzenie rektora Wyższej Szkoły Muzycznej odniesione do muzyki polskiej: „Niech będzie narodowa, lecz nie prowincjonalna”. Ale nie tylko o zapis słowny chodziło, lecz o czyny – o praktykę kompozytorską. W latach 1928–1929 Szymanowski napisał sześć Pieśni kurpiowskich na chór a cappella, a następnie cykl „12 pieśni kurpiowskich” na głos z fortepianem. Są to arcydzieła zarówno z estetycznego punktu widzenia, jak też z racji nowatorstwa faktury chóralnej, dalece wykraczającej poza ramy utworów wokalnych wówczas pisanych. W ślad za Szymanowskim poszli młodzi kompozytorzy polscy, w tym Roman Maciejewski i Jan Maklakiewicz.

W swoim bagażu Dimitrow wywiózł z Warszawy wzory muzyki narodowej, wspartej o materiał ludowy, i sporo własnych kompozycji, a wśród nich *Triptychon* (1932) i *Tri bułgarski pesni* (wydane w Warszawie, 1934). Impulsem był dla niego rodzimy folklor: starobułgarskie pieśni, wyróżniające się bogactwem rozwiązań metrycznych i agogicznych, często oparte na skalach pięcio- a nawet trytonowych.

Bułgarskiemu autorowi licznych kompozycji chóralnych (ponad 500 pieśni) towarzyszyła refleksja o muzyce. Można przypuszczać, że wzorce takich wypowiedzi mógł wynieść również z Warszawy. Wszak w okresie międzywojnia po pióro chętnie sięgali muzycy polscy, aby bronić własnych argumentów (dość wspomnieć Szymanowskiego czy Kazurę).

Myśl teoretyczna Dimitrowa powstawała w silnym związku z jego „pierwszym zawodem” muzycznym – dyrygenturą chóralną i pedagogiką. Rozwijała się jako dopełnienie potrzeb muzyka – twórcy i interpretatora. Dorobek Dimitrowa należy zatem mierzyć nie tylko partyturami chóralnymi, lecz również tekstami o muzyce.



Aktywność na polu praktycznego upowszechniania muzyki Dimitrow wykazywał w różnych okresach swojej działalności. Sumę obserwacji i przemyśleń w zakresie prowadzenia zespołów chóralnych, ujętą w dojrzałą koncepcję metodycznego poznania, zawarł Dimitrow w *Konwersacjach na temat sztuki chóralnej*.

Dzieje doświadczeń zebranych podczas wielu wędrowek w czasie i przestrzeni zawarte są w całym dorobku Dimitrowa. Przyjęty przez muzyka sposób komunikowania się ze światem zmieniał się w okresie paru dekad, przynosząc nowe oświetlenia zagadnień sztuki dźwięku. Georgi Dimitrow, przyjmujący taką postawę, jawi się jako osobowość wszechstronna. Wszystkie dziedziny jego aktywności: twórczość i wykonawstwo, popularyzacja, pedagogika i działalność organizacyjna uzupełniały się, tworząc harmonijną jedność. Ale przecież treść była jedna – muzyka. Przypomnieć wypada, że wkład w ukształtowanie postawy i poglądów muzyka bułgarskiego miało środowisko artystyczne Warszawy doby międzywojennej.

Mieczysława Demska-Trębacz – teoretyk muzyki i kultury, doktor nauk humanistycznych, profesor sztuk muzycznych.

10
Teczka osobowa Jerzego Dimitrowa w Archiwum UMFC

11
Grójcekie gimnazjum szczyści się tym, że wśród nauczycieli był kompozytor bułgarski Georgij Petrow Dymitrow.

12
List Romana Maciejewskiego do Marcelli Hildebrandt z 23 stycznia 1933, w: A. Adamska-Osada, *Roman Maciejewski ...*, s. 75–76.

13
M. Dziadek, s. 478.

14
Muzyka polska za granicą, „Muzyka” 1934, nr 1, s. 40.

15
W zbiorach Biblioteki Głównej UMFC znajdują się tylko dwie pozycje Dimitrowa – Pieśni ludowe na głos z fortepianem [1951] i partytura *100 godini bułgarska borческа pesen* na zespół chóralny [1949].

WOJCIECH BŁAŻEJCZYK

CZŁOWIEK W SŁUŻBIE DŹWIĘKU

50
KRYTYKA

Wojciech Błażejczyk to osobowość niezwykła. Z zawodu kompozytor i reżyser dźwięku, znany z zaimitowania do gitary elektrycznej. Absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (Wydział Reżyserii Dźwięku w klasie prof. Andrzeja Lupy i Wydział Kompozycji w klasie prof. Zygmunta Krauze) oraz Uniwersytetu Warszawskiego (Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych). Od 2010 roku jest zatrudniony na stanowisku asystenta na Wydziale Reżyserii Dźwięku UMFC i w ramach Międzyuczelnianej Specjalności Multimedialnej oraz w Studio Muzyki Komputerowej na Wydziale Kompozycji prowadzi autorskie zajęcia z sound design.

W 2013 roku ukazała się nakładem Domu Wydawniczego ForTune jego debiutancka płyta monograficzna *Loopowizacje*. Część utworów wykonał autor (gitara elektryczna solo np. w utworze *Sculpture*), pozostałe zostały nagrane z udziałem wyróżniających się artystów młodego pokolenia oraz zespołów współpracujących z Błażejczykiem, m.in. Sonofrenią (trio improwizujących kompozytorów: Wojciech Błażejczyk, Bartosz Kowalski i Krzysztof Kozłowski), Leszkiem Lorentem (perkusja) i Warsaw Contemporary Ensemble (Maciej Frąckiewicz – akordeon, Wojciech Błażejczyk – gitara elektryczna, Magdalena Bojanowicz – wiolonczela, Oliwier Andruszchenko – klarnet).

Ponadto w sezonie 2013/14 Wojciech Błażejczyk został wybrany kompozytorem-rezydentem

Stowarzyszenia Śpiewaczego Chóru Akademickiego im. prof. Jana Szyrockiego Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego w Szczecinie (program realizowany przez Instytut Muzyki i Tańca z ramienia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego).

W oczach innych

Wspólną cechą twórczości Wojciecha Błażejczyka jest duża ekspresyjność, witalność, operowanie wyrazistym rytmem, ale także dbałość o barwę i formę – recenzuje twórczość dawnego studenta Zygmunt Krauze. – „Cenię go również za szczerość i odwagę, z jaką wyraża własne emocje, oraz za nieustające poszukiwanie nowych dźwięków. Warto dodać, że pomimo młodego wieku kompozytor jest laureatem wielu konkursów kompozytorskich, a jego utwory są wykonywane na ważnych festiwalach w Polsce i za granicą”¹.

Wojciech Błażejczyk jest laureatem m.in. III nagrody na I Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Krzysztofa Pendereckiego „Arboretum” (za utwór *Introjekcja* z 2012 roku) oraz I nagrody na 52. Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda (za utwór *Exhorta* z 2011 roku), ponadto dwukrotnie otrzymał stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Keimyung Research Foundation.

Muzykolog i publicystka Maria Peryt z Warner Music Poland tak pisze o Błażejczyku na łamach „Ruchu Muzycznego”: „Każdą jego kompozycja intryguje, pozostawia niedosyt i oczekiwanie na kolejny utwór. [...] Duże znaczenie ma tu jego wykształcenie w zakresie reżyserii dźwięku. Kompozytor przyznaje też, że jego poszukiwania sonorystyczne są wynikiem szczególnej wrażliwości na brzmienie, które staje się dla niego jednym z najistotniejszych elementów kształtowania muzycznego przebiegu. Idąc w ślad za emocją i precyzyjnie budowaną na jej bazie formą utworu, Błażejczyk przedstawia własny muzyczny świat, w którym rytm, brzmienie, mrok i niepokój bardzo często absorbują większą część uwagi słuchacza”². Maria Peryt podkreśla, że Błażejczyk

1

Fragment pochodzi z książki do płyty *Loopowizacje Wojciecha Błażejczyka* (ForTune, 2013).

2

M. Peryt, *Warszawska multimuzyka – młode pokolenie kompozytorów w stolicy*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 16/7, www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?id=1818 (data dostępu 12 VI 2014).

3

M. Baczyńska, *Struktura a siła wyrazu* (wywiad z W. Błażejczykiem), „artPAPIER” 2013, nr 3(219), www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=170&artykul=3623 (data dostępu 12 VI 2014).

4

K. A. Wojciechowska, *Klasyka jest młoda*, „Presto. Prosto o muzyce klasycznej” 2013, nr 7, s. 23.

ma głęboką świadomość własnej twórczości, nie zamyka się w żadnej ze stylistyk, nie uznaje podziału na „rozrywkę” i „klasykę”. Zresztą owa otwartość przejawia się nie tylko w jego stylu kompozytorskim – jako wykonawca bierze udział zarówno w projektach eksperymentalnych (m.in. już wspomniana *Sonofrenia*), jak i filmowych (*Niemy Movie*).

W jednym z wywiadów Błażejczyk wypowiada dość odważną deklarację: „Generalnie staram się – tworząc różne rodzaje muzyki (muzykę współczesną, filmową, rockową) – traktować je wszystkie tak samo i wykorzystywać doświadczenia z jednego gatunku w innym. To jest bardzo ożywcze, np. przełożenie rytmiki i energii obecnej w rocku progresywnym do utworów »poważnych«, albo z drugiej strony – myślenia kompozytorskiego do muzyki rockowej”³. Również w wywiadzie dla kwartalnika „Presto. Prosto o muzyce klasycznej” Błażejczyk podkreśla: „Warto się uczyć i poszerzać ramy”⁴.

Kompozytor elastyczny

Dla Błażejczyka nie ma zamówień niemożliwych do zrealizowania. Poza muzyką współczesną, pisze również muzykę filmową (m.in. do filmów górskich *Sisters of Himalaya*, *Everest – przesunąć horyzont*) i teatralną (m.in. *Janosik – naprawdę prawdziwa historia* dla Teatru Maska w Rzeszowie czy *Kopciuszek* dla Teatru Białka w Białymostku). Jednak nie każdy wie, że Błażejczyk ma swoim koncie muzykę do wielu wydawnictw z bajkami dla dzieci oraz do... gier komputerowych (stworzona przez Flying Wild Hog *Hard Reset*, która miała premierę w 2011 roku). Osobne zagadnienie stanowią tworzone przez niego obiektofony, czyli nowe instrumenty muzyczne. W rzeczywistości są to przedmioty codziennego użytku, których dźwięk jest amplifikowany za pośrednictwem mikrofonów kontaktowych i na żywo przetwarzany w programie MAX.

Działalność Błażejczyka jest niezwykle szeroka i obejmuje cały szereg aktywności artystycznych. Muzyk na co dzień współpracuje z kilkoma zespołami i grupami artystycznymi, poza wcześniej wymienionymi to m.in. Demer di (rock progresywny), Duoturbożec (eksperymentalny duet gitarowy z Adamem Świtatą), #ENSEMBLE (multiinstrumentalny zespół prawykonyjący muzykę współczesną) czy MUDO Music Documentaries (grupa filmowa realizująca dokumenty i wizualizacje poświęcone polskiej muzyce współczesnej). Jednakże sam kompozytor za swój największy sukces uważa wykonanie utworu *MAD – Mutual Assured Destruction* na orkiestrę kameralną na festiwalu New Music Concerts w Glenn Goulds Hall w Toronto w 2010 roku.

Moc dźwięku

Głównym narzędziem ekspresji w kompozycjach Błażejczyka wydaje się dźwięk i wszystkie jego przetworzenia. Uwagę zwraca również rytmiczność, łączenie gitary elektrycznej z klasycznym instrumentarium (a co za tym idzie – gitarowych solówek typowych dla muzyki rozrywkowej z muzyką współczesną), a także mroczny, niemalże mistyczny nastrój tworzonych utworów (jak w *Music 4 Four*, które było wykonywane m.in. podczas koncertów Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich towarzyszących Międzynarodowemu Festiwalowi Muzyki Współczesnej Warszawa Jesień). Klimat utworów Błażejczyka wciąga i angażuje, niekiedy wprowadzając słuchaczy w pewnego rodzaju trans. Nic zatem dziwnego, że płyta *Loopowizacje* Błażejczyka pojawiła się w styczniu 2014 w plebiscytach na Płytę Roku 2013.



Sam kompozytor wypowiada się o sobie w sposób nader skromny, co pozwala wierzyć, że po prostu jest... człowiekiem w służbie dźwięku.

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 zastępca redaktora naczelnego magazynu muzycznego „Presto. Prosto o muzyce klasycznej”, prowadzi także działalność pedagogiczną i koncertową. Autorka filmu dokumentalnego *Miła, padnij!*. Od 2009 roku realizuje cykl filmów dokumentalnych *Portrety kompozytorów* (m.in. *Wieczne nastroje* z 2009, *Kilka pytań o słyszenie świata* z 2013). W 2013 roku założyła niezależną grupę filmową MUDO Music Documentaries, złożoną ze studentów i absolwentów uczelni filmowych i muzycznych z kilku miast Polski. Wraz z MUDO Music Documentaries współpracuje m.in. ze Stowarzyszeniem #Art oraz Instytutem Muzyki i Tańca.

Karolina Karaszewska

OBRAZ SŁOWEM MALOWANY*

Audiodeskrypcja to technika narracyjna przeznaczona dla osób niewidomych, zwięzły opis za pomocą słów tego, co wizualne. Stosuje się ją do opisu filmów, programów, przedstawień teatralnych, fotografii w czasopiśmie, obrazów, rzeźb i wielu innych.

Audiodeskrypcja a synteza sztuk

Malarstwo, muzyka, mowa – sztuka w najróżniejszych przejawach, w formie bardziej lub mniej ambitnej czy oczywistej, towarzyszy nam na każdym kroku. Może być piękna – cieszyć oko lub ucho, może spełniać także bardziej przyziemne zadania, służyć jako tło dla codzienności, stymulować do określonych działań. Lubimy przebywać w miejscach korzystnie prezentujących się od strony estetycznej, patrzeć na ładnych ludzi, krajobrazy, przedmioty, oglądać filmy, spektakle, podziwiać talenty, słuchać przyjemnych dźwięków, cieszyć się pięknem słowa. Nie wszyscy mamy jednak równy dostęp do dzieł sztuki. Poszukujemy zatem narzędzi, aby taki dostęp rozszerzyć. Takim narzędziem jest audiodeskrypcja. Mimo swej przydatności technika ta wciąż pozostaje mało znana, a szkoda. Warto wiedzieć o niej coś więcej, chociażby dlatego, że kreuje niezwykle ciekawą syntezę sztuk.

Obraz, obrazy, interpretacja

Jeżeli postawimy sobie za zadanie zastanowienie się nad tym, czym jest obraz, zapewne najpierw pomyślimy o malarstwie, oprawionych w ramy malowidłach, dziełach sztuki wiszących w galeriach. Tymczasem pojęcie to jest tak szerokie, że obejmuje właściwie wszystko, co jesteśmy w stanie zobaczyć. Może być to zatem

i fotografia, i widok z okna, czyli elementy względnie niezmiennie, statyczne, ale także i dynamiczne sekwencje obrazów, poruszające się obiekty: tańczące na scenie postaci, samochody w ruchu ulicznym. Wszystko to można wedle uznania i potrzeb traktować jako sztukę. Ponadto, w ramy oprawić da się także i dynamiczne ciągi obrazów, wystarczy potem dodać do nich dialogi i muzykę – i tym sposobem powstanie dzieło filmowe. Jego ramą będzie ekran kinowy lub telewizyjny, który zapewne nieprzypadkowo kształtem przypomina ramę obrazu.

Wszystkie obrazy, które widzimy, interpretujemy. Cała sztuka, nie tylko ta wizualna, i nasze związane z nią preferencje oparte są na interpretacji. Wszakże podobają nam się określone dzieła i dzieje się tak z jakiegoś powodu, którym jest właśnie to, jak odbieramy i przetwarzamy docierające do nas informacje, jaka estetyka do nas „przemawia”.

„Obiektywna interpretacja”

Audiodeskrypcją z założenia rządzi paradoksy. Jest to sztuka bądź technika, która z definicji ma być obiektywna i zwięzła, aby interpretację dzieła wizualnego pozostawić właściwemu odbiorcy – osobie, która z pewnych względów nie ma dostępu do oryginalnego dzieła. Tu nasuwa się analogia do oryginału w obcym języku i jego

tłumaczenia. Audiodeskrypcja też jest pewnego rodzaju przekładem, tyle że tutaj nie tłumaczy się tekstu na tekst, a obraz na tekst, który dodatkowo przekazany jest odbiorcy za pomocą dźwięku – tekstu odczytanego na głos. Jednakże wspomniany obiektywizm w audiodeskrypcji może być jedynie pozorny, nie da się bowiem opisać obrazu, nie interpretując go. Trzeba dokonać wyboru, co opisać, co pominąć, na co poświęcić więcej uwagi, a na co mniej. W dodatku interpretacja osoby piszącej tekst audiodeskrypcji wynika w znacznej mierze także z zamysłu twórczego autora dzieła, który przedstawia swą wizję artystyczną w określony sposób. Tym samym okazuje się, że interpretacja odbiorcy audiodeskrypcji to tak naprawdę trzy nałożone na siebie punkty widzenia – zamysł autora dzieła i jego założenia, jak owe dzieło zostanie odebrane, interpretacja audiodeskrypcyjisty i wreszcie interpretacja osoby niewidomej... Gdzie tu miejsce na obiektywizm? Poza tym, czy sztuce jakiegokolwiek obiektywizm jest potrzebny? I czy w jakiegokolwiek sposób jego brak pozbawia tekst audiodeskrypcji walorów artystycznych? Chyba nie.

Obraz, słowo i dźwięk – połączenie sztuczne czy naturalne?

Filmowi przy opisie audiodeskrypcji należy się szczególna uwaga, ponieważ to dla potrzeb ekranu najczęściej stosuje się tę technikę. Z uwagi na złożoność i wielowarstwowość filmu przed audiodeskrypcją stoi więcej wyzwań. Są nimi chociażby ograniczenia techniczne – tekst wplata się pomiędzy dialogi i inne elementy dźwiękowe, takie jak muzyka i odgłosy tła, ponadto należy to uczynić w taki sposób, aby ta dodatkowa werbalna ścieżka dźwiękowa nie zaburzała odbioru filmu, ale go ułatwiała. W sztuce zawsze mamy do czynienia z zestawieniem rozmaitych elementów, które nierzadko wcześniej uznalibyśmy za kompletnie nieprzystające. Jednakże połączenia obrazów, tekstów i elementów dźwiękowych, takie jak w filmie, wydają się o tyle naturalne, że przecież w prawdziwym życiu także napotykamy je na każdym kroku. Nie dziwi zatem, że przedostają się one także do sztuki. Film fabularny jest zawsze jakąś wizją rzeczywistości, wprawdzie sztucznie wykreowaną, ale usiłującą sprawić wrażenie realizmu, ukazaną według zamysłu reżysera. Elementem sztucznym, który jest zawsze do filmów dołączany, a mającym wzmacniać przekaz i czynić dzieło atrakcyjniejszym, jest muzyka. Audiodeskrypcja także jest sztucznym elementem i także zalicza się do warstwy dźwiękowej, tyle że

można pokusić się o stwierdzenie, iż jej obecność niekoniecznie wzbogaca film pod względem estetycznym, bo jest w pewnym sensie intruzem, mimo że przydatnym.

Sztuka czy nie?

Tym, co oddala audiodeskrypcję od sztuki, jest jej użyteczność. Tym, co ją do sztuki przybliża, jest piękno słowa i piękno ludzkiego głosu prezentującego tekst. Jak na ironię, im bardziej tekst audiodeskrypcji odpowiada swym wytycznym, czyli maksymalnej zwięzłości i obiektywizmowi opisu, tym staje się mniej atrakcyjny pod względem artystycznym, oddalając się tym samym od sztuki. Pojawia się zatem pytanie, czy narzędzie o naturze czysto użytkowej, jaką jest audiodeskrypcja, w ogóle powinno do miana sztuki pretendować. Skoro jednak ma odbiór filmu ułatwiać i umprzyjemniać, a dodatkowo, będąc tekstem, korzystnie prezentuje się od strony estetycznej i staje się częścią dzieła, czy to filmowego, czy innego o charakterze wizualnym, to dlaczego odmawiać jej miana sztuki, chociażby takiej o charakterze dopełniającego? I skoro przekład tekstu na tekst jest sztuką, zwłaszcza przekład poezji, bo tam tłumacz najbardziej ingeruje w tekst, to przekład obrazu na tekst tym bardziej należy za sztukę uznać, bo tu tekst tworzy się od podstaw, co więcej – maluje się nim obrazy.

Multisztuka

Film jako zestawienie, kumulacja sztuk wizualnych i dźwiękowych, dodatkowo wspomagany audiodeskrypcją, może wręcz być postrzegany jako multisztuka. Jakie walory sztuk można dostrzec w audiodeskrypcji? Przede wszystkim takie, że dzięki pięknu słowa, bez którego nie jesteśmy w stanie się porozumiewać, a więc i nie wyobrażamy sobie bez niego życia, zwielokrotnia ona elementy sztuki w obrębie jednego dzieła o charakterze wizualnym, dynamizuje obraz. A przede wszystkim audiodeskrypcja otwiera drzwi do świata obserwowanego oczami dla pozbawionych do niego dostępu, promując tym samym sztukę.

Karolina Karaszewska – tłumaczka języka angielskiego i rosyjskiego, absolwentka lingwistyki stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, od 2007 roku zatrudniona w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, gdzie zajmuje się tłumaczeniami. Jej zainteresowania zawodowe obejmują przede wszystkim przekład tekstów o tematyce muzycznej. Audiodeskrybuje zdjęcia do periodyków ilustrowanych. Lektorka języka angielskiego w Wyższej Szkole Menedżerskiej w Warszawie. Pracuje nad doktoratem, a temat jej pracy to *Metody audiodeskrypcji i wpływ ich zastosowania na zrozumienie filmu przez odbiorców*.



* Tytuł artykułu został zaczerpnięty z tekstu w opracowaniu Barbary Szymańskiej (www.audiodeskrypcja.pl, data dostępu 3 VII 2014).

Jak branie udziału w partycypacyjnych wydarzeniach artystycznych wpływa na samopoczucie seniorów oraz ich wizerunek w społecznościach lokalnych i społeczeństwie jako takim?¹

SUPERSTAROŚĆ



Gdy myślę o starości, marzę o tym, by móc brać aktywny udział w życiu społecznym, a w centrach sąsiedzkich i instytucjach kultury spotykać ludzi, z którymi będzie mi wtedy dobrze. Współpracować z nimi regularnie nad wspólnymi projektami i rozbudowywać własne sieci wsparcia. Marzę, by korzystając z większej ilości wolnego czasu, czuć się częścią grupy i wspólnie z nią doświadczać nowych, ciekawych wydarzeń. Jak wiemy, włączanie członków społeczności w działania kulturalne i artystyczne ma ogromny wpływ na zmianę trendów i prędkość rozwiązywania problemów społecznych. Jednocześnie to kultura operuje narzędziami, które wzmacniają więzi lokalne i podnoszą subiektywne odczucie jakości życia i dobrostanu psychicznego. Od miłosnych rytuałów po wielkie tytuły. Nie bez kozery więc w latach 70. XX wieku w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych na kanwie dorobku pierwszej i drugiej awangardy zaczął rozwijać się nurt *community arts*. Sztuki społeczności. Część artystów, nie rezygnując z samodzielnej praktyki, zaczęła zachęcać ludzi, swoich potencjalnych odbiorców, do współtworzenia prac, zdając sobie sprawę ze społecznego znaczenia popularyzowania narzędzi artystycznych i pracy z grupą. Z czasem docenili ich narzędzia też psycholodzy i pracownicy instytucji wsparcia społecznego. Jak grzyby po deszczu

1

An Evidence Review of the Impact of Participatory Arts on Older People. Mental Health Foundation, London 2011.

2

Zob. np. *An Evidence Review... lub Ageing Artfully: Older People and Professional Participatory Arts in UK*. The Baring Foundation, London 2009.



fot. Alma Gamil (Flickr)

wyrośli więc organizacje oraz centra tego typu działań i postawiły na pracę z grupami zagrożonymi wykluczeniem społecznym. Z czasem kolejne instytucje wpisywały już do swoich programów elementy artystyczne jako naturalną część programów pracy nad podnoszeniem jakości życia osób starszych, a instytucje i organizacje kultury otworzyły się na sztukę społeczności.

Po co seniorom sztuka?

Tradycja *community arts* pozwoliła artystom krajów Północnego Zachodu na używanie narzędzi swojej pracy w nowych kontekstach, związanych z problemami społecznymi danych momentów historycznych. Gdy więc kilkanaście lat temu kolejne kraje z Północnego Zachodu zaczęły publiczną debatę dotyczącą starzenia się społeczeństw, zmniejszającej się liczby urodzin oraz coraz szybszego wzrostu średniego wieku populacji, wyraźnie rozwijać zaczęto się pole pracy artystycznej i kulturalnej z seniorami. Coraz więcej artystów zapraszanych jest do współpracy z organizacjami i instytucjami kultury, by prowadzić projekty integrujące starszych członków społeczności zarówno na miejscu, w danym centrum kulturalnym, jak i w terenie, miejscu zamieszkania seniorów. Co ciekawe, tego typu działania prowadzone są w domach opieki dziennej i całonocnej, spokojnej starości i szpitalach w związku z rozwojem *art therapy*, czyli psychoterapii operującej narzędziami ekspresji artystycznej jako podstawową formą komunikacji. Seniorzy bardzo chętnie uczestniczą w takich działaniach, z różnych powodów, ceniąc doświadczenia płynące ze spotkań. Dlaczego tak się dzieje i po co wszystkim pokoleniom grup wykluczonych akurat sztuka w praktyce?

Odpowiedź na to pytanie podsuwają liczne badania naukowe, z których łatwo wnioskować, że aktywność artystyczna przynosi pozytywne skutki w różnych grupach wiekowych. Najczęściej

omawianymi efektami twórczych spotkań artystów z seniorami jest jednak z jednej strony wpływ aktywności tego typu na samopoczucie (psychiczne i fizyczne) starszych uczestników procesu, z drugiej pozytywny wpływ obecności i skutków tego typu działań na rozwój wspólnot lokalnych i samej sfery publicznej, społeczeństwa jako takiego.

Z badań wynika², że seniorzy uczestniczący w działaniach z zakresu sztuki społeczności lepiej oceniają swój stan psychiczny, często obniżając dzięki nim poziom depresji, izolacji społecznej i niepewności siebie; czują się docenieni i rozwijają w wielu przypadkach zaniedbane w życiu zawodowym umiejętności czy zainteresowania. Podnoszą przy tym często obniżony przez izolację poziom funkcji poznawczych i narzędzi komunikacyjnych, wzmacniają pamięć i, co ważne, częściowo kompensują sobie koszty psychiczne związane z coraz częściej pojawiającymi się w ich życiu stratami bliskich. Opowiadają, że jednocześnie rozwijają nowe relacje z ludźmi, co pozytywnie odbija się z kolei na różnych, fizycznych i psychicznych, sferach ich życia. Z drugiej strony większość seniorów regularnie uczestniczących w projektach artystycznych doświadcza pozytywnego wpływu aktywności tego typu na poprawę zdrowia fizycznego i kondycji, w tym koordynacji ruchu, pracy serca i kontroli oddechu. Uczestnicy wydarzeń tego typu zazwyczaj znacznie więcej się też ruszają (choćby przez konieczność dojścia do miejsca spotkania), więc lepiej się czują. Brytyjskie badania pokazują, że projekty artystyczne prowadzone z udziałem środowisk senioralnych podnoszą także poziom więzi lokalnych i wsparcia społeczności, rozwijając lokalny kapitał społeczny i budując sieci samopomocy. Podnoszą więc poziom oceny poczucia bezpieczeństwa u seniorów. Nagłośnienie tego typu przedsięwzięć w mediach, choćby lokalnych, i za pomocą poczty pantoflowej przy okazji pozytywnie wpływa na negatywne

społeczne stereotypy dotyczące starości. Te ostatnio często skutkują izolacją i różnymi formami dyskryminacji ze względu na wiek. Międzypokoleniowe wydarzenia kulturalne i artystyczne oraz dyskusje prowadzone wokół nich pozwalają jednocześnie redukować stygmatyzujące seniorów zachowania, trendy i zwyczaje. Z kolei projekty o większej skali z zakresu sztuki partycypacyjnej z udziałem osób starszych, takie jak festiwale międzypokoleniowe, mogą przyczynić się do przełamania faktycznej dyskryminacji ze względu na wiek i autostygmatyzacji, czyli destrukcyjnej reakcji ludzi starszych na treści kultury popularnej stygmatyzujące starość i gloryfikujące młodość. Jak sugerują badania, pomagają one zatrzymać procesy spadku samooceny i redukują zachowania obronne prowadzące do izolacji społecznej.

Jest to o tyle ważne, że według Eurostatu (oficjalnych statystyk UE) dyskryminacja ze względu na wiek jest najczęściej spotykaną formą dyskryminacji w Unii Europejskiej. Przed nami więc ogromna praca na rzecz rozwoju komunikacji i solidarności międzypokoleniowej. Podniesienia jakości życia ludzi starszych. Ogromną rolę w tym procesie odegrać mogą, jak się wydaje, właśnie działania kulturalne i artystyczne, umiejętność wspólnotowego współżycia.

W kontekście wyzwania, jakim jest praca nad tym, by było nam dobrze w późnych etapach życia, ciekawe i pożyteczne zarówno dla seniorów, jak i twórców mogą okazać się wspólne działania teatralne, przedsięwzięcia operujące różnymi narzędziami sztuki wizualnych, śpiewem, tańcem, tekstem czy dźwiękiem – które włączając seniorów w proces ich projektowania i realizowania, dotykają bliskich im tematów, kwestii, zjawisk, doświadczeń. Decyzja dotycząca poziomu włączenia uczestników projektu w „pracę” podejmowana jest jednak przez artystę wychodzącego z inicjatywą. Jedni decydują się na narzucenie uczestnikom scenariusza pracy i przedmiotu opowieści przedstawianej za pomocą danego medium. Drudzy decyzje te podejmują wspólnie z uczestnikami projektu w różnych procesach warsztatowych. Jedni piszą więc scenariusz sztuki teatralnej czy wystawy, zapraszając seniorów do odegrania konkretnej roli czy stworzenia opowieści fotograficznej poświęconej wybranemu tematowi. Drudzy poznają seniorów i na bazie ich historii, doświadczeń, marzeń i lęków wspólnie piszą z nimi dramat, a następnie go reżyserują lub przygotowują treść wystawy, do której wspólnie tworzą prace. Niektórzy decydują się też na wspólne tworzenie wydarzeń kulturalnych, czyli na przykład stworzenie narracji z seniorami, wspólne zwiedzanie wybranych zbiorów, partycypacyjne konstruowanie koncepcji wystawy z kolekcji muzeum, po czym jej realizację. Artyści tworzą też ze starszymi ludźmi obrazy, rzeźby, murale, przekazując im odpowiednie techniki umożliwiające twórczą współpracę pod okiem

specjaliści i pobudzając w nich wyobraźnię³. Po czym grupowo realizują stworzone z seniorami plany na obraz, mural, rzeźbę. Praca nad tymi obiektami i wydarzeniami dostarcza seniorom nowych narzędzi artystycznych i jest jednocześnie ważną pracą psychologiczną. Często buduje filary radości życia i niezależności niektórych osób starszych.

Polska

Doświadczenia z miejsca narodzin *community arts* są dobrą inspiracją do poprawy sytuacji seniorów w Polsce. Z wykonanych na zamówienie ONZ badań *Global Age Watch Index 2013*⁴ wynika, że jakość życia seniorów w Polsce w większości kluczowych dla ich życia kategorii jest fatalna i plasuje się na szarym końcu rankingu jakości życia seniorów w 195 krajach. Do podobnego stwierdzenia przekonuje *Diagnoza Społeczna 2013*. Profesor Janusz Czapiński, psycholog społeczny, podkreśla w niej, że mamy jedną z najstarszych w Europie służb zdrowia, równie słabą sytuację na rynku pracy wśród osób po 50. roku życia i do tego niskie wskaźniki dobrostanu psychicznego seniorów, przy czym – wysoki wskaźnik stanów depresyjnych w późnym etapie życia. Wszystko to składa się między innymi na fakt, że Polska ma najniższy w Unii Europejskiej wskaźnik aktywnego starzenia się, a więc między innymi najwyższy wskaźnik izolacji społecznej związanej z wiekiem. Spośród krajów członkowskich UE jesteśmy jednym ze społeczeństw najgłębiej przygotowanych do stawiania czoła zjawisku starzenia się społeczeństwa. Wiadomo jednocześnie (Eurostat), że już za kilkadziesiąt lat będziemy jednym z trzech najstarszych społeczeństw Europy. Podstawowym wyzwaniem w świetle tej sytuacji jest więc praca nad uruchomieniem kompleksowych polityk senioralnych, które obejmą działania wszystkich szczebli i biur administracji publicznej, spoją je

i połączą potencjały przemian na różnych poziomach warunkowania rozwoju inkluzywnych społeczności miejskich i wiejskich.

Według Sieci Miast i Gmin Przyjaznych Starzeniu Światowej Organizacji Zdrowia⁵ droga ku miastom i społecznościom przyjaznym starzeniu prowadzi przede wszystkim przez nieustanny dialog różnych podmiotów. Praca ta powinna obejmować kilka zakresów tematycznych, w ramach których polityki i programy przenikają się i uzupełniają. Miasta i społeczności przyjazne starzeniu muszą więc dbać zarówno o strategię mieszkaniową adekwatną do możliwości finansowych mieszkańców we wszystkich grupach wiekowych, aspekty przestrzenne przyjazne wszystkim mieszkańcom, zdrowotne, transportowe, ewolucję mechanizmów partycypacji, społeczeństwa obywatelskiego, więzi społeczności lokalnych, jak i o rozwój pomocy społecznej i mediów aktywnych w kształtowaniu dyskursu pozbawionego szkodliwych stereotypów, promującego solidarność międzypokoleniową i zdrowe starzenie się. Społeczności, samorządy, urzędy i administracja centralna muszą też działać na rzecz obniżania poziomu dyskryminacji ze względu na wiek, w tym jej objawów na rynku pracy, i tworzyć odpowiednie warunki do rozwoju tak zwanej srebrnej gospodarki. Ogromna liczba wyzwań stoi w tym kontekście także przed nami, mieszkańcami i członkami społeczności. Musimy nauczyć się przede wszystkim rozumieć i uwzględniać potrzeby różnych grup wiekowych w naszych działaniach profesjonalnych i prywatnych oraz efektywnie się komunikować i wspierać w różnych aspektach życia. Mogą nam w tym pomóc, tak jak w upowszechnianiu wagi sytuacji demograficznej oraz związanym z nią kontekstem psychologicznym i społecznym – zarówno właśnie pracownicy instytucji i organizacji kultury, mediów, aktywni obywatele, animatorzy kultury, jak i artyści, na co wskazują liczne przykłady działań z zagranicy i wciąż nieliczne z Polski.

Polska historia sztuki nie dostarcza jednak wystarczającej bazy działań z zakresu *community arts*, sztuki społeczności, której twórcy, świadomi społecznego i artystycznego potencjału współpracy ze społecznościami wykluczonymi i zagrożonymi wykluczeniem, działają na rzecz podniesienia jakości ich życia. Po roku 2000 pojawia się coraz więcej tego typu działań, wciąż jednak ani twórcy systemu edukacji artystycznej, ani sami artyści, ani polska krytyka sztuki nie podejmują działań mających na celu upowszechnianie sztuki społecznej wśród artystów i instytucji wsparcia społecznego. Istnieje jednak nadzieja, że wraz z nowymi regulacjami prawnymi dotyczącymi polityk senioralnych i oddolnymi działaniami organizacji kultury na rzecz podnoszenia jakości życia wszystkich grup wiekowych, w tym grup senioralnych, pojawi się więcej przedsięwzięć artystycznych nakierowanych na współpracę ze starszymi Polakami i podnoszenie ich jakości

życia za pomocą narzędzi sztuki. Już dziś obserwować można coraz liczniejsze wydarzenia tego typu w miejscach zamieszkania seniorów i instytucjach, siedzibach organizacji kulturalnych, skierowane właśnie do grupy najstarszych odbiorców lub nastawione na współpracę różnych pokoleń. Nie da się jednak ukryć, że brak rozwiniętej i wieloletniej tradycji działań z zakresu sztuki społeczności w Polsce wpływa na fakt, że stosunkowo niewielu artystów interesuje się tego typu działaniami artystycznymi. Narzędzia, jakimi dysponują, są jednocześnie coraz wyraźniej doceniane przez pracowników administracji publicznej jako forma pracy nad minimalizowaniem izolacji i wykluczenia społecznego starszych członków społeczności. Miejmy nadzieję, że kolejne działania oddolne i nowe polityki senioralne na poziomie administracji centralnej czy poszczególnych gmin (które pojawiają się w coraz większej liczbie miejsc w Polsce) wpłyną też na dyskurs krytyki sztuki i programy edukacyjne uczelni artystycznych. I że coraz więcej twórców będzie umiała odnaleźć inspirację do działań artystycznych z udziałem grup wykluczonych i zagrożonych wykluczeniem czy międzypokoleniowych, o silnym potencjale wkładu w pracę nad przemianami społecznymi, i skorzysta z zagranicznych tradycji sztuki społeczności.

Marta Żakowska – antropolożka, członkini Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej, redaktorka naczelna Magazynu Miasta, www publica pl/magazynmiasta.



fot. Birmingham Settlement (Flickr)

3

Ibidem.

4

Zob. www.helpage.org/global-agewatch [data dostępu 30 VI 2014].

5

Zob. www.who.int/ageing/age_friendly_cities_network/en oraz „Global Age-Friendly Cities and Communities: A Guide”, www.who.int/ageing/age_friendly_cities_guide/en/ [data dostępu 30 VI 2014].



Adam Karol Drozdowski

W PRZYSZŁOŚĆ

Jest pewien gatunek teatralny, o którym pisze się mało lub wcale, choć funkcjonuje od dekad na niemalże niezmiennych zasadach, cieszy się popularnością wśród widowni, ogniskuje specjalnie sprofilowane festiwale – a przede wszystkim jest niezbędny dla rozwoju życia teatralnego. Na czym polegają trudności, z jakimi muszą się zmierzyć krytycy recenzujący spektakle dyplomowe?

Odpowiedź na to pytanie nasuwa się sama: pisząc o teatrze brak wystarczających narzędzi krytycznych pozwalających odnieść się do specyfiki dyplomów i traktować je na równi z repertuarowymi propozycjami teatrów zawodowych – a jeżeli już próbują, teksty zazwyczaj okazują się tendencyjne i pełne komunałów. O czym bowiem pisać: o poszczególnych rolach? Głównym zadaniem dyplomu jest przecież pokazanie środowisku możliwości młodego – a już wypuszczanego na rynek – aktorskiego narybku. Taka perspektywa jest jednak udziałem nie krytyków, ale headhunterów czy też, mówiąc po polsku i nie biorąc pod uwagę zapotrzebowań nowych mediów, dyrektorów teatrów szukających nowych twarzy do swoich zespołów. O czym jeszcze: o realizacjach? Zazwyczaj jednak w poszczególnych teatrach szkolnych nazwiska reżyserów-pedagogów i podejmowane przez nich dramaty powtarzają się cyklicznie. Żeby szeroko pojęte środowisko zainteresowało się produkcją dyplomową, szkoła musi zaangażować jako reżysera kogoś z aktualnie głośnym nazwiskiem, co zresztą się zdarza.

Brzmi to rozsądnie i jest w gruncie rzeczy oczywiste – każdy teatroman wie, czym jest dyplom. Tyle że takie postawienie sprawy nie daje żadnego

rozwiązania, ujawnia za to bezmiar pytań i problemów, wiążących się z rozumieniem spektaklu dyplomowego jako odrębnej od reszty życia teatralnego kategorii. Aktorska inicjacja w pierwszym spektaklu – jak by nie patrzeć – repertuarowym, zamiast swoistym rytuałem przejścia staje się doświadczeniem hermetycznym i jeżeli nie przyniesie natychmiastowego angażu, pozwala najwyżej na udział we wciąż hermetycznych, nawet jeśli międzynarodowych, festiwalach szkół teatralnych.

Mniejsze zło

Nie chcę być niesprawiedliwy, zdarzają się przecież wyjątki. Bywa, że reżyserzy zapraszają zrealizowany przez siebie spektakl dyplomowy do macierzystych teatrów, co może otworzyć adeptom wydziałów aktorskich dodatkowe drzwi. Tak stało się na przykład z tegorocznym spektaklem dyplomowym Wydziału Sztuki Lalkarskiej z białostockiej filii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie – *Pancerni* w reżyserii Konrada Dworakowskiego w maju pojawili się na afiszu łódzkiego Pinokia, zresztą podczas Festiwalu Szkół Teatralnych, ale niezależnie od jego programu. Kwestia wyrzucania poza nawias teatru lalkowego (abstrahując od faktu, że w *Pancernych*, jak w wielu dyplomach z Białegostoku,

funkcjonuje wyłącznie żywy plan) to temat na osobną rozprawę, zwłaszcza wobec opublikowanego ostatnio listu otwartego, który studenci obecnego roku dyplomowego białostockiej filii Akademii Teatralnej zaadresowali do rektorów wszystkich państwowych szkół teatralnych: „Nie czujemy się gorszymi aktorami od kolegów kończących wydziały warszawski, krakowski, łódzki czy wrocławski. Nabyte w toku studiów umiejętności animacyjne oraz wycucie formy traktujemy jako swój walor, a nie powód do wstydu. Dotyka nas stygmatyzujący stereotyp lalkarza – półamatora poruszającego lalkami, któremu niedostatki talentu i warsztatu nie pozwalają na wyjście przed parawan”. Młodzi aktorzy lalkarze po raz pierwszy i ostatni zaproszeni zostali na Festiwal Szkół Teatralnych w 1994 roku, kiedy zdobyli nagrodę za kreację zbiorową. Świadczy to dobitnie o absurdzie środowiskowych podziałów: spektakle szkolne to jeszcze-nie-spektakle, a dyplomy lalkowe to jeszcze-co-innego-niż-dyplomy. W tym kontekście najważniejszym sukcesem *Pancernych*, opartych na tekście Pawła Demirskiego *Niech żyje wojna!*, jest udział w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, w którym zostali zakwalifikowani do finału na równi z głośnymi tytułami teatru zawodowego.





To jednak chlubny wyjątek i świadectwo przyszłościowego myślenia władz białostockiej filii Akademii Teatralnej, przy czym mowa tu zwłaszcza o przyszłości młodych aktorów. List otwarty lalkarzy uruchomił dyskusję – w ślad za nim podobne pismo wystosowali studenci Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu, oddziału krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego. Problem pomijania przez środowisko pozostaje. Faktem jest więc, że studenci wydziałów aktorskich, zwłaszcza ulokowanych poza głównymi ośrodkami uczelni (Białystok, Bytom, Wrocław), myśląc o roku dyplomowym, stają przed trudnym wyborem: zostać w szkole czy zawczasu szukać angażu w teatrach zawodowych i tam zdobyte role zgłaszać jako swoje dyplomy – co wiąże się rzeczą jasną ze skomplikowanymi procedurami. Niezależnie od podjętej decyzji, efekt jest loterią. Za lojalnością wobec szkoły sporo przemawia. Spektakl dyplomowy jest po pierwsze zwieńczeniem programu nauczania – zmusza do komplementarnego wykorzystania częściowo zdobywanych umiejętności w pracy nad pełnowymiarową, repertuarową realizacją, ale wciąż pod okiem znających studenta pedagogów, wciąż w zgranym podczas trzech lat nauki zespole, wciąż w warunkach laboratoryjnych, niejako pod kloszem, bez groźby na przykład nagłego zdjęcia z afisza przed zagranieniem wymaganej liczby powtórzeń czy nawet naglących terminów. Poza tym dyplomów jest kilka, każdy prowadzony przez kogoś innego, każdy ujawnia inną metodę pracy z reżyserem, co przy wspomnianej głębokości doświadczenia powinno przygotowywać na najrozmaitsze ewentualności w późniejszym życiu zawodowym. W tym roku w warszawskiej Akademii Teatralnej absolwenci *in spe* mieli możliwość pracy z Mają Komorowską, Krzysztofem Majchrzakiem, Cezarym

Morawskim i Marcinem Hyncarem. Rozpiętość jest więc znaczna.

Nie zmienia to faktu, że coraz więcej studentów decyduje się na drugą opcję i stara się grać poza szkołą role uznane potem za dyplomowe. Zdarza się, i to szczęśliwie coraz częściej, że dyplomy powstają we współpracy z instytucjonalnymi teatrami – w Warszawie w ten sposób zaistniały między innymi *Moulin Noir* w reżyserii Marcina Przybylskiego w Teatrze Współczesnym (2008) czy *Piosennik* pod opieką Andrzeja Poniedziałkiego w Ateneum (2013). Poza mury uczelni studenci wychodzą też namawiani przez pedagogów do wzięcia udziału w castingach teatralnych lub poleceni reżyserom przez władze wydziałów. Tym niemniej ci, którzy nie dostaną takiej możliwości od szkoły – znów mowa tu zwłaszcza, choć nie tylko, o oddziałach zamiejscowych, gdzie szanse na angaż w tym samym mieście są proporcjonalne do liczby teatrów – często starają się doprowadzić do tego samodzielnie.

Zaliczenie dyplomu w teatrze zawodowym wymaga, poza tułem szczęścia, przede wszystkim wielkiego zaangażowania i samozaparcia ze strony młodego aktora, ale i dobrej woli ze strony kierownictwa Wydziałów Aktorskich i ciała profesorskiego – wykładowcy muszą wszak spektakl zobaczyć, a bywa (to przykłady tylko z tego roku), że studenci z Białegostoku dyplom robią w Katowicach, z Warszawy – w Gdańsku. Poza tym jest to skok na głęboką wodę: praca nad rolą za wiedzą i kontrolą szkoły, ale bez bieżącego wsparcia pedagogicznego, bez pewności efektu, bazująca wyłącznie na własnych możliwościach. Ale wciąż podjęcie takiej próby, wymagającej dojrzałego pomysłu na siebie, równa się wzięciu spraw w swoje ręce; a z graniem na własny rachunek wiąże się

znacznie większa szansa na kolejne angaże, tym bardziej, że środowisko krytyczne jest szczególnie czułe na nowe twarze, jeżeli tylko pojawią się w spektaklach, o których się pisze – czyli nie w przedstawieniach dyplomowych. Trzeba dziś pokazać się gdzieś, gdzie warto, w czymś na czasie, a najlepiej – u kogoś, o kim jest głośno.

Rynek jest coraz trudniejszy, mam też przykre wrażenie, że minęły już (nie tak przecież odległe!) czasy, kiedy trzech studentów łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej mogło założyć niezależną grupę teatralną i ze zrobionym na własną rękę przedstawieniem, kpiącym z całego środowiska i rozrachunkowym wobec szkoły, podbić festiwale w całej Polsce, aż profesorowie niepokornej trójki musieli uznać jego wirtuozerię. *Technika punktu świetlnego* Chórów Gertrudy Stein, bo tak wówczas nazwali swój teatr Marcin Brzozowski, Grzegorz Strosz i Piotr Szrajber, powinna być zresztą grana do dziś, podobno przywrócenie spektaklu jest w planach – obawiam się, że ostrość ich komentarza nie traci na aktualności, może wręcz odwrotnie. Brzozowski sam notabene wyklada dziś w Filmówce – może jego należałoby zapytać, ile w realiach uczelnianego życia zmieniła nieco ponad dekada od premiery *Techniki...*?

Podobieństwo przeciwieństw

Dwa spośród tegorocznych spektakli dyplomantów warszawskiej Akademii Teatralnej są skrajnie różne. Maja Komorowska zrealizowała *Szkice z Dostojewskiego*, oparte na arcydziełach światowej prozy, *Idiocie* i *Braciach Karamazow*. Marcin Hyncnar wystawił *Tonację blue* na podstawie broadwayowskiego dramatu *The Blue Room* Davida Hare'a. Dostojewski – filozof, badacz ludzkiej duszy, osadzający dramatyczne losy swoich

postaci w metafizycznie, mistycznie postrzeganym świecie. Tajemnica i zmagania z dwoistością natury człowieka. Hare – portrecista wyzutych z duchowości czasów współczesnych, zanurzający bohaterów gnanych tęsknotą za podstawowymi ludzkimi odruchami w ciągły zdarzeń bez znaczenia i bez konsekwencji, ograniczający ich sferę intymną do cielesności. Papierowość charakterów i poczucie pustki. *Szkice...*, eleganckie, z klasyczną dbałością o historyczny kostium i gest, rozgrywane się w niemal pustej, technicznej przestrzeni wyznaczonej przez kilka mocnych wizualnych znaków i *Tonacja...*, skrząca od intertekstualnych aluzji i pomysłowych inscenizacyjnych, poczawszy od muzyki na żywo po kempowe złote konfetti i kostiumy tańczących plemników, zagarniająca przestrzeń sceny nieustannie zmieniającymi się światłami, projekcjami i rekvizytami. Wreszcie Komorowska, *Szkicami...* zamykająca swoją wieloletnią pracę pedagogiczną, żywa legenda polskiego teatru i Hycnar, niedawne odkrycie aktorskie, który *Tonacją...* oficjalnie rozpoczyna karierę reżyserską – spektakl jest równocześnie jego, studenta Wydziału Reżyserii, dyplomem. Dwie propozycje skierowane do dwóch całkowicie różnych grup odbiorców i obie udane, sądząc po ciepłych reakcjach widowni.

Wydawałoby się, że tak biegunowe realizacje powinny dać młodym aktorom równie skrajne możliwości wykazania się umiejętnościami. A jednak różnice w oprawie scenicznej nie przekładały się na spodziewaną zmianę środków wyrazu, energii. Nizależnie, czy zapija się szampanem samotność i niespełnienie podczas straceńczej ucieczki sennymi przez zaśnieżone pola mateńki Rosji, czy wciąga się kokainę z brudnej podłogi, żeby oddalić od siebie samotność i mizერიę płatnego spotkania w londyńskim nocnym klubie – gest psychologiczny pozostaje ten sam. Zupetnie nie w tym więc rzecz, czy któryś z dyplomów jest lepszy, czy w którymś lepiej się śpiewa, a w którymś lepiej nosi suknię, kto z obsady się wybija, kto odstaje; tę wiedzę dyplomantom przyniosły już trzy

lata egzaminów z poszczególnych przedmiotów. Problem tkwi gdzie indziej. Realizacja spektaklu dyplomowego niesie konieczność możliwie najlepszego poprowadzenia przebiegu psychologicznego, żeby umożliwić każdemu z grających zaprezentowanie maksimum swoich możliwości, szerokiego wachlarza emocji, umiejętności odnalezienia się w zróżnicowanych etudach. Często jednak brakuje przy tym dostatecznego skupienia na świadomości formy i plastycznej metafory, na myśleniu abstrakcyjnym oraz myśleniu całością spektaklu – aktor może nabyć te umiejętności dopiero w pracy nad pełnowymiarowym przedstawieniem, w którym wszystkie elementy pracują na siebie wzajemnie.

Tu, dochodząc do sedna, należy zacytować ostatni akapit tekstu Ewy Uniejewskiej z programu do *Tonacji blue*: „Sztuka Davida Hare’a to także rzadki przykład demokracji w teatrze. Nie ma w niej ról mniejszych i większych, zadania aktorów są wyrównane – sytuacja niemal wymarzona w przypadku pracy nad spektaklem dyplomowym”. Do takiej sytuacji doprowadza się też podczas tworzenia adaptacji, ewentualne nierówności wyrównuje się dodatkowymi zadaniami, regulamin studiów zapewnia wszak studentom odpowiedni przydział ról dyplomowych. Tylko czy to na pewno wymarzona droga?

W służbie struktury

Pamiętam własne, nie mniejsze niż całego środowiska, zaciekawienie, kiedy Maja Kleczewska robiła z dyplomantami krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej *Babel 2* czy kiedy Paweł Passini wystawiał na scenie warszawskiego Collegium Nobilium *Yermę*. Zresztą oba spektakle, mimo niewątpliwie dobrych fragmentów, podobały mi się umiarkowanie – cóż, to nie moje teatralne rejony. W obu przypadkach satysfakcja odbiorcy pozostawała jednak spora: otóż czułem, że zostaliśmy, widzowie i aktorzy, potraktowani poważnie. Niezależnie od tego, jak bardzo cenię pracę reżysersko-pedagogiczną i jakość spektakli

dyplomowych, choćby Jarosława Gajewskiego (bardzo dobre *Wesele*, świetni Witkacowscy *Oni*) czy Jana Peszka (ciekawą krakowski *Hamlet*), a oglądam je z niekłamaną przyjemnością, zawsze ostatecznie drażni mnie ich konstrukcja, zakładająca regularnie pojawiające się solówki kolejno każdego z aktorów – czy to monologi, czy piosenki. Rozumiem tę konieczność, skoro znam funkcję roli dyplomowej, ale w tym momencie spektakl jako całość zaczyna służyć bardziej wykonawcom niż widzom, czego już zaakceptować w pełni nie umiem. Kiedy zaś proporcje zostaną przesadnie zaburzone na rzecz funkcji dyplomowej, nawet przedstawienia oparte na wielkiej literaturze i świetnie poprowadzone aktorsko zamieniają się w rodzaj rewii, zestawu popisowych scen. Ta demokracja równości udziału w strukturze przedstawienia potrafi skutecznie zabić jego dramaturgię. U Passiniego czy Kleczewskiej spektakl był zaś przede wszystkim spektaklem, zachowującym wyrazistość ich stylistyk, nie kłaniającym się wymogom formalnym, by nie rzecz znowu gatunkowym, dyplomu.

Z drugiej strony tli się we mnie wątpliwość, co jest bardziej potrzebne adeptom sztuki scenicznej na początku kariery: udział w jednostkowym przedsięwzięciu uznanego reżysera, z którego metodami nie spotkają się więcej, o ile nie będą kontynuowali współpracy, czy bardziej nienaznaczona konkretnym charakterem teatralnego pisma praca, przygotowująca ogólnie do wymarzonego zawodu? Jak wyważyć środki, biorąc na dodatek pod uwagę możliwości finansowe szkół o budżecie uzależnionym od Ministerstwa? Póki na skali są te dwie opcje – jeśli nie jedyne, to na pewno najważniejsze (bo czym innym jest różnorodność charakterów pracy choćby z Komorowską czy Hycnarem, a czym innym zbliżone efekty, do jakich ta praca dąży) – jednoznacznej odpowiedzi nie uda się znaleźć. Co za tym idzie – konflikt między racjami widza a wymogami procesu pedagogicznego pozostanie nierozstrzygnięty.

Trzeba przy tym pamiętać, że wszystko to eksperyment na żywym organizmie. Zastanawiam się, kto wyjdzie kiedyś ze szkoły, jeżeli nastąpi moment, w którym studenci nie będą mieli możliwości laboratoryjnej pracy z Nauczycielami takimi, jak Komorowska, a poddani zostaną wyłącznie metodom reżyserów przyzwyczajonych do działania z dojrzałymi aktorami. Nie wiem, co to zmieni w nich jako artystach, co to zmieni w nich wobec rynku – ale obawiam się, że im agresywniejszy ów rynek będzie się stawał, tym większe prawdopodobieństwo podobnego obrotu spraw. A równocześnie pozostawanie przy *status quo* już dziś przecież nie sprawdza się dość dobrze. Musi jednak być pośrednia droga!





Tu wyróżnić należy najnowszy dyplom z wrocławskiej filii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, *Odyseje 2014*, zrealizowany ze studentami przez Agatę Dudę-Gracz. Reżyserka nie zrezygnowała z autorskiego charakteru spektaklu, jest więc w nim wszystko, do czego przyzwyczała widzów: nacisk na wizualną jakość przedstawienia, plastyka ruchu, niebanalna oprawa sceniczna, świadomość formy; a z drugiej strony – atrybuty współczesnego teatru: brutalność, nagość, rozpiętość stylistyczna od błazenady do misterium – a wszystko to na *Odysei* przepisanej wspólnie przez zespół podczas pracy. Nie widziałem dotąd spektaklu dyplomowego, który przygotowywałby aktorów do udziału w takiej wielości formułek teatralnych; sceny o precyzyjnej partyturze rozgrywają się nie tylko w teatrze szkolnym, ale też w pięciu plenerowych lokalizacjach (jak dworzec, zakład karny, port) i w wiozącym aktorów wraz z widzami z miejsca na miejsce – z wyspy na wyspę – autobusie. Scenariusz rozplanowany jest tak, że nastrój kolejnych epizodów zmienia się wraz z postępującym zmierzchaniem, puenta następuje już nocą na cmentarzu. Przez niemal cztery godziny trwania dyplomu młodzi aktorzy muszą utrzymywać nie tylko intensywność emocji typową dla teatru Dudy-Gracz, ale też skupiać uwagę widzów improwizując w rolach, kiedy autobus staje w korku i trasa się wydłuża. To doświadczenie, które pozwoli im odnajdywać się zarówno w repertuarze tragicznym, komediowym, jak i w performansie, w teatrze plastycznym, postdramatycznym, autorskim, laboratoryjnym – a nie ma tu stańszych ról.

Można więc odnaleźć metody pozwalające utrzymać wypadkową między specyfiką i funkcją spektaklu dyplomowego a świeżą i ciekawą artystycznie formą przedstawienia ukierunkowanego na widza. Czy to nie najwyższy czas, żeby podjąć szeroką, środowiskową dyskusję o przyszłości nadchodzących pokoleń aktorów? Dyplomy mogą i powinny znaleźć dla siebie nową formułę, która nie funkcjonowałaby jako znaczące wyjątki, ale jako podstawa zmiany sposobu myślenia o momencie wejścia adeptów sztuki aktorskiej w zawód. Im mniejsza będzie hermetyzacja dokonań dyplomantów, tym większe zainteresowanie nimi szeroko pojętego środowiska teatralnego – a w efekcie tym lepszy dla nich start. Żadne podziały nie powinny mieć na to wpływu; pomijając dyplomy i zrzucając odpowiedzialność za dalsze losy studentów wyłącznie na barki szkół, środowisko teatru zawodowego podcina gałąź, na której samo siedzi.

Przyszłość absolwentów wydziałów aktorskich – bez wyjątku – to przecież przyszłość teatru, czyli nasza wspólna.

Adam Karol Drozdowski – ukończył Wydział Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej i nie ukończył Wydziału Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pisuje dla miesięcznika „Teatr” i innych periodyków, prowadzi warsztaty z teatropisania i gazety festiwalowe, buduje przestrzenie sceniczne i lalki. Po godzinach rapuje w zespołach muzycznych DLA KONTRASTU i PRD.

Zofia Jabłonowska-Ratajska

WYSTAWY PO

ZMROKU

W rodzaju wspólnoty, jaka powstaje podczas przeżywanej przez miasto nocy muzeów, spełnia się charakter sztuki jako gry: „Jedną z głównych sił napędowych współczesnej sztuki jest przecież chęć przetamania dystansu, jaki zachowują wobec dzieła publiczność, widownia, konsumenci [...] dążenie do zastąpienia dystansu widza zaangażowaniem uczestnika gry” (H. G. Gadamer, *Aktualność piękna*).

Gra, celebacja, składają się na wspólne święto, otwarte dla każdego, na świętowanie obecności sztuki w mieście. Na co dzień ukryta, słabo widoczna, niezauważana wychodzi oto na zewnątrz i wypełnia miejską przestrzeń. „Wreszcie trzeci punkt, święto. Nie chciałbym kolejny raz powtarzać, w jakim stosunku pozostaje czas w ogóle i własny czas sztuki do własnego czasu święta, ale skoncentrować się na tym jednym punkcie, że święto jest czymś, co wszystkich jednoczy. Cechą charakterystyczną świętowania wydaje mi się to, że jest ono czymś dla tego tylko, kto w nim bierze udział. Wydaje mi się to obecnością szczególną, taką której powinna towarzyszyć pełna świadomość” (Ibidem.).

Świadomość uczestników dotyczy również tego, że podczas określonego, wyjątkowego wydarzenia zostali wszyscy włączeni do grupy zaproszonych, wyróżnionych, stąd wartość owego przeżywania wzrasta, wzbudzając większe niż zwykle uznanie i akceptację dla sztuki, jako że jest oglądana zbiorowo, w grupie, wspólnie. Otwarty spektakl, do którego zostali zaproszeni, podnosi też własne poczucie wartości odbiorców, stanowi bowiem rodzaj nie tylko wspólnej gry, ale wtajemniczenia, otwarcia, wejścia w nieznanne. Dlatego przede wszystkim, że sztuka znacznie głębiej niż inne formy poznania wprowadza w tajemnicę rzeczywistości, nie stawia jej granic właściwych słowom i opowieściom, przekazuje emocje i wrażliwość – otwierając wrażliwość i wyobraźnię odbiorców.



Wideomapping na budynku rektoratu ASP. Fot. Marta Ikonowicz

Wydaje się, że wielu organizatorów wydarzeń nocy muzeów te właśnie jej cechy (poza oczywistą promocją) stara się ukazać i wykorzystać, potęgując aurę tajemniczości w sprzyjających jej zmroku, grze światłem itp. Tak ma działać na przykład coroczny efektowny pokaz „muzeum utraconego”. To także dobry moment na działania poświęcone rozważaniom o świetle, prezentowane podczas kolejnej, VII edycji „Pięknych kłamstw” w ogrodach BUW. Zaproszeni przez kuratorkę, Eulalię Domanowską, artyści czerpią z nieprzebranych zasobów i różnych źródeł światła, tworząc multimedialne projekcje, instalacje z neonów, interaktywne gry. Wyczarowujący światło artysta przeistacza się w maga, może wprowadzać oświetlenie i oświecenie, leczycy światłem, ocieplać, pozwalać widzom uruchamiać i ogrzewać źródła światła, przebić studnię na drugi koniec świata i oglądać dzięki kamerze, co się tam dzieje, wysyłać wiadomości w kosmos, czytać w magicznej kuli z wszechwidzącym okiem – to właśnie rodzaj działań inspirujących, operujących nieoczywistymi metaforami, zapalających w odbiorcach kolejne pokłady skojarzeń.

Miejscem obdarzonym szczególną aurą są podziemia kościoła ewangelicko-augsburskiego, przestrzeń Lutheraneum, której surowa, owalna forma narzuca sposób oglądania prac, skupienie, równomierne rozłożenie akcentów. Od kilku lat noc muzeów należy tu do studentów pracowni prof. Stanisława Baja i dr. Arkadiusza Karapudy. Tym razem studenci przenieśli do Lutheraneum realizację zadania *Dynamizm, równowaga, różnorodność*, a jednocześnie wspólnie zaaranżowali miejsce nietatwe ekspozycyjnie, podzielone filarami. Pierwszy, wewnętrzny krąg sali tworzyło 40 niewielkich kartonowych pudeł pokrytych różnymi wariantami umownego pejzażu, linii ziemi, horyzontu i nieba w różnych tonacjach błękitu, zieleni, brązu i czerni. Wiszące dookoła na ścianach, w większości malarskie prace podejmowały temat zadania, określając zmienne stany materii

i emocji, szukając własnego znaku, zdolnego do tego, by tę zmienność unieść. Studenci szukali go za pomocą narracji, figuracji, geometrii, koloru, abstrakcji – malując pejzaż, fragmenty ciała, ruch i statyczność, sekwencje form geometrycznych, wykresy i ciągi. I tworząc interesującą, wielopostaciową wizytówkę pracowni.

Niezależnie od świętowania, ta noc była w przypadku uczelni artystycznej kolejną okazją do pokazania możliwości twórczych i warsztatowych wybranych artystów i pracowni. Taki charakter miała wystawa *Zawód: projektant* w galerii Salon Akademii, a także *Pracownia i studenci* prof. Piotra Jaworowskiego. Wystawa istotna tym bardziej, że

mogła stanowić wprowadzenie w odbywające się w tym roku Triennale Sztuk Graficznych IM-PRINT oraz Biennale Plakatu. Studenckie projekty pokazane w Auli ASP były częścią realizowanego w pracowniach Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii oraz Wydziału Grafiki programu, który z jednej strony nawiązuje do klasycznego dizajnu „na papierze”, z drugiej zaś podejmuje problematykę projektowania graficznego dla nowych mediów. Z jedynym podkreślanym przez prowadzącego założeniem: małe jest piękne, proste jest piękne. A zatem studenci mają dotrzeć do sedna zagadnienia, wydobyć zeń to, co najważniejsze i klarowne. I takie wrażenie, tak podejmowanego wysiłku, można odnieść na tej wystawie, oglądając ćwiczenia i projekty katalogów plakatów czy publikacji. „Uważam, że na naszym Wydziale jest szczególnie pożądane prowadzenie właśnie pracowni projektowej, bowiem nie potrafię sobie wyobrazić (ale niestety czasem widzę!) nowych mediów bez elektronicznej typografii, ikon i piktogramów, takiej czy innej nawigacji, obmyślenia i projektowania struktury; bez książki elektronicznej czy – na końcu – strony internetowej” – napisał we wstępie do wystawy prof. Jaworowski.

Można było oprócz tego zwiedzać otwarte pracownie, oglądać filmy i video – mapowanie na dziedzińcu Akademii. A całości strzegła wataha szarych psów, wypuszczona na tę noc przez pracownię rzeźby Wydziału Architektury Wnętrz.

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



Dynamizm, równowaga, różnorodność w Lutheraneum

Patronat medialny

Marta Żakowska

RAFAŁ KOWALSKI *FALA*

Kolejną, ostatnią już odstoną projektu „1/∞” na antresoli stacji metra Marymont była praca Rafała Kowalskiego pod tytułem *Fala*. Jak twierdzi autor, stanowiła ona „malarzski zapis będący próbą odwrócenia ról, zatarciem granicy między pierwotnym, jednostkowym dziełem a mechanicznym powieleniem. Każdy z sześciu elementów obrazu zachowując cechy oryginału, ma jednocześnie zaprzeczyć jego wyjątkowości. Naiwnie naśladowując wydruk, stwarzać niejednoznaczność tej sytuacji”. I kontynuuje: „Koncepcja taka miała być próbą zbudowania naturalnego związku między dziełem a miejscem realizacji, gdzie pojedynczy pasażer metra buduje rytm tłumy podróżnych. W szczególny sposób miała także dzięki prostej, syntetycznej formie koncentrować widza na znaku, motywie, tak aby ułatwić wejście w metaforyczny wymiar, przestrzeń założenia. Szczególnie przy zmianie skali obrazu, gdy czytelność ulega pewnej względności, a abstrakcyjne elementy wychodzą na plan pierwszy, »wciągając« w grę zestawień barw, faktur i tonów. Skrótowość i uniwersalność przekazu stanowią tu bezpośrednie środki komunikacji malarstwa z odbiorcą”.

Praca Kowalskiego, choć ciekawa i atrakcyjna sama w sobie, jest niejako kwintesencją problematycznego charakteru większości realizacji z cyklu „1/∞”, przedstawionych w galerii A19. Choć bowiem sama reprodukcja *Fali* jest interesująca i, operując językiem laika, „ładna”, to nijak nie nawiązuje do miejsca, w którym jest przedstawiona. Nie warunkuje wyjątkowego wydarzenia między odbiorcą a artystą w konkretnym miejscu i czasie, nie wchodzi w dialog z architekturą stacji metra ani jej okolicą, tożsamością, historią, przyszłością, kontekstem, charakterem, społecznością lokalną czy przypadkowymi jej użytkownikami. Opatrzona jest dodatkowo opisem, autorskim tekstem Kowalskiego, który, niestety – jak na zróżnicowaną, trudną do zidentyfikowania grupę odbiorców galerii A19, użytkowników metra – wydaje się zbyt enigmatyczny.

Dobrze jednak się stało, że to właśnie *Fala* zamyka serię pokazów „1/∞”. Okazuje się bowiem, że znacząca większość artystów, którzy brali udział w projekcie, nie wzięta rzetelnie pod uwagę specyfiki ekspozycji w przestrzeni publicznej. Wystawianie w miejscu takim jak stacja metra zlokalizowana w konkretnym miejscu (dla części użytkowników stanowiącym ważny element tożsamości, dla pozostałych będącym przestrzenią tranzytową) otwiera ogromny horyzont. Niewielu spośród artystów tworzących serię pokazów „1/∞” z niego skorzystało i pokazało, że go zauważa. W większości realizacji zabrakło wyraźnego sygnału od autora, który wskazywałby na fakt, że artysta jest świadomy kontekstu i warunków, w jakich wystawia; że chce prowadzić realny dialog z odbiorcą, którego tak trudno w tego typu przestrzeni publicznej określić; i że jest świadomy tej niewiedzy, ale wie za to, gdzie ten odbiorca się znajduje i może szacować, w jakim jest tam celu. Większość realizacji składała się więc z pięciu osobnych, niezależnych elementów: reprodukcji, opisu, miejsca, oryginału i odbiorcy. Ta sama struktura ekspozycji uwypukliła się podczas realizacji Kowalskiego. Enigmatyczny opis w gruncie rzeczy nie miał związku z reprodukcją czy oryginałem, choć dotyczył ciekawej, co warto podkreślić, realizacji. W zasadzie tak samo pasowałby więc do wielu innych obrazów w tym miejscu. Reprodukcja z kolei nie miała żadnego związku ani z miejscem, w jakim się znajdowała, jego historią, tożsamością, psychologią, znaczeniem, zapachem, dźwiękiem, życiem codziennym, przyszłością, projektem architektonicznym, ani z odbiorcą, który na nią patrzył w konkretnym miejscu i czasie, w trakcie podróży, realizowania swoich konkretnych planów, marzeń czy obowiązków. Choć więc miło było przechadzać się po stacji metra Marymont, patrząc na wielką matkę Kowalskiego zamiast na kolejny billboard czy nagą ścianę, to realizacja ta pozwoliła mi po raz kolejny utwierdzić się w przekonaniu, że brakuje nam w Polsce powszechnej świadomości



społecznego potencjału sztuki współczesnej w przestrzeniach publicznych. Być może wynika to z historii Polski. Oficjalna sztuka publiczna długo miała bezpośredni związek z reżimem. Nieoficjalna, tworzona niezależnie, była więc w większości przypadków aktem oporu i manifestacją sprzeciwu społeczno-politycznego. Podczas gdy w licznych miejscach na świecie rozwijała się tradycja sztuki publicznej jako elementu rozwoju tożsamości lokalnych i kształtowało się społeczne rozumienie pojęcia *site-specific* (opisującego prace tworzone specjalnego do danego miejsca i uwzględniające jego kulturowe, psychologiczne, historyczne, społeczne konteksty), to w Polsce rola

sztuki w przestrzeni publicznej warunkowana była systemem trzymającym życie publiczne w ryzach. Niewielu młodych artystów polskich realizuje dziś więc projekty, które spełniałyby wymogi sztuki publicznej związanej z lokalnym kontekstem – różniące się w szczególny sposób od prac, które jednak równie dobrze prezentowane mogłyby być w galeriach. Wiele za to, jak widać, jeszcze przed nami w tym kontekście i miejmy nadzieję, że seria realizacji „1/∞” oraz krytyczna, konstruktywna debata wokół niej pozwolą większej liczbie artystów



chcących pracować w przestrzeniach publicznych zacząć zgłębiać tajniki, historie i tradycje oraz rolę takiej sztuki jako znaczącego elementu tworzenia konkretnego miejsca, od dialogu z jego projektem architektonicznym po dialog z jego psychologią. Bo choć każda z realizacji serii „1/∞” na stacji metra Marymont zrobiła na mnie wrażenie, to większość z nich naprawdę mogła równie dobrze wisieć na stacji metra Ursynów albo w tradycyjnej galerii. Po zakończeniu pokazów w ramach projektu najgłośniejsze dudni mi więc w głowie najbardziej, w zasadzie w tym kontekście śmieszne, pytanie: jak to się stało, że przez tyle miesięcy pokazów tylko jeden artysta wyraźnie odniósł się do Żoliborza? I przede wszystkim, jak doszło do tego, że w tych wszystkich opowieściach nawet na sekundę w tle nie pojawiło się na przykład życie codzienne czy też wybrany element mitologii ogromnej społeczności targowiska, od którego galerię A19 dzieli 25 sekund spacerem?

Rafał Kowalski – ur. 1973, dr sztuki w dziedzinie sztuk plastycznych, absolwent ASP w Warszawie (dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Krzysztofa Wachowiaka, 1999), obecnie jest zatrudniony na stanowisku adiunkta. Pracuje w macierzystej uczelni od 1996 roku, początkowo jako pełniący obowiązki asystenta, a od 1999 jako asystent w pracowni prof. Marka Sapetta; od 2004 w pracowni rysunku prof. Marka Wyrzykowskiego. W roku 1996 prowadził program telewizyjny *Wizje na wizji*, poświęcony sztuce. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem oraz instalacją.

Marta Żakowska – antropolożka, członkini Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej, redaktorka naczelna Magazynu Miasta, www.publica.pl/magazynmiasta.

NOWOŚCI WYDAWNICZE



Krzysztof Lipka
Pejzaż nadziei

Muzyka, sztuka asemantyczna, przepojona treściami duchowymi, nieprzekładalnymi na słowa, nie jest podatna na przyjmowanie konkretnych pojęć i wyrażanie idei pozamuzycznych. Dzięki temu stanowi zapewne ostatni w sztuce azyl, dziedzinę odporną na negatywne treści niesione przez współczesną cywilizację. Czy stawiając opór ponowoczesnym tendencjom, ma szansę przetrwać jako nośnik najwyższych wartości? Lub jeszcze więcej: stać się „pejzażem nadziei”? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy dociec mechanizmów zarówno rozwoju, jak i obecnej sytuacji muzyki klasycznej oraz wskazać możliwości kontynuacji jej wielowiekowej drogi. Hermeneutyczna interpretacja historii muzyki i prognoz dotyczących jej przyszłości, podejmowana na pograniczu metafizyki, epistemologii i etyki sztuki, zaowocuje stwierdzeniem, że w rozwiązaniu licznych wyzwań, jaki stawia przed ludzkością przyszłość, rola muzyki może być niebagatelna.

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

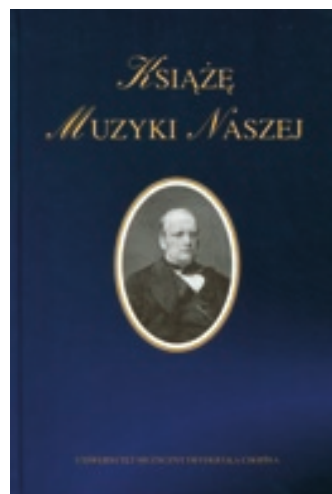
W 2009 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina ukazała się książka Krzysztofa Lipki *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, a w 2013 roku *Entropia kultury; sztuka w ponowoczesnej pułapce*.

ISBN 978-83-61489-09-2



oprac. Marek Bykowski

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>.



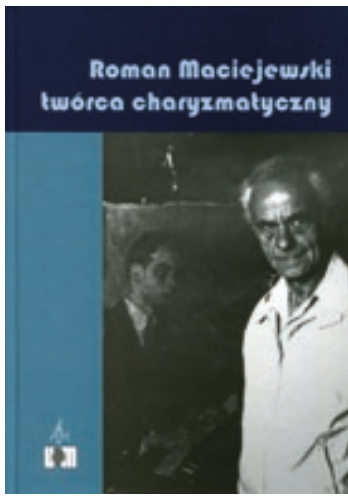
Książę muzyki naszej

W ostatnich latach daje się zauważyć znaczący wzrost zainteresowania muzyką Stanisława Moniuszki. Na mapie imprez kulturalnych Polski pojawiły się nowe, organizowane regularnie festiwale, poświęcone twórczości kompozytora; niemal wszystkie polskie sceny muzyczne przypomniły wiele oper, często w bardzo współczesnych inscenizacjach. Owo nowe odczytanie dzieła twórcy *Strasznego dworu*, jakie obserwujemy w życiu muzycznym, przenika w sferę naukowej refleksji badaczy, przede wszystkim muzykologów i historyków kultury.

Niniejszy tom zawiera najnowsze prace o tematyce moniuszkowskiej, z których wyłania się nowy obraz tego wielkiego dziedzictwa, niekiedy podważający dotychczasowe stereotypy. Układ zamieszczonych w książce rozpraw odpowiada systematyce gatunkowej twórczości Moniuszki, uzupełnionej problematyką jej recepcji. Autorzy skoncentrowali się głównie na aspektach analitycznych i historycznych poszczególnych dzieł lub dziedzin Moniuszkowskiej spuścizny, a także na zagadnieniach jej dwudziestowiecznych losów w Polsce i za granicą.

studia pod redakcją **Tomasza Baranowskiego**

ISBN 978-83-61489-20-7



Roman Maciejewski – twórca charyzmatyczny

Publikacja jest wspólnym przedsięwzięciem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Znalazły się w niej teksty będące wersjami referatów wygłoszonych podczas dwóch konferencji, które odbyły się w Poznaniu i Warszawie w kwietniu 2008 roku, jak również prace powstałe specjalnie do niniejszego tomu.

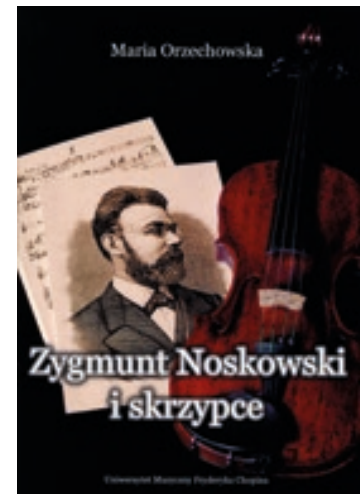
Książka składa się z pięciu części, poświęconych kolejno życiu, światopoglądowi i osobowości twórczej Romana Maciejewskiego, najwybitniejszemu dziełu – *Requiem*, pozostałym, choć nie mniej ważnym utworom, i w końcu – recepcji jego twórczości. Całość uzupełniają dwa wywiady

przeprowadzone z bratem kompozytora Wojciechem Maciejewskim.

Charakter zebranych tekstów jest różnorodny: od historycznych, przez analityczne, po refleksyjne eseje. Tom wzbogacony został ikonografią – przede wszystkim fotografiami ilustrującymi znaczące momenty w życiu kompozytora. Mamy nadzieję, że pierwsza, tak bogata publikacja poświęcona Romanowi Maciejewskiemu przyczyni się do przybliżenia czytelnikom tego charyzmatycznego artysty.

ISBN 978-83-88392-38-2

ISBN 978-83-61489-05-4



Maria Orzechowska *Zygmunt Noskowski i skrzypce*

W niniejszej publikacji autorka przybliżyła twórczość skrzypcową Zygmunta Noskowskiego – XIX-wiecznego kompozytora i skrzypka, z którym historia nie obeszła się zbyt taskawie. Okazuje się jednak, że zdumiewająco wiele zawdzięczamy twórcy *Stepu*. Zainteresowania skrzypków domaga się zwłaszcza jego wspaniała *Sonata* i kilka interesujących miniatur.

Maria Orzechowska – skrzypaczka, pedagog i metodyk. Ukończyła studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie prof. Janusza Kucharskiego. Prowadzi klasę skrzypiec na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie i (jako profesor gościnnie) na Keimyung University w Daegu w Korei Południowej. Jest jurorką konkursów oraz wykładowcą na seminariach i kursach mistrzowskich.

ISBN 978-82-61489-02-3



Cantat Superstars

Skąd pomysł projektu Legnica Cantat Superstars?

Po pierwsze, z niezadowolenia. Nie podobało mi się bardzo, że zastużony turniej Legnica Cantat ma publiczność czysto chóralną – i postanowiłem to zmienić.

Po drugie, z niedowierzania. Nie wierzyłem w brak szerszego zainteresowania świetnymi chórami,

które na Cantat występują od lat, bo muzyka klasyczna ma w Legnicy rzeszę oddanych fanów.

Po trzecie, z powodu legnickiej biblioteki. Gdy w 2006 roku Anna Gąłowska, dyrektor Miejskiej Biblioteki Publicznej w Legnicy, zaprosiła na spotkanie autorskie Marka Niedźwieckiego, pomyślałem, że byłoby miło, gdyby legendarna Lista Przebojów „Trójki” zabrzmiała z legnickiej Akademii Rycerskiej. Zaprowadziłem więc pana Marka na dziedziniec, który tak mu się spodobał, że niecały rok później Lista zagrała z Legnicy. Oczywiście z chórami. I tak naprawdę wtedy narodził się pomysł „Superstars”.

Po czwarte, z przewrotności. Sadząc po minach moich współpracowników Moniki Szczerbińskiej-Walczak i Marcina Andrzejewskiego – po tym, jak pierwszy raz powiedziałem im o co chodzi – pomysł koncertu, w którym gwiazdy naszej estrady mają występować a capella z chórami, musiał być naprawdę niecodzienny.

Po piąte, dzięki szczęściu do znakomitych współpracowników i artystów. Tego koncertu i jego sukcesu z pewnością by nie było, gdyby nie

wspomniani już Marcin i Monika oraz fantastyczni aranżerzy Jacek Szykułski i Marcin Wawruk, którzy przekuli moją ideę w muzyczne arcydzieła. Nie byłoby go także bez znakomitych chórów i ich dyrygentów: Zespołu Wokalnego 6na6 Michała Myszora, Chóru Kameralnego poznańskiego UAM profesora Krzysztofa Szydłiszka i Chóru Kameralnego Quattro Voci Artura Sędzielarza. Nie byłoby go wreszcie, gdyby nie odwaga naszych znakomitych solistów – bo trzeba być artystą najwyższej próby, aby takiemu zadaniu podołać. A realizacja całego przedsięwzięcia mogła się odbyć tylko dzięki gronu oddanych pracowników Legnickiego Centrum Kultury. To oni ciężko pracowali, aby się wszystko udało.

A skoro się udało, idziemy za ciosem i zapraszamy do wspólnego śpiewania „superstarowych” utworów. Oddajemy je w Wasze ręce dzięki ogromnej życzliwości Wydawnictwa Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Grzegorz Szczepaniak, dyrektor Legnickiego Centrum Kultury (z okładki wydania)

ISMN 979-0-801518-07-1



Stanisław Wieczorek

Wyobraźnia, konstrukcja, metafora

(z cyklu „Nestorzy Akademii”);

opracowanie graficzne Piotr Welk

„Stanisław Wieczorek to postać ogromnie zastuzona dla Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Należy do plejady osób, które miały istotny wpływ na rozwój naszej uczelni, szczególnie od końca lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Wiele lat był dziekanem Wydziału Grafiki. Z Jego inicjatywy powstały struktury przyszłego Wydziału Sztuki Mediów. To on jest twórcą Międzywydziałowego Instytutu Sztuki Mediów i był jego pierwszym dyrektorem. Przyczynił się też do utworzenia Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików Projektantów. Współorganizował Międzynarodowe Biennale Plakatu oraz comiesięczny konkurs Grafika Warszawska dla grafików warsztatowych...” (prof. Adam Myjak, *Słowo od Rektora*).

„Podjęcie próby spojrzenia na dorobek twórcy profesora Stanisława Wieczorka wymagało także odniesienia się do samego artysty, osoby niezwyklej, a jednocześnie bardzo skromnej i nie afiszującej się swoimi dokonaniem. A przecież wystarczyłoby ich na kilka życiorysów. [...] Nieodparcie nasuwało się pytanie, kiedy tak zaabsorbowana osoba znajdowała czas na własną twórczość, na satysfakcję, jaką daje każdemu artyście proces tworzenia. Tymczasem i w tej materii Wieczorek ma dorobek imponujący, zarówno w zakresie twórczości projektowej (grafika użytkowa, wystawiennictwo, scenografia), jak i warsztatowej, czy, jak to sam określa, sztuki propozycyjnej: malarstwa, rysunku, grafiki” (Zdzisław Schubert, *Wstęp*).

Tom zawiera dokumentację prac artysty, wstęp krytyczny Zdzisława Schuberta, tekst *Epoka* prof. Rafała Strenta oraz kalendarium życia i twórczości, opracowane przez Marię Teresę Krawczyk; tekst równoległy, polski i angielski.

ISBN 978-83-63594-29-9



Tekstylija w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie,

pod red. Heleny Hryszko, Anny Kwaśnik-Gliwińskiej i Moniki Stachurskiej;

opracowanie graficzne Paweł Osiał

Tom zawiera materiały z konferencji naukowej „TEKSTYLIA W ZBIORACH SAKRALNYCH – TERAZNIEJSZOŚĆ I PRZYSZŁOŚĆ. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie”, która odbyła się 3 i 4 grudnia 2009 roku w klasztorze oo. Paulinów Jasna Góra w Częstochowie.

„... Wybór miejsca obrad nie był przypadkowy, wiązał się bowiem z zakończeniem prac inwentaryzacyjnych tekstyliów gromadzonych przez stulecia w skarbcu Jasnej Góry. Porządkowanie i inwentaryzacja zbioru liczącego 2729 obiektów była sukcesywnie prowadzona w latach 1997–2008 przez Katedrę Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych w ramach praktyk studenckich. Zbiór tekstyliów obejmował szaty i paramenty liturgiczne oraz różnego rodzaju wota składane na otarzu Matki Bożej.

Zamieszczone w publikacji artykuły prezentują wielowątkową problematykę związaną z ochroną zbiorów tekstylnych; zgrupowano je w dwóch blokach tematycznych. W pierwszym znalazły się teksty omawiające stan badań nad ważnymi zespołami szat liturgicznych, wyniki badań kilku znaczących kolekcji bądź pojedynczych obiektów oraz opisujące doświadczenia przy inwentaryzacji i opracowywaniu tekstyliów. Drugi blok ma charakter ściśle konserwatorski. Dominują w nim artykuły przedstawiające dokonania kadry i absolwentek Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych ASP w Warszawie...” (Helena Hryszko, *Słowo wstępne*).

ISBN 978-83-63594-46-6



Shitao

Rozważania o malowaniu mnicha Gorzka Dynia

spolszczył, opatrzył wstępem i komentarzem Przemysław Trzeciak;

opracowanie graficzne Melania Łuczak

„... Zhang Yuan, który w 1728 roku wydał traktat Shitao, podkreśla jego filozoficzno-abstrakcyjny charakter, niezrozumiały dla wielu czytelników. Koncepcje estetyczne są w nim przedstawione w formie syntetycznego systemu, co odróżnia go od innych tekstów o malarstwie, rozpowszechnionych w okresie Ming i Qing, będących zbiorami oderwanych, aforystycznych myśli.

[...] Tekst Shitao to dzieło wyjątkowe w całej chińskiej literaturze o sztuce, na którą składają się właściwie dwa typy tekstów: wypowiedzi teoretyków przeznaczone dla miłośników sztuki i kolekcjonerów, gdzie znajdziemy krytyczne oceny dzieł, cytaty z klasyków filozofii, anegdoty z życia artystów, próby klasyfikacji szkół malarskich i kierunków, oraz traktaty pisane przez praktyków-malarzy dla malarzy, zawierające wskazówki techniczne i recepty, informacje o doświadczeniach warsztatowych i duchowych różnych mistrzów. U Shitao w zasadzie brak wskazówek technicznych, brak ocen innych twórców, jego myśl szybuje poza czasem, ponad podziałami wszelkich szkół, tendencji i kierunków, skupiona na samej istocie malowania, na tym, czym jest sztuka malarska w ogóle, kim jest malujący. Chińscy komentatorzy oceniają, że jest to tekst godny stanąć w rzędzie dzieł klasycznej filozofii, sięgający w najgłębsze pokłady myśli estetycznej” (P. Trzeciak, *Dzieło*).

ISBN 978-83-63594-44-2

16 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, odbył się koncert Katedry Akordeonistyki. W programie znalazły się utwory m.in. A. Kusjakowa, M. Ravela i A. Tuchowskiego. Wystąpiła liczna grupa akordeonistów, muzykując także w zespołach z innymi instrumentalistami, jak np. klarnecistami i skrzypkami. Wydarzenie to objął opieką artystyczną Klaudiusz Baran, prof. UMFC.

17 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej im. Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert pedagogów Katedry Fortepianu. Program tego wieczoru, w wykonaniu Karoliny Nadolskiej i Konrada Skolarskiego, obejmował zróżnicowany repertuar, m.in. utwory F. Chopina, I. J. Paderewskiego, F. Mendelssohna-Bartholdy'ego, N. Medtnera i F. Liszta.

18 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali im. Henryka Melcera, odbył się koncert dedykowany prof. Elżbiecie Tarnawskiej. Artyści różnych kierunków instrumentalnych wykonali dzieła wybitnych kompozytorów. Program obejmował m.in. I część *Tria H-dur* op. 8 J. Brahmsa, *Wariacje na temat Paganiniego* W. Lutosławskiego, I część *Sonaty D-dur KV 448* W. A. Mozarta, IV część *Kwartetu c-moll* op. 60 J. Brahmsa oraz wiele kompozycji F. Chopina, jak *Polonez cis-moll* op. 26, *4 Mazurki* op. 30 czy *Barkarola Fis-dur* op. 60.

18–28 lutego

Na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie zaprezentowano wystawę prac Martyrny Czop, studentki III roku w pracowni prof. Andrzeja Rysińskiego, as. Przemysław Klimek.

18 lutego – 28 marca

W galerii Salon Akademii na wystawie *INNA FORMUŁA OBRAZU / struktura, przestrzeń, materiał, kolor. Pracownia Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych prof. Jacka Dyrzyńskiego, studenckie prace z lat 1985–2011* prace zaprezentowali: Katarzyna Bąkowska, Agata Borowa, Dorota Borowa, Tymek Borowski, Bogna Burska, Aleksandra Bujnowska, Marcin Chomicki, Maciej Czyżewski, Marek Drzewiecki, Maciej Duchowski, Janek Dziackowski, Magdalena Firląg, Magdalena Fokt, Jerzy Goliszewski, Anna Hlebowicz, Małgorzata Jabłońska, Dominik Jatowiński, Paula Jaszczyk, Arek Karapuda, Rafał Kowalski, Magdalena Kazimierska, Dorota Kidziak, Agnieszka Kieliszczyk, Przemysław Klimek, Krzysztof Kokoryn, Grzegorz Kozera, Miłosz Koziej, Wojciech Kubrakiewicz, Paweł Kwiatkowski, Róża Litwa, Rafał Ludian, Ula Łojko, Kinga Marcinkiewicz, Magdalena Mosakowska, Maciej Pakalski, Anita Pasikowska, Sławek Pawszak, Sylwester Piędziejewski, Zuzanna Piętkowska, Marek Poptawski, Karol Radziszewski, Teodor Sobczak, Łukasz Strupiechowski, Dorota Szymończyk, Joanna Ślęzak, Paweł Śliwiński, Monika Tyczyńska, Aleksandra Waliszewska, Łukasz Wawryniewicz, Artur Winiarski, Piotr Wysocki, Ernest Zawada, Karolina Zdunek, Kacper Ziółkowski; kuratorzy: Jacek Dyrzyński, Jan Mioduszewski, projekt ekspozycji: Jacek Dyrzyński, Jan Mioduszewski, teksty: Jacek Dyrzyński, Wiesław Łuczaj, Jan Mioduszewski.

19 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku – Nasi Absolwenci” odbył się recital skrzypcowy. Solistą wieczoru był Janusz Wawrowski, któremu akompaniował argentyński pianista José Gallardo. Artyści zaprezentowali publiczności interesujący program, obejmujący m.in. II *Sonatę skrzypcową G-dur* M. Ravela, *Scherzo-Tarantellę g-moll* op. 16 H. Wieniawskiego, *Sonatę skrzypcową a-moll* op. 23 nr 4 L. van Beethovena, *Preludia* op. 34 nr 10, 15, 16, 24 D. Szostakowicza w opracowaniu D. Cyganowa, I *Sonatę na skrzypce i fortepian* K. Pendereckiego.

20 lutego

Na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, w ramach projektu *Tureckie wątki – tkaniny z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, przygotowanego przez ASP we współpracy z Muzeum Przemysłu Tekstylnego Merinos w Bursie (Turcja), dr Marzena Grudzińska wygłosiła wykład *Tureckie rękodzieła filcowe w Anatolii i Azji Środkowej – technologia produkcji, wzory, symbolika*. Władysław Chilton (doktorant Zakładu Turkologii Wydziału Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego) poprowadził warsztat inkulturacyjny, opowiedział o różnicach obyczajowych i specyfice kulturowej Turcji.

W Auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Monika Małkowska wygłosiła wykład *Podróż w obraz*.

21 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbyło się uroczyste Święto Uczelni. Z tej okazji wystąpił wybitny organista Andrzej Chorościński, wykonując transkrypcję *Etiudy es-moll* op. 10 nr 6 F. Chopina przez E. Lemarea oraz *Passacaglię c-moll* BWV 582 J. S. Bacha.

21 lutego – 6 marca

W galerii Schody na wystawie *Pod wpływem koloru* swoje prace zaprezentowała Olga Ivanova, studentka warszawskiej ASP.

23 lutego

W Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie odbyło się spotkanie *Aleksander Bardini. Profesor, któremu aktorzy zawdzięczali prawie wszystko*. Aktora, reżysera i legendarnego pedagoga warszawskiej Akademii Teatralnej wspominali jego uczniowie oraz współpracownicy: Ewa Ziętek, Andrzej Seweryn, Ignacy Gogolewski, Olga Lipińska, reżyser Andrzej Wajda, scenograf Krystyna Zachwatowicz, a także prof. Barbara Osterloff, historyk teatru, prorektor warszawskiej Akademii Teatralnej. Spotkanie odbyło się w cyklu „Bagaże kultury”, prowadzonym przez Remigiusza Grzeleń

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Katedry Fortepianu, zatytułowany *Studenci Katedry Fortepianu w Hołdzie Fryderykowi Chopinowi*. Czwooro artystów, Łukasz Chrzęszczuk, Łukasz Krupiński, Justyna Lechman i Joanna Kacperk, wykonało utwory patrona uczelni. W programie znalazły się znane kompozycje, m.in. *Balada As-dur op. 47*, *Barkarola Fis-dur op. 60*, *Impromptus As-dur op. 29*, *Scherzo b-moll op. 31*, *Sonata h-moll op. 58*. Wydarzenie to objęła opieką artystyczną prof. Alicja Paleta-Bugaj.

24 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się koncert Wydziału Reżyserii Dźwięku, dedykowany Profesorowi Krzysztofowi Szlifirskiemu. Liczne grono wykonawców, a wśród nich m.in. instrumentalisci, reżyserzy dźwięku, dyrygent, śpiewaczka, aktor oraz obsługujący obiektofony, wykonało utwory współczesnych twórców: *Obiektofonia 2.0. Muzyka improwizowana na zużyte przedmioty i transformacje ich dźwięku* W. Błażejczyka, *szkice #3* K. Knittla i *Rouge d'été* E. Sikory. Opieką artystyczną objęła to wydarzenie dr Barbara Okoń-Makowska. Koncertowi towarzyszyła Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna pod hasłem *Sztuka słuchania* oraz wystawa zatytułowana *Różne oblicza Profesora Szlifirskiego*.

25 lutego – 14 marca

W galerii katowickiej ASP Rondo Sztuki na wystawie *Szczerze kłamstwa* zaprezentowano prace pedagogów i absolwentów związanych z Pracownią Multimedialnej Kreacji Artystycznej prowadzonej przez prof. Stanisława Wiczorka na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie.

W wystawie udział wzięli: Stanisław Wiczorek, Wiktor Jędrzejec, Piotr Welk, Jaśmina Wójcik, Jakub Wróblewski, Roch Forowicz, Paweł Miszewski, Henri Oktor, Przemysław Danowski, Sergiusz Bietow, Michał Chojecki, Krzysztof Cwiertniewski, Bartosz Gregorek, Grzegorz Hospod, Dominik Kosik, Mateusz Machalski, Karolina Mikołajczuk, Justyna Purzycka, Agnieszka Rybak, Andrzej Santorski, Aleksandra Smolińska i Dorota Zduniewicz.

25 lutego – 16 marca

W galerii Dom Artysty Plastyka zaprezentowano wystawę *Rajmund Ziemiński, malarstwo – lata 60*.

26 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” odbył się Koncert symfoniczny zatytułowany *Mistrzowie instrumentalistyki*. Program w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej UMFC, którą dyrygował Jerzy Maksymiuk, składał się z *Symfonii f-moll (La passione)* J. Haydna oraz *Bolera* M. Ravela. Zabrzmią także *Koncert fortepianowy a-moll op. 54* R. Schumanna, w którym solistką była Ewa Osińska.

28 lutego

W Sali im. Jana Kreczmara książki Haliny Waszkiel *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, która ukazała się jako siódmy z kolei tom w serii „Studia o Teatrze”, nakładem Wydawnictwa Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza. Rozmowę z autorką poprowadziła Marzenna Wiśniewska. Istotą książki jest próba sprobematyzowania zagadnienia „lalkowości” wybranej grupy dramatów i scenariuszy teatralnych. Opracowanie Haliny Waszkiel otrzymało nominację do Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze, widowiskach i innych sztukach performatywnych w roku 2013.

28 lutego – 1 marca

W Maastricht odbyło się spotkanie w sprawie utworzenia European Theatre Academy. Akademię Teatralną w Warszawie reprezentował rektor prof. Andrzej Strzelecki.

MARZEC

2 marca

W Teatrze Szkolnym im. J. Wilkowskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Te-

atralnej w Białymstoku odbyła się premiera spektaklu dyplomowego studentów IV roku WSL *Pancerni* na podstawie utworu *Niech żyje wojna!* P. Demirskiego, w reżyserii Konrada Dworakowskiego.

3 marca

W Uniwersytecie Muzycznym, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Katedry Wokalistyki, zatytułowany *Operetka – łatwa i trudna*. Program obejmował utwory m.in. J. Offenbacha, I. Kálmána, F. Lehára, J. Straussa, F. von Suppé, Ch. Lecocq. Wśród wykonawców znaleźli się studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego UMFC oraz pianiści Szymon Kowalczyk i Paweł Sommer. Ruchem scenicznym kierowała Klaudia Carlos-Machej, a moderację koncertu przejęła Małgorzata Komorowska. Wydarzenie objął opieką artystyczną prof. Ryszard Karczykowski we współpracy z Magdaleną Idzik.

4 marca – 5 kwietnia

W Bibliotece Głównej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach zaprezentowano prace studentów III i IV roku Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie: Marty Gąteckiej, Anity Kucharczyk, Moniki Lipiec oraz Jana Cieślaka.

5 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku – Nasi Absolwenci” odbył się koncert pod tytułem *Paweł Gusnar i Goście – Hommage à Adolphe Sax*. Wśród wykonawców znaleźli się saksofoniści Paweł Gusnar i Grzegorz Bil, Morphéus Saxophone Quartet, w składzie W. Psiuk, P. Sánchez-Escariche Gasch, S. Nidzworski, S. Zawodny, oraz członkowie Royal String Quartet: I. Szałaj-Zimak, E. Przybyłowska, M. Czech, M. Pepol. Artyści zaprezentowali utwory m.in. K. Herdzina, P. Łukaszewskiego i E. Chaussona. Wydarzenie zostało dofinansowane ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i zrealizowane we współpracy z Fundacją Cultura Animi.

6 marca

Na Wydziale Malarstwa odbył się wernisaż *Wystawa rysunku studentów Wydziału*

Malarstwa ASP w Warszawie. Prace zaprezentowali: Svitlana Bezkorovaina, Mateusz Pawlak, Paulina Giersz, Justyna Szeliga, Tomasz Trzupek, Monika Wiertel, D. W. Karolak, Paulina Bielawska, Jan Cieślak, Katarzyna Dyjewska, Sławomir Gębczyński, Iwona Golor, Magdalena Kossakowska, Julia StONECKA, Agnieszka Zabrocka, Marta Gałęcka, Agnieszka Strojna, Monika Skomra, Magdalena Ciemierniewicz.

W Auli ASP w Warszawie Monika Małkowska wygłosiła wykład *Podróż w siebie*.

6 marca – 12 kwietnia

W PS SQUARED w Belfaście (Irlandia Ptn.) miała miejsce wystawa *KAROLINA CULTURE SHOP* z udziałem studentów Wydziału Sztuki Mediów w Warszawie: Tymoteusza Bryndala, Stefanii Kolanowskiej, Pauli Patockiej, Agaty Stuchły, Roberta Świerczyńskiego, Ernesta Wińczyka i Jana Wysockiego. Kuratorka: Maryna Tomaszewska, współpraca: Albert Jawtowski.

7 marca – 4 kwietnia

W Biurze Wystaw Artystycznych w Ostrowcu Świętokrzyskim zaprezentowano wystawę prof. Adama Myjaka *Rzeźba*.

8 marca

W lokalu 6 przy ul. Kłopotowskiego 38 akcją *Malarz Pokoju* zaprezentowały: Anna Sudół, studentka IV roku malarstwa ASP w Warszawie w pracowni prof. J. Modzelewskiego i ad. I. Przybylskiego, oraz Weronika Krupa, studentka IV roku projektowania kostiumu teatralnego i malarstwa łódzkiej ASP.

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się uroczysty koncert harfowy poświęcony pamięci Victorii Jankowskiej, zorganizowany przez Katedrę Harfy, Gitary i Perkusji. Patronat honorowy nad wydarzeniem objęli rektor prof. Ryszard Zimak oraz dziekan Wydziału Instrumentalnego prof. Tomasz Strahl. Liczne grono instrumentalistów wraz z orkiestrą smyczkową pod dyrekcją Piotra Wajraka wykonało utwory m.in. J. S. Bacha, G. Fauré, M. Mateckiego i M. Tourniera.

9 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się koncert Studium Muzyki Nowej pod hasłem *Wokół Teatru Instrumentalnego – Morton Feldman, Vinko Globokar, Mauricio Kagel*. Wykonawcami współczesnych kompozycji były flecistki Ania Karpowicz i Jagoda Sudujko oraz wiolonczelistki Zuzanna Stradowska i Maria Ślipka. Wystąpił także perkusista Leszek Lorent. Prelekcję wygłosił Michał Zadara, opiekę artystyczną objął zaś Edward Sielicki, prof. UMFC. Wykonano m.in. 4'33" J. Cage'a, *Interpolation: mobile pour 2 flutes* R. Haubenstock-Ramatiego, *Match für 3 Spieler* M. Kagela. Po koncercie miał jeszcze miejsce happening zatytułowany *Preludium bez puenty*. Nawiązywał do problematyki interpretacyjnej *Preludium* F. Chopina.

10 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego studentów IV roku Wydziału Aktorskiego i Wydziału Reżyserii AT *Tonacja Blue (The blue room)* Davida Hare w przekładzie Małgorzaty Semil. Spektakl wyreżyserował student IV roku Wydziału Reżyserii Marcin Hycnar.

Sztuka brytyjskiego dramaturga i reżysera Davida Hare powstała na kanwie dramatu *Korowód* austriackiego pisarza przełomu XIX i XX wieku Arthura Schnitzlera. Jej tematem jest współczesny obyczaj erotyczny, stosunki damsko-męskie w różnych konfiguracjach społecznych, często na styku odmiennych środowisk, mentalności i stylów życia.

12 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku – Mistrzowie Instrumentalistyki” odbył się recital skrzypcowy Piotra Pławnera. Soliście akompaniował pianista Piotr Sałajczyk. Artyści zaprezentowali publiczności szeroki program, obejmujący utwory wybitnych polskich kompozytorów, m.in. J. Elsnera, W. Lutosławskiego, I. J. Paderewskiego, K. Szymanowskiego, G. Bacewicz oraz E. Młynarskiego. Wyjątkiem w tym programie

była *V Sonata skrzypcowa F-dur op. 24 (Wiosenna)* L. van Beethovena.

14 marca – 10 czerwca

W Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki zaprezentowano wystawę *Byłem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski*. Kuratorka: Agnieszka Szewczyk (ASP w Warszawie), współpraca ze strony Zachęty: Magdalena Komornicka.

15 marca

Na scenie Teatru Powszechnego w Warszawie wystąpiła grupa Papahe-ma (grupa studentów IV roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku: Paulina Moś, Helena Radzikowska, Paweł Rutkowski i Mateusz Trzmiel) ze spektaklem *Molière. Z urojenia* na podstawie sztuki Michaiła Buthakowa *Molière, czyli zmowa świętoszków*.

Spektakl łączy środki teatru lalek i teatru aktorskiego, jest próbą spotkania wrażliwości twórców z klasyczną konwencją teatralną i jednym z największych mitów europejskiej kultury. Powstał w ramach projektu teatralnego dla młodych twórców – Montownia Bis. Teatr Montownia, warszawska grupa z kilkunastoletnim doświadczeniem scenicznym, zaproponowała w minionym roku studentom i świeżym absolwentom szkół artystycznych wspólną realizację projektu, który nawiązując do okoliczności powstania Montowni, wspierający własne pomysły i niezależną inicjatywę młodych aktorów.

17 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Zagraniczni Goście” odbył się uroczysty wieczór muzyczny pod tytułem *Psalm tureckie Wojciecha Bobowskiego a Psalterz Genewski*, którego współorganizatorem była Ambasada Turcji w Warszawie. Koncert upamiętniał 600. rocznicę nawiązania stosunków dyplomatycznych pomiędzy Polską i Turcją. Wystąpili artyści zespołu SARBAND w międzynarodowym składzie: Maria Skiba i Mustafa Doğan Dikmen (śpiew), Celaleddin Biçer (kanun, ney), Michał Gondko (lutnia), Uğur Işık (ajakli keman) oraz Vladimir Ivanoff (perkusja i kierownictwo artystyczne).

17–28 marca

W galerii Schody na wystawie *Wolność* swoje prace zaprezentowali doktoranci warszawskiej ASP: Agnieszka Ziemiszewska, Agata Kierat-Kulej, Mariusz Filipowicz, Ilona Kanclerz, Sylwia Wyszowska, Ewelina Maria Mąkosa, Joanna Walisiak-Janowska, Agnieszka Kucharska-Zajkowska, Katarzyna Ferworn-Horawa, Łukasz Polkowski, Maja Zembrzuska, Ewa Szyman, Magda Małczyńska-Umeda, Laura Dyczko, Karolina Kardaś, Katarzyna Zajma, Roman Michalski, prof. Leszek Żebrowski.

17 marca – 16 kwietnia

W ramach *Miesiąca Grafiki Warszawskiej* w Lublinie w Galerii Zajezdnia zaprezentowano dwie wystawy przygotowane przez Pracownię Grafiki Artystycznej działające na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Do 1 kwietnia eksponowano wystawę prac pedagogów i studentów z Pracowni Grafiki Artystycznej prowadzonej przez prof. Piotra Smolnickiego i Pracowni Grafiki Artystycznej prof. Andrzeja Węclawskiego. Od 4 do 16 kwietnia – wystawę prac pedagogów i studentów z Pracowni Litografii prowadzonej przez prof. Błażeja Ostoję Lniskiego i Pracowni Podstaw Grafiki Artystycznej prowadzonej przez prof. Agnieszkę Cieślińską-Kawecką. Organizatorami *Miesiąca Grafiki Warszawskiej* w Lublinie byli: Wydział Artystyczny Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Galeria Zajezdnia i Katedra Grafiki Artystycznej ASP w Warszawie.

18 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali im. Henryka Melcera, wystąpiło Karella Trio z Malagi. Artyści tworzący ten zespół – Javier Gregori (skrzypce), Maria del Campo (wiolonczela), Patricia Trabalón (fortepian) – wystąpili z programem obejmującym utwory kameralne wybitnych kompozytorów, m.in. J. Brahmsa, B. Martinù, J. Turiny.

19 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie w cyklu „Evviva L'arte” odbyło się spotkanie z Ewą Błaszczuk i Magdaleną Łazarkiewicz *Sztuka pomagania*. Czy artyści i ich dzieła mogą wpływać na budowanie społeczeństwa

obywatelskiego? Jak społeczne zaangażowanie twórców przekłada się na realne korzyści zwykłych ludzi? Czy pomaganie jest sztuką? Na te i podobne pytania próbowały odpowiedzieć aktorka Ewa Błaszczuk, twórczyni kliniki Budzik przy Centrum Zdrowia Dziecka i reżyserka Magdalena Łazarkiewicz, autorka m.in. serialu „Głęboka woda”. (Natalia Adaszyńska, autorka projektu). Spotkanie prowadził Rafał Stawoń.

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” odbył się koncert pod tytułem *Hymn of Praise*. Solistom, a wśród nich sopranistkom Aleksandrze Świderek i Marcie Czarkowskiej, mezzosopranistce Natalii Otów, tenorowi Piotrowi Buszewskiemu i barytonowi Dawidowi Dubcowi, towarzyszyła Orkiestra Symfoniczna UMFC pod batutą Krzysztofa Kusiel-Moroza. Wystąpił także Chór Mieszany UMFC oraz Chór Akademicki Uniwersytetu Warszawskiego. W programie znalazła się *II Symfonia Lobgesang* F. Mendelssohna-Bartholdy'ego oraz utwór *Amor vincit* M. Bembinowa.

21 marca – 6 kwietnia

W Płockiej Galerii Sztuki na wystawie *Poszukiwanie* zaprezentowano prace studentów II–IV roku z Pracowni Malarstwa prof. Stanisława Baja i dr. Arkadiusza Karapudy ASP w Warszawie: Moniki Kopczewskiej, Magdaleny Kossakowskiej, Aleksandry Rzeszowiak, Dominiki Kossakowskiej, Pauliny Giersz, Ewy Kamienieckiej, Piotra Kotakowskiego, Aleksandry Natalii Koper, Kasi Pauliny Zielskiej, Tomasa Godowskiego, Kamili Szymańskiej, Julii Stoneckiej, Anny Stawowczyk, Justyny Szymańskiej i Agnieszki Zabrodzkiej.

W Płockiej Galerii Sztuki na charytatywnej wystawie *Chce się wracać... Poranek dzieciństwa* zaprezentowano prace studentów ASP w Warszawie: Anny Bojas, Elżbiety Gotowko, Dominiki Marii Nasiadko, Doriany Karolaka, Agnieszki Strojnej, Anny Wiącek, Krzysztofa Orankiewicza, Patrycji Kurus, Dariusza Radeckiego, Marii Kazimierczyk, Kamili Szymańskiej i Roberta Jankowskiego. 4 kwietnia odbyła się aukcja, z której dochód przeznaczono na leczenie 4-letniego Antosia Faberskiego.

21 marca – 30 kwietnia

W Lublinie w Galerii Sztuki Wirydarz – Piotr Zieliński zaprezentowano wystawę *Artur Winiarski – obrazy z ostatnich lat*.

23 marca

W Uniwersytecie Muzycznym, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Katedry Organów i Klawesynu, zatytułowany *Kunst der Fuge*. Grono organistów, wśród nich Anna Przybysz, Krzysztof Ostrowski, Paweł Kucharczyk, Jakub Stefek, Marek Smoczyński i Weronika Janyst, zaprezentowało słynną *Kunst der Fuge* BWV 1080 J. S. Bacha w opracowaniu Helmutha Walchy. Opiekę artystyczną nad koncertem objął prof. Andrzej Chorościński.

24 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z Anną Nehrebecką w cyklu „Heroina Polskiego Kina”. Spotkanie prowadził Janusz Majcherek. Pomysł i opracowanie cyklu: Katarzyna Ostrowska.

W Uniwersytecie Muzycznym, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Katedry Instrumentów Dętych pod hasłem *Michał Spisak i kompozytorzy jemu współcześni*. Bardzo liczne grono wykonawców, a wśród nich grający na instrumentach dętych i smyczkowych, pianiści oraz zespół Gruppo di Tempera, zaprezentowało program obejmujący utwory m.in. M. Spisaka, W. Lutostawskiego, A. Honeggera i H. Dutilleux. Wydarzenie objął opiekę artystyczną dr Artur Kasperek.

26 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku – Mistrzowie Instrumentalistyki” odbył się koncert pod tytułem *Muzyczne Przyjaźnie – Mirosław Pokrzywiński & Zbigniew Ptuzek*. Artyści różnych kierunków instrumentalnych wykonali m.in. *Sonatę* op. 168 w wersji na fagot i harfę C. Saint-Saënsa, *Trio patetyczne* M. Glinki, *Sonatę* F. Poulenc’a. Zabrzmiał też *Koncert B-dur* na klarnet i fagot, którym akompaniowała Orkiestra Kameralna pod dyktando Jana Staniendy.

26 marca – 18 maja

W Muzeum Plakatu w Wilanowie zaprezentowano plakaty i projekty z lat 1966–2013 na wystawie *Stanisław Wieczorek – sobie i innym*. Kurator: Rafał Nowakowski.

26 marca – 20 maja

W atrium Collegium Norwidianum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II zaprezentowano wystawę *OPUSZCZONE – RATOWANE greckokatolickie zespoły cerkiewne południowo-wschodniej Polski*. Wystawa powstała w ramach współpracy ASP w Warszawie i Instytutu Historii Sztuki KUL. Autorką idei wystawy jest Monika Rzepiejewska, projekt realizowany jest w ramach tematu badawczego *Studium naukowo-badawcze nad polskim pejzażem kulturowym*, prowadzonego na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Warszawie przez prof. Piotra Pereptysia oraz – od czerwca 2013 – mgr. inż. arch. Dariusza Śmiechowskiego.

27 marca

W Teatrze Szkolnym im. J. Wilkowskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru odbyła się w ramach ogólnopolskiej akcji *Dotknij Teatru* prezentacja spektaklu dyplomowego studentów IV roku WSL *Pancerni*.

27 marca – 31 maja

W galerii A19 na stacji metra Marymont zaprezentowano pokaz *Fala* Rafała Kowalskiego z cyklu „1/∞”.

28 marca

W galerii Kato w Katowicach zaprezentowano wystawę rysunków Kuby Marii Mazurkiewicz *Miasto i okolice*. Na wystawie pokazano oryginały rysunkowych komentarzy prasowych publikowanych w zeszytach Pracowni Struktury Mentalnych oraz w drukowanym i internetowym wydaniu magazynu „Kontakt”.

28 marca – 13 kwietnia

W ramach cyklu „Granice sztuki” w Gale-

rii Styk ASP w Warszawie na III Ogólnopolskiej Niezależnej Wystawie studenckiej *Granice malarstwa* swoje prace zaprezentowali: Michalina Bigaj – ASP w Krakowie, Jakub Borkowicz – Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Barbara Górka – ASP w Krakowie, Julia Karasiewicz – ASP w Warszawie, Zuzanna Klein – Akademia Sztuki w Szczecinie, Magdalena Lara – Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Faustyna Makaruk – ASP w Warszawie, Magdalena Pela – ASP w Gdańsku, Agnieszka Piotrowska – ASP w Katowicach i Alicja Pulik – Wydział Artystyczny Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

29 marca – 18 kwietnia

W Galerii Arsenał w Białymstoku zaprezentowano wystawę *Gra w artystę* z udziałem studentów i absolwentów ASP w Warszawie: Łukasza Radziszewskiego, Mikołaja Sobczaka, Alexa Urso, Wacława Wacławskiego i Daniela Witnickiego. Kuratorka: Zuzanna Sękowska.

30 marca

W Konkursie Aktorskiej Interpretacji Piosenki podczas 35. Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu studentka III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie Irena Melcer została laureatką Tukana Złotego i Tukana Dziennikarzy. W jury tegorocznego konkursu zasiadli: aktor Mariusz Kiljan, wokalistka Katarzyna Groniec, jazzman Włodzimierz Pawlik, dyrektor warszawskiego Teatru Muzycznego „Roma” Wojciech Kępczyński i krytyk teatralny Jacek Sieradzki.

W Uniwersytecie Muzycznym, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Zakładu Harfy, Gitary i Perkusji, zatytułowany *Perkusja, perkusja... W świecie teatru*. Wśród wykonawców – studentów perkusji – znalazł się gość specjalny, artysta muzyk Se-Mi Hwang. Program obejmował utwory takich twórców, jak C. J. Alvarez, S. Hodgkinson, D. Weissberg, K. Karayev, oraz kompozycje w aranżacji Se-Mi Hwanga. Opiekę artystyczną nad koncertem objął prof. Stanisław Skoczylas.

31 marca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego

„Nasi Laureaci” odbył się koncert stowięcy nagrodę dla najlepszego polskiego uczestnika IX Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. Witolda Lutosławskiego. Solista, Dominik Płociński, wykonał *Sonatę wiolonczelową* op. 49 A. Ginastery, *Sonatę wiolonczelową d-moll* C. Debussy’ego oraz *Sonatę d-moll* op. 40 D. Szostakowicza. Przy fortepianie towarzyszył mu Paweł Arendt.

KWIECIEŃ

1 kwietnia

W Pracowni Grafiki Artystycznej prowadzonej przez prof. Andrzeja Węclawskiego razem z dr. Mateuszem Dąbrowskim i mgr. Cezarym Poniatowskim na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie zaprezentowano projekt Darka Gajewskiego i Marka Sibinsky’ego *BLUE TOO TH zawsze niebieski pomiędzy Katowicami a Ostrawą*. Darek Gajewski jest profesorem na Wydziale Grafiki ASP w Katowicach i Wydziale Artystycznym Uniwersytetu w Ostrawie. Marek Sibinsky pełni funkcję prodziekana i jest profesorem na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu w Ostrawie. Prezentacji towarzyszył wykład.

2 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” odbył się koncert symfoniczny. Program w wykonaniu Sinfonii Varsovii, którą dyrygował Jacek Kasprzyk, obejmował *Uwerturę Hebrydy* op. 26 i *IV Symfonię A-dur* op. 90 F. Mendelssohna-Bartholdy’ego. Zabrzmiał także *Koncert skrzypcowy e-moll* op. 64 tego kompozytora, w którym partię solową wykonała skrzypaczka z Korei Południowej, Soyoung Yoon.

3 kwietnia – 4 maja

W Galerii Dom Sztuki w Rzeszowie zaprezentowano wystawę *Adam Styka. Malarstwo*.

3 kwietnia – 17 maja

W Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu

zaprezentowano wystawę *Jan Tarasin – obrazy niedokończone*.

4 kwietnia

W Turbo Galerii w ramach cyklu „Turbo-lencje” odbyło się spotkanie z Franciszkiem Orłowskim. Prowadzący: krytyk sztuki Iwo Zmysłony.

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali im. Henryka Melcera, miał miejsce koncert Katedry Kompozycji, pod hasłem *Koncert kompozytorski Lowella Libermannna*. Grono instrumentalistów wykonało utwory tego współczesnego kompozytora, m.in. *Piano Sonata No. 3* op. 82 z 2002 roku, *Six Songs on Poems of Nelly Sachs for soprano and piano* op. 14 z 1985 roku oraz *Sonata for flute and piano* op. 23 z 1987 roku. Organizatorem wydarzenia była Katedra Kompozycji UMFC we współpracy z Fundacją Maestro.

W sali koncertowej Fryderyka Chopina wystawiono opery młodych kompozytorów. Sopranistka Aleksandra Klimczak, tenor Zbigniew Malak, baryton Dawid Dubec w asyście Zespołu Ensemblage zaprezentowali utwór sceniczny Andrzej Karatowa *Kepler* – operę w jednym akcie według libretta Macieja Papierskiego oraz utwór zatytułowany *Wą* – operę w jednym akcie do libretta Mirona Biało-szewskiego, autorstwa Marcina Piotra Łopackiego, który tego wieczoru także dyrygował zespołem muzycznym.

4 kwietnia – 17 maja

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę *Zawód projektant – świadomość i działanie*.

6 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się koncert Zakładu Harfy, Gitary i Perkusji, zatytułowany *Pejzaże małowane harfą*. W interpretacji wielu wykonawców, śpiewaków, muzyków grających na instrumentach smyczkowych, harfistów, klawesynistów oraz flecistów można było usłyszeć utwory m.in. V. Belliniego, G. Fauré, M. Ravela, L. Spohra i M. Tourniera. Opiekę artystyczną nad koncertem objęła dr Zuzanna Elster.

7 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Katedry Wokalistyki. Studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego UMFC wraz ze studentami klas klawesynu UMFC oraz Orkiestrą Zakładu Muzyki Dawnej pod batutą Lilianny Krych zaprezentowali sceny solowe i recytacje pasyjne z *Pasji według św. Jana* J. S. Bacha. Recytację wykonał Krzysztof Gosztyła. Kierownictwo artystyczne przejęła koncertmistrz Agata Sapiecha, a opiekę artystyczną nad wydarzeniem roztoczyli prof. Małgorzata Marczevska wraz z dr Anną Radziejewską i dr. Arturem Stefanowiczem.

8 – 12 kwietnia

Na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych *Setkáni/Encounter* w Brnie w spotkaniu *Europe: Union of Theatre Schools and Academies* jako delegat Akademii Teatralnej w Warszawie wziął udział Waldemar Raźniak.

8 kwietnia

Jury w składzie: dr Anna Żakiewicz-Machowska, Maria Teresa Krawczyk, prof. Błażej Ostojka Lniski, prof. Rafał Strent, prof. Stanisław Wieczorek przyznało nagrody za najlepsze grafiki I kwartału 2014 roku. Nagrody otrzymali: Nagrodę I – Justyna Sokołowska, *Eden*, druk cyfrowy; Nagrodę II – Przemysław Runo, *Trojka*, litografia barwna; Nagrodę III – Justyna Sokołowska, *Babel*, druk cyfrowy; Nagrodę Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Aleksandra Tubielewicz, *Time's Up III* z cyklu „God Is”, akwaforta; Nagrodę Dyrektora Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki – Magdalena Sołowianiuk, bez tytułu, druk cyfrowy.

Wręczenie nagród odbyło się w galerii Test 13 maja.

9 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” odbył się Uroczysty Koncert Dyplomantów. W wykonaniu licznego grona solistów, którym akompaniowała Orkiestra Symfoniczna UMFC pod

dyrekcją Kaia Bumanna, można było usłyszeć m.in. *Arię Królowej Nocy Der Hölle Rache* z II aktu opery *Czarodziejski flet* KV 620 W. A. Mozarta, *Pieśń Roksany* z opery *Król Roger* op. 46 K. Szymanowskiego, *Koncert klarinetowy* A. Coplanda, *Rapsodię koncertową Tzigane* M. Ravela, *I Koncert skrzypcowy a-moll* op. 77 D. Szostakowicza, *Koncert fortepianowy* A. Panufnika.

9 kwietnia – 30 maja

W Biurze Wystaw Artystycznych w Ostrowcu Świętokrzyskim zaprezentowano wystawę *Malarstwo prof. Adama Styki*.

10 kwietnia

Na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie odbył się wernisaż wystawy *Rzeczy znalezione*. Prace zaprezentowali studenci pracowni dr. hab. Pawła Bottryka i dr. Piotra Wachowskiego: Agnieszka Adamska, Svitlana Bezkoroviana, Paulina Giersz, Konstancja Górka, Paweł Bottryk Heban, Hoang Minh Hlen, Bartłomiej Kietbowicz, Bartosz Korczak, Sara Mazurkiewicz, Mateusz Pawlak, Krzysztof Smolnicki, Gabriela Staszak, Justyna Szeliga, Natalia Świniarska, Tomasz Trzupiek, Monika Wiertel i Monika Zaleszczuk.

11 kwietnia

Jury w składzie: prof. Paweł Nowak, dr. hab. Jacek Staszewski, dr Monika Hanulak, Wiktor Sobolewski, Olga Gajdzińska wybrało laureatów konkursu *LAWSTORY*, zorganizowanego przez ASP w Warszawie. Nagrody funduje Nikon. Laureatami zostali: Adam Koziański, Anna Zawadzka, Greta Samuel, Anna Marczak, Małgorzata Byra, Jakub P., Edyta Bystron, Elżbieta Gotowko.

Krzysztof Majchrzak, wykładowca Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie, został odznaczony srebrnym medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis.

13 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce Koncert Pasyjny, nad którym patronat honorowy objął

metropolita warszawski kard. Kazimierz Nycz, a patronat medialny przejęło Radio Warszawa. Soliści, studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego UMFC wraz z Chórem Warszawskiego Towarzystwa Scenicznego i Orkiestrą Zakładu Muzyki Dawnej pod batutą Lilianny Krych wykonali *Pasję wg św. Jana* J. S. Bacha BWV 245. Partie Ewangelisty, Jezusa i Piłata wykonali A. Kunach, M. Falkiewicz oraz J. Szafranski. Kierownictwo artystyczne objęła koncertmistrz Agata Sapiecha.

14 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium w cyklu „Heroina Polskiego Kina – Mężczyźni Mojego Kina” odbyło się spotkanie z Jerzym Hoffmanem. Był to uroczysty wieczór poświęcony z wręczeniem wybitnemu twórcy nagrody środowiska aktorskiego. Spotkanie prowadziła Jolanta Fajkowska. Pomysł i opracowanie cyklu: Katarzyna Ostrowska.

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się koncert Katedry Kompozycji. Bardzo liczne grono wykonawców różnych kierunków instrumentalistyki i wokalistyki, a wśród nich m.in. zespoły Sekstet Wokalny PROMODERN i CAMERATA VI-STULA, wykonało dzieła współczesnych polskich kompozytorów. Zabrzmiły m.in. *Geometria nocy* na saksofon i fortepian A. Karatowa, *Kotysanka* M. Borkowskiego, *Pezzo per passero* P. Buczyńskiego. Miały także miejsce prawykonania utworów m.in. E. Sielickiego (*Wariacje metamorficzne*) i E. Changa (*Five bagatellen for ensemble*). Wykonano również *Fratres* A. Pärta, w którym jako solistka wystąpiła skrzypaczka Kalina Wasilewska wraz z Orkiestrą ZPSM im. F. Chopina w Warszawie pod dyrekcją Pawła Choiny.

16 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku” odbył się koncert zatytułowany *Igor Strawiński – Historia żołnierza*. Artystami tego wieczoru byli członkowie The New Art Ensemble, którego kierownictwo artystyczne przejął kontrabasista Sebastian Wypych. Muzycy wykonali *Suitę z Historii żołnierza* I. Strawińskiego oraz *Kwintet g-moll* op. 39 S. Prokofiewa.

16 kwietnia – 4 czerwca

W Galerii Bardzo Białej na wystawie *Fluktuacje* zaprezentowano malarstwo Tomasa Milanowskiego. Kuratorka: Magdalena Soltys.

23 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku – Nasi Absolwenci” odbył się recital organowy. Solistą wieczoru był Bartosz Jakubczak, który wykonał utwory m.in. J. Langlaisa, M. Dupré, J. S. Bacha i C. Francka.

25 kwietnia

W Sali im. Jana Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się pokaz pracy egzaminacyjnej studentów III roku Wydziału Aktorskiego *Napis* Geralda Sibleyrysa pod kierunkiem Wojciecha Malajkata. „*Napis* to sztuka o manipulacji i emocjach z nią związanych. Powstało więc ćwiczenie studentów III roku Wydziału Aktorskiego, w którym zdecydowany nacisk został położony na analizę tekstu i wycucie formy w budowaniu roli teatralnej” (Wojciech Malajkat).

26 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się nadzwyczajny koncert zatytułowany *Jan Paweł II in memoriam*. Ku czci wielkiego Papieża Polaka zabrzmiały dwa utwory W. A. Mozarta – *Vesperae solennes de confessore* KV 339 oraz *Msza koronacyjna* KV 317. Wykonała je Orkiestra Symfoniczna UMFC pod batutą Ryszarda Zimaka wraz z Chórem Mieszanym UMFC, który przygotował Krzysztof Kusiel-Moroz. Jako soliści wystąpili: Olga Siemińczuk (sopran), Anna Radziejewska (alt), Jerzy Knetig (tenor), Andrzej Klimczak (bas) oraz Krzysztof Marosek (pozytyw).

W Teatrze im. J. Szaniawskiego w Płocku odbyła się promocja książki Henryka Izzydora Rogackiego *Sceny z życia sceny. 49 tekstów o teatrze*, wydanej przez Akademię Teatralną im. A. Zelwerowicza w serii „Studia o teatrze”. Fragmenty książki, której autor był kierownikiem literackim płockiej sceny, przeczytał Grzegorz Gierak.

26 kwietnia – 15 maja

W Klubie Kultury Saska Kępa zaprezentowano wystawę plakatów i ptaskorzeźb poświęconych muzyce. Prace zostały wykonane przez studentów ASP w Warszawie w pracowniach prof. Adama Myjaka (rzeźba) i prof. Lecha Majewskiego (plakat). Wystawie zatytułowanej *Wiosna, wiosna – to mi graj* towarzyszyły koncerty zespołów Alternative Rockers i BISQUIT.

27 kwietnia

W cyklu „Bagaże kultury” w Teatrze Żydowskim w Warszawie odbyło się spotkanie *Ryszarda Hanin. Aktorstwo silniejsze niż szczerść*, prowadzone przez Remigiusza Grzele. O wybitnej aktorce i pedagogu warszawskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza mówili jej uczniowie oraz współpracownicy: Małgorzata Rożniatowska, Andrzej Makowiecki, Joanna Friedmann, Jan Matyjaszkiewicz oraz Barbara Osterloff, historyk teatru i prorektor warszawskiej AT.

28 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu „Panorama Polskiej Muzyki Fortepianowej” odbył się koncert Katedry Fortepianu zatytułowany *Muzyka fortepianowa schyłku XIX i początku XX wieku*. Międzynarodowe grono pianistek, wśród nich m.in. Zuzanna Basińska, Mizuho Itakura, Irina Krasavina, Min-Young Moon, wykonało utwory F. Brzezińskiego, I. Krzyżanowskiego, Z. Stojowskiego, A. Stolpe i J. Wieniawskiego. Opiekę artystyczną nad koncertem objęła prof. Maria Szraiber.

W Sali im. Jana Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera przedstawienia dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Ecce Homo!!!*, na podstawie *Kuracji według Schopenhauera* Irvina D. Yaloma, w adaptacji i reżyserii Krzysztofa Majchrzaka.

Nowojorski psychoterapeuta Dawid Hertzfeld prowadzi terapię grupową z sześciuosobową grupą terapeutyczną. Ostatni rok tej pracy przebiega w bardzo dramatycznych okolicznościach jego życia.

29 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie w cyklu „Evviva L'arte” odbyło się spotkanie z Rafałem Rutkowskim i Michałem Walczakiem. „O komediowych formach artystycznych z oboma twórcami można by mówić szerzej. Walczak jest przecież także współautorem sukcesu kabaretu »Pożar w burdelu«, a Rutkowski od lat bawi widzów w przedstawieniach Teatru Polonia, Och-Teatru, Teatru Powszechnego i macierzystej Montowni. Jednym z ostatnich ich wspólnych dokonań jest *Depresja komika* – doskonale odbierany zarówno przez publiczność jak i krytykę »dwudram« (z Adamem Woronowiczem). Rafał Rutkowski i Michał Walczak przyjęli zaproszenie do rozmowy o swoich doświadczeniach” (Natalia Adaszyńska, autorka projektu). Spotkanie prowadził Rafał Stawoń.

30 kwietnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku – Mistrzowie Instrumentalistyki”, odbył się koncert Orkiestry Kameralnej UMFC pod dykcją Roberta Kabara. Zespół wykonał *I Symfonię D-dur* op. 25 S. Prokofiewa, *Apollon musagète* I. Strawińskiego oraz *Symfonię koncertującą Es-dur* KV 364 W. A. Mozarta na skrzypce, altówkę i orkiestrę, której partię solową wykonała skrzypaczka Anna Maria Staśkiewicz.

MAJ**5 maja**

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych zatytułowany *Europejska muzyka skrzypcowa*. Wśród wykonawców znaleźli się głównie skrzypkowie, którym akompaniowali pianiści oraz cymbalista, kontrabasista i akordeonista. Młodzi muzycy wykonali utwory znanych kompozytorów, m.in. B. Bartóka, P. Czajkowskiego, W. Lutosławskiego, F. Kreislera, P. de Sarasate, R. Straussa i H. Wieniawskiego. Wydarze-

nie to objęła opieką artystyczną dr hab. Maria Orzechowska.

6 – 11 maja

W Łodzi odbył się 32. Festiwal Szkół Teatralnych. Jury, w składzie: Adam Orzechowski – przewodniczący, Agata Kulesza, Bartłomiej Topa, Jacek Wakar, Wioletta Laszczka-Bubień – sekretarz, po obejrzeniu jedenastu konkursowych spektakli dyplomowych zaprezentowanych przez studentów Wydziałów Aktorskich przyznało studentom Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie:

Grand Prix za wybitną osobowość sceniczną Julianowi Świeżewskiemu – rola w spektaklu *Ecce Homo!!!* oraz rola Rogożyna i Rakitina w spektaklu *Szkice z Dostojewskiego*; dwie pierwsze nagrody:

- za rolę żeńską Anecie Gołębiewskiej (rola Pam w spektaklu „*Ecce homo!!!*”);
- za rolę męską Piotrowi Marzeckiemu (rola w spektaklu *Ecce homo!!!*).

Jedno z sześciu równorzędnych wyróżnień – Ewie Jakubowicz za rolę Służącej w spektaklu *Tonacja blue* i rolę Agłai w spektaklu *Szkice z Dostojewskiego*; Nagrodę im. Jana Machulskiego „Bądź ortem, nie zniżaj lotów” Paulinie Szostak za rolę Lizy w spektaklu *Szkice z Dostojewskiego*.

7 maja

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku – Nasi Absolwenci” odbył się recital wokalny Iwony Sobotki. Wspólnie z hiszpańską pianistką artystką wykonała m.in. *Meinem Kinde* op. 37 nr 3, *Die Nacht* op. 10 nr 3 R. Straussa, *Beau Soir* L. 84 C. Debussy'ego, *Al Amor, Del Cabello más sutil, El Vito* F. Obradosa oraz *Canción de cuna, Canto Negro* X. Montsalvatgego.

8 maja – 11 czerwca

W Caffee Galeria Sztuki „St. Praga” na wystawie *Miejsca* zaprezentowano plakaty Pauli Dudek, studentki Wydziału Grafiki ASP w Warszawie.

9 maja – 9 czerwca

W Galerii BWA w Jeleniej Górze na wystawie *Adam Styka – Malarstwo* zaprezentowano wielkoformatowe prace artysty z lat 1984–2011.

10 – 25 maja

W Muzeum Przemysłu Tekstylnego Merinos w Bursie (Turcja) zaprezentowano wystawę *Tureckie wątki: tkaniny z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*.

10 maja

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbyły się Juwenalia Artystyczne 2014. Przez cały dzień grano różne koncerty, wystawiano spektakle oraz pokazywano instalacje multimedialne w różnych miejscach uczelni. Organizatorami tego dnia były Samorządy Studentów UMFC i Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, Międzyuczelniana Specjalność Multimedialna, oraz Akademicka Inicjatywa Filmowo-Fonograficzna. Projekt współfinansowały Miasto Stołeczne Warszawa oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

11 maja

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej pod hasłem *Kameralistyka romantyczna na dawnym fortepianie*. Liczne grono pianistów, wokalistów i smyczkowców wykonało utwory kameralne m.in. F. Chopina, F. Mendelssohna-Bartholdy'ego, R. Schumann i J. Brahmsa. Opiekę artystyczną nad koncertem objęła prof. Maja Nosowska.

12 maja

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się koncert zatytułowany *FAGOTT IT!*, którego współorganizatorem było Austriackie Forum Kultury. Artyści, a wśród nich Ivan Caletani, Robert Brunnlechner, Michael Zottl i Max Lidauer, zaprezentowali publiczności program obejmujący m.in. *Fagelt's GOTT S.*, J. S. Kreuzpointnera, *Tanzsuite*

H. Posegga, *No Sign of Intelligent Design* F. Koglmanna czy też *Seaside Rendezvous – Killer Queen* w aranżacji R. Brunnlechnera i F. Mercury'ego.

14 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie w cyklu „Evviva L'arte” odbyło się spotkanie z Andrzejem Strzeleckim. „Próba odpowiedzi na pytanie, czy można nauczyć trudnej sztuki przekuwania pasji w zawód, [była] punktem wyjścia do rozmowy z Andrzejem Strzeleckim – aktorem teatralnym, telewizyjnym i filmowym, reżyserem, satyrykiem, byłym dyrektorem teatru, nauczycielem akademickim, profesorem sztuk teatralnych, rektorem warszawskiej Akademii Teatralnej” (Natalia Adaszyńska, autorka projektu).

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku – Nasi Absolwenci” odbył się koncert muzyki kameralnej. Wykonawcami *Kwintetu fortepianowego g-moll* op. 34 J. Zarębskiego oraz *Kwintetu fortepianowego f-moll* op. 34 J. Brahmsa byli Maria Machowska i Wojciech Koprowski (skrzypce), Katarzyna Budnik-Gałązka (altówka), Rafał Kwiatkowski (wiolonczela) oraz Piotr Koczylski (fortepian).

15 maja – 16 czerwca

W Galerii ES w Międzyrzeczu Podlaskim na wystawie *Co ich łączy?* zaprezentowano malarstwo prof. Stanisława Baja i dr. Arkadiusza Karapudy oraz doktorantek: Agnieszki Żak-Bielowej, Małgorzaty Gadomskiej, Anny Krzemińskiej i Matyldy Traczewskiej.



Agnieszka Hernik, *Przemiany I*

Stanisław Brach

KADR Z SZAMOTEM W TLE

22 lutego 2014 Galeria Miejska w Zakopanem. Ta data i miejsce przejdzie do historii pracowni ceramiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Na trzecim Ogólnopolskim Konkursie Ceramicznym *Kadr z szamotem w tle*, organizowanym przez Związek Ceramików Polskich wraz z Galerią Miejską w Zakopanem, cztery zgłoszenia naszych studentów zostały zauważone i nagrodzone.

Cztery lata mojej pracy przynoszą pierwsze efekty. Nie upatruję ich w tych nagrodach, ale w pasji i zamiłowaniu, jakie udało mi się zaszczepić studentom. Widzę, że powoli odkrywają materiał ceramiczny dla siebie, dla własnej wypowiedzi artystycznej, doceniając jego wartości kreatywne jako medium rzeźbiarskiego. Dzisiejsze myślenie o ceramice to myślenie przede wszystkim o bryle, formie i wolumenie, a więc myślenie typowo rzeźbiarskie. Stawia to ceramikę tak blisko rzeźby jak jeszcze nigdy wcześniej w historii.

Długie godziny spędzone w pracowni, rozmowy o tworzywce ceramicznej, wspólne wypaty pieca opalanego drewnem, plenery w Dłużewie i Ćmielowie przynoszą efekty.

II miejsce: Katarzyna Masny za pracę *Imagine*, do filmu *Imagine* Zbigniewa Rybczyńskiego

Wyróżnienie: Agnieszka Hernik za pracę *Przemiany I, Przemiany II*

Nagroda Specjalna dwumiesięcznika „Szkło i Ceramika”:

Dorota Grześkiewicz za pracę *Przemiana*

Nagroda Specjalna dwumiesięcznika „Szkło i Ceramika”

za twórcze uczestnictwo w konkursie dwóch pokoleń artystów:

Dorota Gobiecka-Grosz i Paulina Gobiecka – *Imagine*

Stanisław Brach – ur. 1972 r. w Gorlicach, dr hab., od 2010 adiunkt na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Kieruje pracownią ceramiki.



Katarzyna Masny, *Imagine*

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.

Barbara Osterloff

Helena Zelwerowicz, Daughter of Aleksander

Helena Zelwerowicz (1903–1998) was the firstborn daughter of the prominent artist Aleksander Zelwerowicz. She continued the family tradition as actress, set designer, director and theatre educator. She was thoroughly educated in the field of drama and theatre, in which she began to work as a graduate of the Drama Department of the Warsaw Conservatory of Music in 1926. She worked in theatres in Cracow, Vilnius, Warsaw and Sosnowiec; she was involved in social work, and taught at the State Institute of Theatre Arts (PIST). During the Nazi occupation she acted in clandestine theatre. During the Warsaw uprising, she took part in concerts as well as working in the kitchen for the insurgents. Following the uprising she left Warsaw with a detachment of the Home Army and was in POW camps in Pruszków, Sandbostel, then in Oberlangen. After WWII Helena remained in the West. She did not want to return to communist Poland, her father's real drama, which put a strain on their mutual relations. She was active in Polish émigré theatre in London and New York as director and actress, and reciting poems. Barbara Osterloff's biographical essay presents the life and work of Helena Zelwerowicz in the light of some unknown and so far unpublished documents, and her conversations with Helena in New York in the 1980s and 1990s.

Krzysztof Mrowcewicz

Hunting the Unicorn: Love and Death,
or Mortal Combat

The article describes the turbulent history of a unique copy of *Rhythms or Polish Poems* by Mikołaj Sęp Szarzyński, a small book that decisively influenced the shape of Polish literary tradition. With very few traces at his disposal, the author reconstructs the history of the small book and the history of some people around it, including the borderland knight who – according to legend – hunted the last unicorn, an aristocrat whose passion were old books, a rich bride, to whom Sęp dedicated one of his poems, and, finally, Jan Lebenstein, an artist, who contributed some extraordinary illustrations. The background is filled with wandering Tartar chambers, shifting kings and princes, burning borderlands of the Polish Republic, with palaces, people and books being consumed by flames. But either through providential judgements or a whim of fortune, paper is sometimes immune to the element. Everyone knows that books do not burn, do they? At least the most important ones.

Tomasz Kubikowski

Wilhelm Meister's Experience of Theatre

The novel about Wilhelm Meister is, next to his *Faust*, the most important work of Goethe's. He worked on those two pieces for over fifty years; they contain most of his thoughts and experience. Oddly enough, Wilhelm Meister is almost completely unknown in Poland: the only edition appeared in 1893, incomplete and unremarkably translated. In the story of

a middle-class son travelling with an actors' troupe, Goethe included, inter alia, the sum of his thoughts on the theatre and its place in the life of individuals and societies; theatre understood as broadly as possible, perceived both in life as on stage. It is perhaps the most profound treatise on the subject, written at the threshold of the modern era – isn't he a precursor of today's „performative turn”? In the selected portion of the book, Tomasz Kubikowski describes the actors leaving the count's court, where they had found temporary employment at the army headquarters. The book will be published by Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw.

Ewa Małecki

Shakespearean Themes in the Works of Ivan
Turgenev. Appendix: The Diagnosis of the
Russian Soul – Past and Present

The author of the article indicates Shakespearean themes in the works of Ivan Turgenev. The examples of references to Shakespeare are from Turgenev's short prose pieces: short stories and so-called prose poems. Turgenev's classic essay *Hamlet and Don Quixote* has been also recalled as an important context. As the pieces come from different periods of Turgenev's life, it has been possible to identify the evolution of the author's views on the character of Hamlet. The analysis is also extended and includes an effort to unravel the meaning of Hamlet for the Russians in historical and social perspective. In this respect, some views of the Russian idealists of the 1830s have been cited, such as the notions of the superfluous man and pernicious reflection. Another issue is the combination of that distant literary tradition with the work of contemporary Russian writers. On the one hand, Venedikt Yerofeyev and his nostalgic memories of the Orlov nobleman in the novel *Moscow-Petushki*, and on the other hand, Victor Erofeyev, whose *Encyclopaedia of the Russian Soul* becomes a mirror, reflecting both the Russian past and the present.

Aneta Teichman

Searching for Artistic Truth and the Artist's
Message: The Significance of Contemporary
Research into Selected Aspects of
Michelangelo's and Frederic Chopin's
Activity as Artists. Part One

Cultural researchers often were under the impression that everything had already been said about the work of the given artist. Thus everyone cited well-known facts, statements, and bibliography. In the case of Michelangelo Buonarroti, his painting was said to be devoid of picturesqueness; that the artist lacks sense of colour. He was regarded primarily as a brilliant sculptor and that was that. Frederic Chopin, eminent composer and pianist, was never highly regarded as teacher during his lifetime. Although his teaching was not entirely neglected, the meaning of his comments and observations was not a subject of research. Only later, some scholars revealed his genius in this area as well. This article provides information about the achievements of those prominent

artists; it also discusses the progress of research into their output in the latter half of the 20th century. It also draws attention to the importance of verifying some old views and of the constant quest for truth.

Anna Lewicka-Morawska
Guercino in Polish Artistic Culture: Reflections on the Finissage of the Exhibition at the National Museum in Warsaw

The exhibition at the National Museum was a presentation of the art of Giovanni Francesco Barbieri (1591–1666), best known as Guercino, one of the greatest painters of the first half of the seventeenth century. The exhibition was called *Guercino. Triumph of the Baroque*, and it threw up questions about the current presence of Guercino's work in Polish artistic culture. The author cites some evidence of the popularity of the Bolognese School painters and Guercino in Polish visual culture, not only of the nineteenth century, whose true countenance we are barely able to read today. She refers to the volumes of Roman Aftanazy's, who rescued hundreds of collections from oblivion, those described in *Materials for the History of the Mansion*, with particular emphasis on the former lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth. In Polish manors, palaces and residences at the end of the eighteenth and the nineteenth centuries, there were a number of drawings, etchings, and even paintings attributed to the Bolognese School, and to Guercino.

Justyna Wencel, Marcin Chomicki
SUBS: Man and Art in Public Space

Justyna Wencel's and Marcin Chomicki's initiative SUBS was born out of a fascination with urban public space. The SUBS projects include the audience and the context of the place. They are interactive, play with a multiplicity of meanings and provoke questions instead of offering ready-made answers. Considering the fact that the old aesthetics have already exhausted themselves and are unable to bear the burden of contemporary topics, Subs became interested in the issue of commemoration and the search for a modern form of the monument. The postulate that art in public space is to create a meeting place and encourage human activity is still alive and being re-negotiated.

Zofia Rojek
Aleksander Myjak. „Drawing”, Nature and the Negation of Post-Art

The text describes Aleksander Myjak's exhibition at Test Gallery in Warsaw, as well profiling the artist and his creative stance. His art is discussed in a broader interpretive context, associated with specific patterns occurring in art history, the context of Myjak's inspirations and his affirmative approach to the tradition of academic realism. There are also some theoretical references, to Daniel Kuspit's *The End of Art*, which well captures the intentions of Aleksander Myjak as artist.

Mieczysława Demska-Trębacz
Warsaw Episode: From the Biography of a Bulgarian Musician

Georgi Petrov Dimitrov (1904–1979) was a composer, conductor and educator, a graduate of the National Conservatory of Music in Warsaw, founder of the Bulgarian school of choral conducting. At Warsaw Dimitrov studied at the newly-founded Faculty of Education and Training of Teachers of Singing, 1927–29, and at Faculty No. 1 (of theory and composition), 1931–34. His stay in Warsaw was an opportunity for direct contact with a number of eminent Polish representatives of the musical world, including Stanisław Kazuro, Grzegorz Fitelberg, Tadeusz Ochlewski, Kazimierz Sikorski czy Wincenty Laski. Karol Szymanowski became director of the conservatory in the year of Dimitrov's arrival in Warsaw. After graduating he was friends with the composer Roman Maciejewski. Dimitrov exported from Warsaw patterns of national music supported by folk material, and several of his own compositions, among them *Triptychon* (1932) and *Tri bulgarski pesni* (published in Warsaw, 1934).

Maja Baczyńska
Wojciech Błajejczyk: A Man in the Service of Sound

As artist, Wojciech Błajejczyk stands out among Polish composers of contemporary music. He draws from the various trends and genres, writing both concert and film and theatre music; improvising to silent movies, performing with experimental and rock bands (as a guitarist). In addition, he is a practicing sound engineer. The author quotes some reviews and some opinions of music professionals, which appeared in various publications on Polish contemporary music after the premiere of Błajejczyk's debut album, as well as drawing on her own experience during the making of the film, for the Institute of Music and Dance, about Polish composers, including Wojciech Błajejczyk.

Karolina Karaszewska
A Picture Painted with Words

Despite its usefulness audio description is a little-known technique. And it displays an interesting synthesis of arts. Audio description is governed by paradox. It is to be objective and concise to allow its audience to interpret a visual piece. Yet it is difficult to describe a picture not interpreting it. This begs an analogy to the original text in a foreign language and its translation. Audio description is also a kind of translation, of image into text. The audio description's interpretation consists of three superimposed points of view: the idea of the author of the work and their assumptions about its reception, the audiodescriptor's interpretation and the interpretation of the blind person. Audio description as opposed to art is above all utilitarian. But it approaches art through the beauty of words and the beauty of the human voice presenting the text.

Marta Żakowska
Wonderful Old Age

The text addresses the issue of the influence of participating in arts events on the well-being of senior citizens and their image in local communities and the society. In the North West, artists have increasingly been invited to work with organizations and cultural institutions, to carry out projects that integrate older members of the community both locally, in the cultural centres, and in the field, the senior's place of residence. A number of studies show that artistic activity has positive effects in different age groups. Among the effects of the artists' creative meetings with seniors, however, there are on the one hand the impact of such activities on well-being (mental and physical) of older participants, and on the other the positive effect of such activities and their outcome on the development of local communities and the public sphere. Research sponsored by the UN Global Age Watch Index 2013 shows that the quality of life of the seniors in Poland, in most key life categories, is awful and ranks at the tail end of the ranking of the seniors' quality of life in 195 countries.

Adam Karol Drozdowski
Into the Future

In their current form, degree productions have become a separate theatre genre. They do not generate sufficient interest among theatre professionals and critics, and they are often – in the case of external departments, of actor puppeteers or dance – simply thrown beyond the margin of the reception of diplomas, not being admitted to participate in the festivals of theater schools. Wishing to ensure a better start in the profession, final-year students seek roles in institutional theaters that could be accepted by the authorities as degree production. This involves autonomy, but also lack of continuous supervision, which a student must have in order to graduate. This text is part of the discussion on the reformulation of the way of thinking about degree productions; on the stages of drama schools, there are more and more titles that meet with considerable interest among not only the critics, but also theatre professionals. It is time this state of affairs was the regular experience of degree-year students, and not just a notable exception.

AKADEMIA OTWARTA

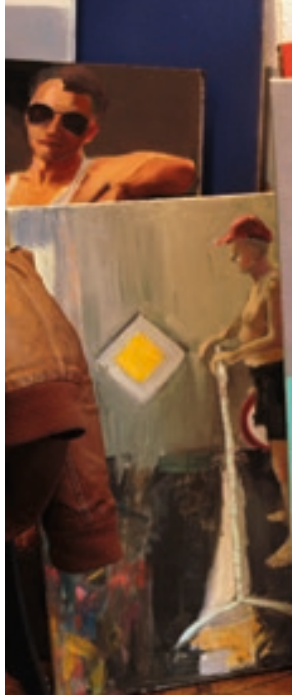
2014

WYSTAWA PODSUMOWUJĄCA ROK AKADEMICKI
W AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

Fot. K. Błesznowska-Kornitowicz, M. Ścibor Marchocka









WIECZOROK DROG ZOO

*Spotkanie z prof. Stanisławem Wieczorkiem i promocja
albumu Wyobraźnia, Konstrukcja, Metafora*

Spotkanie 8 lipca 2014 o godzinie 17

Wystawa otwarta do 10 lipca w godzinach 12-18

Galeria Salon Akademii

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

pałac Czapskich – Raczyńskich

Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)