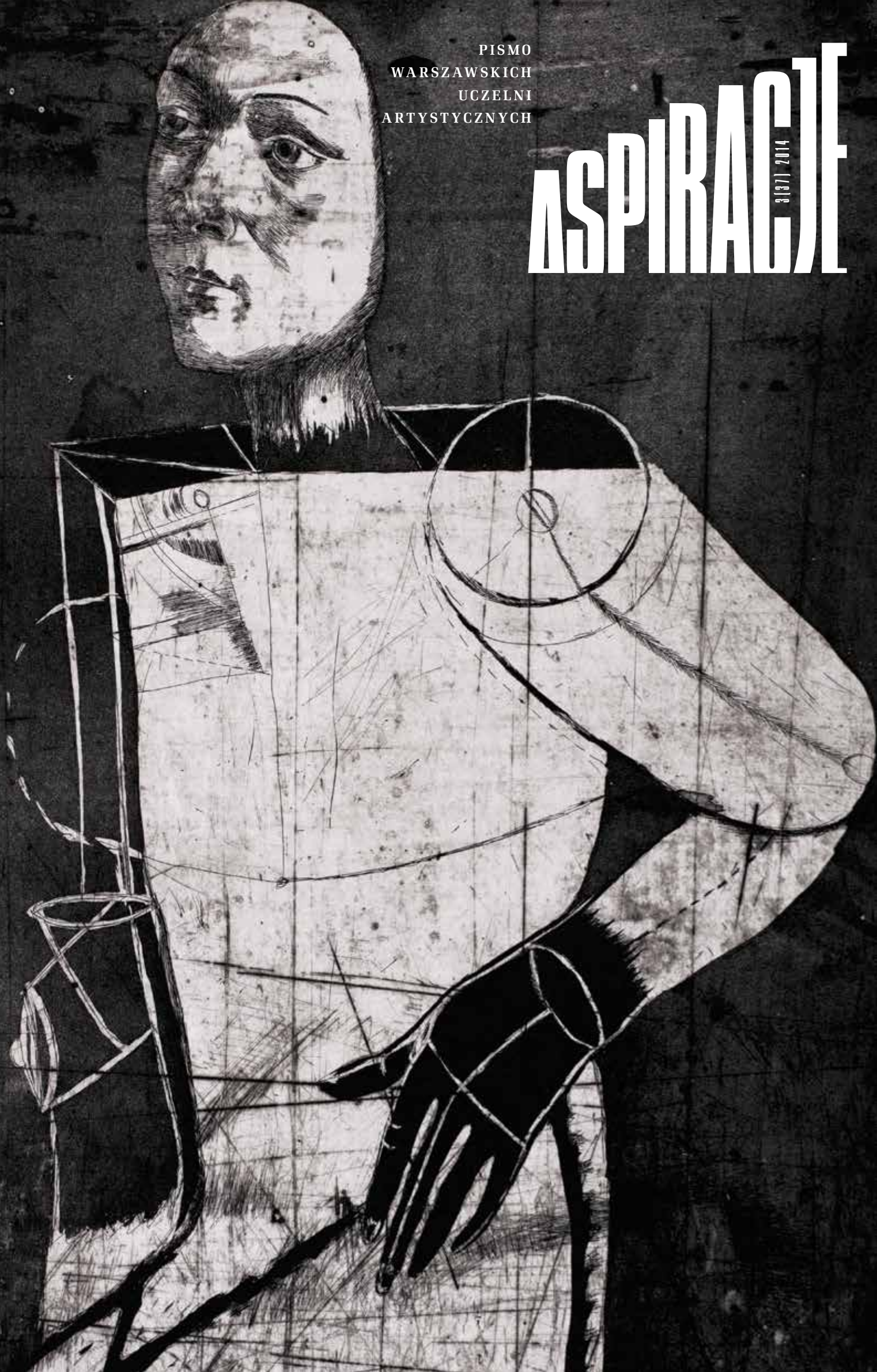


Pastwa / Dominik / Makowski / Solski / Hübner / Kilar / Urbański / Sax / Pawlik

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

31371 2014



cena 16 zł (5% VAT)



Grafika Gra SZTUKA

kuratorka Dorota Folga-Januszewska

wystawa czynna 21.10 – 21.11.2014
(pn.-pt. godz. 12-18)

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Galeria Salon Akademii
Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)





Na okładce / On the cover:
Agnieszka Cieślińska-Kawecka,
Iluminacje – Figura Ona, 2014,
intaglio, 90x68 cm (III MTSG im. T. Kulisiewicza
w Warszawie / 3rd Kulisiewicz International
Graphic Arts Triennial in Warsaw)

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

3(37) 2014

- s. **2** Krzysztof Karasek
Mały traktat o rzeźbie (Januszowi Pastwie)
A Small Treatise on Sculpture (for Janusz Pastwa)
- s. **6**
Znak na naturę. Tadeusz Dominik w rozmowie ze Zbigniewem Taranienko
Sign for nature. Tadeusz Dominik in Conversation with Zbigniew Taranienko
- s. **12** Magdalena Sołtys
Zbigniew Makowski – wobec kultury
Zbigniew Makowski and Culture
- s. **16** Henryk Izidor Rogacki
Długie życie Wielkiego Fryderyka
The Long Life of the Great Frederick
- s. **20** Marzena Kuraś
Zygmunt Hübner: Lubię być dyrektorem
Zygmunt Hübner: I Like Being Chief Executive
- s. **26** Ewa Uniejewska
„Trzy urojone chwile, wysnute z głowy poety”
„Three imaginary moments, drawn from the poet's head”
- s. **32** Iwona Świdnicka
September Symphony Wojciecha Kilara – hołd ofiarom z 11 września
Wojciech Kilar's *September Symphony*, a Tribute to the Victims of September 11th
- s. **36** Aneta Teichman
W poszukiwaniu prawdy artystycznej i przestania twórcy. Część druga
Searching for Artistic Truth and the Artist's Message (Part Two)
- s. **40** Tomasz Szczepanek
Teatr posthistoryczny, czyli co sprawia, że dzisiejsza sztuka jest tak odmienna, tak pociągająca?
Post-historical Theatre, or, What Makes Today's Art So Different, So Appealing?

- s. **43**
Respekt dla kompozytora. Krzysztof Urbański o nauce i sztuce dyrygowania w rozmowie z Jagną Dankowską
Respect for the Composer. Krzysztof Urbański on Learning to Conduct and on the Art of Conducting in Conversation with Jagna Dankowska
- s. **46** Emilia Dudkiewicz
Adolphe Sax – konstruktor saksofonu
Adolphe Sax, Constructor of the Saxophone
- s. **50** Karolina Matuszewska
Dziady po bałtyjsku
Forefathers' Eve Baltic Style
- s. **54** Marek Dusza
Z ulicy Okólnik do Los Angeles
From Okólnik Street to Los Angeles
- s. **56** Agnieszka Maria Wasieczko
O projektowaniu zrównoważonym
Sustainable Design
- s. **60** Agnieszka Cieślińska-Kawecka
Warszawskie Triennale IMPRINT
Warsaw's IMPRINT Triennial
- s. **68** Andrzej Węctawski
KISSPRINT 2014 – graficzna wędrówka po Warszawie
KISSPRINT 2014: A Journey through Warsaw with Graphic Art
- s. **72** Zofia Jabtonowska-Ratajska
Ludzkość na drodze postępu
Humanity on the Path of Progress
- s. **74**
Nowości wydawnicze
Recent Publications
- s. **76**
Kalendarium
Chronicle of Events

- s. **82**
Streszczenia
Summaries

- s. **84**
Gérald Sibleyras, Napis
Praca egzaminacyjna studentów III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie
Gérald Sibleyras, *L'Inscription*. Third-Year Exam Production, Faculty of Acting, Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw

ASPIRACJE 3(37) 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 / Print run: 1000 egz. / copies

MAŁY TRAKTAT O RZEŹBIE

JANUSZOWI PASTWIE

Rzeźba przypomina mi zatopione królestwo, które w jakiś sposób odzyskaliśmy z mroku istnienia, zasprawą rąk rzeźbiarza. Istota pracy rzeźbiarza jest mroczna, jak mroczny jest stosunek łączący go z materią. Materia jest ślepa i głucha, on obdarza ją słuchem i wzrokiem. Otwiera w niej – i przez nią – niespodziewane wymiary i możliwości. Materia jest martwa. On wydobywa z niej to, co jest w niej nieuświadomione, co drzemało w podświadomości, w jawnych lub tajnych wyzwaniach bytu, ukryty jej rytm, tętno sprzecznych namiętności. Wydobywa nie podświadomie, lecz w świadomej z nią walce. I tylko poprzez walkę z nią, spieranie się, uświadamia mu się prawdziwy kształt rzeczywistości, jej esencja, jej objawienie. W niej i poprzez nią formułuje on swoją myśl, owo demiurgiczne „tchnienie na glinę”, które znamy z zamierzcztych przekazów ludzkości, a które stają się tu unaocznione i uprzestrzennione.

Dla rzeźbiarza wszystko jest formą. Dlatego należałoby raczej mówić nie o rzeźbieniu, lecz o formowaniu. Każdy kształt napotkany w naturze, ptak, liść, drzewo, mapa twarzy, formują mu się w zastygłe bryły, których wyraz ucieleśnia myśl natury. Można by powiedzieć, porównując, że o ile poeta doświadcza, pojmuję i opanowuje rzeczywistość słowami, o tyle rzeźbiarz pojmuję ją formami; wszystko, co rzeczywiste, ważne, w nich mu się objawia. Odnajduje ją w zrealizowanych – lub niezrealizowanych – kształtach widzialnego, które prowokują i które same w sobie są zadaniem domagającym się od niego rozwiązania; wszystko, co go otacza – jak u poety – objawia mu się jako tworzywo, jako materiał, który rzuca mu wyzwanie.

Lecz forma ducha wydobyta z materii ma kształt materialny i realny, konkretny. Znaki, sygnały wewnętrzznego świata, które nam unaocznia natura, jak i rezultat tego spotkania, dają się opisać tylko samą strukturą dzieła, są rezultatem spotkania jednostki ze światem. Kształt żyje w materii, w materialnej przestrzeni i w czasie, ponieważ tylko w walce z nią – i z nim – realizuje się, urzeczywistnia jego cierpienie. Cierpienie, które jest zarazem skrótem formuły ludzkiego losu.

Spójrzmy na ślady rąk pozostawione na kamiennych blokach, na glinianych dzbanach, a zobaczymy – poprzez nie – formuły ludzkiego losu zapisane w kategoriach ludzkiej pracy. Zobaczymy ślady zetknięć świata znaków ze światem rzeczy. I ślady tej walki, której linie podziału przebiegają poprzez środek ludzkiego ciała, ślad pędzla na płótnie, ślad rozcieranej farby, ślad dłuta. Ślad ręki wreszcie, odcisnięty na zastygłej, skamieniałej posadzce – one uczestniczą i uszlachetniają dzieła, nadludzkie w samej idei. Dla Roschaka palnik jest przedłużeniem ręki, która się wita z materią. Jednak dla kogoś zanurzonego w pierwotnych źródłach doznań, zastuchanego w ich rytmy, ręka w dalszym ciągu pozostaje głównym argumentem ontologii i epistemologii rzeźbiarza.

Więc forma. Forma wydarta przestrzeni. Forma wypalająca samą siebie. Rozpychająca się. Poszukująca dla siebie miejsca we wrogim świecie, szukająca uzasadnień. Poszukująca miejsca i czasu, by się uzewnętrznić, by się wcielić. I znajdująca je w ponadczasowych ucieczkach, w ponadprzestrzennych mieszkaniach, zamieszkująca je. Forma samowiedna, bo sama ustanawiająca



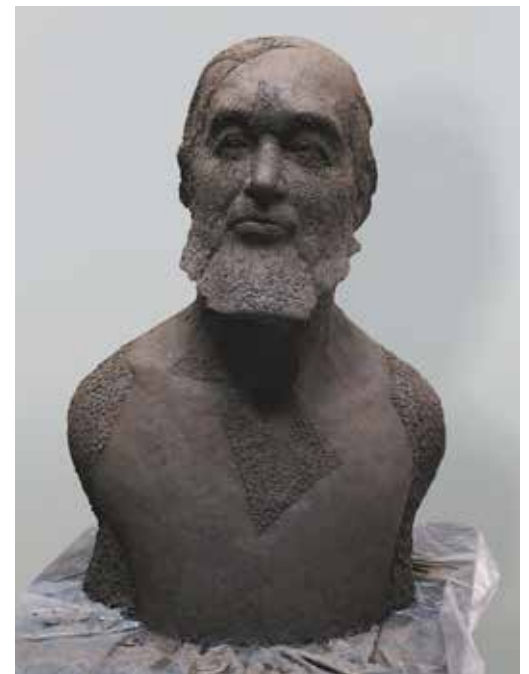
Tors II z cyklu „Torsy”, 1989, drewno polichromowane, 100x100x38 cm. Fot. Erazm Ciołek / © Agata Ciołek

wiedzę o sobie. Bo samowiedzą jest świadoma wola artysty, samowiedzą zarówno materii, co losu. I współczująca. Wyciągająca rękę do napotkanego bezimiennego. W mieszkaniu czy na drodze, na skrzyżowaniu dróg to nie ma już znaczenia. Forma bezpośrednia jak otwieranie się rany i konieczna.

Rzeźba jest wyrazem ludzkiego losu, wyrazem może najbardziej pełnym i tajemniczym. Zawieszona w płonącym beczasie milczy, to znaczy mówi. Łączy poza słowami, stwarza porozumienia, które choć zadomowione w przestrzeni, wyjątkowo materialne są niedotykalne. Porozumienia na wąskiej kładce pomiędzy pamiętanym a doświadczonym, pomiędzy docieklivością a rezygnacją, w miejscu, gdzie słowa są nieme, a język zwija się jak papier od poddmuchu płomienia. Gdzie słów nie potrzebuje już wyrażać, nie znajduje dla siebie pokarmu, oparcia ani uzasadnienia dla tego, co milczy, obdarowuje nas współczuciem i wspólnotą, objawia mowę podziemną. Od stuleci tą samą i od stuleci wiecznie głodną coraz to nowych wcieleń i objawień.

Więc jest i tak, jak gdyby ktoś, użytkownik innego świata, innej materii – słów na przykład – usiłował zrozumieć inny świat, inny język, odczytać jego przestanie i obyczaj. Porusza się po omacku, obmacuje czas i przestrzeń. Obmacuje jak ślepiec kształt rzeczy, nagły kształt snów. Bo takie jest pierwsze prawo poznania, zarówno myśli, jak i miłości. Słowa są kamieniem węglowym losu, więc zawiera się w nich, objawia koniec i początek zapewne. Obojętne, czy traktować będziemy to dosłownie, użytkowo – jako mowę – czy jako zmaterializowaną podmiotowość. W tym właśnie są bezradne, co nie znaczy bezużyteczne. Jak fantomy jakiejś innej rzeczywistości odbijają się od oksydowanej powierzchni materii innego świata.

Więc nic nie potrafi wnikać w niego? Więc przestrzeń, forma, kształt, wyłączość języka, wszystko to jest nieprzekraczalne? Więc każdy jest sam dla siebie. Nie. Przeczy temu istnienie sztuki. Różne są języki, w których objawiają się doświadczenia i gesty. Sposoby dojścia do struktury światła, do struktury białka. Budowa DNA i teoria falowa światła są przeciwieństwem pewnym sensie tym



Krzysztof Karasek, 2009, sztuczny kamień, 100x65x50 cm. Fot. A.J. Pastwa

samym, czym objawienia gramatyki generatywnej. Należy zejść po prostu niżej, głębiej, wnikać pod powierzchnię materii. Słowo określa kierunek działania, opina swą lotną, ruchliwą materią, źródło światła. Lecz będąc lotną z samej swej natury poszukuje uwiązania, oparcia, punktu zaczepienia – nieruchomej podstawy. Więc rzeźby, rzeźby jako rzeczy samej w sobie, jako jednej z rzeczy. Jedyna i wyłączna (czy jedyna i wyłączna?) zatrzymana w przestrzeni postać przemijalnego świata.

Nie jedyna i nie wyłączna. Ale postać, bez której nie ma całości ludzkich doświadczeń losu. Nie do zastąpienia. O ile poeta urzeczawia słowa – te gibkie, wiotkie i napętnione znaczeniami atomy porozumienia, lotne zarazem, niepochwytne jak powietrze lub ogień – o tyle rzeźbiarz wprost przeciwnie, wydobywa ze swej milczącej otchłani krzyk. Formę będącą najbardziej widomą postacią baudelairowskiego rozdarcia. Formę, którą wydiera przestrzeni; stworzyć ją lekką, napowietrzną, upowietrzoną, to, co materialne, uduchowić, oto jest zadanie. Forma posiada ciężar, masę – z samej swej natury – więc trzeba ją wydobyć *contra naturam*. Trzeba dokonać rozchwiania struktury własnych marzeń. Deformacji przestrzeni i materii, materii za pomocą przestrzeni, osaczyć ją. Dokonać włamania do przestrzeni; cały wysiłek rzeźbiarza nakierowany jest na podotanie temu zobowiązaniu.

Tylko rzeźba i muzyka pracują w równie nieobliczalnych warunkach, materią ich jest przestrzeń. Przestrzeń, która otacza ze wszystkich stron. Są w niej jak w kokonie, chroni je jak futerał – od zewnątrz (ktoś mógłby powiedzieć więzi). Ale również są nią wypętnione. Wymoszcza je.

Przestrzeń wewnętrzną organizuje poezja i religia, być może muzyka, przestrzeń zewnętrzną – malarstwo, rzeźba i architektura. Lecz w istocie jest tak, że ta prawdziwa przestrzeń, gdy zostaje



Wilczyca II z cyklu „Cienie” 2011, gips, 110x130x35 cm. Fot. Agata Ciołek

ureczywistniona, zmienia swoją funkcję: przestrzeń wewnętrzna uzewnętrznia się, przestrzeń zewnętrzna zostaje uwewnętrzniona. Przestrzeń wewnętrzna wychodzi na zewnątrz, chce się uwidocznić, ta zewnętrzna, materialna, widzialna, chce się uspiarytualizować, wcisnąć się do naszego wnętrza, zorganizować w nim prawdziwe widzenie, prawdziwy ekran, na którym i przed którym rozgrywa się dramat koloru, dramat kształtu, dramat miłości lub nienawiści – dramat żywej paginy ludzkości. Co mówią formy wydobyte z ziemi, wydobyte z przestrzeni? Mówią o czasie, który w nich zamieszkał. Przestrzeń, wiecznie niezamieszkała obecność ludzkiego podmiotu, domaga się ureczywistnienia. Czas, naciągnięta do granic wytrzymałości gumowa proca, domaga się coraz to nowych zakłęb. Po to, aby pocisk uderzył w cel. Naznaczył przestrzeń siłą i trajektorią lotu, zostawił widomy znak. Choćby tylko w migotliwej wyobraźni mijających pokoleń. Rzeźba, to znaczy forma, nic bowiem nie jest tak naocznie formą, zatem rzeczywistym kształtem świata w nas, kształtem, jaki sobie sami narzuciliśmy, prócz może architektury – ale ta już dawno oderwała się od sztuki i jest dziś, z niewielu chlubnymi wyjątkami, produkcją – rzeźba ujmuje, chwyta, ogarnia przemijający kształt istnienia, formując go zarazem; podnosi do godności losu. Wiedzieli o tym dobrze Grecy, wyznaczając jej miejsce najbliżej sacrum. Architektura to były świątynie, domy boże, ale rzeźba... sama była Bogiem. Bogiem widzialnym, pośrednikiem pomiędzy transcendentem a ludzką pojemnością sacrum. Rzeźbiarz nadawał mu widzialną formę, widzialną, więc wyobraźalną, bo cóż to za bóstwo, którego obecność objawia się poza granicami wyobraźni? Grecy pojmowali to, od czego my, w swej zarozumiałości lub głupocie, oderwaliśmy się w stopniu zapewne doskonalszym niż kiedykolwiek – że bóstwo jest wyobrażeniem i realnością kształtu doskonałego, jest harmonią to znaczy pięknem. Nie wznosili murów pomiędzy transcendentem a podmiotowością, czyli pomiędzy radością świata, blaskiem ołtarza a ciemnością w nas. Religia była dla nich radością, kwintesencją radości, rzeźba – pośrednikiem w tym doskonałym rachunku. Nadawała kształt i postać naszym uczuciom metafizycznym,

upostaciowywała nasze błędy. Bardziej niż kapłan, który był już „z naszej strony”, i chyba tylko poeta, „którego ustami bogowie przemawiali” (Platon), rzeźbiarz był „nieświadomym prawodawcą umyśłu” (Shelley). Tworzył widzialny kształt Boga we wrogię zarówno ludziom, jak i bogom przestrzeni.

Jeśli więc współczesny artysta – myślę o tych najbardziej świadomych, więc odpowiedzialnych twórcach naszego wieku – pragnął właściwie odczytać przesłanie swojego medium, jedyne co mógłby uczynić, aby nie popaść w urzeczenie formą (co jest bardzo pociągające), w fetyszizm formy pojętej jako awangardowa igraszka ani w równie jałowy, nudny bełkot zwietrzatej ikonografii, nawykowej tradycji – musiałby obudzić w sobie, odnowić, tę sakralną więź z materią, być może przy pomocy materii. Z czym? Choćby z pustym niebem. Co nie powinno wptynąć na zmianę jego stosunku do sacrum.

Mówiąc o odnowie sakralnej więzi, nie mam tu bynajmniej na myśli naiwnego związku z religią, choć i on nie wydaje się dla artysty do pogardzenia, bowiem – jak powiada Baudelaire – „religia byłaby i tak piękna, gdyby nawet Bóg nie istniał”. Niech będzie świadom tragizmu i sprzeczności, rozdzielenia ludzkiego i boskiego, wrażeń i doświadczeń, form i wypetniających je katakumb, potrzeby transcendencji i grozy opustoszonego nieba, sprzeczności być może nierozwiązywalnych, ale bez próby rozwiązania których świadomość artysty, bez różnicy rzeźbiarza czy poety, jest jak skorupa po jajku. Bez uczuć religijnych nie ma twórczości, nie ma tej sfery duchowości, która sięga najgłębiej i najdalej zarówno w naturę, jak i w sen, zarówno w nas, jak i w wewnętrzne związki sztuki. Przez naturę – dla porządku – rozumiem zarówno naturę przedmiotu, jak i nasze widzenie.

Koń IV z cyklu „Cienie”, 2010, drewno, 105x205x160 cm. Fot. Agata Ciołek



Istnieją dwa rodzaje artystów: ci, którzy od razu, od samego początku swego wystąpienia zjawiają się pełni, gotowi (inna sprawa, czy tę „pełnię” przędzały całe lata terminowania, zanim uznali, że są gotowi, że znaleźli swoją własną drogę, osobistą koncepcję, styl, i odtąd jedyna ich troska to praca w modelu) i artyści, którzy zaczynali skromnie, rozwijając swój talent z każdym rokiem, z każdym dziełem, z dzieła na dzieło. Ambicją pierwszych jest być rozpoznawalnym, drugich – dotrzeć do istoty rzeczy. Do pierwszych, w rzeźbie – tak jak w poezji Herbert – należy Myjak, do drugich Pastwa. Nie uprawia on „pracy w modelu”, ale każdym wystąpieniem, każdym pojedynczym dziełem rozwija, pogłębia – lub kwestionuje – to, co osiągnął przed chwilą. Należy do tych, dla których każdy stopień, który osiągnęli, jest wyzwaniem, punktem wyjścia do nowego, niespodziewanego, nieobliczalnego dzieła, przekraczaniem siebie raz jeszcze, na nowo. Wszystkie rzeźby Pastwy są takie, wczesny „Homer”, jak rzeźba wyciągnięta z dna jeziora, ocalała z potopu, opleciona wodorostami, sprowadzona do ledwo rozpoznawalnego skrót (podobne wrażenie odniosłem, gdy po raz pierwszy zobaczyłem katedrę w Kolonii). Drewno patrzy na nas innymi oczami niż gips, cement czy brąz. „Homer” jest tylko początkiem prawdy o człowieku. Zastygły kształt, którego usta stanowi każda szczelina pomiędzy drewnianymi fakturami.

Każdy rzeźbiarz zaczyna od statyki. Statyki ukrytej mniej lub bardziej jawnie w materii. Wytrącić ją z inercji, nadać jej duchowość, która sama w sobie jest dynamiką, wydobyć z niej ruch. Zatrzymać w czasie. W pewnym momencie czasu, który ma swój początek i koniec, wybrać ten moment, który nadaje jej, materii, ponadczasowość, więc obdarzyć ją wewnętrzną dynamiką, więc – w istocie – czymś, co jest praduchowością; tak powstaje portret. Z fascynacji postacią człowieka i pragnienia uduchowienia materii.



Fragment wystawy monograficznej, Orońsko, 2005. Fot. Lech Majewski

Więc człowiek, w samym środku wizji, a z nim wszystko, co jest naturą, wiecznie odtwarzającą się ikoną, boskością. Wszystkie zwierzęta z arki (ich portrety); dojrzały Pastwa odkrywa nowe perspektywy odczytywania natury. I nie traci przy tym niczego, co jest immanentną jej częścią, jej dynamiką. Dawniej robiono to idealizując bądź deformując wszystko, co żywe, co uniwersalne i przemijalne. Zatrzymać wszystko w pewnym momencie, w pewnej chwili przemijalnego, w której się skupia prawda o nim. Zatrzymać kogoś lub coś w samym centrum życia. W chwili udratyzowanej jak u Giacomettiego czy uestetyzowanej jak u Moore'a, zatrzymać w kadrze, a raczej w samym centrum ruchu. Dotrzeć do wszystkiego, co żywe, od innej, niespodziewanej strony. Bez względu na to, czy jest to człowiek, zwierzę czy roślina. Stąd owe psy, konie, koty zatrzymane w wiecznie nieruchomym ruchu. Pastwa podejmuje się tego zadania ze świadomością ryzyka, trzeba bowiem działać *contra naturam* a jednocześnie *contra culturam*.

W rzeźbie Pastwy czas się ogląda i czas jest oglądany. Upór, z jakim rzeźbiarz uprawia swój gatunek upostaciowania świata, zatem i porządkowania go, świadczy o jakiejś głębszej potrzebie, która jest nie tylko estetycznej, lecz i – przede wszystkim – duchowej natury. Twarze i torsy – w tym realizuje się potrzeba, marzenie zamknięcia i doświadczeń życiowych Pastwy. Rzeźba, w istocie swej, w samym najwyższym przestaniu, bez względu na to, czy tradycyjna, czy nowoczesna, spełnia jedno zasadnicze zadanie; ściąga kształt losu ludzkiego. Jak gdyby to, co wyłania się ponad powierzchnię rzeczywistości, zaczynało się od pasa w górę – jak gdyby wody świata, ciemne wody świata zatapiały wszystko, co jest poniżej pasa, jak gdyby to, co ocalało, co godne było ocalenia, zaczynało się od pasa w górę, twarze i torsy toczą bój z przyboem owych ciemnych wód, wyłaniając się z nich, mówiąc: jestem. Twarze i torsy

uporczywie powtarzane świadczą o uporze, z jakim rzeźbiarz traktuje swoje postannictwo. Wyrazić swoją wersję koncepcji losu ludzkiego, wyrazić na wszystkie możliwe sposoby, ponawiając swój kierunek poszukiwań, doświadczeń, w których się zamyka doświadczenie bynajmniej nie tylko estetyczne, lecz i doświadczenie rzeczywistości ludzkiej – oto cel, który mu przyświeca. To, co zostaje ocalone z niego, jest zarówno koniecznością, jak oczywistością. Oczywistością bowiem okazuje się zawsze wyraz końcowy poszukiwań, wyraz ostateczny i jedyny.

Czytam rzeźbę Pastwy jak czyta się pasjonującą książkę, której prawdziwe przestanie realizuje się w nas, w naszych głębokich oczekiwaniach ocalenia tego, co najbardziej istotne w doświadczeniu człowieka, najbardziej elementarne i konieczne. Więc pościg za kształtem doskonałym. Lecz co to jest kształt doskonały w sztuce? Na pewno nie gładkie powierzchnie, wylizane przez wodę, ani dramatyczne faktury jak górskie szczyty postrzępione przez wiatr. Powiedzmy więc: kształt zupełny, napęczniony wartościami zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego świata, kształt ocalałego istnienia, z jego przepaściami i głębiami.

Gdyby zakląć wiersz w jego formę najbardziej elementarną, bryłę, okazałoby się, że poezja jest najbliższą siostrą rzeźby.

Wbrew pozorom materia poezji, słowa, jest być może twardsza niż materia rzeźby, drewno, brąz, kamień. Dla kogoś, kto słyszy słowa, ich znaczenia, brzmienia i wybrzmienia, rzeźba jest także bytem słyszalnym, w tym transcendentnym być może, nie akustycznym wymiarze.

Forma i język to coś, czym się porozumiewamy i czym się różnimy. Forma jest najbardziej indywidualnym wyrazem ducha, język – czymś, za pomocą czego sny się urzeczywistniają. Formowanie

to synonim twórczości, kreatywnych możliwości i niemożliwości, ukrytych w nieporuszonej materii. Rzeźba, jako coś ponadczasowego, jest uwięziona w czasie.

Uwięziony, unieruchomiony czas jest także czasem, tyle że innej natury. Czas został ukryty w rzeźbie jak w zegarze, stał się materią wypełniającą jej wnętrze. Ilekroć spoglądamy na formy, które rodzi ręka rzeźbiarza, tylekroć staje się on nam bliższy, ponieważ światło wewnętrzne, za którym stoi to, co je wypełnia, odnajduje swoje przyrodzone miejsce.

W zwyczajnym życiu czas nie stoi w miejscu: zwalnia lub przyspiesza, w sztuce, w rzeźbie czas jest ponadczasowy. Jest zatrzymany tak jak zatrzymany zostaje pociąg w biegu. Wchodzący w rzekę niekoniecznie musi z niej wyjść. Niekoniecznie musi to być rzeka Heraklita. Może to być rzeka okolona łąką lub nabrzeżem, górską stromizną, lub daleki horyzont traw.

Rzeźbiarz nieustannie flirtuje (rozmawia) z materią. Ale istota rzeźby jest duchowa, nie materialna, więc to, co niematerialne, może się obiektywizować wyłącznie przez materialne. Obecny staje się w porządku natury, przez przemoc względem materii. Stałość i zmienność, ruch, dynamika i znieruchomienie, jak pszczoła na chwilę zanim rzuci się w przepaść kwiatu, by wykraść mu tajemnicę miodu.

Krzysztof Karasek – ur. 1937, poeta, eseista, krytyk literacki. Studiował na Uniwersytecie Warszawskim (filozofię) oraz w Akademii Wychowania Fizycznego (osiągał dobre wyniki w skoku o tyczce). Debiutował w 1966 r. na łamach miesięcznika „Poezja”. Pierwszy tom jego wierszy, *Godzina jastrzębi*, ukazał się w 1970 r. W 2009 otrzymał Nagrodę Literacką im. Władysława Reymonta za całokształt twórczości. Redaktor wyborów wierszy innych poetów, autor antologii *Współcześni poeci polscy. Poezja polska po roku 1956* (1997).



ZNAK NA NATURĘ

Tadeusz Dominik w rozmowie ze Zbigniewem Taranienko

[...]

Z. I. Dzisiaj popularny jest pogląd, że ważne jest tylko, że się jest artystą – więc wszystko jedno, jakie środki się sobie wybierze: teatr, film, fotografię czy sztukę przestrzeni... Tobie wystarczyły obrazy.

T. D. Jeżeli mógłbym decydować w dzieciństwie, co wybrać, zająłbym się raczej muzyką. Miałem, jak mówiono, tak zwany słuch absolutny, wyśmienitą pamięć muzyczną. Cynthia dziwi się, że pamiętam wszystkie melodie z przedwojennych filmów, nawet jeżeli nie pamiętam słów.

Nigdy przy śpiewaniu nie fatszowałem, zawsze mogę podać ton „a”. I możliwe, że gdyby warunki życia były inne, gdyby nie było wojny, okupacji i biedy, i jeżeliby jeszcze ktoś pobudził mocniej moje zainteresowania, zająłbym się muzyką. A lubiłem zapamiętywać muzykę, śpiewałem. To było oczywiście dziecinne i młodzieńcze, ale może wynikłoby coś z tego... Ale rysowanie od dziecka przeważyło – prawdopodobnie było mocniejsze.

Chyba jakoś tak trzeba to tłumaczyć.

I nie ciągnęło cię w równym stopniu do rzeźby...

Nie, ale na pewno mógłbym być rzeźbiarzem. Dłubałem czasami coś szczyrykiem jako dziecko – kiedy miałem dostownie kilka lat, robiłem z gliny różne rzeczy: domki, meble, zwierzątka... Wspomniatem już też, że pracując w Akademii, zrobiłem kiedyś u Nitschowej z pamięci rzeźbę mojej byłej żony Ireny. Wiem też, że w rzeźbie nie widziałem tego, co by mnie szczególnie pociągało, jak w przypadku malarstwa... Więc może zawsze czegoś by mi w niej brakowało.

Czasami uważa się, że sztuka powstaje jako nadwyżka rzemiosła...

Gdyż kiedyś była rzemiosłem... Ale rysunki naskalne to już nie rzemiosło. Mają z tym do tej pory teoretyczny kłopot, czy robili to jacyś myśliwi, czy było to raczej powiązane z poszukiwaniami typu duchowego..

Czy też były to próby zapisu wydarzeń, tworzenie jakiegoś kalendarza, czy wiązało się z celami rytualnymi... Przedmioty uznawane obecnie przez nas za artystyczne pojawiały się w związku z wieloma zjawiskami. Można by za taki uznać także ten stół, gdyby miał bogato rzeźbione nogi...

Ale przecież to mój projekt, zrobili go stolarze w Akademii według mojego rysunku! A przy meblach w jadalni, które widzisz, wszystko zrobiłem sam.

[...]

Chciałem się jeszcze dopytać, kiedy pojawiło się u ciebie odkrycie koloru jako wartości w malarstwie.

Podczas okupacji, kiedy miałem dwanaście czy trzynaście lat, zobaczyłem gdzieś album kolorowych obrazów. Byłem nim olśniony! Nigdy wcześniej niczego takiego nie miałem i nie widziałem. I nawet nie wiem, czy były to dobre obrazy – byłem olśniony samym kolorem. Myślałem sobie wtedy: Boże kochany, przy użyciu prostej rzeczy można zrobić tyle dobrego! I w tym momencie powiedziałem sobie, że bez koloru nie ma w ogóle o czym mówić...

Czy wtedy zobaczyłeś w pełni kolor w naturze? Też się tak przecież zdarza... O tej porze roku słabo jest z kolorem, ale w lecie... Mówisz, że najpierw był ten album obrazów...

Jeśli chodzi o kolor – tak. W naturze jeszcze wtedy nie widziałem obrazu, chętniej nawet rysowałem w zimie, kiedy nie ma liści na drzewach, na przykład w Parku Skaryszewskim. Precyzyjnie rysowałem gałązki – w lecie już wtedy do rysowania mnie nie ciągnęło, nie miałem zamiaru przecież rysować każdego liścia osobno...

Teraz w naturze zawsze widzę obraz. Zresztą, w czasie okupacji nie marzyłem jeszcze o tym, że będę malarzem, nawet jeżeli jakoś to w sobie nosiłem. Stało się to później, kiedy miałem szesnaście i pół roku i trafiłem do wojska.

A stamtąd trafiłeś do Akademii...

Nareszcie mogłem naprawdę malować. Czasami mogłem już coś kupić, a często Cybis dawał mi trochę swoich farb, których sam nie wycisnął do końca, zdarzało się, że dostawałem nawet jakieś płótno.

Czyli wszystkie późniejsze doświadczenia koloru miały miejsce już na Akademii, więc w pewien sposób zawodowo?

Wcześniej nie było na to warunków...

Kolor, który w poważnym stopniu buduje twoje malarstwo i tworzy jego wartości, nie był więc przez ciebie wzięty z wcześniejszych doświadczeń, nie przenikał z żadnych ludowości...

Dobrze, że trafiłem od początku do pracowni Cybisa, bo właśnie tam bardzo ważna była sprawa koloru. A on od razu zauważył, że malowałem kolorowo i że składnie mi to idzie. Cybis był bardzo popularnym profesorem; miał przynajmniej dwudziestu studentów, a miewał i czterdziestu. Tych, co do których uważał, że „coś z nich będzie” – było jednak tylko kilku. Od początku studiów byłem więc u niego prymusem, choć nie jedynym – zawsze było ich dwóch czy trzech. Zauważył jednak, że kolor to dla mnie jakaś rzecz autentyczna.

I okazuje się, że nie jest ona brana z zewnątrz: pochodzi „z twoich genów” a nie z otoczenia... Można nawet powiedzieć, że twój wybór malarstwa został dokonany w wyobraźni! Przecież rysowałeś wyobrażoną barwę! Nie mogłeś malować, bo nie miałeś za co... Rzeczy związane z naturą pełną barwy też przyszły później, wiązały się z twoimi późniejszymi decyzjami, na początku była rejestracja życia – nie tylko natury, a życia w całości... Chyba jednak jest bardzo ważne, że urodziłem się na wsi i od dziecka byłem zawsze z kolorem na co dzień... Żyłem w środku natury. Przy domu ogródek pełen kwiatów, gdzie matka zawsze sadziła jakieś nagietki i nasturcje.

Jak coś rośnie, to jest zielono, nie ma inaczej.

Ja w tym żyłem, to we mnie było i nie wzięto się znikąd!

Ale jest to przecież otoczenie tysięcy osób, których matki także sadzą nasturcje... I nie jest to później równie ważne dla wszystkich. No, może bywa ważniejsze dla osób pochodzących z warszawskich betonowych blokowisk, bo nawet w małych miasteczkach jest się bliżej życia natury.

Widocznie kolor widzi ten, którego natura dotknęła palcem...

[...]

Chciałem cię zapytać jeszcze o proces twórczy. Niedawno opowiadałeś, że czasami wieczorem tworzy się w tobie pewna wizja obrazu. Czy tworzy się sama?

Często mówię, że jak nawet nie maluję, to też maluję... Nigdy się nie nudzę, bo kiedy nic nie robię, to albo stawiam sobie pasjansa, albo zaczynam się relaksować – i wtedy właśnie maluję. Przypominam sobie wtedy różne rzeczy, podróże – i czasami tworzy mi się w wyobraźni obraz. Bywa kompletnie mgławicowy, ale nieraz dość interesujący. I wtedy staram się go zapamiętać. Więc, albo można go od razu malować, albo jest kompletnie pozbawiony konturów, nieuchwytny, nie prowokuje do realizacji. Oczywiście, jak zacząć go malować, nigdy nie jest to dokładnie ta sama wizja...



Alaska, 1994, olej, płótno, 80x100 cm

Chociaż to też się zmienia, a także styl.

Tak, ale początkiem wszystkiego, także obrazu, była jakaś moja wizja.

Styl, kolory i technika – są jednolite, a zarazem ciągle ulegają zmianom. I dalej są twoje?

Tak, to wszystko nadal jest moje, gdyż początkiem obrazu była właśnie moja wizja. I nie żał mi jej wcale, nawet już nie pamiętam, jaka była... Wizja to wielokolorowa mgła, w moim przypadku przestrzenna, nigdy nie płaska. Moje wyobrażenia nie wytwarza czegoś płaskiego jak ściana.

Czyli widzisz to jako skonstruowany w twoim świecie pejzaż, bo przecież nie jako naturę?

Tak, widzę to już jako obraz. Natura jest przestrzenna i moja wizja także. A płótno jest płaskie, trzeba więc tę wizję tak uzewnętrznić na płaszczyźnie, żeby nie pojawiała się płaska tapeta, tylko żeby wszystko pulsowało. Krótko mówiąc, trzeba, żeby ta namalowana natura miała swoją przestrzenność, która jest przestrzennością obrazu zarazem.

To przekładanie przestrzennej wizji na płaskie płótno musi prowadzić do podobnych konsekwencji jak malowanie z natury – w obu przypadkach pewną zasadą organizującą jest przestrzeń... I dotyczy to nie tylko sposobów przekładania form, lecz także barw – zwłaszcza, że musisz przekładać tę wizję na barwy, które potencjalnie masz w ręku. Nie widzisz przecież swojej wizji w barwach farb, które masz w tubkach...

Pewnie, że nie.

Od razu pojawia się więc pytanie, jak określić obraz, który natychmiast zmienia swój wyraz wobec wizji, z której, jak mówisz, powstaje?

To inny obraz... Ale tej nie utrwalonej wizji wcale mi nie żał, bo dzięki niej zobaczyłem obraz, który teraz, w trakcie malowania, zaczął rządzić. Wiem też przecież, kiedy jest skończony, więc już dobry.

To znaczy, że poddajesz się w pełni obrazowi, konieczności jego przekształceń?

Tak, poddaję się jego prawom. Obraz ma swoje prawa. Ale są to jednocześnie prawa mojego stylu, nawet mojego sposobu konstruowania go...

Pejzaż, 1979 olej, płótno, 74x45 cm



8 Nie masz jednak obawy, że już to kiedyś namalowałeś, że już miałeś podobne wizje? Nie.

A czy pamiętasz wszystko co namalowałeś? To chyba bardzo trudne.

Wydaje mi się to nawet niemożliwe. Namalowałem w życiu ze dwa tysiące obrazów. Jak to zapamiętać? Oczywiście, jeżeli ktoś pokaże mi obraz, który kiedyś, ileś lat temu, namalowałem, to poznam go od razu i sobie przypomnę.

Ale jeśli masz wizję, o jakiej mówiłeś, i stwierdzasz, że jest to interesujące do malowania, czy nie przychodzi ci wtedy do głowy, że już to kiedyś zrobiłeś i że ta wizja pojawia się tylko jako refleks twojej pamięci, czyli tego, co już kiedyś namalowałeś?

Nie, bo nigdy nie jest to wizja gotowego obrazu.

Czyli, jeśli namalowałeś jakiś obraz, to mógłbyś go sobie przypomnieć i powtórzyć? Odpowiadałoby to wizji gotowego obrazu?

Ale wizja to zupełnie co innego niż obraz! Wizja to coś, co prowokuje do namalowania obrazu, ale obraz czasami jest kompletnie od niej inny! Bierze się farby, płótno, zaczyna się malować – i wtedy sam obraz i użyte kolory zaczynają rządzić.

Czyli czerwone może się zamienić na zielone, na zasadzie konieczności ostrego kontrastu, zgodnie ze znanym zdaniem Picassa, które podkreśla, że chodzi głównie o kontrast, wszystko jedno jak zrobiony?

Tak, oczywiście, tak się zdarza, bo taka jest prawda...

Kiedy patrzemy przez okno, widzimy naturę, percypujemy pewien zakres barw, przestrzenności i ruchu... Możemy się skupić, żeby zobaczyć więcej, na przykład większą ilość igieł na twoim iglaku. A czy przy oglądaniu wizji jest to możliwe? Pewnie nie jest uszczegółowiona – i zacznie się w jakiś sposób rozptywać...

Nie o to do końca chodzi. Można mieć taką wizję, jaką się chce...

To znaczy, że nią kierujesz? Tak jak niekiedy kontrolujemy własny sen?

Wiem, że gdybym był realistą, moje wizje na pewno byłyby realistyczne, nawet jeżeli niezbyt dokładne. Widziałbym zielen z listkami i czymś jeszcze... Bo wizja realisty jest wizją realisty. A moja wizja jest określona moim sposobem ujmowania natury – i ma charakter pewnej pomocy przy malowaniu. Moja wizja uogólnia już pewne rzeczy, coś upraszcza, coś innego ustawia... Nie wiem, jak to wszystko dokładniej określić...

A czy zmienia się ona wraz z czasem twojego malowania? Czy trzydzieści albo czterdzieści lat temu, kiedy na obrazach, mówiąc w uproszczeniu, było więcej pionów, poziomów, płaszczyzn oraz niezorganizowanej do końca materii, twoja wizja była tego samego typu jak obecnie?

Trudno mi powiedzieć... Była to zawsze wizja w pewnym sensie zaprogramowana – w ten sposób jak mówiłem. Były więc w niej piony i poziomy, które chciałem mieć. Tak na pewno było. Kiedy się choć trochę zmieniała u mnie forma, przekształcała się też wizja. Myślę, że malowanie bez wizji, czy też bez wyobraźni, chyba w ogóle nie istnieje...

Czyli malowanie nie jest możliwe bez zobaczenia w wyobraźni tego, co się chce namalować? Ostatecznie więc, jak powstaje ta wizja? Mam tu sporo niejasności... Czy to wyobrażenie pojawia się od razu, na zawołanie, czy trzeba je wypracowywać? Myślę, że trochę pracujesz nad nią, bo jednocześnie korzystasz na przykład ze wspomnień z podróży i rysunkowych notatek... Ale też powiedziałaś, że wizja pojawia się sama, kiedy pozwalasz sobie na większe rozluźnienie, nieco inny stan świadomości. Czy jest ono takie, jak przed zaśnięciem, kiedy pojawiają się czasami jakieś mało zorganizowane obrazy – fragmenty pejzaży, postaci, a nawet abstrakcje, zmieniając się, przekształcając, przepływając w mało określonej przestrzeni? Wizja nie ma ram...

Jeszcze prościej: czy takie wizje mogą pojawiać się same, czy są w jakiś sposób prowokowane, przygotowywane? Czasem mówisz, że jakoś tę wizję kształtujesz, że coś z nią robisz....

Nie wiem, jak jest z innymi ludźmi, ale wydaje mi się, że każdy zawsze sobie coś wyobraża. Nie ma tak, że mózg jest wyłączony, a przed sobą mamy gładką ścianę niewiedzy i niewidzenia...

I w tym jest chyba różnica. Jakąś wiedzę można mieć, ale nie pojawia się chyba automatycznie konieczność jej widzenia. Albo odwrotnie: jest jakieś widzenie – a przy tym jakieś proste, szczątkowe myślenie...

I niekoniecznie musi tego doznawać artysta, dostępne to jest dla każdego normalnego człowieka. Życie byłoby nie do zniesienia, gdyby sobie niczego nie wyobrażał.

Ale można sobie wyobrażać rzeczy i sytuacje na rozmaitych poziomach i w różny sposób. Na przykład matematyk może wyobrażać sobie teoretycznie rozwiązanie jakiegoś matematycznego problemu; ktoś inny może wyobrażać sobie rozwiązanie jakiegoś dylematu życiowego. Ale nie ma konieczności, by od razu budować film czy wyobrażać obraz... Sztuka ma inny charakter.

Ale ja wcale nie chcę powiedzieć, że zawsze, bez przerwy, mam wizję obrazu... Powiedziałem, że nawet jak nie maluję, to maluję – ale jednak bywają przerwy. Czasami wyobrażam sobie także coś zupełnie nie związanego z malarstwem, jak każdy człowiek. Ale na ogół, kiedy mam taki „inny czas”, w którym człowiek zazwyczaj się nudzi, ja się nie nudzę, bo wtedy pracuje moja wyobraźnia. A jest ona skierowana głównie na to, co mi wypełnia życie, czyli właśnie na malowanie.

Czyli wyobrażasz sobie załazek obrazu? Oczywiście.

Coś, co ma charakter, powiedzmy ogólnie, twojego własnego pejzażu... Ma to charakter przestrzenny, bo tak działa wyobraźnia, a ty to następnie kadrujesz i modelujesz – zmieniasz proporcje i komponenty.

Oczywiście, dlatego że obraz rządzi się swoimi prawami. A w wizji wszystko się zgadza...

Ale czy dopracowujesz tę wizję, aż się wszystko w niej zgodzi?

Nie, bo nie ma w niej jakiegoś dysonansu albo niespójności. Ona jest od razu spójna.

Czyli w tej wizji spójność robi się sama przez się?

Przecież ta wizja, nie jest jakimś określonym obrazem, ale marzeniem o obrazie...

Czyli dopiero na płótnie czasem trochę się nie zgadza?

Dopiero na płótnie, podczas realizacji, obraz zaczyna nabierać kształtów, które są często zupełnie inne od tego, co jest w wizji... Nawet Cynthia ci mówiła, że miałem zamiar namalować czerwony obraz, który miał być naprawdę czerwony,

a namalowałem w końcu niebieski... I to nie była wcale sprawa wizji, tylko decyzji, że choć miał być czerwony, będzie niebieski. Była to błyskawiczna decyzja. Podszedłem do białego płótna i decyzja zapadła natychmiast, raczej bezmyślnie. Czerwony namalowałem zresztą później, bo w głowie działało się coś tam dalej... To była sprawa decyzji, raczej podświadomej niż świadomej.



bez tytułu, 1997, olej, płótno, 90x90 cm

[...]

Dawno temu pierwszy był dla mnie van Gogh, a teraz wolę Gauguina. Bo kiedy patrzysz na van Gogha, to jest takie, powiedziałbym, trochę kuriozalne. Gdyby nie jego wariactwo, to byłby pewnie takim nudnym, holenderskim, drugorzędym malarzem. Kiedy zaczął malować na brązowo, było to dość sprawne, ale nie była to rewelacja. Ostatnie lata jego malarstwa są oczywiście fantastyczne. Doprowadził w swoich późnych obrazach impresjonizm do absolutnej ekspresji – poza kolorem dodał fakturę i rysunek: cały czas przecież tą farbą rysuje. Więc to ewenement, który może niegrzecznie nazwałbym kuriozum. Ale to jest naprawdę niezwykłe. A Gauguin to jest malarz... Może zacząłem go bardziej cenić dlatego, że widziałem więcej jego obrazów, i to nie reprodukcje, ale oryginały – w Danii i we Francji mają dużo wczesnego Gauguina. Zapowiadał się już wcześniej jako wielki malarz i dobrze się czyta jego późniejsze obrazy poprzez malarstwo wcześniejsze. To świetny malarz.

Sam typ faktury w obrazach van Gogha, odbieranej przecież tylko w oryginałach, jest zjawiskiem zupełnie nowym, jakimś krokiem ku ożywającej rzeźbie, czy nawet akcji. Byłem dawno temu, jeszcze przed budową nowszej części, w Muzeum van Gogha w Amsterdamie. Grube faktury w dość dużej ilości obrazów brzmiały jak krzyk, nie do końca jasne wyzwanie...

I on świadomie robił fakturę właśnie ekspresję farby i koloru, dodając jeszcze grę światła na fakturze.

To niezwykle ekspresyjne, a nawet agresywne, jak drastyczny performance.

Człowiek, który ucina sobie ucho, ma prawo tak malować.

Coś, co było w nim wewnątrz, budziło ostatnie jego prace, w których wszystko już jest takie zakręcone. Widać, że to głównie efekt choroby...

To prawdopodobne. A Matisse?

Bardzo go lubię. To malarz, który w łagodny sposób przeszedł od natury, no, od takiej natury klasycznej do swojego znaku na naturę. Bo Matisse to też jest znak na naturę. W sensie figuratywnym oczywiście.

I doszedł do własnego ujęcia płaskości.

Tak, doszedł do płaskości, ale jego obrazy nie są jednak całkowicie płaskie, choć ma jeden bardzo ciekawy, czerwony obraz z jakąś postacią, o którym można pomyśleć, że jest kompletnie płaski... I zachwycające są jego kolaże, wycinanki. Widziałem je chyba gdzieś na południu Francji. Duże, prawie jak ta ściana. Zachwycające, naprawdę zachwycające. W gruncie rzeczy jest to tylko dekoracja – ale jest także jak puszcza. To żywy obraz.

Kolaże robił na starość, łatwiej mu było wtedy wycinać niż malować. Widziałem je gdzieś w Wiedniu... Ale jednocześnie są one jak rysunek, który coś widzialnego syntetyzuje i buduje znak jednocześnie – i rzeczywiście przypominają roślinność.

Tak, oczywiście.

Nawet zastanawiam się, czy pomiędzy jego rzeczami a tym cyklem twoich obrazów, który teraz oglądamy, nie ma jakichś paralel...

Może tak. Na tych obrazach są takie fragmenty, kombinacja układu.

W każdym razie jest coś z zasady znakowego w tych pracach, są one jakby zbudowane z samych znaków.

No tak – i trochę tak właśnie pomyślałem o pejzażu mazowieckim. Co można zrobić z tego polskiego pejzażu mazowieckiego, który jest, w gruncie rzeczy, dość szarawy... Miałem więc pomysł na serię płócien „Pejzaż mazowiecki”... Urodziłem się na Mazowszu i całe dzieciństwo spędzałem na łące i na polu. Działanie natury, o którym ciągle mówię, jest nadal dla mnie ważne.

I nadal tak ją odbierasz, jak w dzieciństwie? Cały czas?

Tak, i nawet się ze mnie śmieją, bo czasem jeszcze sadzę kwitnące drzewka. Cały czas dbam tutaj o naturę i jestem nią zachwycony. Ja tego przecież nie maluję – to sama natura maluje. Mówię do ludzi, bo jestem przecież stary i chory, i żyję od wiosny do wiosny, że już nie planuję swojego życia – nie mam szans na dłuższe planowanie, bo ta choroba może mnie załatwić w pół roku. Ale od wiosny do wiosny... I teraz jestem wściekły jak cholera, że tak długo muszę czekać na tę wiosnę, no.

Ale zaraz będzie.

Ale zaraz będzie. Śnieg się roztopił, prawie sześć stopni dzisiaj...

Nie da się chyba porównać wartości malarstwa z wartościami natury?

Nie, malarstwo jest malarstwem, a natura jest naturą.

Natura jest w gruncie rzeczy niepowtarzalna. Niby ten sam pejzaż dookoła mnie, a jest niepowtarzalny – i każdego roku jest troszeczkę inny. Gdybyś to precyzyjnie odmalował, powstałyby różne obrazy. Natura jest też nieprawdopodobnie bogata, chociaż niektórzy myślą, że co to za bogactwo – drzewo, trawa... Co to za bogactwo? Natura jest bogata. I właściwie sztuka chyba nie powstałaby bez natury – nie można sobie tego inaczej wyobrazić. Nie byłoby impulsu, nie byłoby od czego zacząć... Co tu bez natury robić?

Ale człowiek ma w sobie taki impuls, żeby coś zrobić, jakiś przedmiot, a jeszcze, żeby ten przedmiot był piękny...

Tak, ale...

Chyba ma, sam mówiłeś, że taka intencja istniała przed malarstwem w naszym rozumieniu, przed obrazem... Sam też śpiewałeś, interesowała cię muzyka, lubiłeś lepić... Miałeś potrzebę twórczości.

Oczywiście, i ta potrzeba jest w człowieku. Ale dlaczego jest? Dlatego, że żyjesz w naturze. Łatwo powiedzieć, że człowiek ma te potrzeby. Ale je ma, ponieważ ma wzory, bo co człowiek zaczął w ogóle lepić jako dziecko?

To, co widział. Skoro człowiek widzi, jak to, co dookoła niego jest, żyje, chce się w to włączyć.

Tak, człowiek chce to powtórzyć. To właśnie daje bogactwo natury... Powiedziałbym nawet, że nie ma wielkiego malarstwa islamskiego, norweskiego, szwedzkiego, fińskiego, tak wielkiego jak na południu, a nawet tu u nas, w Polsce, w środku Europy.

Nie ma tam wcale wielkiego malarstwa?

Nie ma. W muzeach norweskich oglądałem głównie fantastyczne łodzie Wikingów, a w szwedzkich autorami obrazów, które są ciekawe, byli malarze studiujący wcześniej w Paryżu. Taka jest prawda. Skandynawskiej wielkiej sztuki plastycznej po prostu nie ma. Skandynawowie mają znakomite wzornictwo, świetną architekturę, a malarstwa nie ma. A w muzyce mają Griega i Sibeliusa – i na tym koniec.



Pejzaż, 1958 olej, płótno, 100x120 cm

Lato, 1985 olej, płótno, 100x120 cm



bez tytułu, 1995, olej, płótno, 90x100 cm



Wiosna, 1990 olej, płótno, 100x120 cm



bez tytułu, 2004, olej, płótno, 80x100 cm

W wielu krajach malarstwo nie osiągało takiego poziomu, jak we Włoszech czy w Holandii i Flandrii, nie będziemy ich chyba wyliczać... Może więc rzeczywistość jest coś w naturze, szczególnie w krajach południowych – i staje się to ważnym impulsem do rozwijania się malarstwa. Choć, nie zapominajmy o holenderskim powietrzu...

Co tu dużo gadać. Jesteś we Włoszech czy w Hiszpanii, patrzysz i mówisz: „Ależ to fantastyczne!”. A tam jest to zwyczajne – pejzaż, trochę architektury, ciemne, jakby narysowane drzewa i niezwykle światło... To się od razu narzuca! Jak tutaj tego nie malować!

A w Szwecji szaro i szaro. Ta sama, troszeczkę dziwna ciemno-czarniawa zieleń, a światła nawet takiego, jakie bywa w Polsce, tam nie ma.

Skąd się więc biorą wartości rozwijane przez malarstwo?

Myślę, że na pewno buduje je wpływ miejsca i światła... Chyba głównie światła. Światło w ogóle maluje...

Tekst składa się z kilku fragmentów książki Zbigniewa Taraniienki *Wizja natury. Dialogi z Tadeuszem Dominikiem*, która wkrótce ukaże się nakładem ASP w Warszawie.

Tadeusz Dominik (1928–2014) — malarz, profesor zw., uczył w ASP w Warszawie, 1952–1990, kolejno na wydziałach: Grafiki, Architektury Wnętrz oraz Malarstwa i Grafiki (od 1965 r. — na Wydziale Malarstwa). Studiował malarstwo w warszawskiej ASP w latach 1946–1951 (dyplom w pracowni J. Cybisa, 1953). Zaraz po studiach tworzył przede wszystkim grafikę, potem jego oeuvre zdominowało malarstwo; uprawiał również tkaninę artystyczną i rysunek. Stypendysta Ford Foundation (1962), był laureatem m.in. II nagrody na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki (Arsenał, Warszawa, 1955), I nagrody na Festival International d'Art Contemporain (Monte Carlo, 1964), Nagrody Rowneya i Na-

grody im. J. Cybisa (obie 1973). Zaliczany do twórców abstrakcji, od lirycznej po ekspresyjną, wymyka się klasyfikacji.

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

Reprodukcje prac dzięki uprzejmości panów Tomasza Dominika i Jakuba Dominika

ZBIGNIEW MAKOWSKI — WOBEC KULTURY

Zbigniew Makowski rozstał się z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie zaraz po jej ukończeniu. (Związany był natomiast w latach 60. z Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Poznaniu – wykładał niespełna rok, zaproszony przez Zdzisława Kępińskiego). Makowski po prostu wiódł życie artysty i wykonywał zawód artysty.

Wraca jednak od lat w mury macierzystej Akademii, dziś wsparty laską, w rytmie spacerów po Śródmieściu Warszawy. Wstępuje do księgarń, siada na ławkach z dobrymi widokami, „oddycha” miastem, aż zbacza z trotuarów Krakowskiego Przedmieścia i przysiada na ławce przy Pałacu Czapskich-Raczyńskich (czyli przy budynku rektoratu uczelni). Bacznie obserwuje studentów, którzy rzadko kiedy wiedzą, kim jest ten starszy pan. Choć są i tacy, którzy mieli okazję zetknąć się z nim twarzą w twarz na zajęciach konwersatoryjnych „Pytanie o formę”, kiedy dwukrotnie zechciał przyjąć na nie zaproszenie. Nikt, kto wysłuchał jego wykładu na temat formy, nie zapomni go długo, niejeden student głęboko przemyślał swoje na nią zapatrywanie, a nawet je zmienił. Makowski stwierdził wówczas prowokatorsko, że w sztuce najważniejsza jest forma, i uczynił wyjaśnienia przygodą intelektualną. On o Akademii pamięta i ona chce pamiętać o jego osobie i dziele. Mówimy przecież o przedstawicielu najściślejszego grona najwybitniejszych artystów polskiej sztuki powojennej, na domiar rzeczywistości docenionym w świecie.

Kiedy rozmawia się z Makowskim, odnosi się przejmujące wrażenie, że musi być stary ponad swój wiek. Oczywiście dziś ma 84 lata, i jest

w nobliwym wieku. Zdumiewa jednak to, że tak wiele zawsze wiedział, całkiem nieproporcjonalnie do możliwości czasu, jego pojemności – i wtedy, kiedy był młody, i zawsze później. Jest nie do uwierzenia, że mógł tak wiele doświadczyć, zobaczyć, przeczytać, przemyśleć, stworzyć... Skromnie na to mówi, że był pracowity. Wiele, bardzo wiele oczywiście mieści się w domniemanym żywocie statystycznej większości jego wykształconych rówieśników. Jest reprezentantem swego pokolenia, innego niż następne, takiego, w którym pewien typ kultury umysłowej, ten jemu właściwy, występował. Ale i w tym pokoleniu takich „oceanicznych” erudytów jak on nie było na pęczki. Przy tym wszystkim te osoby, które mają szczęście go znać, wiedzą, że emanuje wewnętrzną młodością. Ma przenikliwe, badawcze, chłonne spojrzenie, któremu nic nie umknie. On wie i zarazem chce się nieustannie dowiadywać, pasjonować, ścigać z życiem, czyli ścigać z wiedzą. Gdyby odnieść go do filozofii, zafundować mu identyfikację z jej gruntu, nie byłoby pewnie pomyłką powiedzieć, że zajmuje się teorią poznania. Wikła w labirynty treści swoich obrazów rozważania o zawitej naturze pojęć epistemologicznych, jak sąd, postrzeganie, przekonanie, prawda, wiedza czy uzasadnienie. Interesują go treści i granice poznania, umykające jego rejestry.

Rozedrgane relacje, styki tych treści. Pytania i uciekające im odpowiedzi. Jest wierny logice klasycznego myślenia, wnioskowaniu układowemu jak struktura kryształu i jednocześnie metodzie nad wyraz bujnego i złożonego kojarzenia... To jeden z aspektów tej twórczości. Inny – to jej skłonność metafizyczna, deklarowana przez Makowskiego, który w swoich kompozycjach lokuje przedmioty duchowe, ponadzmysłowe, wykraczające poza doświadczenie, sferę tego, co jest całkowicie inne niż świat, czyli jakby rzeczywistość boską.

Surrealizm daje w tej sztuce zawsze o sobie znać. Bezbłędnie współgra z nawiązaniem do dzieł włoskiego renesansu, prerafaelitów, Paula Klee, sztuki Wschodu... Zresztą pamiętajmy, że Makowski był związany w Paryżu z grupą Phases, w 1962 roku zetknął się z André Bretonem. Pisarz zajmujący się przedmiotem, jak Breton, komponował „poematy-przedmioty”. U Makowskiego przedmiot odgrywa rolę ze względu na rozbudowane znaczenia, konotacje, ale także z uwagi na wartość plastyczną, malarską – konkretną powierzchniowość, formalność oraz właśnie poetycką potencję. We współczesnej rzeczywistości przedmiot odgrywa kluczową rolę. Żyjemy w świecie przedmiotów standardowych i niestandardowych, rzeczy jak u Makowskiego, które wyrażają obycie kulturowe i świadczą o wtajemniczeniu egzystencjalnym, metafizycznym czy magicznym, o zmyślności dziejów i człowieka – świadczą o uniwersum.

Makowski orzeka – by wyrazić się bardziej precyzyjnie – o symbolicznych bytach, jakimi są przedmioty. Jest egzegetą znaku i symbolu. Mówi o wiarygodności, rzeczowości symboli. A dalej o ich namaszczeniu, wzniosłości, oraz, co zaskakujące, bezstronności. Te symbole są nosicielami

znaczeń nienegocjowanych, choć rozwijają się w myśl frapujących, dość osobistych anegdot, które tką Makowski. Te symbole są niemal etyczne – zachowują dyscyplinę swych powinności. Właściwie odczytane, właściwie służą. Nadto za tymi symbolami przemawia Carl Gustav Jung – psychologia głębi. Malarz przyznaje, że od lat podąża myślowym śladem psychiatry. Na wiele mu się zdały jungowskie archetypy i symbole oraz ich przejawy w mitach, snach, wizjach – niezwykle kulturoznawczo płodne. To podpowiada specyficzny model interpretacyjny jego prac.

Obrazy zagospodarowane przestrzenią pejzażu, często architektonicznego, lub (i) czystą, abstrakcyjną geometrią są zasiedlone postaciami – urodziwymi portretami i klasycznymi aktami. Zawierają jawne przedmioty, wota, cyfry magiczne, hermetyczne symbole – należące do różnych rytów wtajemniczenia: od kabały poprzez alchemię po masonerię. Swe ryty oferuje oczywiście także psychiatria, psychoanaliza. Osobliwe stożki, kule, cyrkle, obiekty niedefiniowalne *ad hoc* zdają się same odprawiać jakieś obrzędy. Obrazy te zawierają nadto jakby encyklopedię wyrażoną doskonałą kaligrafią, anagramy, słowa-klucze, apokryfy, poezję, inskrypcje, cytaty z różnych autorów, wybitnych myślicieli, jak św. Jan od Krzyża czy Voltaire, często w języku oryginału, które artysta opatruje wieloznacznymi komentarzami. A te często aforystycznie wyrażają jakieś prawdy pierwsze lub ostateczne. Teksty *sensu stricto* nie stanowią instrukcji obsługi całości obrazu, lecz jego element. A wtajemniczenia odstaniają się w układzie wewnętrznym, zrównoważonym.

Wielu zgodzi się, że sensem tej twórczości jest skrytość nie do rozświetlenia, enigmatyczność doskonale żytych niejasności, fenomen sensów utajonych. Że to arkana wszystkiego naznaczone ekwipunkiem piękna. Na pierwsze i na pewno wiarygodne wrażenie, górujące, narzucające się odczytanie tak właśnie możemy się odnajdywać w tej sztuce, tym fascynować. Uwodzenie czy uwodzicielskość i powodowanie ciekawości, docieklivości, pragnień nie wyczerpują jej działania i sensów. Są jednak niepodważalne... Co nie wyklucza i innych odczytań. Innym kluczem jest kultura jako taka.

Kultura jest u Makowskiego przeciwstawiona bezpośrednio, jawnie demonstrowanej naturalności. Tajemnica Makowskiego to zaś tajemnica kultury usytuowanej na antypodach natury. Tajemnica, czy lepiej sekretność, jej bogactw. Artysta stronił od przedmiotów spontanicznych, powotanych bez zmyślnego, celowego sprawstwa człowieka, nie było w jego kompozycjach wiele natury z natury ani żadnych wtórnych naturalizacji. I zwierzę, i ścieżka wśród pól opowiadały się za symbolem. A człowiek, z reguły kobieta, mógł być odbierany jak kapłan jakiegoś misterium. Jest tu to, co stanowi o dziwaczności kultury, co

wymaga wtajemniczeń, co nie ma za sobą jedynie oczywistości bodźców i odruchów oraz prostych, banalnych czy poślednich pragnień. Nie chodzi o kulturę w jej elementarzu, podstawowym, wyswiechtanym repertuarze przejawów. A o kulturę jako misterną szczegółowość i jako całość, o jej strukturę, wymagającą kolejnych wtajemniczeń, inicjacji, pokonywania progów, zastug, zabiegów, aspiracji, specjalizacji... Chodzi o kulturę absolutną, monstrualną. Obrazy Makowskiego to kraina artefaktów w artefakcie. To idealne spełnienie artefaktyczności kultury, jej idealistycznej, nieposzlakowanej i „rasowej” sztuczności. Przy tym wtajemniczenia są „naturą” kultury, codziennością kultury.

W interpretacjach tej sztuki pojawia się ezoteryka. Nie jest tu jednak jakimś szaleńczym i oszukańczym owładnięciem sprzężonym z ekscentryczną praktyką, a treścią kultury, należy do jej rezerwuaru. Jest odczarowana, niemal synonimiczna kulturze – kulturę afirmuje się jej metaforą. Jest nadto eterem egzystencjalizmu. Może jeszcze inaczej – jest śmiertelnie poważną figurą retoryczną rozprawy o kulturze. Rodzi się w takim ujęciu przede wszystkim z tego, co wiadome, co stanowi wiedzę. Nie – z tego, co domniemane, przeczone, jedynie pod dyktando „id” czy archetypów, fantasmagoryczne, chimeryczne, halucynacyjne, nieodgadnione... Poza rozumem czy z zaświatów. Na przykład jungizm czyta się w obrazach Makowskiego na metapoziomiu, pozostaje przetrwoną wiedzą na temat, służy swoją narracją, metaforą, aurą, „hermeneutyką”. Domyślam się, że nie chodzi o jakieś utożsamienie.

Przedstawiane sytuacje na pewno są intymne, ale nigdy nie są całkiem przestonięte, nie ma – według mnie – sugerowanych w pierwszej warstwie przekazu (czy fabuły) kotar, kamuflaży, progów dostępności. Nie ma chowania, zamykania, mimo architektonicznych zabiegów, ornamentyki geometrycznej czy literniczej, niemal typograficznej. Jest otwieranie, zapraszanie, rozpościeranie horyzontu, odchylenie jakiegoś wieka, odryglowywanie bram... Klucze, wytrychy, których nie ma w obrazach, są na wyciągnięcie ręki, a zamki czekają na otwarciu. Wszystko jest zaferowane do odczytania. Jasno podane. Co za tym idzie i co ważne – tekstowe; a to leży w spójności tej sztuki. Tylko my nie mamy umiejętności przekraczania otwartych bram; to nasza ułomność. To, że my nie czytamy tego zapisu w całości (co najwyżej na wrywki – mniejsze lub większe), nie znaczy, że on jest nieczytelny. Ale odbiorcy przynosi korzyść w postaci przyjemności oszołomienia i zaciekawienia. Kultura galopuje, kumuluje treści, kompiluje sama, dokonuje samobadania i pętli, przeobraża, weryfikuje i falsyfikuje siebie samą. Poznać ją na bieżąco to wyzwanie, a co dopiero oddawać się retrospektywom jej dziedzictwa. Kultura rozbudowała, nawarstwiła kody dostępu. Taka jest niespodziewana, dodatkowa aktualność Makowskiego.

Zauważam inny jeszcze aspekt tej twórczości. Jest ona przeżywaniem świata, mocnym, pełnym pasji, namiętności i udręki, bo jak żyć naprawdę, i najbardziej – w pełni (co to znaczy pełnia), jak spełnić *carpe diem* czy ulec jego utopii. *Chwytaj dzień, bo przecież nikt się nie dowie, jaką nam przyszłość zgotują bogowie...* Tę sentencję – pochodzącą z „Pieśni” Horacego – malarz rozumie jak nikt inny. Życie, pulsujące nawet w niefiguratywnych przedstawieniach, odstania się w trwogach, ucieczkach i wytchnieniu, chęciach, apetytach, zachciankach, pożądaniach, zaciekawieniach, dyskrecjach i niedyskrecjach, dziwnych znowach, jawach i snach, oswojeniach i dzikości, faktach i konfabulacjach, zwycięstwach i porażkach, ciszy i szelestach, szeptach, gwarze, dźwięku przesypanego piasku w klepsydrze, stanach jakby wyrwanych czasowi, w już znanym i jeszcze nieznanym... Ileż razy widzimy kobiety półobecne, często nagie postacie przypatrujące się czemuś w polu obrazu lub poza nim, wyczekujące, wypatrujące. Gdzieś się udają. Stąpają po drogach do celu i drogach donikąd, i po manowcach. Makowski mówi o kondycji ludzkiej – i o człowieku uwikłanym w życie, i o kobiecie – eterycznej i nieodgadnionej. O dramacie życia i jego radości, także o erotyce. W przestrzeniach jego obrazów czuć gęste powietrze wydychane przez człowieka. Człowieka wrażliwego i myślącego.

Zbigniew Makowski – urodził się w 1930 roku. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Kazimierza Tomorowicza; dyplom otrzymał w 1956 roku. W roku 1962 zetknął się z André Bretonem oraz z artystami związanymi z surrealizmem i międzynarodową grupą Phases. Uczestniczył w kilku wystawach tej grupy w Paryżu. Jego prace reprezentowały Polskę (obok prac Stanisława Fijałkowskiego, Karola Broniatowskiego i Andrzeja Strumiłła) w 1972 roku na Biennale w Wenecji. W 1973 roku otrzymał doroczną Nagrodę Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida, a w roku 1992 Nagrodę im. Jana Cybisa. W 2012 roku został laureatem XI edycji Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego, przyznawanej przez Zarząd Okręgu Gdańskiego ZPAP za wybitne osiągnięcia w dziedzinie malarstwa. W 1991 roku kompozycja *Mirabilis secundum diversos modos exire protest a rebus* (podwójnie datowana 1973–1980) została podarowana przez rząd RP genewskiej siedzibie ONZ. Jest znawcą i myślicielem sztuki i kultury, który obok malarstwa uprawia poezję. Zajmuje się także książką artystyczną. Krakowska Galeria Zderzak wydała cztery unikatowe książki Makowskiego: *Florilegium* (1998), *Tabula itineraria* (2001), *Recolens priora vestigia* (2003) i *15.IV.1959. Afele panta* (2008). Jego prace znajdują się w zbiorach najważniejszych muzeów w Polsce i za granicą.

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



Surreale Komposition, 1970, akwarela na papierze, 54,5x74 cm
(dzięki uprzejmości Fundacji Ars Artium)



Plac Napoleona, 1948, 22x18 cm, tusz na papierze
Fot. Mariusz Młynarkiewicz (dzięki uprzejmości Płockiej Galerii Sztuki)



Jeu, 2006, 57x76 cm, gwasz na papierze
Fot. Mariusz Młynarkiewicz (dzięki uprzejmości Płockiej Galerii Sztuki)



Strych, 1956, 53 x 70 cm, ołówek lawowany tuszem na papierze
 Fot. Mariusz Młynarkiewicz (dzięki uprzejmości Płockiej Galerii Sztuki)



Asura, 1968, olej na płótnie, 92x65 cm
 (dzięki uprzejmości Fundacji Ars Artium)



Nenia, 1984, 257x130 cm, akryl na płótnie
 Fot. Mariusz Młynarkiewicz (dzięki uprzejmości Płockiej Galerii Sztuki)

Henryk Izydor Rogacki

DŁUGIE ŻYCIE WIELKIEGO FRYDERYKA

16
KULTURA

W sylwestrowy wieczór 1909 roku, w czwartym sezonie krakowskiej dyrekcji Ludwika Solskiego, odbyła się w Teatrze Miejskim im. J. Stowackiego prapremiera *Wielkiego Fryderyka* – sztuki w sześciu odstępach Adolfa Nowaczyńskiego. Dyrektor reżyserował i grał rolę tytułową. Rozpocząła się największa bodaj przygoda artystyczna Ludwika Solskiego. Spektakl trwał ponad pięć godzin. Rozpoczęty o siódmej wieczorem, skończył się po północy, czyli już w nowym 1910 roku. Obsada wieczoru liczyła dwadzieścia ról aktorskich, statystowały cztery osoby. Kostiumy dla nich sporządzono „według autentycznych wzorów”. Dekoracje były trzy. Na premierę obowiązywały ceny miejsc zwyczajne, z 5-procentowym zaledwie dodatkiem.

Adolf Nowaczyński – poeta, dramatopisarz, satyryk, pamfletista i paszkwilant, który całkiem niedawno (28 marca 1908) odniósł wspólnie z Solskim, lub dzięki Solskiemu, wielki sukces swoim *Carem Samozwańcem*, powrócił do kontrowersyjnej, panoramicznej i wielowątkowej, formy „kroniki” czy też „powieści dramatycznej”, koncentrując się tym razem na osobie i postaci Fryderyka II, króla pruskiego (1712–1786). Monarcha ten, którego żywot „dostarcza materiału na niejednego mit polityczny”¹, gloryfikowany przez Immanuela Kanta nazywanego epokę oświecenia stuleciem Fryderyka, praktycznie zrealizował „przejście od idei Prus do idei Niemiec”² i jeszcze za życia uzyskał przydomek „Wielki”.

„Przykładem największego awansu politycznego i cywilizacyjnego na kontynencie europejskim w dobie oświecenia – stwierdza współczesny historyk kultury – były Prusy: państewko, które rozwinęło się pod rządami Fryderyka II Hohenzollerna w mocarstwo uczestniczące z powodzeniem w koncercie europejskich republik oświeconego despotyzmu. Sam król był przykładem cynicznego intelektualisty, nie tylko znakomicie dowodzącego armią i świetnie gospodarującego, ale też piszącego wyśmienite listy poetyckie czy koncerty fletowe, jeszcze lepiej je wykonując”³.

Kiedy Fryderyk w roku 1740 wstępował na tron Prus, żywym było złudzenie, że antynomia między państwem absolutnym a liberalnym zostanie zlikwidowana. Jego blisko pół wieku trwające panowanie ugruntowało tę sprzeczność ostatecznie. Mimo że postawione przed sobą zadania realizował Fryderyk II takimi sposobami, iż złudne nadzieje wieku światła mogły być nieustannie podsycane. [...] podporządkować wszystko, aż do najdrobniejszego szczegółu jednej woli i przekształcić swoje skromne dziedzictwo w jedno z pierwszych, a jeżeli możliwe w pierwsze mocarstwo Europy: oto dzieło, które świadomie podjął i realizował. Był nie tylko sługą państwa, był państwem. W całym stuleciu nie było osobowości bardziej fascynującej; całe stulecie wpatrywało się w niego z zachwytem. [...] ileż różnych istot w jednej osobie! Generał, podróżnik, umysł



Laska Fryderyka Wielkiego

ironiczny, niestrudzony funkcjonariusz, filozof z Sans-Souci. Szczwany dyplomata, który nie cofając się przed niedozwolonymi chwytami, daje mata Austrii, Francji, Anglii. I wiele innych jeszcze wcielań, z których każde zmierza różnymi sposobami do tego samego celu: wielkich Prus⁴.

W polskiej świadomości historycznej dominowała pamięć o Fryderyku pomystodawcy i architekcie pierwszego rozbioru, nie osiągał on jednak wymiarów demona naszych dziejów. Jako grabarz niepodległej Rzeczypospolitej „przegrywał” z carycą Katarzyną II, jako germanizator z żywą pamięcią Bismarcka – żelaznego kanclerza. Niemniej jednak uczynienie z Fryderyka bohatera dramatycznego było aktem historycznego rewizjonizmu oraz ideowej, politycznej prowokacji, podjętej z premedytacją w imię budzącego się polskiego nacjonalizmu. Nie bez znaczenia był też ostentacyjny antyromantyzm Nowaczyńskiego i jego krytycyzm wobec sentymentalnego patriotyzmu,

1

H. Münkler, *Mity Niemców*, tłum. A. Kopacki,
Warszawa 2013, s. 195.

2

P. Hazard, *Mysł europejska w XVIII wieku*, tłum. H. Suwała,
Warszawa 1972, s. 40.

3

Cz. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*,
Warszawa 2006, s. 169.

4

P. Hazard, *Mysł europejska...*, s. 295.

5

Por. S. Salmonowicz, *Fryderyk II*, Wrocław 1985, s. 232.

6

m. „Naprzód” 1910, nr 2.

7

W. Łada, „Kurier Warszawski” 1910, nr 6.

8

Ch., „Świat” 1910, nr 3.

9

W. Łada, „Kurier Warszawski” 1910, nr 6.

10

K. Rakowski, „Czas” 1910, nr 2.

11

A. E. Balicki, „Przegląd Polski” 1910, t. 175, z. 7.

a także entuzjazm dla geniuszu państwowotwórczego. Założenie literackie *Wielkiego Fryderyka*, że wróg, łajdak i nikczemnik może być istotą genialną, wartą kontemplacji byto ryzykiem, ale i przejawem odwagi artystycznej autora.

Adolf Nowaczyński w swojej powieści dramatycznej przedstawił dwadzieścia cztery godziny z życia monarchy, podczas których mija dokładnie, co się zauważa, lecz nie celebruje, 41 lat od jego koronacji. Fryderyk w dramacie Nowaczyńskiego ma lat 69, do końca życia pozostaje mu pięć lat. Zamiast więc bohatera w mundurze i trykornie, o czerstwej cerze i błyszczącym spojrzeniu wypukłych oczu mamy postać bliską starym lichwiarzowi z balzakowskiej powieści. Mundur jest, ale znoszony, wystrzępiony i podarty. Nie na darmo młody jeszcze Fryderyk nazywał cynicznie wojskowy uniform „kapotą nieboszczyka”⁵.

Po premierze zauważono, że „utwór ten treścią swoją zbliża się do [...] drobiazgowej monografii z doby starczej Fryderyka – z domieszką intencji powieściowej”⁶, nie miano jednak wątpliwości, iż *Wielki Fryderyk* potrzebuje sceny. Potrzebuje

mundurów i pokoi salonowych, potrzebuje aktora i światła sztucznego⁷. Na pytanie, o czym była prapremiera, odpowiadał najbardziej świadomie recenzent „Świata”, pisząc: „w pojęciu Fryderyka, takiego, jakim go widzimy na scenie, jest państwo nie formą i środkiem współżycia, lecz celem samym w sobie, bytem absolutnym, bogiem”⁸.

„Solski żonglował cetnarowym ciężarem roli, jak piłką gumową [...]”⁹. Konrad Rakowski napisał, iż „kreację tę, bez wahania można nazwać ewokacją Fryderyka II na deskach teatru”¹⁰.

Jednym z pierwszych, którzy zauważyli, że Solski nie grał Fryderyka tylko był Fryderykiem, okazał się A. E. Balicki. Zdanie nie było jeszcze recenzentkim banałem ani dowodem pisarskiej bezradności wobec sztuki aktora. Balicki owo fizyczne istnienie Fryderyka opisywał, stwierdzając, iż Solski był nim „od maski począwszy, od tych dużych,

przenikliwych, a czasem bezmyślnych oczu, od prędkiego, przyduszonego z chichotem połączonego sposobu mówienia, na pochyleniu korpusu i świetnie utrafionym chodzie skończywszy”¹¹.

Pracując nad rolą i przedstawieniem, Solski zapoznał się z dokumentacją źródłową (pisaną oraz ikonograficzną), odbył studia z natury, podróże artystyczne do Berlina i Sans-Souci, wędrowki po antykwariatach i muzeach, uruchomił wreszcie intuicję i wyobraźnię aktorską. Do postaci dotarł prawdopodobnie przez rekwizyt, laskę Fryderyka II. „[P]rzypomniały mi się dwa charakterystyczne szczegóły z licznych portretów i szkiców – układ ciała Fryca siedzącego na koniu i... laska. Gdy zacząłem się nią posługiwać w czasie prób, od razu uchwyciłem sylwetkę: zgarbioną a dumną, starczą a równocześnie władcą. Gdy odkryłem jak się poruszają, znalazłem również ton jego głosu, a w pewnym momencie zdobyłem się



Ludwik Solski jako Fryderyk Wielki w sztuce Adolfa Nowaczyńskiego
(reprod. w: J. Macierakowski, W. Natanson, *Ludwik Solski*, Warszawa, 1954)



J. Mettenleitter, *Fryderyk Wielki*, litografia

na śmiech, który brzmiał tak, jak go styszałem w mojej wyobraźni¹².

Ludwik Solski zagrał pruskiego króla w *Wielkim Fryderyku* mając 54 lata. Na prapremierze sceniczny stary Fryc był starszy od wykonawcy o lat piętnaście, toteż robiąc starucha, Solski w życiu prywatnym demonstrował ponoć swoją łącie młodość rzeškość. Tyle, że los chciał, iżby Solski został z Fryderykiem jeszcze na długie, długie lata. Ostatni raz wystąpił w tej roli 10 stycznia 1937 roku. W sumie grał króla Prus 294 razy. Po drodze „przeżył” swojego bohatera. Rozstał się przecież z rolą jako aktor osiemdziesięciodwuletni¹³.

Rolę Fryderyka II uczynił Ludwik Solski swoim numerem popisowym, jubileuszowym i benefisowym. Miał do tego pełne prawo jako twórca teatralnej wielkości *Wielkiego Fryderyka*. Utwór

Nowaczyńskiego zaistniał pod władzą Solskiego. Od początku należał do teatru. Wyłącznie. Przez długie lata widziano w powieści dramatycznej Nowaczyńskiego materiał na scenariusz teatralny; literaturę piękną dopiero wówczas, gdy tekst stał się zabytkiem niegdysiejszego dramaturgii polskiego. *Fryderyk* był już jednak wtedy wielką klasyką sceny polskiej. Arcydziełem Ludwika Solskiego, do którego to arcydzieła kolejnych realizacji wchodziły coraz to nowe generacje aktorskie.

W trakcie żywota scenicznego *Wielkiego Fryderyka* w sposób znamieny zmieniały się interpretacje i rozumienie dzieła oraz wnioski zeń wyprowadzane. Przed pierwszą wojną światową dominowało widzenie w *Wielkim Fryderyku* utworu dokonującego rewizji schematów historycznych, sztuki antyromantycznej, ocierającej się (ze względu na obraz Polaków występujących w sztuce

12

L. Solski, *Wspomnienia*, Warszawa 1956, t. II, s. 256–257.

13

Por. J. Got, *Rola Ludwika Solskiego*, Wrocław 1955.

14

T. Żeleński [Boy], *Pisma*, t. XXIX, Warszawa 1992, s. 128.

15

W. Kozicki, „Słowo Polskie” 1924, nr 155.

16

W. Jampolski, „Kurier Lwowski” 1924, nr 130.

17

Robo, „Robotnik” 1923, nr 196.

18

„Rzeczpospolita” 1923, nr 195.

i formułowane *expressis verbis* opinie o Polsce i Polakach) o prowokację czy wręcz apostazję narodową. Podczas wielkiej wojny objawiło się w *Wielkim Fryderyku* ostrze antyniemieckie. Takie rozumienie *Fryderyka* znamionuje też interpretacje spektaklu w Polsce niepodległej, przynajmniej do czasu, gdy z dramatu Nowaczyńskiego wynikać zaczęło antynazistowskie memento.

W roku 1924, ukończywszy 69 lat, Ludwik Solski zrównał się wiekiem z Fryderykiem Hohenzollernem – bohaterem powieści dramatycznej Nowaczyńskiego. Wiadomo, że dla „pierwszego transformisty z całej Polski”¹⁴ zagranie postaci dużo młodszej lub znacznie starszej od aktora nie było żadnym kłopotem, ale traf chciał, iż akurat w 1924 roku, po premierze *Fryderyka* w Teatrze Wielkim we Lwowie, Władysław Kozicki napisał: „gdyby stary Fryc wstał z grobu i zobaczył Solskiego w tej roli, z pewnością popadłby w wątpliwość, kto z nich dwu jest oryginałem, a kto kopią”¹⁵. Solski grał we Lwowie wielkość sprzęgniętą z małością, grał złośliwość intelektualisty i samotność doktrynerskiego mizantropa, grał geniusza racji stanu. „Stygmat beznadziejnej samotności i konieczności wewnętrznej wyciśnięty jest na obliczu Fryderyka – Solskiego”¹⁶.

W tymże sezonie zwerbalizowane też zostały dwa bardzo istotne przekonania. „Fryderyk Solskiego to jedna z tych kreacji – podkreślał »Robotnik« – o których po latach opowiada się młodszy pokoleniom jak o zjawisku niepowszednim”¹⁷. „O grze tej – postulowała »Rzeczpospolita« – powinien jakiś wielki pisarz napisać książkę, której by się młode pokolenie aktorskie na pamięć nauczyło”¹⁸.

Ten ostatni postulat nie został zrealizowany, ale pośród idących w setki tekstów o Fryderyku Solskiego znajduje się przecież proza krytyczna najwyższej próby. Godna przypomnienia, być może mająca rangę wzorca pisarskiego rzemiosła.

19

Cz. Jankowski, „Słowo” 1910, nr 314.

20

K. Makuszyński, „Słowo Polskie” 1913, nr 266.

21

L. Skoczylas, „Goniec Krakowski” 1925, nr 120.

22

Recenzent ad interim, „Kurier Wileński” 1926, nr 289.

23

T. Kraszewski, „Kurier Poznański” 1936, nr 262.

24

H. Münkler, *Mity Niemców*, s. 205.

Po warszawskich występach Solskiego pisat Czesław Jankowski:

„P. Solski posunął swego króla pruskiego w lata. Bardzo to już, bardzo stary, historyczny personat. Chwilami potrzebuje już rozpęd brać nawet dla żywszego poruszania się po komnacie. Brak tchu znamionuje mowa urywana. Znać wysiłek w ruchach i głosie. Raz po raz rozbrzmiewa charakterystyczny śmieszek, ale jakby – automatycznie. Czuć, że stary lew już sobą nie bardzo włada. Ten wczorajszy Fryderyk jakby mimowoli z munduru wylata, wysypuje się co chwila. We Fryderyku p. Solskiego są odruchy ogólnoludzkiej uczuciowości; jest nawet pewna... melancholijność. Jest we Fryderyku p. Solskiego styl królewski, ale widać wyraźnie rozkruszającą się powoli ruinę: istotnie niepospolitego, genialnego męża stanu, polityka, dyplomaty. [...] wobec Fryderyka p. Solskiego czujemy, że – mogliśmy mu się nie dać, a daliśmy mu się ograbić, wyzuch z ojcowizny, pokonać i unicestwić. Mieliliśmy do czynienia z graczem – tylko zręczniejszym i wytrawniejszym. Fryderyk p. Solskiego (jest) z typu i rasy Bismarcków, a może tylko Metternichów”¹⁹.



XIX-wieczna rycina Fryderyk II, król Prus

Po występie teatru krakowskiego we Lwowie Kornel Makuszyński zgłaszał przyczynek do kwestii aktor jako autor. „Fryderyk Wielki jest jedną z najpopularniejszych ról Solskiego, w której wielki aktor na wygiętych w kabłąk plecach pruskiego króla dźwiga w górę nie tylko brzemie państwa, lecz również dźwiga i Nowaczyńskiego. Solski nagle jakby skarłatą, czarodziejstwem swej charakterystyki zamieniony w żywego trupa, w którym się już dawno wypaliło serce, a mózg tylko gorączkowo ptonie, zmieniony nie do poznania, czyni wrażenie niesamowite, umiając niewidocznie zmieniać złodziejską dobroduszość bohatera Nowaczyńskiego w syk jadu, nienawiści i perfidii, wszystko to zaś potączyć w plugawym, złym, diabelskim śmiechu, którym przyjaciel Voltaire’a wszystkie kończy sprawy. Mistrzostwo tego splotu rodzi jakąś postać piekielną, równocześnie zaś niezwykłą i niecodzienną, przejmującą dreszczem przez cały czas, w niektórych zaś chwilach, kiedy w piersi strasznego starca wszystkie się zbierają siły, aby wybuchnąć wielkim głosem, co się za chwilę załamie i opadnie – w obronie dzieła swego życia – wtedy Fryderyk Wielki Solskiego budzi grozę”²⁰.

Po krakowskiej zaś premierze, za dyrekcji Teofila Trzcirskiego, opisywał Solskiego Ludwik Skoczylas. „Ktokolwiek widział Solskiego w tej roli, ten powiedział sobie: Nie, to nie jest kreatura Boża, to bydlę z obory szatańskiej. Te dwa kudły siwej peruki okalające uszy osadzone do góry jak diabelskie rogi nad małym, okrągłym łebkiem, ten nos jak trąba wielki i dtugi zawisty nad jakąś zezwierzęconą paszczą, te oczka małe, świdrujące, chytre i złe, a wreszcie ten tułów niewielki wciśnięty w niebieski mundur pruski, jak prawidło do buta – jakież to wszystko kapitalne, genialne wprost zwierciadło bestialskiej wielkości prusactwa. [...] Jak się ten zwierz rusza, a jaki sieje postrach i wstręt koło siebie! Świetny w swym skąpstwie reprezentant Hohenzollernów pozujący na propagatora czystej rasy na dorobku wysokourodzonych. A jaki zły, skłamanym i brudnym w swych myślach i postępowaniu i jaki daleki od szlachetniejszego odeń mimo wszystko typu Woltera, którego uwielbia!”²¹.

Wreszcie lapidarna opinia z prasy wileńskiej: „To był portret wspaniały, w ruchach, w bezruchu, w każdym chrząknięciu, w każdym drgnieniu palca, oczu, ust, kolan. [...] konglomerat geniuszu z uwiadem, wielkości ze starczą lubieżnością, samoświadomości z nihilizmem moralnym”²².

I na koniec osąd Tadeusza Kraszewskiego, który podkreślając niepokojącą współczesność przedstawienia, zauważał: „Kiedy Solski gra jakąś rolę, to jest z nią tak, jak z królem, namalowanym przez Matejkę. Może być, że są inne jej ujęcia, może nawet ciekawsze, oryginalniejsze. Ale Solskiego jest prawdziwsze”²³.

Genialna rola wielkiego aktora, w dodatku urągająca upływowi czasu; posmak skandalu wokół warstwy ideowej sztuki, jej użyteczność polityczna i patriotyczna, antytotalitaryzm przestania dramatu – wszystko to zaledwie elementy wyjaśniające fenomen powodzenia *Wielkiego Fryderyka*. Można by je mnożyć, także od strony odwiecznych i niezmiennych zainteresowań widowni. *Wielki Fryderyk* ujawnia przecież tajemnice władcy. Już Johann Faust Christophera Marlowe’a za obietnicę poznania wszystkich tajemnic królów i książąt sprzedał był duszę diabłu. A uosabiał marzenia człowieka ery nowożytnej!

Pomnik konny Fryderyka Wielkiego stanął w berlińskiej alei Unter den Linden w 1851 roku. Został umieszczony na wysokości powstałego za rządów upamiętnianego monarchy Forum Fridericianum (obecnie Bebelplatz), w pobliżu opery, uniwersytetu i biblioteki królewskiej. Budowano go długo. Kamień węgielny położono już w 1840 roku. Pomnik według projektu Christiana Daniela Raucha przedstawia króla i jego „państwo”. Nazajutrz po odstonięciu pomnika na przyczepionej do niego kartce można było przeczytać wcale udatny czterowiersz wzywający panującego w Prusach Fryderyka Wilhelma IV do natychmiastowej abdykacji, a starego Fryca do zejścia z pomnika i objęcia rządów. Po drugiej wojnie światowej, w 1950 roku, pomnik Fryderyka Wielkiego został „eksmitowany” z centrum Berlina do Poczdamu. Na swoje miejsce w alei Pod Lipami wrócił, decyzją Ericha Honeckera, w 1980 roku. Powrócił też mit. Mit króla gospodarnego i rozumnego, galopującego po kraju, by doglądać porządku. Mit będący miarą, przykładaną do aktualnie rządzących. Toteż w przedzielonym murem Berlinie wieść gminna lekko parafrazująca i aktualizująca wierszyk z czasów odstonięcia pomnika, niosta, że:

*Czasy marne, szkoda gadać
Fryc powinien nami władać.
Tedy starcze, zsiądź z konika
A nasz Erich niech stąd bryka*²⁴.

I chyba nie można nie zadać fantastycznego pytania retorycznego. Mianowicie: co też by się stało, gdyby się wówczas w alei Pod Lipami pojawił Ludwik Solski w mundurze Fryderyka, pełnej charakterystyki i aktorskiej gotowości?

Henryk Izidor Rogacki – historyk teatru, krytyk, pedagog. Profesor nadzwyczajny Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, w kadencji 2008-2012 prorektor tej uczelni. Kustosz Muzeum Teatralnego w Warszawie. Interesuje się kulturą teatralną Młodej Polski, teatrem XX wieku, legendą literacką sztuki teatru i praktyką opisu spektaklu teatralnego. Ogłosił m. in. *Żywot Przybyszewskiego*, *Leon Schiller. Człowiek i teatr, Mgła i zwierciadło*. Pracuje nad książką o portretach historycznych Ludwika Solskiego.

Ryc. (s. 16, 18 i 19) w: Wilhelm Wiegand, *Friedrich der Grosse*, Bielefeld-Leipzig 1902

Marzena Kuraś

ZYGMUNT HÜBNER: LUBIĘ BYĆ DYREKTOREM

Był wybitną indywidualnością polskiego teatru drugiej połowy XX wieku – cenionym reżyserem, pedagogiem, aktorem i publicystą, lecz przede wszystkim dyrektorem. Jego teatr w centrum scenicznego zainteresowania stawiał człowieka, a widzowi starał się umożliwić „poszukiwania takiego świata, jaki chcielibyśmy stworzyć przez rozum, zapą, wiarę”.

Urodził się 23 marca 1930 roku w Warszawie, w rodzinie o tradycjach prawniczych. Jego ojciec w 1924 roku był ministrem spraw wewnętrznych w rządzie Władysława Grabskiego. Do szkoły podstawowej chodził Hübner w Warszawie, choć – jak wspominał – „prawdziwa szkoła zaczęła się dla nas w 39”¹. W wieku trzynastu lat został przyjęty do tajnego harcerstwa. W lutym 1944 gestapo aresztowało jego starszą, dziewiętnastoletnią siostrę, którą po dwóch miesiącach, w Wielkim Tygodniu,

1

Z. Hübner, *W pół drogi*, „Dialog” 1990, nr 1.

2

Ibidem.

3

Ibidem.

4

Ibidem.

rozstrzelano na Pawiaku. Rodzina dowiedziała się o tym dopiero po wojnie. Przed wybuchem Powstania Warszawskiego rodzice wywieźli go na wieś. Do Warszawy wrócił w kwietniu 1945 roku.

Pierwsze powojenne mieszkanie. Cztery pokoje – cztery rodziny. Umeblowanie składało się niemal wyłącznie z lodówek. Był to sprzęt ciężki i bezużyteczny, Niemcy pozostawiali je więc po mieszkaniach. Ściągnęliśmy takie trzy czy cztery i służyły nam one przez pierwsze lata jako spiżarni, biblioteka, szafki na bieliznę, stoły do pracy².

Największą atrakcją dla piętnastoletniego Zygmunta było kino i teatr. W Polsce na Marszałkowskiej, która w repertuarze miała przede wszystkim produkcje radzieckie, oglądał *Zoję* – film Leo Arszta z 1944 o pierwszej kobiecie Bohaterze Związku Radzieckiego, *Czekaj na mnie* – radziecki melodramat z 1943 czy *O szóstej po wojnie* – radziecki musical wojenny z 1944 roku. Do pierwszego działającego wówczas w Warszawie teatru – Powszechnego – chodził piechotą z Mokotowa na Pragę przez most pontonowy. Największe wrażenie wywarła na nim premiera w Teatrze Polskim w 1946 roku. Była to *Lilla Weneda* Słowackiego

w reżyserii Juliusza Osterwy. Wspominał: „[...] nie wierzę, abym kiedykolwiek przeżył jeszcze w teatrze podobne wzruszenia. Ołśnienie – nie umiem tego inaczej określić”³.

Tak zaczęła się jego fascynacja teatrem, która sprawiła, że sam zdecydował się występować w amatorskich przedstawieniach w Ymce. Po zdaniu matury w 1948 rozpoczął równoległe studia w Szkole Teatralnej na Wydziale Aktorskim i na Uniwersytecie Warszawskim – historię sztuki (ale te studia po dwóch latach porzucił). W 1952 otrzymał dyplom Państwowej Wyższej Szkoły Aktorskiej, późniejszej PWST, i rozpoczął naukę na Wydziale Reżyserskim, który ukończył w 1956. W tym samym roku otrzymał stypendium Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI) i na cztery miesiące wyjechał do Paryża, Londynu i Rzymu. Obejrzał tam kilkadziesiąt przedstawień, zwiedzał muzea, rozkoszował się klimatami miast i ich zakątków oraz – jak pisał – poznał „inną obyczajowość, inny styl życia, inną mentalność”⁵. Dzięki temu miał możliwość rozeznania się we współczesnej europejskiej dramaturgii i repertuarze tamtejszych teatrów, co wyraźnie rzutowało na jego późniejsze zainteresowania i przyczyniło się do kształtowania własnej koncepcji programowej kierowanych przez niego teatrów.

Aktor i reżyser

Na scenie zawodowej debiutował jako aktor w *Młodej Gwardii* Aleksandra Fadijewa w reżyserii Ludwika René w Teatrze Polskim w Warszawie (1950). Grał radzieckiego żołnierza. Do debiutu reżyserskiego, w 1955 roku, wystąpił w ośmiu sztukach, dość różnorodnych – od *Człowieka z karabinem* Nikołaja Pogodina oraz *Kąkolu i pszenicy* Tadeusza Łomnickiego poprzez *Karykatury* Jana Augusta Kisielewskiego, *Klątwę* Stanisława Wyspiańskiego po *Trzy siostry* Antona Czechowa.

Samodzielnym debiutem reżyserskim Hübnera był *Melodramat* Janusza Warmińskiego zrealizowany w Teatrze Wybrzeże 31 grudnia 1955. Do chwili objęcia w 1958 roku stanowiska kierownika artystycznego Teatru Wybrzeże wyreżyserował ponad dziesięć dramatów. Był wówczas najmłodszym reżyserem nominowanym na kierownika tak dużego miejskiego teatru. Miał zaledwie dwadzieścia osiem lat, lecz już dość spore doświadczenia aktorskie i reżyserskie oraz rozległą wiedzę nie tylko teatrologiczną, zdobytą podczas zagranicznego stypendium. Dyrektorem (kierownikiem literackim/dyrektorem artystycznym) był niemal przez 25 lat swej pracy zawodowej. I to odpowiadało mu najbardziej, czego zresztą nie krył i otwarcie przyznawał: „lubię być dyrektorem”. Nie była to jednak potrzeba czysto ambicjonalna czy chęć „ustawienia się”. Hübner znakomicie rozumiał, co kryło się za byciem dyrektorem, jak wielką ciężką na nim odpowiedzialność, a jednocześnie – jak pisał – była to „gra, w której ryzyko jest kolosalne”, związane z każdą niemal decyzją repertuarową, obsadową, a także sprawnym funkcjonowaniem administracyjnym i finansowym teatru. Czasy, na które przypadła jego działalność zawodowa, nie pozwalały mu też zapominać o uwikłaniach teatru w sprawy polityki. Starał się je umiejętnie przekraczać, co nie zawsze się udawało, jak w przypadku prapremiery *Szewców* Witkacego w Gdańsku (1957). Spektakl zrealizowany przez Hübnera po pierwszym wieczorze został zdjęty z afisza przez cenzurę.

Dyrekcyjne prymicie

Zawsze elegancki, o nienagannyh manierach, opanowany, chłodny, zamyślony, raczej nieprzystępny i zdystansowany niż otwarty i łatwy w kontaktach był Hübner człowiekiem obdarzonym dużą inteligencją emocjonalną i to, przede wszystkim, predestynowało go do bycia dobrym

Lot nad kukłczym gniazdem D. Wassermana, reż. Z. Hübner, scen. K. Wiśniewski, Teatr Powszechny, prem. 30 VI 1977. Na pierwszym planie M. Dubrowska, Fot. K. Gierałtowski



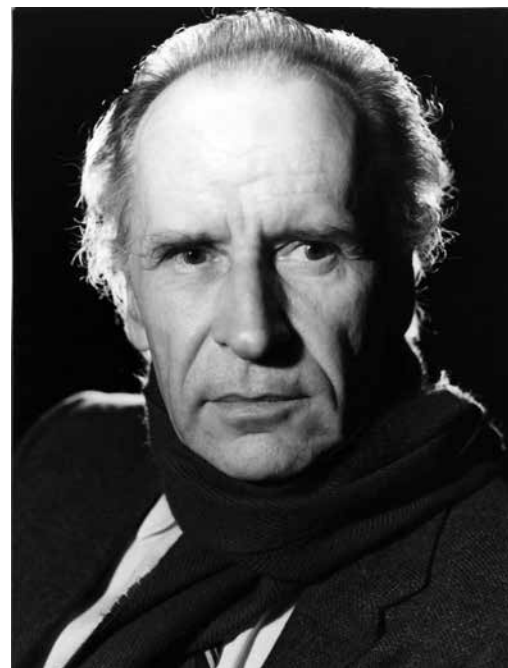


dyrektorem. Posiadał podstawowe kompetencje cechujące osobowość uzdolnioną do rozeznawania stanów emocjonalnych własnych i ludzi, z którymi współpracował. Były to kompetencje psychologiczne (samoocena, samoświadomość, samokontrola), społeczne (empatia, perswazja, przywództwo, współpraca) i prakseologiczne (stosunek do zadań i stawianych celów – motywacja, zdolność podejmowania decyzji w sytuacji stresu, odpowiedzialność za podjęte zadania i ich realizację). Cechy te wyłaniają się z publicystyki Hübnera, wywiadów z nim, ze wspomnień ludzi oraz jego własnych.

Pierwsza jego dyrekcja w Teatrze Wybrzeże, w latach 1958–1960, przyniosła teatrowi wiele sukcesów i uczyniła jedną z ważniejszych scen w kraju. Sprzyjały temu „odwilżowe” lata, których atmosfera przeniknęła też do teatru. Jednak w najwyższym stopniu przyczyniła się do tego osobowość artystyczna Hübnera. Równolegle z konstruowaniem repertuaru budował zespół artystyczny, uważał bowiem, że od niego, w dużej mierze, zależy powodzenie przygotowywanych spektakli. Ważni byli dla niego wszyscy artyści współtworzący spektakl – reżyserzy, aktorzy, scenografowie, muzycy, a także zespół techniczny. Udało mu się pozyskać do współpracy zarówno uznanych reżyserów, jak i młodych, dopiero startujących. I tak w Gdańsku reżyserowali Bohdan Korzeniewski, Teresa Żukowska, Andrzej Wajda i Konrad Swinarski. Dwaj ostatni debiutowali na scenie teatralnej. Hübner skupił wokół siebie plejadę doskonałych aktorów. Byli wśród nich Edmund Fetting, Zbigniew Cybulski, Władysław Kowalski, Bogumił Kobiela, Zdzisław Maklakiewicz, Mirosława Dubrowska, Elżbieta Kępińska. Stroną plastyczną zajmowali się świetni scenografowie, jak Ali Bunsch, Jan Banucha, Feliks Krasowski, Marian Kołodziej. Z Hübnerem na



Pierwszy dzień wolności L. Kruczkowskiego, reż. Z. Hübner, scen. J. A. Krassowski, Teatr Wybrzeże, prem. 21 II 1960. M. Dubrowska, Z. Cybulski



Zygmunt Hübner, lata 80. Fot. R. Pajchel

5

Cyt. za: M. Sugiera *Odpowiedzialność polskiego teatru*. „Więź” 1989, nr 8.

6

W sztuce ponadto grali: Zofia Czerwińska, Mirosława Dubrawska, Edmund Fetting, Zygmunt Hübner, Bogusław Kobiela, Władysław Kowalski.

czelę współdziałali oni w tworzeniu nowego teatru, otwartego na współczesną problematykę artystyczną i kondycję młodego pokolenia Polaków.

Repertuar preferowany przez Hübnera to pozycje z literatury współczesnej, poza dość słabo reprezentowanym dramatem polskim przede wszystkim dramaturgia zachodnia. Bardzo szeroko pojmował on jednak znaczenie określenia „literatura współczesna”. Dla niego był to zasięg czasowy około stu lat, bez ukierunkowywania się na awangardę czy inscenizacje monumentalne. Dyrekcję w Gdańsku rozpoczął od *Wojny trojańskiej nie będzie* Jeana Giraudoux, współreżyserowanej z Bohdanem Korzeniewskim. Można by realizację tę uznać za przestanie programowe nie tylko okresu gdańskiego, ale całej działalności teatralnej Hübnera. Inszenizacja była niejako moralitetem o odpowiedzialności człowieka za przyszłość naszej cywilizacji. Interesował go – i jako dyrektora, i jako reżysera – współczesny człowiek, jego problemy i dylematy moralne, nie dawał jednak jednoznacznych odpowiedzi, a raczej swymi inscenizacjami zmuszał widza do samodzielnego poszukiwania rozwiązań. Pisał: „Teatr ma przywracać świadomość naszej ludzkiej trójwymiarowości, gdzie trzecim wymiarem jest życie wewnętrzne”⁵.

Niezaprzeczalnie największym sukcesem gdańskim był broadwayowski hit *Kapelusz pełen deszczu* Michaela Gazzo w reżyserii Andrzeja Wajdy, debiutującego na scenie teatralnej. Spektakl o „młodym gniewnym narkomanie” grany przez Zbigniewa Cybulskiego, kreującego postać Johnny’ego Pope’a na bohatera swego pokolenia, wystawiony został ponad sto trzydzieści razy. Oglądali go widzowie Warszawy, Krakowa, Wrocławia, Łodzi i Torunia. Polska prapremiera sztuki angielskiej pisarki Shelagh Delaney *Smak miodu* w reżyserii Konrada Swinarskiego osiągnęła liczbę stu dwudziestu pięciu wystawień. Uznana za „porywającą” i „znakomitą”, przedstawiała historię dziewczyny o imieniu Jo, z przegranego pokolenia „młodych gniewnych”, którą zagrała Elżbieta Kępińska. Zdana na matkę prostytutkę Jo, mimo że chciała być uczciwa, z góry skazana została na przegraną. Hübner mówił, że te dwa spektakle zapewniły spokojny żywot kierowanemu przez niego teatrowi. I choć uważał, że prezentowanie wielkiej literatury nie jest naczelnym zadaniem teatru, pokazał podczas

7

E. Żmudzka, *Zygmunt Hübner*. „Teatr” 1990, nr 2.

8

M.in. Mirosława Dubrawska, Elżbieta Kępińska, Anna Seniuk, Joanna Żółkowska, Edmund Fetting, Olgierd Łukaszewicz, Kazimierz Kaczor, Władysław Kowalski, Bronisław Pawlik, Franciszek Pieczka, Wojciech Pszoniak, Andrzej Szalowski, Stanisław Zaczek.

swjej gdańskiej dyrekcji *Makbeta* i *Poskromienie złoŃnicy* Williama Shakespeare’a, *Aktora* Cypriana Kamila Norwida (prapremiera), *Zbrodnię i karę* Fiodora Dostojewskiego, a ze sztuk współczesnych *Nosorożca* Eugène’a Ionesco (prapremiera) czy *Pierwszy dzień wolności* Leona Kruczkowskiego. Ta ostatnia sztuka, w reżyserii Hübnera, ze Zbigniewem Cybulskim w roli Jana⁶, w kwietniu 1960 reprezentowała Polskę w Teatrze Narodów w Paryżu, a w maju tego samego roku pokazana została na Festiwalu Teatrów Awangardowych w Brukseli. Był to mocny i dobry akcent kończący dyrekcję Hübnera w Teatrze Wybrzeże.

Nowy Stary Teatr

Kierowanie wrocławskimi Teatrami Dramatycznymi przez jeden sezon było przedsięwzięciem – jak sam mówił – nieudanym. Kolejne jego dwie ważne dyrekcje, w Starym Teatrze w Krakowie (1963–1969) i Teatrze Powszechnym w Warszawie (1974–1989), były kontynuacją linii ukształtowanej w Gdańsku, choć ciągle modyfikowanej, czutej na potrzeby i nastroje publiczności oraz zmieniającej się w kraju sytuacji. Przede wszystkim Hübner tworzył spójne, pod jego kierownictwem dobrze współpracujące ze sobą zespoły. Potrafił przyciągać wartościowych ludzi i dawać im poczucie swobody i bezpieczeństwa – jak pisano „żadnych manipulacji, żadnych krętaŃ”⁷. Stawiał wysokie wymagania, ale stwarzał też sprawnie działający system organizacji instytucji, dający artystom możliwości dobrej pracy.

Repertuar Starego Teatru za jego dyrekcji to klasyka i dramaturgia współczesna: Stanisław Wyspiański, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, Fiodor Dostojewski, Kazimierz Brandys, Jean Giraudoux, Roman Brandstaetter, Jean Anouilh, Eugène Ionesco, Edward Albee, Bertolt Brecht i Kurt Weil, Moliere, Sławomir Mrożek, Friedrich Dürrenmatt, Albert Camus. Taka różnorodność tematyczna i stylistyczna pozwalała realizować Hübnerowskie założenia teatru wielowątkowego, wielopłaszczyznowego, o różnorodnej stylistyce, teatru poszukującego nowych środków wyrazu dla przybliżenia kondycji człowieka w zderzeniu z zastaną rzeczywistością.

Nie przekreślając dorobku poprzedników, Hübner zbudował nowy model krakowskiej sceny. Wyznaczyły go wybitne inscenizacje Jerzego

9

Młtwa S. I. Witkiewicza (1976), *Odpocznij po biegu* W. Terleckiego (1976), *Lot nad kukulczym gniazdem* D. Wassermana (1977), *Zemsta* A. Fredry (1978), *Spiskowcy* J. Conrada (1980), *Iwona, księżniczka Burgunda* W. Gombrowicza (1983), *Z życia glisz* P. O. Equista (1984), *Wrogowie* M. Gorkiego (1984), *Garderobiany* R. Harwooda (1986), *Medea* Eurypidesa (1988).

10

Wywiad z Z. Hübnerem. „Rzeczpospolita”, 29 IV 1986.

Jarockiego – już wcześniej pracującego na scenie Starego Teatru, a za dyrekcji Hübnera osiągnącego swą pełną dojrzałość artystyczną (*Matka* Witkacego, *Tango* Mrożka, *Wyszedł z domu* i *Moja córeczka* Różewicza), realizacje Konrada Swinarskiego (*Nie-boska komedia* Krasińskiego, *Woyzeck* Büchnera, *Fantazy*, *Sędziowie*, *Kłątwa* Wyspiańskiego) czy Andrzeja Wajdy (*Wesele* Wyspiańskiego). Hübner z Krakowa odszedł, gdy sztukę Ernesta Brylla *Kurdesz* w reżyserii Bogdana Hussakowskiego zdjęto z afisza, po nagonce „Gazety Krakowskiej”.

„Mężczyzna z Conrada”

Ostatnim etapem jego zawodowych zmagania była piętnastoletnia dyrekcja Powszechnego w Warszawie, obecnie noszącego jego imię. Zaczynał, tak jak poprzednio, od zespołu, co nie było zbyt trudne, gdyż miał wiernych sobie, należących wówczas do czołówki aktorów⁸. Zespół, jak na ówczesne warunki warszawskie, był niewielki, liczył czterdziestu dwóch aktorów (w 1985).

Z reżyserów pozyskał Hübner do współpracy Andrzeja Wajdę, Aleksandra Bardinię, Lidie Zamkow, Kazimierza Kutza, Piotra Cieślaka, Ryszarda Majora. U niego, w 1978 roku, debiutował jako reżyser Janusz Wiśniewski *Domem Bernardy Alba* Federica Garcii Lorki, z kierowanym przez niego teatrem współpracował szwedzki reżyser Ernst Günter. Hübner dużo w Powszechnym sam reżyserował⁹. Nieprzychylni krytycy zarzucali mu repertuarowy eklektyzm. Mogło to faktycznie tak wyglądać, biorąc pod uwagę dramaty realizowane na scenie Powszechnego – Stanisławy Przybyszewskiej, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Władysława Terleckiego, Mirona Białoszewskiego, Aleksandra Fredry, Josepha Conrada, Billa C. Davisa, Nordahla Griega, Witolda Gombrowicza, Ajschylosa, Pera Olova Enquista, Zbigniewa Herberta, Maksyma Gorkiego, Gudmundura Steinsona, Ronalda Harwooda czy Eurypidesa. Był to jednak eklektyzm przemyślany, wynikający z linii programowej kszattowanej od pierwszych lat pracy dyrekcyjnej w teatrach. Różnorodność wynikała nie tylko z faktu – jak trochę kokieteryjnie mówił – że „nie lubię się nudzić. Wolę pracować na ciekawe życie niż na pomnik pośmiertny”¹⁰, ale z przemyślanego doboru pozycji repertuarowych, które miały pokazywać najistotniejsze

wartości człowieczeństwa – wolność, godność, indywidualność, a z drugiej strony uświadamiać wynikającą z tego osobową odpowiedzialność.

Najważniejszy był dla niego wysoki poziom profesjonalizmu, „najczystszy artystycznie” sposób przekazu treści dramatycznej, ważkiej intelektualnie i aktualnej, nadającej się do dyskusji z widzami. A dzięki predyspozycjom emocjonalnym miał świetną intuicję i wycucie nastrojów publiczności, wymagań chwili, niesformułowanych jasno, a pulsujących gdzieś pod powierzchnią codziennego życia. Dla niego przeznaczeniem teatru miało być – jak pisał w jednym ze swych felietonów – „łączenie ludzi we wspólnym przeżyciu, służącym wzajemnemu zrozumieniu i oczyszczeniu”¹¹.

Jedną z najgłośniejszych realizacji Hübnerowskich na scenie Teatru Powszechnego był *Lot nad kukuczym gniazdem* Dale Wassermana¹². W spektaklu, anektującym przestrzeń niemal całego teatru na zamknięty zakład psychiatryczny, publiczność odnajdowała peerelowską

rzeczywistość. Przedstawienie ukazywało dramat sumień i racji, było moralnym starciem postaw, nie pozwalającym jednak wskazać zwycięzców i przegranych. Ważną pozycją repertuarową były też *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego¹⁴. Hübner w roli Moczarskiego, w zainscenizowanym w prologu wywiadzie z autorem książki, stwierdzał, że nie żatuje czasu spędzonego w więzieniu, w tym ponad ośmiu miesięcy w jednej celi z Jürgenem Stroopem – niemieckim zbrodniarzem hitlerowskim, odpowiedzialnym za stłumienie powstania w getcie warszawskim. Nawet w mokotowskim więzieniu potrafił Hübner-Moczarski nadać sens swemu życiu i być wolnym – w przeciwieństwie do zniewolonego do końca przez totalitarną mentalność Stroopa. Moczarski mimo kary śmierci zostaje zrehabilitowany, Stroop powieszony.

Ostatnim wyreżyserowanym przez Hübnera spektaklem była *Medea* Eurypidesa ze znakomitą Krystyną Jandą w roli tytułowej¹⁵. Była to *Medea* współczesna, *Medea* 1988 roku, świadoma swych psychologicznych uwarunkowań

i tego, co nieuniknione. Znakomita scena finałowa, w której *Medea* i *Jazon* (Jerzy Zelnik) licytują się, czyja mitość była większa, ukazuje jak pycha, nienawiść, zło doprowadzają do zbrodni.

Hübner – dyrektor Teatru Powszechnego – stworzył bardzo wyrazistą linię repertuarową. Jego poglądy dotyczące predyspozycji, które powinien posiadać dobry dyrektor, a które on sam starał się wcielać w zawodowe życie, łatwo wyczytać z jego publicystyki. Według niego dyrektora powinien cechować „rozsądny sceptycyzm, tak wobec innych, jak i wobec siebie [...] potężny wszakże z wiarą w to, że miłe niespodzianki są równie prawdopodobne jak przykre rozczarowania”¹⁵. Nie powinien być małostkowy ani chimeryczny:

Chimeryczny reżyser jest utrapieniem dyrektora, ale bywa zbawieniem teatru, chimeryczny dyrektor jest tego teatru klęską. Reżyser może być zadufkiem, który nie liczy się z niczym zdaniem, wierny do końca jedynie własnej wizji – i czasem, o dziwo, wychodzi mu to na dobre. Dyrektorowi raczej rzadko¹⁶.

Zalecał Hübner dyrektorom ćwiczyć „chrześcijańską cnotę pokory”, uzmysławiał, że „łatwiej wzbudzać postrach i postuszeństwo niż sterować entuzjazmem”, jednak „bez entuzjazmu, zapatu, samozaparcia niewiele da się w teatrze dokonać”.

Duże znaczenie przykładał do właściwego obśadzania ról. Brak starannego przemyślenia doboru aktorów oraz wiarygodności postaci może zniszczyć najlepszy zamysł reżyserski. Trafnie to oddał w swym krótkim eseju *Rola* z 1982 roku:

Despota w roli liberała, ignorant – fachowca, oportunistą w roli bohatera, salonowy bawidupiek – ideologa, kutwa w roli filantropa, a kurwa – *Dziewicy Orleańskiej* nie budzą zaufania. Trudno zapomnieć, co grali poprzednio¹⁷.

Był w tym względnie tradycjonalistą, uważał, że emploi aktora powinno być uwzględniane przy doborze ról. Pozwala to uniknąć fatsu, a konsekwencja buduje pewną ciągłość i budzi szacunek i zaufanie. Sam będąc aktorem, miał dobre rozeznanie w sytuacji tego środowiska, potrafił z nim rozmawiać i z obopólnymi sukcesami współpracować. Profesjonalizm i warsztat aktorski cenił wyżej niż – jak pisał – „głębię uczucia”. Uważał, że „cate to »wcielanie się« jest wygodnym parawanem dla aktorskiej miernoty, dla tych, którzy nic nie umiejąc, chronią się za tarczą »przeżycia«”.

Nie można też zapomnieć o szacunku, jaki miał dla tekstu dramatycznego.

Wierność jego intencjom wyróżniała teatry, które poważnie traktują swą misję. Nie ulegajmy obyczajom pismaków! Bądźmy wierni nie tylko literze, ale i duchowi. Zwłaszcza jemu. W tym tkwi nasza godność – pisał. I zaraz dodawał: Tylko reżyser-psychopata mógłby dokonać zmian



Spis kowcy wuj J. Contrada, reż. Z. Hübner, scen. J. Bonuch, Teatr Powszechny, prem. 11 I 1980. J. Żółkowska. L. Herdegen. Fot. R. Pajchel

11

Cyt. za: B. Henkel „Kobieta i Życie” 1989, nr 8.

12

Lot nad kukulczym gniazdem, reż. Z. Hübner, scen. K. Wiśniak, premiera 30 VI 1977.

13

Rozmowy z katem, reż. A. Wajda, układ tekstu Z. Hübner, scen. A. Starski, premiera 22 XII 1977.

14

Medea, reż. Z. Hübner, scen. B. Halicka, premiera 25 III 1988.

15

Z. Hübner, *Loki na łysinie*, Kraków 1989, s. 83.

16

Ibidem, s. 84.

17

Ibidem, s. 98.

18

Ibidem, s. 105.

19

Ibidem, s. 90.

20

Z. Hübner, *W pół drogi*, op. cit.

21

A. Łapicki, *Rozmowa z Zygmuntem Hübnerem*, „Przegląd Katolicki” z 12 II 1989.

w sztuce z zamiarem ośmieszenia lub skompromitowania autora¹⁸.

W jego mniemaniu to właśnie teatr „zrzędzony” jest w stanie tworzyć prawdziwe dzieła sztuki scenicznej.

Teatr, w którym obowiązuje porządek, dyscyplina zawodowa, ścisłe godziny pracy, kompetencja, poszanowanie hierarchii służbowej i klienta i co tam jeszcze – a więc wszystko, co powinno charakteryzować sprawny urząd¹⁹.

Hübner – człowiek teatru – wymyka się prostym kategoryzacjom. Spektrum jego teatralnych działań obejmowało aktorstwo, reżyserię, dramaturgię, pedagogikę, publicystykę – od esejów historyczno-teoretycznych po praktyczne – i dyrekcję teatrów, którą należałoby wymienić na pierwszym miejscu i którą sam sytuował najwyżej. Jego zrównoważona i spójna osobowość, dawanie poczucia bezpieczeństwa i przyjmowanie odpowiedzialności za podejmowane przedsięwzięcia sprzyjały współpracy z artystami teatru. Wychowanek Schillera, Wiercińskiego,



Kapelusz pefen deszczu M.V. Gazzo, reż. A. Wajda, scen. A. Wajda i Z. Żuchowska, Teatr Wybrzeże, prem. 2 V 1959. M. Dubrowska, Z. Cybulski, E. Fetting. Fot. T. Link

Korzeniewskiego, Bardniego już na początku lat sześćdziesiątych pisał:

Kim ja jestem, co ja robię od przeszło trzydziestu lat? Życie spędziłem w teatrze profesjonalnym, subwencionowanym przez państwo, reżyserując cudze sztuki i poświęcając cały wysiłek na to, aby w miarę wiernie przekazać publiczności myśl autora. Nawet nie rzemieślnik, który w średniowieczu i później jeszcze mógł być artystą na miarę Celliniego, a płatny wyrobnik w służbie – otóż właśnie: nie wiadomo nawet w czyjej²⁰.

Już wtedy miał świadomość nieuchronnego konfliktu pomiędzy byciem artystą a „wyrobnikiem”. Był jednym i drugim, zarówno jako reżyser i aktor, a także jako dyrektor. A w czyjej służbie? Działał najczęściej wbrew modzie i światu, starając się pozostać wiernym przede wszystkim sobie. Jego fenomen – wydaje się – polegał na umiejętności zjednywania sobie, dzięki uczciwości artystycznej i osobistej oraz psychicznym kompetencjom, współpracowników, których talenty w sposób twórczy wykorzystywał, przekonując ich do realizacji wytyczonych celów. I choć nieobce mu były niepowodzenia i klęski, potrafił brać za nie odpowiedzialność. Dlatego może pozostał w pamięci środowiska teatralnego najwyższym autorytetem moralnym.

Celnie napisał o nim Andrzej Łapicki:

Byłeś wielkim artystą półtonów, myśli, refleksji, skupienia. [...] człowiekiem najwyższego wymiaru. Twoje zasady etyki zawodowej były niewzruszalne, Twoja moralność twórcy – niepodważalna. [...] Nie uznawałeś kompromisów w sprawach

zawodowych, ale zawsze byłeś zwolennikiem umiarkowania w działaniu. [...] Tak trudno zdefiniować, na czym polegała Twoja prawdziwa wielkość w tej przecież skromności. Może na tym, że zawsze byłeś mężczyzną, co tak niezwykle w naszym histerycznym środowisku, mężczyzną z Conrada²¹.

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

Fot. ze Zbiorów Specjalnych Instytutu Sztuki PAN.

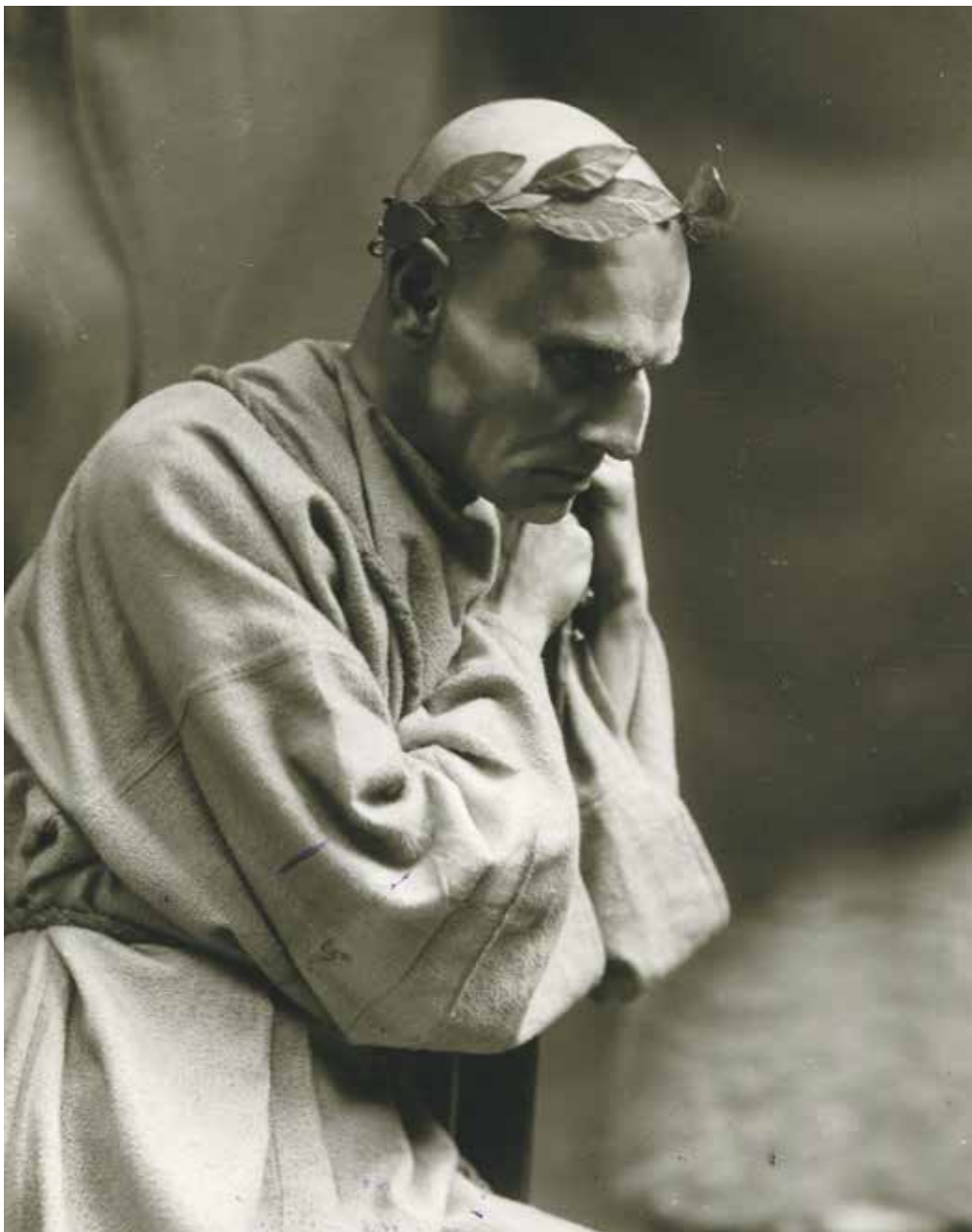
Ewa Uniejewska

„TRZY UROJONE CHWILE, WYSNUTE Z GŁOWY POETY”

„Gdybym miał upodobanie w gonitwie za jaskrawym paradoksem, powiedziałbym: »*Mitosierdzie* napisał średniowieczny mnich, któryby praktykował kilka lat jako reżyser u Reinharda«. Że ów mnich musiałby mieć przytem talent literacki i sceniczny autora *Judasza*, tego dodawać nie trzeba”¹. Ten sformułowany przez Boya paradoks najpełniej oddaje różnorodność walorów dzieła Karola Huberta Rostworowskiego, pisarza nieprzeciętnego, ale – nie zapominajmy – kontrowersyjnego i nastrożającego wiele kłopotów. Mnożono zachwyty, że napisane przez niego misterium „jest najpiękniejszym i najgłębszym tonem w poezji teatralnej ostatniej doby”², zaś sam autor tak sprawnie „zawładnął sceną, jak nikt po Wyspiańskim i czuje się wobec niej tak pewnie, jak muzyk, co rządzi ściśle zbudowaną symfonią swoją”³, ale także wytykano mu posępną, publicystyczną wymowę *Mitosierdzie*, opartego na „niejasnej symbolice i anegdotycznie nikłej treści”⁴, oraz kompromisowość moratu⁵, a jeden z recenzentów – Stanisław Pieńkowski – nawet zasugerował Rostworowskiemu lekcje historii.

Powstanie państwa polskiego w 1918 roku przewrotnie odbiło się na twórczości Rostworowskiego. „Dotychczasowy kosmopolita – konstatawała Maria Czanerle – poczuł się obywatelem własnej ojczyzny. [...] Zaczął pisać »na poziomie prawdomównej i niepodległej duszy polskiej« i prawić rodakom kazania z wieszczej i narodowej kazalnicy”⁶. Typowy dla tego kaznodziejskiego okresu leitmotiv, czyli średniowieczna pogarda dla człowieka i jego doczesnych poczynań, stanowi również główny temat *Mitosierdzie*. Ale jednocześnie żaden krytyk sceptycznie nastawiony do tego czarnego mistycyzmu nie mógł odmówić Rostworowskiemu scenicznej wyobraźni; myślał on bowiem i pisał jak reżyser, układał swe wizje niczym orkiestrową partyturę rozłożoną na głosy, szczególnie imponującą w operowaniu tłumem. Należał do pisarzy, dla których „scena nie jest jednym ze środków wypowiedzenia się, lecz jedynym”, co jednak odróżniało go zasadniczo od Krasieńskiego, który „potyka się już o rampę”⁷, chociaż krytycy uparcie doszukiwali się analogii między nimi. Rostworowski postęgiwał się misteryjnym uproszczeniem, „rysunkiem, ale rysunkiem teatralnym, żywym”⁸, znacznie większe czyniącym „wrażenie w ramach widowiska teatralnego, aniżeli w czytaniu”⁹. Bolesławski i Drabik, opracowując w 1920 roku inscenizację *Mitosierdzie* na deskach Teatru Polskiego¹⁰, doskonale umieli podkreślić to, co Rostworowski jedynie odczuł, zaznaczył, tworząc tym samym „dzieło [...] ponad wszelkie pochwały wyrastające”¹¹.

Trwające przeszło miesiąc próby stwarzały sposobność do wielogodzinnych rozmów aktorów z reżyserem, a tym samym do zaznajamiania się z jego zapatrywaniami na sceniczny realizm. Po raz kolejny okazało się, że Bolesławski rozumiał to



St. Bryliński (Tyran)

1

T. Żeleński (Boy), *Miłosierdzie*,
„Życie teatru” 1920, z. 1, s. 14.

2

W. Rabski, „Kurier Warszawski” 6 X 1920.

3

K. Makuszyński, „Rzeczpospolita” 7 X 1920,
wydanie poranne.

4

E. Breiter, „Naród” 6 XII 1920.

5

K. Makuszyński, op. cit.

6

M. Czanerle, *Polski Savonarola*,
w: *Wycieczki w dwudziestolecie*.
O dramacie międzywojennym,
Warszawa 1970, s. 227.

7

S. Miłaszewski, „Tygodnik Ilustrowany”
1920, nr 43.

8

W. Brumer, „Tydzień Polski” 1920, nr 30.

9

M. Rulikowski, „Ilustrowany Przegląd
Teatralny”, 17 X 1920.

10

Miłosierdzie (Charitas) – misterium
w 3 aktach z Prologiem Karola Huberta
Rostworowskiego. Reżyserował Ryszard
Bolestawski. Obrazy i kostiumy Wincentego
Drabika. Obsada: Reżyser – R. Bolestawski,
Dziadówka – S. Broniszówna, Bogacz –
St. Stanisławski, Kaznodzieja – J. Zieliński,
Miłosierdzie – W. Biegański, Uczony –
L. Bończa-Stepiński (dubl. G. Buszyński),
Sędzia – G. Buszyński (dubl. J. Strachocki),
Włóczęga – S. Jaracz (dubl. B. Samborski),
Tyran – St. Bryliński (dubl. A. Piekarski).
Wystawione dn. 5 października 1920 r. i grane
20 razy. (Nota o spektaklu na podstawie:
J. Lorentowicz, *Teatr Polski 1913–1938*,
Warszawa 1938, s. 25).

11

S. Pieńkowski, „Gazeta Warszawska” 9 X 1920.

12

E. Breiter, op. cit.

13

L. Schiller, *Gdy Bolestawski przyjechał do
Warszawy*, „Scena Polska” 1937, z. 1–4.
Cyt za: L. Schiller, *Droga przez teatr*,
Warszawa 1983, s. 377.



Józef Zieliński

pojęcie szerzej niż warszawscy artyści, uparcie stojący na stanowisku, jakoby „aktor w założeniu samym może i powinien grać tylko człowieka. Wyjść poza człowieczeństwo, w sferę symbolu, może tylko literat”¹². Schiller poświęcił tym rozmowom obszernie ustępy eseju *Gdy Bolestawski przyjechał do Warszawy*, mnożąc argumenty przeciwko realistycznemu systemowi studiowania i tworzenia postaci, który musi zawieść „wówczas, gdy się go mechanicznie do dzieł poezji idealistycznej stosuje [...]”. Można – pisał Schiller – opierając się na nim dawać pewne złudzenie tzw. »rzeczywistości«, odtwarzać życie potoczne, znane nam z obserwacji, z przeżyć naszych i (już trudniej) cudzych – lecz czyż może być mowa o realistyczno-psychologicznym podejściu do takich osób dramatu, które są tworem wiary, wyobraźni, wreszcie i halucynacji, które żyją wedle praw i w wymiarach wymykających się spod

kontroli empiryzmu, a całym ich sensem jest ich irracjonalność!”¹³. Bolestawski kwitował wątpliwości przyjaciela spokojną i wyważoną odpowiedzią, przekonany, że „nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie najwyższych istot duchowych, Boga, archaniołów, aniołów, duchów zmarłych czy demonów inaczej, jak tylko w ludzkiej lub zbliżonej do ludzkiej postaci. Nawet gdy siły przyrody uduchowić chcemy, choć znamy kształty realne tych zjawisk, gdy je na mowę sztuki tłumaczymy, [...] uosabiamy je. Tak – mówił – odkąd świat światem, a sztuka sztuką, zawsze personifikowano, zawsze antropomorfizowano najbardziej abstrakcyjne twory myśli ludzkiej, najbardziej metafizyczne koncepcje z chwilą gdy zachodziła potrzeba wizualnego upostaciowania ich działań. A poza tym teatr jest dziełem człowieka, opiewa i sędzi czyny ludzkie, służy człowiekowi”¹⁴.



Leopold Bończa-Stepiński

Schiller upierał się jednak przy swoim, próbując dociec, jak „w tych przypadkach i na jakich danych tworzyć rodowód postaci? Jak budować ich psychikę, rzeźbić charakter? [...] Nic nie wiemy o ich życiu codziennym, bo go nie mają. Nic nie wiemy o nich jako o indywidualnościach, bo nimi nie są. Nie znamy ich życia »zakulisowego«, bo na ogół, o ile nie jesteśmy mistykami, skłonni jesteśmy przypuszczać, że tyle ich istnienia, ile go jest w sztuce, że sztuka jedynie zdolna jest logicznie ich byt uzasadnić. Więc ludzkość, człowieczeństwo jest tu tylko metaforą”¹⁵. Kolejne pytania polskiego twórcy są niezbitym dowodem na słyty i niezrozumienie pojęć, które jeszcze długie lata pokutować będzie nad Wisłą. „Twierdzą – pisał Schiller – że naturalistyczna metoda Stanistawskiego chyba celu w zastosowaniu do rzeczywistości urojonej, artystycznej, poetyckiej – czy jak ją nazwiemy. [...] Jeżeli wizje poetów mają cuchnąć potem i wtórczyć się po scenie w zabłoconych butach, to lepiej niech je odtwarzają marionety, jak tego chcieli Maeterlinck i E. G. Craig w dobie rozpasania naturalistycznego. [...] Nie mamy najmniejszego powodu [...] pozwalać, by wiersz na scenie brzmiał jak proza codzienna; by obraz sceniczny tonął w szarych »sosach« rodzajowości”¹⁶. Bolesławski jednakże nazwał „te żale przedwczesnymi, bo – jak słusznie zauważył – z wyjątkiem Reduty i jednego czy dwu aktorów niewiele w Polsce w dziedzinie prawdziwego realizmu zrobiono. Przede wszystkim przestańmy sobie dokuczać »naturalizmem« – kontynuował. – Termin ten należy już do historii. Nie widzę naturalizmu poza epoką Antoine’a, Brahma i pierwszych prac Stanistawskiego”¹⁷.

I rzeczywiście, podczas prób do *Mitosierdzia* okazało się, że „to »ludzkie, nazbyt ludzkie« upominało się o swoje prawa. To tertium comparationis [...]



W. Biegański (*Mitosierdzie*)

musiało być aktorowi ujawnione, pokazane przed oczy, musiało być konkretem, nie abstrakcją. Tak bowiem jest na scenie, że aktor, gdy gra alegoryczną postać wyobrażającą Mitosierdzie lub Anioła Stróża, musi wprzód przypomnieć sobie jakichś ludzi mitosiernych lub anielskiej dobroci, musi usiłować wewnątrz przeistoczyć się w tych ludzi i ton ich i gesty przybrać – a potem dopiero może tym utworzonym przez siebie istotom skrzydła do barków przypinać, aureole nad głową zapalać i tak sublimować ich ciało, że się astralnym stanie, tak duszę oczyszczać, że się zmieni w anielską”¹⁸. Podobnie spoglądał na Rostworowskiego Adam Grzymała-Siedlecki, który w pośmiertnym szkicu poświęconym poecie pisał: „Wszystko, co oddał na scenie, byto dramatem realistycznym. Nie zmieniała tego ani mowa wiązana, której w większości swoich dzieł używał, ani nawet tematy, które innych autorów wciągają automatycznie w sferę patetyczności. Nawet Kaligula, ba! nawet Judasz z Kariothu twardo stoją na pospolitej ziemi. Tylko, że jedno: każda z postaci Rostworowskiego więcej pod swe stopy zabiera na tej ziemi miejsca niż ludzie powszedni i każda z jego postaci ma ciało, a zwłaszcza nerwy – z ognia uczynione”¹⁹. Trafność tych założeń potwierdził Bolesławski na scenie. Zachwyceni premierą *Mitosierdzia* kryty-

14

Ibidem, s. 378.

15

Ibidem, s. 378–379.

16

Ibidem, s. 380–381.

17

Ibidem, s. 381.

18

Ibidem, s. 385.

19

A. Grzymała-Siedlecki, *Karol Hubert Rostworowski*, „Kurier Warszawski”, 5 II 1938. Cyt. za: A. Grzymała-Siedlecki, *Z teatrów warszawskich 1926–1939*, Warszawa 1972, s. 271.

20

E. Breiter, op. cit.

21

W. Rabski, op. cit.

22

W. Brumer, op. cit.

23

E. Breiter, op. cit.

24

S. Miłaszewski, op. cit.

25

E. Breiter, op. cit.

26

Sztuka charakteryzacji w teatrze międzywojennym zasługuje na osobne omówienie.

27

K. Makuszyński, op. cit.

cy zgodnie orzekli, że „co mogło zginąć w książce, zmartwychwstało w teatrze. Bo istotnie tylko wielka inwencja reżyserska, bogactwo pomysłów p. Bolestawskiego i Drabika, umiejętna i skrupulatna troskliwość wszystkich odpowiedzialnych czynników Teatru Polskiego sprawiły, że błada symbolika i płytka frazeologia nabrała żywych rumieńców i bogatych barw”²⁰.

Miłosierdzie, czyli „trzy urojone chwile, wysnute z głowy poety”, poprzedził Rostworowski Prologiem. Rozpoczął go Reżyser (w tej roli Ryszard Bolestawski), który wychodził na proscenium

Prolog, od lewej R. Bolestawski (Reżyser), S. Broniszówna (Dziadówka), S. Stanisławski



II akt, Dziadówka oddaje szaty Włóczędze; pod krzyżami od lewej: Kaznodzieja, Miłosierdzie, Bogacz



i zapowiadał teatralną opowieść o sędzię nad Miłosierdziem. Znajdująca się za nim pierwsza kurtyna szła w górę, odstaniając postaci misterium: Dziadówkę, Bogacza i Kaznodzieję, zastygłych w charakterystycznych, niemal marionetkowych pozach. Rozparty w fotelu Bogacz (Stanisław Stanisławski) zdawał się nie zauważać ani żebrzącej po jego prawicy Dziadówki (Seweryna Broniszówna), która zgięta starością wysuwała chciwie rękę po jałmużnę, ani Kaznodziei (Józef Zieliński), który „od Nazareńczyka wzięty tylko słowa, a ducha jego zagubił”²¹, rozpościerającego obtudnie ręce w służalczym pokłonie na cześć i chwałę Pana. Gdy Reżyser znika, aktorzy rozpoczynają koncert pozorów; Dziadówka wpada w modlitewne zawołanie, przerywane dogadywaniem na stronie. W podobnie fałszywe tony uderza Kaznodzieja – wszystko po to, by dobrać się do kieszeni Bogacza. Gdy ten niechętnie daje jałmużnę, druga kurtyna idzie w górę, kończąc prolog i odstaniając Obraz Pierwszy, zatytułowany przez Rostworowskiego „Oto człowiek”.

Oczom widzów ukazało się pretorium, a w jego głębi krużganek, do którego z obu stron wiodły kamienne schodki. Na krużganku – odziane w białą szatę, uwieńczone cierniem, z dłońią złożoną na piersi – stało Miłosierdzie (Wiktor Biegański). Chociaż w didaskaliach wskazano, że po bokach sceny powinny stać fantastycznie ubrane chóry, twórcy *Miłosierdzia* „wyszli ze słusznego założenia, że ruchem zawsze wywołają silniejsze wrażenie: toteż chóry wyłaniały się jakby z czeluści przy równoczesnym, co silniejszym rozświetlaniu sceny”²². Zainscenizowany wów-

I akt, na górze Miłosierdzie; tyłem Włóczęga (wzniesione ręce), Kaznodzieja (po lewej) i Bogacz (po prawej)



III akt



czas sąd nad ludzkością przerwało pojawienie się Dziadówki, broniącej swego prawa do żebraniny „gwoli nieba”, a następnie rozszarpującej swoją suknię i rozrzucającej jej strzępy. Obtudny Bogacz (kreację Stanisławskiego „do najlepszych w repertuarze tego artysty zaliczyć należy”²³) dla przykładu zaproponował kobiecie swój płaszcz. „Niezapomniane wrażenie – zachwycał się Miłaszewski – wywiera »wywyższenie« Żebraczki, na której ramiona, bezmyślnym ruchem zawodowca, nakłada Jałmużnik [Kaznodzieja – E. U.] płaszcz, dar Bogacza. Jest w tem parodia krwawa i bolesna ofiary i sakramentu, świetnie odczuta i uwydatniona”²⁴ przez aktorów. Również Chóry przyczyniły się w tej scenie do podniesienia nastroju widowiska, „zamieniony widowień w prawdziwe misterjum”²⁵. Dziadówka pod wpływem gestu Bogacza poczuła się panią – narzeka głośno, że płaszcz jest za ciasny i za krótki. Nagle, jakby wyrastając spod ziemi, pojawił się Włóczęga (Stefan Jaracz) – na razie stanął z boku i przygląda się, jak Dziadówka siada na ziemi i z groteskową dumą ogląda sobie nogi. To zdarzenie będzie ciekawe również dla Uczzonego (genialnie ucharakteryzowany Leopold Bończa-Stępiński²⁶), notującego natychmiast swoje obserwacje. Główną postacią tego misterium jest jednak Chór, który na razie bierze udział „w powolnym przewalaniu się nastroju”²⁷, by po chwili ostupienie swe zamienić w obraz chciwości. Ręce sunących w stronę Dziadówki tłumów miały wówczas wyciągać się drapieźnie, wargi zaciskać, zaś Włóczęga rzucić się na kobietę z chęcią odebrania płaszcza. Scenę przerwało jednak wejście Tyrana (Stanisław Bryliński), który pochylony nieco naprzód, ręką

II akt



III akt, nadejście Miłosierdzia

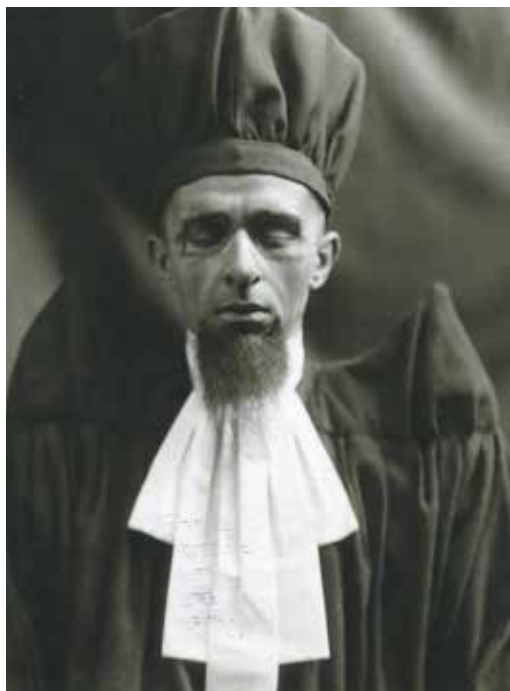


podtrzymując długi tren królewskiego płaszcza, okrążał scenę. Jego kompromisowa paplanina stała się jednak parodią władzy, unicestwioną jednym ciosem Wtóżcęgi, będącym „świadomą transpozycją Judasza z dawniejszego dramatu poety. [...] Jest on samem złem, przytem nie demone, ale czemś płaskiem, bestją, w której zbrodnia obrata sobie siedlisko. Mimo to z chwilą pojawienia się opanowuje on dusze tłumów i rządzi nimi, kierując bierną masą według swej woli”²⁸. Nakazuje im zatem, by rzuciły się na Dziadówkę – płaszcz Bogacza na jej barkach rozpełtał bowiem morze chciwości i nienawiści. Tłum ludzi takich jak ona próbuje sobie go wydrzeć i rozszarpuje na strzępy. Rozpoczyna się potworna walka wszystkich ze wszystkimi, podczas której Chóry wygrażają pięściami Miłosierdziu i żądają jego śmierci. W trakcie piekielnej szamotaniny tłumy prowadzą ze sobą Kaznodzieję i Bogacza, a sprytna Dziadówka ograbia ciało Tyrana z kosztowności: wkłada sobie na głowę jego czapkę, na ramiona zakłada płaszcz, kradnie złoty łańcuch. Zapada druga zastona.

Uczony, który podczas bitki schronił się na proscenium i z całym spokojem ducha oddawał się dalszym badaniom, złożył swoje papiery i – w ramach intermezza – zaczął wygłaszać wykład z filozofii społecznej. Krytycy ocenili, że snujący te wywody Bończa-Stępiński czynił to wybornie i śmiesznie, powinien być jednak „stworzyć groteskę o wiele bardziej jaskrawą, niż to uczynił”²⁹, ale i tak jego kreacja „dorastała do wyżyn wielkiej reprezentacji liturgicznej”³⁰.

Podniesienie drugiej zastony ukazało monumentalny obraz Golgoty, „wstrząsający potęgą czysto malarskiej koncepcji”³¹. W głębi skalistego wąwozu stały trzy krzyże; do pnia środkowego, zdobionego wizerunkiem Chrystusa, przywiązano zbroszone krwią i konające Miłosierdzie.

G. Buszyński [Sędzia]



Po bokach sceny – zdyszane Chóry, trzymające w rękach kamienie. Recenzenci nie kryli zachwytów: „Białe, poszarpane obtoki i białe, rozrzucone skały, zlewając się z białymi kostjumami tłumów, stwarzają pełną złudę liczebności tych tłumów. Żadna, najpokaźniejsza liczba statystów nie uczyni wrażenia tak nieogarnionych mas ludu, jak ostatnia, współdziałająca praca Drabika i Bolesławskiego”³².

Tłumom przewodził Wtóżcęga, który powalił Uczonego, po czym nakazał Chórom przybić do krzyża Kaznodzieję i Bogacza. Reżyser „tak świetnie, tak mistrzowsko” targnął tłumem, że „grozę sceny pomysłem swoim”³³ podwoił. Chóry bowiem w potwornym tańcu pełnym wierzgania i podskoków zatoczyły krąg wokół krzyży, sycząc i wyśpiewując swe diabelskie pieśni. Przerwał im jednak dziwaczny pochód, na którego czele kroczyła Dziadówka w czapce Tyrana na głowie i w jego płaszczu z obdartym trenem, a obok niej szedł Kowal w skórzanym fartuchu, osmolony, z młotem w ręku. Podstępny Wtóżcęga wyłudził od kobiety wszystkie kosztowności, zabrał czapkę, złożył płaszcz, zostawiając Dziadówkę w łachmanach. Zapadły ciemności, ze wszystkich kątów sceny wypetły tłumy Nędzarzy oraz Zbrodniarzy i wlokąc się po ziemi w stronę milczących, śmiertelnie przejętych Chórów, jęczały: „Chleba! Krwie!”. „Na trupach władzy, na gruzach kapitału, na zgliszczach kościoła, rozpoczyna się dyktatura proletariatu, a właściwie dyktatura udrapowanego w płaszcz królewski szatana nienawiści”³⁴, który rzuca ludzkość na pastwę wzajemnej zbrodni. Wtóżcęga wskazał jęczącym Chóry i powiedział: „Bierście!”. Miłosierdzie kona. „Jest to – zdaniem krytyka „Kuriera Warszawskiego” – najpotężniejszy obraz dramatu, nasycony piekielnymi wizjami Nieboskiej komedii. Żadna scena tego misterium nie posiada tak apokaliptycznych fantazji. Jakby w jedno ciało zrósł się tłum i stał się potworem o tysiącach rąk i nóg, a z głową jedną, jedyną, głową Judasza czy Antychrysta, straszliwą głową zbestwionego społeczeństwa. Przypominają się obrazy Goyi, przypomina się okropna nowela Kiplinga o człowieku, w którego jakiś mściwy czarodziej zaklął duszę psa. Więc na czworakach chodzi i zre żywe mięso i pianę toczy i wyje”³⁵. Nic dziwnego, że recenzenci mnożyli zachwyty pod adresem Jaracza.

I znów zdumiewać się trzeba nad genialną intuicją, jaką posiada Jaracz – pisał krytyk „Kuriera Polskiego”. – Że jego Wtóżcęga będzie miał rysy psychologiczne typowego piekielnika, to można było z góry przewidzieć. Ale że niesamowitem pociągnięciem wplączę do cech demonicznych djabełską groteskę średniowiecznych misterii, że elastycznie przechodzić będzie z wściekłości do ironji, a od grozy do bachanalji, tego nikt, obserwujący zbyt mały wysiłek intelektualny Jaracza, nie mógł oczekiwać. On jeden wzniósł się ponad reżysera, choć poziom, reżyserską nakreślony ręką, wysoko był we wszystkich rolach utrzymany”³⁶.

28
W. Brumer, op. cit.
29
W. Zawistowski, „Kurier Polski” 10 X 1920.
30
E. Breiter, op. cit.
31
Ibidem.
32
Ibidem.
33
K. Makuszyński, op. cit.
34
W. Rabski, op. cit.
35
Ibidem.
36
W. Zawistowski, op. cit.

37
K. Makuszyński, op. cit.
38
S. Miłoszewski, op. cit.
39
K. Makuszyński, op. cit.
40
Ibidem.
41
S. Miłoszewski, op. cit.
42
K. Makuszyński, op. cit.
43
S. Piętkowski, op. cit.
44
K. Makuszyński, op. cit.
45
S. Krzyżoszewski, „Świat” 1920, nr 42.
46
W. Rabski, op. cit.

Zawistowskiemu wtórował Makuszyński: [O]kazało się, że Stefan Jaracz jest większym artystą, niż wszyscy o nim myśleli dotąd. Wszyscy zaś myśleli dotąd, że jest to aktor jeden z największych w Polsce. Maską, ruch, ton głosu, połączone w jakimś piekielnym, namiętnym, niemal dzikim splocie, wydały twór nieludzki, pyszny w swojej obtąkanej mocy, straszny, odrażający i fascynujący równocześnie. Piekło mogłoby go wystąpić do zrewoltowania świata. Głosem owładnął tak, że szeptał jego, zduszony, jakby śliski od krwi, dobywany gdzieś z najgłębszego dna bagnistej duszy, krzyczał głośniejszym od krzyku; równocześnie lęk budził oczyma, które gasty nagle, kiedy skomlał, jak sponiewierany pies, albo się zapalały jak gromnice, kiedy wołał o śmierć. Tak chyba w życiu jeszcze nie grał ten człowiek!³⁷.

I jeszcze głos Miłoszewskiego:

Najpotężniejszą postacią w Miłosierdziu – Judasza – odegrał p. Jaracz z zadziwiającą mocą ekspresji. Od plugawych skomleń, od wężowych, robaczywych pełzań, aż do tryumfalnego ryku na cmentarzysku miłosierdzia i życia przepoił artysta każdy swój ruch i odruch elementem judaszowej nienawiści, mającej w hierarchii zła stopień odrębny i ton nawskroś swoisty (dzięki Rostworowskiemu, o którym rzeczby można, iż tą postacią kochał jakowąś antytezą miłości)³⁸.

Jaracz zachwycał również podczas intermezza, gdy wkroczył na proscenium na czele Nędzarzy – ze stryczkiem na szyi, odziany w szarą, śmiertelną koszulę. Zbrodniarzom przodował Tyran, również w szarej, jakoby pokutnej szacie, z cesarskim złotym wieńcem na czole i otwartą raną na skroni. Chociaż w tekście nie brak wskazówek, jakoby Włóczęga był wcieleniem Judasza, a Tyran uosobieniem Kaliguli, to w tej scenie wychodzi na jaw ich pokrewieństwo. „Ja na górze jestem tobą, ty na dole mną” – oznajmił Judasz-Włóczęga. Bolestawski i Drabik doskonale wiedzieli, jak z tej sceny wydobyć pełnię grozy i niesamowitości. „Kapitałny był pomysł – relacjonował Makuszyński – aby jaskrawym światłem, rzucaniem z budki suflerskiej, mnożyć niesamowitość przez olbrzymie cienie na zastanie, co szczególnie w scenie, kiedy dwóch tyranów podaje sobie ręce, wyolbrzymionych równocześnie w ogromach cieniów, czyniło efekt, budzący dreszcz”³⁹.

Ostatni obraz misterium, któremu Rostworowski nadał tytuł „Z głębokości”, przemawiał szczerością i prostotą dekoracji. W głębi czarnej otchłani znajdował się otwarty grób pograżony w cieniu, a obok niego leżał wielki, grobowy kamień. Po bokach sceny stała okaleczona i zniszczona ludzkość: Chóry Kobiet i Mężczyzn, a wśród nich Bogacz, Kaznodzieja i Dziadówka. Po chwili – dzięki dociekaniu Uczzonego – ludzie orientują się, że w grobie musiało spoczywać Miłosierdzie. Józef Zieliński w roli Kaznodziei „wybornie, głosem »urzędowym« specjalisty od spraw bożych”⁴⁰ przyzywał zgromadzonych do modlitwy. Broniszówna i Stanisławski odegrali „niezwykle pomysłową i głęboką scenę. Bogacz żebrze, by Dziadówka wzięta wsparcie od niego, ta zaś usiłuje napróżno modlić się bez komedyanctwa. Oboje przypominają wówczas upiory z Dziadów mickiewiczowskich czyścową bezradnością swej męczarni duchowej”⁴¹. Również Makuszyński zwrócił uwagę na piękno

sceny, w której Dziadówka „usiłuje przypomnieć sobie szczerą modlitwę, sceny zagranej nieporównanie, z wielką prawdą i ze wzruszającą szczerością”⁴². Sprawozdawca „Rzeczpospolitej” podkreślił także doskonałość następującej po niej sceny „kajania się tłumowi i wywoływania tęsknot za jego bóstwem”. Chóry bowiem padły na kolana i bijąc się w piersi, błagaty o zmitowanie. Niebo zaczęło się rozjaśniać, drzewa rozkwitać, a z głębi wytoniło się Miłosierdzie, przewodząc orszakowi kobiet odzianych w białe szaty i niosących w rękach dzbany i bochenki chleba. Przybysze zbliżyli się do rozmodlonych tłumów i zaczęli je obdarowywać. Wszystkie światła w teatrze gasną i już w zupełnej ciemności słychać tylko coraz cichsze i cichsze słowa modlitwy.

Z głębi ciemności wyszły na proscenium postaci prologu i przybrały swe dawne pozy: chciwiej Dziadówki, Bogacza bez litości i Kaznodziei bez Boga. Rozświetla się rampa, by ukazać znaną już scenę targu. Zza kulis wytonił się jednak reżyser i nakazał spuszczenie kurtyny: „Bo tak... da capo al fine. / Jeżeli nasze syny, wnuki, czy prawnuki / nie zechcą grać inaczej prologu tej sztuki”. Trudno dziwić się narzekaniom krytyków, że „ów dodatek spóźniony jest literacki i czczy wobec plastycznej potęgi dzieła”⁴³.

Wydawać się mogło, że tak teatralnie spisana przez Rostworowskiego partytura utatwi Bolestawskiemu zadanie. „Sprawa reżyserska jest jednak niepomniernie trudna – pisał Makuszyński – z uwagi na wiry i na skłębienia wewnątrz dzieła, którego wymowę trzeba związać z niezliczonych głosów i złączyć szepty i najwyższe tony w jeden krzyk, który ma wylecieć ze sceny jak piorun i zatargać widzem”⁴⁴. Krytycy byli jednak zgodni co do powodzenia przedsięwzięcia i pełni uznania przyznali, że inscenizacją *Miłosierdzia* „pp. Szyfman, Bolestawski i Drabik dołączyli jeszcze jeden liść wawrzynu do bogatych swych wieńców”⁴⁵. Po owacyjnie przyjętej premierze posypały się recenzje utrzymane w pochwalnych tonach: „Nawet w dziejach Teatru Polskiego premjera wczorajsza ma równych sobie niewiele. Nigdy jeszcze sztuka reżyserska nie wyczarowała tam takiej siły i harmonii. I dawno już sztuka dekoracyjna nie wywołała takich wzruszeń i nastrojów. Bolestawski i Drabik – mistrz podał rękę mistrzowi”⁴⁶.

*

Nie dopisała jedynie publiczność – zmęczona wojennymi okropnościami, nie chciała oglądać ich dodatkowo w teatrze. *Miłosierdzie* osiągnęło jedynie *succès d'estime* – powtórzone 20 razy nie przyniosło spodziewanych wpływów do kasy.

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

St. Stanisławski (Bogacz)



Iwona Świdnicka

SEPTEMBER SYMPHONY

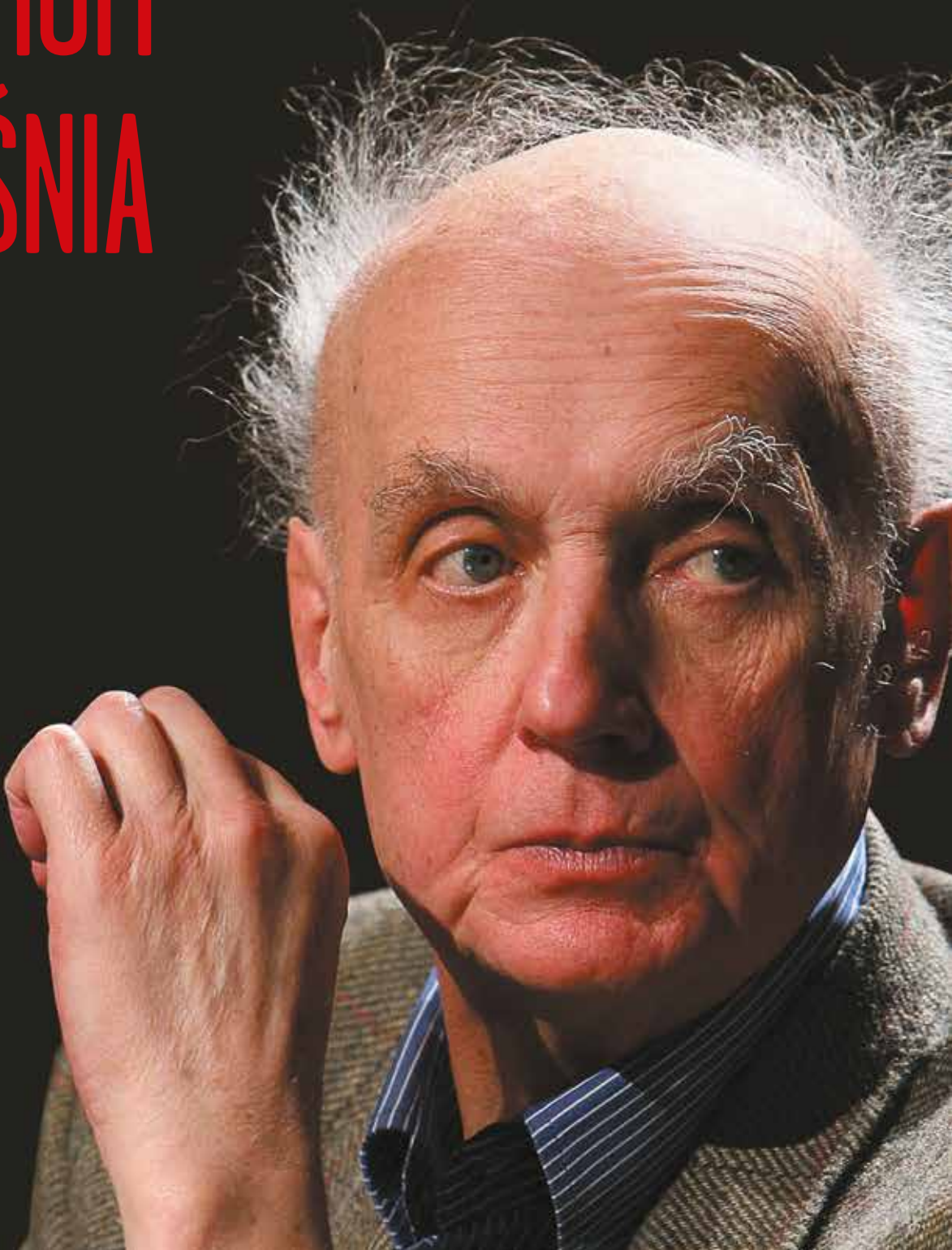
WOJCIECHA KILARA —

HOŁD OFIAROM

Z 11 WRZEŚNIA

32
ARTYKUL

Nie sposób izolować twórczości od wydarzeń z życia codziennego, wydarzeń społeczno-politycznych, od historii rozgrywającej się na naszych oczach. Taka izolacja wydaje się całkowicie niemożliwa w przypadku Wojciecha Kilara, który uważał, że muzyka powinna mieć związek z tym, co dzieje się na świecie i bardzo emocjonalnie reagował na otaczającą go rzeczywistość. Gdy 11 września 2001 roku stało się coś tak przerażającego, że ludzkość wstrzymała oddech i miało się wrażenie, że czas też pauzuje w niedowierzaniu, kompozytor musiał zareagować. Tego dnia, kiedy terroryści w czterech uprowadzonych samolotach z przypadkowymi pasażerami na pokładzie kierowali się w stronę dwóch wież World Trade Center, Pentagonu oraz Białego Domu, Wojciech Kilar był właśnie z żoną na obiedzie z Romanem Polańskim w paryskiej restauracji. Po powrocie do hotelu włączył telewizor i wesoły nastrój wywołany wspomnieniami, anegdotkami i podśpiewywanymi piosenkami zmienił się w przerażenie. Kompozytor w wywiadzie z dziennikarką Anną Dębowską tak komentował ten moment:



1

A. Dębowska, „September Symphony”
Wojciecha Kilara, „Gazeta Wyborcza”
2.09.2003.

2

M. Wilczek-Krupa, *Minimalizm typowo
polski*, „Kwarta” 2012, nr 3 (18), s. 11.

3

[www.youtube.com/watch/
septembersymphony](http://www.youtube.com/watch/septembersymphony) (dostęp 30.09.2014).

4

A. Dębowska, „September Symphony”...

„Byłem wstrząśnięty. Przeżyłem to tym mocniej, że jestem, przyznając, bezkrytycznie proamerykański, bo na amerykańskiej kulturze się wychowałem. Zaczęto się od Myszki Mickey, kowbojów, a skończyło na Faulknerze i kompozytorach amerykańskich, zwłaszcza Johnie Cage’u”¹. Właściwie już następnego dnia po tej tragedii, która dotknęła tysiące ludzi (blisko trzy tysiące ofiar śmiertelnych i kilka, a raczej kilkanaście tysięcy rozpaczających członków rodzin) Kilar rozpoczął pracę nad utworem. Kilka lat wcześniej obiecał swemu przyjacielowi, jednemu z najwybitniejszych polskich dyrygentów – Antoniemu Witowi, że skomponuje symfonię, a jej rozbudowana rozmiarami forma wydała się odpowiadać rozmiarom ludzkiego dramatu. Wybór formy miał jeszcze jedno uzasadnienie: pierwsze dwie symfonie kompozytor uznał za mało wartościowe, szkolne i nie umieścił ich nawet w katalogu swych dzieł. Teraz zamierzał skomponować utwór, który mógłby stać się syntezą całej dotychczasowej twórczości symfonicznej. Praca nad komponowaniem *September Symphony* trwała dość długo. W rozmowie z Marią Wilczek-Krupą o procesie jej powstawania mówił: „Pisząc, myślałem czasem o Wielkim Kanionie i innych amerykańskich pejzażach, które uwielbiam”². Dopiero rok po atakach terrorystycznych, bezpośrednio po koncercie z okazji pierwszej rocznicy zamachu, podczas którego wykonano obok *Missa pro pace* Kilara także pieśń Samuela A. Warda *America the Beautiful*, powstał w jego głowie pomysł sześciordziętkowego motywu, który miał otwierać dzieło i integrować cały cykl. Kilar ukończył pisanie symfonii w 2003 roku. Dedykował ją Antoniemu Witowi, który poprowadził Orkiestrę Filharmonii Narodowej podczas prawykonania 2 września 2003 roku w Warszawie. Koncert odbył się w ramach Festiwalu Muzycznego Unii Europejskiej w Filharmonii Narodowej. W programie oprócz *September Symphony* znalazły się dzieła Grzegorza Fitelberga (*Pieśń o sokole*) i Henryka Wieniawskiego (*Koncert skrzypcowy fis-moll*). Symfonię wykonano ponownie w tym samym miejscu i składzie 11 września i wówczas, podczas koncertu specjalnego upamiętniającego tragedię ofiar ataku terrorystycznego na Nowy Jork i Waszyngton, dokonano także jej nagrania CD Accord Music Edition. Partyturę opublikowało PWM jeszcze w tym samym roku. Śląska premiera *September Symphony* odbyła się 2 listopada 2003 roku w Filharmonii w Katowicach podczas koncertu *Karol Stryja in Memoriam* w szóstą rocznicę śmierci dyrygenta i dyrektora filharmonii katowickiej.

Zagraniczna premiera symfonii Kilara miała miejsce w Cannes na 38. Międzynarodowych Targach Muzycznych MIDEM 27 stycznia 2004 roku. Wykonała ją Polska Orkiestra Radiowa pod batutą amerykańskiego dyrygenta Johna Axelroda. W programie znalazł się także *Krzesany, Orawa* i suita z filmu *Dracula*.

Poza tymi premierowymi, szczególnymi wykonaniami utwór cieszył się dużym powodzeniem i chętnie włączany był do repertuarów koncertowych. Wykonała go między innymi Orkiestra Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach pod dyktando Jacka Rogali 1 października 2004 roku oraz 3 maja 2005 roku Inowrocławska Orkiestra Symfoniczna „Pro Arte” pod dyktando Marka Pijarowskiego w kościele św. Jadwigi Królowej w Inowrocławiu; Filharmonia Wrocławska, Opera Wrocławska i Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego podczas koncertu specjalnego pod hasłem „Wrocławscy muzycy – Ukrainie” 26 lutego 2014 roku w Akademii Muzycznej pod dyktando Marka Pijarowskiego; Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Lubelskiej pod dyktando Piotra Wijatkowskiego w Filharmonii w Lublinie. Utwór ten wykonała także 21 października 2006 roku w sali im. Grzegorza Fitelberga w Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyktando Łukasza Borowicza. W programie koncertu znalazła się także *Muzyka żałobna* Witolda Lutosławskiego i *Hungaria 1956* Artura Malawskiego. Oba te utwory nawiązują do Powstania na Węgrzech, z którym tak dalece sympatyzował Kilar, że zamierzał osobiście przedostać się do tego kraju, by walczyć u boku Węgrów. Skomponował wówczas *Odę pamięci* Beli Bartoka i dedykował ją Węgrom.

11 września 2011 roku w koncercie *In Memoriam 9/11* z okazji 10. rocznicy ataku na WTC Orkiestra Sinfonia Iuventus pod dyktando Tadeusza Wojciechowskiego oprócz *September Symphony* wykonała *Adagio for Strings* Samuela Barbera. Podczas tego koncertu w Filharmonii Narodowej mowy okolicznościowe wygłosili: Ambasador USA w Polsce Lee Feinstein oraz Prezydent RP Bronisław Komorowski. W przerwie koncertu zarejestrowano także wypowiedź samego kompozytora dotyczącą powstania symfonii: „Co ja mogłem zrobić, co może zrobić artysta? Poeta może napisać wiersz, malarz namalować obraz, no a ja mogłem napisać jakąś muzykę [...]. Kiedyś Clinton [sic!] powiedział »Jestem berlińczykiem« [...], teraz ja właściwie pomyślałem, że jestem nowojorczykiem [...]. Starłem się, żeby przestanie tej symfonii było w sumie pozytywne, nie jakoś tak socrealistycznie, że wszystko jest »okay«, ale że nic się nie dzieje właściwie bez powodu i nawet jeśli pojawia się zło, to prędzej czy później zło przegrywa”³.

Komponując *September Symphony* Wojciech Kilar dbał o to, by utwór był dobrze skonstruowany, by przybierając postać czteroczęściowej symfonii posiadał właściwe proporcje. W wywiadzie do „Gazety Wyborczej” mówił: „Chciałem żeby to był cykl w sensie klasycznym, którego cztery części są logicznie powiązane od pierwszej do ostatniej nuty, a łączy je temat”⁴.



Grafika okładki płyty *September Symphony*. Proj. M. Prugar-Kazubek

Utwór otwiera sześciodźwiękowy motyw grany przez instrumenty dęte blaszane, stanowiący rodzaj nie tyle introdukcji, co motta. Kilar powtarza go we wstępie dwukrotnie. Motyw ten, złożony z trzech małotercyjnych interwałów, powiązanych półtonami, brzmi wieloznacznie harmonicznie, przyjmując postać akordu moll-durowego. Część pierwsza – *Largo* (trwająca 13 minut i 15 sekund na nagraniu z prawykonania⁵) jest zdaniem Leszka Polonego „żałobnym choralem. Jej forma ma charakter swoiście rapsodyczny i nie ma nic wspólnego z formą sonatową, jak twierdzili niekompetentni krytycy⁶. W odpowiedzi na sześciodźwiękowy motyw instrumentów dętych blaszanych smyczki grają długie, wielokrotnie powtarzane akordy. Po pauzie generalnej następuje powtórzenie dotychczasowego materiału, ale w drugiej wersji odpowiedź smyczków jest jeszcze bardziej ponura, ciemna niczym gęsty dym. W kolejnym epizodzie następuje „rozmowa” instrumentów dętych. Przerwę między epizodem a momentem kulminacyjnym pierwszej części stanowi motto. Po nim eksklamacje instrumentów dętych, wielokrotnie fanfarrowo powtarzane, wzmocnione przez kotły i werble doprowadzają do fortissimo tutti symbolizującego eksplozję. Fortepian w niskim rejestrze, wiolonczele i kontrabasy, a nieco później także klarnet solo i obój, grają przejmującą melodię naszpikowaną skokami sekst i matych sekund. Znowu następuje pauza generalna, trwająca na nagraniu aż 7 sekund. W kolejnym epizodzie

kwintet smyczkowy z towarzyszeniem fortepianu w refleksyjnym chorale „śpiewa” fragment stów modlitwy, wielokrotnie powtarzając jeden zwrot. Część pierwszą kończy cytat *America the Beautiful* Warda w partii trąbki, której towarzyszą wolno kroczące akordy smyczków.

Część druga – *Allegro* (5 minut 26 sekund) – utrzymana w formie toccaty jest najbardziej motoryczna, ekspresyjna, sugestywna. Polony słyszy w niej wyjące silniki porwanych samolotów, ja widzę uciekających w panice ludzi, czują ich strach. Wystarczy przeczytać relacje tych, co zdążyli uciec, choć pracowali na wysokich piętrach biurowca WTC, by zrozumieć jak dalece akcentowane szesnastki staccatto smyczków powtarzające uparcie te same dźwięki z pojawiającymi się czasem opadającymi sekundami matymi i glissanda instrumentów dętych blaszanych, imitujące wycie syren alarmowych, w doskonały sposób oddają atmosferę chaosu.

Kolejna część utrzymana w tempie largo, niemal tak długa jak pierwsza (12 minut 53 sekundy), przynosi spokój i zadumę. Charakterem przypomina elegijną pieśń, której melodia wiolonczel, a później pozostałych instrumentów kwintetu smyczkowego kojarzy się nieco z początkiem *Passacagli c-moll* Bacha. Temat grany unisono zostaje poddany opracowaniu imitacyjnemu. Wraz z wejściem instrumentów dętych, zwłaszcza

5

Wszystkie czasy trwania poszczególnych części podano zgodnie z nagraniem z 11.09.2003 roku.

6

L. Polony, *Kilar: Żywioł i modlitwa*, Kraków 2005, s. 164.

fletu grającego w górnym rejestrze melodię tym razem w trybie durowym, nastrój tego odcinka utworu ulega zmianie, nabiera hollywoodzkiego charakteru. Znowu pojawia się motto z pierwszej części utworu, po nim jasno brzmiące, ostinatowe smyczki i na koniec dzwonki w towarzystwie czelesty i fortepianu oraz fletów i rogów trzykrotnie powtarzają cytat *America the Beautiful*.

Ostatnia część symfonii – *Moderato* (trwająca 8 minut i 47 sekund) to pełen optymizmu marsz, który otwiera pogodna, elegijna melodia grana przez wiolonczele i kontrabasy. Po wybrzmieniu tematu osnutego na motywach cytowanej pieśni Warda zaczynają stopniowo, progresywnie dołączać kolejne grupy instrumentów: smyczki, perkusja, instrumenty dęte blaszane. Na zakończenie, w epilogu, pojawia się jeszcze nieco obszerniejszy cytat pieśni Warda oraz motto symfonii, tym razem zaprezentowane w znacznie szybszym tempie.

7

A. Dębowska, „September Symphony”...

8

A. Suprynowicz, *The Wall, czyli September Symphony*, „Ruch Muzyczny” 2003, nr 21, s. 31.

9

J. Marczyński, *Świat z własnych klocków*, „Rzeczpospolita” 4.09.2003.

10

B. Kamiński, *Wczoraj po raz pierwszy zabrzmiała „September Symphony” Wojciecha Kilara*, „Gazeta Wyborcza” 3.09.2003.

11

L. Polony, *Kilar...*, s. 166–167.

12

A. Dębowska, „September Symphony”...

13

Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 56.

Sam kompozytor, komentując finał swojej symfonii, podkreślał, że pragnął oddać sposób myślenia Amerykanów, którzy nawet w dramatycznych chwilach nie pozwalają sobie na długą żałobę i myślą o przyszłości. W wywiadzie z Anną Dębowską Kilar wyznał, iż znalazły się w symfonii „cytaty z pieśni Warda. Jest też kilka odniesień do muzyki kojarzonej z Ameryką: do bluesa, gospel, muzyki z Westernów, do Gershwina. Z drugiej strony tytuł i cytaty są tylko sugestią. Najważniejsze, jakie emocje i skojarzenia będzie miał słuchacz, którego za Witoldem Lutosławskim nazywam współautorem utworu”⁷.

Opinie krytyków o utworze Kilara są sprzeczne i niejednoznaczne. Adam Suprynowicz w „Ruchu Muzycznym” napisał: „*September Symphony* jest absolutnie pozbawiona patosu, napisana w dobrze znanym stylu [...]. Kompozytor znakomicie operuje czasem, powtórzeń jest zawsze tyle, ile trzeba, kulminacje wciąż inaczej «nawarstwiane», a każda warstwa ma swoją wyraźną, zdecydowaną barwę”⁸. Dziennikarz „Rzeczpospolitej” Jacek Marczyński z kolei napisał po prapremierze: „*W September Symphony* wszystko przebiega zgodnie z oczekiwaniami [...]. Tradycyjną formę i własne ulubione rozwiązania brzmieniowe Wojciech Kilar uzupełnił typowymi wątkami amerykańskimi. Najbardziej dostrzegalne są w części trzeciej, ale i początkowy temat finału, podjęty przez wiolonczele i kontrabasy, wyraźnie nawiązuje do muzyki country. Poprzez owe cytaty *Symfonia* ociera się o kicz, ale czyż nie jest on istotnym składnikiem amerykańskiej kultury?”⁹. Dość podobną do Marczyńskiego opinię na temat symfonii Kilara przedstawił Bartosz Kamiński w „Gazecie Wyborczej”: „W czterech częściach symfonii mamy to, co dla ostatnich kompozycji Kilara najbardziej charakterystyczne: wolno rozwijaną dramaturgię [...], kontemplacyjny nastrój [...]. Emocjonalne centrum symfonii stanowi część trzecia – wolno rozwijające się *Largo*, w którym kompozytor nawiązał tyleż do późnoromantycznych symfonii Brucknera i Mahlera, co do twórczości amerykańskiej, przede wszystkim Aarona Coplanda [...]. Pomimo świetnego wykonania orkiestry, z której Antoni Wit wydobyl maksimum ekspresji [...] trudno zatuszować było miejsca banalne, w których założone przez kompozytora ubóstwo prowadziło nie do ekstazy, ale do monotonii i nudy”¹⁰.

Zdaniem Leszka Polonego *September Symphony* jest „muzyczną opowieścią «ku pokrzepieniu serc», nie zaś kamieniem milowym w rozwoju gatunku symfonii u początku XXI wieku, czego kompozytor, w przyrodzonej mu skromności, z pewnością nie zakładał. Niemniej jest dziełem sugestywnym i dobrze skonstruowanym. Z wyjątkiem II części, gdzie raz jeszcze Kilar okazuje się mistrzem zwartej formy dramatycznej, narracja muzyczna *Symfonii* nie ma tak zdeterminowanego charakteru, jak to bywało w większości wcześniejszych utworów. Przybiera raczej charakter

epicki, rapsodyczno-balladowy, jest więc nieco swobodniejsza w swym toku i formie, choć nie można jej odmówić dramaturgicznej logiki. W owym szerokim, symfonicznym oddechu formy Kilar sprawdził się jako kompozytor z pełnym powodzeniem”¹¹.

Wojciech Kilar znany jest głównie jako twórca muzyki filmowej, być może z powodu ogromnej ilości skomponowanej muzyki do ponad 130 filmów, ale sam nie cenił wysoko tego gatunku muzycznego. Mawiał, że komponując dzieła symfoniczne, czuje się jak jego twórca, a pisząc muzykę filmową tylko jak współtwórca. Dlatego muzyka symfoniczna stanowiła dla niego wartość nadrzędną. W wywiadzie z 2 września 2003 roku mówił: „nie ciągnie mnie do pisania dla filmu [...]. Chciałbym tworzyć już tylko rzeczy, których jestem jedynym autorem”¹².

Na zakończenie przytoczę słowa Romana Ingardena: „dzieło muzyki »wyraża« pewne uczucia albo też inne przeżycia czy fakty psychiczne lub też [...] to czy owo »przedstawia«”¹³. Takim przedstawieniem wrzesniowych wydarzeń jest symfonia Kilara. To przedstawienie miało dotrzeć do nas – słuchaczy i wywołać określone emocje. Pojawiają się wątpliwości, czy odbiorcy *September Symphony* tak dalece potoczyli się z emocjami jej twórcy, by nazwać siebie „Amerykanami” po wrzesniowych wydarzeniach i wystuchaniu utworu Kilara, ale liczę, że są w stanie uwierzyć w czystość intencji twórcy oraz szlachetność jego przestania i nie posądzą kompozytora o koniunkturalizm.

Iwona Hanna Świdnicka – doktor nauk humanistycznych; teoretyk muzyki. Jest absolwentką Katedry Wychowania Muzycznego Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie (1990), Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku – Wydział Dyrygentury Chóralnej, Rytmiki i Wychowania Muzycznego (1993); Zarządzania i Marketingu na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim oraz University of Minnesota w Stanach Zjednoczonych (posiada dyplom Master of Public Affairs). W roku 2006 ukończyła Podyplomowe Studia Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. W 2007 roku otrzymała nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Od 2012 roku jest adiunktem w Katedrze Teorii Muzyki na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Zajmuje się teorią muzyki, a w szczególności analizą dzieła muzycznego w ujęciu interdyscyplinarnym oraz twórczością kompozytorów XIX-wiecznych i współczesnych.

W POSZUKIWANIU PRAWDY ARTYSTYCZNEJ I PRZESŁANIA TWÓRCY

Fryderyk Chopin urodził się w rodzinie, która – inaczej niż w przypadku Michała Anioła – doceniła jego genialne uzdolnienia muzyczne. Szybko zastąpił jako kompozytor, pianista i improwizator. Na temat twórczości Chopina powstało wiele monografii, ale dopiero badania prowadzone w drugiej połowie XX wieku przyniosły konkretne wnioski co do jego pedagogiki. Udowodniono, że jego wkład w tę dziedzinę jest znaczący. Warto więc pytać, czy za życia kompozytora krytyka muzyczna w ogóle dostrzegła jego pracę i dokonania na tej płaszczyźnie? Z materiałów prasowych, a także opinii zawartych w prywatnej korespondencji wywnioskować można, że przede wszystkim podkreślano wybitne uzdolnienia Fryderyka Chopina jako kompozytora i pianisty. W 1841 roku Robert Schumann uznał, że „Chopin mógłby już wszystko wydawać bez nazwiska, i tak natychmiast by go rozpoznano”¹. Heinrich Heine, który zmienił obiekt swego pianistycznego uwielbienia z Thalberga na Chopina, tak uzasadniał swój wybór w 1843 roku: „Przy Chopinie całkowicie zapominam o mistrzostwie pianistyki i pograżam się w rozkosznych otchłaniach jego muzyki [...] Chopin jest wielkim, genialnym kompozytorem, którego właściwie należałoby wymieniać tylko w towarzystwie Mozarta i Beethovena, czy Rossiniego lub Meyerbera”². O tym, że Chopin był także nauczycielem, wspominało sporadycznie, właściwie zaledwie wzmiankowano. Bolesław Wilczyński,

na przykład, tak pisał o Chopinie w *Historii muzyki w krótkim zarysie*: „Zamiast pozyskiwać stawę wirtuoza, wołał udzielać się w kotach przyjaciół i przekazywać wybranym uczniom tajemnice swego geniuszu”³. Z kolei Ferdinand Hiller, przedstawiając życie przyjaciela, przypomniał: „Dni spędzał, udzielając lekcji, co cudownym sposobem miało dla niego wielki urok”⁴. Praca Chopina jako pedagoga interesowała krytyków i monografistów jedynie na marginesie jego dokonań kompozytorskich. Nie widziano potrzeby wnikliwszego zbadania tego obszaru ani ustalenia, jakim był nauczycielem i jaki jest jego wkład w tę dziedzinę. Wystarczyły ogólnikowe stwierdzenia, takie jak to, że cenił naturalność w grze i prostotę wyrazu, zalecał gamę H-dur, kazał grać Clementiego⁵. Nie aspirując do całkowitego wyjaśnienia tego zagadnienia, można jednak wskazać przynajmniej kilka przyczyn: Chopin nie mówił wiele o swoich poglądach dotyczących nauczania gry na fortepianie, nie napisał pracy teoretycznej, w której przedstawiłby swoją metodę, a dodatkowo żaden z jego uczniów, może z wyjątkiem młodego Filtscha, o którym wzmiankowano w prasie, nie zrobił wielkiej kariery estradowej wzorem na przykład uczniów Franciszka Liszta, takich jak Karol Tausig, Hans von Bülow czy Maurycy Rosenthal. Może Chopin nie miał ambicji stworzenia własnej „szkoły”? Albo nie chciał, aby działalność pedagogiczna przestoniła jego twórczość kompozytorską.

1

J. Draheim, *Antologia*, w: *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)*. *Antologia*, red. I. Poniatowska, Warszawa 2011, s. 293.

2

Ibidem, s. 294.

3

M. Dziadek, *Antologia*, w: *Chopin w krytyce...*, s. 98.

4

J. Draheim, *Antologia*, w: *Chopin w krytyce...*, s. 321.

5

Por. np. J. Kleczyński, *Chopin jako nauczyciel fortepianu*, „Bluszcz” 1869, nr 5.

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

CZĘŚĆ DRUGA

Fryderyk Chopin stał się nauczycielem gry na fortepianie dopiero w późniejszym okresie swojego życia. Stąd zasadne jest pytanie, czy wcześniej, na przykład w latach młodości, odczuwał powołanie w tym kierunku? Czy można znaleźć w jego korespondencji jakieś wzmianki na ten temat lub ślady zainteresowania tą dziedziną? Jakie motywy skłoniły go do podjęcia się tej pracy? Czy jego podejście zmieniało się z biegiem czasu?

W dotychczasowych publikacjach na temat pedagogiki Chopina nie zajmowano się – o ile wiadomo autorce niniejszego artykułu – kwestią, czy Fryderyk Chopin zamierzał zostać nauczycielem i czy planował swoją karierę pedagogiczną. Można jednak założyć, że w którymś momencie swojego życia mógł się z podjęciem takiej pracy liczyć. Wydaje się, że przede wszystkim uważał się za kompozytora i pianistę. Dopiero w Paryżu zajął się nauczaniem na stałe.

W drugiej połowie XX wieku jego pedagogika – o czym była już mowa – wzbudziła szersze zainteresowanie badaczy. Przetomem w tej dziedzinie okazały się książki Jeana Jacquesa Eigeldinera *Chopin w oczach swoich uczniów*⁶ oraz *Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej*⁷. Eigeldinger doszedł do nowatorskich ustaleń w dużym stopniu dzięki syntezie i weryfikacji wcześniejszych poglądów, przedstawianych dotychczas w postaci fragmentarycznej. Stworzył w ten sposób pewną całościową koncepcję poglądów Chopina na nauczanie. Oparł się na pracach Jana Kleczyńskiego oraz rozdziałach książek Maurycego Karasowskiego, Fryderyka Niecksa i Ferdynanda Hoesicka, w których jest mowa o działalności Chopina jako pedagoga. W swoich nowych obszernych opracowaniach uwzględnił źródła dotychczas brane pod uwagę w mniejszym stopniu, takie jak bezpośrednie świadectwa uczniów oraz ich nuty z uwagami nauczyciela, korespondencję Chopina, jego kalendarze kieszonkowe i szkice do *Metody gry fortepianowej*. Prace Eigeldingera nie są rekonstrukcją sensu stricto z tego względu, że Chopin nie stworzył dzieła o pedagogice, które należałoby jedynie odtworzyć. Kompozytor miał taki zamiar, a nawet stworzył podwaliny takiego dzieła, Eigeldinger podjął się nadać mu kształt, o którym zapewne myślał Chopin. Przy czym niezwykle istotne jest to, że autor, gromadząc materiały i je udostępniając, w pełni oddał głos kompozytorowi. I na tej podstawie czytelnik może wyrobić sobie własny pogląd o podejściu Chopina do gry na fortepianie i do jej nauczania.

Niezależnie od prac tego muzykologa, Jan Ekier zainteresował się rolą pedagogiki w życiu Chopina i postanowił przedstawić między innymi jego listy właśnie w poszukiwaniu wzmianek o nauczaniu. Odkrył, że po raz pierwszy wspomniął on o udzielaniu lekcji w wieku osiemnastu lat. Rok później wątek ten pojawił się w jego pisemnych



Pauline Viardot, *Chopin*, 1844, rys. ołówkiem (Kol. Michele Maurois)

wypowiedziach, kiedy podczas pobytu w Antoninie uczył Wandę Radziwiłłównę. Zdaniem Ekiera wrażenia artysty są zupełnie adekwatne do jego wieku, zwraca bowiem uwagę „lekki ton, z jakim Chopin sprawy nauczania w tym okresie traktuje”⁸. Ale jest też coś więcej: odczuwa on zadowolenie, pracując z kimś uzdolnionym, kto w sposób naturalny wytapuje niuanse muzyczne i z łatwością wykonuje jego wskazówki.

Dopiero w 1832 roku, już w Paryżu, Chopin zdecydował się zarabiać na życie jako prywatny nauczyciel gry na fortepianie. O jego stosunku do nauczania gry na fortepianie w tamtym czasie świadczy wpis dokonany w paszporcie wydanym w 1837 roku: „W miejscu przeznaczonym na określenie zawodu posiadacza paszportu wpisane są słowa *professeur de piano*”⁹. Można to zinterpretować jako definitywne utożsamienie się Chopina z tym zajęciem. Kolejny etap w pedagogicznym życiorysie Chopina rozpoczął się w 1839 roku. W jego życiu osobistym zaszyły zmiany spowodowane związkiem z George Sand. Odtąd dzielił on rok na dwie części: w okresie letnim przebywał w Nohant, gdzie oddawał się głównie komponowaniu, a w pozostałych miesiącach uczył w Paryżu. Czuł, że bardzo angażuje się w to zajęcie i że kosztuje go ono dużo energii, stąd też w liście z 1845 roku o swojej pracy nauczyciela napisał: „Już zaczynam mój młyn”¹⁰. Intensywna działalność pedagogiczna zabierała Chopinowi dużo czasu. Eigeldinger podkreśla, że „Wiedząc, jak bardzo absorbowały go lekcje i zobowiązania paryskie, Chopin pisał z Nohant w sierpniu 1845 roku: »Muszę jednakże pokończyć niektóre manuskrypta przed wyjazdem stąd, bo w ziemie komponować nie mogę«”¹¹. Ekier zauważył, że „jeden z listów do rodziny z roku 1847 pisał [...] 23 dni z rzędu, między innymi z powodu wielkiej

6

J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2010.

7

Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej, teksty zebrał i przedstawił J.J. Eigeldinger, przeł. Z. Skowron, Kraków 1995.

8

J. Ekier, *Chopin jako pedagog*, Warszawa 1966, s. 7.

9

Ibidem, s. 8.

10

List Fryderyka Chopina do rodziny w Warszawie (12–26 XII 1845), w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i oprac. B. E. Sydow, t. II, Warszawa 1955, s. 155.

11

J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich...*, s. 17, przyp. 13.

ilości lekcji, które nie pozwalały mu go skończyć¹². W późniejszej korespondencji Chopina wątki życia zawodowego i osobistego się splatały; kiedy mówił o swojej pracy nauczyciela, wspominał także o pogarszającym się stanie zdrowia. Z listu Pauliny Viardot do George Sand wiadomo, że zajmował się uczeniem gry na fortepianie jeszcze na kilka miesięcy przed śmiercią. Z tego okresu życia kompozytora pochodzi między innymi taka oto relacja: „Leżał na kanapie przysuniętej do drugiego instrumentu, gdy zaś nie po myśli jego było coś przez ucznia zagrane, unosił się na kanapie, pokazywał, jak należy zagrać dane miejsce, i kładł się na powrót”¹³.

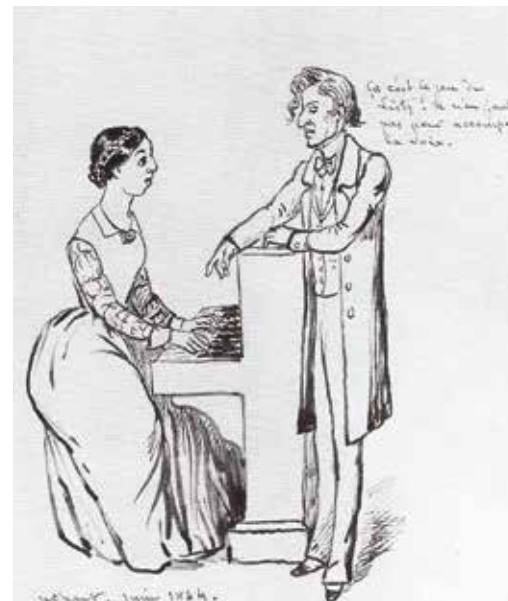
Brak szczegółowych badań oraz obiegowe opinie i stwierdzenia, nie zawsze trafne, autorstwa pierwszych pokoleń monografistów, przyczyniły się do tego, że na trwałe ukształtował się określony pogląd o Chopinie jako pedagogu. Odmawiano Chopinowi przyznania ważnej pozycji w gronie współczesnych mu pedagogów. Eigeldinger nie mógł się z tym zgodzić, we *Wprowadzeniu* do wspomnianej wyżej książki, przybliżającej projekt metody Chopina, napisał: „Powiedzmy raz na zawsze, aby wyjaśnić mocno zakorzeniony przesąd: Chopin poświęcał się nauczaniu niczym swojemu apostołstwu – wyraźnie ponad sprawami materialnymi. Wspomnienia jego najlepszych uczniów nie pozostawiają co do tego żadnych wątpliwości”¹⁴.

To, że aż do drugiej połowy XX wieku nie powstało szersze opracowanie poświęcone temu zagadnieniu, Eigeldinger tłumaczy niechęcią Chopina do uzewnętrzniania własnych myśli, nie tylko tych dotyczących komponowania, ale i nauczania. Stąd też trudno było pierwszym badaczom ocenić, które źródła pozwolą na ustalenie jego poglądów w tym zakresie, gdzie ulokował swoje myśli na ten temat. W późniejszych pracach trzeba je było wyłuskiwać z rozproszonych źródeł różnego typu. Eigeldinger podkreśla trudność,

jaką sprawiało Chopinowi formułowanie myśli na piśmie, i przypuszcza, że nawet gdyby nie zmarł młodo, to prawdopodobnie zarzuciłby znużoną, rozpoczętą w ostatnich latach życia pracę nad metodą gry na fortepianie. „Zarzut”, że Chopin nie stworzył szkoły wzorem Czernego czy Clementiego, Eigeldinger odpira argumentem, że „Był przewodnikiem pełnym finezji: przejawiał genialną intuicję i znakomitą przenikliwość psychologiczną”¹⁵ i w ten sposób widział swoją rolę jako nauczyciela.

Analiza źródeł dotyczących pedagogicznej działalności Fryderyka Chopina daje pewność co do uniwersalności i wielkiej wartości jego uwag dla pianistów czy też szerszej muzyków z różnych epok. „Technika pianistyczna może być tylko i wyłącznie środkiem, toteż powinna ona wynikać bezpośrednio z głównej potrzeby muzycznej ekspresji. W ten sposób Chopin toruje drogę nowoczesnej pedagogice muzycznej i odwraca się zdecydowanie od tylu współczesnych sobie – a także późniejszych – profesorów fortepianu, których nauczanie oparte jest na mechanicznej koncepcji gry”¹⁶.

Brak wybitnych uczniów interpretowano na niekorzyść Chopina. Słynna jest wypowiedź Franciszka Liszta na temat jego pracy pedagogicznej: „Chopin nie miał szczęścia do uczniów – żaden z nich nie doszedł do większego znaczenia, choć niektórzy z jego wysoko urodzonych wychowanków grali bardzo dobrze”¹⁷. Stwierdzenie to uważa się do dziś za dość celne, chociaż nie przyjmuje się go już całkowicie bezkrytycznie, ponieważ wśród około stu pięćdziesięciu uczniów, jak podaje Eigeldinger, są nazwiska wybitnych koncertujących pianistów: George Mathias, Adolf Gutmann, F. Henri Péru, Thomas Tellefsen; pedagogów: Karol Mikuli oraz Frederike Müller-Streicher, Camille O'Méara-Dubois, Wiera Kotogriwow-Rubio i uczennic z wyższych kręgów towarzyskich: ks. Elizawieta Szeriemietiew, hr. Delfina Potocka, Maria



Maurycy Sand, *Chopin udziela lekcji Paulinie Viardot*, rys. piórkim. Napis w jęz. franc.: „To jest gra Liszta! Nie potrzeba jej, aby akompaniować głosowo”. Nohant, 1844 (Kol. Michele Maurois)

Kalergis, Jane W. Stirling i ks. Marcelina Czartoryska. Stwierdzenie Liszta o braku szczęścia do uczniów można odnieść do losów przedwcześnie zmarłych Karoliny Hartmann, Paula Günzberga, a także do niezwykle uzdolnionego Karola Filtscha, z którym Chopin, jak się wydaje, wiązał pewne nadzieje.

We wspomnieniach wychowanków Chopin opisywany jest jako nauczyciel pełen życzliwości i troski o ich postępy. Mikuli uważał, że: „Wielkie serce Mistrza było zawsze otwarte dla jego uczniów. Sympatyczny, ojcowsko przyjacielski, nakłaniał ich do bezustannych prób, cieszył się serdecznie z ich postępów i miał zawsze słowo pociechy dla niezdecydowanych i bojaźliwych”¹⁸. W pracy poświęconej pedagogice Chopina uwagę Jana Ekiera zwróciła rozbieżność między relacjami jego podopiecznych, którzy wyrażali się o swoim nauczycielu z wielkim podziwem i szacunkiem, a wypowiedziami samego kompozytora, z których przebijał ton rezerwy, a może nawet autoironii. A przecież wspomnienia uczniów świadczyły o bardzo poważnym traktowaniu przez kompozytora pracy nauczycielskiej. Zastanawiając się nad tym, którą ze stron należałoby uznać za bardziej wiarygodną, Ekier rozstrzygnął ten problem na korzyść wypowiedzi wychowanków Chopina, ponieważ w drugiej połowie swojego życia stał się on bardzo skryty i niechętnie mówił o sprawach, które go dotyczyły, nawet „Fragmenty listów, w których pisze on o swoich kompozycjach, zdradzają ten sam ton rezerwy potężnej z samokrytycyzmem, często zaprawionym lekko kpiącym tonem”¹⁹.

Właśnie w ostatnim okresie życia Chopin postanowił spisać swoje przemyślenia i uwagi dotyczące różnych spraw związanych z muzyką, a także z grą na fortepianie. Niejednokrotnie była ważność jego poszczególnych zapisków, a całość

Jakob Götzenberg, 1883. *Chopin przy fortepianie*, rys. (Kol. André Meyera, Paryż)



Eliza Radziwiłłówna, *Chopin przy fortepianie*, 1829, rys. ołówkiem (Muzeum TIFC)



12

J. Ekier, *Chopin jako...*, s. 8.

13

Cyt. za: J. Ekier, *Chopin jako...*, s. 10.

14

Fryderyk Chopin, *Szkice do metody...*, s. 8.

15

J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich...*, s. 22.

16

Ibidem, s. 28.

17

Cyt. za: F. Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. A. Buchner, Warszawa 2011, s. 399.

18

J. Ekier, *Chopin jako ...*, s. 13.

19

Ibidem.

20

Por. ibidem, s. 16.

21

Ibidem, s. 17.

22

Ibidem, s. 17.–18.

sprawiata wrażenie, jakby dopiero wtedy kompozytor zaczął porządkować własne myśli. Nosił się z zamiarem opracowania większego dzieła. Do tych zapisków przywiązywał duże znaczenie: w ostatnich chwilach życia kazał spalić niektóre swoje kompozycje, ale nie szkice pracy o swojej *Metodzie gry fortepianowej*, które miały stać się w przyszłości większym dziełem. Czy można więc w takim przypadku mówić o tym, że Chopin pozostawił jakąś spójną koncepcję gry na fortepianie, zbiór zasad odnoszących się do wykonawstwa i interpretacji, która miałaby wartość dla kolejnych pokoleń pianistów? Współcześni badacze nie mają co do tego wątpliwości. Jan Ekier, który również zainteresował się tą kwestią, odpowiada, że jeśli cechy takie jak „wszechstronność”, „wewnętrzna konsekwencja” i „oryginalność”²⁰, uznać za typowe dla wskazówek, które Chopin przekazał swoim uczniom, to wtedy zasadne będzie twierdzenie, że pozostawił potomnym metodę gry fortepianowej. Na podstawie zagadnień poruszanych przez kompozytora na lekcjach wywnioskował, że Chopin pracował z uczniami między innymi nad

ich aparatem gry: dbał o naturalność i swobodę, wiele czasu poświęcał wyrobieniu odpowiedniego brzmienia dźwięku fortepianowego, kładł nacisk na naukę gry *legato* i właściwą pedalizację. Nie pomijał spraw dotyczących frazowania, zwracał uwagę na to, jakie znaczenie dla dobrego wykonania mają właściwe tempo i dokładność w realizacji rytmu. W wypowiedziach Chopina odnalazł także „teorię ekspresji muzycznej, opartej na analogii z mową ludzką”²¹. Przypominając jeszcze o prostocie wyrazu, jako elemencie interpretacji muzycznej, który Chopin szczególnie cenił, Ekier uzasadnił, że bogactwo zagadnień omawianych na lekcjach pozwala uznać, że pierwszy z wymienionych warunków – „wielostronność” – został spełniony. Z kolei „wewnętrzna konsekwencja” wskazówek jest widoczna na przykład w pracy nad techniką wykonawczą bezpośrednio związaną z rozpoczęciem nauki gam „od tonacji o większej ilości czarnych klawiszów (np. H-dur), aby skończyć na gamie C-dur, jako najtrudniejszej, a w dziedzinie artystycznej bardzo starannie dobieranie i stopniowanie repertuaru zadawanego uczniom”²². Oryginalność pomysłów i wskazówek Chopina wyrażała się między innymi w założeniu, że kwestią najważniejszą jest dążenie do piękna dźwięku fortepianowego, istotne było ponadto rozpoczynanie ćwiczenia od dynamiki *piano* i stopniowe dochodzenie do dynamiki właściwej, podobnie w kwestii artykulacji rozpoczynanie od *staccato* i dochodzenie do *legato*. Bardzo ważnym elementem pedagogiki Chopina było eliminowanie nawyków mechanicznego ćwiczenia poprzez angażowanie intelektu do codziennej pracy przy instrumencie. Jego pomysły dotyczące palcowania świadczą o oryginalności i nowatorstwie. Ponadto znajdujące się w różnych źródłach wskazówki Chopina, przekazane za pośrednictwem uczniów, stanowią pewną całość, którą można było uznać za dość obszerny opis Chopinowskiego spojrzenia na grę na fortepianie. Przecież – jak udowodnił Eigeldinger – dotyczą one między innymi techniki (np. jaka jest odpowiednia wysokość siedzenia, ile czasu należy poświęcać na ćwiczenie, jak ćwiczyć dobrze, od czego zależy wydobycie pięknego dźwięku, jak wykonywać różnego typu figury techniczne (pasaże, arpeggia, podwójne dźwięki, akordy, tryle itd.) oraz na czym polega styl (np. czym jest spontaniczność i zmienność interpretacji, jak wykonywać ozdobniki, jak „odszukać” w grze prostotę i umiar, dlaczego należy pogłębiać wiedzę o teorii muzyki).

Czy jednak poglądy Chopina są dla współczesnych pianistów oraz pedagogów pomocne i ważne? Chopin wyrósł na wzorcach minionych epok, nie poprzestał jednak na ich kulturowaniu, lecz je rozwinął. Wiele cech współczesnego nauczania gry na fortepianie wywodzi się z pedagogiki Chopina, na przykład konieczność całościowego rozwijania osobowości artysty. Zasadniczą sprawą była jednak zalecana właśnie przez niego naturalność w postugiwaniu się

aparatem ruchowym – słynne są jego uwagi do grających: *facilement* (łatwo), *souplesse* (giętko), mówił także o tym, jakie znaczenie ma w grze *apaisement* (rozluźnienie), aby wreszcie stwierdzić: *La dernière chose c'est la simplicité* – najważniejszym elementem sztuki muzycznej była dla Chopina właśnie „prostota”.

Na podstawie zachowanych źródeł można stwierdzić, że Chopin jako pedagog był ceniony przez jemu współczesnych, w badaniach skupiono się jednak przede wszystkim na jego twórczości kompozytorskiej. Jego działalność w zakresie uczenia gry na fortepianie wzbudziła zainteresowanie dopiero później i w konsekwencji udało się stworzyć obraz Chopina-nauczyciela „namalowany słowami” jego uczniów, a także jego własnymi, zwłaszcza tymi zawartymi w szkicach do *Metody*. Jest to portret pedagoga, który wniósł cenny i wielopłaszczyznowy wkład w sztukę pianistyczną.

Dwóch genialnych artystów, Michała Anioła i Fryderyka Chopina, łączy to, że dopiero późniejsze pokolenia odkryły, dzięki potrzebie poszukiwania prawdy i znaczenia, nieznane szerszej publiczności, ale nie mniej wartościowe sfery ich artystycznej spuścizny, co przyniosło w efekcie nieoczekiwane wnioski. Nie można powiedzieć, że współcześni nie doceniali ich talentów, przeciwnie, obaj zostali okrzyknięci geniuszami już za swego życia. Jednak późniejsze prace, a także potrzeba weryfikacji rozpowszechnionych sądów o sztuce lub życiu i osobowości artystów przyczyniła się do odkrycia niedostrzeganych dotąd cech ich twórczości albo wręcz sprostowania nieprawdziwych przekonań odziedziczonych po minionych pokoleniach badaczy i biografów, dlatego kwestia, czy korzystać z współczesnej techniki (jak to zrobiono w przypadku dzieła Michała Anioła) lub podjąć trud zebrania i usystematyzowania zachowanych materiałów i wskazówek (jak w przypadku spuścizny Fryderyka Chopina), nie powinna raczej wzbudzać wątpliwości i obaw.

Aneta Teichman – pianistka i pedagog, doktor nauk humanistycznych. W kręgu jej najściślejszych 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.

TEATR POSTHISTORYCZNY,

CZYLI CO SPRAWIA, ŻE DZISIEJSZA SZTUKA JEST TAK ODMIENNA, TAK POCIĄGAJĄCA?

ASPIRACJE 40

Według amerykańskiego filozofa Arthura C. Danto historia sztuki dobiegła końca wraz z nadejściem popartu¹. Z chwilą gdy Andy Warhol postawił w nowojorskiej Stable Gallery opakowanie proszku Brillo, granica między rzeczywistością a sztuką została bezpowrotnie zatarta. Do tej pory artyści działali w ramach pewnych struktur historycznych, które ściśle wyznaczały spektrum ich twórczych możliwości. Jak zauważył szwajcarski historyk sztuki Heinrich Wölfflin: „Nawet najbardziej oryginalny talent nie jest w stanie przekroczyć granic, które określa mu data urodzenia. Nie wszystko jest możliwe w każdym czasie i pewne pomysły mogą się zrodzić dopiero na określonym szczeblu rozwoju”². Od czasów renesansu malarstwo i inne sztuki wizualne funkcjonowały w ramach paradygmatu mimesis – artysta mógł sobie pozwolić na wszystko, dopóki podążał za tym, co

dyktował zmysł wzroku. Punktem zwrotnym okazało się wynalezienie fotografii, które spowodowało artystów do zastanowienia się nad istotą ich medium. W ten sposób modernizm odrzucał wszystko, co przypadkowe na rzecz elementów niezbywalnych, stanowiących fundament danej dyscypliny. Kiedy malarstwo zostało zredukowane do płótna równomiernie pokrytego czarną farbą, dalsza redukcja okazała się niemożliwa. Historia stanęła w miejscu. Impas przetałam rewolucyjny gest Warhola, który pokazał, że w sztuce możliwe jest znacznie więcej, niż chcieliby tego wyznawcy porządku mimetycznego czy modernistyczni eksperymentatorzy. Paralelne procesy dziejowe można było zaobserwować w innych dziedzinach sztuki, również w teatrze. Nowa generacja twórców, takich jak Jerzy Grotowski, Michael Klaus Grüber, Robert Wilson, dokonała podobnego zwrotu jak ten, który przyniósł sztukom wizualnym popart.

1

A. C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013.

2

H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk 2006, s. 7.

1. W teatrze posthistorycznym czystość i odrębność gatunkowa straciły na znaczeniu. Reżyserzy swobodnie korzystają z medium, które uznają za potrzebne do wyrażenia określonych treści. Decydujący staje się koncept organizujący strukturę i przekaz przedstawienia. Uptłynniał się również podstawowy dla teatru podział na widza i aktora. Idealem staje się partycypacja tego pierwszego w tworzeniu spektaklu. Aktor z kolei ma przyjąć rolę inicjatora procesów percepcyjnych, a nie wyłączonego dysponenta sensów dzieła. Kolejną cechą dystynktywną teatru posthistorycznego jest jego liberalny stosunek do materiału wyjściowego. Literatura dramatyczna ustępuje miejsca innym tekstom, których sceniczny potencjał odkryty zostaje dopiero w trakcie procesu twórczego. Tak powstały spektakl nie podlega ostatecznej interpretacji. Odbiorca otrzymuje do swobodnej dyspozycji pulę wrażeń, z których wedle własnego uznania wygeneruje określony rodzaj sensów – zgodnie ze swoją wrażliwością, wiedzą i doświadczeniem. I, *last but not least*, teatr, będąc coraz bardziej świadomym swojej roli w przestrzeni społecznej, nie chce być za ledwie sobowtórem rzeczywistości – co przejawia się w odrzucaniu porządku mimetycznego – ale pragnie stać się jej aktywnym partnerem. Nie tylko żyć się jej treściami, ale stwarzać własne, alternatywne dla zastanych. Dzięki czemu teatr, czy też sztuka w ogóle, może okazać się sprawnym narzędziem działań politycznych, na przykład w procesie inkluzy grup marginalizowanych. Problem w opisie współczesnego życia teatralnego bierze się przede wszystkim z braku wspólnej miary. Kiedy próbujemy skonfrontować się z nieznanym do tej pory zjawiskiem, korzystamy zazwyczaj z narzędzi już sprawdzonych. Niestety, odbiór sztuki posthistorycznej wymaga nieustannej zmiany perspektywy. Część twórców pozostaje wierna porządkowi mimetycznemu, uznając tekst dramatyczny za fundament spektaklu teatralnego. Inni z kolei – świadomie bądź nie – działają w duchu niczym nieskrępowanej wolności. Posthistoryczna rzeczywistość jest niezwykle pojemna i tolerancyjna. W jej

bezkresnej przestrzeni znajdzie się miejsce dla każdego, bez względu na to, którą z opcji miałby reprezentować. Stąd też jakakolwiek klasyfikacja z góry skazana jest na fiasko. Nie ma jednoznacznych kategorii ani reguł, które byłyby w stanie objąć wszystkie możliwe przypadki. Zamiast encyklopedycznej systematyki pomyślmy raczej o próbie opisu, uznając złożoność tego nowego wspaniałego świata za jego walor.

2. Zgodnie z postulatami Josepha Beuysa i Andy'ego Warhola sztuka w dzisiejszych czasach stanowi przywilej każdego, bez względu na wykształcenie czy też artystyczne predyspozycje. Realizacją tego założenia może być teatr Jérôme'a Bela. Chociaż sam Bel jest dyplomowanym tancerzem i miał okazję współpracować z takimi choreografami jak Angelin Preljocaj czy Daniel Larieu, to do pracy przy własnych spektaklach zaprasza głównie amatorów wybieranych w drodze przesłuchań. Do najważniejszych spektakli Bela należy *The Show Must Go On* (2001), w którym grupa dwudziestu nieprofesjonalnych aktorów wykonuje proste układy choreograficzne dostosowane do swoich tanecznych możliwości, a raczej ich braku. Ścieżka dźwiękowa złożona jest z utworów muzyki popularnej autorstwa między innymi Tiny Turner, Davida Bowie czy George'a Michaela. Nawet jeśli widz nie rozpoznaje utworu, to w bardzo sugestywny sposób zabarwia on atmosferę danej etudy. W jednej ze scen aktorzy słuchają muzyki przy użyciu przenośnych odtwarzaczy. Przez dłuższą chwilę stoją w milczeniu naprzeciw widowni ze słuchawkami w uszach, po czym część z nich zaczyna nucić to, czego słucha. Próby odtworzenia piosenki budzą wśród widzów śmiech, który powodowany jest po części brakiem wokalnego przygotowania wykonawców, a po części rozpoznaniem w nich przez widza samego siebie. Koncept spektaklu oparty został na zasadzie lustrzanego odbicia: kompetencje wykonawców z założenia mają być identyczne z tymi, jakie posiada widz, dzięki czemu odbiorca może utożsamić się z wykonawcą w większym stopniu niż w przypadku teatru opartego na rzemieślniczej wirtuozerii. Scena w spektaklu

Bela staje się miejscem przedstawienia prawdy o nas samych. Prawdy, która w tym przypadku wywołuje śmiech. Prapremiera *The Show...* miała miejsce w Paryżu. Od tego czasu powstało kilka inscenizacji w różnych częściach świata, między innymi w USA, Japonii i Polsce. Za każdym razem spektakl realizowano według tego samego scenariusza, z udziałem lokalnej społeczności i za każdym razem przedstawienie cieszyło się niezwykle powodzeniem, co może świadczyć o istnieniu pewnego transkulturowego kodu globalnej wspólnoty, której jedność utrzymywana jest przez środki masowego przekazu.

Równie silnie naznaczona ideą partycypacjonizmu jest twórczość Pascala Ramberta, który podobnie jak Bel chętnie i często współpracuje z nieprofesjonalnymi aktorami. Spektaklem zajmującym szczególne miejsce w dorobku francuskiego reżysera jest *A (micro) history of world economics* (2010). O powstaniu pomysłu na przedstawienie Rambert mówi:

Tak, spektakl jest o ekonomii, ale nie mam pojęcia o ekonomii. W 2008 roku przeglądałem „Le Monde” i zobaczyłem zdjęcie afroamerykańskiej rodziny z Detroit, która została eksmitowana, a ich meble stały na zewnątrz tuż przy chodniku. Zobaczyłem lodówkę, łóżko, krzesła i tę rodzinę – z nadwagą i bez grosza. Zupełna klisza. Wzięli wysokoprocentowy kredyt, a potem nie mogli spłacić hipoteki. Wtedy powiedziałem, okay, spróbuję zrozumieć, o co w tym chodzi³.

W sterylnie białej przestrzeni pięćdziesiąt osób opowiada, czym jest światowy kryzys gospodarczy. Chór intymnych historii przeplatanych etiudami tanecznymi zostaje skontrastowany wykładem filozofa ekonomii. W ten sposób dochodzi do zderzenia dyskursu naukowego z językiem biografii. Widz otrzymuje dwie różne narracje. Która z nich okaże się bardziej pomocna w zrozumieniu globalnego zjawiska, zależy tylko od samego odbiorcy. Sens ten znajduje odzwierciedlenie również w warstwie formalnej spektaklu. Część zdarzeń dzieje się symultanicznie, na zasadzie parataksy, tak jak na obrazach Breughla. Widz musi sam zdecydować, za którym

z elementów spektaklu podąży. Jak zauważa niemiecki teatrolog Hans-Thies Lehmann: „W tym wszystkim chodzi o to, by nie musieć rozumieć natychmiast. Percepcja ma raczej pozostawać otwarta na pojawienie się w całości niespodziewanych miejscach [...]”⁴. Rambert zdaje się mówić: jeśli chcesz zrozumieć przyczyny globalnego kryzysu, musisz zrobić to na własną rękę.

3. Z kategorią chóralności we współczesnym teatrze mierzy się również Marta Górnicka w ramach autorskiego projektu *„hu: r kobjət”*. W 2009 roku w przesłuchaniu organizowanym przez Instytut Teatralny wzięło udział 130 osób, spośród których wybrano 28 kobiet, reprezentujących różne grupy wiekowe i zawodowe oraz poziomy wykształcenia. W trakcie prób członkinie chóru doskonaliły warsztat aktorski oraz gromadziły materiały literackie, z których następnie powstał scenariusz spektaklu. Zebraly między innymi fragmenty *Antygony* Sofoklesa, pieśni ludowe, cytaty z prac Simone de Beauvoir, slogany reklamowe i inne w żaden sposób pod względem gatunku niepowiązane ze sobą teksty. Scenariusz stał się podstawą działań scenicznych, na które składał się śpiew, melodeklamacja, skandowanie, echa, a wszystko to wykonywane unisono, z podziałem na partie bądź symultanicznie, według własnego wzorca. Kontrapunktem dla mocno sformalizowanych, unifikujących działań chóru jest wizualnie podkreślana indywidualność jego członkiń. Bez dekoracji, w prywatnych kostiumach każda z nich reprezentuje własną perspektywę, jednak dzięki obecności innych kobiet pojedynczy głos zostaje wsparty, staje się bardziej słyszalny. Jednym z deklarowanych celów Górnickiej jest skonstruowanie nowej, kobiecej tożsamości w oparciu o przetworzenie modeli tradycyjnych. Chór ma być reakcją na wciąż marginalizowaną pozycję kobiet w przestrzeni publicznej. Zbiorowość występująca na scenie zostaje przeciwstawiona zbiorowości zasiadającej na widowni. Konflikt wydarza się nie tak jak w klasycznym dramacie, między postaciami bądź między postacią a bezosobowym losem, ale między wspólnotami stojącymi naprzeciw siebie w sytuacji teatralnej konfrontacji. W ramach projektu powstały do tej pory dwa spektakle, *Tu mówi chór: tylko 6 do 8 godzin, tylko 6 do 8 godzin...* (2010), inaugurujący działalność zespołu, i *Magnificat* (2011), traktujący o religijności i roli Kościoła katolickiego w życiu politycznym Polski.

Ostatnim bohaterem naszej posthistorycznej podróży będzie teatr Klancyk. Grupa warszawskich performerów działa w ramach konwencji impro, według której spektakl tworzony jest tu i teraz przy współudziale widzów. Aktorzy, wychodząc na scenę, nie wiedzą, w jakie postaci przyjdzie im się wcielić. Tak powstałe etiudy konstruowane są w ramach porządku mimetycznego, jednak

w trakcie ich odtwarzania jego reguły bywają podważane. Aktorom, na przykład z powodu braku pomysłu na dalszy przebieg sceny, zdarza się wyjść z roli. I tak jak w teatrze literackim wykonawca rozliczany jest z tego, co określa się mianem warsztatu bądź talentu, tak w przypadku teatru impro walorem jest ich brak. Zgodnie z zasadą „im gorzej, tym lepiej” widz oczekuje aktorskich niedoskonałości i błędów w próbach utrzymania scenicznej iluzji. Forma i tematyka krótkich etiud inspirowana jest zazwyczaj treściami kultury masowej. Seriale, wideoklipy oraz kino rozrywkowe, będące obecnie podstawowym medium porządku przedstawieniowego, stanowią niewyczerpalny skarbiec narzędzi pomocnych w konstruowaniu fabuł opartych na prostym i skutecznym koncepcie. Ważnym aspektem teatru impro jest jego wspólnotowy charakter. Aby komunikat nadawany przez twórców spektaklu miał skuteczność, powinien odwoływać się do zbioru sensów bliskich odbiorcy. Często zdarza się, że etiudy zawierają łatwo rozpoznawalne cytaty z kultury popularnej albo komentarze do bieżącej sytuacji politycznej. Ludyczny charakter wydarzenia i duża swoboda gwarantowana przez wysoką tolerancyjność konwencji stanowią przyczynę niezwyklej popularności Klancyka zwłaszcza wśród młodych widzów. Teatr impro można zaliczyć do gatunku określanego przez Lehmana mianem *cool fun*, którego głównymi właściwościami są kameralność, trywialność przedstawianej akcji, skłonność do parodii i aluzje do kultury masowej⁵. Widowiska typu *cool fun* od lat 60. XX wieku stanowią nieodzowny element miejskiej kultury młodzieżowej w krajach anglosaskich.

W ramach swojej rozbudowanej działalności Klancyk opracował kilka rodzajów improwizowanych spektakli w zależności od tego, jak pozyskiwany jest materiał wyjściowy bądź na czym zostaje położony akcent w konstruowanych fabułach. W przypadku *Zaburzonych osobowości* aktorzy stawiają sobie za zadanie przedstawienia postaci obdarzonych zaskakującym, niekiedy wewnętrznie sprzecznym profilem psychologicznym. Natomiast w ramach spektaklu *Klancyk poprawia maturę* podstawą do improwizacji staje się treść zadań tegorocznego egzaminu dojrzałości. Jedną z najciekawszych pozycji w repertuarze warszawskiej grupy jest *Longplay literacki*, do którego zapraszani są znani i powszechnie uznawani pisarze, jak Dorota Mastowska albo Szczepan Twardoch. Ich twórczość, opublikowana bądź przygotowana specjalnie na potrzeby spotkania, staje się podstawą aktorskiej improwizacji. Tak pomyślany wieczór podzielony jest na dwie części. W pierwszej aktorzy otrzymują połowę przygotowanej przez autora historii, po czym przystępują do pracy nad przedstawieniem. Spektakl zostaje w pewnym momencie zatrzymany, aby autor mógł ujawnić dalszą część opowiadania, do której wykonawcy muszą się odnieść i kontynuować narrację

4

H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 134.

5

Ibidem, s. 190.

6

Por. I. Lorenc, *Estetyczne uzgodnienie jako temat współczesnej fenomenologii francuskiej*, w: *Fenomeni przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/Zastosowania/Konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Warszawa 2012, s. 103.

improwizowanej przez siebie fabuły. W ten oryginalny sposób posthistoryczna rzeczywistość doprowadza do ponownego spotkania teatru z literaturą.

Współczesny świat sztuki wydaje się mocno zdecentralizowany i spluralizowany. Objęcie ogółu zjawisk i procesów w nim zachodzących jednym terminem jest zapewne niemożliwe. Być może w niedalekiej przyszłości instytucje kulturalne organizowane przez państwo, typu galeria, filharmonia a nawet teatr repertuarowy, będą stanowić zaledwie skromny wycinek tej niezwykle barwnej konstelacji. Według francuskiego filozofa Michela Maffesolego coraz większą rolę w kształtowaniu obecnego świata będą odgrywały nieformalne wspólnoty nazywane przez niego „nowymi plemionami”, do których przynależność będzie oparta na przyjęciu zestawu pewnych poglądów, partycypacji estetycznej i wspólnej emocjonalności smakująco-oceniającej⁶. Jednocześnie ich członków będzie cechował dialektyczny stosunek do wyznawanych wartości, naprzemienny dystans i zaangażowanie, co idealnie koresponduje z odbiorem współczesnej, posthistorycznej sztuki, która jednocześnie przyciąga, uwodzi, zachęca, a zarazem zmusza do krytycznego myślenia względem samej siebie i kategorii szerszych, takich jak społeczeństwo czy regulujący jego funkcjonowanie system. Tak pojmowany neotrybalizm staje się alternatywą dla późnonowoczesnego nihilizmu, a brak sprecyzowanej wizji przyszłości okazuje się szansą na jej wspólne wykreowanie.

Dzisiejsza sztuka jest oceanem możliwości, którego granice wyznacza jedynie opór materii i wyobraźnia twórców. Myśl ta napawa nadzieją na przyszłość bez względu na to, jaka by ona nie była.

Tomasz Szczepanek – absolwent Wydziału Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, konsultant literacki Teatru Studio im. St. I. Witkiewicza w Warszawie. Urodzony w Ostrołęce, mieszka w Warszawie.

RESPEKT DLA KOMPOZYTORA

Krzysztof Urbański o nauce i sztuce
dyrygowania w rozmowie
z Jagną Dankowską

Studia dyrygenckie

w Akademii Muzycznej im. F. Chopina

Za jedno z najszczęśliwszych wydarzeń w moim życiu uważam to, że mogłem studiować w klasie prof. Antoniego Wita. Zdając do Akademii, uznałem, że najodpowiedniejszą osobą, która uczy dyrygowania jest koncertujący dyrygent, a mało który artysta dyryguje tak dużo, tak wspaniałymi orkiestrami, w tak prestiżowych salach koncertowych jak właśnie prof. Wit. Zakwalifikowanie się do klasy Profesora było dla mnie, młodego chłopaka z Pabianic, spełnieniem zamierzeń i marzeń. W wolnych chwilach, których miałem mało, bo koncentrowałem się na opracowywaniu partytur na zajęcia z dyrygowania, chodziłem jako wolny słuchacz do innych klas dyrygenckich. Uczelnia warszawska ma wspaniałą kadre pedagogiczną. Jednak system nauczania prof. Wita różni się zasadniczo od ogólnie przyjętego standardu kształcenia dyrygentów. Prof. Wit rzadko sam pokazywał nam, jak należy danym utworem dyrygować. Chciał, aby każdy ze studentów wypracował swój sposób dyrygowania. Profesor oceniał, czy z punktu widzenia orkiestry sposób ten jest przekonujący i zrozumiały. Nigdy nie posługiwał się często stosowaną metodą nauki dyrygowania, polegającą na trzymaniu studenta za rękę i w ten sposób uczenia go konkretnych ruchów i gestów dyrygenckich. Mówił, co należy zmienić, ale oczekiwał, aby student sam poszukiwał trafnych rozwiązań. To było wspaniałe. Profesor uczył nas przede wszystkim samodzielności, a to jest najważniejsze w pracy dyrygenta, który bierze na siebie odpowiedzialność za całą orkiestrę. Z moich obserwacji wynika, że nie jest to oczywista i częsta umiejętnością absolwentów dyrygentury.

Kluczowymi przedmiotami w całości kształcenia studiów dyrygenckich jest nauka dyrygowania i gry na fortepianie, przy którym dyrygent pracuje nad partyturą. Za najważniejszą umiejętność warsztatową dyrygenta uważam znajomość instrumentacji i instrumentoznawstwa. Dobry dyrygent powinien znać możliwości każdego instrumentu, powinien umieć doskonale instrumentować, pisać na orkiestrę, po to by w trakcie prób umieć w odpowiedni sposób wyczarować piękne brzmienie orkiestry. Znajomość wszystkich instrumentów pozwala traktować działanie orkiestry jako jednego organizmu.

Początek drogi dyrygenckiej

Był to pierwszy rok mojej asystentury w Filharmonii Narodowej. I właśnie wtedy zdarzyła się sytuacja, o której marzy każdy asystent. Zastępstwo. Gdy maestro Kazimierz Kord odwołał swój występ (8/9 lutego 2008) dyrektor Filharmonii, prof. Antoni Wit, zaproponował mi prowadzenie tych koncertów. W repertuarze: *II koncert fortepianowy B-dur* Brahmsa, uznawany za symfonię z fortepianem, w partii solowej Garrick Ohlsson, zwycięzca VIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina (1970) i *Święto wiosny* Strawińskiego. Miałem bardzo dużo pracy, by w ekspresowym tempie przygotować tak trudne dzieła. Na pierwszym koncercie, piątkowym, może ze zmęczenia, a może pod wpływem porwijącej mnie muzyki Strawińskiego, w *Tańcu sakralnym*, kończącym

Święto wiosny straciłem świadomość. Dyrygowałem w dziwnym odurzeniu. Nie umiem tego stanu „określić”. Gdy otworzyłem oczy, zobaczyłem przed sobą orkiestrę i ustyszałem brawa publiczności. Przez kilka długich sekund nie mogłem dojść do siebie. Przeżyłem rodzaj katharsis. Świat przestał istnieć. Otaczała mnie tylko muzyka. Przeżycia tego nigdy nie zapomnę.

Na koncert ten przyszło wiele wpływowych osób ze świata muzycznego. Wśród nich znalazł się szef londyńskiej agencji Harisson Parrott, która obecnie mnie reprezentuje, oraz Rolf Beck, szef Orkiestry Radiowej w Hamburgu, jednocześnie wy wpływowy impresario, który zaprosił mnie do swojej orkiestry. Pozytywna opinia na mój temat poszła w świat...

Wartości estetyczne i etyczne

Zgodnie z tym, co wyniosłem z klasy prof. Wita, zwykłem utwór, który przygotowuję grać na fortepianie i w ten sposób poznawać partyturę. Później spędzam dużo czasu patrząc w nuty i wyobrażając sobie to, co chciałbym usłyszeć. Na próbach staram się te wyobrażenia urzeczywistnić. Świadomie skazałem się na wielokrotnie dłuższą drogę od najprostszej. Pracując nad nowym utworem, wystarczyłoby kupić parę nagrań i posłuchać, jak dyrygują inni. Od Karajana, Soltiiego, Bernsteina i Rattle'a można przejąć różne rozwiązania i skłecić „własną” interpretację. Ten szybszy rodzaj pracy kłóci się zdecydowanie z moim poczuciem uczciwości.

Wierzę w to, że słuchacze, którzy przychodzą na moje koncerty, nie mają ochoty słuchać składanki złożonej z różnych pomysłów. Chcą słuchać w stu procentach autentycznej interpretacji Urbańskiego.

Do każdego utworu staram się podchodzić tak, jakbym przygotowywał jego światowe prawykonanie. Jest to tym trudniejsze, im bardziej dany utwór jest znany. Kiedy rozpoczynam na poważnie pracę nad danym dziełem, staram się zapomnieć wszystko, co o tej kompozycji wiem. Jest to bardzo trudne. Wielkie dzieła mają wielkie tradycje wykonawcze. Przeszają słuchać nagrań. Podświadomie mógłbym coś przejąć z innych interpretacji. Staram się „dać szansę” kompozytorowi. Jest to skomplikowany proces, ale pozwala odkrywać dzieło na nowo...

Staram się dotrzeć do istoty dzieła, po to by skonstruować ideę jego interpretacji, której z samej natury idei nie da się w pełni urzeczywistnić. Kolejne realizacje koncertowe zbliżają się do jej zawartości w mniejszym lub większym stopniu. Są one zmienne choćby ze względu na warunki akustyczne sali, brzmienie danej orkiestry. Gdy dzieło zabrzmiało mniej więcej tak, jak to sobie założyłem, to wtedy analizuję jego nagranie. Robię to z dalekiej perspektywy wyznaczonej wypracowaną przeze mnie ideą interpretacji. Moim nadrzędnym celem jest jak najpiękniejsze przedstawienie danego dzieła, możliwe na tyle, na ile pozwala mi moje poczucie piękna.

Fot. Fred Jonny



Rzecz jasna owa idea kierująca moją pracą ewoluuje. Nad *IX Symfonią Z nowego świata* Dvořáka pracuję od pierwszych lat studiów i ciągle się tego dzieła uczę. Symfonią tą dyrygowałem wielokrotnie z wieloma orkiestrami na różnych kontynentach i ciągle odkrywam nowe sensory i znaczenia tego arcydzieła.

Dyrygowanie z pamięci przychodzi mi łatwo, ale nie jest celem samym w sobie, ani punktem honoru. Jest to środek do osiągnięcia celu. Powoduje bowiem, iż między mną a rzeczywistym dźwiękiem nie ma nic. Pozwala mi to dużo łatwiej zagłębić się w muzykę. Mogę całkowicie skupić się na tym, co daje orkiestra. Dokładnie jej słuchać, tak aby na bieżąco ocenić to, co wymaga zmiany. Ponadto dyrygowanie z pamięci sprawia mi po prostu dużo większą przyjemność, ponieważ mogę sobie pozwolić na komfort zamknięcia oczu. Wyostroża to słuch. Nic mnie nie rozprasza. Wizualna strona dyrygowania zależy od tego, co się dzieje na estradzie. Dyrygowanie nie jest układem zaprojektowanych, czy ustalonych z góry choreograficznych gestów.

Soliści, z którymi pracuję regularnie, wolą, abym dyrygował z pamięci. Mamy wtedy większy kontakt wzrokowy. Lepiej nam się współpracuje. Są tacy, którzy czują się bezpieczniej, gdy widzą mnie z partyturą. Wtedy nie dyryguję z pamięci, staram się bowiem stworzyć solistom jak największy komfort. Jeśli to, co proponuje solista, jest interesujące muzycznie i jestem w stanie się z tym zgodzić, to wycofuję się i staram się, by orkiestra podążała za solistą. W innym przypadku sytuacja robi się bardzo skomplikowana.

Respekt dla kompozytora jest według mnie najważniejszym elementem w pracy dyrygenta. Odczuwam to jako rodzaj misji. Moje poglądy kształtują również z pozycji niedosłusznego kompozytora. W czasie studiów napisałem utwór, który szumnie nazwałem *Symfonią*. Włożyłem w tę pracę bardzo dużo serca i byłem z jej efektu dumny. Szybko odłożyłem swoją kompozycję na półkę. Nie da się jej porównać ze stojącymi na fortepianie *Symfoniami* Brahmsa, Beethovena czy Mozarta. Może to z braku talentu kompozytorskiego zostałem dyrygentem...

Repertuar koncertowy

Oczywiście muzyka niektórych kompozytorów jest mi bardziej bliska niż innych. Hamuję się

jednak, by w programach moich koncertów nie było samych tylko symfonii Brahmsa czy Szostakowicza. Zależy mi bowiem, żeby mieć jak najszerszy repertuar, jak najszersze spojrzenie na muzykę w ogóle. Jest tyle wielkiej muzyki przede mną. Na razie jestem na etapie nauki.

W orkiestrach, którymi kieruję, mam nadzór nad całym repertuarem. Sugeruję również, co chciałbym, żeby dyrygowali nasi gościnni dyrygenci. Staram się logicznie budować plany koncertów. Sam też proponuję, czym chciałbym dyrygować, gdy otrzymuję zaproszenia koncertowe. Wykonania *Trenu pamięci ofiar Hiroszimy* Pendereckiego z Osaka Philharmonic odradzał mi menedżer orkiestry. Obawiał się, iż dla japońskich słuchaczy będzie to za duże przeżycie emocjonalne. Stało się inaczej. *Tren* spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem w Osace i w Tokio. Orkiestry grały z ogromnym zaangażowaniem. Po Pendereckim zagraliśmy Mozarta. Było to bardzo mocne zestawienie i jak się okazało bardzo udane w sferze odniesień znaczeniowych. Wielkim zaszczytem było dla mnie wykonanie *Trenu pamięci ofiar Hiroszimy* na Jubileuszowym Koncercie Pendereckiego w Teatrze Wielkim w Warszawie (23 listopada 2013). Dyrygowałem *Sinfonią Varsovią*. Dyrygentkami gwiazdami koncertu byli Charles Dutoit i Valery Gergiev.

Muzyka polska

Staram się promować polską muzykę. Jest to dla mnie bardzo ważne. Nie dlatego, że tak wypada, ale po prostu dlatego, że jest tak wiele wspaniałych dzieł, które są kompletnie nieznanne. Jako szef Indianapolis Symphony Orchestra poprosiłem o spisanie programów koncertowych z ostatnich czterdziestu lat. Zobaczyłem, że *Koncert na orkiestrę* Lutostawskiego był wykonywany ostatnio w 1986 roku. To mnie przeraziło. Czasami zdarza się, że niektóre polskie instytucje doradzają mi, żebym umieścił w swoich koncertach utwory, które w mojej opinii nie są interesujące. Wykonanie takiego utworu w Polsce jest całkowicie uzasadnione i potrzebne. Natomiast za granicą, w zestawieniu z inną muzyką wypadłby on blado. Niektórzy tego nie rozumieją. Wykonuję te utwory, które osobiście cenię, i te, o których wiem, że zostaną pozytywnie przyjęte.

Często gram muzykę Wojciecha Kilara. W prostocie jego kompozycji zakodowane jest niezwykle piękno. Kilar potrafi napisać cztery nuty, które wciskają po prostu w fotel. W Indianapolis przynajmniej raz w sezonie gramy *Orawę*. Utwór stał się do tego stopnia popularny, że ludzie ściągają go na swoje iPady i iPhony. Doszło do bardzo spektakularnego wykonania *Krzesanego* Kilara. Na ostatniej stronie partytury kompozytor zaznaczył, aby zaangażować „możliwie najwięcej” jaskrawo brzmiących perkusyjnych instrumentów, aby jarmark góralski

wywoływał wrażenie chaosu. Wziąłem sobie do serca to „jak najwięcej” i zaproponowałam orkiestrze, żeby zaprosić osoby z zewnątrz, które w tym przypadku nie muszą być zawodowymi muzykami. Dział marketingu podchwycił ten pomysł i zaprosił członków zarządu orkiestry, który składa się z osiemdziesięciu osób. Zostało to rozreklamowane w ten sposób, że za jedyne pięćset dolarów można mieć niepowtarzalną okazję wystąpienia z Indianapolis Symphony Orchestra. Nasza grupa perkusyjna miała ponad czterdzieści osób, które ledwo mieściły się na estradzie. Zakończenie *Krzesanego* wypadło porywająco. Wydłużyłem, za zgodą Kilara, ostatni akord poematu, symbolizujący wzniosłość Tatr. Myślę, że Kilar byłby zadowolony, gdyby usłyszał i zobaczył wykonanie tego wspaniałego, filmowo napisanego dzieła.

Dwa lata temu zamówiłem u Wojciecha Kilara utwór, który miały wykonać w lutym tego roku orkiestry z Indianapolis i z Trondheim. Kompozytor nadał temu utworowi nazwę *Pastorale e capriccio*. Po niedługim czasie Kilar zadzwonił, że tego dzieła już nie dokończy...

Radość życia

W moim życiu najważniejsza jest szeroko pojęta miłość. Nie ma bardziej uskrzydającego uczucia. Może to być miłość skierowana do osoby, do dzieła sztuki. Z miłością nierozzerwalnie związane jest szczęście. Staram się nie przepracowywać i znajdować czas na to, co mnie napętnia radością. Z moją ukochaną Żoną Joanną, która jest moją muzą, moją menedżerką, moją asystentką i sekretarką, uwielbiamy spędzać razem czas. Robimy wiele prozaicznych rzeczy, takich jak czytanie książek, oglądanie filmów, granie w piłkę, wspólne gotowanie. Czynności te nas pasjonują. Dają nam radość życia.

Krzysztof Urbański jest obecnie dyrektorem muzycznym Indianapolis Symphony Orchestra, głównym dyrygentem i artystycznym liderem Trondheim Symfoniorkester, pierwszym gościnnym dyrygentem Tokyo Symphony Orchestra oraz NDR Sinfonieorchester Hamburg (od sezonu 2015/16). W maju br. zadebiutował z orkiestrą Filharmonii Berlińskiej. W 2007 r. ukończył studia w klasie prof. Antoniego Wita w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina).

Jagna Dankowska — dr. hab. filozofii (UW), reżyser dźwięku, prof. UMFC. Prodziekan (2002–2005), następnie dziekan Wydz. Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki (2005–2008); prorektor ds. studenckich i kontaktów zagranicznych UMFC (2008–2012). Zajmuje się filozofią muzyki, w tym szczególnie niemiecką filozofią muzyki XIX wieku, a także polską filozofią i estetyką muzyki. Autorka *U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka* (Warszawa 2001) oraz licznych artykułów z zakresu filozofii i estetyki muzyki.

ADOLPHE SAX

KONSTRUKTOR SAKSOFONU.

W 200. ROCZNICĘ URODZIN

Kreatywnością, błyskotliwością i wizjonerstwem w zakresie tworzenia instrumentów i eksploracji nowych muzycznych przestrzeni wyprzedzał swój czas. Za całokształt wynalazków i ogólne ulepszenia wprowadzone do instrumentów dętych otrzymał niezliczone prestiżowe nagrody. „Budowniczy instrumentów metalowych, który najbardziej przyczynił się do rozwoju tego przemysłu, wynajdując niektóre, udoskonalając inne, i w sposób istotny ułatwiając postępowanie się nieomal wszystkimi”¹.

Antoine Joseph Sax, znany lepiej jako Adolphe – człowiek, który genialną inwencją twórczą potrafił połączyć ze zmysłem praktycznym i głębokim umiłowaniem sztuki. Do historii przeszedł przede wszystkim jako konstruktor saksofonu – instrumentu o niebywających możliwościach technicznych i brzmieniowych, bodaj najbardziej wszechstronnego spośród aerofonów. W 2014 roku mija 200. rocznica urodzin i 120. rocznica śmierci wielkiego wynalazcy.

Na świat przyszedł 6 listopada 1814 roku w belgijskim Dinant, jako najstarsze z jedenaścioro dzieci Marii i Charlesa Josepha Saxów. Od najmłodszych lat uczył się budownictwa instrumentów w warsztacie swego ojca – znakomitego fachowca, autora kilkunastu patentów dotyczących ulepszeń „między innymi rogu, gitary, liry, harfy, klawesynu, fagotu i ofiklejdy, a w dziedzinie instrumentów dętych obwołanego czołowym budowniczym w Europie. Wykorzystywanie w konstruowanych instrumentach własnych teorii akustycznych umożliwiło Saxowi seniorowi

uniezależnienie się od odtwórczego przyjmowania rozpowszechnionych wówczas sztanc czy już gotowych modeli. Taką też twórczą otwartość na eksperymenty przekazywał swoim synom.

Dzieciństwo Adolphe’a naznaczone było pasmem nieszczęśliwych wypadków oraz chorób i choć nie wróżono mu długiego życia, dożył sędziwego wieku (zmarł 4 lutego 1894 r. w Paryżu w wieku 80 lat), a doświadczenia młodości dostatecznie mocno zahartowały go i pomogły w niezłomnym pokonywaniu niematych trudności dorosłego życia (walka o prawa do patentów, zmaganie się z zazdrością konkurencji, odważna decyzja o leczeniu choroby nowotworowej niekonwencjonalnymi metodami dr. de Vires). Mimo przeciwności okazał się niezwykle chłonnym i pojętym uczniem, który w twórczy sposób potrafił łączyć wiedzę i umiejętności zdobywane w warsztacie ojca z kompetencjami osiągniętymi podczas nauki w Królewskiej Wyższej Szkole Muzycznej. Edukacja ta, choć formalnie nieukończona, przyczyniła się również do tego, że Sax w kreowanych przez siebie instrumentach potrafił precyzyjnie określać błędy o podłożu muzycznym, a następnie korygować je poprzez wprowadzenie odpowiednich zmian w technicznej budowie.

Szeroki wachlarz umiejętności młodego Belga wywoływał powszechny zachwyt i podziw. Hector Berlioz po pierwszym spotkaniu z konstruktorem napisał: „Zanosi się na rewolucję. Monsieur Adolphe Sax z Brukseli, którego dzieło właśnie przebadaliśmy, wnosi tu swój znaczący wkład.

Człowiek o umyśle jasnym, przewidujący, nie-
ustępliwy, wytrwały i ponad miarę zręczny, zawsze
gotów zastąpić pracowników niezdolnych zrozu-
mieć czy zrealizować jego projekty, bez względu
na ich fach. W razie potrzeby jest równocześnie
rachmistrzem, akustykiem, wytapiaczem metali,
tokarzem i rytownikiem. Potrafi myśleć i działać,
jest wynalazcą i realizatorem¹. Ponadto Adolphe
Sax zastąpił jako świetny instrumentalista. Szczególnie
w pojedynkach na muzyczne prezentacje
własnych wynalazków nie miał sobie równych, co
pomagało mu w pozyskiwaniu nowych protektorów,
otwierając jednocześnie drogę do upo-
wszechniania nowatorskich pomysłóW.

Dość wcześnie, bo już w wieku 16 lat, zadebiuto-
wał jako konstruktor instrumentóW muzycznych,

przedstawiając w ramach publicznej wysta-
wy – zapewne wykonane jeszcze przy pomo-
cy ojca – klarnet i flet z kości stoniowej. W 1835
roku, podczas Wystawy Narodowej w Brukseli,
jego klarnet z 24 otworami zdobył wiele pochwał,
ale zdecydowanie większy, międzynarodowy
sukces odniósł rok później, kiedy zaprezentował
ulepszony pod względem intonacji oraz me-
chanizmu gry klarnet basowy. Triumf ten niemal
natychmiast przetożył się na praktyczne za-
stosowanie, między innymi poprzez włączenie
owego instrumentu do opery *Hugenoci* Giacomo
Meyerbeera, a przypieczętował go wygrany
przez Saxa publiczny konkurs, do którego stanął
z obstawą przy dotychczasowej konstruk-
cji klarnetu basowego profesorem Królewskie-
go Konserwatorium i pierwszym klarnecistą

1

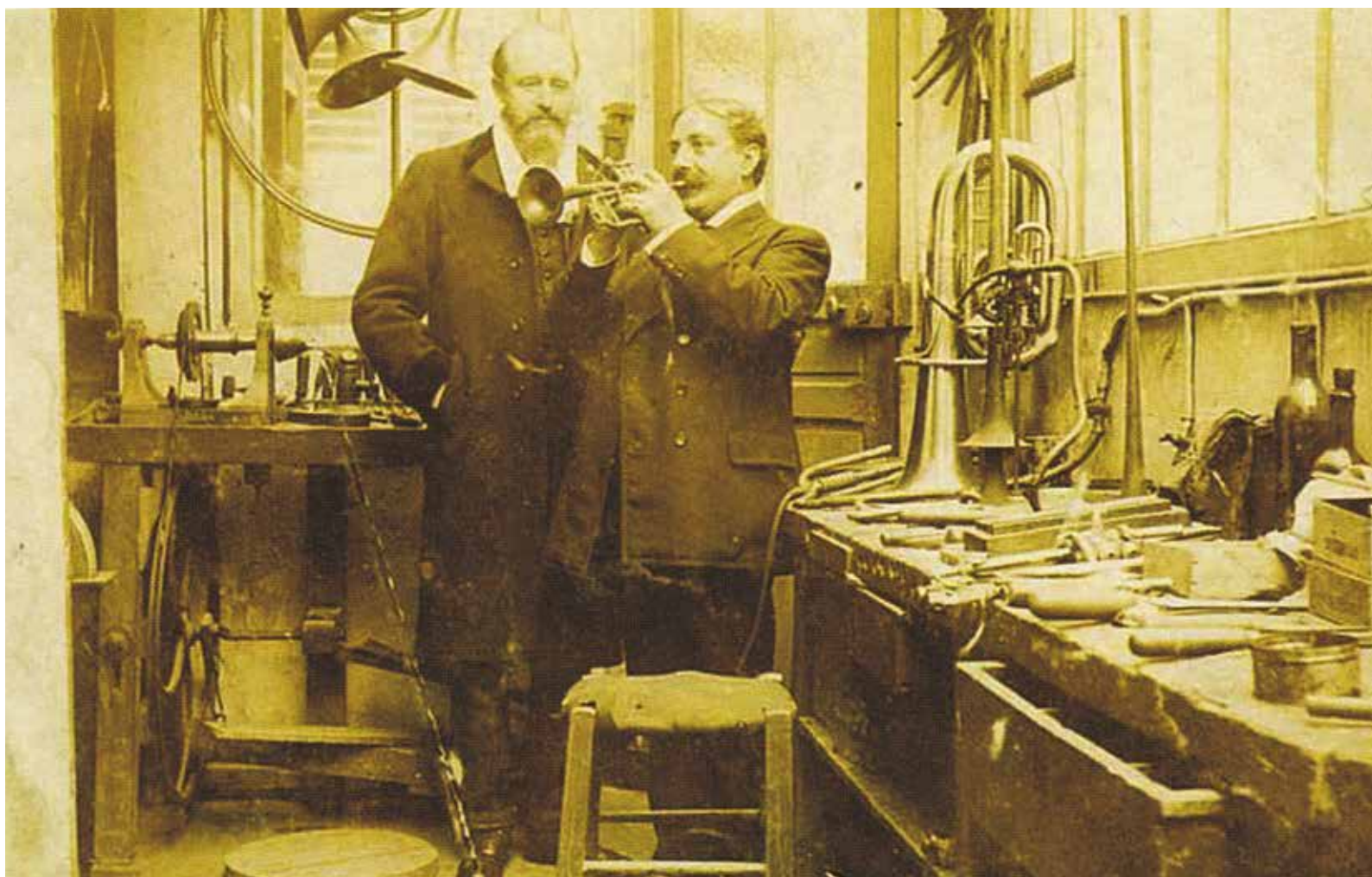
Uzasadnienie I nagrody zdobytej przez
A. Saxa w 1866 r. na Międzynarodowej
Wystawie w Porto, cyt. za: D. Pituch,
Saksofon od A do Z, Kraków 2000, s. 33.

2

Opinia H. Berlioz z 1842 r., cyt. za: D. Pituch,
Saksofon...., s. 9.



Pierwsza fabryka Salmiera (Mario Merzi // saxofono, Varese 2009)



brukselskiej filharmonii – Bachmannem. Spektakularne zwycięstwo zachęciło liczne orkiestry do zaadaptowania nowego pomysłu. Ożywione zainteresowanie młodym wynalazcą wpłynęło na osoby ze środowiska francuskiego (takich jak dyrektor Opery Paryskiej – Habeneck czy adiutant króla Ludwika Filipa – generał de Rumigny) oraz pochlebne artykuły prasowe sprawiły, że zawodowa kariera Saxa zaczęła rozwijać się w błyskawicznym tempie. Przez wiele następnych lat był jedynym specjalistą wprowadzającym ulepszenia i modyfikacje do instrumentów blaszanych.

Wkrótce po przebudowaniu klarnetu basowego Adolphe Sax, wykorzystując idee konstrukcyjne klarnetu Desfontenellesa oraz opierając się na założeniach teoretyczno-naukowych Theobalda Boehma³, rozpoczął pracę nad nowym instrumentem, który okazał się dziełem jego życia. Wzmianki o wynalezieniu saksofonu pojawiają się już w 1838, jednak pierwszym bezspornym dokumentem potwierdzającym istnienie tego instrumentu jest katalog Belgijskiej Wystawy Przemysłowej z roku 1841.

Z powodu niezrozumienia (zarzucano konstruktorowi, że saksofon nie jest oryginalnym wynalazkiem, a jedynie modyfikacją już istniejących instrumentów) oraz niedostatecznego

w mniemaniu Saxa doceniania jego talentów, w 1842 opuścił rodziną Belgię, by założyć warsztat w Paryżu. W poszukiwaniu protektora udał się do cenionego kompozytora i wnikliwego krytyka – Hectora Berlioza, który nie tylko zachwycił się pomysłami młodego wizjonera, ale też postanowił je promować. To właśnie spod pióra Berlioza wyszedł pierwszy, opublikowany 12 czerwca 1842 roku w „Le Journal des Débats”, szczegółowy opis saksofonu basowego.

Zwlekanie z opatentowaniem nowego wynalazku wynikało prawdopodobnie z dwóch powodów: do 1846 Sax nieustannie pracował nad koncepcją rozbudowy całej rodziny saksofonów (analogicznie do wcześniejszego pomysłu grupy saksohornów), tworząc siedem typów: sopranino, sopran, alt tenor, baryton, bas i kontrabas⁴. Ponadto rzucił publiczne wyzwanie o zademonstrowanie instrumentu, który potwierdziłby oskarżenia o wtórności jego wynalazku. Ostatecznie 21 marca 1846 roku został wydany francuski patent na saksofon, o numerze 3226, zawierający uzasadnienie intencji przyświecających wynalazcy oraz rysunki ośmiu różnych saksofonów o trzech zasadniczych modelach.

Późniejszy fragment ze sprawozdania sędziów Wystawy Światowej w Paryżu z 1855 roku nie

3

Zob. P. Gusnar, *Realizacja elementów muzyki jazzowej w literaturze saksofonowej na przykładzie trzech sonat na saksofon i fortepian: Phila Woodsa, Billa Dobbinsa i Ramona Rickerera*, praca doktorska, UMFC, Warszawa 2010, s. 8.

4

Sax tworzył saksofony od odmian najniższych do najwyższych.

5

Za D. Pituch, *Saksofon...*, s. 43.

6

H. Berlioz, „Le Journal des Débats”,
21.04.1848, za: A. Rzymkowski, *Saksofon
w wybranych utworach kompozytorów
krakowskich początku XXI wieku*,
Kraków 2009, s. 86.

7

Koncerty podobały się tak bardzo, że
niewielka salka przy pracowni została
rozbudowana przez Saxa według autorskiego
pomysłu akustycznego, jako sala koncertowa
mieszcząca 400 osób.

8

Cyt za: D. Pituch, *Saksofon...*, s. 44.

pozostawił wątpliwości: „Ta rodzina instrumentów jest dziełem jednego człowieka, [...]. Uważne zbadanie rodziny saksofonów ujawnia znaczące fakty, a mianowicie: instrument ten jest nowy za przyczyną proporcji jego średnicy, z powodu jego ustnika, a zwłaszcza barwy jego brzmienia. [...] Odnacza się doskonałością, niezależnie od tego, czy rozpatruje się go z punktu widzenia intonacji i dźwięczności, czy też gdy bada się jego mechanizm. Wszystkie inne instrumenty mają swoje początki w mrokach czasu, wszystkie przeszły znaczne zmiany na przestrzeni stuleci i podczas swych wędrówek, słowem, wszystkie zostały udoskonalone drogą powolnego postępu. Ten instrument natomiast narodził się wczoraj. Jest owocem jednej, jedynej koncepcji i od pierwszego dnia był taki, jaki będzie w przyszłości”⁵.

W zamierzeniu Saxa jakością wyróżniającą najnowszy wynalazek miało być nie tylko poprawienie błędów konstrukcyjnych instrumentów dętych, ale przede wszystkim szerokie możliwości brzmieniowe i kolorystyczne saksofonu, sytuujące go pomiędzy delikatną, aksamitną barwą

instrumentów dętych drewnianych, a wyrazistą, metaliczną dętych blaszanych. Jak pisał Berlioz: „Żaden inny znany mi instrument nie posiada takiego ciekawego, intrygującego brzmienia, mieszczącego się na granicy ciszy. [...] Jego podstawowa zaleta, według mnie, tkwi w zróżnicowanym pięknie brzmienia, raz mrocznego i spokojnego, raz pełnego pasji, marzącego, melancholijnego, bądź niewyraźnego jak echo echa, jak trudne do wyodrębnienia rośliny podczas łagodnego powiewu wiatru w lasach lub jak tajemnicze wibracje dzwonu długo po tym, jak został uderzony”⁶.

Przetomowym okazał się rok 1844, obfitujący w wydarzenia, które zdecydowały o dalszych losach najważniejszego z wynalazków belgijskiego konstruktora. W lutym odbyło się prawykonanie *Chant Sacré* nr 6 Berlioz’a – pierwszej kompozycji z udziałem saksofonu, na którym grał sam budowniczy; w kwietniu – zakończony sukcesem koncert w Salle Herz, wykonany na udoskonalonych przez Saxa instrumentach dętych przez muzyków zespołu angielskiej rodziny Distinów, którzy później stali się niejako handlowymi reprezentantami firmy; latem – koncert dla króla Ludwika Filipa i pomysł reorganizacji francuskich orkiestr wojskowych, a także zainicjowanie cyklu koncertów prezentujących nowe instrumenty⁷; w grudniu – prawykonanie pierwszego utworu orkiestrowego z udziałem saksofonu – oratorium *Le Dernier Roi de Juda* Georges’a Kastnera, późniejszego autora pierwszego podręcznika do nauki gry na saksofonie. Dziesięć lat później Napoleon III nadał wynalazcy tytuł Cesarskiego Budowniczego Instrumentów. W 1858 roku Sax założył spółkę wydawniczą (Éditions Adolphe Sax), publikującą utwory na skonstruowane przez siebie instrumenty; był również pierwszym nauczycielem gry na saksofonie w Konserwatorium Paryskim.

Choć saksofon powstał jako instrument klasyczny, znalazł stałe, a nawet przodujące miejsce w muzyce jazzowej i rozrywkowej. Śluszenie i niemal proroczo Sax – pewien niepodważalnego sukcesu – o swoim najważniejszym wynalazku pisał w liście do dyrektora Konserwatorium Paryskiego, Ambrożego Thomasa: „Czas go nie zwycięży, a jego zastosowanie może się tylko zwielokrotnić”⁸.

Emilia Dudkiewicz – absolwentka muzykologii i teologii na UKSW oraz informacji naukowej na UW, pracownik UMFC w Warszawie. Autorka haseł encyklopedycznych, artykułów naukowych i popularnonaukowych. Zajmuje się przede wszystkim szeroko pojętą muzyką sakralną. Jako chórzystka współpracuje z takimi zespołami, jak Mulierum Schola Gregoriana Clamaverunt Iusti, Warszawski Chór Kameralny, Il Tempo, Chopin Vocal Consort. Od 2009 r. redaktor i współpracownik Radia Warszawa.



Fabryka Saxa Association Internationale Adolphe Sax. Dinant (Mario Morzi // saxofono, Varese 2009)

DZIADY PO BAŁTYJSKU

Starolitewskie obrzędy pogrzebowe i święta zmarłych – przed premierą *Dziadów* w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa

W 1998 roku miesięcznik „Teatr” opublikował rozmowę z jednym z największych litewskich reżyserów teatralnych Eimuntasem Nekrošiusiem pod wymownym tytułem *Chciałbym zrobić „Dziady”*. Twórca dzielił się w niej swoimi dalszymi planami oraz związanymi z nimi wątpliwościami. Otrzymał wówczas propozycję wystawienia dramatu Mickiewicza w warszawskim Teatrze Studio. W wywiadzie mówił: „Boję się, że tego nie udźwignę. Ale wierzę, że kiedyś je zrobię”¹. Zgodnie z jego przewidywaniami szesnaście lat temu nie doszło do realizacji spektaklu. Jednak do pomysłu powróciła dyrekcja Teatru Narodowego w związku ze zbliżającymi się obchodami 250-lecia teatru publicznego w Polsce. Wydaje się, że żadna inna teatralna koncepcja nie byłaby w stanie uświetnić tego wydarzenia w tak komplementarny sposób. Arcydramat poety wielbionego z jednakową siłą w Polsce i na Litwie, zrealizowany przez wileńskich twórców i zagrany przez polskich aktorów, stanowi najpełniejszy symbol dawnej wspólnoty dwóch narodów. Tym bardziej, że sceniczna wyobraźnia Nekrošiusa i jego teatralny język są głęboko zakorzenione w rytualności i folklorze, które stały się także podstawą dramatu Mickiewicza.

We wstępie do *Dziadów* Adam Mickiewicz sam wyjaśnia, czym jest tytułowy obrzęd. Pisze: „Jest to nazwisko uroczystości obchodzonej dotąd między pospólstwem w wielu powiatach Litwy, Prus i Kurlandii, na pamiątkę dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków”². Autor nie tylko postępuje tutaj jak skrupulatny redaktor, wyjaśniając niejasne dla wielu czytelników pojęcie, ale również zwraca uwagę na główny temat swojego dramatu. Mówi wprost, że inspiracją do jego powstania były „obrzędy fantastyczne”, które znał z opowiadań i pieśni chciwie słuchanych w dzieciństwie. Tymczasem polska tradycja interpretacji i inscenizacji *Dziadów* zwykła eksponować wątki narodowe, tym samym uznając część III za najważniejszą, kosztem pozostałych. Przystawia już „sprawa polska”, choć oczywiście niezwykle istotna dla tego dramatu, nie miałaby większego sensu, gdyby nie odwołanie do

pogańskiego rytuału kontaktu ze zmarłymi. Obecność przodków przynoszących opowieści o swoich losach nadaje kontekst desperackiej walce o wolność toczonej przez żyjących, czyniąc z niej element długotrwałego procesu Wielkiej Historii. Pomaga także zrozumieć, kim jest Konrad i dlaczego żyje na styku światów żywych i umarłych.

W książce poświęconej *Dziadom* jako swego rodzaju teatrowi obrzędowemu Leszek Kolankiewicz pisał: „W części II poeta, adaptując folklorystyczny obrzęd zaduszny, podnosi go do rangi metafory – i jako taki czyni swoistą matrycą dyskursu poetyckiego”³. Obrzęd jest zatem zarówno podstawą tematyczną całego utworu, jak również jego osią konstrukcyjną. Nie sposób wymienić tutaj wszystkich prac naukowych poświęconych związkowi dramatu Mickiewicza z autentycznymi obrzędami i ich wpływom na literacką wyobraźnię poety. Co jednak warto podkreślić, znaczna większość tego typu badań skupia się na analizowaniu przede wszystkim słowiańskich tradycji. Tymczasem już Mickiewicz zauważył, że „zwyczaj częstowania zmarłych zdaje się być wspólny wszystkim ludom pogańskim”⁴. Zapewne z tego względu *Dziady* są na swój sposób uniwersalne i swobodnie wykraczają poza narodowe niuanse i znaczenia. Umiejętne odczytanie zawartych w nich ludowych symboli pozwala opowiedzieć nieco inną historię niż ta, do której przyzwyczajeni są Polacy.

Ogromny potencjał takiego odczytania i świeże spojrzenie mogą nam zaproponować właśnie Litwini. Tym bardziej że na ich gruncie *Dziady* właściwie nie mają tradycji teatralnej. Fragmenty dramatu wystawiane były w teatrach amatorskich na początku XX wieku, kiedy litewska scena zawodowa jeszcze w ogóle nie istniała. Prapremiera utworu odbyła się dopiero 13 kwietnia 1990 roku, kiedy to Litewski Akademicki Teatr Dramatyczny objął przybyły z Kowna Jonas Vaitkus. Osiem lat później ze swoim prywatnym teatrem otoczenia „Miraklis” („Cud”) *Dziady* wystawiła jeszcze Vega Vaičiūnaitė.

Warto na chwilę zatrzymać się przy *Dziadach* Vaitkusa, które pokazywane były także w Polsce pod koniec sezonu 1989/1990. Dramat przetłumaczony przez poetę Justinasa Marcinkevičiusa reżyser poddał daleko idącej adaptacji: usunął spore partie tekstu (szczególnie dialogów), pozamieniał kolejność scen. Całość umieścił w na pół organicznej, na pół fantastycznej przestrzeni przypominającej krajobraz po zagładzie. Wielu krytyków pisało wówczas, że to świat tagrów. Vaitkus skupił się na części obrzędowej, której podporządkował również sensy polityczne (co miało swój dodatkowy wydźwięk w czasach, kiedy ówczesna Litewska Socjalistyczna Republika Radziecka walczyła o wolność). Jego *Dziady* dążyły do rozbudzenia poczucia narodowej jedności poprzez przywołanie na scenie wspólnej przeszłości. Spektakl przepiękny był symbolami i metaforami, charakterystycznymi dla litewskiego teatru tak zwanej dramaturgii reżyserkich obrazów. Odsyłały one widzów do zbiorowej pamięci o bolesnych wydarzeniach minionych lat. W finałowej scenie ich oczom ukazywał się ogromny żelazny krzyż, do którego przyczepione były metalowe ciężki używane przez skazańców.

Polska publiczność przyjęła spektakl bardzo gorąco, krytyka jednak wyrażała swoje wątpliwości. Co prawda w recenzjach jednogłośnie podkreślała wizualny rozmach, potęgę wyobraźni i perfekcyjność reżysera, jednak nie do końca potrafiła uporać się z tak śmiałymi ingerencjami w tekst

1

Chciałbym zrobić „Dziady”. Eimuntas Nekrošius w redakcji „Teatru”, „Teatr” 1998, nr 4, s. 10.

2

A. Mickiewicz, *Dziady kowieńsko-wileńskie*, Wrocław 2011, s. 9.

3

L. Kolankiewicz, *Dziady: teatr Święta Zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 242–243.

4

A. Mickiewicz, *Dziady*, s. 10.

i wykreśleniem wątku polskiego. Spektaklu bronił przed takimi zarzutami Jacek Sieradzki: „Jonas Vaitkus złożył Mickiewiczowskiemu *Dziadom* najpiękniejszy hołd, jaki zna sztuka: realizując spektakl mówi o najistotniejszych, najboleśniejszych sprawach dla siebie, swojej kultury, swojego społeczeństwa”⁵. W *Dziadach* reżysera interesowało przede wszystkim to, co jest celem samego obrzędu: upamiętnienie bliskich zmarłych oraz możliwość ponownego spotkania z nimi. W jednym z wywiadów udzielonych „Kurierowi Wileńskiemu” przed przyjazdem do Warszawy mówił: „Doskonale zdaję sobie sprawę z tego, że moje *Dziady* są zrealizowane w całkiem innej konwencji, w innym duchu, w innym klimacie, a ich głównym prześłaniem jest – obcowanie nas, żywych, z tymi, którzy już z tym światem, z tym życiem dokonali rozrachunku”⁶. Tym samym reżyser zbliżył się do jednej z głównych idei dramatu, wyrastającej z tradycyjnej obrzędowości pogańskiej – bardziej nawet bałtyjskiej niż słowiańskiej.

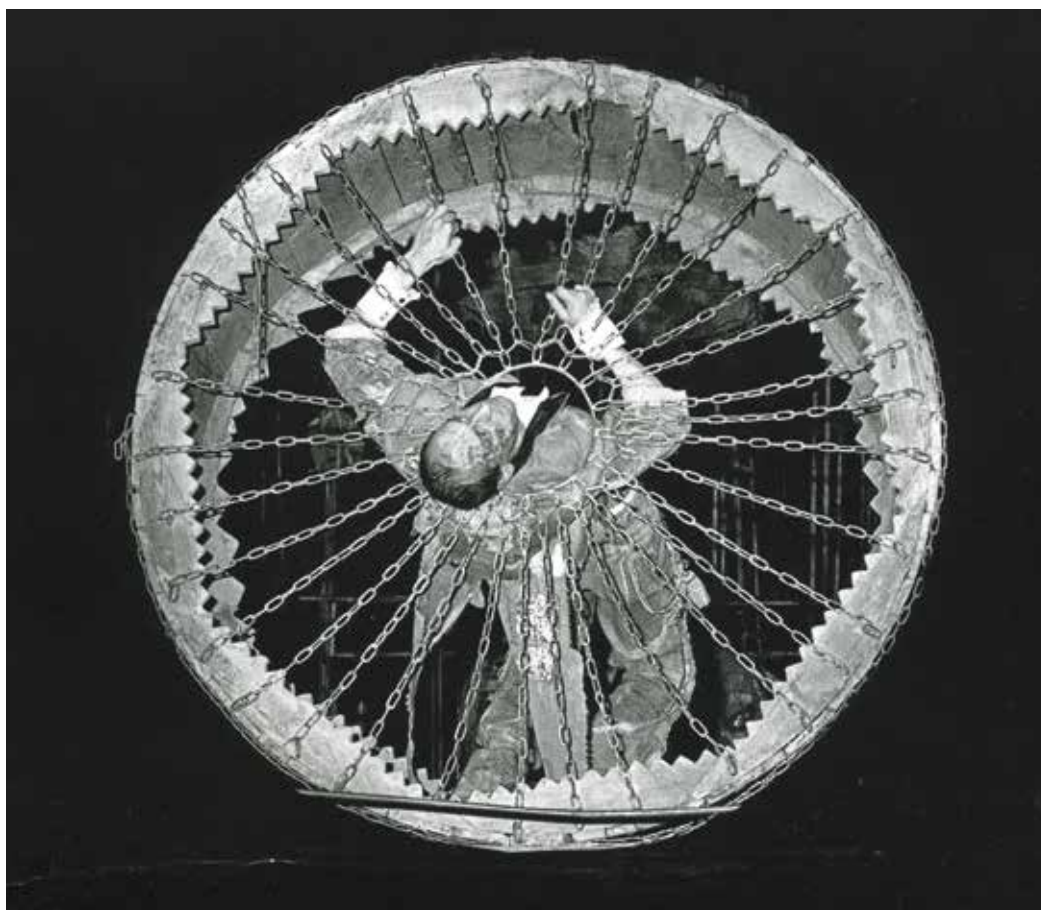
Celem autentycznego obrzędu Dziadów, naznaczonego już chrześcijańskimi wpływami, było przyniesienie ulgi duszom czyśćcowym, odbywającym pokutę przed wejściem do raju. W swoim dramacie Mickiewicz rozszerza jego znaczenie. Duchy powracają na ziemię, aby podzielić się z bliskimi swoim losem i dać im ostatnie przestrogi. Janusz Skuczyński słusznie zauważył, że zasadniczą część obrzędu polegającą na jedzeniu i piciu schodzi tutaj na dalszy plan. Co więcej, jego zdaniem morały płynące ze stów dzieci, pasterki czy Złego Pana są poniekąd sprzeczne z wartościami chrześcijańskimi. Znacznie bliżej im do ludowej mądrości uczestników obrzędu, opartej na wierze w jedność przeciwieństw, z których zbudowany jest świat. Człowiek musi w życiu zaznać zarówno szczęścia, jak i nieszczęścia, musi umieć otworzyć się na innych ludzi, żyć razem z nimi, a jednocześnie pamiętać, że nie jest panem swojego losu. Śmierć może nadejść w każdej chwili, ponieważ w gruncie rzeczy jest częścią życia.

5
J. Sieradzki, *Dziady – oratorium litewskie*, „Polityka” 1990, nr 31, s. 8.

6
A. Rolska, 1. *Litewskie „Dziady” w Warszawie – duży sukces artystyczny*, „Kurier Wileński” 1990, nr 149, s. 2.

7
Hamlet jest młody. Z Eimuntas Nekrošiusem rozmawia Ramunė Marinkėvičiūtė, „Didaskalių” 1997, nr 19–20, s. 11.

8
A. Brückner, *Starożytna Litwa. Ludy i bogi*, Olsztyn 1984, s. 86.



Takie myślenie jest podstawą wielu religii pogańskich, szczególnie silnie występowało jednak w wierzeniach dawnych Bałtów. Ich ślady przetrwały w litewskiej mentalności do dziś. W jednym z wywiadów udzielonych „Didaskaliom” Eimuntas Nekrošius tak opowiadał o naturalnej cykliczności życia i śmierci:

Ostatniej zimy spadło tyle śniegu, że sarny umierały z głodu. Próbowaty przełamywać lodową pokrywę w poszukiwaniu jedzenia. Przecinały sobie nogi, ocierały do krwi skórę. Po czym odkryły cmentarze. Na wsiach cmentarze mieszczą się na polach i nie mają ogrodzeń, zjadały więc kwiaty, które tam znalazły. Na wszystkich cmentarzach pełno było odcisków kopyt. Sarny przychodziły do zmarłych niczym do źródła. Żeby jeść trawę. Przynajmniej na godzinę zaspokoić głód. Tak więc... Ktoś umarł i w ten sposób ocalił sarnę. A więc w każdej śmierci jest coś pozytywnego⁷.

Litewski punkt widzenia, który swoim organicznym teatrem reprezentuje Nekrošius, wnosi nieco inne spojrzenie na nasz narodowy arcydramat. Można oczywiście spekulować, jak będzie wyglądało przedstawienie *Dziadów* w Teatrze Narodowym, jednak proponuję pozostać na etapie tajemnicy i zastanowić się raczej nad tym, co bałtyjska perspektywa może wnieść do inscenizacji. Sam obrzęd bowiem, podobnie jak i jego znaczenie, choć w ogólnym planie pokrewne zwyczajom słowiańskim, w tradycji dawnych Litwinów zajmowały nieco inne miejsce.

Litewska nazwa obrzędu Dziadów, *vėlinės*, pochodzi od słowa *vėlė* (l.mn. *vėlės*) oznaczającego

duszę zmarłego. Ten sam źródłostów *vel-*, czyli śmierć, zawiera także imię dawnego boga podziemi i zmarłych *Velniasa*, którego chrześcijaństwo utożsamiało z szatanem. W romantyzmie wierzone, że kontakt osoby żyjącej z welem jest równoznaczny ze spotkaniem z diabłem, które przynosi oczyszczenie z każdego rodzaju win. Warunkiem uznania takiego rozgrzeszenia było przejście duchowej przemiany. Motyw ten od razu odsyła do Prologu III części *Dziadów*, w której wewnętrzna transformacja głównego bohatera odbywa się poprzez symboliczną zmianę imienia. Zgodnie z pogańską logiką poprzedzić ją musiało spotkanie z duchem zmarłego. Czyli właściwie z kim?

Jeden z pierwszych badaczy dawnej Litwy, slawista i historyk kultury Aleksander Brückner, scharakteryzował udział *vėlės* w życiu doczesnym w następujący sposób:

Świat wėlów a świat żywych są jakby sobie przeciwne; z niedowierzaniem i trwogą słucha żywy głosu wėlów i widzi ich we śnie. Wėl z nienawiścią śledzi żywego, czy mu w czym nie uchybi, np. przy pominkach, i mści się za każdą urazę nieurodzajem, rozdarciem bydła, chorobą, pożarem, lecz i strzeże tego [...]. Wėli nie zamieszkiwali wyłącznie innego świata, pełne ich są lasy, zwierzęta ich słuchają⁸.

Vėlės często wyobrażane były pod postacią mgły, oparów, cieni. Stąd też wzięto się przenośne rozumienie tego terminu na określenie kogoś duchowo wolnego, bez stałego miejsca zamieszkania; tak zwany człowiek cień. Ktoś, o kim mówi się jakby żył, lecz będący martwy od dłuższego czasu. W polskiej literaturze takie rozumienie tego pojęcia

jednoznacznie odsyła do Mickiewiczowskiego *Upiora*, któremu autor wkłada w usta następującą autoidentyfikację: „Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!”. Jest to również bardzo podobne do sposobu postrzegania zmarłych przez Eimuntasa Nekrošiusa. W jego teatrze światy żywych i umarłych nie są oddzielone żadną wyraźną granicą, a wręcz przeciwnie – nieustannie się przenikają. Duchy zmarłych nie przebywają w spokoju na cmentarzu, ale są obecne wśród żywych, niejednokrotnie aktywnie uczestnicząc w kierowaniu ich losami. Dokładnie tak jak w to wierzyli dawni Bałtowie i jak to pokazał Mickiewicz, szczególnie w II części *Dziadów*.

Nic zatem dziwnego, że tak w teatrze, jak i w litewskim folklorze zachowało się do dziś ogromne przywiązanie Litwinów do wszelkiego typu rytuałów związanych z pamięcią o zmarłych.



Badacz litewskiego folkloru Teodor Narbutt pisał, że u Bałtów „każde święto, wyjąwszy Święto Rosy, kończyło się pamiątką na cześć umarłych”⁹. Ta uwaga sugeruje, że Dziady nie były jedynym świętem poświęconym zmarłym ani być może nie najważniejszym. Co więcej, silnie rozbudowany kult zmarłych obejmował dwa rodzaje obrządków: dotyczące indywidualnych zmarłych oraz doroczne, poświęcone uczczeniu wszystkich zmarłych w rodzinie lub całej wiosce. Święta te różniły się od siebie, choć najważniejszym obrzędem było ucztovanie ze zmarłymi.

Uroczystości indywidualne, nazywane *padimine stalu* (podejmowanie stołu), rozpoczynały się żałobną ucztą organizowaną jeszcze przed pogrzebem, którą powtarzano następnie w trzecim, szóstym, dziewiątym i czterdziestym dniu po pochówku. Duszę zmarłego zapraszano na nią poprzez wspólną modlitwę u progu domu. Podczas posiłku wszyscy biesiadnicy rzucali na stół odrobinę każdego dania, poświęcając ją zmarłemu.

Zwyczajem było także pozostawianie na podłodze i pod stołem jedzenia, które spadło przypadkowo – żywy się nim osamotnione *velés*, dla których nikt nie przygotował osobnej uczty. Pod koniec posiłku gospodyni starannie sprzątała stół i zmywała podłogę, usuwając nie tylko pozostałe resztki, ale również wymiatając przybłąkane duchy z domu.

W okresie żałobnym chodzono także na cmentarz odwiedzać mogiłę zmarłego. Przynoszono ze sobą jedzenie i napoje, które następnie zostawiano mu na dalszą drogę w zaświatach. Wielokrotnie składano także broń (np. topór), aby mógł się bronić w czasie trudnej drogi. Stałym elementem tych odwiedzin (podobnie jak i innych obrządków związanych ze śmiercią) było śpiewanie *raud*, czyli lamentów wyrażających żal z powodu odejścia bliskiej osoby. Zawierały one pytania o przyczynę i wyrzuty za to, że zmarły porzucił wspólnotę. Wiele z tych *raud*, niekiedy bardzo spersonalizowanych i intymnych, śpiewano na litewskich wsiach jeszcze na początku XX wieku. Ich teksty zachowały się do dziś.

Pewne elementy tych uroczystości, takie jak śpiewy czy wspólne ucztovanie nad grobem, odnaleźć można w Mickiewiczowskich *Dziadach*. Odwołując się jednak do ogólnego charakteru obrzędu interesować nas będą przede wszystkim doroczne święta zbiorowe, które są znacznie bliższe słowiańskim Dziadom. W tradycji bałtyjskiej pierwotnie nazywano je *Ilgės* i obchodzono na początku listopada przez dziesięć dni, co odpowiadało katolickiemu dniu Wszystkich Świętych oraz Zaduszkom. Z zachowanych źródeł wynika, że część w całości poświęcona zmarłym trwała przez trzy dni. Dość ogólny obraz jej przebiegu przytaczam za Algirdasem Greimasem:

W czasie tego święta zachęca się zmarłych do wychodzenia z grobów dla zażycia kąpieli i świętowania: to święto zmarłych, podczas którego stoły uginają się pod daniami i napitkami dla nich przeznaczonymi, kiedy liczba ręczników i czystych koszulek porozkładanych wokół stołu odpowiada liczbie zaproszonych zmarłych. Po przygotowaniu biesiady, żywi powracają do domów i *triduum compotunt* [przez trzy dni pili – tłum. KM]¹⁰.

Z czasem święto ewoluowało, przemieniając się w *velinés*. Podobnie jak ich pierwowzór, nowe Dziady „obchodziło się na cześć nie tylko jednej osoby, niedawno zmarłej, ale także na cześć wszystkich zmarłych krewnych i przyjaciół, którym doroczną pamiątkę poświęcano”¹¹. Dość szczegółowy opis tych uroczystości przekazał Teodor Narbutt w swoim dwutomowym dziele *Dzieje starożytne narodu litewskiego*. Zgodnie z jego relacją najistotniejszą częścią *velinés* była uczta, na którą zapraszano duchy zmarłych z rodziny i okolicznych domów. Specjalnie dla nich przygotowywano dwanaście czarnych potraw, do których zrobienia wykorzystywano zwierzęcą krew. Zebrani wokół stołu goście czekali w milczeniu, aż gospodarz zaprosi dusze zmarłych na ucztę. W ciągu kilkunastu

minut, które przeznaczono duchom na posilenie się, goście z uwagą obserwowali stół i potrawy, gdzie w unoszącej się z nich parze wyobrażali sobie cienie zmarłych. Ważne było, aby odbywało się to w absolutnej czysty.

Po upływie kwadransa gospodarz zegnał dusze, a gospodyni sprzątała ze stołu. Istotnym elementem było odwrócenie obrusa, na którym dalej stawiano potrawy przygotowane dla żyjących. Następowata dość wesola uczta, w czasie której wszyscy przepijali do wszystkich. Po jej zakończeniu gospodyni sprzątała ze stołu i dokładnie wymiała całą izbę. Pozostałe resztki oraz czarne potrawy pakowała z przeznaczeniem do oddania ubogim.

Dawni Bałtowie bardzo dbali o zachowanie dobrych relacji z *velés*. Wynikało to z jednej strony z obawy przed ich złością i zemstą (wierzono, że duchy potrafią szkodzić plonom i trzodzie), z drugiej zaś ze świadomości własnego losu po śmierci. Zgodnie z ludową wiarą uważano, że za dobre uczynki człowieka czeka po śmierci nagroda, za złe – kara. Co więcej, spodziewano się spotkania w zaświatach z przodkami, dlatego jeszcze za życia przykładano szczególną uwagę do tego, aby należycie spełnić wszystkie pogrzebowe rytuały. Z dzisiejszego punktu widzenia wydają się one dość złożone. Od momentu śmierci bliscy zmarłego musieli wykonać wiele drobiazgowych czynności, z których każda posiadała swoje znaczenie w wyprawieniu go do krainy zmarłych, zwanej w mitologii bałtyjskiej *Anafielas* – Górą Przodków. Pominięcie którejś czynności groziło tym, że dusza nie będzie w stanie dołączyć do pozostałych i przez resztę czasu będzie się błąkać i pozostanie nieszczęśliwa na ziemi, mszcząc się na bliskich za swoje potożenie.

Zmarłego należało przede wszystkim dokładnie obmyć i ubrać. Następnie sadzano go w kącie na krześle bądź ławie i przepijano do niego, rozpoczynając tym samym lamentowanie. Zjawiały się płaczki, które niemal bez przerwy aż do pogrzebu śpiewały *raudy*. Zmarłego należało wyposażyć w szereg przedmiotów z jednej strony określających jego profesję za życia (przykładowo rzemieślników chowano z ich narzędziami pracy), z drugiej przydatnych w wymagającej drodze w zaświatach (m.in. broń do walki i ochrony

9
 T. Narbutt, *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, t. 1, *Mitologia litewska*, Wilno 1835, s. 381.

10
 A. Greimas, *O bogach i ludziach: studia o mitologii litewskiej*, Kęty 2007, s. 67.

11
 T. Narbutt, *Dzieje starożytne...*, s. 379.



przed niebezpieczeństwem, woskowe świece oświetlające drogę, paznokcie ludzkie i zwierzęce przydatne przy wspinaniu się na Górę Przdoków). Dawniej przyjętym zwyczajem było palenie zwłok, z czasem czyniono tak jedynie z ciałami możniejszych członków społeczności. Drodze na cmentarz i samemu pogrzebowi również towarzyszyły liczne czynności obrzędowe. Dopiero potem następowało uctowanie, które z dzisiejszej perspektywy jest istotą odprawianej pamiętki za zmarłych.

Paradoksalnie, do sprawowania tych obrzędów i rytuałów Białowie nie potrzebowali wielu akcesoriów. Wykorzystywali przede wszystkim naturalną materię. Jest to także jedna z najbardziej charakterystycznych cech inscenizacyjnej wyobraźni Eimuntasa Nekrošiusa, bez której trudno wyobrazić sobie jego teatr. Dziki, prymitywny, organiczny – to tylko niektóre z określeń, jakimi zwykli go obdarzać krytycy. Reżyser rzeczywiście z upodobaniem wykorzystuje surową materię; właściwie nie istnieje przedstawienie, w którym nie użyłby wody, ognia, ziemi, drewna i kamieni lub ich dowolnej konfiguracji. Nadając im sakralne znaczenie wyływające w dawnych pogańskich wierzeniach i białowiejskiego folkloru, Nekrošius ma szansę wzbogacić teatralny obrzęd i na nowo odkryć przed nami jego siłę.

Jeden z podstawowych żywiołów w jego teatrze, czyli woda, wykorzystywany był we wszystkich obrzędach jako obdarzony świętą mocą. Woda dawała życie i oczyszczała, przede wszystkim jednak zapewniała zdrowie, młodość, urodę i dostatek. Z drugiej strony w wielu przedchrześcijańskich religiach (nie tylko w białowiejskim pogaństwie) była wykorzystywana w obrzędach związanych ze śmiercią, traktowana jako swoisty pomost między krainami żywych i umarłych, podobnie jak między

innymi w mitologii greckiej. Tam dusza zmarłego, aby dostać się do Hadesu, musi przepłynąć przez rzekę Styks. Po dotarciu do źródła Lete pije z niego wodę, aby zapomnieć o swoim dotychczasowym życiu na ziemi. Białowie wykorzystywali ją raczej jako środek o magicznej, oczyszczającej mocy. Była dla nich symbolem czystości, dlatego używali jej do obmycia ciała zmarłego, przygotowując go tym samym na przejście do krainy umarłych. W swoim teatrze Nekrošius wielokrotnie wykorzystywał ją jako medium przenoszące umarłych do krainy śmierci, szczególnie wyraźnie w jego Szekspirowskiej trylogii. Niemal wszyscy bohaterowie *Hamleta* i *Makbeta*, choć na różne sposoby, ginęli właśnie od wody.

Równie istotnym elementem zarówno pogańskich obrzędów pogrzebowych, jak i teatru Nekrošiusa, był ogień. Białowie uważali za święty i przypisywali mu wielkie możliwości, z których najważniejsze to moc poświęcająca i oczyszczająca. Wyjątkową pozycję w ich duchowej świadomości zajmowało domowe ognisko. Wierzono, że mieszkają przy nim duchy przodków. Śladem ich obecności miał być unoszący się dym. Ogień był również nieodłącznym elementem pogańskich rytuałów pogrzebowych. W obrzędzie palenia zwłok uwalniał duszę zmarłego z nietrwałego i śmiertelnego ciała. Ponadto wszystkie czynności, jakie wykonywano wokół zmarłego jeszcze przed pochówkiem, odbywały się w blasku świec. Zazwyczaj ustawiano je przy czterech rogach desek lub stołu, na którym leżało ciało. Miały one służyć odstraszeniu złych duchów, dlatego surowo zabronione było gaszenie ich w trakcie ostatniej postugi. Bijący od nich blask miał oświetlać duszom drogę do krainy umarłych i chronić przed złym. W tym samym celu Białowie wkładali zmarłym do trumny świece, które koniecznie musiały być woskowe. Wynikało to z przypisywanej im sakralnej mocy wiążącej się

z reinkarnacją. Białowie wierzyli, że na pewnym jej etapie dusze zmarłych wcielają się w pszczoły.

Warto wspomnieć jeszcze o dwóch elementach natury, który pojawiają się także w teatrze Nekrošiusa w związku ze śmiercią. Drewno, które podobnie jak w mitologii białowiejskiej jest symbolem ludzkiego życia, spełnia równocześnie rolę miejsca pochówku. Mężczyzn chowano zazwyczaj pod dębami, zaś kobiety pod lipami. Dlatego surowo zabronione było ścinanie drzew, zwłaszcza na cmentarzach. Tym bardziej że były to również miejsca zamieszkania bogów i duchów. Pełne ich były gaje i lasy, a ich obecność zdradzał szum drzew oraz odgłosy wydawane przez zwierzęta i ptaki. Pełny jest ich także teatr Nekrošiusa.

Z kolei zimnych, twardych kamieni Białowie używali zazwyczaj przy usypywaniu mogił i kurhanów. Zazwyczaj chowano pod nimi znakomitszych członków społeczności. Używano ich także do przykrywania urn z popiołami zmarłych, które następnie zakopywano w ziemi. Nie do końca jasna jest ich funkcja symboliczna. Można jedynie przypuszczać, że podobnie jak w przypadku płaskich kamieni chowanych po spichlerzach i zakopywanych na polach, także i tutaj miały za zadanie chronić ciało zmarłego i tym samym zapewnić jego duszy spokój.

Białowiejski folklor i tradycja sprawowania obrzędu dostarczają wielu inspirujących propozycji artystyczne, który pragnie zmierzyć się dramatem Mickiewicza na scenie. Niespełna dwadzieścia pięć lat temu udowodnił to Jonas Vaitkus, teraz kolejnej propozycji możemy spodziewać się ze strony Eimuntasa Nekrošiusa. Trudno przewidzieć, dokąd tym razem zabierze nas litewski reżyser, tworzący niemal w każdym swoim spektaklu sugestywną przestrzeń dla współistnienia żywych i umarłych.

Karolina Matuszewska – absolwentka studiów I stopnia Uniwersytetu Warszawskiego na kierunku kulturoznawstwo Europy Środkowo-Wschodniej oraz studiów II stopnia na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Obecnie doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Członkini Stowarzyszenia Międzynarodowych Inicjatyw Kulturalnych i redaktorka portalu internetowego *Nieźle Sztuki*. Zajmuje się teatrem Europy Środkowo-Wschodniej, zwłaszcza na Litwie.

Ilustracje pochodzą z przedstawienia *Dziadów* A. Mickiewicza w reż. Jonasa Vaitkusa, prem. 13 IV 1990 r. Fot. Gintaras Zinkevicius (dzięki uprzejmości Akademickiego Teatru Dramatycznego w Wilnie).

Marek Dusza

Z ULICY OKÓŁNIK DO LOS ANGELES

Pierwszą w historii nagrodę Grammy dla polskiego jazzmana zdobył pianista Włodek Pawlik, absolwent klasy fortepianu prof. Barbary Hesse-Bukowskiej w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie.

54
KULTURA

Okrzyk radości, jaki rozległ się 26 stycznia 2014 roku w Nokia Theater w Los Angeles, gdzie wręczano większość Grammy, poprzedziła długa droga naszego pianisty do tego bezprecedensowego sukcesu. Już sama nominacja do tej nagrody była sensacją. Znaleźć się w piątce najlepszych płyt w kategorii Best Large Jazz Ensemble jest bardzo trudno, bo amerykańskie produkcje stoją na najwyższym światowym poziomie. A *Night in Calisia* została nagrana i wydana najpierw w Polsce, a dopiero rok później w USA przez niezależną wytwórnię Summit Records. Oczywiście w zdobyciu nagrody pomógł solista, wybitny amerykański trębacz Randy Brecker, ale jak on sam podkreśla, to album Włodka Pawlika i jego sukces.

Włodek Pawlik ukończył Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie w 1984 roku. Muzykę chłonął od pierwszych dni życia, bo jego matka była profesjonalną śpiewaczką i skrzypaczką, a ojciec skrzypkiem, trębaczem, saksofonistą, dyrygentem. „Mój ojciec i jego bracia mieli zespół swingowy w okolicach Sandomierza – mówi Włodek Pawlik. – Grali po weselach, zabawach, przed wojną i po wojnie. Wtedy na duży bęben z talerzem mówiło się džaz. To była taneczna muzyka swingowa i popularne piosenki. Ojciec aranżował te tematy”.

Włodek Pawlik urodził się 4 października 1958 roku w Kielcach, gdzie jego ojciec był muzykiem Filharmonii Kieleckiej. Półtora roku później jego rodzina przeniosiła się do Ostrowca Świętokrzyskiego, gdzie ojciec został szefem muzycznym

orkiestr Domu Kultury przy Hucie im. M. Nowotki. Uczył się gry na fortepianie u Barbary Rutkowskiej w ognisku muzycznym. Pisał też muzykę i teksty do piosenek, które sam śpiewał. Wygrywał szkolne konkursy piosenki. Już wtedy było wiadomo, że ma stuch absolutny. Średnią szkołę muzyczną w klasie fortepianu Andrzeja Domina ukończył w Kielcach. Miał tam swój zespół jazzowy WAJK, nazwany od pierwszych liter imion jego członków, komponował, pisał aranżacje. Jazzu uczył się, spisując solówki z płyt amerykańskich gwiazd: Milesa Davisa, Chicka Corei, Quincy’ego Jonesa, Charlesa Mingusa, Keitha Jarretta. Miał wtedy piętnaście lat, dużo ćwiczył, grał w Kieleckim Klubie Jazzowym. Jego pierwsze nagrania zachowały się w Radiu Kielce. Z kwartetem Blejtram pojechał na konkurs festiwalu Jazz nad Odrą, gdzie zdobyli wyróżnienie. Był też laureatem przesłuchań pianistów klasycznych w Opolu, gdzie jednym z jurorów była prof. Barbara Hesse-Bukowska. Zaproponowała Włodkowi Pawlikowi studia w klasie fortepianu pod jej kierunkiem, w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Tu nawiązał kontakt ze środowiskiem jazzowym klubów Remont i Hybrydy. Grał w zespole Mingus Mingus.

Po studiach wyjechał do Niemiec Zachodnich, gdzie podjął naukę na Wydziale Jazzowym Hochschule für Musik w Hamburgu. Tam spotkał muzyków amerykańskich, z którymi później występował i nagrywał w Niemczech, Polsce i USA. W 1987 ukazał się jego debiutancki solowy album *Quasi Total* w serii „Polish Jazz”. Następną płytę, *Live at Birdland*, wydała



oficyna Polonia Records dopiero w 1993 roku. A Koch Int. wydał album koncertowy *Live at Jazz Club Akwarium*. Włodek Pawlik wówczas w tym klubie występował, był laureatem specjalnej nagrody klubu dla muzyka roku.

„W 1988 roku, kiedy studiowałem w Hamburgu, wysłałem zgłoszenie na konkurs im. Theloniousa Monka w Waszyngtonie i zostałem zaproszony do grona półfinalistów – mówi Pawlik. – Spotkałem tam Wojtkę Niedzielę, który przyleciał z Polski. Było nas dwudziestu wybranych z około dwustu zgłoszeń z całego świata. To był mój pierwszy występ w Ameryce, każdy z nas grał półgodzinny set”.

Jazzowa kariera Włodka Pawlika rozwijała się intensywnie pomiędzy Hamburgiem a Warszawą, ale po przemianach w Polsce pianista zdecydował się na stały powrót do rodzinnego kraju. W 1994 roku ukazała się muzyka do filmu Doroty Kędzierzawskiej *Wrony (Crows)*, z której tematy pianista wykonuje do dziś. Występował wtedy z polskimi i amerykańskimi muzykami.

„Założyłem Western Jazz Quartet z saksofonistą Trentem Kynastonem, kontrabasistą Tomem Knifikiem i Timem Fronckiem, który grał na zmianę z Billym Hartem na perkusji – wspomina Pawlik. – W 1993 roku mieliśmy trasę koncertową po Polsce, która stała się sensacją i trafiła na pierwsze strony gazet, co dziś jest nie do pomyślenia”.

Po tej trasie muzycy zadali sobie pytanie, co mogą jeszcze razem zrobić. Włodek Pawlik zaproponował, żeby rozszerzyć formułę do kwintetu, na wzór kwintetu Milesa Davisa. Przypomniał sobie Randy'ego Breckera, który prowadził zajęcia w Hochschule für Musik w Hamburgu. Powiedział o tym Tomowi Knifikowi i okazało się, że on zna Randy'ego. Tom zadzwonił do Randy'ego, który przyjął zaproszenie, bo nigdy wcześniej nie grał w Polsce, a jest to kraj jego przodków ze strony matki. Tak powstał kwintet, z którym w 1995 roku Pawlik nagrał album *Turtles*. Po intensywnej trasie koncertowej muzycy z marszu weszli do studia S-3 w Warszawie. Płytkę nagrali „na setkę”, w cztery godziny materiał był gotowy, a wydała ją wytwórnia Polonia Records.



Włodek Pawlik i Randy Brecker w Sali Kongresowej 24.04.2014 r. Tego wieczoru pianista odebrał nagrodę Fryderyka dla Jazzowego Muzyka Roku. Fot. Marek Dusza



Po trzech miesiącach statuetka Grammy z wygrawerowanym napisem dotarła do Włodka Pawlika
Fot. Marek Dusza

Wydany w 1997 podwójny album *Standards Live* zwrócił uwagę organizatorów najważniejszego w Europie festiwalu North Sea Jazz w Hadze, gdzie trio Włodka Pawlika wystąpiło w 1998 roku. Pawlikowi towarzyszyli: basista Zbigniew Wegehaupt i perkusista Cezary Konrad, z którymi współpracuje do dziś. Interpretacje znanych jazzowych standardów, między innymi *Stella By Starlight*, *All Blues* i *Footprints*, stawiają ten album wśród największych dokonań polskiej pianistki jazzowej w całej jej historii. Słucha się tej muzyki do dziś z nie mniejszą przyjemnością niż słynnych *Standardów* Keitha Jarretta. Natomiast reakcja wymagającej, międzynarodowej publiczności w Hadze była entuzjastyczna. Choć festiwal rozgrywał się na piętnastu scenach

równocześnie, do sali, gdzie występowało trio Włodka Pawlika, cały czas napływali słuchacze, a nikt nie wychodził.

Albumem *Koniec wieku* Włodek Pawlik już w 1997 roku pożegnał się z wiekiem dwudziestym. Jego solowe impresje wykraczały daleko poza jazz, nie poddając się żadnym stylistycznym klasyfikacjom.

„Jeśli ktoś pyta mnie, czy jestem muzykiem jazzowym, odpowiadam, że jestem po prostu muzykiem. Korzystam ze wszystkiego, co dzieje się we współczesnym świecie dźwięków. Myślę, że niedługo kategorii i podziały, do których w refleksji nad muzyką jesteśmy przyzwyczajeni, nie będą aktualne” – twierdził wówczas pianista.

Album *The Waning Moon* (1999) został nagrany w USA z dobrymi znajomymi Włodka Pawlika saksofonistą Trentem Kynastonem i basistą Tomem Knifikiem oraz nowym członkiem kwartetu, Timem Fronckiem. Niezwykły talent kompozytorski artysty w połączeniu z wszechstronną pianistką znalazł tu wybitny wyraz. „Znajdziemy tu muzykę i nostalgiczną, i intelektualną, i intymną, i uniwersalną w stylu”, napisał na obwolucie Tom Knific. Tematy utworów nawiązują do Chopina, polskiej muzyki ludowej, muzyki żydowskiej i jazzowych standardów.

Album *Stabat Mater* (2001, Polonia Records) należy uznać za jeden z najważniejszych w karierze pianisty. Osiem części misterium ułożonych zostało na wzór mszy świętej i zawiera fortepianowe improwizacje Pawlika do chorałów gregoriańskich. Jest to muzyka o wymiarze mistycznym, wywołująca najgłębsze doznania estetyczne i filozoficzne. To dzieło łączy w sobie natchnioną modlitwę z twórczym podejściem do muzyki, średniowiecznej i współczesnej. Jest mostem rzuconym ponad historią ludzkości. Może śmiało konkurować z *Officium* Jana Garbarka i The Hilliard Ensemble.

Pierwsze nagranie dokonane zostało w Sanktuarium Maryjnym w Tuchowie. W Niedzielę Palmową 20 marca 2005 roku w warszawskiej bazylice katedralnej Świętych Floriana Męczennika i Michała Archanioła odbył się koncert Włodka Pawlika z chórem Musica Sacra pod kierunkiem Pawła Łukaszewskiego i kantorem Sebastianem Gunerką. Koncert dedykowany był Janowi Pawłowi II. Album został wydany w ograniczonym nakładzie miesiąc po jego śmierci. Później został nagrodzony Fryderykiem, pierwszym w karierze pianisty. Z okazji kanonizacji Jana Pawła II został wydany ponownie.

W 2006 roku ukazał się album tria Pawlika *Anhelli* inspirowany poematem Juliusza Słowackiego.

„Mam skłonność do romantyzmu w literaturze, szczególnie do romantyzmu polskiego – mówił po jego premierze pianista. – W ogóle interesuję się literaturą, zagłębiam się w filozofię. Nie ukrywam, że mając 15 lat, byłem bardziej przekonany o tym, że powinienem być literatem, poetą, polonistą. To mnie bardzo pociągało. Spojrzenie na świat nie tylko poprzez publicystykę, ale poprzez głębsze, bardziej poetyckie czy artystyczne wniknięcie w tę rzeczywistość, która nas otacza. Wchodzenie w głąb ludzkiej natury poprzez aspekt artystyczny geniuszu poety, muzyka czy malarza”.

Za muzykę do filmu *Rewers* w reżyserii Borysa Lankosza otrzymał nagrodę Orły 2010 Polskiej Akademii Filmowej na 34. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

Do ponownej współpracy z trębaczem Randedym Breckerem doszło w nieoczekiwanych okolicznościach.

„Z Randyem korespondowaliśmy, kiedy rodzina Breckerów poszukiwała dawców szpiku kostnego dla chorego na białaczkę saksofonisty Michaela Breckera – wspomina Włodek Pawlik. – Zaangażowaliśmy się w poszukiwania jego przodków najpierw w okolicach Lublina, a potem Suchowoli. Okazało się, że rodzina ze strony matki nosiła nazwisko Tykocki. Niestety, Michael zmarł w styczniu 2007 roku. Kiedy opowiedziałem tę historię dyrektorowi Filharmonii i Opery Podlaskiej Marcinowi Natęczowi-Niesiołowskiemu, zaproponował, żebym napisał utwór na zespół jazzowy, orkiestrę i zaprosił Randy’ego Breckera. Tak powstała suita jazzowa „Tykocin” wydana przez Polskie Radio. Randy zabrat ją do USA i pochwalił się w wytwórni Summit Records, która wydała jego album *Randy in Brasil*. Reakcja szefa wytwórni Darby’ego Christensena była natychmiastowa – wydajemy album w Stanach”.

Płyta znalazła się w wielu rankingach, recenzje były znakomite. Recenzent „Audiophile Audition” uznał ją za jedno z najlepszych połączeń jazzu i klasyki, jakie można usłyszeć, zaś poważany krytyk Arnaldo DeSouteiro uznał Pawlika za kompozytora roku.

Kolejny projekt z Breckerem *Night in Calisia* miał prapremierę 19 czerwca 2010 roku w Kaliszu. Był muzyczną kulminacją obchodów 1850-lecia miasta. Kompozycję zamówił u Włodka Pawlika dyrektor Filharmonii Kaliskiej, dyrygent Adam Klocek. Solistą był właśnie Randy Brecker. Rok później dokonano nagrania, a płyta ukazała się w Polsce jesienią 2012 roku. W rankingu dziennika „Rzeczpospolita” została polską jazzową płytą roku. W sierpniu 2013 wydała ją wytwórnia Summit Records. Wiadomość o nominacji do Grammy nadeszła rankiem 7 grudnia i była zaskoczeniem zwłaszcza dla naszego artysty.

„To spektakularny album – twierdził Darby Christensen. – Powinien trafić do większej liczby słuchaczy, bo ta wspaniała muzyka na to zasługuje. Fakt, że otrzymał nominację do Grammy, że wyróżnili go muzycni profesjonaliści, najlepiej o tym świadczy. Teraz jest dostępny nie tylko w USA, ale i na całym świecie”.

Wytwórnia Summit Records zadbała o promocję *Night in Calisia* w Ameryce. Płytkę otrzymali wptywowi recenzenci i stacje radiowe. Mimo że to nie jest muzyka skierowana do radia, które woli krótsze utwory, to pojawiła się w notowaniach popularności. Album *Night in Calisia* otrzymał nominację w kategorii Najlepszy Album Dużego Zespołu Jazzowego razem z czterema innymi płytami. Najpoważniejszym rywalem Pawlika i Breckera, sześciokrotnego laureata Grammy, był saksofonista Joe Lovano, solista Brussels Jazz Orchestra na płycie *Wild Beauty*. Ale to Włodek Pawlik Trio, Randy Brecker i Filharmonia Kaliska pod kierunkiem Adama Klocka zostali laureatami Grammy. Statuetkę otrzymał także Jacek



Koncert w Radziejowicach, grudzień 2009
Fot. Marek Dusza

Gawłowski, który zmontował, zmiksował nagranie i wykonał mastering.

W kwietniu Włodek Pawlik otrzymał pierwszego jazzowego Fryderyka w swojej karierze – dla Artysty Roku. Odbierając statuetkę podziękował szczególnie tym, którzy wspierali go w czasie jego kariery i wierzyli w jego talent. „To wzruszenie godne tego z Los Angeles. Jesteśmy tu, bo muzyka łączy” – powiedział, nawiązując do nagrody Grammy. W lipcu trio Włodka Pawlika zasyżło się w Alvernia Studios pod Krakowem, by przygotować materiał na nowy album, który ma się ukazać jesienią.

Marek Dusza – jest dziennikarzem, krytykiem jazzowym i fotografem. Od 1992 r. współpracuje z dziennikiem „Rzeczpospolita”. Recenzuje płyty w magazynie „AUDIO”. Pięciokrotnie nominowany do nagrody Grand Prix Stowarzyszenia Jazzowego „Melomani” – tzw. Oscara Jazzowego – w kategorii Krytyk – Dziennikarz Roku. Statuetkę tej nagrody otrzymał w 2013 r. Opublikował rozmowy z niemal stu muzykami. Był jedynym polskim dziennikarzem relacjonującym wręczenie nagród Grammy 2014 w Los Angeles. Wydarzenia jazzowe fotografuje od ćwierć wieku. Miał wystawy fotograficzne w Żyrardowie na Europejskich Integracjach Muzycznych, na festiwalu Bielska Zadymka Jazzowa, w Radiu Katowice w Pracowni Piwnicy pod Baranami. Wielokrotnie wyjeżdżał na targi MIDEM do Cannes, w latach 1997–2010 dokumentował i recenzował North Sea Jazz Festival w Holandii. Zdjęcia publikuje w portalu Culture.pl, „Rzeczpospolitej” i „Jazz Forum”. Prowadził blog jazzowy „Co Duszy gra”. Był kuratorem wystawy fotografii Marka Karewicza *Komeda*. Redaktor i autor tekstów serii dwudziestu wydawnictw książkowych z płytami CD „Magiczny świat jazzu”. Juror konkursów festiwalu Jazz nad Odrą i Bielska Zadymka Jazzowa. Konferansjer koncertów jazzowych.



je sieć wzajemnych zależności, dlatego rozwiązując różne zagadnienia, designer działa na styku wielu dyscyplin. Zresztą – nie zawsze dostarcza gotowych produktów praktycznie przyczyniających się do uratowania cywilizacji. Często wciela się w rolę krytyka-komentatora, przypominając o potrzebie respektowania zasad zrównoważonego rozwoju. Globalna gospodarka przyniosła ocieplenie klimatu oraz zanieczyszczenie wody i powietrza, dlatego współczesnych projektantów zainteresowało pozyskanie alternatywnych źródeł energii (Magdalena Czapiewska, Karol Murlak oraz Grzegorz Nawacki z Designlab). Ich zadaniem stało się też przywrócenie kontaktu z naturą w wielkich miastach (Edyta Makaruk i Halina Kamińska z Florabo, Tomasz Korzewski), jak również znalezienie nowych środków transportu przyjaznych dla środowiska (Nextbike, Stanisław Płoski). Designerzy porzucili zaawansowane technologie na rzecz prostoty konstrukcji wyrobów oraz naturalnych, mało przetworzonych materiałów (Katarzyna Delfina Petkow, Marta Niemywska oraz Monika Braunschdt i Sonia Słaboń z Kafti Design). Projektanci ograniczyli rozrzutne wykorzystanie surowców, odzyskując odpady, które utraciły swą funkcję i nadając im nowe walory użytkowe (Anna Łyszcz, Magda Rychard, Maja Szczypek oraz Tomasz Kopytowski i Anna Kamińska). Odpowiadając na pytania: „co to znaczy dziś dom”, zadbali o potrzeby współczesnego nomady – minimalisty, który nie przywiązuje się do miejsca i opiera bezmyślnej konsumpcji (Nina Woroniecka, Agata Kulik-Pomorska i Paweł Pomorski ze Studia Malafor). Projektanci współpracują też z lokalnymi społecznościami, odkrywają siłę tradycyjnych kultur (Jevgenija Jurkevica oraz Studio Knockoutdesign), przyglądają się zmianie struktury demograficznej społeczeństwa (Marta Morawska) oraz mówią o potrzebie poszanowania wszystkich religii (Katarzyna Kędzior) i ras (Alicja Strzyżyńska).

Uczestnicy wystawy ZAWÓD: PROJEKTANT niewątpliwie szanują zasady zrównoważonego rozwoju, acz warto powiedzieć, co one znaczą. Choć w ostatnich latach wiele o nich się mówi, nie zawsze są dobrze rozumiane. Na pomoc współczesnym producentom, którzy prześcigają się w pomysłach, aby przyciągnąć konsumentów do swoich towarów i usług, przyszła moda na ekologię. O uwagę klienta walczą dziś ekologiczne ubrania, kosmetyki, telewizory, samochody, rowery, kubki, torby na zakupy, ekobudynki, a nawet całe miasta. *Inhabitat.com* – strona poświęcona „zielonemu” designowi przybrała motto: „Green Design is Good Design. Good Design is Green Design”. Jak poinformował *Dezeen.com*, branżowy portal na temat „zrównoważonej” architektury i wzornictwa, Emeco – marka słynąca z mebli z aluminium, po 5 latach prac stworzyła krzesło *111 Navy Chair* – nową wersję swego ikonicznego

Navy Chair, wykonaną ze 111 plastikowych butelek PET po Coca-Coli poddanych recyklingowi. Producent zachował cechy oryginalnej, bardzo mocnej, trwałej i wygodnej wersji aluminiowej, lecz nowy, kolorowy mebel, który kosztuje połowę swego pierwowzoru (195 funtów szterlingów), znacznie ocieplił. „Zielonych” produktów nie brakuje też na żadnych targach. Oto parę przykładów mebli, wybranych przez dziennikarzy *Inhabitat.com* podczas *Tygodnia Designu (Milan Design Week)* na *Targach w Mediolanie (Fiera Milano)* z 2012 roku: fotel *Super-Elastica* z naturalnego ratanu (proj. Marco Zanuso jr. i Giuseppe Raboni, prod. Bonacina) zyskał swą nazwę od wyjątkowo elastycznego materiału, który umożliwia dostosowanie się jego kształtu do siedzącej na nim osoby, a po jego zwolnieniu – powrót do stanu pierwotnego. Seria krzeseł *Atlantic Collection* autorstwa Jose A. Gandia-Blasco powstała z materiału *NO-WOOD* – przystosowanej do 100-procentowego recyklingu mieszanki włókien naturalnych i plastikowych, która nadaje produktom trwałość i ciepło drewna. Natomiast Philippe Starck dla weneckiej marki Magis stworzył siedzisko *Tartan* z przetworzonego polipropylenu oraz zmieszanego i sprasowanego włókna konopnego.

Tymczasem projektowanie zrównoważone należy postrzegać w szerszym kontekście ekologii, ochrony środowiska naturalnego oraz rozwoju społeczeństwa. Ekspansja demograficzna oraz postęp technologiczny XIX i XX w., nieznanym dotąd wysokim poziomem konsumpcji i produkcji przemysłowej przyczyniły się do zużycia energii, emisji dwutlenku węgla, gwałtownego wzrostu liczby ludności, utraty bioróżnorodności, a także upadku lokalnych kultur i rynków zbytu. W ciągu ostatnich 200 lat liczba mieszkańców ziemi wzrosła siedmiokrotnie. Według średniej prognozy Biura Statystycznego ONZ w ciągu pięciu lat w miastach pojawi się około dwóch miliardów



nowych mieszkańców¹. Wedle danych Agencji UN – Habitat slumsy świata zamieszkuje ponad miliard ludzi i w ciągu kolejnych 20–25 lat liczba ta podwoi się. Podczas gdy w krajach zamożnych ekspansja miast to efekt pogoni ich mieszkańców za wyższym standardem życia, w miastach uboższego Południa procesy urbanizacyjne przynoszą katastrofy humanitarne i ekologiczne. Raporty organizacji międzynarodowych, na przykład *Raport UN – Habitat (Global Report on Human Settlements 2003: The Challenge of Slums 2003)* opisują wciąż pogarszające się warunki życia milionów mieszkańców Lagos, Kalkuty czy Nairobi, którzy żyją w osiedlach szatasów i kartonowych baraków, pozbawionych wody, kanalizacji, energii, komunikacji miejskiej, szkół i opieki lekarskiej. Ekspansja miast powoduje niekorzystne zjawiska, to jest segregację społeczną, ograniczenie kontaktów międzyludzkich, przestępczość, ale również wzrost zanieczyszczeń, kosztów infrastruktury technicznej i transportu. Jak można przeczytać w artykule *Totalne piękno produktów zrównoważonych*, opublikowanym na stronie www.biothinking.com ukazującej oddziaływanie produktów na środowisko i społeczeństwo, to właśnie one są źródłem wszystkich problemów ze środowiskiem w procesie ich wytwarzania, używania i usuwania². „Główne kwestie, tj. zanieczyszczenie, deforestacja, niedobory surowców oraz globalne ocieplenie to uboczne skutki aktywności, które podejmują konsumenci w związku z żywieniem, transportem, zamieszkaniem, ubraniem i niekończącym się ciągiem dóbr konsumpcyjnych na współczesnym rynku” – czytamy. Z każdej tony produktów, które nabywa konsument, powstaje ponad 30 ton odpadów, które nie znikają, gdzie zatem trafiają? Ponieważ większość designerów skupia się na ulepszeniu formy obiektów, a mniejszą wagę przywiązuje do tego, jak zostały one zrobione, natomiast produkty „zrównoważone” to te, które są najlepsze dla ludzi, ekonomii oraz planety, dlatego autorzy strony [biothinking.com](http://www.biothinking.com) postanowili pokazać, jak można je odpowiednio „przeprojektować”.

Zdaniem Marcio Duponta, brazylijskiego projektanta, analityka designu i konsumpcji zrównoważonej, który prowadzi portal *Sustainable – Social Design*, współczesny kryzys finansowy i ekologiczny to manifestacja „duchowej i moralnej nędzy bytu ludzkiego”, dlatego design XXI wieku pilnie powinien „wymyślić się na nowo”. „Potrzebujemy moralnej i materialnej regeneracji, planeta Ziemia i ludzkość nie może dłużej czekać” – napisał w swym manifestie *Design for a spiritual man*³. Aby go stworzyć na miarę XX wieku, konieczne jest skupienie się na duchowej naturze człowieka (*spiritual man*), który przewycięży swój materializm, a dzięki odpowiedniej edukacji i kulturze zbuduje „nową rzeczywistość”. Zdaniem Duponta projektowanie oznacza „szacunek dla ziemi i natury”, natomiast „design zrównoważony” – „nową postawę” w nim obecną, kiedy „człowiek dowiaduje

się, że jest częścią Ziemi”. Choć dotychczas design był dostępny jedynie dla tych, którzy mogli sobie nań pozwolić, winien być „uniwersalnym, podstawowym prawem, równie istotnym, co edukacja, pokarm, zdrowie”. W swym raporcie *Nasza wspólna przyszłość (Our Common Future)* z 1987 roku, zwanym też Raportem Brundtland, Światowa Komisja ds. Środowiska i Rozwoju ONZ (WCED) zdefiniowała „zrównoważony rozwój” (*sustainable development*) jako „zaspokajanie współczesnych potrzeb, bez zmniejszania możliwości ich zaspokajania przez przyszłe pokolenia”, co zatem oznacza on w projektowaniu i produkcji przedmiotów?

Jak można przeczytać w artykule *Leveraging sustainability in product design and manufacturing to drive revenue growth, fuel innovation and reduce risk*, opublikowanym na blogu *Sustainable Productdesign Tools*, „zrównoważenie” (*sustainability*) oznacza „robienie mniej, lecz lepiej”⁴. To wzięcie pod uwagę całego cyklu życiowego produktu oraz przyjrzenie się, jaki wpływ jego projekt, wytworzenie, używanie oraz pozbycie się wywiera nie tylko na gospodarkę, ale również na środowisko oraz na społeczeństwo. W tym ujęciu rozwój ekonomiczny nie jest wymierzony w naturę, a profity dla środowiska i/lub społeczne muszą iść w parze z korzyściami finansowymi. Produkty zrównoważone to takie, które są wytwarzane, używane, a następnie wtórnie przetwarzane i usuwane w sposób naturalny, a trzy elementy – „planeta, ludzie i zyski”, z angielska – *3P (Planet, People, Profit)* – koegzystują w równowadze. Dlatego w 1992 roku, podczas Szczytu Ziemi w Rio de Janeiro, opracowano *Agendę 21*, czyli wszechstronny plan działania w każdym obszarze, w którym człowiek wpływa na środowisko. Początki tego myślenia, krytyki konsumeryzmu oraz aktywności projektanta, który nie kieruje się dobrem ludzi, lecz żądzą zysku, sięgają lat 60. ubiegłego wieku, gdy Vance Packard napisał pracę *The Vaste Makers*⁵. Jego kontynuatorem był Victor Papanek, autor książki *Design for a Real World: Human Ecology and Social Change* wydanej w 1971 roku⁶. „Istnieją co prawda dziedziny działalności bardziej szkodliwe niż wzornictwo przemysłowe, ale jest ich bardzo niewiele” – napisał. Jak zauważył Piotr Mikołajczak, w pionierskiej pracy Papanka odnajdziemy takie zagadnienia, jak „projektowanie zrównoważone”, „projektowanie uniwersalne” czy *open design*, które we wszystkich poważnych opracowaniach dotyczących wzornictwa pojawiły się 40 lat później⁷.

Projektowanie zrównoważone wymusza nie tylko obowiązujące prawo i rynek, ale również coraz bardziej wymagający użytkownicy, chętni do płacenia za produkty czyste, zdrowe i wysokiej jakości. Ta nowa kategoria ponadprzeciętnie zamożnych konsumentów, hołdujących zdrowemu, zrównoważonemu stylowi życia, wnikliwie przygląda się przedmiotom. Na przykład słynna szczoteczka do zębów *Toothbrush* Philippe’a Starcka ma bardzo atrakcyjny kształt i wydaje się obojętna

1

A. T. Kowalewski, *Rozwój zrównoważony w procesach urbanizacji*, za: „*Nauka*”, nr 1 / 2005, s. 131.

2

The Total Beauty of Sustainable Products: www.biothinking.com/btintro.htm [data dostępu 5.11.2014].

3

M. Dupont: <http://productdesignhub.com/2010/12/design-for-the-spiritual-man/>.

4

www.sustainableproductdesigntools.blogspot.com/ [data dostępu 05.11.2014].

5

V. Packard, *The Vaste Makers*, New York 1960.

6

V. Papanek, *Design for a Real World: Human Ecology and Social Change*, New York 1971; wyd. polskie: *Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*, przeł. J. Holzman, Łódź 2012.

7

P. Mikołajczak, *Buntownik bez powodu*, „2 - 30”, 2013, nr 46, s. 70.



Edyta Makaruk, Halina Kamińska (Florabo), *Florama*, 2012

8

Zob. www.diegomasera.com

(data dostępu 5.11.2014).

9

Moda z recyklingu – to się teraz nosi
w *Nowym Jorku*, za: „Metro”, 2.06.2014, s. 5.

dla środowiska. Ale tylko z pozoru, gdyż designer powlekał jej rączkę chromem, co jest toksyczne. Projektant „zrównoważony” pomyślałby nie tylko o sposobie wykonania tak zabawnego przedmiotu, jak zrobił to Starck, ale również o kwestiach społecznych oraz tych związanych z dbałością o środowisko. To oznaczałoby zaprojektowanie szczoteczki przystosowanej do recyklingu oraz zastąpienie włosy nylonowych znacznie lepszymi, bo naturalnymi i bardziej trwałymi, z gumy kauczukowej. Eksperti z portalu *biothinking.com* przekonują, że w zrównoważony sposób należy zaprojektować nie tylko wszystkie nowe produkty, ale również przejrzeć te już powstałe. Designer Diego Masera wymyślił więc krzesło, które można wytwarzać w małych, wiejskich warsztatach w Meksyku⁸. Zużyto przy tym jedną czwartą dotychczasowej ilości drewna, co przyczyniło się do ocalenia lokalnych lasów, a ze względu na swoją stylistykę mebel sprzedaje się dwa razy lepiej niż te tradycyjne.

„Ekodesign” staje się dziś coraz bardziej popularny, a z recyklingu może pochodzić niemal wszystko. Powstają więc klosze do lamp z kapsli oraz zakrętek, pufy z opon samochodowych, stoły z palet oraz długopisy z makulatury. Podczas niecodziennego pokazu mody, który w czerwcu 2014 roku odbył się w Nowym Jorku na dach budynku Brooklyn Navy Yard, modelki prezentowały stroje i dodatki wykonane z materiałów z recyklingu⁹. Uczniowie

KNOCKOUTDESIGN, *Awateef*, 2011



Marta Niemywska, *Bibliotekarka*, 2010



Widok ogólny wystawy

Widok ogólny wystawy



Widok ogólny wystawy



lokalnych szkół średnich i wyższych oraz zwodowi projektanci stworzyli stroje między innymi z filtrów do kawy, chusteczek jednorazowych, tektury, taśmy klejącej, worków na zboże, a nawet szklanych ekranów. Raul Laurie zaprojektował miskę z fusów do kawy, włoska firma Capolinea Design zaoferowała biodegradowalny regał z przemysłowych rur celulozowych, natomiast Samsung – telefon komórkowy, którego obudowa rozłoży się, nie trując gleby. Czy takie sposoby wdrażania myślenia ekologicznego można jednak uznać za przemyślane, a projekty – za potrzebne? Jak służy przyszłości planety zalewanie jej kolejnymi, nietrwałymi dobrami, które za chwilę wylądują w koszu? Czy podążanie za najnowszymi trendami oraz porzucanie dobrze funkcjonującego iPoda, kiedy na rynku pojawia się jego kolejny model, nie jest tak naprawdę antyekologiczne? Czy ekologia nie stała się przypadkiem narzędziem marketingowym w rękach nieetycznych korporacji, które kreują modę, wypuszczając na rynek „ekologiczne” produkty o trudnych do zweryfikowania walorach? Według dr. Franka O’Connora, dyrektora Ekodesign Centre (EDC),



Monika Braunsch, Sonia Słaboń (Kafti Design), Berga, 2009

10

Polityka a praktyka. Jak wprowadzić ekodesign do życia? | dyrektorem Ekodesign Centre, dr. F. O’Connorem, rozmawia A. Furmańczyk, *DESIGN_PL Wielkopolski Magazyn Projektowy*, październik – listopad 2011, nr 3, s. 9.

11

G. Niwiński, *Ekoprojektowanie*, „2 - 30”, 2009, nr 32, s. 80.

„większość współczesnego wzornictwa to nadal czysty biznes”¹⁰, jakie zatem wymogi musi ono spełnić, by odpowiadało zasadom projektowania zrównoważonego?

Do oceny i wyboru optymalnych rozwiązań designerzy stosują więc szereg narzędzi, to jest diagramy graficzne, czy listy potwierdzające spełnienie różnych postulatów, to jest trwałość wyrobu, zdolność do recyklingu, bezpieczeństwo jego produkcji, zastosowanych materiałów, użytkowania, opakowania, oznakowania oraz zgodności z obowiązującym prawem¹¹. Decyzje istotne dla środowiska naturalnego podejmuje się już na etapie projektu. Najistotniejszym wymogiem przy projektowaniu zrównoważonym jest redukcja zużycia energii, której produkcja zwiększa emisję CO₂. Czy wyrób odpowiada na rzeczywiste potrzeby? Jak długo będzie zdalny do użytku? Czy można go będzie naprawiać, czyścić i serwisować? Czy jego konstrukcja jest dość trwała, aby te naprawy w ogóle miały sens? – oto kolejne ważne pytania. W Lowell Center for Sustainable Production University of Massachusetts opracowano schemat dla produktów zrównoważonych, w którym postawiono pięć pytań¹². „Czy produkt jest zdrowy dla konsumentów?” – to znaczy czy jest on bezpieczny w użyciu i nie został wykonany na przykład z toksycznych bądź łatwopalnych materiałów. W pytaniu: „czy produkt nie szkodzi środowisku?” uwzględniono takie czynniki, jak oszczędność energii, wody, zużycie zasobów odnawialnych, a także ich zdolność do biodegradacji. „Czy produkcja produktu jest korzystna dla lokalnych społeczności?” – to znaczy czy jej uczestnicy decydują o niej i czerpią profity. W pytaniu: „czy proces produkcyjny jest bezpieczny dla pracowników?” – zadbano nie tylko o ich



Anna Łyszcz, Magda Rychard, Maja Szczypek, *M.A.M. Airbag*, 2011



Anna Łyszcz, Magda Rychard, Maja Szczypek, *M.A.M. Airbag*, 2011

godny zarobek, długość i bezpieczeństwo pracy, ale również poszanowanie praw pracowniczych, jak choćby zakaz pracy dzieci, czy jakichkolwiek form przymusu i dyskryminacji. Natomiast wymóg ekonomicznej optymalności produktu dotyczy tego, czy odpowiada on wymogom rynku i został wykonany po uwzględnieniu kosztów społecznych i ekologicznych. W książce *Cradle to Cradle. Remaking The Way We Make Things* Michael Braungart oraz William McDonough wysunęli potrzebę rezygnacji z gospodarki jednokierunkowej, polegającej na przetwarzaniu surowców w odpady, na rzecz gospodarki cyklicznej, w której surowce krążą w sposób zbliżony do zamkniętego¹³. Dlatego na stronie *biothinking.com* można znaleźć prosty schemat, zatytułowany cyclic | solar | safe (dost. cykliczny | solarny | bezpieczny), który oddaje trzy najistotniejsze cechy wyrobów „zrównoważonych”. Produkt spełnia wymóg „cykliczności” (*cyclic*), gdy został wykonany z organicznych, łatwych do przetworzenia materiałów, to jest metalu, szkła, drewna, skóry, wełny, które

nieustannie krążą w zamkniętym obiegu przyrody i można je poddać recyklingowi bądź przeznaczyć na kompost. Taki jest na przykład pokazany na wystawie *ZAWÓD: PROJEKTANT* rower *Bo-nobo* (2011) Stanisława Płoskiego, którego rama powstała z lekkiej sklejki brzozonej, a także sofa *Blow* (2010) projektu Agaty i Pawła Pomorskich, wykonana z nadmuchiwanymi workami, które w 100% podlegają recyklingowi. Wyrób spełnia wymóg „solarności”, jeśli wykorzystano energię słoneczną lub inne formy energii odnawialnej, bezpieczne zarówno podczas jej użytkowania, jak i wytwarzania. Jak choćby miejska ławka *Electricity* (2011) projektu Magdaleny Czapiewskiej, Karola Murlaka oraz Grzegorza Nawackiego z designlab, będąca w istocie minielektrownią, zasilaną promieniami słonecznymi, które w zimne dni ogrzewają oparcie mebla. Natomiast produkty „bezpieczne” to takie, których wytworzenie, używanie i usunięcie nie powoduje emisji toksyn oraz zniszczenia ekosystemu. Reprezentują je takie prace, jak choćby lampy *Lekkie* (2012) z półprzewodzącej włókniny (proj. Katarzyna Delfina Petkow), wykonane z potączonych płatków polipropylenu, niedrogi w produkcji krótkoseryjnej lampy *Berga* (2009) projektu Moniki Braunschütz oraz Soni Słaboń z Kafti Design, a także nader trwały, prosty regał *Bibliotekarka* (2010) Marty Niemywskiej, który można łatwo dostosować do aktualnych potrzeb użytkownika.

Deyan Sudjic, wieloletni dyrektor Design Museum w Londynie, który w książce *Język rzeczy* wyraził przekonanie, że „im więcej posiadamy, tym mniej używamy”¹⁴, okazał się wyznawcą tak ważnej idei zrównoważonego rozwoju, jaką jest krytyka bezmyślnego posiadania przedmiotów. Z tymi, które nas otaczają, prawie nie mamy kontaktu, po wykorzystaniu wyrzucamy je, dlatego do odzyskania codziennych przedmiotów postanowili zachęcić holenderscy aktywiści z grupy Platform21, którzy na swej stronie internetowej *www.platform21.nl* ogłosili *Manifest* pod hasłem „Stop Recycling. Start Repeating”. Według nich ciągłe reperowanie, przerabianie oraz ponowne używanie to nie tylko sposób na przedłużenie rzeczom życia i poznanie

ich działania, ale również – na zbudowanie z nimi żywej więzi emocjonalnej, pobudzenie wyobraźni oraz zabawę. Grupa Platform21 zorganizowała warsztaty, wystawy, wykłady, a pod adres podany na jej stronie można było przestać zdjęcia, by podzielić się efektami swych napraw. I choć po pięciu latach, w 2009 roku, zawiesiła swą aktywność, zachęciła wiele osób do podobnych, oddolnych, projektanckich praktyk. Strategia ta nie została pokazana na wystawie w Salonie Akademii, lecz o wszystkich obecnych we wzornictwie zrównoważonym trudno wspomnieć. Jeśli chodzi o konsekwentne jego tworzenie – Polska znajduje się na początku długiej drogi. Największym zadaniem stojącym przed współczesnymi projektantami nie jest kierowanie się zyskiem i ulotnymi trendami ani produkowanie modnych gadżetów, lecz krytyczne spojrzenie na otoczenie człowieka, przypomnienie sobie o jego emocjach i potrzebach oraz wybranie takich rozwiązań, które podniosą jakość życia i uczynią świat lepszym. Na szczęście, jak pokazała to wystawa *ZAWÓD: PROJEKTANT* oraz te wcześniejsze: *Wszystko, na zawsze – dziś. Polski i brytyjski design zrównoważony* (MOCAK, Kraków, 2013) oraz *DEEP NEED – empatia i projektowanie* (Łódź Design, 2013), młodzi polscy projektanci, którzy działają w perspektywie codziennego życia, wpływają na zmianę naszych nawyków i uczą, że „mniej, znaczy dziś więcej”. Wcielając zasady „zrównoważonego designu”, pokazują, że można żyć oszczędniej, bardziej uważnie, nie szkodząc naturze. To krok w dobrą stronę.

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

Zdjęcia pochodzą z archiwów artystów i galerii Salon Akademii.

12

S. Edwards, *A New Way of Thinking: The Lowell Center Framework for Sustainable Products*. Sustainable Product Project. Lowell Center Framework for Sustainable Production, ed. University of Massachusetts (UMASS), Lowell, 2009, s. 10. Dokument ten jest również dostępny na stronie www.sustainableproduction.org/downloads/LowellCenterFrameworkforSustainableProducts11-09.09.pdf [data dostępu 5.11.2014].

13

M. Braungart, W. McDonough, *Cradle to Cradle. Remaking The Way We Make Things*, 2002. Zob. też: G. Niwiński, *ibidem*.

14

D. Sudjic, *The Language of Things*. London 2008; wyd. polskie: *Język rzeczy*. Kraków 2013, s. 5.



Ingrid Ledent, *Illumination* (fragment) 2014, litografia, druk cyfrowy (Grand Prix, Nagroda Główna Rektora ASP w Warszawie)

Agnieszka Cieślińska-Kawecka

WARSZAWSKIE

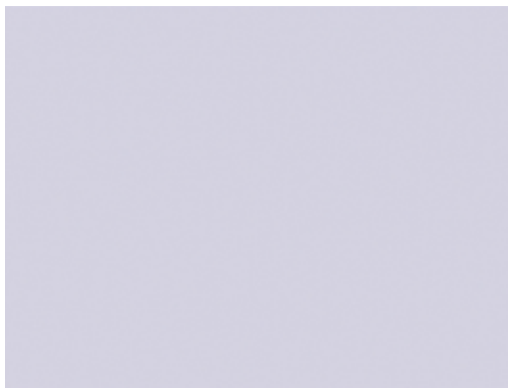
TRIENNALE IMPRINT

TRZY WYSTAWY GRAFIKI

2008/2011/2014

Poprzednie edycje

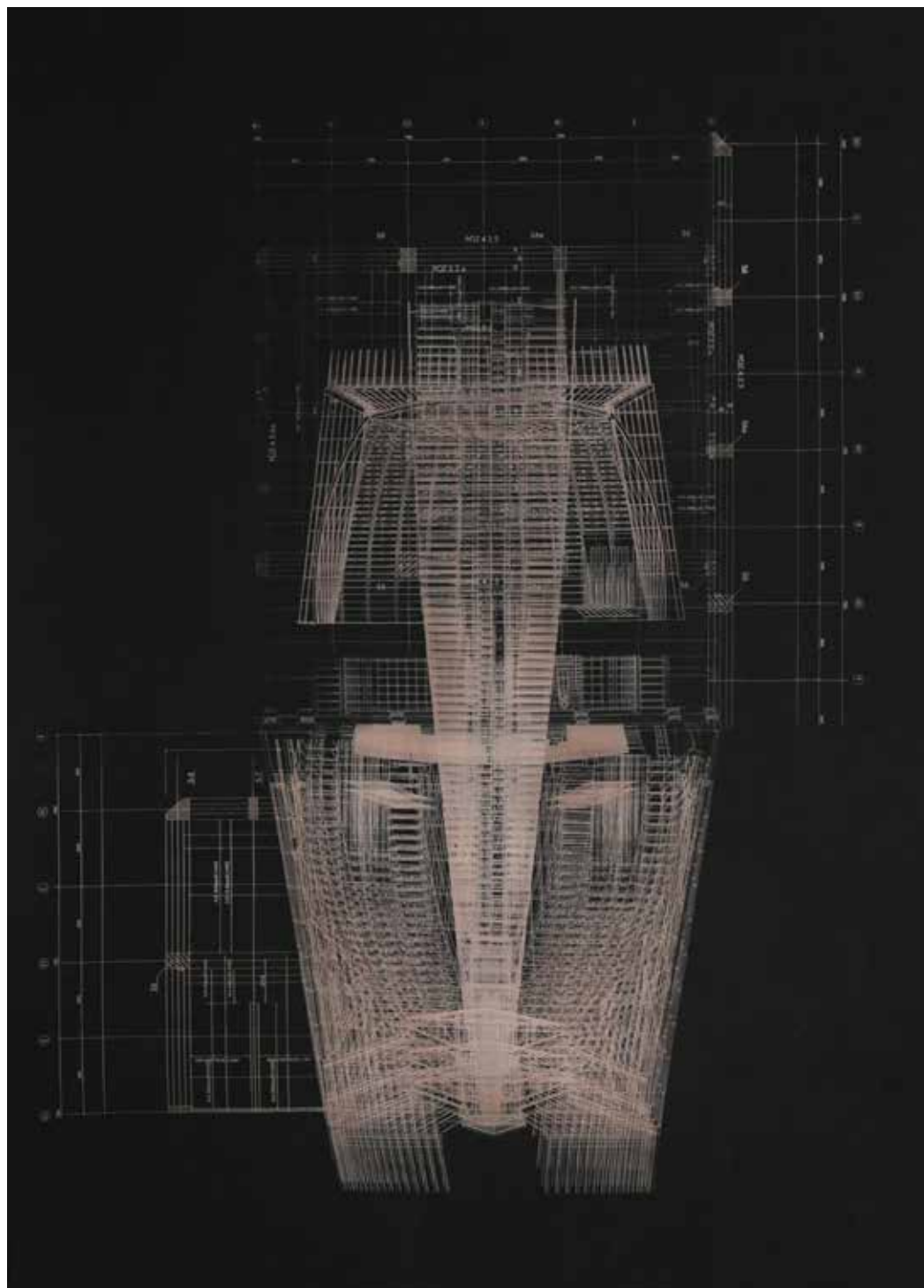
Na powstanie Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych im. Tadeusza Kulisiewicza w Warszawie złożyło się kilka fortunnych okoliczności. Przychyłność urzędników, silna potrzeba środowiska artystycznego a także jakaś sprzyjająca aura tamtych czasów (wsparcie ze strony Fundacji im. T. Kulisiewicza, ogromne zaangażowanie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie). Pierwsza edycja IMPRINTu miała miejsce w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie w 2008 roku. Pamiętam zamieszanie dzień przed otwarciem, kiedy z wystawy zniknęły prace jednego z jurorów, Borysa Żutowskiego, rosyjskiego artysty (grafika związanego ze Studiem Elji Bielutina). Policyjne śledztwo ustaliło, że grafiki zostały ukradzione przez panów z ekipy montażowej,



którym prace artysty bardzo się spodobały. Najzabawniejsze jednak było zadowolenie samego Żutowskiego, który zachwycony zdarzeniem, zamierzał opisać IMPRINT w powstającej właśnie autobiografii. Pierwsze Triennale w moim przekonaniu, pomimo różnych niedoskonałości, było sukcesem. Wielorakość wspaniałych prac, które otrzymaliśmy z całego świata, przeszła nasze oczekiwania. (Nadeszło 1255 grafik 484 artystów z 44 krajów). Do tej pory koledzy z innych ośrodków wspominają wielką galę otwarcia IMPRINTu, mnóstwo artystów z zagranicy i niezapomnianą obecność Pani Prezydentowej Marii Kaczyńskiej, która dziękując za zaproszenie, po obejrzeniu wystawy prosiła, żeby pamiętać o niej przy kolejnych edycjach. Wielką zaletą warszawskiego Triennale był przewodni temat, który w ogólnym założeniu miał zarówno łączyć różne środowiska, jak i otwierać dyskusję na problemy współczesnego świata. Grafika wydawała się właściwą formą do takich debat, jako dziedzina szybko reagująca na zmiany społeczne i cywilizacyjne. *Zderzenia cywilizacji* – temat pierwszego Triennale podczas towarzyszącej wystawie konferencji przyjął formę dyskusji nad rolą i przyszłością współczesnej grafiki (w panelu prof. Marii Poprzęckiej *Gutenberg versus Microsoft*). Temat *Metropolis*, zaproponowany dla drugiej edycji Triennale IMPRINT, mocno zaznaczył się w formie ekspozycji, jak i w charakterze prac prezentowanych w Arkadach Kubickiego w Zamku Królewskim w Warszawie.

Poszukiwania nowej formy prezentacji grafiki.

Wystawa IMPRINT 2014 *Iluminacje* znacząco odbiegała od poprzednich wydarzeń. Przede wszystkim tegoroczne Triennale było imprezą zamkniętą, na którą zostali zaproszeni wybrani artyści. Miała więc charakter wystawy kuratorskiej. Dodatkowym elementem było miejsce ekspozycji. Stary budynek Wydziału Weterynarii SGGW, przed renowacją – który wymagał wyjątkowo dużo pracy w celu aranżacji wnętrza. Należało pokazać realizacje 50 uczestników w kilku nieprzystosowanych do tego celu pomieszczeniach. Zaletą tegorocznej wystawy była z pewnością szersza i poważniejsza prezentacja poszczególnych artystów. Wadą było zamknięcie imprezy na nieoczekiwane nowości, które zawsze pojawiają się podczas otwartego konkursu, mniejsza skala imprezy i dyskusyjny zestaw



Joanna Leszczyńska: *Arka IV*, 2012, serigrafia 140x100 cm (Nagroda Fundacji im. Tadeusza Kulisiewicza)

prac. Jednak nowe formuły pokazów graficznych wymuszane są zmieniającą się tożsamością samej grafiki, dawniej zwanej warsztatową, dzisiaj chętniej określanej artystyczną. Klasyczne techniki graficzne w konfrontacji z zapisem cyfrowym straciły na znaczeniu, a eksperymenty warsztatowe z użyciem nowych narzędzi czy technologii stały się jednym z ważniejszych elementów w twórczości artystów sięgających po warsztat graficzny. Doświadczenie pokoleniowe artystów grafików przelomu XX i XXI wieku przyniosło wiele zmian, a nieograniczone możliwości nowych technologii wpłynęły znacząco na obraz tej formy wypowiedzi artystycznej. Dlatego grafika jest nie tylko środkiem wyrazu o imponującej historii, ale również ważną dziedziną sztuki we współczesnej kulturze. Polska od dawna zajmuje wyjątkowe miejsce w międzynarodowym środowisku grafiki artystycznej, czego dowodem są liczne nagrody i obecność polskich prac na międzynarodowych konkursach i przeglądach graficznych. Na istniejący potencjał w tej dziedzinie ogromny wpływ miała tradycja przedwojennej polskiej szkoły grafiki. To wówczas środowisko warszawskiej grupy Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików RYT (1926–1939) nadawało ton artystycznemu życiu w kraju, budując jednocześnie międzynarodową pozycję polskiej grafiki. W 1933 i 1936 roku zorganizowano w Warszawie, z dużym

powodzeniem, pierwsze Międzynarodowe Wystawy Drzeworytu, których cykl przerwała II wojna światowa. Od 1966 roku tradycje te kontynuuje Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. W Polsce odbywa się wiele znaczących przeglądów graficznych: w Krakowie, Katowicach, Toruniu, Łodzi, Jeleniej Górze – to te największe i cykliczne. Jednocześnie takie instytucje jak Fundacja im. Mariusza Kazany czy Fundacja im. T. Kulisiewicza w znaczący sposób przyczyniają się do promocji polskiej grafiki. Młode Triennale IMPRINT włącza się do tej działalności, wciąż poszukując własnej, odrębnej tożsamości i nowoczesnej formuły prezentacji grafiki artystycznej.

Nagrodzona na tegorocznym Triennale IMPRINT Ingrid Ledent w swoim tekście poświęconym grafice napisała: „Jako artystka wolę nie czynić rozróżnienia pomiędzy grafiką a ogółem współczesnych sztuk wizualnych. Artysta powinien przekraczać granice każdego medium”¹. Jednak jej twórczość prezentowana jest przede wszystkim na konkursach i wystawach graficznych. To dzięki dużym wydarzeniom, takim jak IMPRINT, może istnieć dyskurs dotyczący tożsamości grafiki, mogą rozwijać się różnorodne postawy artystyczne i, mam nadzieję, może rozwijać się także tradycyjna grafika warsztatowa.

1

*Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych.
Doświadczenie pokoleniowe artystów przelomu
XXI wieku. Twórczość-Refleksja-Prezentacja.
Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2014.*

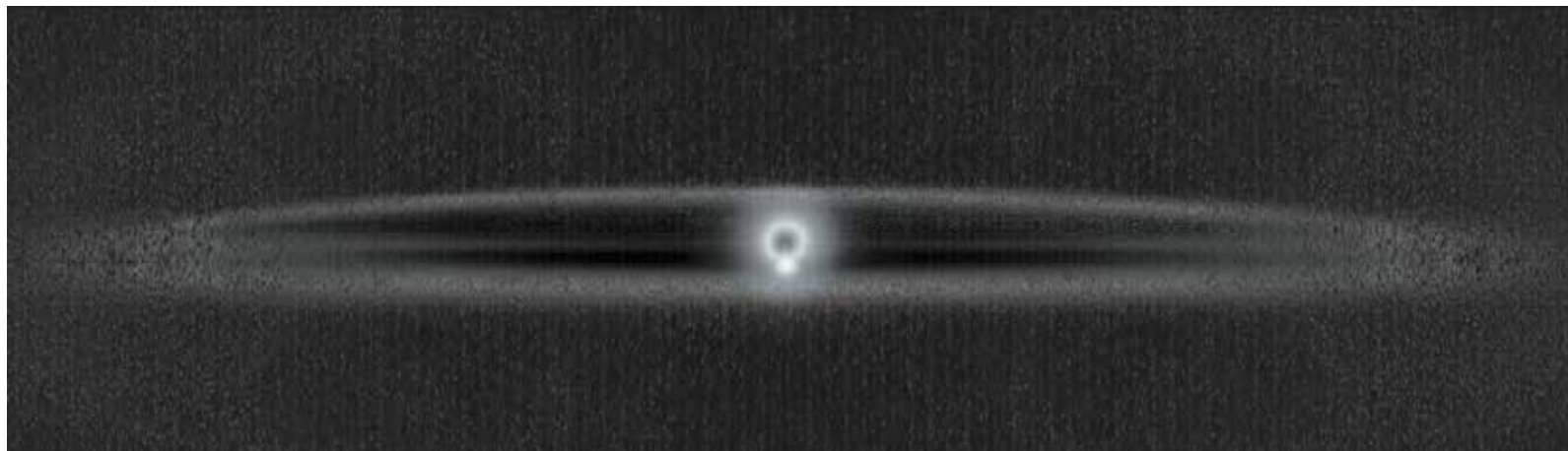
Agnieszka Cieslińska-Kawecka – ur. 1964, profesor sztuk plastycznych, artysta grafik. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 1991 roku. Obecnie prowadzi pracownię w Katedrze Grafiki Warsztatowej rodzimej uczelni. Od 2002 roku członek Zarządu Fundacji Stypendia i Nagrody im. Tadeusza Kulisiewicza. Kurator wielu wystaw graficznych, m.in. IMPRINT Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych w Warszawie, polskiej ekspozycji *Fusion—International Contemporary Intaglio Prints* Guanlan (Chiny), *Transgrafika. Polscy Artysty w Kolekcji Sztuki im. Mariusza Kazany*, Guangdong Museum of Art (Chiny). Członek jury konkursów krajowych i międzynarodowych. Laureatka wielu nagród krajowych i międzynarodowych, m.in.: Kachi International Triennial Exhibition of Prints (Japonia), 2006, The Naka-Tosa Museum of Art, (Japonia), 2009, Nagroda 8. Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, (Polska), 2012.

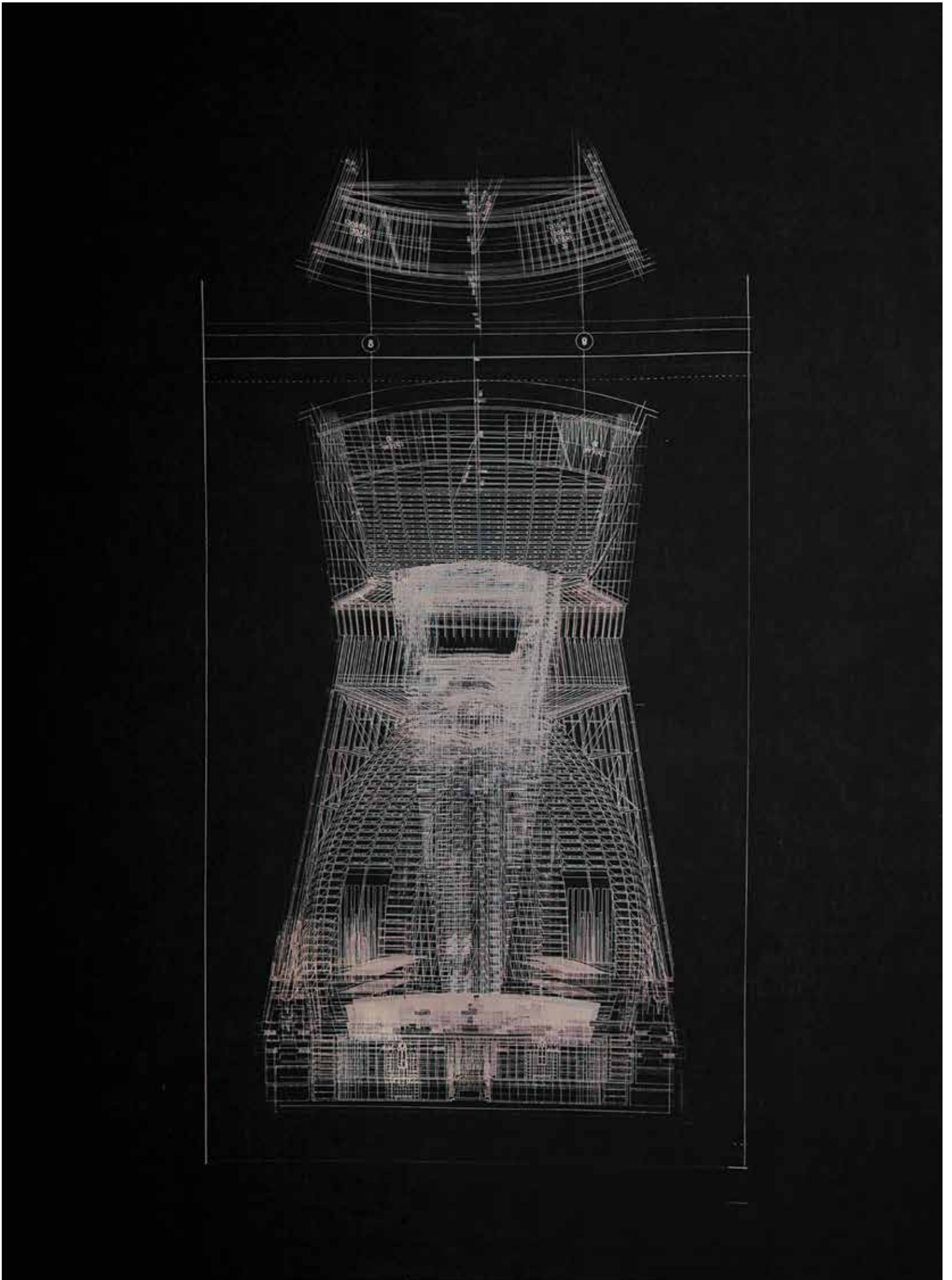
Fot. archiwum IMPRINT

Waldemar Węgrzyn: *Once upon a time*, 2014, druk cyfrowy, 350x100 cm (Nagroda Fundacji im. Mariusza Kazany)



Waldemar Węgrzyn: *Your time*, 2014, druk cyfrowy, 350x100 cm





Joanna Leszczyńska: *Arka V*, 2012, serigrafia 140x100 cm

grafiki warsztatowej w Galerii MiTo w 2013 roku. Wszystkie inicjatywy miały spontaniczny, oddolny charakter. Osoby zaangażowane w urzeczywistnianie kolejnych pomysłów to kuratorki Aleksandra Tubielewicz i Marta Banaszak oraz grupa, studentów i pedagogów z Wydziału Grafiki. Jaka była tegoroczna edycja, czyli KISSPRINT 2014? Niecodzienne było miejsce wystawy: trzy przywracane do życia zabytkowe kamienice, zlokalizowane w różnych częściach Warszawy. W remontowanych lub przeznaczonych do remontu budynkach, dzięki uprzejmości i pomocy firmy Feniks, właściciela i gospodarza obiektów, zorganizowano 19 indywidualnych wystaw graficznych. Uczestników wyłoniło jury na podstawie przedstawionych dokumentacji. Wybrani artyści byli zobowiązani do przygotowania i zaaranżowania ekspozycji. Duże przedsięwzięcie organizacyjne i logistyczne.

Otwarcie wystawy: 5.06.2014, centrum Pragi, ul. Okrzei 26, godz. 18. Ruszamy. Na siatce budowlanej przykrywającej remontowaną kamienicę wydrukowano grafikę Marty Banaszak *Lizaki*. W klimat wystawy wprowadza samo wejście:



Kissprint 2014, Mokotowska 73



ciemna klatka schodowa otwartego tylko na czas ekspozycji budynku. Na piętrze duże mieszkanie. Dziwne uczucie, bo wchodzimy w prywatną przestrzeń opuszczoną przez dawnych lokatorów. Pierwsza z pięciu prezentacji to praca Moniki Proniewskiej „Kolekcja”. Składa się z serii grafik wykonanych w klasycznych technikach, głównie akwaforcie i akwatincie. Autorka porusza się po różnych obszarach obrazowania, od kameralnych, wykonanych z ogromną precyzją surrealizujących grafik, przez ryciny z motywami roślinnymi, po prace eksponujące zdecydowane, geometryczne, abstrakcyjne formy. Tworzy z nich, dla potrzeb ekspozycji, duże obrazy. Kolekcja nie jest już rozproszona. W następnym pomieszczeniu oglądamy serię grafik Klaudii Krynickiej. Autorka przedstawiła prace wykonane w technice serigrafii z cyklu, w którym seria postaci stanowi pretekst do podjęcia tematu kobiecej cielesności i motywu przemijania. W sąsiednim pokoju graficzna instalacja Magdy Nowakowskiej, zatytułowana *Memory*. Bardzo osobisty cykl inspirowany poezją, odnalezionymi w rodzinnych archiwach wierszami, napisanymi przez Helenę Troniewską. Wiersze nigdy nie zostały opublikowane, pozostały w rękopisie, najstarszy pochodzi z 1898 roku. Świadectwo pasji, namiętności i odległego czasu. Prace wpisują się w kontekst miejsca, które odwiedzamy, wręcz je dopetniają. Tak też jest z pracami Mariusza Filipowicza. Autor zaprezentował serię fotograficznych portretów osób, których wyjściowym przedstawieniem była własna postać i twarz autora. To zwielokrotniony, zakamuflowany portret twórcy. Mariusz Filipowicz

odpowiednio zaadaptował otrzymaną przestrzeń. Umieścił portrety na passe-partout z białej glazury lub na kaflach pozostałych w pokojach pieców. Opuszczone miejsce przestało być anonimowe. Innymi środkami posłużyła się Anna Kosarewska. Przedstawiła prace z cyklu „Ciało otwarte”. Jej grafiki inspirowane stronicami z anatomicznych atlasów poruszają problem cielesności i różnych form pojmowania ludzkiego ciała przez współczesną kulturę. W przestrzeni mieszkania na ul. Okrzei stworzyła przy ich pomocy instalację, poszerzając kontekst znaczeniowy dzieła. Prace wyprowadzone ze sterylnej przestrzeni galeryjnej w nowym miejscu zyskały niejednokrotnie zaskakujący wymiar.

Na miejsce następnej wystawy jedziemy na drugą stronę Wisty. Okolice Politechniki. Otwarcie wystawy: 5.06.2014, ul. Noakowskiego 16, godz. 19.30. Inne miejsce, inne otoczenie. Kamienica jest już po remoncie. Na teren ekspozycji wchodzimy z podwórka studni. Piwnica, magazyn, podziemny garaż? Jest to przestrzeń surowa, wręcz minimalistyczna, pełna zakamarków, korytarzy, pomieszczeń o różnej wielkości. Oglądamy pokaz piątki artystów. Maciej Januszewski zaprezentował prace odbite na grubej tekturze i matryce grafik. Matryce, znaki, wycięte precyzyjnie po formie ze sklejki, pokryte są czarną farbą graficzną. Autor umieścił je w starannie dobranych miejscach, niszach, zaułkach, rozlokowanych w rozległej przestrzeni, umiejętnie wykorzystując światło i panujący w pomieszczeniach półmrok. Wędrujemy po labiryncie pomieszczeń.



Kissprint 2014, Noakowskiego 16

Prace Zuzanny Jankowskiej, seria grafik wykonanych w technice offsetu, świadczą o poszukiwaniu i umiłowaniu wolności. Przesycone są fascynacją pędem i prędkością. Mijamy czarno-białe linoryty Sylwii Jagieło, precyzyjnie, punktowo wycinane, odbite na delikatnej bibule. Jeszcze inne są prace Ani Stefańskiej z serii „Dywany”. To duże kolorowe grafiki, których geometryczne układy uzupełniane są przez nabite na ich powierzchni formy

i znaki. Koezystencja grafiki cyfrowej i tradycyjnie tworzonych matryc jest w tym wypadku wręcz idealna. Kolejna duża prezentacja to ekspozycja grafik Wojtka Domagalskiego. Autora fascynuje przestrzeń miejska. Stara się odstąpić i zauważyć to, co niedostrzegane, ukryte, pomijane, a przez to intrygujące i tajemnicze. Opuszczamy galerijną przestrzeń przy Noakowskiego. KISSPRINT to bardzo zróżnicowana stylistycznie wystawa. Taka

miała być. Znakomicie sprawdziła się koncepcja umieszczenia prac, indywidualnych pokazów w różnym otoczeniu.

Trzecie miejsce wystawowe, okolice placu Trzech Krzyży. Otwarcie wystawy: 5.06.2014, ul. Mokołowska 73, godz. 21. Wnętrze kamienicy pokryte napisami, warstwami graffiti jest naturalną scenografią dziewięciu kolejnych wystaw. W budynku, na klatce schodowej panuje klimat znany z berlińskiego Kreuzbergu. Nie ma tu śladu galerijnej atmosfery. Wystawy rozlokowane są na dwóch piętrach. Krążymy po kolejnych mieszkaniach, przyjmowani przez gospodarzy. Pulsacyjna muzyka, półmrok, dużo gości. W sąsiedztwie muzycznej konsoly odnajdujemy grafiki Michała Kocharńskiego. Praca zatytułowana „Intuicje” stanowi harmonijne połączenie formy i idei. Zainteresowało go poszukiwanie relacji między formami organicznymi, naturalnymi, a tymi które są wytworami naszej cywilizacji. Przygotował serię wielowarstwowych grafik drukowanych na siatkach budowlanych i papierze, po złożeniu ujawniają ostateczną, zamierzoną przez autora formę znaku. Struktura obrazu zmienia się wraz ze zmianą kąta obserwacji. Zmusza to widza do podążania za obrazem, śledzenia zachodzących na jego powierzchni przemian. Prace uzyskały dozę tajemnicy i jednoznaczności. Interesujące jest dochodzenie, poszukiwanie ostatecznego kształtu obrazu. W pokoju z resztkami dawnych



Kissprint 2014, Okrzei 26



Kissprint 2014, Noakowskiego 16

tapet na ścianach prezentowane są prace Doroty Ziótkowskiej. To obszerny cykl prac graficznych noszący tytuł „Chambre d`amour / Chambre d`enfer”. Dotyczący relacji doznań cielesnych i emocjonalnych. Opowiada o tym, co bardzo intymne, co często staramy się ukryć świadomie lub nieświadomie, z czego trudno uczynić przedmiot zwierzeń. Inną estetyką posługuje się Joanna Gębał. Jej minimalistyczne grafiki mają swój rodowód w fotografii. Zostały wydrukowane na powycinanych, aluminiowych blachach. W zdegradowanej przestrzeni opustoszałego mieszkania wyglądają jak relikty innej rzeczywistości. To próba zmierzenia się z przestrzenią i materialnością, nastąpiło całkowite uprzedmiotowienie grafiki. W kolejnej strefie Katarzyna Betlińska prezentuje wielkoformatowe prace wydrukowane na cienkiej tkaninie. Delikatna gra światła, która rozgrywa się na powierzchni prac, dobrze współgra z wybranym podłożem. Współczesna grafika przekracza schematy. Praktycznie można wydrukować wszystko na wszystkim. Jeszcze inny rodzaj prac i myślenia o grafice prezentuje Iga Alberska. Autorka stworzyła instalację łączącą elementy graficzne z realnymi przedmiotami, tak zwanymi *ready mades*, formami rzeźbiarskimi i projekcją wideo. Jej realizacja nosi tytuł *Generacja Y*. Centralnym elementem instalacji jest umieszczony na dywanie z trawy leżak, z wydrukowaną grafiką, z hasłem „We are fucking angry!”. To praca zaangażowana w problemy współczesnego pokolenia, pełna

symboli i kulturowych odniesień. W rozległych przestrzeniach kamienicy przy Mokotowskiej, bogactwie bodźców różnej natury, można się zagubić. Krążymy po piętrach. Wchodzimy do kolejnych mieszkań. Tu już byliśmy. Kolejne pomieszczenie. Kameralna przestrzeń. Na ścianach oprawione grafiki Aleksandry Tubielewicz. Na podłodze rozsypana warstwa suchych liści. Kolejna artystka, która umiejętnie stworzyła nastrój do prezentowanych prac i właściwie wykorzystwała miejsce ekspozycji. Problematyka prac dotyczy sfery egzystencjalnej, przemijania, upływającego czasu, potrzeby obcowania z czymś więcej niż materialna i powierzchniowa rzeczywistość. Idziemy dalej. Kolejne pomieszczenie. Linoryty Marty Banaszak. Różne tematy, różne rodzaje estetyki. Wizerunki bohaterów kultury pop sąsiadują z pracami, w których podejmuje problematykę iluzji przestrzeni. Autorka pozornie porusza niepowiązane ze sobą tematy, zmusza do głębszej refleksji i odnalezienia prawdziwego sensu, istoty prac. O jej twórczości graficznej opowiada prezentowany w sąsiednim pokoju film *Printmaker*, zrealizowany w interesujący sposób przez Jakuba Wróblewskiego. Kolejny artysta wypełnił wielką grafiką dużą ścianę jednego z pokoi. To praca Michała Kuszyka zatytułowana *Kryzys*. Na tkaninie z charakterystycznym wzorem i w określonej ochronnej kolorystyce, a służącej do zycia mundurów dla żołnierzy wysyłanych na misje wojskowe, został wydrukowany pieczętowiec

wykonany rysunek. Ta komiksowa praca o dużym potencjale narracyjnym znakomicie współgra z otoczeniem, zmusza do mozolnego oglądania. Podobnie jest w przypadku Sławomira Gębczyńskiego, który perfekcyjnie wykorzystał zastaną przestrzeń. Jego grafiki związane są z estetyką sztuki ulicy. Bohaterami prac są uczestnicy ulicznych starć, demonstranci i pacyfikująca wystąpienia policja. Squatowe otoczenie jest dla nich idealne. Opuszczamy kamienicę przy Mokotowskiej. Od strony placu Trzech Krzyży podążają grupy młodzieży. Chyba skończył się koncert w Akademii. KISSPRINT 2014 to udane przedsięwzięcie: barwne, różnorodne, o imponującej skali. Szkoda, że wystawa trwała tylko trzy dni.

Andrzej Węclawski – profesor zwyczajny w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 1986 roku związany z Uczelnią. W latach 2002–2008 dziekan Wydziału Grafiki, obecnie Kierownik Katedry Grafiki Warsztatowej. Prowadzi dyplomową Pracownię Grafiki Artystycznej (Pracownia nr 6). Członek jury wielu konkursów krajowych i międzynarodowych, kurator wystaw grafiki polskiej. Uprawia grafikę, malarstwo i rysunek. W pracach graficznych łączy tradycyjny warsztat z elementami druku cyfrowego i unikatowymi metodami tworzenia odbitki graficznej. Otrzymał wiele nagród i wyróżnień m.in. Grand Prix w konkursie o nagrodę Fundacji Günтера Grassa im. Daniela Chodowieckiego, Prix de la Ville Sarcelles na 13 Biennale Grafiki w Sarcelles, Francja, Grand Prix na IV Międzynarodowym Konkursie Rysunku we Wrocławiu, uhonorowany medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Fot. A. Węclawski

SWIAT

LUDZKOŚĆ NA DRODZE POSTĘPU

ASPIRACJE 72

Nr 25 (622) – Rok XIII • 23 CZERWCA 1963 • CENA 3 ZŁ

„Lat czterdziestu osiemnaście, wszystkie struktury świata
przez siłę atomową, rozpadają się w pył” – tekst
dotyczy w polskiej „Wiedzi-6” z numeru kwietniowego.
PRL, K&P

Okładka czasopisma „Świat”, 1963

„Dokonałiśmy już nowej próby bomby atomowej, uradował się nasz lud wynikami owych prób, Huknął atom pośród skał, sprawnie swój egzamin zdał. Dzięki takim результатам – wiemy: dobry jest nasz atom!” – dobry, dodajmy, bo jest on nasz, radziecki, nie zaś obcy, imperialistyczny. Taką żołnierską pieśń znaleźć można w zbiorze z 1953 roku. Następne dekady poszerzają ową rywalizację zbrojeniową o współzawodnictwo w ramach postępu ludzkości i przenoszą ją w kosmos. Jeśli zaś chodzi o postęp, to poza pierwszeństwem należało też udowodnić, że socjalizm ma nowoczesną, naukową twarz, nieobce mu najświeższe zdobycze telekomunikacji i energii jądrowej. Nowe wynalazki wymagały odpowiedniej formy zewnętrznej, a zatem świetlany system przyszłości ubierano chętnie w kostium tego, co kojarzyło się (np. w warstwie tworzywa) ze sztuką nowoczesną.

Na łamach pism (m.in. „Młody Technik” czy „Przegląd Techniczny”) propagowano nowe odkrycia naukowe, dotyczące dziedzin takich jak cybernetyka i jej pochodne – biocybernetyka, robotyka, sztuczna inteligencja. Po pierwszym locie w kosmos „Młody Technik” wydał specjalny numer poświęcony Jurijowi Gagarinowi i jego sukcesom, *Człowiek w kosmosie*. Artystów zaś zachęcano do współpracy z naukowcami i robotnikami – dość przypomnieć Sympozjum Naukowców i Artystów „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach czy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu.

Wystawa w Zachęcie pokazuje owe fascynacje, odkrycia i naukowo-artystyczne dokonania „długich lat 60.”. Kiedy to, po raz pierwszy po wojnie, podobne zjawiska czy zainteresowania dominowały po obu stronach żelaznej kurtyny. A odwilż

i Gomułkowska mała stabilizacja przyczyniły się do wzrostu zainteresowania nowoczesnością, nowymi odkryciami i trendami. Lata 60. to zresztą bodaj ostatnia dekada, która ma w sobie modernistyczny zapach i ideowość, rzeczywiście długa, wielobarwna, pełna zmiennych kierunków, odkryć, dokonań, rewolucji społecznych i obyczajowych. To tygiel różnorodnych prądów i koncepcji, apogeu wiary w postęp, racjonalizm, sprzyjająca artystom dążącym do znalezienia reguł i systemów, stanowiących ilustrację potęgi ludzkiego umysłu, związanych, według słów Donalda Kuspita, z „definiacją ludzkiego umysłu ze względu na jego matematyczną sprawność”. Były to lata rewolucji i odkryć technicznych, stosowania algorytmów i teorii gier, nowych projektów architektonicznych i urbanistycznych, strategii przypadku, postępowania się określonym modułem (np. u artystów konceptualnych i minimalistycznych, jak François Morellet, Sol LeWitt, Victor Vasarely czy Ryszard Winiarski), okres wiary w siłę intelektu i porządkującej koncepcji, a jednocześnie wkroczenie w epokę sztuki masowej i popartu.

W Zachęcie pokazane zostały eksperymentalne i prekursorskie dokonania akustyczne, elektroniczne, optyczne tamtego czasu, do których należało Studio eksperymentalne Polskiego Radia, prace nad tworzeniem systemów informatycznych i kodów wizualnych oraz inne projekty Wydziału Form Przemysłowych, dzieła tak nowatorskie, jak „stymulatory wrażeń nieadekwatnych” Andrzeja Pawłowskiego czy filmy eksperymentalne Józefa Robakowskiego (*Żywa Galeria, Idę*). Z drugiej strony można było obejrzeć charakterystyczny design, modę, sporo nowatorsko potraktowanych projektów przedmiotów użytku codziennego, dostosowanych do ciasnych mieszkań – jak na przykład wyposażenie kuchni w postaci „obudowanej” lodówki Ewy Bończa-Tomaszewskiej. A obok nich niezwykle ważna seria książek i filmów *science fiction*. To właśnie świat literackiej wizji przyszłości stał się dla wielu wybitnych pisarzy i filmowców, jak choćby Stanisław Lem czy bracia Strugaccy, obszarem najważniejszych pytań o granice człowieczeństwa, często gorzką antyutopią, sposobem krytyki systemu totalitarnego, jego uniformizacji i odhumanizowania. W popularnej postaci, owa fala literatury, filmu, estetyki *science fiction*, „konsumuje” niejako zdobycze nauki.

Nauka i wyrastająca z podobnych racjonalnych źródeł sztuka to istotne propagandowe cele i osiągnięcia bloku socjalistycznego. Często pseudonaukowy charakter pokrywał koszmar nowej architektury czy tandetę sztuki użytkowej. Na drodze postępu mieściła się, bowiem zarówno twórczość Oskara Hansena (niezrealizowany projekt poszerzenia gmachu Zachęty), jak i ślepe kuchnie brzydkich osiedli. Nad wszystkim jednak unosi się duch wiary w lepszego człowieka, w rozwój ludzkości osiągnięty dzięki nauce. Człowiek i maszyna współpracują, pierwsze roboty,

komputery, rozbudowana inteligencja powodują poczucie coraz większej samowystarczalności ludzkiej. Ale pojawiają się też pytania o granice techniki, o granice poznania natury – o to, jakie jeszcze kryje tajemnice, pytania o możliwości fizyki, matematyki. Takie kierunki „naukowe” jak op art, sztuka kinetyczna itp. okazują się niewystarczające dla wyrażania artystycznej indywidualności. Przechodzą na pozycje konceptualne, wspólnie istniejąc odtąd z nurtem zaangażowanym czy krytycznym, sięgającym do kwestii społecznych, psychologicznych, badającym tereny, do których nie dociera sam rozum.

Na wystawie w Zachęcie, w atmosferze „kosmicznych” lat 60. można było znaleźć wiele prac twórców tak wybitnych, jak Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski, Jerzy Rosołowicz, Zbigniew Gostomski, Józef Robakowski, Ryszard Winiarski, Krzysztof Wodiczko, Grzegorz Kowalski, Andrzej Wajda. Obok nich przykłady powierzchownej fascynacji nowoczesnym blichtrzem, nowe tworzywa, plastik, metal, gięte rurki. Czysty i funkcjonalny nowy świat, przygoda przyszłości czy przyszłość jako przygoda? Wiele z tych odkryć i dokonań pozostaje ciekawostką, zgrabną formą, co sprawia, że po latach trąci myszką, dezaktualizuje się – jak każda nowość – przynależąca swemu czasowi, konkretnemu tu i teraz.

Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych, 1.07 – 28.09.2014, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

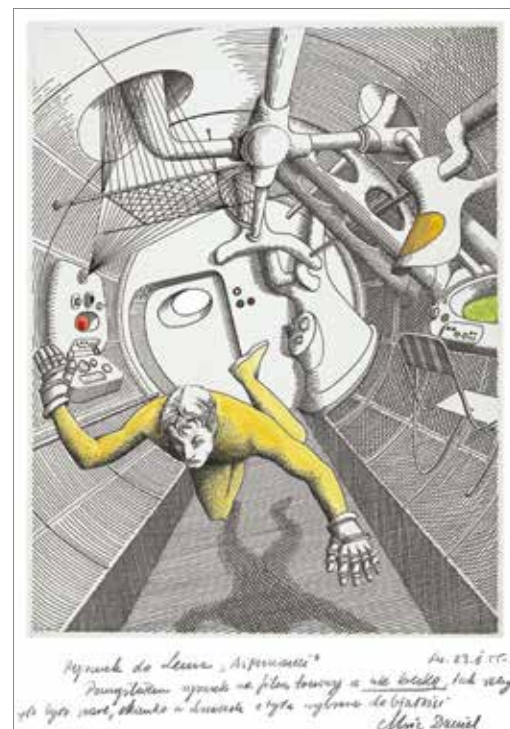
Zofia Jabłonowska-Ratajska – historyk i krytyk sztuki, kuratorka, autorka filmów dokumentalnych. Publikuje m.in. w „Artonie”, „Exicie”, „Obiegu”



Emil Cieślak, Andrzej Wróblewski, Olgierd Rutkowski, Stanisław Siemek. Projekt obudowy maszyny analogowej AKAT-1, 1959, ze zbiorów Zakładu Dokumentacji Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie



Teresa Józefowicz. Namiot pneumatyczny, praca dyplomowa (promotor Lech Tomaszewski), 1967, ze zbiorów Zakładu Dokumentacji Wydziału Wzornictwa ASP w Warszawie



Daniel Mróz, ilustracja do opowiadania *Astronauci* Stanisława Lema, 1955, dzięki uprzejmości rodziny artysty

NOWOŚCI WYDAWNICZE



Anna Jordan-Szymańska
Droga do poznania muzyki

„Co kryje się pod pojęciem rozumienia muzyki? Co to oznacza, że ktoś rozumie muzykę? Czy mamy jakiegokolwiek kryteria do oceny lepszego czy gorszego rozumienia bądź w ogóle braku rozumienia muzyki? Moi studenci pytani o to, co według nich jest podstawą do orzekania o czyimś rozumieniu bądź braku rozumienia utworu, najczęściej odpowiadali, że o rozumieniu świadczy przeżywanie muzyki, a pytani o komponenty takiego przeżywania, wskazywali przede wszystkim na emocje, uczucia i nastroje. Byli dalecy od uznania, że równie ważne dla rozumienia utworu jest uchwycenie jego formy. Przeżycie powstające w odpowiedzi na muzykę nie jest jednowymiarowe...”.

Ze wstępu autorki

Anna Jordan-Szymańska ukończyła w 1977 roku klasę fletu u prof. Elżbiety Gajewskiej w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, a w 1981 roku studia psychologiczne na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie pisała pracę magisterską pod kierunkiem prof. Marii Materskiej. Od tegoż roku jest pracownikiem Katedry Psychologii Muzyki Akademii Muzycznej, obecnie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, kierowanej przez prof. Marię Manturzewską, a następnie prof. Barbarę Kamińską. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na zagadnieniach związanych z percepcją muzyki, oceną wykonań muzycznych, a także procesami poznawczymi, towarzyszącymi uczeniu się. Od 1991 roku prowadzi dla muzyków zajęcia dydaktyczne z psychologii.



Tańcząc piórem – nauka w służbie Terpsychory,
pod redakcją Hanny Raszewskiej

„Większość artykułów napisana została przez autorów, którzy tańcem interesowali się zawsze, ale z różnych względów nie ukończyli szkoły baletowej i w związku z tym nie mają dyplomów zawodowego tancerza.

Nie jest to jednak – z mojego punktu widzenia – wada, a wręcz zaleta, pewien szczególny walor. Otóż wszystkie poprzednie doświadczenia związane z pasją tańczenia, terażniejsza praca zawodowa (często diametralnie różna od tej, którą wykonują profesjonalni tancerze), ukończenie rozmaitych szkół średnich i wyższych stanowią o intelektualnym bogactwie i różnorodności studentów Podyplomowych Studiów Teorii Tańca. Ich drogi życiowe plotty się różnie, podobnie zresztą jak i wszystkich studentów poprzednich edycji od początku istnienia studiów.

Wśród autorów są absolwenci rytmiki, muzykologii i polonistyki. Jest aktorka dramatyczna, architekt i technik kolejarz. Jest wreszcie doktor pedagogiki, jednocześnie absolwentka Rytmiki i Teorii Muzyki. Studenci ci trafili na naszą uczelnię jedynie z własnego, przemyślanego wyboru. Kierowało nimi wyłącznie zamiłowanie do pogłębiania wiedzy z zakresu teorii i praktyki tańca. To prawdziwi pasjonaci i miłośnicy tej dziedziny nauki i sztuki”.

Fragment słowa wstępnego
Małgorzaty Kucharskiej-Nowak



Aleksandra Sewerynik
Prawo autorskie w muzyce

„Książka Aleksandry Sewerynik stanowi popularne, napisane jasnym i żywym językiem, kompendium wiedzy o prawie autorskim. Autorka fortunnie łączy wiedzę prawniczą z wiedzą i doświadczeniem muzycznym oraz uwarunkowaniami praktycznymi. Zwraca szczególną uwagę na aspekty praktyczne związane z tworzeniem utworów muzycznych, ich wykonawstwem oraz umowami zawieranymi przez autorów i artystów. Do publikacji A. Sewerynik sięgnąć powinien każdy młody twórca i artysta”.

Z przedmowy:
prof. dr. hab. Jana Błeszyńskiego

Aleksandra Sewerynik – prawnik specjalizujący się w prawie autorskim, dyrygent chóralski. Absolwentka Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego oraz Wydziału Dyrygentury Chóralskiej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Wykłada prawo autorskie na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Publikuje felietony w dziale opinii prawniczych dziennika „Rzeczpospolita”. Autorka bloga prawnomuzyki.pl



Jerzy Marchwiński
Kameralistyka fortepianowa

„Po zapoznaniu się z pracą Profesora Jerzego Marchwińskiego o partnerstwie i kameralistyce fortepianowej z przyjemnością piszę kilka słów wstępu. [...] Podzielał poglądy Autora stawiającego te same wymagania pianiście-soliście i pianiście-kameraliście i podkreślającego równoważność ról partnerów wykonujących pieśni Brahmsa czy sonaty na fortepian i skrzypce Beethovena. Podobnie widzę potrzebę doceniania gry zespołowej w procesie dydaktycznym w szkolnictwie muzycznym wszystkich stopni.

Z przekonaniem polecam więc wypełniający tę książkę esej Profesora Jerzego Marchwińskiego, pokazujący we właściwym świetle rolę i odpowiedzialność pianisty w akcie interpretacji utworów kameralnych, w szczególności w duecie z wokalistą czy instrumentalistą, czego nie oddają terminy »akompaniator« i »akompaniament«.

Właściwe rozumienie przedstawionej przez Autora istoty partnerstwa między współwykonawcami dzieła muzycznego może mieć wpływ na świadomość pedagogów, organizatorów życia muzycznego i samych pianistów, dla których myśli Autora mogą być inspiracją do pełniejszej, przynoszącej coraz więcej satysfakcji, zawodowej samorealizacji”.

Ze wstępu prof. Andrzeja Jasińskiego



Jerzy Marchwiński – studia muzyczne ukończył w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie fortepianu prof. Marii Wiłkomirskiej oraz kameralistyki u prof. Kiejstuta Bacewicza. Sztukę swą doskonalił w Salzburgu i Taorminie u maestro Carla Zecchiego. Główną dziedziną jego intensywnej aktywności koncertowej była kameralistyka fortepianowa. Współpracował z wieloma międzynarodowymi konkursami muzycznymi (Monachium, Tuluza, Rio de Janeiro) w charakterze oficjalnego pianisty. Jego partnerami byli m.in. Konstanty Andrzej Kulka, Stefan Kamas, Andrzej Hiolski, Stefania Woytowicz, Teresa Żiżis-Gara, Régine Crespin, Maureen Forrester i żona, Ewa Podleś. Nagrał ponad 25 płyt. Był profesorem zwyczajnym, założycielem i kierownikiem Katedry Kameralistyki Forte-pianowej w macierzystej akademii. Wykładał również w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie.

Książka wydana została w dziesięciu językach: polskim, angielskim, francuskim, niemieckim, włoskim, hiszpańskim, rosyjskim, chińskim, japońskim i koreańskim.

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>.



opracował: Marek Bykowski

KALENDARIUM

MAJ

15 maja – 4 czerwca

W Galerii (-1) w Centrum Olimpijskim w Warszawie zaprezentowano wystawę *Wiesław Szamborski – Nie lubię się powtarzać*.

16 maja – 28 maja

W Auli w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zaprezentowano wystawę *Piotr L. Jaworowski / Magda Sykulska Roch Forowicz Julia Kartowska – Pracownia i Studenci*.

17/18 maja

Na program Nocy Muzeów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie złożyły się następujące wydarzenia i działania:
- Wydział Malarstwa – *Wystawa Otwartej Pracowni Rzeźby dr. hab. Jakuba Łęckiego, Wystawa studentów Pracowni Ry-*

sunku prof. Pawła Bołtryka, wystawa Psy oraz pokaz filmów video Moniki Wiertel i Pawła Bołtryka;

- Wydział Wzornictwa – w galerii Salon Akademii na wystawie *Zawód: projektant. Świadomość i działanie* swoje prace zaprezentowali Jevgenija Jurkeviča, Nina Woroniecka, Tomasz Korzewski, Halina Kamińska, Edyta Makaruk, Stanisław Płotki, Agata Kulik-Pomorska, Paweł Pomorski, Marta Morawska, Alicja Strzyżyńska, Katarzyna Kędzior, Urszula Kowal-Kiraga, Magdalena Czapiewska, Karol Murlak, Grzegorz Nawacki, Magda Rychard, Ania Łyszcz, Maja Szczypek, Tomasz Kopytowski, Anna Kamińska, Marta Niemywska, Oskar Zięta, Katarzyna Delfina Petkow, Monika Braunsch i Sonia Stabon oraz m.st Warszawa i Nextbike Polska. Kuratorka wystawy Magdalena Kochanowska. Goście mogli również skorzystać z *Fotomatu braci Ebert*;

- Na dziedzińcu ASP pokazano mapping, przygotowany przez Rocha Forowicza, Justynę Gójny, Martę Ikanowicz, Magdę Kołodziejską, Rafała Kusego i innych młodych artystów, ekspozycję prac fotograficznych i filmowych studentów Zarządzenia Kulturą Wizualną oraz wizualizację nowego budynku Akademii przy Wybrzeżu Kościuszkowskim.

- W Lutheraneum, podziemiach kościoła ewangelicko-augsburskiego pw. Świętej Trójcy, zaprezentowano wystawę studentów z pracowni prof. Stanisława Bąja i ad. Arkadiusza Karapudy *Dynamizm, równowaga, różnorodność*. Uczestnicy: Paweł Bachanek, Klaudia Choma, Emilia Czerniewicz, Ilona Gawrońska, Katarzyna Gągoł, Paulina Giersz, Tomasz Godowski, Magdaleena Jakkila, Robert Jankowski, Ewa Kamieniecka, Piotr Kołakowski, Monika Kopczewska, Aleksandra Natalia Koper, Dominika Kossakowska, Magdalena Kossakowska, Zofia Lelek, Julia Łukasiak, Dominika Nasiadko, Krzysztof Orankiewicz, Dominika Owczarek, Aleksandra Rzeszowiak, Julia Stonecka, Marta Sobierajska, Anna Stawowczyk, Justyna Szymańska, Kamila Szymańska, Marta Turos, Agnieszka Zabrodzka, Paulina Katarzyna Zielska, Olga Żuchowska, Maja Żurawiecka. Wystawa była czynna do 31 maja.

- Na prawym brzegu Wisły studenci ASP wspólnie z Muzeum Warszawskiej Pragi przygotowali multimedialny pokaz, opowiadający o nieistniejącym domu przy ul. Świeżej. Prezentowane animacje autorstwa m.in. studentów i absolwentów Pracowni Ilustracji na wydziale Grafiki powstały z inspiracji historiami mieszkańców dawnej drewnianej kamienicy.

16 maja – 7 czerwca

W WizyTUjącej Galerii w Warszawie zaprezentowano wspólną wystawę Jarosława Modzelewskiego i Marka Sobczaka *Prawa ludzkie i obywatelskie użytych środków plastycznych*.

17 maja – 8 czerwca

W galerii MiTo w Warszawie na wystawie *RODZINA* zaprezentowano prace Aleksandry Tubielewicz z Wydziału Grafiki ASP w Warszawie.

17 maja – 30 sierpnia

W Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku zaprezentowano wystawę rzeźb Adama Myjaka *Skupienie*.

20 maja

Odbyło się posiedzenie jury konkursu *Illustration Startup 2013/2014 im. Zygmunta Januszewskiego* zorganizowanego przez Pracownię Ilustracji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz wydawnictwa: Dwie Siostry, hokus-pokus, Wytwórnia, a także Fundację Ilustracji im. Zygmunta Januszewskiego. Jury w składzie Błażej Ostojka Lniski, Monika Hanulak, Magda Kłos, Grażka Lange, Marta Lipczyńska, Jan Rusiński, Joanna Rzyńska, Ewa Stiasny przyznało:

I nagrodę Ricie Kaczmarskiej za projekt do tematu *Miasto, maszyna, masa* (zadanie wydawnictwa hokus-pokus);

II nagrodę Aleksandrze Jamiołkowskiej za projekt kalendarza zdzieraka (zadanie wydawnictwa Dwie Siostry);

III nagrodę Zofii Frankowskiej za projekt kalendarza zdzieraka.

Wyróżnienia wydawców otrzymali: Maria Całka za projekt flip booka (wydawnictwo Wytwórnia), Karolina Pawlina za projekt do tematu *Miasto, maszyna, masa*, Zofia Frankowska za projekt kalendarza zdzieraka. Fundacja ILLUSTRACJE im. Zygmunta Januszewskiego przyznała nagrodę dodatkową Joannie Gębał za projekt kalendarza zdzieraka.

21 maja

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

„Środa na Okólniku – Nasi Absolwenci” odbył się koncert zespołu Royal String Quartet. Artyści tworzący ten zespół – Izabella Szałaj-Zimak i Elwira Przybyłowska (skrzypce), Marek Czech (altówka), Michał Pepol (wiolonczela) – wystąpili z programem obejmującym utwory kameralne wybitnych kompozytorów, m.in. *Kwartet smyczkowy a-moll* op. 51 nr 2 J. Brahmsa, *Kwartet smyczkowy D-dur* D. 94 F. Schuberta.

22 maja

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie odbyła się premiera spektaklu warsztatowego III roku Wydziału Aktorskiego *Łysa śpiewaczka* Eugène’a Ionesco w przekładzie Jerzego Lisowskiego i reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza.

26 maja

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, podczas konferencji *Taniec w kulturze globalnej* odbył się wieczór baletowy. Składał się z trzech widowisk baletowych: *Współczynnik przenikania*, do którego muzykę skomponował Michał Jacaszek; *Need me*, do muzyki The Knife, Yazoo, Amon Tobiani Ellen Alien, oraz *Święto wiosny* Igora Strawińskiego. Artystami wieczoru byli m.in. Aleksandra Liashenko i Paweł Koncewoj, soliści Polskiego Baletu Narodowego, Katarzyna Rzetelska i Andrzej Adamczak, soliści Polskiego Teatru Tańca oraz goście z USA, m.in. Lauren Michelle Richmond, Heidi Nelson, Kelsey Adams, Allie Fahsholz, Sissy Dawson, Niqui Cavanaugh, Nicholas Petrich i Kentrel Wesson. Choreografia: Robert Bondara (Polski Balet Narodowy, UMFC), Andrzej Adamczak (Polski Teatr Tańca), Agnieszka Łaska (ALDancers, USA).

27 maja

W Matej Auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odbyło się spotkanie z prof. Jerzym Hausnerem *Kultura jako ścieżka wyjścia z kryzysu*.

28 maja

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się koncert, na którym wystąpiła sopranistka Olga Pasiecznik. Wraz z Zespołem Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej „Musicae Antiquae Collegium Varsoviense” pod dykcją Przemysława Fiugajskiego solistka Warszawskiej Opery Kameralnej wykonała program składający się z utworów wybitnych kompozytorów, m.in. J. Haydna, W. A. Mozarta, L. van Beethovena, F. Mendelssohna-Bartholdy’ego.

CZERWIEC

2 czerwca – 4 lipca

W Galerii Studio prace dyplomowe zaprezentowali studenci Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: Magdalena Alicja Jędrzejczyk, Adrian Lewandowski, Karolina Majewska, Anna Ołdakowska, Laura Pogorzelska, Agata Rudzikiewicz.

3 czerwca

W Sali Kameralnej Filharmonii Narodowej w Warszawie odbył się koncert kameralny dyplomantów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Solistami wieczoru byli Joanna Gancarz – fagot, Kornelia Grądzka – skrzypce, Bartłomiej Szymborski – altówka, Jakub Józef Orliński – kontratenor, Marcelina Russak – sopran, Katarzyna Sabuda – saksofon oraz Min-Young Moon – fortepian. Młodzi artyści zaprezentowali program obejmujący m.in. *Concertino* na fagot i fortepian Marcela Bitscha, *Partitę* na skrzypce i fortepian Witolda Lutostawskiego, *Bachianas brasileiras no. 5* W 391 w wersji na altówkę i trio smyczkowe Heitora Villa-Lobosa, Kantatę *Cessate, omai cessate* RV 684 na alt, zespół smyczkowy i basso continuo A. Vivaldiego, *Měsíčku na nebi hlubokém* aria Rusalki z opery *Rusalka* op. 114 A. Dvořáka oraz *Scarbo z Gaspard de la nuit: Trois poèmes pour piano d’après Aloysius Bertrand* M. Ravela. Współorganizatorem koncertu była Filharmonia Narodowa.

5 czerwca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie w cyklu „Evviva L’arte” odbyło się spotkanie *25 lat w kulturze*. Goście spotkania – Jerzy Kapuściński i Zdzisław Pietrasik zastanawiali się nad pytaniami: „Co zmieniło się przez te lata w kulturze? Jakie nowe trendy, zjawiska, obyczaje pojawiły się w teatrze, filmie, sztuce, literaturze, muzyce, publicystyce kulturalnej, mediach? Którzy twórcy w tym czasie odcisnęli najsilniejsze piętno, którzy budowali wizerunek polskiej kultury za granicą, którym zawdzięczamy największe dzieła, a o których było najgłośniejsze? Jakież wyzwania stoją w dzisiejszych czasach przed artystami i instytucjami kultury?”. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń.

6 czerwca

W Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej w Warszawie odbył się koncert symfoniczny dyplomantów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Solistami wieczoru byli Marta Kordykiewicz (wiolonczela) i Łukasz Chrzęszczczyk (fortepian). W programie znalazły się *Wariacje rokoko A-dur* op. 33 na wiolonczelę i orkiestrę P. Czajkowskiego, *II Koncert fortepianowy c-moll* op. 18 S. Rachmaninowa oraz *III Symfonia F-dur* op. 90 J. Brahmsa. Młodym artystom akompaniowała Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dykcją Mateusza Czecha. Współorganizatorem tego koncertu była Filharmonia Narodowa.

6 czerwca – 20 lipca

W Aptece Sztuki zaprezentowano wystawę *Wrong* Łukasza Rudnickiego, adiunkta na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

5–17 czerwca

Dorocznego święto Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie *Akademia Otwarta* rozpoczęto przy Krakowskim Przedmieściu 5 otwarciem prezentacji prac studentów podsumowującej rok akademicki 2013/14 oraz znakomitą zabawą przy muzyce Meli Koteluk, Oslo Kill City, Bul-

bwires, Noodleinc. W dużej Auli pokazano wystawę *IMPRINT – Kolekcja*, w małej Auli – wystawę *Pracownia Ilustracji prof. Zygmunta Januszewskiego*. W galerii Salon Akademii zaprezentowano zwycięzcę 24. Międzynarodowego Biennale Plakatu w kategorii Złoty Debiut za pracę *Studnia Nadziei – 60%* – Łukasza Kowalskiego, autora serii plakatów nawołujących do poprawy jakości i dostępu do wody w Afryce.

10 czerwca odbył się pokaz multimedialny na dziedzińcu *100-lecie urodzin Henryka Tomaszewskiego*. Przy ul. Myśliwieckiej, w siedzibie Wydziałów Architektury Wnętrz i Wzornictwa, zaprezentowano końcoworoczną wystawę prac studentów oraz wystawę towarzyszącą *Współczesny patriotyzm*. Odbył się też pierwszy otwarty pokaz prac dyplomowych studentów Katedry Mody Wydziału Wzornictwa. Na ul. Spokojnej Wydział Sztuki Mediów obchodził 5. urodziny *SPOKO NA PIĄTKĘ*. W programie obchodów znalazły się takie wydarzenia, jak *Spoko! Zagraj w filmie!* – plan filmowy i ekipa pod opieką prof. Andrzeja J. Jaroszewicza i dr. Moniki Małkowskiej. *INDYGO z cyklu „Partytury fotograficzne”* to prace studentów Koła Naukowego Alternatywnej Fotografii Wydziału Sztuki Mediów zilustrowane muzyką w wykonaniu Huberta Zemlera (instrumenty perkusyjne), Kamila Szuszkiewicz (trąbka), Bartka Pałygi (instrumenty smyczkowe, śpiew). Pokazy: multimedialny Pracowni Animacji pod opieką dr. hab. Ewy Ziobrowskiej; etud studenckich Pracowni Inscenizacji i Reżyserii Widowisk pod opieką prof. Marcina Jarnuszkiewicza; Pracowni Podstaw Fotografii pod opieką dr. Marii Pyrlík. Koło Naukowe *Tra/w* pod opieką dr. Pauli Jaszczyk przedstawiło impresje filmowo-dźwiękowe *Berlin/1*. W Cafe Spokojna zaprezentowała się Pracownia Projektowania Intermedialnego pod opieką dr. Katarzyna Stanny. Pracownia Podstaw Projektowania Graficznego i Typografii przygotowała projekt typograficzno-kulinary pod opieką dr. Maryny Tomaszewskiej i dr. Piotra Piwockiego. Pracownia Działań Przestrzennych prof. Mirosława Bałki obchodziła 10-lecie. Wystawa końcoworoczna czynna była w dniach 5–10 czerwca. Na wszystkich wydziałach dla gości były otwarte pracownie. Na Wydziale Rzeźby wystawa końcoworoczna czynna była do 17 czerwca.

6 czerwca w siedzibie orkiestry Sinfonia Varsovia odbyło się uroczyste otwarcie III Międzynarodowego Triennale Sztuk

Graficznych im. Tadeusza Kulisiewicza IMPRINT 2014. Nagrodę Główną Rektora ASP w Warszawie przyznano Ingrid Ledent, Nagrodę Fundacji im. Mariusza Kazany – Waldemarowi Węgrzynowi, Nagrodę Fundacji im Tadeusza Kulisiewicza – Joannie Leszczyńskiej.

5–8 czerwca

W ramach wydarzenia *KISSPRINT 2014 – Noc Grafiki w Warszawie* można było obejrzeć:

– przy ul. Okrzei 26 prace Mariusza Filipowicza, Anny Kosarewskiej, Klaudii Krynickiej, Magdy Nowakowskiej, Moniki Proniewskiej;

– przy ul. Noakowskiego 16 prace Iwony Burnat, Wojtki Domagalskiego, Sylwii Jagiety, Zuzanny Jankowskiej, Macieja Januszewskiego i Ani Stefańskiej;

– przy ul. Mokotowskiej 73 (były klub 5,10,15) prace Igi Alberskiej, Marty Banaszak, Katarzyny Betlińskiej, Joanny Gębali, Sławomira Gębczyńskiego, Michała Kocharńskiego, Michała Kuszyka, Aleksandry Tubielewicz i Doroty Ziótkowskiej. Odbył się również koncert OJUN / Adrian Piasecki i Genetics & Windsurfing.

6 czerwca – 27 lipca

W Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie na ekspozycji *O krasnoludkach i Sierotce Marysi – wystawa ilustracji do baśni Marii Konopnickiej* zaprezentowano m.in. ilustracje Katarzyny Stanny, Janusza Stanny i Mieczysława Wasilewskiego.

7 czerwca

Jury 24. *Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie* pod przewodnictwem Davida Crowley'a (Wielka Brytania), w składzie: Stephan Bundi (Szwajcaria), Kenya Hara (Japonia), Jerzy Porębski (Polska), Silvia Sfligiotti (Włochy), Jakub Sępień Hakobo (Polska), przyznało nagrody:

- w Kategorii A: Brązowy Medal – Lechowi Majewskiemu za plakat *Beckett*;

- Nagrodę Honorową im. Józefa Mroszcza przyznawaną przez jury w imieniu Rektora ASP w Warszawie – Haiping Li, Design Studio Chiny za plakat *Prawda (bez tekstu) / Truth (without text)*;

- w Kategorii B: Złoty Debiut – Łukaszowi Kowalskiemu za plakat *Studnia Nadziei – 60% / The Well of Hope – 60%* oraz wyróżniono prace Jana Bajtlika i Jonathana Auchy.

8 czerwca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, miał miejsce Nadzwyczajny Koncert dla Uczczenia Obchodów Świąta Wolności, nad którym patronat honorowy objął Prezydent RP Bronisław Komorowski. Wśród artystów, wykonujących szeroką paletę utworów twórców polskich, znaleźli się m.in. soliści, chór i orkiestra Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca, Warszawski Chór Chłopięcy i Męski przy UMFC, Kapela Ludowa Gacoki, Regionalny Zespół Pieśni i Tańca Markowianie oraz dyrygenci Małgorzata Romańska, Martyna Sójka, Magdalena Tejchma, Paweł Choina, ks. Marcin Szuppe.

8 czerwca – 11 lipca

W Galerii Przechodniej w Warszawie zaprezentowano wystawę *Katarzyna Stanny – The Best of... Posters*.

11–29 czerwca

W Galerii Promocyjnej zaprezentowano wystawę Zuzanny Piętkowskiej *Silne przeżycie geometrycznej zabawy, choć bez zrozumienia definicji i czegośkolwiek innego*. Wystawa powstała dzięki nagrodzie-stypendium *Inicjatywy ENTRY 2013*. Fundatorzy: Agnieszka i Paweł Gieryńscy, Dariusz Wasylkowski i Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

12 czerwca

W Matej Auli dr Kamol Tassananchalee wygłosił wykład *Contemporary Art. Today*. Prelegent urodził się w Bangkoku w 1944. W 1997 r. otrzymał prestiżowe wyróżnienie *Narodowego Artysty Tajlandii* w dziedzinie sztuk wizualnych, przyznawane co roku przez Ministerstwo Kultury Tajlandii. Obecnie jest wykładowcą Uniwersytetu Kalifornijskiego w USA.

12 czerwca – 13 września

W Galerii aTAK na wystawie *Landschaft, Landschaft* prace zaprezentowali: Stanisław Baj, Aleksandra Bujnowska, Wiktor Dyndo, Wojciech Fangor, Stefan Gierowski, Paweł Katużyński, Arek Karapuda, Łukasz Korolkiewicz, Magdalena Laskowska,

Robert Maciejuk, Jarostaw Modzelewski, Łukasz Stokosa, Antoni Starowiejski, Ryszard Woźniak, Łukasz Zedlewski, Wojciech Zubala.

13 czerwca

Podczas *Satyrykonu* w Legnicy odstonięto tablicę upamiętniającą prof. Zygmunta Januszewskiego.

14 czerwca

W Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie odbyły się prezentacje pokazów egzaminacyjnych z letniej sesji 2013/14 studentów Wydziału Aktorskiego w cyklu „Dobry wieczór w AT”.

W Galerii Jaśminowa w Natężowie zaprezentowano wystawę grafiki *Cztowiek uwiktany* Oksany Bagriy, tegorocznej absolwentki Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

14 czerwca – 6 lipca

W Galerii BWA Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim odbyła się wystawa *Adam Styka – Malarstwo*.

14 czerwca – 31 lipca

W Galerii Zderzak w Krakowie pokazano wystawę malarstwa Jarostawa Modzelewskiego *Stare papiery. Nowe obrazy*.

16 czerwca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Heroina polskiego kina”. Na program wieczorów w tym cyklu składają się spotkania z przyjaciółmi artystek, fragmenty filmów, teatrów telewizji, spektakli radiowych, wystawy zdjęć. Bohaterką wieczoru była Małgorzata Braunek. Prowadzenie: Janusz Majcherek.

17 czerwca

W Galerii Latarka w Budapeszcie na wystawie *Hugarian Kiss – Polish Print* zaprezentowano prace artystów z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: Pauliny Buźniak, Pauli Dudek, Aleksandry von

Engel, Piotra Kotakowskiego, Anny Moniki Kozbiel, Greta Samuel i Aleksandry Tubielewicz.

19–25 czerwca

Na jubileuszowym XX Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych „Istropolitana Project” w Bratysławie reprezentujący Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie spektakl *Film* w reżyserii Andrzeja Strzeleckiego zdobył Grand Prix Festiwalu i Nagrodę Publiczności. To wielki sukces studentów i ekipy obsługującej przedstawienie, tym bardziej że w konkursie głównym zaprezentowano 19 spektakli z 17 krajów z Bułgarii, Chorwacji, Czech, Filipin, Grecji, Hiszpanii, Meksyku, Mołdawii, Niemiec, Polski, Rumunii, Słowacji, Słowenii, Szwajcarii, Węgier, Wielkiej Brytanii i Włoch.

26 czerwca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie odbył się pokaz spektaklu warsztatowego studentek III roku Wydziału Aktorskiego w Warszawie *Warsztat II* w reżyserii i choreografii Katarzyny Anny Małachowskiej.

26–29 czerwca

Katarzyna Guzowska, studentka Wydziału Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, otrzymała I nagrodę na *Bundesfestival Video 2014* w Halle w konkursie *Video der Generationen* w kategorii *Familienbilder* za film *Świadek* zrealizowany w ramach zajęć w Pracowni Stowo, Obraz, Znak, Znaczenie prowadzonej przez prof. Stanisława Andrzejewskiego.

27 czerwca – 30 sierpnia

We wrocławskiej Galerii Miejskiej na wystawie zbiorowej *1990* zaprezentowano prace Janusza Knorowskiego.

28 czerwca

W Teatrze im. Ludwika Solskiego w Tarnowie w projekcie *Tarnów stolicą komedii* studenci IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra

Zelwerowicza w Warszawie zaprezentowali spektakl dyplomowy *Tonacja Blue* w reż. Marcina Hycnara.

30 czerwca

Prezydent RP Bronisław Komorowski wręczył akty nominacyjne nauczycielom akademickim oraz pracownikom nauki i sztuki. Wśród 58 nowych profesorów znalazł się Sławomir Marzec z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

LIPIEC

1 lipca

Jury konkursu Grafika Warszawska w składzie: dr Anna Żakiewicz-Machowska, historyk sztuki Maria Krawczyk, prof. Błażej Ostoję Lński, prof. Rafał Strent i prof. Stanisław Wieczorek przyznało nagrody za najlepsze grafiki II kwartału 2014 roku. I Nagrodę otrzymał Daniel Marciniak, *Memory*, praca multimedialna; II Nagrodę – Dorota Ziółkowska, *seria V_fig. 01_v02*, technika mieszana; III Nagrodę – Marta Banaszak, *Figuracje XIX*, linoryt; Nagrodę Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Aleksandra Tubliczewicz, *I co teraz?* z cyklu *Owoce*, druk offsetowy, akwaforta; Nagrodę Dyrektora MIK (dawniej MCKiS) – Wojciech Domagalski, *TLV*, druk cyfrowy, sitodruk.

1–6 lipca

W Galerii DAP 3 w Domu Artysty Plastyka zaprezentowano wystawę dyplomową Zuzanny Rajewskiej z Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wernisaż odbył się 2 lipca.

1–9 lipca

W warszawskim kościele ewangelicko-augsburskim pw. Świętej Trójcy zaprezentowano wystawę dyplomową Izabeli Siemiątkowskiej z Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie.

1–11 lipca

W dużej Auli zaprezentowano wystawę dyplomową Michaliny Czurakowskiej

z Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. Wernisaż odbył się 2 lipca.

Na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zaprezentowano wystawę prac dyplomowych 2014: w pracowni nr 64 – Jana Estrady-Osmyckiego pracowni nr 67 – Krzysztofa Ceryngiera pracowni nr 56 – Marty Kawęckiej pracowni nr 60 – Marii Krawczyńskiej pracowni nr 68 – Moniki Krześniak pracowni nr 55 – Karoliny Lizurej pracowni nr 50 – Marty Nadolle pracowni nr 62 – Sary Emilii Niedolaz pracowni 65 – Katarzyny Rowskiej pracowni nr 66 – Klementyny Stępniewskiej.

2 lipca

W małej Auli zaprezentowano wystawę dyplomową Agnieszki Wielgosz z Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie.

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 14. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2014, odbył się koncert, na którym wystąpili skrzypaczka Karolina Mikołajczyk oraz akordeonista Iwo Jedynecki. Artyści wykonali m.in. *Pavane pour une infante défunte* Maurice Ravela, *Méditation* – intermezzo z opery *Thaïs* Julesa Masseneta, *Preludia* op. 34 (wybór, oprac. D. Cyganow) Dmitrija Szostakowicza, *Román Népi Táncok* (6 Tańców rumuńskich) Béli Bartóka oraz *Skrzyp-ak* Barbary Kaszuby.

2–11 lipca

W Galerii Styk Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zaprezentowano wystawę dyplomową Kaliny Muchy z Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie.

3–8 lipca

Na Festival dei due Mondi (Spoleto, Włochy) zaprezentowany został spektakl *Łowy* na *Snarka* Lewisa Carrolla w reżyserii Agaty Baumgart, studentki II roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, z udziałem studentów Wydziału Aktorskiego: Katarzyny Ucherskiej, Katarzyny Pośpiech i Eryka Kulma.

3–17 lipca

W Art Pistols Gallery w Warszawie zaprezentowano wystawę *Portret kobiety* Oksany Bagriy, tegorocznej dyplomantki (wyróżnienie rektorskie) na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

3–31 lipca

W Galerii Ostrołęka w Ostrołęce zaprezentowano wystawę *Rzeźba* Piotra Gawrona.

4 lipca

W Muzeum Wolińskiego Parku Narodowego w Międzyzdrojach zaprezentowano *W kręgu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – wystawa grafiki i rysunku* z udziałem Rafała Kochańskiego, Błażeja Ostoję Lńskiego, Aleksandra Myjaka, Mai Le Nguen, Jacka Staszewskiego.

8 lipca

W galerii Salon Akademii ASP w Warszawie miało miejsce spotkanie z prof. Stanisławem Wieczorkiem, na którym zaprezentowano album *Wyobraźnia, konstrukcja, metafora*.

9 lipca

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 14. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2014, odbył się koncert studentów Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Wystąpił kwartet smyczkowy w składzie Jacek Świca, Piotr Kosarga (skrzypce), Michał Kot (altówka) i Magdalena Proba (wiolonczela). Młodzi muzycy wykonali *Kwartet smyczkowy C-dur* op. 20 nr 2 J. Haydna i *Kwartet smyczkowy f-moll* op. 80 F. Mendelssohna-Bartholdy'ego.

11 lipca

W Sali Wielkiej na Zamku Królewskim w Warszawie, w ramach XXI Międzynarodowej Letniej Akademii Muzyki Dawnej, odbył się koncert zatytułowany *Przyjaciele z Hamburga – Keiser, Telemann, Haendel, Mattheson, C. Ph. E. Bach*, dedykowany pamięci Michała księcia Sa-

piechy w pierwszą rocznicę śmierci. Z tej okazji wystąpiły sopranistka Anna Mikołajczyk i mezzosopranistka Anna Radziejewska wraz z gośćmi i wykładowcami XXI MLAMD. Organizatorem wieczoru była Fundacja Concert Spirituel.

11–13 lipca

Odbył się IV Ogólnopolski Festiwal Teatrów Studenckich. Dziesiątka czołowych grup studenckich z całego kraju jak co roku zaprezentowała się na deskach Teatru Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie. Na scenie zobaczyliśmy laureatów poprzednich edycji Festiwalu, m.in. Teatr Ecce Homo, Chojnickie Studio Rapsodyczne, Teatr Pijana Sypialnia i Teatr Abanoia. Tegoroczna edycja odbyła się pod hasłem „Polis”. Członkowie każdego teatru niezawodowego tworzą małą społeczność – niezależne państwo-miasto, które samo się rządzi. Organizatorzy postanowili zbadać, w jaki sposób te rozsiane po całym kraju polis są zarządzane i jak kształtują swoje relacje z otoczeniem.

12 lipca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach XXI Międzynarodowej Letniej Akademii Muzyki Dawnej miał miejsce koncert pod hasłem „À quatre mains”. Program, obejmujący dzieła W. A. Mozarta i J. Ch. Bacha, wykonały pianistki Petra Matejova i Katarzyna Drogosz, muzykujące na fortepianie historycznym. Organizatorem tego wieczoru była Fundacja Concert Spirituel.

14 lipca – 24 sierpnia

W Internationales Künstlerhaus Villa Concordia w Bambergu zaprezentowano plakaty Ryszarda Kajzera, adiunkta na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

15 lipca

Na Zamku Królewskim w ramach cyklu „Polska – Ukraina – Europa. Dziedzictwo i Przyszłość” prof. Anna Lewicka-Morawska wygłosiła wykład *De Diversis Climatibus. Świadectwa wielokulturowości Lwowa w nowożytniej architekturze i plastyce*.

15–17 lipca

W Pracowni Rysunku na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zaprezentowano wystawę prac Eugeniusza Dodka – z okazji setnych urodzin autora, najstarszego uczestnika Akademii Otwartej.

16 lipca

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 14. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2014, odbył się koncert studentów Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Wystąpił kwartet skrzypcowy NAVIS w składzie Grzegorz Warzecha, Anita Koźlak, Anna Muzyk i Weronika Pucka. Młodzi muzycy wykonali m.in. *Kwartet* na czworo skrzypiec Grażyny Bacewicz, *The Prayer* na czworo skrzypiec Jana Stoktosa, *Moto perpetuo* op. 11 (opr. Ross Cohen) Niccolò Paganiniego, *Cztery melodie śląskie* Witolda Lutostawskiego, *Le Carnaval de Venise – Fantasie Brillante* op. 119 na czworo skrzypiec Charlesa Dancla.

18 lipca

Praca dyplomowa Marty Mielcarek *Inwersja* zdobyła pierwszą Nagrodę Rektorów podczas szóstej ogólnopolskiej wystawy *Najlepsze Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2014* w Gdańsku. Dyplom został zrealizowany w Pracowni Narracji Fotograficznej na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, promotorem był dr hab. Prot Jarnuszkiewicz, prof. ASP.

21 lipca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, odbył się koncert inauguracyjny XV Międzynarodowego Festiwalu i Kursu Muzycznego *Od Chopina do Góreckiego – Źródła i inspiracje*. Z tej okazji pianistka Elżbieta Karaś-Krasztel wystąpiła z programem poświęconym twórczości Fryderyka Chopina. Artystka wykonała m.in. *Fantazję f-moll* op. 49, *Balladę g-moll* op. 23, *Scherzo b-moll* op. 31 oraz *Walc a-moll* op. 34 nr 2, *h-moll* op. 69 nr 2 i *a-moll* op. posth.

23 lipca

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 14. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2014, odbył się koncert studentów Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Wystąpił Akme Piano Quartet w składzie Paula Preuss – skrzypce, Karol Sienkiewicz – altówka, Maria Wiśniewska – wiolonczela, Ewa Sarwińska – fortepian. Zespół wykonał m.in. *Kwartet fortepianowy g-moll* KV 478 W. A. Mozarta, *I Kwartet fortepianowy g-moll* op. 25. J. Brahmsa i *Kwartet fortepianowy d-moll* op. 8 Z. Noskowskiego.

24 lipca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach XV Międzynarodowego Festiwalu i Kursu Muzycznego *Od Chopina do Góreckiego – Źródła i inspiracje* odbył się koncert pod tytułem *Casals – Granados – Paciorkiewicz*. Artyści, a wśród nich m.in. pianiści Jordi Camell, Andrzej Dutkiewicz, Jerzy Sterczyński, Seo Kyeon Yeon, sopranistki Anna Choczaj, Anna Parysz oraz organista Damian Skowroński, wykonali utwory sławnych kompozytorów, którym poświęcony był ten wieczór muzyczny. Program obejmował m.in. *Walce poetyczne* Enrica Granadosa, *Kotyśanka*, *Preludium*, *Romanse bez słów* i *Allegro fis-moll* Paua Casalsa oraz *Sonata wiolonczelowa i Improwizacje organowe na temat Adoro te Devote* Tadeusza Paciorkiewicza.

28 lipca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach XV Międzynarodowego Festiwalu i Kursu Muzycznego *Od Chopina do Góreckiego – Źródła i inspiracje*, odbył się koncert pod hasłem „Od Schumanna do Góreckiego”. Wystąpiły studentki klasy fortepianu prof. Barbary Szczepańskiej (Robert Schumann Hochschule Düsseldorf), m.in. Inge Du, Yuna Nakagawa, Amina Taikenova, Lisa Zhu. Pianistki wykonały m.in. *Wariacje ABEGG* op. 1 R. Schumanna, *Rapsodię h-moll* op. 79 nr 1 J. Brahmsa, *Walc Mefisto* nr 1 (*Der Tanz in der Dorfschenke*) S. 517 F. Liszta oraz *I Sonatę fortepianową* op. 6 H. M. Góreckiego.

30 lipca

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 14. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2014, odbył się koncert studentów Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. W wykonaniu licznej grupy muzyków można było usłyszeć m.in. *Wariacje Nel cor più non mi sento* op. 23 na temat z opery *L'amor contrastato...* Giovanniego Pasiella G. Bottesiniego (Pawet Jabtczyński – kontrabas, Mirosław Gąsieniec – fortepian), *Fantazję Carmen* op. 25 na tematy z opery G. Bizeta (opr. Nicolas Baldeyrou) Pabla de Sarasate (Adam Eljasziński – klarnet), *Liebesleid* nr 2 ze zbioru *Alt-Wiener Tanzweisen* Fritza Kreislera oraz *La ronde des lutins*, *Scherzo fantastyczne* op. 25 Antonio Bazziniego (Jacek Ropski – skrzypce, Mirosław Gąsieniec – fortepian).

30 lipca – 10 sierpnia

W Galerii Bardzo Biała zaprezentowano tegoroczne prace studentów z Pracowni Tkaniny Eksperymentalnej prof. Barbary Łuczakowiak z Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Udział wzięli: Martyna Kania, Aleksandra Koper, Katarzyna Król, Emilia Kulikowska, Adrian Lewandowski, Paulina Maniewska, Kalina Mucha, Sara Niedolaz, Ewa Proniewicka, Patrycja Swierż, Sylwia Walczowska.

31 lipca

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, w sali koncertowej Fryderyka Chopina, w ramach XV Międzynarodowego Festiwalu i Kursu Muzycznego *Od Chopina do Góreckiego – Źródła i inspiracje* odbył się koncert jubileuszowy. Wystąpiło liczne grono artystów, wśród nich mezzosopranistka Urszula Kryger, wiolonczelista Tomasz Strahl, perkusista Stanisław Skoczyński, organista Jarosław Wróblewski, pianiści Andrzej Dutkiewicz, Szabolcs Esztényi i Emilian Madey oraz Royal String Quartet. Program wieczoru obejmował utwory słynnych kompozytorów, m.in. F. Chopina, S. Moniuszki, J. Brahmsa, Ch. Gounoda, A. Berga i K. Serockiego.

SIERPIEŃ

3–28 sierpnia

W cerkwi w Łopience zaprezentowano wystawę *OPUSZCZONE – RATOWANE greckokatolickie zespoły cerkiewne*. Idea i projekt wystawy Monika Rzepiejewska w ramach tematu badawczego *Studium naukowo-badawcze nad polskim pejzażem kulturowym*, prowadzonego na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przez prof. Piotra Pereptysia oraz – od czerwca 2013 roku – mgr. inż. arch. Dariusza Śmiechowskiego.

6 sierpnia

Prof. Anna Lewicka-Morawska wygłosiła wykład na wystawie Maksymiliana Gierzyńskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie.

.....

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 14. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2014, odbył się koncert studentów Akademii Muzycznej w Krakowie. Wystąpił kwartet smyczkowy w składzie Nikola Gajownik i Aleksander Daszkiewicz – skrzypce, Jan Snakowski – altówka, Jakub Gajownik – wiolonczela. Młodzi muzycy wykonali program składający się z *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 18 nr 1 L. van Beethovena oraz *Kwartetu smyczkowego F-dur* op. 35 M. Ravela.

13 sierpnia

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 14. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2014, odbył się koncert studentów Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Kontrabasista Marek Romanowski z pianistką Natalią Tomecką wykonali m.in. *Nine Variants on Paganini* na temat *Kaprysu a-moll* op. 1 nr 24 Franka Proto. Program koncertu obejmował także m.in. *Dans un*

bois solitaire KV 308/295b do słów Antoine Houdar de La Motte W. A. Mozarta, *I hate music!* L. Bernsteina i *On This Island* op. 11 B. Brittena w wykonaniu sopranistki Anny Leśniewskiej i pianistki Małgorzaty Warcaby.

14 sierpnia – 25 września

W Galerii Test zaprezentowano wystawę *Hommage à Chetmoński* w związku z 100. rocznicy śmierci Józefa Chetmońskiego. Udział wzięli: Marcin Bogusławski, Michał Borys, Wojciech Cieśniewski, Maciej Czyżewski, Tadeusz Dominik (zm. 20 maja 2014), Stefan Gierowski, Joanna Gotaszewska, Dorota Grynczel, Błażej Ostoja Lniski, Łukasz Majcherowicz, Jarosław Modzelewski, Adam Myjak, Sylwester Piędziejewski, Andrzej Podkański, Czesław Radzki, Andrzej Rysiński, Adam Styka, Anna Alicja Trochim, Krzysztof Wachowiak, Apoloniusz Węglowski i Artur Winiarski.

15 sierpnia

W Centrum Kultury w Gdyni została pokazana prezentacja warsztatowa studentów III i IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie Łysa śpiewaczka Eugène'a Ionesco w reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza.

20 sierpnia

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 14. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2014, odbył się koncert studentów Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. W interpretacji sopranistki Kamili Kułakowskiej można było usłyszeć wybór pieśni S. Moniuszki, F. Chopina i K. Szymanowskiego. Skrzypek Michał Szałach wykonał *Fantazję* Tadeusza Paciorkiewicza oraz *Suite Italienne* na skrzypce i fortepian z baletu *Pulcinella* I. Strawieńskiego. Sopranistka Ingrida Gáporová zaprezentowała pieśni Mikuláša Schneider-Trnavského, wykonując m.in. *Išiel Macek do Malaciek*, *Ja som bača velmi starý*, *Keď som išiel cez horu*, *Prala som ja na potôčku*. Solistom akompaniował pianista Bartłomiej Wezner.

20–31 sierpnia

W warsztatach prowadzonych w ramach XI edycji Międzynarodowego Festiwalu Kameralistyki ENSAMBLE im. Księżnej Daisy w Książu wzięli udział studenci II i III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie: Julia Łukowiak, Wiktoria Wolańska i Eryk Kulm. Zajęcia prowadzili m.in. Wojciech Malajkat i Zbigniew Zamachowski, wykładowcy Akademii Teatralnej.

27 sierpnia

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 14. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2014, odbył się koncert studentów Akademii Sztuki w Szczecinie. Młodzi perkusiści: Antonina Kadur, Małgorzata Kępa i Maciej Golański oraz gitarzysta Jakub Świtata wykonali m.in. *Rhythmic Caprice* Leigh H. Stevensa, *Scintilla (after Arvo Pärt)* Marka Pasiecznego i *Tango Suite* Astora Piazzolli.

WRZESIEŃ

3–7 września

W Teatrze Nowym w Poznaniu w ramach Sceny Debiutów zaprezentowane zostały spektakle studentów Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie: Agaty Dyczko, Grzegorza Reszke, Rafała Swaczyny i Barbary Wiśniewskiej. Scena Debiutów to projekt Teatru Nowego w Poznaniu realizowany we współpracy z Akademią Teatralną im. A. Zelwerowicza z Warszawy i poznańskim Uniwersytetem Artystycznym. Projekt łączy kurs mistrzowski studentów reżyserii (prowadzony przez Remigiusza Brzyka) oraz praktykę scenograficzną studentów Wydziału Architektury Wnętrz i Scenografii. Studenci pracowali nad tekstami młodych rosyjskich dramaturgów, uczniów Nikołaja Kolady.

10 września

Na cmentarzu w Skolimowie pod Warszawą spoczęły prochy Heleny Zelwerowicz-Orchoń (1903–1998), córki patrona warszawskiej Akademii Teatralnej, uhonorowanej medalem Sprawiedliwy wśród Narodów Świata przyznanym

przez izraelski Instytut Yad Vashem za ratowanie Żydów podczas II wojny światowej. W ceremonii pogrzebowej, poprzedzonej mszą świętą w kaplicy Domu Aktora w Skolimowie, uczestniczyła reprezentacja wykładowców Akademii Teatralnej oraz przedstawiciele władz Związku Artystów Scen Polskich, który sprowadził z Nowego Jorku urnę z prochami Heleny Zelwerowicz i zorganizował tę uroczystość.

11 września – 11 października

W galerii Salon Akademii ASP w Warszawie zaprezentowano projekt Roberta Kuśmirowskiego *Träumgutstraße*.

Errata

Justyna Wencel, Marcin Chomicki, *Zmiennicy. Człowiek i sztuka w przestrzeni publicznej*, „Aspiracje” 2014, nr 2(36) s. 40 (podpis ilustr.) Powinno być: *Oflagowanie. Wojna o pokój* projekt Skarpa. *Reaktywacja! WŁADZA KULTURA WYPOCZYNEK*, park marsz. E. Śmigłego-Rydza, Warszawa, 2011 s. 41 (2. tam, podpis ilustr. 1. od góry) Powinno być: Plac Przyjaźni, Budapeszt, 2007 s. 41 (2. tam, podpis ilustr. 2. od góry) Powinno być: Pomnik Smoleński, projekt konkursowy, 2012

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

SUMMARIES

82
SUMMARIES

Krzysztof Karasek
A Small Treatise on Sculpture
(for Janusz Pastwa)

Krzysztof Karasek, a poet and essayist, meditates on sculpture and the sculptor as artist, discussing Antoni Janusz Pastwa's sculpture in a philosophical context. Karasek compares the role of sculpture and other arts, saying that only sculpture and music work in equally unpredictable conditions: their material is space. The inner space is organized by poetry and religion, perhaps music, the outer space – by painting, sculpture and architecture. Yet the inner space wishes to become visible while the outer one, material and visible, wishes to become spiritual. Sculpture, that is form, renders, grabs, contains a transient form of existence, shaping it at the same time; raising it to the dignity of fate. Proper reading of the message of his medium by a contemporary artist – not falling into fetishism of form conceived as an avant-garde trifle or habitual tradition – should lead him to an awakening in himself, renewing, sacred ties with material, perhaps through the use of material. In Pastwa's sculpture time watches itself and time is being watched. The stubbornness with which the sculptor cultivates his species of endowing the world with form, thus ordering it, is evidence of some deeper need, which is not only aesthetic, but also – and above all – spiritual.

Sign for Nature. Tadeusz Dominik in Conversation with Zbigniew Taranienko

The text is made of three excerpts from a book-length series of conversations with the late Tadeusz Dominik, soon to be published by Academy of Fine Arts in Warsaw. The painter's brand of abstraction is inextricably bound with nature – the major

subject of his paintings between 1950s and 2010s. Nature always provided him with impulses to create and can be felt in all his work. He recorded it in the studio, using a code of colour marks to determine a bouquet, garden or landscape, with colour as his basic means of expression. His sensitivity to colour was inherited from the Postimpressionist tradition of colourism. He gradually purified his view of the world from unnecessary elements and involuntary borrowings. The composition became simultaneously a record of the painting process. One of the most interesting conversation topics is an attempt to recreate the way of image formation, the transition in the painter's mind from nature of the image, and his choice of particular colour.

Magdalena Sołtys
Zbigniew Makowski and Culture

Zbigniew Makowski was born in 1930. He studied at the Academy of Fine Arts in Warsaw at Professor Kazimierz Tomorowicz's studio; graduated in 1956. In 1962 he met André Breton and the artists associated with Surrealism, and the international group Phases. He participated in several exhibitions of the group in Paris. His work represented Poland (alongside works by Stanisław Fijałkowski, Karol Broniatowski and Andrzej Strumiłło) at the Venice Biennale in 1972. In 1973 he received the annual Cyprian Kamil Norwid Critics Award, and in 1992, the Jan Cybis Prize. In 2012 he was awarded the Kazimierz Ostrowski Prize, awarded by the District Board of Gdańsk ZPAP for outstanding achievement in the field of painting. In 1991 his *Mirabilitas secundum diversos modos exire protest a rebus* (double-dated 1973–1980) was donated by Polish government to the Geneva headquarters of the United Nations. He is a connoisseur of art and culture and a thinker, also a poet. His works are in the collections of major museums in Poland and internationally. The content of his works includes the question of knowledge, metaphysics, surrealism, mystery and initiation thresholds, symbol, artifact, and culture as such. And more.

Henryk Izydor Rogacki
The Long Life of the Great Frederick

Ludwik Solski's title role in Adolf Nowaczyński's *The Great Frederick* (premiere 31 December 1909) was probably the biggest adventure of the artistic life of the actor and director of the Juliusz Stowacki Municipal Theatre in Krakow. The text's literary foundation that the enemy and villain may be a creature of genius, worthy of contemplation, was a risk, but also a manifestation of the author's artistic courage. In his dramatic novel, he presented twenty-four hours in the life of the monarch. In Nowaczyński's drama, Frederick is 69 years old and resembles an old money lender of Balzac's novel rather than a military hero. Working on the role and the production Solski studied source documentation (written and iconographic), he went to Berlin and Sans-Souci Palace, wandering around antique shops and museums, and he finally activated his intuition and imagination. He probably reached the character through a prop:

Frederick II's walking stick. The role of Frederick II was Ludwik Solski's *pièce de résistance*. He had every right to perform it during his jubilees as the creator of the theatrical greatness of The Great Frederick.

Marzena Kuras
Zygmunt Hübner – I Like Being Chief Executive

The article is devoted to Zygmunt Hübner, one of the most distinguished artists of the Polish theatre of the latter half of the 20th century, who is shown primarily as the chief executive of the theatre. He was also actor, director, teacher and writer, but, as he himself admitted, he felt best as executive officer. The text describes the attributes that made him particularly well suited to that role. Three of his directorates have been discussed: of Wybrzeże Theatre in Gdańsk, the Stary Theatre in Kraków and Warsaw's Powszechny Theatre, together with his views on issues related to management of theatre institutions, working with actors, directors or stage designers, as well as concerning the attitude to the dramatic text. The article defines the concept and programme of his theatre, their continuity and development over thirty years.

Ewa Uniejewska
„Three imaginary moments, drawn from the poet's head”

Ryszard Bolesławski (1889–1937), actor and director associated with the Moscow Art Theatre and its First Studio, spent a few months in Warsaw. Staging Karol Hubert Rostworowski's *Mitosierdzie* (*Charity*), he once again proved that he understood the concept of scenic realism much more broadly than Warsaw artists. Enriched with the experience of working with Edward Gordon Craig, and familiarity with recent achievements of Konstantin Stanislavsky, he was able to connect psychologism of constructing the character on stage with monumentality and poetic spectacle. At the premiere, all the critics praised the great simplicity of Wincenty Drabik's stage design, the unprecedented interpretation by Stefan Jaracz, as well as the way in which Bolesławski „shook the stage crowd”. Only the audience failed: tired of war horrors, they did not want to watch them in the theatre. Due to low ticket sales the director fell into even greater disrepute with Arnold Szyfman.

Iwona Świdnicka
Wojciech Kilar's September Symphony, a Tribute to the Victims of September 11th

Composing *September Symphony* lasted quite a long time. Kilar dedicated it to Antoni Wit, who led the National Philharmonic Orchestra during the premiere in Warsaw on 2 September 2003. The international premiere of Kilar's symphony took place at the 38th International Music Trade Show MIDEM in Cannes on 27 January 2004. Besides those special concert performances, the piece has enjoyed great success and has been readily included in concert repertoires. On 11 September 2011, in the concert *In*

Memoriam 9/11, on the occasion of the 10th anniversary of the attack on the WTC, it was performed by Sinfonia Iuventus, conducted by Tadeusz Wojciechowski. The text describes the various parts of the piece, and surveys some conflicting and ambiguous opinion of critics about September Symphony.

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 Two)

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.

Tomasz Szczepanek

Post-historical Theatre, or, What Makes Today's Art So Different, So Appealing?

Based on historiographical concept of Arthur C. Danto the text characterizes contemporary theatrical scene, whose distinguishing features prove to be post-drama, decentralization and pluralism. Theatre operating within the framework of repertoire structures is historically conditioned and is only a fragment of a wide panorama of contemporary life in the theater, made up to a significant extent of forms that are difficult to classify. Among the theatre makers considered to be representative of the post-historical age, there are two French directors-choreographers, Jerro Bela and Pascal Rambert, and Marta Górnicka with her original project, *hu:r kobjə+* and Warsaw impro theatre group Klancyk.

Respect for the Composer. Krzysztof Urbański on Learning to Conduct and on the Art of Conducting in Conversation with Jagna Dankowska

Krzysztof Urbański speaks of his study of conducting at the Frederic Chopin Academy of Music in Warsaw, the profession of conductor, the beginnings of his career as conductor, aesthetic and ethical values, his approach to music, repertory building, and of Polish music. Urbański praises Professor Antoni Wit's teaching method. He rarely showed his students how to conduct the particular piece, and wanted

each student develop their own way of conducting. The key subjects in conducting studies are conducting and the piano, at which the conductor is working on the score. The most important professional skill is knowledge of instrumentation and the instruments. A good conductor should know the capabilities of each instrument. Rather than listening to available recordings, Urbański first learns the score, then spends a lot of time looking at the notes and imagining what he would like to hear. He finds conducting from memory easy, but it is not an end in itself, nor a point of honour. It is a means to an end. This allows him much easier to delve into the music, as well as keeping eye contact with the orchestra. To him, respect for the composer is the most important element in the work of the conductor. He regards it as a kind of mission.

Emilia Dudkiewicz

Adolphe Sax, Constructor of the Saxophone

The year 2014 marks the 200th anniversary of the birth and 120th anniversary of the death of Adolphe (actually Antoine Joseph) Sax, a Belgian inventor and builder of instruments, outstanding instrumentalist and publisher (Éditions Adolphe Sax), the first saxophone teacher at the Paris Conservatory. He received numerous awards for his lifetime of inventions and general improvements made to wind instruments. In 1854, Napoleon III awarded him with the title of Imperial Builder Instruments. He creatively used the knowledge and skills gained in the workshop of his father – Charles Joseph, who was one of the best builders of instruments in Europe – combined with the competence achieved while studying at the Royal College of Music. He became famous primarily as a builder of the family of saxophones. The saxophone being an instrument of unprecedented technical capabilities and sound, probably the most versatile of aerophones, used with equal success in classical music, jazz and pop.

Karolina Matuszewska

Forefathers' Eve Baltic Style

Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve* is a drama that symbolizes the former union of Poland and Lithuania most completely. Patriotic and national liberation themes have prevailed in the history of its reception in Poland. Lithuanian tradition offers an entirely different perspective, in which the folk rite of the forefathers' eve is crucial. The ritual, which other communities, not only Slavic, are familiar with as well, enabling contact between the living and the dead, became the basis of the most famous Lithuanian productions of *Forefathers's Eve*, directed by Jonas Vaitkus. New to the Polish audience, this interpretation creates opportunities to expand the possibilities of its staging through the context of folk funeral rites and festivals of the dead. Planned as part of the celebrations of the 250th anniversary of the National Theatre in Warsaw, the new production of the *Forefathers' Eve*, directed by Eimuntas Nekrošius, one of the most important directors in Lithuania, whose theatrical imagination and

theatrical language are deeply rooted in ritual and folklore, is a natural continuation of that method.

Marek Dusza

From Okólnik Street to Los Angeles

Pianist and composer Włodek Pawlik is the first Polish jazzman to have won a Grammy Award, which was presented on 26 January 2014 (for Best Large Jazz Ensemble's album *Night in Calisia*, released in the USA by Summit Records). Raised in a musical family, he studied at the secondary school in Kielce in the piano class of Andrzej Domin, and then graduated from the Chopin Music Academy in Warsaw (1984), under Professor Barbara Hesse-Bukowska. After his studies in Warsaw he left for West Germany, where he studied at the Faculty of Jazz, Hochschule für Musik in Hamburg. There he met American musicians, with whom he later performed and recorded in Germany, Poland and the USA. In 1987, his debut solo album *Quasi Total* was released in the Polish Jazz series. The next album, *Live at Birdland*, was released by Polonia Records in 1993. Simultaneously, Koch Int. Released a live album, *Live at the Jazz Club Aquarium*. In 1995, trumpeter Randy Brecker joined his Western Quartet for their Polish tour. Their album *Turtles* was highly rated in the *Down Beat* magazine. With Brecker, Pawlik also recorded the albums *Tykocin* and *Night in Calisia*. Pawlik has won awards for his film music for Borys Lankosz's *Rewers*, and two Fryderyk Awards: for *Stabat Mater* and the *Jazz Musician of the Year* (2013).

Agnieszka Maria Wasieczko

Sustainable design

Assuming the role of responsible members of the global community, designers try to incorporate the principle of „sustainable design”, just like the ergonomics or functionality. The exhibition PROFESION: DESIGNER. Awareness and action, staged at the Salon Akademii Gallery, 7 April to 17 May 2014, was dedicated to this stance, defining the main trend of today's design. Curated by Magda Kochanowska, it showed objects designed in Poland (chiefly by young designers at the Academy of Fine Arts in Warsaw) in the last few years. The exhibition was structured around five headings, i.e. „globalization”, „urbanization”, „demography”, „environment” and „technology”, which capture the most important issues of the modern world, as well as representing the fields of designing activity. Solving various issues, the designers are involved in interdisciplinary work, which does not always provide complete products or systems that practically contribute to the rescue of civilization. „Sustainability” means looking at the impact of the design, the manufacture, use and disposal of the product, not only on the economy but also on the environment and on society. Playing the role of critics and commentators, contemporary designers remind us of the need to respect the principles of sustainable development, and showing that one can live more economically, more carefully, without harming nature.

GERALD SIBLEYRAS

NAPIS

w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej

Praca egzaminacyjna studentów III roku
Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej

im. A. Zelwerowicza w Warszawie
Reżyseria: **Wojciech Malajkat**

OBSADA

Pani Cholley – **Dorota Krempa**

Pan Cholley – **Eryk Kulm**

Pani Lebrun – **Katarzyna Pośpiech**

Pan Lebrun – **Aleksander Sosiński**

Pani Bouvier – **Jowita Stępnik**

Pan Bouvier – **Kamil Banasiak**

IV – VI 2014

Teatr Collegium Nobilium, Scena im. J. Kreczmara







Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie 2014

Plac Małachowskiego 2 (wejście od ul. R. Traugutta) IV piętro / Wernisaż 28 listopada 2014, godzina 18

Wystawa czynna do 7 grudnia 2014 w godzinach 12 – 20 / **Wstęp wolny** / comingout.asp.waw.pl / fb.com/asp.coming.out

Anna Adamek, Iga Alberska, Ewa Iwaniuk, Maciej Januszewski, Magdalena Alicja Jędrzejczyk, Michał Kochański, Tomasz Korzewski, Weronika Kowalska, Sebastian Krok, Elena Lola Leszczyńska, Mateusz Litwa, Mateusz Machalski, Gaja Majewska, Marta Mielcarek, Marta Nadolle, Paulina Ostasz, Przemek Ostaszewski, Aleksandra Piotrkowicz, Sylwia Popławska, Dorota Proba, Ewa Proniewicka, Anna Selerowicz, Krzysztof Sokolowski, Izabela Tarka, Adam Walas, Joanna Wawrzyńczak, Mateusz Wójcik, Magdalena Zadara, Joanna Załęska