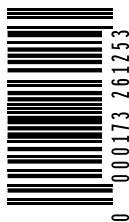


*Myjak / Kurpik / Śmigasiewicz / Gombrowicz
Eliot / Rilke / Gall / Duchowski*



*Karpińska-Kintopf / Jastrzębowski
Marzec / Kozłowski / Zdunek*





Władysław Skoczylas,
Kobieta z jednorogiem (Sztuka),
1919 (ryc. 12 w *Tece Podhalańskiej*),
drzeworyt dłutkiem, 274×182 mm.
Muzeum ASP w Warszawie

2 Jan Stanisław Wojciechowski
**Adam Myjak – esencjalista
w posthistorycznej „epoce” sztuki**
Essentialist in the post-historical “age” of art

10 Wojciech Kurpik
**Madonna z kościoła San Niccolò
oltr’Arno we Florencji**
Madonna from the Church of San Niccolò
oltr’Arno in Florence

17 Iwona Lorenc
**Farmakon. Teatr i filozofia
wobec teatralizacji świata**
Farmakon. Theatre and philosophy and
the theatricalization of the world

20 Waldemar Śmigasiewicz
**„Czarno od słońca”. Rozmyślenia
o języku „pomysłanym”
w kontekście Kosmosu
Witolda Gombrowicza**
“Black Sun”: Ruminations on a “conceived”
language in the context of the *Cosmos*
by Witold Gombrowicz

26 Marta Miłoszewska
**Adaptacja. Skrzynka
z narzędziami**
Adaptation: The Toolbox

32 Justyna Kozłowska
**Mord w katedrze T. S. Eliota –
kryminalny dramat liturgiczny**
T. S. Eliot’s *Murder in the Cathedral*,
a liturgical criminal drama

39 Ksenia Lebedzińska
**Teatr, który pobudzi
twórczość poety. Wpływ
Pamiętników Maltego Lauridsa
Brigge Rainera Marii Rilkego
na koncepcje teatralne Iwo Galla**
„Theatre which will stimulate the work
of the poet.” The influence of Rainer Maria Rilke’s
Notebooks of Malte Laurids Brigge on Iwo Galla’s
concepts of theatre

44 Maciej Wojtyszko
Pożegnanie
A Farewell

45 Barbara Osterloff
Jan Kulczyński (1931–2015)

50 *Orlando Paladino*
Spektakl warsztatowy studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im A. Zelwerowicza, Wydziału Wokalno-Aktorskiego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina i Wydziału Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

4(38) 2014 – 1(39) 2015

Joseph Haydn’s *Orlando Paladino* / Workshop
production by students of the Faculty of Acting,
Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy;
Vocal and Acting Faculty, Fryderyk Chopin
University of Music; and Faculty of Stage
Design, Academy of Fine Arts in Warsaw

52 Zbigniew Taranienko
Świat archetypów Duchowskiego
The world of Duchowski’s archetypes

58 Anna Frąckiewicz
**Halina Karpińska-Kintopf.
Zarys biograficzny**
Halina Karpińska-Kintopf; a biographical sketch

65 Joanna Kania
Wojciech Jastrzębowski. Profesor
Wojciech Jastrzębowski, Professor

68 Małgorzata Stępnik
**Przytomni (obecni) w grze cieni.
Sławomira Marca Walka
dobra ze złem**
Being conscious (present) in a game of shadows:
Sławomir Marzec’s *Struggle between good and evil*

74 Magdalena Sołtys
Różne oblicza geometrii
Zmagania formalne
Marcina Kozłowskiego.

Malarstwo Karoliny Zdunek
i rzeczywistości geometrii
Different faces of geometry:
Marcin Kozłowski’s wrestling with form.
Karolina Zdunek’s painting and the realities
of geometry

84 Sławomir Marzec
**Czas paradoksalny, czyli
habitus versus hybris; ě nazôd**
Paradoxical time, or *habitus versus hybris; ě nazôd*
[and vice versa]

92 Agnieszka Koecher-Hensel
Ciało w sztuce Joanny Braun
The body in the art of Joanna Braun

96 Zuzanna Liszewska-Soloch
**Richard Demarco w Warszawie.
O wszechstronności i miejscu
artysty w Europie**
Richard Demarco in Warsaw: Versatility and the
artist’s position in Europe

98 Zofia Jabłonowska-Ratajska
Czekając na burzę
Waiting for the storm

102 Mateusz Dąbrowski
Lustra
Mirrors

103 Arkadiusz Karapuda
**O oryginale, reprodukcji
i skali w przestrzeni publicznej**
The original, reproduction and scale
in the public space

106 *Kalendarium*
Chronicle of Events

116 *Nowości wydawnicze*
Recent Publications

118 *Streszczenia*
Summaries

Spektakle dyplomowe studentów
IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii
Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie
Degree productions, Faculty of Acting, Aleksander
Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw

124 *Mistrz i Małgorzata*
Michaiła Bulhakowa
reż. Waldemar Raźniak
Mikhail Bulgakov, *Master and Margarita*,
dir. Waldemar Raźniak

126 *Sześć portretów z mewą w tle*
impresja sceniczna wokół *Mewy* Antoniego
Czechowa, reż. Andrzej Domalik
Six portraits with a seagull in the background,
dramatic impression around Anton Chekhov’s
Seagull, dir. Andrzej Domalik

pismo
warszawskich
uczelni
artystycznych

ASPIRACJE

Refleksja na temat twórczości rzeźbiarskiej Adama Myjaka staje się dziś, po ponad dwudziestu pięciu latach od momentu napisania mojego pierwszego tekstu na ten temat, swoistym testem zarówno dla artysty, jak i dla krytyka¹. Nasuwa się bowiem nieuchronnie pytanie: co uczynił z nami czas? W równym stopniu ciekaw jestem nowych prac artysty, co własnych, nowych interpretacji jego twórczości.

Adam Myjak – esencjalista w posthistorycznej „epoce” sztuki

Jan Stanisław Wojciechowski

Przypomnę – pisałem, a było to pod koniec lat 80., o swoistej odrębności jego rzeźb w stosunku do dwóch dekad w sztuce końca XX wieku. Mój horyzont wiedzy wtedy nie pozwalał na ustawienie rozleglejszych historycznych „ekranów”, na tle których rysować mógłbym kontury prac. Myjak w tamtym ujęciu nie pasował do lat 70., a więc czasu swego debiutu. Lata te charakteryzowała – w moim mniemaniu – dominacja sztuki konceptualnej i postkonceptualnej. Ani do lat 80., gdy osiągnął dojrzały etap swojej twórczości. Ta kolejna dekada, zwłaszcza na początku, przesycona była tworamami ekspresyjnymi z użyciem malarskiej i rzeźbiarskiej metaforyki, które także kontrastowały z „ekspresją” jego rzeźb. Na tym tle jego prace wyda-

wywały się bardziej solidne, głównie z racji szacunku dla rzemiosła rzeźbiarskiego. „Malarskość” czy „rzeźbiarskość” transawangardy włoskiej czy niemieckiego *Neue Wilde*, czy nawet nowej rzeźby angielskiej z Billem Woodrowem i Antonym Gormleyem na czele, była czymś w rodzaju pole-

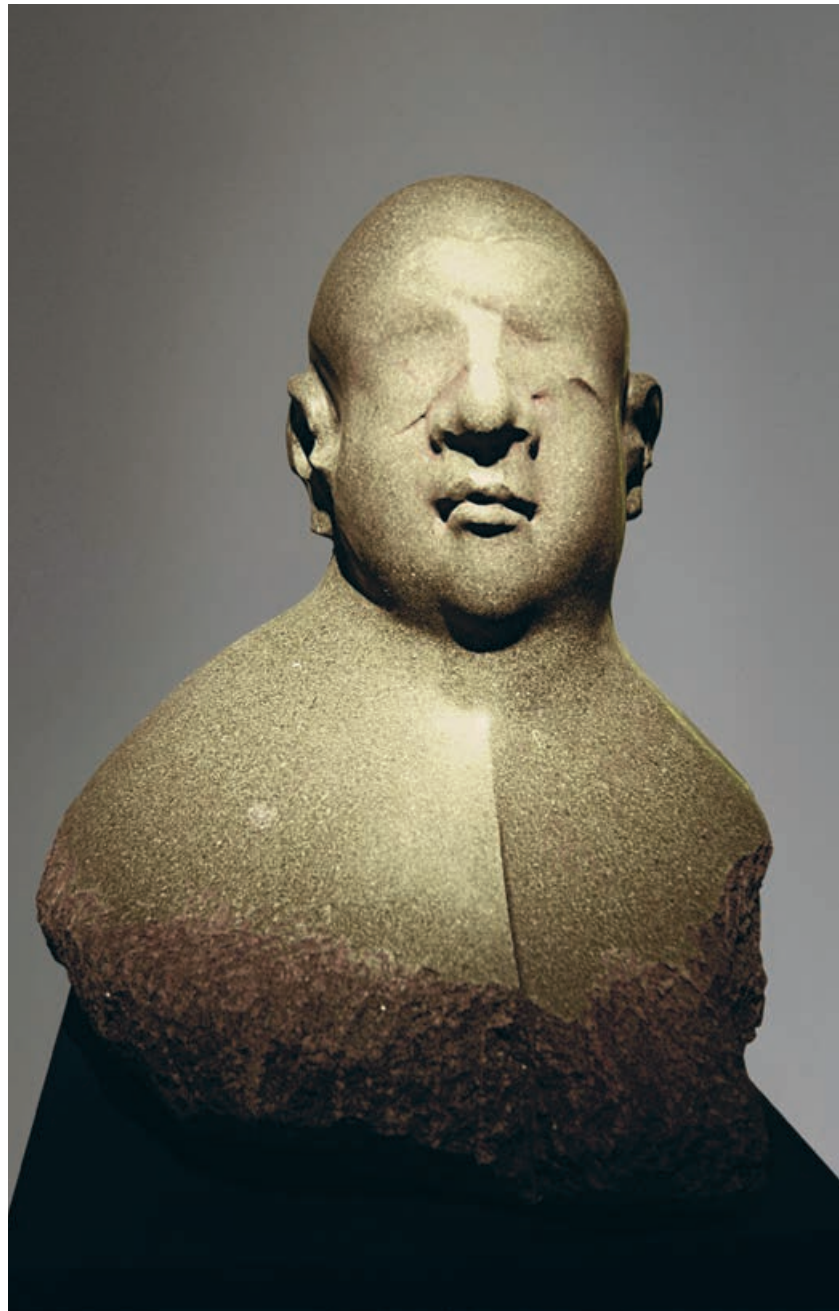
miki z konceptualnym i postkonceptualnym kwestionowaniem tradycji warsztatowej, była ona już jawnie i spektakularnie ponowoczesna. Była zbieraniem w nową całość rozproszonych szczątków tradycji artystycznego obrazowania i symbolizowania. Tymczasem prace Myjaka, choć wydawać by się mogło ekspresyjne, nie zdradzały śladów wcześniejszej „katastrofy”, siedziały mocno w, żywej jeszcze, tradycji modernistycznej i operowały solidnym, akademickim warsztatem. Konkluzje, jakie nasuwały się wtedy z tych porównań, sprowadzały się do dekretoowania swoistej „osobności” twórczości Myjaka. Uświadomiłem sobie jednocześnie, że znajomość dwóch dekad sztuki współczesnej to za mało, by zrozumieć fenomen jego twórczości. Potrzebne były kolejne lata obserwacji praktyk artystycznych i lektury wielu książek na temat sztuki współczesnej, a przede wszystkim doświadczenia transformacji całej gospodarczej i politycznej sceny sztuki w Polsce, aby uchwycić jej istotne cechy i zrozumieć sposób jej przylegania do „swego czasu”.

Prace Myjaka poddałem również wówczas analizie, uruchamiając pewne, bliskie mi już wtedy, tropy hermeneutyczne, z czego nie muszę się dziś wycofywać.

Z cyklu „Figury niespokojne”,
2011, brąz, 160×70×50 cm.
Fot. Agata Ciołek



1. J. S. Wojciechowski, *Adam Myjak a porządku świata w sztuce*, w: *Z punktu widzenia rzeźbiarza. Sztuka lat 80.*, Orońsko 1983, s. 236–241. Tekst ten ukazał się w „Magazynie Artystycznym” 1989, nr 2 oraz w innej wersji zatytułowanej *Nowy barok* w „Przeglądzie Powszechnym” 1988, nr 10.



Portret X,
2005–2010, granit,
80×70×60 cm.
Fot. archiwum artysty

Robiłem to zgodnie z rozpoznaniem dekady lat 70. i lat 80. jako kontrastowych nie tylko ze względu na – by tak rzec – morfologię i materialną postać głośnych prac wizualnych, ale także ze względu na ich głębsze myślowe przesłanki. Pragmatyzm postkonceptualnej sztuki, wyrażający się w spekulacjach wizualno-słownych i łatwości pewnych uogólnień, jakimi posługiwali się neoawangardziści lat 70., wypierany był w latach 80. przez bardziej „konserwatywne” podejście. Scena światowej sztuki wypełniła się malarskimi i materialno-prze-

strzennymi obiektami. Dla części artystów, zwłaszcza w Polsce, wiązało się to z odchodzeniem od konceptualnych gier ku głębszym psychologicznym motywacjom, większej wrażliwości na symbolikę zakorzenioną w tradycji kulturowej, z symboliką religijną włącznie. W moim ówczesnym słowniku pojęć ujmowałem to jako kontrast pomiędzy racjonalnością a imaginacyjnością.

W związku z rozpoznaniem zmieniających się „porządków świata w sztuce” jako polemicznych eksponowałem w twórczości Adama Myjaka następujące po sobie, „kontrastowe tonacje” rzeźb. Pierwsza, uchwytna we wczesnych pracach artysty i cyklach takich jak „Tanatos” i „Katedra”, była swoistym ciężeniem fizycznej materii jego głów i torsów, druga, uwidaczniająca się w cyklu „Maski”, akcentowała kolor, świetlistość powierzchni, a nawet zdawała się odpowiadać kształtem i świetlnym refleksem na to, co „zewnętrzne”. Zwłaszcza w cyklu głów ze złotymi, połyskliwymi opaskami na oczach. Suponowałem swoisty transcendentalizm tych prac. Wydawało mi się, że złote „światła odbłaskowe” dają szansę światłu w jego metaforycznym sensie. Kryptoreligijny wątek w twórczości Myjaka drążyłem później w niepublikowanym wywiadzie z artystą, przeprowadzonym przeze mnie w roku 1992. Mogę powiedzieć, na podstawie tamtej rozmowy, że istnienia tego wątku artysta nie potwierdził, ale też i nie zaprzeczył temu².

Dzisiaj nasuwają mi się nieodparcie pewne powinowactwa Myjaka i Gormleya (pomysł ten nie przyszedł mi wcześniej do głowy). Anglik z całym zachodnim radykalizmem i bezkompromisowością zamknął postać ludzką w ołowianym „futerale”, odwracając niejako hierarchie ważności ze świata zewnętrznego na wewnętrzny. Zrobił to, sięgając do przestrzennej gry pozytywu i negatywu formy³. U Myjaka podobna operacja przeprowadzana jest sugestywnie poprzez rzeźbiarską grę symboliką oczu i ust – jego najbardziej znane głowy to niemalże Hansenowski „aktywny negatyw”. Mają zamknięte lub „zamazane” oczy, a usta, jakby niemogące zaczerpnąć powietrza lub otwarte w niemym krzyku, wciągają nas w głąb. Skierowany zwykle na zewnątrz zestaw komunikacyjnych gestów twarzy, generowanych przez kształt oczu i ust, zostaje „zaprzeczony” w głowach artysty i zawrócony na samego siebie. Patrzący przed siebie staje się patrzącym w siebie.

Również w następujących po sobie „cyklach” prac zastosowane zostało swoiste odwrócenie – wcze-

śniejszy konkretyzm czy wręcz brutalizm ciężkiej, cementowej formy został zaprzeczony w bryle „lekkiej”, kolorowej, „unoszącej” się w świetlnych refleksach. Domniemywany przeze mnie wówczas „transcendentalizm”, rozumiany jako zaprzeczenie fizycznemu ciężarowi rzeźbiarskiej bryły, jej swoiste „uniesienie” poprzez kolor malarsko potraktowanej powierzchni lub poprzez jej połyskliwość, wtapiającą materialny obiekt w przestrzeń zewnętrzną, był – jak na to dziś patrzę – raczej nadinterpretacją. Pozostałbym przy określeniu imaginacyjność. Korci mnie natomiast, by skojarzyć imaginacyjność ówczesnych prac Myjaka z immaterializmem – pojęciem kojarzącym się z postmodernistycznymi koncepcjami Jeana Baudrillarda, upowszechniającymi się akurat w bezpośredniej bliskości czasowej z, wskazywanymi tu, pracami Myjaka. Nie ulegnę jednak tej asocjacji, Baudrillard kojarzony jest bowiem także (a może nawet bardziej) z *simulacrum*, które nie wiedzie ku żadnej rzeczywistości ani materialnej, ani niematerialnej. Poszukiwania artystyczne Myjaka wiodą nas natomiast ku humanistycznemu esencjalizmowi. Uzasadnienia dla tej tezy szukał będę zatem w dalszej części tekstu.

Co dzisiaj służyć mi może jako historyczno-kulturowe tło do lepszego wyeksponowania *sensu* i *znaczenia* dzieł Adama Myjaka? Nie ma bowiem wątpliwości, że wraz z upływem czasu ich rola (jak i samego artysty) w polskiej kulturze artystycznej urosła i umocniła się.

Przez świat sztuki (oraz katedry historii i antropologii kultury) przetoczyła się przez ostatnie 25 lat dyskusja na wiele tematów, a mój ogląd historycznej sceny sztuki nie jest już taki wąski, dwudekadowy, jak w czasach, gdy kształtował się mój warsztat krytyka sztuki. Nie znaczy to jednak, że ugruntowała go wiedza typowa dla historyka sztuki i że gotów dziś jestem „rzucić” artystę na tło na przykład ostatnich dwu tysiącleci praktyk rzeźbiarskich. Odpowiada mi raczej ten typ refleksji, który posługuje się optyką kulturoznawczą. A ta rozgościła się przecież dość mocno w interpretacjach wszelkich dawnych i współczesnych przejawów sztuki. Nosi ona nawet znamiona opcji konkurencyjnej wobec historii sztuki. To na antropologicznym (kulturoznawczym) gruncie upowszechniły

się takie pojęcia, jak „koniec sztuki” czy „postsztuka”, samo pojęcie sztuki stało się bowiem szczególnie problematyczne. Wydobyte zostało z wcześniejszych, rzekomo uniwersalnych, kontekstów ludzkiego obrazowania i wmontowane w tryby paradygmatycznych zwrotów, które określić można by jako przemiany „epistemologii obrazu”. W takich interpretacjach konkurują ze sobą Hans Belting i Arthur C. Danto⁴.

Belting sytuuje pojawienie się sztuki, w zbliżonym do współczesnego rozumieniu, w czasach nowożytnych. Radykalnie różnicuje sens obrazowania przed rokiem 1400 i po tym roku. Danto natomiast ostre dystynkcje na sztukę i „postsztukę” umieszcza w latach 60. XX wieku, a jako graniczną osobowość artystyczną traktuje Andy’ego Warhola. Szczególnie interesujące jest „historycystyczne” postrzeganie postsztuki. Jest ona rzekomo właściwym i „wystarczającym” reprezentantem swej epoki, określanej jako posthistoryczna. W tym determinizmie prezentuje się (rzekomo) kluczowa orientacja ideowa Danto⁵. Nie jest to jednak takie oczywiste, jak pokazuje uważna lektura jego książki⁶.

Nie sposób w tym miejscu nie wprowadzić ważnej dystynkcji, która od początku różniła antropologiczne myślenie o sztuce Hansa Beltinga (na którego, jako współtwórcy myślenia o „końcu sztuki”, Danto chętnie się powołuje) od myślowej narracji Arthura C. Danto. Belting narodził mimetycznej fazy sztuki wiąże wyraźnie z końcem „religijnej” epistemologii obrazu, którą najlepiej wcielała chrześcijańska ikona. Inaczej mówiąc, nowożytna sztuka rodzi się wraz z końcem transcendentalnej optyki – obrazu jako zewnętrznej siły i nastaniem obrazu jako wizerunku rzeczywistości umiejscowionej w oku artysty (transponowanej do oka widza).

Beltingowi zdefiniowanie tego „progu” służy wędrowkom w głąb historii, niejako z powrotem ku „magicznym” (religijnym) właściwościom obrazu, gdy tymczasem Danto podąża ku naszym czasom. Belting otwiera esencjalistyczną perspektywę i jest patronem *visual culture studies*, w takim wydaniu, w jakim uprawiają naukę o obrazach między innymi William J. Thomas Mitchell, David Freedberg czy Georges Didi-Huberman. Tymczasem Danto raczej przesuwa episte-

2. W wywiadzie poruszone zostały istotne kwestie, m.in. świadomego przyjęcia przez artystę „modelu konserwatywnego” sztuki i jego humanistycznej

orientacji, samotności i stosunku do pytań ostatecznych. Wywiad znajduje się w archiwum J.S.W.

3. Wiem, o czym mówię, bo sam posługiwałem

się w tamtym czasie w pełni świadomie odlewem czerepu własnej głowy, w odróżnieniu od Gormleya wyciągałem go „na surowo” z formy, by dawać mu dalsze symboliczne życie.

4. Por. H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010; idem, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007; A. C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013.

5. Danto odwołuje się do marksowskiej utopii posthistorii i ideału egzystencji wyprzedzającej esencję Sartre’a. Jako przykład posthistorycznej postawy przywołuje twórczość Witalija Komara i Aleksandra Melamida.

6. Być może niespodziewanie w tym kontekście brzmi deklaracja swego „esencjalizmu”, jaką czyni Danto w ostatnim rozdziale książki.

miczny horyzont ku modernistycznemu historyzmowi (powołując się zresztą nader chętnie na Hegla)⁷. Historyczne pojmowanie postsztuki pozwala Arthurowi C. Danto czynić uogólnienia dotyczące całego społeczno-organizacyjnego środowiska sztuki jako zwięzającego całość historycznej epopei i pretendującego do nazwy „epoki” posthistorycznej.

Postsztukę charakteryzuje zawieszenie wszelkich zasad rozumianych zwłaszcza jako „filozoficzna prawda o sztuce”. Skończyły się czasy manifestów, a filozoficzna definicja sztuki nie była już stylistycznym imperatywem, to znaczy nie określała, jak powinna wyglądać prawdziwa sztuka⁸. Za protoplastę takiego traktowania poszerzającego się obszaru praktyk wizualnych uważany może być zarówno Andy Warhol, jak i Joseph Kosuth⁹. Koniec sztuki jako próg epoki postartystycznej jest więc stanem wolności w wielorakim sensie. Artyści są wolni i mogą być i robić to, co akurat chcą robić, nie podlegają żadnym historycznym przymusom jako bardziej zgodnym z „duchem czasu”. Co ważniejsze, w tej wizji epoki postartystycznej snutej przez Danto tak pięknie rysująca się wolność artysty nakłada na niego nowe, może nawet bardziej dolegliwe niż niegdyś, ciężary. W świecie nieustrukturyzowanym przez żadne narracje ciężar wydobycia z własnej twórczości zarówno *sensu*, jak i *znaczenia* spoczywa na każdym artyście z osobna i w każdym momencie niejako od nowa, od początku. Porzucenie narracji mimetycznej, jak i narrację „jakości medium” utrudnia raczej niż ułatwia ten proces samodefiniowania się osobowości twórczej. Zauważmy, że „uchylenie” nowożytniej opowieści o tym, czym jest, a czym nie jest sztuka, otwiera ją także na perspektywy przednowożytne i czyni niezwykle atrakcyjnymi analizy otwarte przez Beltinga oraz innych przedstawicieli *visual culture studies*, poświęcone religijnym i kryptoreligijnym



Z cyklu „Figury”,
2006–2008, drewno
polichromowane,
240×100×70 cm.
Fot. archiwum artysty

7. Snuje on opowieść o nowożytniej wędrowce obrazu od mimetycznego odzwierciedlenia rzeczywistości poprzez kantowską (modernistyczną) fiksjację na sposobach obrazowania (faza abstrakcji) do postmodernistycznej fazy *anything goes*. Drogę tę zwięzła faza „postsztuki” (postsztuki), która ponoć w sposób nieuchronny, powszechny i bezalternatywny reprezentuje „nasze czasy”. Postsztuka, która, trzeba to przyznać, dość gęsto wypełniła instytucje – muzea, galerie, a zwłaszcza targi i różne popkulturowe „kiermasze” artystyczne, ma, zdaniem Danto, pewne cechy pozwalające mówić o jakościowo całkiem odmiennej od wcześniejszych,

kategorii praktyk. Akcentuje on zwłaszcza odmiennosć sztuki „po Warholu” na tle wcześniejszej fazy modernistycznej. Ta wcześniejsza faza posiadała swój wyrazisty *genre*, w wyrażony najtrafniej (zdaniem Danto) przez Greenberga. Koncentrowała się ona mianowicie na jakości samych środków obrazowania. Destylowała ona niejako, drogą najrozmaitszych osobowych wariantów i doświadczeń elitarnych (ekskluzywnych) „tytanów” modernizmu, „ekstrakty” wizualnych form obrazowania. „Wyschnięcie” pozaobrazowej rzeczywistości pozwalało skupić się modernistom na samej „powierzchni zwierciadła” i dostrzec jego

specyficzne, możliwe (i niemożliwe) malarzkie i rzeźbiarskie materializacje. To dawało sztuce przynajmniej do lat 60. nowy, „filozoficzny” argument. Nie operowała ona już w obszarze „prawdy o rzeczywistości”, ale sublimowała się w obszarze „prawdziwości metody” i ekskluzywności życia artysty jako człowieka być może już nie genialnego, ale na pewno wciąż „wybranego”.

8. Por. Danto, s. 68.

9. Joseph Kosuth nieco inaczej niż Warhol położył wielki nacisk na myślowy aspekt twórczości, ale nie przesądził procesu definiowania sztuki, a raczej go otworzył jako z założenia niekonkluzywny.

właściwości obrazu. Nie zabrania również użycia „tradycyjnych” mediów sztuki – malarskich i rzeźbiarskich, stawia je tylko wobec wyzwania indywidualnej obrony sensu takiej decyzji.

Po tym skrótowym przypomnieniu cech nowej sytuacji artysty, które to cechy są mi znane i bliskie, gdyż niezależnie od Danto wielokrotnie wypowiadałem się w tej kwestii, mógłbym przejść do przedstawienia sensu i znaczenia twórczości Adama Myjaka¹⁰. Jeśli bowiem współczesną sztukę legitymizuje – według Danto – „świat sztuki”, funkcjonujący w duchu reguł (antyreguł) postsztuki, to wydaje się, że twórczość Adama Myjaka jest „nie z tego świata”. No właśnie, a dlaczego nie?

Aby wyjaśnić miejsce artysty na posthistorycznej scenie sztuki, potrzebny jest jeszcze akapit, który z płaszczyzny „powszechnego” dyskursu (jego przedstawicielem jest niewątpliwie Danto), pozwoli przejść na grunt krajowy, komplikujący nam nieco zrozumienie tej sytuacji. Nauczylimy się w Polsce traktować postsztukę w kręgu ludzi o dobrym smaku (żeby nie powiedzieć konserwatystów) jako chwilowy i kompromitujący wypadek, który przydarzył się współczesnym instytucjom art worldu¹¹. Podkreślam okolicznik „w Polsce”, bowiem nasza scena sztuki, już po liberalnej transformacji, przybrała postać nieco karykaturalną. Zdolała mianowicie ugruntować w publiczności sztuki (i w samych artystach) przekonanie, że postsztuka jest



możliwa tylko w wersji transmedialnej lub w postaci „polityk” społecznych, a kluczową figurą stylistyczną jest transgresja, krytyka lub bluźnierstwo. Tymczasem Danto (z czym zgadzam się w całej rozciągłości) nie wyklucza w ramach fazy posthistorycznej istnienia nowych wcieleń malarskich i rzeźbiarskich. Robi nawet jako filozof/estetyk coś więcej – deklaruje się jako esencjalista, co oznacza ni mniej, ni więcej gotowość do poszukiwania – wbrew swej radykalnie historycznej (paradygmatycznej) optyce – głębszych, niezmiennych, tożsamościowych wyróżników sztuki. Dla wielu ta sprzeczność może okazać się nie do pokonania, stąd, być może, upowszechniająca się w opiniach o polskiej sztuce konfuzja na tle niekończących się wojen konserwatystów i nowatorów¹².

Zatem „tło”, jakie rozpościera art world czasów, jakie nadeszły po moim ostatnim spotkaniu z twórczością Myjaka, ugruntowało się, także w Polsce, jako posthistoryczne i postartystyczne. W rozumieniu, które nie zakłada dominacji takiej czy innej stylistyki medialnej czy filozoficznej w sztuce, ale w rozumieniu pogłębiania się wolności i jednocześnie samotności artysty. Samotności wobec, trudnego do ogarnięcia, spectrum form wizualnych i orientacji filozoficzno-światopoglądowych, jakie są dostępne. „Medium” nie jest trwale związane ze światopoglądem, a ten nie musi być świecki. Zwłaszcza istotny jest pluralizm w warstwie filozoficzno-światopoglądowej, bowiem stała się ona „po filozofii” niezbędnym czynnikiem samoidentyfikacji, na którą wszyscy jesteśmy skazani. Komfort tego kulturowego położenia może być dyskusyjny i dla wielu nie do zaakceptowania, ale powiedzmy na pocieszenie, że nasza samotność i „osobność” nie jest zeterminowana postępowaniem i spekulacyjnym kołowrotem niczym nieugruntowanych wyborów. Pole to rozpościera się, na szczęście, w całej rozciągłości od racjonal-

Z cyklu „Figury”,
2006–2011, drewno
polichromowane,
240×100×90 cm.
Fot. Agata Ciołek

10. W sposób najbardziej dosadny w tekście z roku 1995 *Czy artyści robią jeszcze dzieła sztuki*, w: J. S. Wojciechowski, *Jaki rozum po katastrofach*, Warszawa 1998, s. 27.

11. Od postsztuki dystansuje się w tym duchu również Adam Myjak. Por. Z. Taranienko, *Próba istnienia. Dialogi o rzeźbie z Adamem Myjakiem*, Warszawa 2012.

12. Dodajmy, wzmacniając pluralistyczne widzenie praktyk postartystycznych i potwierdzając intuicje Danto, że światowa scena sztuki, zwłaszcza w drugiej połowie lat 90. XX w. i na początku XXI w., wypełniła się „esencjalistycznymi” realizacjami, solidnymi także w swej malarskiej bądź rzeźbiarskiej postaci

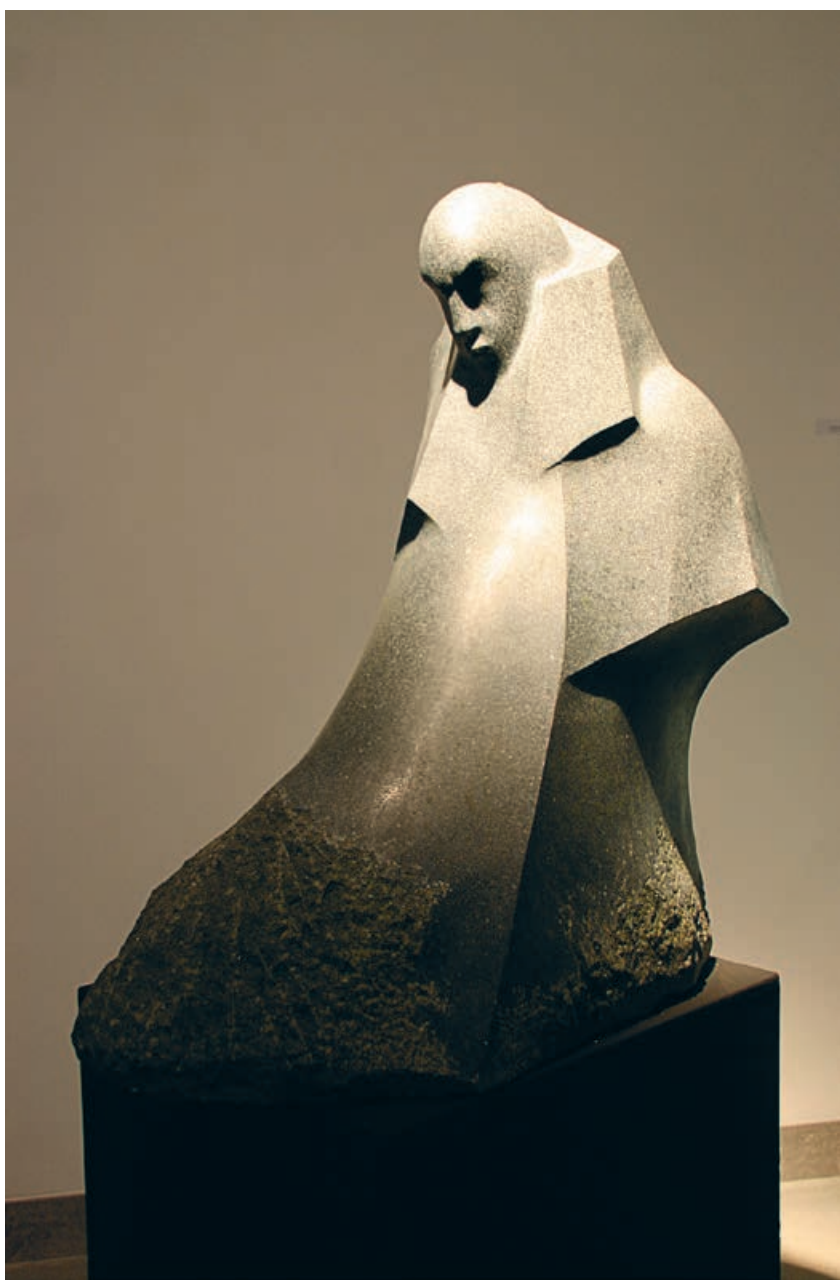
warsztatowej. Stało się tak niejako w reakcji na falę sztuki „społecznie zaangażowanej”, która podniosła się przeciw „dawno”, bo pod koniec lat 80., przynosząc znane prace Barbary Kruger i Cindy Sherman oraz na nowo upowszechniając wszelkie „medialne” aranżacje w sztukach wizualnych. Fala ta zmiotła „ekspresję”, a przyniosła „sztukę publiczną”, by wkrótce znów gruntuować sztukę poza sprytnymi dywagacjami i spekulacjami intelektualno-politycznymi. Również filozofia sztuki, sprzymierzona z antropologią, pogłębiła esencjalne tropy analizy obrazów i figur rzeźbiarskich, niejako potwierdzając w praktyce intuicje Beltinga.

Z cyklu „Inspiracje”,
2007, granit.
Fot. archiwum artysty

listycznej spekulacji socjologicznej i behawioralnego psychologizmu po hermeneutykę i teologię, a także całkowite zawieszenie racjonalności i uniesienia zarówno kryptoreligijne, jak i religijne. Scena praktyk artystycznych i interesujących dyskursów im towarzyszących obserwowana w ostatnich latach znakomicie to potwierdza. Wbrew swoistemu redukcjonizmowi, jaki zafundowali nam polscy kuratorzy.

Na szerszym tle twórczość Adama Myjaka – a zwłaszcza jego realizacje z ostatniego dziesięciolecia – rysuje się jako wyróżniająca się i dobrze „trzymająca się swego czasu”. Myjak jest postartystyczny w sensie, w jakim określenie to odnosi się do wcześniejszych schematów percepcyjnych. To znaczy jego sztuka nie jest mimetyczna ani też nie jest poświęcona „wnikaniu” w uwarunkowania i reguły formy rzeźbiarskiej. O czym jest zatem?

Z cyklu „Ludzki pejzaż”,
1998–2010.
Fot. archiwum artysty



Adam Myjak to esencjalista w posthistorycznej „epoce” sztuki. Samougruntowujący się indywidualista i sceptyk. Hermeneuta dawnych znaczeń i projektant ich współczesnych obiegów.

Czy można mówić, jak to robiłem wcześniej, o czymś w rodzaju „tonacji” w cyklach powstałych po roku 1990? Nie jest to łatwe, bowiem twórczość rzeźbiarska artysty w charakterystyczny sposób posługuje się we wszystkich okresach pewnymi działaniami i motywami. Zwłaszcza dziś artysta zestawia swoje stare i nowe prace w najrozmaitszych konfiguracjach, szukając – jak mniemam – jakiejś syntezy podsumowującej ponad 40 lat pracy. Ujmując jego dorobek w największym skrócie: Adam Myjak replikuje formę ludzkiej głowy i kroczącej postaci, operując autorską, bogatą paletą materiałów, kolorów i skali oraz określoną modulacją rzeźbiarskich ingerencji. Rozciąga się ona od realistycznych elementów ludzkiego ciała po charakterystyczne ich przetworzenia i abstrakcje. Od wyrazistego otwierania do całkowitego eliminowania oczu i ust. Od „rozpościerania” i jakby uskrzydlenia do „wyostrzania” i redukcjonowania kroczącej postaci. Od wnikania w głąb i „cięcia” do wygładzania i polerowania. Od eksponowania surowej materii do jej „dematerializacji” poprzez kolorową patynę i polyskliwość. Po roku 1990 repertuar tych środków nadal jest stosowany, ale nie znaczy to, że nie da się wyodrębnić znaczących akcentów.

Lata 90. to okres, w którym artysta redukuje wcześniejsze zainteresowanie takimi materiałami, jak cement czy brąz, skupia się natomiast na właściwościach kamienia (zwłaszcza granitu), drewna i terakoty. To znamienne przesunięcie związane jest z decyzją, której interpretacja nie może się ograniczyć tylko do aspektów estetycznych, ma bowiem źródła głębsze. Artysta wiedziony jest pragnieniem niezapóźnionego, fizycz-

nego kontaktu (starcia wręcz) z tworzywem. Można powiedzieć, że przy całym bogactwie form plastycznych, jakie przynoszą w jego twórczości lata 90., jest to czas swoistego zawężenia „ringu” rzeźbiarskich działań – artysta sprawdza swoje szanse w bezpośredniej „walce”. To sięgnięcie do motywacji drzemiących pod powierzchnią naszych cywilizacyjnych nawyków. Ten rzeźbiarski „puryzm”, sięgający do głębokiego instynktu stojącego u źródeł ludzkiego pragnienia materializacji form wizualnych, pojawia się w sztuce w różnych okresach i u różnych twórców. Znamionuje on zwykle chęć oczyszczenia, „otrząśnięcia” z wcześniejszych nawyków i może mieć traumatyczne podłoże¹³.

Przyleganie Adama Myjaka do posthistorycznej epoki sztuki paradnie manifestują jego realizacje publiczne. W katalogach prezentowana jest zwłaszcza jedna – *Kwadryga Apollina* na fasadzie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Eksponowany jest także Żubr zrealizowany dla Banku Pekao S.A. i galeon *Feniks* jachtu Jana Kulczyka. Wskazywane przez Danto koncepty społecznego urzeczywistnienia epoki posthistorycznej mają lewicowy rodowód (przywoływany jest Marks i Sartre), tymczasem na polskiej scenie posthistoria i postszuka sprzymierzyła się z neoliberalizmem i gospodarką rynkową. Trudno o wyrazistsze instytucje tej formacji niż Opera Narodowa (świątynia nowego mieszczaństwa) oraz bank i Jan Kulczyk.

Po roku 2000 etap solowej konfrontacji artysty z surową materią rzeźbiarską domyka się, by dać przestrzeń duchową nowemu doświadczeniu. Efektem będą prace obejmowane tytułami „Figury”, „Kolumny” i „Torsy”. Są to, w przeważającej części, pobielone figury na bazie klejonego drewna. Jego obróbka również jest „psychologicznie” motywowana – autor „nie chce się spieszyć”. Ich forma nie podlega zasadzie odkrywania, lecz „powrotu”, tak jakby w przypominaniu i celebrowaniu tkwiła ich istota. Jednocześnie spokojne spojrzenie wstecz na całą swą twórczość wiąże się z ich wyostrożoną estetyczną oceną – artysta już nie chce mnożyć dzieł, a nawet – jak mówi – „pewne rzeźby by zlikwidował”. Towarzyszy temu nastrój uspokojenia i wyciszenia. Prace te łączy „figuratywność”, lecz nie w rozumieniu potocznym jako mniej lub bardziej realistyczny wizerunek człowieka, lecz w sensie nieco bardziej złożonym. Autor deklaruje pragnienie powrotu do archetypicznych figuracji. Figura zjawia się jako nie do końca sprezyzowany obraz postaci ni to ludzkiej, ni to nieludzkiej, choć operującej atrybutami ludzkiego ciała...

William J. Thomas Mitchell analizując rzeźby Gormleya, zadał pytanie: czego chce rzeźba? Odpowiada w esencjalistycznym stylu – rzeźba chce miejsca¹⁴. Zachęca to, by sformułować pytanie w podobnym du-

chu: czego chcą rzeźby Adama Myjaka? Moja odpowiedź brzmi: chcą siebie. W tym stwierdzeniu wyraża się pogłębione esencjalistyczne spojrzenie, z którym borykał się Arthur C. Danto, próbując pogodzić je z historycyzmem, na którym fundował swój koncept postszuki. Jego intuicje dotyczące „esencji” sztuki znalazły rozwinięcie właśnie w książkach William J. Thomasa Mitchella, Davida Freedberga i innych¹⁵.

Podsumowując niejako ich wielopłaszczyznowe badania, możemy powiedzieć, że rzeźba może być indykatorem tożsamości osobowej. Jest „odkrywaniem” tego, co naturalne, warunkujące głęboko zachowania jednostki, odsyłające nas do tajemniczych sił rządzących nią (lub tylko „dyskursów” władających społeczną wyobraźnią w danym momencie historycznym). Jest jednocześnie twórczym projektowaniem, odsłaniającym te obszary naszej jaźni, które mogą zaistnieć tylko dzięki śmiałości gestowi, pojawiającemu się na przekór temu, co dyktuje natura (lub przeciwko upowszechnionym mniemaniom i modom).

Jeśli *postsztukę* – idąc za intuicjami Arthura C. Danto – będziemy rozumieli jako historycznie wyłoniony obszar kulturowej wolności, to wypełniają go dziś zróżnicowane, osobowe samoidentyfikacje. Jest w tym obszarze bez wątpienia wybitna osobowość Adama Myjaka, twórcy, który pracuje, korzystając z walorów, jakie posiadała rzeźba dzięki tysiącom lat swej obecności w kulturze.

Jan Stanisław Wojciechowski – ur. 1948, kulturoznawca, organizator życia artystycznego i naukowego, wykładowca akademicki, artysta. Píše na temat praktyk i idei artystycznych, przemian kulturowych i filozofii kultury. Kieruje projektami społecznymi, artystycznymi i naukowymi. Prowadzi archiwum sztuki, tworzy obiekty rzeźbiarskie i aranżacje przestrzenne; posługuje się też innymi mediami.

13. Mistrzem interpretacji niejawnych źródeł postartystycznej formy wizualnej jest Hal Foster i jego kanoniczna już dziś analiza Andy’ego Warhola przez pryzmat psychoanalizy Jacques’a Lacana. Por. H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.

14. Por. W. J. T. Mitchell, *Czego chce rzeźba. Miejsce Antony’ego Gormleya*, w: *Czego chcą obrazy*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 273.

15. Por. także J. S. Wojciechowski, *Władze widzenia. Post-świecka kultura wizualna*, Kraków 2015.

Madonna z kościoła San Niccolò oltr'Arno we Florencji

Wojciech Kurpik

Gwałtowny wylew Arno, który nastąpił nocą z 3 na 4 listopada 1966 roku, poczynił wielkie szkody w licznych florenckich zabytkach kultury, szczególnie dotkliwe zniszczenia powodując wśród dzieł sztuki zarówno tych znajdujących się w zatapianych magazynach muzealnych, jak i stanowiących wyposażenie świątyń, również kościołów poza Florencją, w miejscowościach ogarniętych falą wylewu. Jego gwałtowność oraz pojawienie się nocą czyniły wszelkie próby ratunku niemożliwymi, a ich podjęcie nazajutrz było spóźnione i dawało głównie iluzoryczne efekty. Zatonienie dzieł sztuki trwało więc do ustąpienia wód, to jest około dziesięciu godzin, a i po tym okresie wiele z nich przebywało jeszcze przez dłuższy czas w błocie z naniesionego mułu, który w dużych ilościach osiadał, gdy woda spływająca z gór wytracała pęd w dolinie.

Ratunek zabytków sztuki rozpoczynał się więc od wydobywania ich spod błota i poszukiwania w nim odpadłych części, w czym konserwatorów wspomagali wolontariusze i wojsko. Na ile też było to możliwe, po oczyszczeniu obrazów z błota i osuszeniu malowideł tamponami, ich powierzchnię pokrywano bibułą japońską klejoną paraloidem. Tego rodzaju prowizoryczne zabezpieczenie chroniło przed odpadaniem niekiedy zupełnie odspojonych płatów zaprawy z malowidłem, których przytwierdzenie do podłoża stawało się wykonalne dopiero w warunkach pracownianych. Nie zawsze jednak możliwe było ocalenie tak odspojonych warstw malarskich i uniknięcie strat. Niekiedy, w skali pojedynczych zabytków, bywały one szczególnie dotkliwe. Najbardziej znanym tego rodzaju przykładem są ubytki malowidła w krucyfiksie Cimabuego z Santa Croce.

Namoczone w wodzie podłoża obrazów stawały się niebezpiecznymi „kompresami” dla warstw malarskich, których rozmiękczone zaprawa przestawała być fundamentem dla farb. By mogły w spokoju i powoli



Madonna z Dzieciątkiem, XIV w., Florencja, kościół San Niccolò – stan obrazu przed transferem, po usunięciu zabezpieczeń bibułą i paraloidem, dokonanych w trybie ratunkowym po wydobywaniu z wody

odparowywać nadmiar wilgoci, w oranżerii Giardino di Boboli urządzono „szpital obrazów”, w którym poukładane płasko liczone w setkach malowidła tablicowe mogły schnąć, z czym oczywiście wiązało się powstawanie pęcherzy warstw malarskich oraz pękanie i pęknięcie desek tablicy. W pewnym zakresie oranżeryjne instalacje oraz namioty z folii zapewniały utrzymanie podwyższonej wilgotności, spowalniającej wysychanie podłoża i tym samym ich skurcz oraz destrukcję warstw malarskich. Niestety, sprzyjało to również rozwojowi pleśni, którą, gdy rozwinęła się bujnie, usuwano, zmywając powierzchnię malowidła nystatyną¹. Niewiele mogło tu pomóc gazowanie, które przy braku odpowiednich przestrzeni magazynowych, nawet niszcząc doraźnie mikroflorę, nie zabezpieczało przed jej ponownym atakiem.

Bardzo niebezpieczne dla warstw malarskich było też ich zaplamienie mieszaniną ropy i mazutu, które wypłynęły podczas wylewu na powierzchnię wody, wypierane ciśnieniem hydrostatycznym z podziemnych zbiorników². Mieszanina ta pozostawiała na tynkach, malowidłach ściennych i na powierzchniach rzeźb niezmywalny ślad poziomej wody. Nieodwracalne plamy znajdowały się także na przesyconych nią podłożach i warstwach malarskich obrazów.

Nie sposób dziś przedstawić w rzeczowych relacjach ogromu zadań, jakiemu musiała sprostać florencka służba ochrony zabytków. Nie pozostała jednak osamotniona, gdyż ruszyły jej z pomocą kraje domeny kultury europejskiej, również spoza Atlantyku, niosąc pomoc w zakresie materiałów i sprzętu, a także w postaci wybudowanego od nowa obszernego laboratorium, zlokalizowanego na terenie florenckiej Fortezza da Basso. Poza wymienionym materialnym wsparciem o charakterze międzypaństwowym z pomocą ruszyli również konserwatorzy europejscy i zza oceanu; wśród nich liczną grupę stanowili Skandynawowie, tworzący w laboratorium tak zwane Centro Nordico. Z krajów Europy Wschodniej delegowani byli przez swe władze konserwatorzy z ZSRR, Czechosłowacji oraz Polski³. Akcja pomocy trwała kilka lat, a jej zachodni uczestnicy działali jako wolontariusze. Przedstawiciele wschodu Europy wymieniali się po okresie delegowania, który dla polskich konserwatorów trwał około roku.

Zważywszy, że organizatorom akcji ratowniczej najpoważniejszą trudnością sprawiała wielka ilość różnorodnych dzieł wymagających jednocześnie

natychmiastowego ratunku, owo wspomniane już laboratorium w Fortezza da Basso, obszerne i nowoczesnie wyposażone, bardzo pomogło uniknąć wielkich ilościowo strat. Umożliwiło bowiem pracę licznej grupie laborantów, którzy przygotowywali konserwatorom ich zadania, co z kolei pozwalało na równoległe prowadzenie zabiegów przy wielu dziełach. Dzieła te, osiągnąwszy wymagany poziom zabezpieczenia, na ogół trafiały do magazynów na przechowanie w odpowiednich warunkach, gdyż często miejsce, w którym znajdowały się pierwotnie, nie było po powodzi gotowe na ich przyjęcie. Na zwolnione miejsce w pracowni trafiały przede wszystkim obrazy tablicowe z oranżerii Giardino di Boboli, czekające na konserwację, której podstawowym zabiegiem stał się transfer. W rzeczywistości, przy opisanym wyżej trybie działania, tylko część poddanych zabiegowi malowideł pozbawionych oryginalnej tablicy miała możliwość spocząć na nowym podłożu – płycie stolarskiej z listew w okleinie, produkcji niemieckiej. W końcu lat 60. znaczna ilość przygotowanych do przeniesienia płatów malowideł trafiała do specjalnych komód o płaskich szufladach, w których płyty te układano, opatrując stosowną sygnaturą. Tak miały czekać na odpowiednie warunki, umożliwiające przeniesienie na podłoże. Powyższy uzus nie dotyczył jednak dzieł uznanych za niezbędne w swych macierzystych miejscach, jeśli były już one gotowe na ich przyjęcie. Na przykład dość szybko po wykonaniu pełnego zakresu prac wróciła na swe miejsce we florenckim baptysterium *Święta Magdalena* Donatella.

Opisany wyżej radykalny sposób ratowania obrazów tablicowych uwarunkowany był głównie ciągłą wszystkim sytuacją katastrofy, choć formalnie wynikał również z prezentowanego przez kierownictwo laboratorium przekonania, że największą i, poza nielicznymi wyjątkami, jedyną wartością dzieła sztuki jest jego walor artystyczny, zwłaszcza gdy potwierdza go sławne imię twórcy lub uwierzytelniają znamiona epoki czy też szkoły. Wyrazicielem tego poglądu był, kierujący pracami konserwatorskimi w laboratorium Fortezza da Basso wraz z dr. Umberto Baldinim, prof. Gaetano Lo Vullo, nie uznający znaczeń innych elementów dzieła za porównywalne z wartością artystyczną. Przy tak pojmowanej aksjologii zabytków sztuki trudno się dziwić, że wobec opisanego wyżej stanu podłoża w obrazach łatwo podejmowano

1. Nystatyna to antybiotyk niszczący błonę komórkową grzybnii. Stosowany w medycynie.
2. Gromadzony w dużych ilościach mazut był we Florencji podstawowym paliwem wyko-

rzystywanym do ogrzewania mieszkań; ropa i benzyna wydostawały się ze stacji paliw.

3. W akcji tej grono konserwatorów stanowili: Hanna Grzesikowa, Dorota Niesiołowska,

Gabriela Szumska-Lipkowa, Ewa Wol-ska, Marta Żurowska, Juliusz Bursze, Wojciech Kurpik, Jerzy Wolski.



decyzje transferów. Wszak podłoża te, uznawane za bezwartościowe, stały się dodatkowo wielce niebezpiecznym zagrożeniem dla malowideł. Zatem transfer, uwalniający malowidło od tego zagrożenia kosztem usunięcia bezwartościowego podłoża, stawał się rozwiązaniem optymalnym, które, formalnie rzecz biorąc, zawsze można było przyjąć albo z niego zrezygnować. Wszelako w ówczesnej rzeczywistości, wobec wielkiej liczby zagrożonych w oranżerii obrazów, których rozmiękłą zaprawę rozkładały mikroorganizmy, a także wobec trudnych do przewidzenia skutków nieubłagannie postępującego z upływem czasu wysychania tych dzieł, dla decydentów odpowiadających za ich ratunek decyzja transferu stawała się koniecznością, gdyż tylko on dawał pewność uchronienia malowideł przed trudnymi do przewidzenia skutkami pozostawienia ich na dawnych podłożach. Gwoli uspokojenia pojawiających się krytycznych opinii próbowano uzasadnić tę decyzję wspomnianym wyżej tradycyjnym, jak na lata 60., poglądem, różniącym się od oficjalnego stanowiska Istituto Centrale del Restauro w Rzymie, które zaprezentowała wydana w 1963 roku *Teoria del restauro* Cesarego Brandiego.

We Florencji znalazłem się na przełomie lat 1968 i 1969 razem z Hanną Grzesikową, Dorotą Niesiołowską i Martą Żurawską. Po wykonaniu prac niedokończonych przez poprzedni zespół, wśród których znalazły się XV-wieczne fragmenty (adorujące anio-

ly) wizerunku Madonny oznaczonego nr. 83⁴, jakie należało przygotować do transferu (usunięcie drewna, płótna i rozłożonej zaprawy oraz naklejenie merli i uzupełnienie nową zaprawą), zostały nam przydzielone kolejne zadania. Dr Umberto Baldini i prof. Gaetano Lo Vullo powierzyli mi wykonanie transferu obrazu Madonny oznaczonego nr. 297. Przyjmując to zadanie do wykonania, oświadczyłem, że pragnę zachować drewno oryginalnego rewersu, gdyż stanowi on wartościowy dokument przeszłości obrazu. Dr Baldini przyjął to do wiadomości bez komentarza, natomiast prof. Lo Vullo wyraził zastrzeżenia ze względu na dodanie jeszcze jednej czynności wprowadzającej dodatkowe zagrożenie dla malowidła, które znajdzie się pod spodem płasko leżącego obrazu w trakcie odcinania żeń z tyłu warstwy drewna. Dodał jeszcze, że to tylko polski romantyzm skłania mnie do szukania piękna i wartości w tym zniszczonym, starym drewnie. Nie negując zasadności jego troski o bezpieczeństwo warstw malarskich, wspomniałem tyl-



ko, że jeśli obdarzono mnie zaufaniem w odniesieniu do wszystkich składających się na transfer zabiegów, niektórych znacznie poważniejszych niż przecięcie drewna, także i przy tej czynności nie zawiodę tego zaufania. Nie sądzę, bym przekonał prof. Lo Vullo, ale zgodę na zachowanie rewersu otrzymałem⁵.

Oddany mi do zabiegów obraz *Madonna z Dzieciątkiem*, o wymiarze 104,5 × 57,8 cm oraz grubości

4. M. Lempart-Geratowska, *Transfer malowideł sztalugowych*, cz. 2, Kraków 2010, s. 162–163 (ilustr.).

podłoża 3 cm, powstał w XIV-wiecznym warsztacie florenckim, u schyłku trecento⁶. Podłożę z trzech desek lipowego drewna, zaklejone od lica lnianym płótnem, miało na odwrocie, od poprzedniej restauracji, dwie prostujące listwy poprzeczne. Górę obrazu zamyka ostry luk. Wokół całej kompozycji malarskiej do podłoża przyklejone jest obramienie wystające przed lico malowidła około 2 cm, o szerokości ramiaków: w łuku 4 cm, po bokach 3 cm, u dołu 10 cm. Malowidło wykonano w technice temperowej na zaprawie klejowo-gipsowej, w partiach złoceń głęboko puncowanej. Pod względem technologicznym obraz zachowuje typowe cechy swej epoki oraz warsztatu florenckiego.

Drewno podłoża opadnięte zostało już dawno przez owady – szkodniki techniczne drewna z gatunku *Anobiidae*, nie wykazujące obecnie aktywności. Destrukcja tkanki drzewnej, będąca efektem ich działania, w pewnym stopniu obniżyła właściwości mechaniczne drewna, co jednak nie pozbawiło go wytrzymałości na tyle, by usunąć je jako materiał nie nadający się na podłożę malowidła. W stosunkowo niedawno wykonanej konserwacji zaakceptowano ten stan drewna, sklejąc tylko pęknięcia desek i rozdzielone spoiny za pomocą wpustek o trójkątnym profilu przekroju. Decyzja wykonania transferu miała zatem źródło nie w osłabieniu drewna, lecz w stanie obrazu, w jakim znalazł się on po przeszło dziesięciu godzinach kąpieli.

Przed powodzią obraz wisiał na ścianie w niewielkim przykościelnym skarbczyku, usytuowanym obok świątyni, nad lewym brzegiem Arno, w pobliżu Ponte Vecchio. Tamtędy popłynął główny nurt wylewu, który niósł wiele mułu i różnych zanieczyszczeń. Woda, z trudem wdzierająca się do zamkniętego skarbczyka i powoli wypełniająca jego przestrzeń, w pewnym momencie dotarła do wiszącego na ścianie obrazu i zaczęła nawilżać jego dolne partie. W tym pierwszym kontakcie z wodą silnie spęczniała zanurzona zaprawa, oddzielając się jednocześnie od płótna pokrywającego drewno podłoża. Podnosząca się z upływem czasu w skarbczyku woda unosić zaczęła również obraz, aż zmienił pozycję na poziomą i – uwolniony z haka – w pewnym momencie zaczął swobodnie pływać, leżąc płasko na powierzchni wody, licem ku górze. Tak go znaleziono, gdy już było można zajrzeć do skarbczyka, zabarykadowanego naniesionymi przez wodę krzakami i konarami drzew. Wówczas też powierzchnię malowidła pokryto bibułką japońską klejoną paraloidem, co z pewnością ocaliło odspojone, luźne fragmenty zaprawy z malowidłem u dołu obrazu. Powyższe ustalenia poczyniłem na podstawie relacji księdza z tego kościoła i zmian, jakie w strukturze dzieła zaistniały pod wpływem wody.

Przystępując do transferu, odjęto od podłoża obramienie, a następnie usunięto bibułki pierwszego zabezpieczenia i, po ułożeniu oraz przytwierdzeniu polialkoholem winylowym odspojonych warstw malarskich do płótna podłoża, oczyszczono powierzchnię malowidła z resztek paraloиду i zafiksowanych nim popowodziowych zanieczyszczeń. Polialkohol winylowy, dobrze wiążący zaprawę z podłożem i jednocześnie zachowujący dobrą rozpuszczalność, pozwalał później na łatwe ich rozdzielanie, niezbędne w trakcie



5. Niedługo potem, gdy już miałem rozpocząć pracę, włoscy konserwatorzy poprosili mnie, bym popatrzał, jak oni odcinają w swoim obrazie warstwę drewna

rewersu, który po przeniesieniu na nową tablicę będzie można nawet łatwo odejmować.
6. Pracę przy tym obrazie rozpocząłem 10 grudnia 1968 r., ukończyłem 7 lutego 1969 r.



dalszych zabiegów. Krawędzie malowidła, odsłonięte po usunięciu obramienia, wzmocniono dookoła zaprawą, chroniącą je przed wykruszaniem się.

Zabezpieczenie warstw malarskich do transferu rozpoczęto od pokrycia lica malowidła werniksem mastyksowym, a po jego wyschnięciu zaklejono dwiema warstwami bibułki japońskiej, używając do klejenia 18-procentowego roztworu paraloïdu. Na wyschniętą powierzchnię tych bibulek, posmarowaną preparatem z żółci wołowej, nałożono merłę, sklejając ją z bibulkami klejem glutynowym, zagęszczonym gipsowym wypełniaczem i plastyfikowanym przez dodatek gliceryny. Z tak zabezpieczonym malowidłem obraz gotów był do zabiegów transferu. Na czas usuwania drewna ulokowany został w pomieszczeniu o podwyższonej do 90% wilgotności względnej powietrza, co zmniejszało ryzyko deformacji podłoża, szczególnie niepożądanych w trakcie zabiegu.

Aby zachować oryginalną powierzchnię rewersu, piłką ramiarską, zaopatrzoną w uchwyt umożliwiający długie pilowanie wzdłuż włókien drewna, odcięto fragmentami tylną warstwę drewna o grubości około 1 cm. Odcinane, przeznaczone do zachowania fragmenty w miejscach bardzo zniszczonych przez owady na ogół oddzielały się od podłoża same; przy zdrowszym drewnie trzeba je było nacinać prostopadłe do płaszczyzny rewersu. Pasujące do siebie oddzielone części tylnej powierzchni podłoża (fragmenty), sklejane w miejscach odłamania lub prostopadłego odcięcia, utworzyły razem tablicę rewersu, która po wyrównaniu od strony odcinania zachowała grubość około 8 mm. Poszczególne fragmenty sklejano Vinavilem (dyspersja wodna polioctanu winylu) produkcji włoskiej, użytym również do sporządzenia masy trocinowej, jaką wypełniono zagłębienia (głównie ubytki po zerowaniu larw owadów). Wyrównano tę stronę tarczą



ścierną, usuwając wystające części zbyt grubo odpilowanych fragmentów drewna. Sklejenie poszczególnych fragmentów oraz uzupełnienie ubytków drewna w tablicy rewersu wzmocniło ją w stopniu umożliwiającym swobodne manipulowanie. Dzięki jej zachowaniu przy transferze nie pozbawiono malowidła swoistej metryki, a także i owych relacji między licem dzieła i mówiącym o jego przeszłości odwrociem, jakich potrzebę odczuwa intuicyjnie konserwator czy też konserwator sztuki percypujący technologiczne cechy dzieła. Na zachowanym rewersie znajdujemy zarówno pierwotne znamiona warsztatu, jak i ślady późniejszych napraw, a także pozostałości ostatniego dramatu – powodzi, zapisanej plamami mazutu, jaki, mimo zamknięć, przedostał się do skarbczyka, w którym pływał obraz. Obecność w drewnie tego mazutu, zachowującego płynność i zdolność penetracji, była jednym z istotniejszych powodów, by je usunąć. Pozostałe po odcięciu

rewersu drewno podłoża usuwano dłutem, a na ostatnim etapie, już przy płótnie z malowidłem i zaprawą – lancetem. Na tym odsłoniętym płótnie uwidoczniły się zarysy kompozycji – efekt głębokiego puncowania i rytowania. Płótno to przy zdejmowaniu zachowano jako całość, choć na ogół, ażeby minimalizować trudności, płótna usuwane bywały pasemkami.

Odkryta spod płótna zaprawa okazała się mocno nadwerżona przez wodę, a następnie mikroorganizmy i to nie tylko w najintensywniej moczonych dolnych partiach, w których można było pędzelkiem usunąć sproszkowany, pozbawiony spoiwa gips, lecz także i wyżej, gdzie pojawiały się raczej złuszczenia. To kolejny powód, który decydował o wykonaniu transferu, gdyż z taką zaprawą malowidło nie miałoby wielkich szans na przetrwanie. Po konsultacjach z prof. Lo Vullo zapadła decyzja jej usuwania, wszelako z pozostawianiem miejsc niewątpliwych pod względem

trwałości i silnego związania z farbą. Miejsc takich, niestety, nie było wiele. Szczególnej uwagi wymagały natomiast głębokie puncowania, łatwe do zniszczenia przy operowaniu lancetem, które podczas usuwania rozłożonej zaprawy należało omijać z dokładnością do ułamków milimetra. Po jej usunięciu zachowane głębokie puncowania i rytowania szat (dokład poprzez spēkania docierał werniks nieco utwardzający najbliższe ich otoczenie) utworzyły swoisty relief.

Całą oczyszczoną z pozostałości po sproszkowanej zaprawie powierzchnię, wciąż jeszcze zabezpieczonego od lica płatu malowidła, nasycono 2,5-procentowym roztworem kleju jesiortowego z dodatkiem preparatu z żółci wołowej. Na tak wzmocnioną tylną stronę warstw malarskich wprowadzono nową zaprawę i, gdy jeszcze zachowywała świeżość, nałożono rozpiętą na ramie merłę (zdekantowaną oraz nasyconą polialkoholem winylowym), którą następnie pokryto tą samą nową zaprawą, tepując pędzlem. Po wyschnięciu i odcięciu gazy od ramy płat malowidła, zabezpieczony od lica i posiadający już nową, wzmocnioną merłą zaprawę, był gotowy do transferu na nowe podłoże. Przygotowano je z płyty stolarskiej (listwy w okleinach) o grubości 2 cm i wymiarach nieco większych niż obraz, pokrytej od strony lica płótnem lnianym przyklejonym Vinavilem.

Na to ułożone poziomo nowe podłoże, na jego płótno zwilżone polialkoholem winylowym oraz posmarowane klejem glutynowym zagęszczonym gipsowym wypełniaczem i plastyfikowanym gliceryną, położono płat malowidła, po uprzednim skontrolowaniu poprawności płaszczyzn klejenia. W tej pozycji, kontrolując przyleganie powierzchni klejonych, całość nakryto tablicą o wymiarach zbliżonych do obrazu, izolując ją od zabezpieczenia warstw malarskich podkładką z filcu i nieznacznie tylko obciążając. Dzięki temu, przy zachowaniu poprawnej płaszczyzny obrazu, nie pozwolono jego powierzchni charakterystycznej faktury wiekowego malowidła. Transfer stawał się faktem.

Po upływie dwóch dni płytę i filc zabrano, pozostawiając tę nową strukturę obrazu do zupełnego wyschnięcia. Zabezpieczenie warstw malarskich, spełniwszy swą rolę, mogło być teraz usunięte. Zatem zwilżając wodą merłę zatopioną w plastyfikowanym gliceryną kleju glutynowym, usuwano ją, a po jej zdjęciu zmyto benzolem zlepione paraloidem bibułki japońskie z werniksowanej mastyksem powierzchni malowidła. Odkryto przy tym graniczne krawędzie warstw malarskich, które przed zabezpieczeniem wzmocniono nałożoną dookoła zaprawą. Usunięcie tej zaprawy pozwoliło na ściśle dopasowanie do granic malowidła odjętych fragmentów obramienia, które po ułożeniu we właści-

wych miejscach swą zewnętrzną formą wyznaczyły na skrajach nowego podłoża pierwotną sylwetę obrazu. Przywrócono ją po odcięciu pilką włosową zbędnych skrajów podłoża. Do uzyskanej tym sposobem krawędzi prawidłowej sylwetki przyklejono Vinavilem poszczególne fragmenty obramienia, a od tyłu przymocowano sześcioma wkrętami tablicę rewersu. Na tym zakończyła się techniczna część transferu wizerunku Madonny z kościoła San Niccolò we Florencji. Dalsze etapy jego konserwacji przebiegały rutynowo i polegały głównie na wykonywanych gwaszem retuszach scalających liczne drobne ubytki malowidła, bez czego trudna była percepcja dzieła jako jednolitej całości.

Powyższa relacja ma na celu udokumentowanie pierwszego w laboratorium Fortezza da Basso transferu z zachowaniem pierwotnej powierzchni drewna na odwrocie podłoża, a także towarzyszących temu okoliczności, co dziś ma już tylko historyczne znaczenie dla dzieł tego zabiegu. Użyte do jego wykonania materiały dają również dobry obraz tamtej kuchni konserwatorskiej, nie ze wszystkim dziś akceptowanej; na przykład benzol, którego głównym składnikiem jest benzen, obecnie nie jest już używany w pracowniach konserwatorskich.

Tekst jest fragmentem artykułu *Rzecz o transferze malowidła tablicowego* zamieszczonego w książce autorstwa prof. Wojciecha Kurpika *Konserwator wobec dzieła sztuki. Pięć tekstów o praktyce i teorii konserwatorskiej* wydanej przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 2015 roku.

Wojciech Kurpik – konserwator dzieł sztuki; profesor sztuk plastycznych. W latach 1980–2001 pracował w ASP w Warszawie; prowadził Pracownię Konserwacji i Restauracji Malarstwa Tablicowego i Drewnianej Rzeźby Polichromowanej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, dziekan WKiRDS 1990–1992, rektor 1996–1999. Od 1979 roku jest członkiem komisji ds. stałej opieki konserwatorskiej nad Cudownym Obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej. Autor wielu artykułów naukowych poświęconych konserwacji oraz książki *Częstochowska Hodegetria* (2008).

Fot. Wojciech Kurpik

Farmakon. Teatr i filozofia wobec teatralizacji świata

Iwona Lorenc

Trucizna w malej dawce może być lekarstwem – powiada Platon, odnosząc tę myśl do pisma. Derrida tę myśl skwapliwie przechwytyje. My odnieśmy ją również do teatru: Figura teatru rozsadzającego teatr świata odwzorowuje strukturę Platońskiego farmakonu – teatr może być użyty w funkcji lekarstwa przeciwko „chorobie”, jaką jest teatralizacja świata. Spróbujmy opisać, idąc tropami wyznaczonymi przez wybranych filozofów i teoretyków, pewne symptomy tej choroby i stosowane przeciwko nim środki lecznicze. Teatr spotyka się tu z filozofią. Jest nie tylko symptomem przedstawieniowego charakteru nowożytnej kultury, ale i – wespół z filozofią – obnaża tę przedstawieniowość, staje się narzędziem jej krytycznego podważenia.

Dwie twarze Hamleta – twarz filozofa i twarz szaleńca – składają się na emblematyczny wizerunek nowożytności. Ten szaleniec i filozof w jednej postaci to wielki performer zakładający teatralną „pułapkę na myszy”. Zastawia ją nie tyle na króla-zbrodniarza, co na obowiązujące normy. Postaram się pokazać, iż wypełniając to wspólne zadanie, współczesna filozofia i współczesny (ale też i Szekspirowski) teatr przechodzą to, co Nietzsche nazwał „pierwiastkiem tragicznym” naszego nowoczesnego doświadczenia.

Fryderyk Nietzsche postrzegał historię Zachodu jako historię niwelowania tragiczności. Foucault przejmuje tę myśl w *Historii szaleństwa*, gdzie we wstępie czytamy: „Nietzsche pokazał [...], że struktura tragiczna, która tworzy historię zachodniego świata, to tylko odrzucenie, zapomnienie i milczący upadek tragedii”¹. Zdaniem Foucaulta, tragedia została rozpuszczona w „uspokajającej” dialektyce historii. Zapewne i Nietzsche, i Foucault mają na myśli ten model tragiczności, który został ukształtowany przez Greków. Tematem

niniejszej wypowiedzi będzie jednak inny model: ten, który znacznie modyfikuje, choć w pewien sposób przechowuje, greckie pojęcie tragiczności na scenie nowożytnego świata.

Istotnym wymiarem modelu greckiego jest trudne sąsiedowanie logosu i hybris. Zarówno błędzenie, jak i hybris były przez Greków pojmowane jako składnik ludzkiej kondycji, dowód niemocy bezsilnego, ludzkiego rozumu wobec nieprzenikliwości przeznaczenia. Wkroczenie przez nowożytność w historię sprzyja waloryzacji ludzkiego rozumu, spycha na margines ludzkie błędy i zgubne skutki zadowalania się własnym rozumem: marginalizacja błędzenia i hybris oznacza – według Nietzschego i Foucaulta – stopniowe ustępowanie pierwiastka tragicznego.

Proces ten ma jednak swój rewers. Rewersem de-tragizacji świata historii jest jego teatralizacja. Świat *Księcia* Machiavellego jest nie tyle tragiczny, co teatralizowany. Jest to świat produkcji przedstawień. Już nie scena, która odnosi się do nieprzewidywalnych różnic i konfliktów natury ontologicznej i aksjologicznej, lecz scena konfigurowania efektów.

Dialektyka historii przebiega w polu tego, co się ukazuje; tego, co jawne. Współcześni krytycy filozofii obecności powiedzą: w polu tego, co obecne. Jak pokazuje Foucault w *Słowach i rzeczach*, począwszy od schyłku renesansu w obszarach polityki, obyczajowości, nauki, sztuki i religii rzeczy ukazują się jako znaki niewidzialnej obecności, w znakowej strukturze zastępowania czegoś przez coś innego, są przedstawieniami ukrytej struktury sensu, do której odsyłają i którą reprezentują. Ta rzeczywistość przedstawień ma naturę „teatralną”. Jest grą o obecność tego, co quasi-obecne i co pełni rolę zastępczą wobec ukrytej obecności.

„Teatr świata” – w pewnym operacyjnym, performatywnym sensie – został zapowiedziany już przez strategię „poetyki” Arystotelesa. Pokazała ona wszak, jak należy skutecznie przedstawić działanie, aby miało ono wymiar

1. M. Foucault, *Szaleństwo i nierozum*, przedmowa do *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 136.

prawdopodobny, jak konstruować przedstawienia działania według reguł samego przedstawienia. Pokazując jak należy przedstawić działanie, aby miało ono wymiar prawdopodobny, strategia ta spycha na margines wszystko to, co nie wpisuje się w logikę przedstawienia.

Tak widziana historia Zachodu jest niczym innym jak historią mechanizmów tejże marginalizacji. Widziana jednak z drugiej strony jest historią walki o przetrwanie tego, co marginalizowane. Na marginesach historii iskrzy. To, co marginalizowane za wszelką cenę, za cenę przetrwania, musi dać się wciągnąć w przedstawienie. To, co nie myślane lub nie dające się pomyśleć (cudowne, wzniosłe, szalone, bolesne, bezgranicznie groźne), jeśli ma być przez rozum w ogóle brane pod uwagę, jeśli ma się stać składnikiem nowożytnego sposobu doświadczania świata, podlega procesom teatralizacji. Teatralizacja – dzięki potencjalowi performatywnemu samej figury teatru – obdarzona jest jednak źródłową dwuznacznością, wewnętrzną ambiwalencją. Jest zarówno narzędziem strategii przedstawienia (wraz z jej unifikującymi mechanizmami), jak i wehikułem rozsądzania reguł i norm pola przedstawieniowości. Podajmy przykład teatralizacji szaleństwa. Sięgam po ten przykład z racji jego egzemplarycznego znaczenia.

Jak mówi Foucault – „szaleństwo to nieobecność dzieła”. Jeśli zaś nie chcemy milczeć w obliczu tego, co zmarginalizowane przez mechanizmy przedstawienia, musimy pozwolić dostać mu się w tryby znakowej struktury zastępowania. Szaleniec „mówi coś” widzowi zachodniej, nowożytnej sceny świata tylko wówczas, gdy zostanie obsadzony w teatralnie skonstruowanej roli szaleńca. Obsadzenie go w roli jest zarazem neutralizacją tego, co w szaleństwie tragiczne. Hamlet, grając szaleńca wobec świata (świadomie czy nie, to rzecz dyskusji i nie będziemy tego tutaj próbowali rozstrzygać), neutralizuje swoją inność. Maskuje on swoją inność, wchodząc w rolę, jaką szalencom zwykł narzucać świat. Tylko teatralizacja tego, co inne umożliwia jego przetrwanie w zamaskowanej postaci i skuteczność destrukcyjnej pracy rozsądzania owego pseudoporzędka, który mieni się porządkiem. To, co inne, jest zdolne zdestruować teatralizowaną rzeczywistość tylko w teatralnej masce. Tylko pozór może być skuteczną bronią przeciw pozorowi. Nieocenione usługi w uzasadnieniu tej myśli oddaje Fryderyk Nietzsche.

Mariaż filozofii i szaleństwa służący krytyce obowiązujących norm jest – jak wiadomo – elementem strategii tak znaczących filozofów, jak Kierkegaard i Nietzsche. Filozofowanie tych wielkich inicjatorów nowożytnej

filozoficznej performatyki ma nie tyle opisywać prawa tego świata, co podważać ich podstawę i je unieważniać. Ma wyprowadzać nas na skraj doświadczenia, które Martin Heidegger określi jako doświadczenie braku ugruntowania (*Abgrund*), ma pozbawiać nas ufności wobec ustalonych, zdewaluowanych znaczeń. Pod tym względem w epoce nowożytnej teatr, zwłaszcza Szekspirowski, znacznie wyprzedza filozofię, dość długo, aż do czasów romantycznego zwrotu, poddając się panowaniu wzorcom racjonalności pojęciowej.

W ramach paradygmatu racjonalnego przedstawienie szaleństwa lub – jeśli się to czyni na kartach filozoficznej rozprawy – filozoficzne przedstawienie sobie szaleństwa jest ujęciem go przy pomocy środków dyskursywnych jako pewnej odmiany myślenia. Takiego jednak myślenia, które wymyka się normom. Racjonalista – filozof posługujący się środkami dyskursu pojęciowego – może wprawdzie podważać „na próbę ich prawomocność”, ale sam jako bezstronny podmiot postawiony wobec poznawanego świata pozostaje zaimpregnowany na jakiegokolwiek wątplenie w prawomocność własnego rozumu.

Derrida zauważy, że Kartezjuszowa hipoteza szaleństwa stała się punktem wyjścia do takiej oto konkluzji: „Czy jestem szalony, czy nie – cogito ergo sum. Szaleństwo jest tylko przypadkiem myślenia (w myśleniu) we wszystkich sensach tego słowa”². Foucault zaś dorzuci, interpretując Kartezjusza: „Ja, które myśli nie może być szalone [...] akt Cogito wedle właściwych mu praw ma wartość nawet, gdy jestem szalony, gdy moja myśl jest szalona od początku do końca”³.

To przewrotne Kartezjuszowe potwierdzenie suwerenności Cogito przez hipotezę szaleństwa jest możliwe wszakże dzięki temu, że szaleństwo zostało wprzód obezwładnione (lub zneutralizowane) przez przedstawienie myślenia; stało się czymś, co myśl dyskursywna przedstawiła sobie jako odejście od normy myślenia. Dokonując takiej neutralizacji szaleństwa, Cogito Kartezjańskie porzuca moment tragiczny: nie ma już tragicznego rozdzwiewu między logosem i hybris. Logos wchłania swoje Inne. Wyższy porządek (u Kartezjusza Bóg, u Hegla prawa dialektycznego rozumu) staje się gwarantem sensowności każdego nonsensu. U Kartezjusza – zauważa Derrida – „Bóg poręcza me przedstawienia i kognitywne determinacje, to znaczy mój dyskurs przeciwko szaleństwu”⁴.

Zastanawiająca jest łatwość, z jaką przedstawieniowe struktury sensu wchłaniają szaleństwo, czyniąc z niego pewną odmianę nie-myślenia lub myślenia

niepoprawnego. Nie byłoby tak zapewne – diagnozując Heidegger i Arendt – gdyby sens nie był podszyty nonsensem, a myślenie – nie było w istocie nie-myśleniem. Uzasadniając powyższą myśl, filozofia romantyczna (Schlegel), Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, inspirowana przez marksizm szkoła frankfurcka, wspomagana przez psychoanalizę filozofia hermeneutyczna i niektórzy postmoderniści zmiernają w podobnym kierunku, co nowożytny i współczesny teatr. W pewnych miejscach te dwie drogi się przecinają. Przecinają się tam, gdzie iskrzy na scenie historii, gdzie ludzie doświadczają kryzysów przyjętych systemów znaczeń.

Na koniec zwrócę uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt omawianego pokrewieństwa. Raz jeszcze w inny sposób wskażę, że w samej zasadzie przedstawienia, które w dziejach nowoczesnej kultury pracowało nad eliminowaniem z niej pierwiastka tragicznego na rzecz „uspokajającej dialektyki”, tkwi potencjał nowej wrażliwości na tragiczne aspekty naszej późnowoczesnej kondycji.

Pragnę przy tym podkreślić – aby uniknąć niepotrzebnych nieporozumień – rzecz następującą: Nie twierdzą, że tragizm ludzkiej kondycji, stanowiący jeden z wiodących tematów kultury greckiej, po szczęśliwych latach nowoczesnego uśpienia szczególnie dziś nasila się jako zjawisko. Jeśli można mówić o uśpieniu, to dotyczy ono raczej artykulacji nowoczesnej kultury wpisanej w racjonalistyczno-oświeceniowy paradygmat. Życie człowieka nie stało się niestety (wbrew utopijnym marzeniom) w związku z oświeceniowymi założeniami ani szczęśliwsze, ani mniej niż dawniej „tragiczne”.

Nie jest też tak, że aktualna formacja cywilizacyjno-kulturowa wpłynęła znacząco na zwiększenie stopnia „tragizmu” naszego istnienia. Twierdzą raczej, że wyczerpanie się uspokajających mocy racjonalno-oświeceniowego paradygmatu zwiększyło naszą wrażliwość na te przejawy i aspekty życia, które wymknęły się spod eksplikacji oraz kontroli wiedzy i form organizacyjnych obecnego życia wpisanych w ów kruszący się paradygmat. Mamy trudności z pojęciowym i aksjologicznym „oswojeniem” wielu zjawisk: począwszy od holokaustu wraz z jego psychospołecznymi skutkami, poprzez nowe formy technologiczno-korporacyjnego zniewolenia, aż po postępującą medializację form życia i kultury.

Zarazem nie jest chyba tak, że tragiczność została raz na zawsze wypłukana z aktualnego sposobu doświadczania rzeczywistości przez nurt uspokajającej dialektyki rozumu. Żyjemy w świecie przedstawień, to prawda. Sporo jest racji w diagnozach naszej epoki dokonanych przez Heideggera („światoobraz”), Guy Deborda („społeczeństwo spektaklu”), Baudrillarda („precesja symulakrów”) czy wreszcie tych, którzy

piszą o powszechnej polityzacji czy homogenizacji naszej zmedializowanej technologicznie kultury. Nie są to jednak konstatacje uspokajające.

Bowiem – wraz z dojmującą świadomością powyższego stanu rzeczy – stajemy się wobec wszechwładnej mocy wspomnianych zjawisk i procesów szczególnie bezbronni. Rację więc mają również ci, którzy piszą o fenomenach wykorzystania, utraty bezpieczeństwa ontologicznego (Giddens) czy przejawach ponownego zaszarowania świata i powtórnej otwartości człowieka współczesnego na mit (Fromm, Maffesoli, Bohrer). Wraca – w świetle tych ujęć – poczucie bezradności człowieka wobec losu i otwarcia na tragiczną groźbę istnienia, takiej jakiej doświadczali bohaterowie greckich dramatów. W coraz to większym stopniu powyższe zagadnienia zaprzatają zarówno filozofów, jak i twórców teatru. W coraz to większym stopniu obie dziedziny stanowią sejsmograficzny zapis wagi tych tematów.

Teatr nowożytny i współczesny, mimo iż ulegał często przemożnemu wpływowi „uspokajającej dialektyki rozumu”, jak to miało miejsce na przykład w teatrze mieszczańskim, przechował wrażliwość na wskazane wyżej aspekty doświadczeń. Od Szekspira po Artauda, Geneta, Brechta czy Becketta tkwi on wciąż w owym wskazanym przez Heideggera i Arendt miejscu rozdarcia między tym, co myślane, i tym, co nie da się pomyśleć: logosem i hybris, dziełem i szaleństwem, mową i tym, co nie da się wypowiedzieć, obecnością i nieobecnością. Właśnie dlatego jest jednym z tych niewielu miejsc, w których przechowywana jest tragiczność i z którego dobrze widać, jak logos i hybris wymieniają się miejscami; w których świat historii wydaje się szalony, a jedynym zdolnym obnażyć to szaleństwo jest wykluczony ze świata „obląkaniec”.

Tekst referatu wygłoszonego na konferencji artystyczno-naukowej 80 lat nauczania sztuki reżyserii w Polsce, która odbyła się w dniach 19–20 grudnia 2014 w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie (program konferencji zamieszczamy w *Kalendarium*).

Iwona Lorenc – filozof, prof. dr hab., pracuje w Instytucie Filozofii UW oraz w AT w Warszawie. Kierownik Zakładu Estetyki w Instytucie Filozofii UW (od 2006). Specjalizuje się w filozofii sztuki, szczególnie w zakresie filozofii fenomenologicznej, filozofii przedstawienia i estetycznej problematyce późnej nowoczesności. Autorka monografii: *Logos i mit estetyczności* (1993), *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia* (2003), *Minima aethetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności* (2010).

2. J. Derrida, *Cogito i historia szaleństwa*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 182.

3. Tak Derrida trawestuje słowa Foucaulta z *Historii Szaleństwa* (por. Derrida, s. 181).

4. Derrida, s. 184.



Od lewej:
Artur Dziurman, Ewa Mitoń,
Piotr Urbański, Alicja Kobielska

„Czarno od słońca”

Waldemar Śmigasiewicz

Rozmyślenia o języku „pomyślanym” w kontekście *Kosmosu* Witolda Gombrowicza

Współczesny człowiek wplątany w kakofonię dźwięków, obrazów i informacji bezwiednie tworzy w swojej świadomości odrębny język. Można by go nazwać językiem „pomyślanym”. Niewypowiedziany, utajony i skryty stwarza w świadomości każdego z nas obraz świata, który poczyna istnieć równoległe do realnego. Czasami przeżywamy istnienie czegoś, czego do

końca nie jesteśmy świadomi i nad czym nie możemy zapanować. Ingerując i wpływając na owo „pomyślenie”, dokonujemy niezliczonej ilości kombinacji i połączeń. Docieramy do praprzyczyn refleksji, skojarzeń i olśnień, a rozbijając je lub scalając powołujemy do wyimaginowanego życia nowe znaczenia. Stwarzamy w umyśle nowy porządek.

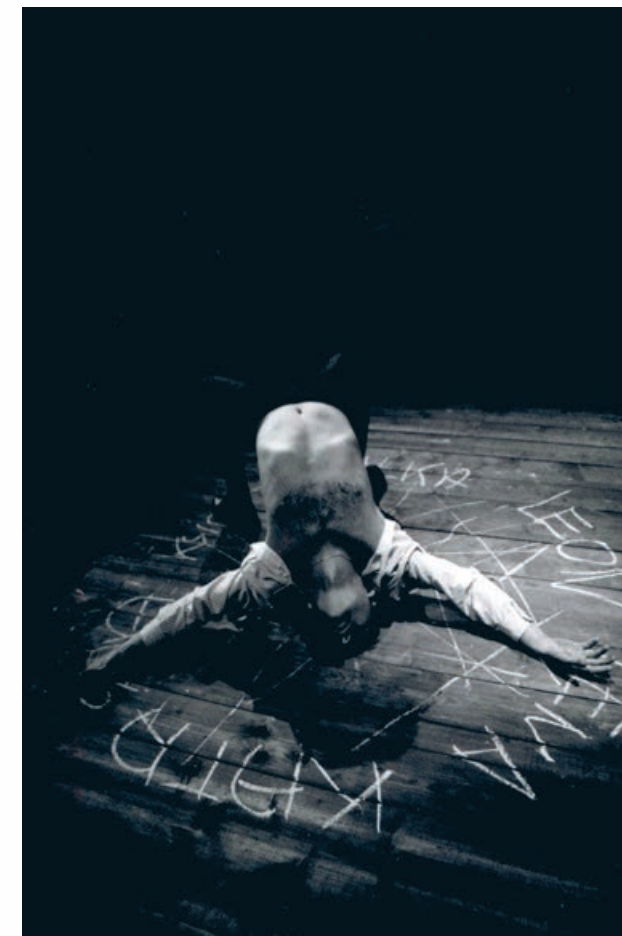
Ta przezabawna historia, która przydarza się nam prawie codziennie, przypomina synkopową technikę free jazzu, gdzie na plan pierwszy wybijają się dźwięki nieakcentowane, elementy nieistotne. Drobne szczegóły i blahe spostrzeżenia urastają wtedy do rozmiarów

nadnaturalnych, a wątki poboczne nabierają znaczeń wyjątkowych. W ten sposób powstaje w naszym umyśle – niczym odbity w tafla lustra – „świat pomyślany”. Jego portret nie jest wyznacznikiem żadnej hierarchii, ma natomiast wiele wspólnego z serialnością układów i skojarzeń stwarzanych w świecie realnym. Pewne elementy tego języka można odnaleźć w *Kosmosie* Witolda Gombrowicza, ostatniej powieści wieńczącej jego pisarskie dzieło.

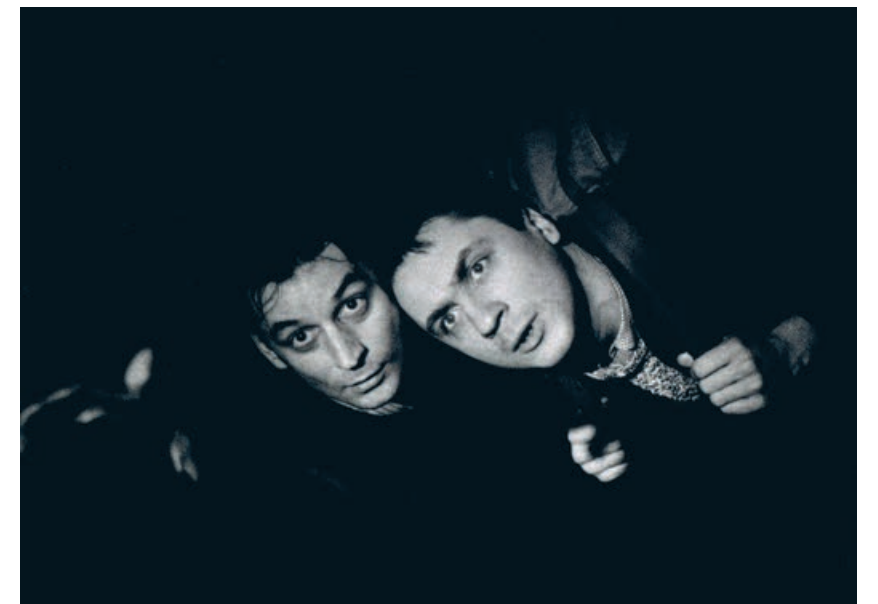
Kosmos to utwór pełen niepokoju i tajemnic. Autor z premedytacją studiuje człowieka, bada każde jego słowo i każdy jego ruch, nieustannie poszukując znaczeń. Rodzą się one na styku pewnego porządku składniowego, który, jak to określił Jean-Pierre Sargas, jest zbiorem zasad rządzących językiem naśladującym funkcjonowanie ciała.

Usta Katasi. Usta Leny. Usta Jadeczki. Usta księdza wymiotujące. Usta Ludwika. Kulki z chleba, którymi na stole bawi się Leon Wojtys. Wróbel. Patyk. Kot. Ludwik. Do tego jeszcze tajemnicze strzałki na suficie, gwóźdź wbity w ścianę, skórka pomarańczy, w którą ktoś wbił igłę. Kto, nie wiadomo?

Poszukiwanie sensu w pozornym bezładzie rzeczywistości prowadzi Witolda do źródeł prawdy, która mieści się w oglądzie świata, a charakter języka i napięcia powołujące go do istnienia są wprost



Waldemar Śmigasiewicz | „Czarno od słońca”



Od lewej:
Artur Dziurman,
Piotr Urbański

proporcjonalne do napięć, jakie powodują bohaterem wpatrzonym w sufit zakopiańskiego schroniska. Owe napięcia to rodzaj podniecenia i trwogi, nad którą nie może on zapanować. Trwoga utwierdza go w mniemaniu, iż świat obserwowany jest wyjątkowy, a zadaniem narratora jest nieustanne konstruowanie jego tragicznej poetyki.

Przytłaczająca obfitość powiązań

Pewnego dnia siedząc w jadalni przy kolacji, Witold dostrzeżę na firmamencie sufitu niezliczoną ilość pęknięć i rozszczepień. Interpretując owe dostrzeżenia w obliczu bezkresu zdarzeń dziejących się w jego umyśle, podejmuje zabawę w nadawanie znaczeń wyimaginowanym obrazom. Zabawę w sens i bezsens znaczeń. Witoldowi wydaje się, że tworzy hipotezy możliwości „języka pomyślanego” przeciwko zdarzeniu. Powoduje to narastanie w planie emocjonalnym trwogi i podniecenia. Owo napięcie to widomy znak, iż nadchodzi nieoczekiwane i niewyobrażalne „wrzenie” niedookreślonych myśli. Witold przeżywa, iż stan, w którym się znajduje, nie skończy się nigdy. W ten sposób pisarz, zafascynowany logiką wciąż powstających w jego świadomości nowych sensów, powołuje do życia szaleństwo narratora. Witold, zafascynowany szaleństwem deskryptywnym, z lubością prowadzi nas po manowcach i peryferiach swych „pomyśleń”, co krok utwierdzając siebie i czytającego, że tajemnica, którą sam pieczołowicie stwarza, niewyjaśnioną pozostać musi na zawsze. Lecz czy możliwe jest odbicie podróży w głąb swojego „pomyślenia”? Czy jesteśmy w stanie, balansując na powierzchni banalu i wielkich literackich głębi, pojąć, iż nie ma już granicy między zdaniem i rzeczami, ponieważ te ostatnie utraciły swą powierzchnię, że to, co nadchodzi, to

Artur Dziurman

Fot. s. 20-23 (przedstawienie w Teatrze Bagatel) Anna Włoch

bezwzględny dyktat formy, a treści nieoddzielone już wyraźną granicą zapadają się we wszechogarniającą nieskończoność?

Słowo traci w przypadku powierzchni całkowicie swój sens, wirując w teraźniejszości rozpada się na sylaby i drobne brzmieniowe alikwoty, a pomyślane na nowo, odbite i strawestowane w świadomości narratora tworzy paraliżujący brzmieniowy bezruch.

„I wtedy, w tej nieruchomości, moja nieruchomość utożsamiała się z nieruchomością układu, który tam nieruchomieruchomiał wróbel – patyk – kot, z owym martwym nieustającym układem, gdzie nieruchomość piętrzyła się, jak ja się piętrzyłem tutaj, na łące, w mojej nieruchomości rosnącej, nie mogąc się ruszyć...”¹.

Dlaczego tak jest? Dlaczego *Kosmos* Gombrowicza, zawierający tak wiele pytań i tajemnic, musi być aż tak skomplikowany? Co jest przyczyną owych komplikacji? Z pewnością to gest autora-narratora, który ujawnia i powołuje do życia swą ekscentryczność i obsesjonalność. Z wyższością i lękiem ukazuje, że jedyną możliwą relacją w świecie *Kosmosu* staje się dialog lęku z nienazwanym, lęku, który nie zdążył się jeszcze przemienić w chorobę. Dlatego autor pyta:

„Czy rzeczywistość z istoty swojej jest obsesjonalna? Wobec tego, że światy nasze budujemy, kojarząc zjawiska, nie zdziwiłbym się, gdyby u prapoczątków czasów

było skojarzenie dwukrotne. Ono wytycza kierunek w chaosie i jest początkiem ładu. W świadomości jest coś takiego, jakby sama dla siebie była pułapką”².

Kosmos to powieść totalna. Gombrowicz konstruuje i prowadzi w niej rodzaj zabawy stereotypami literatury wysokiej i niskiej. To także powieść o tym, jak myśleć o świecie, który jawi się nam *ex post*, i w jaki sposób o nim opowiadać.

Czy opowiadać najpierw o powieszonym wróblu na drucie, o ustach Katasi czy o ustach Leny? Czy dyszel i strzałki na suficie w ogrodzie i na murze uzyskają prolongatę nad powieszonym kotem? To wahanie jest znamienne i prowadzi o wiele dalej. Idzie w stronę poszukiwań odpowiedzi na pytanie, jaki jest świat... Naznaczony pięknem czy absurdalnym ładem?

Tragiczne odczucie wiecznego nieukonstytuowania historii jako takiej nie zamyka literatury tej w obrębie samej siebie. Nieustannie wykracza poza nią. Dlatego Gombrowicz prowadzi z nami grę. Prowadzi grę i każe grać razem z nim. Czasami przeciwko samemu sobie, czasami „przeciwko wszystkiemu i wszystkim”. Nadmieniam, iż jedynie w tańcu/ruchu jesteśmy w stanie uchwycić „nieznośną lekkość bytu”. I tylko w tańcu/ruchu potrafimy odczuć prawdziwą więź z partnerem, jakim jest – drugi. Dziwaczny to taniec, pokrętny marsz. Balans młodości i równie pokrętniej starości. Proroczy

Scena zbiorowa: Artur Dziurman, Piotr Urbaniak, Katarzyna Litwin, Krzysztof Bochenek, Alicja Kobielska, Ewa Mitoń



pochód kultur drugorzędnych, które powstają poprzez owo „pomyślenie”, stwarzają złudną i fikcyjną rzeczywistość. Gombrowicz bada zakres „pomyślanych słów” i podąża śladami „idiomów”, określa granice wsobności i „zaszpuntowania” bohaterów. W ten sposób odkrywa przed nami, iż słowa istnieją przede wszystkim jako dźwięki z całą mnogością perspektyw, brzmień, odbić i powtórzeń oraz ich pozornych harmonicznym konsonansów. Ujawnia niechęć do psychologizowania jako formy, która nie jest w stanie wyrazić istoty człowieka i świata. Powołując w sobie owe „pomyślenia”, autor powołuje do życia serialność.

„Witold Gombrowicz tworzy serię znaczącą (ale co?) z powieszonych zwierząt oraz serię znaczoną (ale przez co?) z kobiecych ust, tak że każda z serii rozwija pewien porządek znaków czy to z nadmiaru, czy z braku i komunikuje się z drugą za pośrednictwem interwencji dziwacznych przedmiotów oraz ezoterycznych słów, które wypowiada Leon”³.

Słowo i rzecz zapewnia zbieżność kilku serii pod paradoksalnym warunkiem ich nieustającej rozbieżności. Paradoks ten, zresztą niejedyny w twórczości autora *Kosmosu*, otwiera przed nami niewiarygodnie ciekawy i odmienny sposób stawiania elementarnych pytań rzeczywistości. Pytań filozoficznych i estetycznych. Pytań o słowo pomyślane, lecz nigdy nie wypowiedziane. Pytań o dysharmonię, która jest samodzielną, samą w sobie, kategorią estetyczną.

Smykalka albo kontrast

Theodor W. Adorno, autor *Filozofii nowej muzyki*, twierdzi, że: „Dysonans jest racjonalniejszy od konsonansu, bo ujawnia szczegółowo [...] stosunek występujących w nich tonów [...] a nowe brzmienia dysonują same w sobie”⁴.

Zniekształcanie, spiętrzanie i powielanie form zewnętrznych w sposób istotny dominuje w pisarskiej poetyce dysonansu, którą z upodobaniem stosuje Gombrowicz. Jego *Kosmos* to deprecjacja potocznej, zdroworozsądkowej logiki na rzecz „świata pomyślanego”, który tworzy nowe warianty powiązań absurdalnej logiki z doprowadzonym do wykołajenia klasycznym rozumowaniem. Wszystko to razem prowadzi ma czytelnika i narratora do błędnych detektywistycznych hipotez i wniosków. To tak, jak gdyby sensory nadawane posiadały wyższą rangę niż sensory już istniejące. Wprowadzenie takich sposobów oglądu rzeczywistości przedstawionej, które są zaprzeczeniem zdrowego rozsądku, powoduje skierowanie „pomyślenia” w stronę chaosu i imaginacji. Przykładem niech będą hipotezy na temat: kto powiesił kota Leny, które rozpatruje Witold (sam przed chwilą powiesiłszy bezbronne zwierzę).

„Powiesiłem na haku. Wisiał jak wróbel, jak patyk, do kompletu. Co teraz [...] Ten fakt mnie zaskoczył, jakbym nie ja był dusicielem. [...] A jeśli to ona? Jeśli to ona zamor-

Piotr Urbaniak, Artur Dziurman, w głębi Alicja Kobielska

1. W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1986, s. 117.
2. W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Kraków 1986, s. 204–205.
3. G. Deleuze, *Logika sensu*, Warszawa 2011, s. 66.
4. T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 98.

dowała kota? Wiedziałem przecież, kto zamordował, ja zamordowałem – ale [...] mnie mimo wszystko zdawało się, że ona mogła [...] Ja udusiłem. Tak, ja powiesiłem. Ja powiesiłem, udusiłem, ale on mógł. Mógł powiesić

tym bardziej jego wypowiedź „pęka”, a na powierzchni wydobywa się paradoksalny humor, który znajduje dla siebie szereg aleatorycznych rozwiązań. Tragizm i ironia ustępują miejsca nowej wartości, jaką jest śmiech.



Scena zbiorowa (od przodu ku tyłowi): Agnieszka Michalska, Katarzyna Krzyszkowska-Sut, Robert Tuchniak, Szymon Bobrowski, Marcin Brykczyński, Agnieszka Oksanowicz

Fot. s. 24–25 (przedstawienie w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Radomiu) Stefan Okołowicz

i mógł teraz cieszyć się złośliwie/Leon/, że żona w opalach! A jeśli nie powiesił kota (bo ja powiesiłem), to w każdym razie mógł wróbla powiesić i patyk! Przecie, na Boga, wróbel i patyk nie przestały być zagadką dlatego, że ja kota powiesiłem!⁵

Komponowanie serii powieści oraz budowanie na tym tle hipotez o możliwości istnienia innego sprawcy jest przykładem zderzenia języka utajonego/pomyślanego z logiką faktu. Witold-narrator mówiąc te słowa, w naszych oczach chce być szalonym. W szaleństwie tym formułuje nowy typ języka, który sam dla siebie staje się modelem i odrębną rzeczywistością. W ten sposób wydobywa na powierzchnię form językowych ich utraconą tożsamość. Ową pękniętą jaźń Witold nasycy nonsensem; im dalej brnie w detektywistyczną przygodę,

Techniki serialnej trwogi

„Problem polega na tym, aby uzyskać w jednym utworze stan pośredni pomiędzy przebiegami całkowicie zdeteminowanymi i relatywnie wieloznacznymi; aby możliwe decyzje nie były dowolne, lecz każda z nich nadawała nieodwołalnie nowy kierunek przebiegowi formy i oddziaływania na całość [...] z wykluczeniem tego, że ten czy inny wybór miałby dać lepszy czy gorszy rezultat”⁶.

Problemy, które w swym dziele porusza Gombrowicz, zbliżone są do poszukiwań, jakie czynili Werner Heisenberg (zasada nieoznaczoności), Claude E. Shannon (teoria informacji) czy Andriej Markow (procesy probabilistyczne) oraz Karlheinz Stockhausen, poszukujący formy muzycznej nowego typu, jednocześnie ścisłej i swobodnej. Formy, która byłaby wyrazem dialektycznego determinizmu i która dopuszczałaby swobodę interpretacji, to znaczy w ramach ściśle określonego odcinka czasowego byłaby nieograniczona rytmem. W utworach takich jak *Klavierstück* (1961) czy

Kontakte (1960) lub *Carre* (1960) Stockhausen rozpoczyna nowy typ poszukiwań kompozytorskich pod nazwą „forma momentowa”.

Każdy moment jest czymś indywidualnym, który może istnieć tylko dla siebie. Następuje tu koncentracja na wiecznym *Teraz*. Wieczne *Teraz* przebiega wertykalnie poprzez horyzontalne wyobrażenie czasu, aż do jego całkowitego zniesienia. To tak, jakby wieczność można było osiągnąć w każdym momencie i w każdej chwili jej trwania. Czas przestaje być absolutny, a forma momentowa jest przekroczeniem go na rzecz wieczności.

Podobne procesy o równie skomplikowanej treści językowej zjawiają się w *Kosmosie*. Miejsce muzyki zajmują formy językowe. Wewnątrz składni rozgrywa się dramat zwielokrotnień i natrętnych powtórzeń, które dążą do naśladowania porządku składniowego tożsamego z funkcjonowaniem ludzkiego ciała. Język – zgodnie z formułą Hölderlina – staje się „znakiem wyzutyk z sensów”, oscylując w stronę szaleństwa. Szalone stają się wtedy spostrzeżenia, dostrzeżenia i inne logiczne kombinacje czynione przez narratora: „Podziemna logika roztapiała się w nikłości jak we mgłę (myślałem), gdy się chciało ująć ją w karby zwyczajnej logiki. [...] Czy można mówić o jakimś logicznym związku pomiędzy wróblem i patykiem, połączonym tą ledwie widoczną strzałką na suficie w naszym pokoju. [...] Odkryć tę strzałkę dojść do patyka – przecież to było jak znaleźć igłę w stogu siana!”⁷.



Schizofreniczny język, który wylania się spod powierzchniowej logiki słów w końcowych partiach powieści, niweluje serialność, spychając obie serie – znaczącą i znaczoną – w nicość. Fizyczne dźwięki, które przybierają postać słów, osuwają się w bezsens. Elementy tych słów mieszają się lub ulegają wykołonej gramatyce. Po pewnym czasie i ona znika, tak

jak składnia, jak cząstki sylabiczne... Światem zaczyna rządzić „wola mocy” i na nic zda się optymistyczne zakończenie, które poczynił autor. Nie ma powrotu do potrawki z kury. Wyprawa w głąb natury kończy się katastrofą. Co ocaleje?

Z pewnością ocaleje objawienie, które ujmuje czas jako przeszkodę w dojściu do kosmicznej jedności. Ocaleje także śmierć jako droga do zbawiennego sensu. Ocaleje również „język pomyślany”, który jako jedna z hipotez (językowych) na zawsze pozostanie tajemnicą... Innych widoków nie ma.

Od lewej: Szymon Bobrowski, Stanisław Biczysko, Marcin Brykczyński, Agnieszka Oksanowicz, w głębi Marek Bogucki



Waldemar Śmigasiewicz – reżyser teatralny, profesor Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. *Kosmos* Witolda Gombrowicza realizował dwukrotnie – w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Radomiu na otwarciu II Festiwalu Gombrowiczowskiego (1995) oraz w Teatrze Bagatela w Krakowie (1998). Otrzymał nagrodę za reżyserię *Kosmosu* na XXIV Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska” (1999).

Od lewej: Agnieszka Michalska, Marek Bogucki, Katarzyna Krzyszkowska-Sut, Stanisław Biczysko, Agnieszka Oksanowicz, Szymon Bobrowski

5. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 68 i 69.

awangardy muzycznej drugiej połowy XX

6. K. Stockhausen, *Texte zur Musik*, t. 1, Köln 1963,

wieku, Warszawa 1989, s. 148.

s. 20; cyt. za: Z. Skowron, *Teoria i estetyka*

7. Gombrowicz, *Kosmos*, s. 140.

Adaptacja. Skrzynka z narzędziami

Marta Miłoszewska

Każda adaptacja jest modyfikacją i jak każdą modyfikację można ją opisać ze względu na rodzaj zmian w tekście. Podstawowe rodzaje modyfikacji: redukcja, inwersja, substytucja, amplifikacja, transakcentacja.

Redukcja to selekcja (czy wręcz uproszczenie), czyli dokonywanie wyborów – *de facto* podstawowy obowiązek każdego reżysera na każdym etapie pracy. Redukować – przez całkowite wycięcie lub połączenie kilku w jedno – można wątki, bohaterów, motywy, sceny. Podstawowym celem redukcji jest ograniczenie ilości tekstu dramatycznego, dopasowanie go do ram czasowych spektaklu i wydobycie interesujących nas tematów. Często dopiero łącząc w jedną kilka nijakich postaci lub scen, otrzymujemy wyrazistego, funkcjonalnego i ciekawego bohatera lub ważną scenę.

Utracona część Katarzyny Blum (archiwum Teatru im. S. Jaracza w Olsztynie) Irena Telesz (Katarzyna Blum)



Odwołując się do własnego doświadczenia, w *Utraconej części Katarzyny Blum* według Heinricha Bölla w Teatrze im. Sefana Jaracza w Olsztynie, którą chciałam zrealizować jako zwarte, intensywne emocjonalnie, kameralne przedstawienie trwające godzinę, zredukowałam liczbę bohaterów. W powieści, mimo niewielkich jej rozmiarów, przewija się kilkudziesięciu pierwszo-, drugo- i trzecioplanowych bohaterów, ważnych dla roz-



woju wydarzeń, ale niemożliwych do sportretowania w godzinny spektakl. Dlatego wybrałam tylko trzy postaci, przez które postanowiłam opowiedzieć całość. Pierwszą jest Katarzyna Blum, główna bohaterka, wokół której wszystko się rozgrywa. Wybór pierwszej, tytułowej postaci, choć niekoniecznie oczywisty, był dość prosty. Trudniejsza była decyzja dotycząca pozostałych. *Utracona część Katarzyny Blum* to opowieść o tym, że szczerze zwykłego człowieka przez władze i media prowadzi do zbrodni i nieszczęścia, dlatego postanowiłam najpierw podzielić bohaterów na przedstawicieli prawa i prasy, a następnie skompilować i pokazać w postaciach Policjanta i Dziennikarza. Tym zabiegiem rozwiąza-

łam kilka problemów: zredukowałam zbyt dużą liczbę postaci na scenie, zamieniłam ogólność obserwacji na ich szczegółowość (zyskałam możliwość zbudowania pogłębionych portretów wybranych bohaterów), ale przede wszystkim przeprowadzona selekcja skryształowała strukturę całości. Dokonując wyborów, cały czas trzeba pamiętać o funkcjach elementów, które ulegają redukcji. Przy tworzeniu adaptacji warto być surowym

wobec literackich pierwowzorów i własnych wyborów, pamiętając o pytaniach: czy potrzebuję wszystkich wątków?, czy potrzebuję wszystkich bohaterów?, czy potrzebuję wszystkich scen?, czy na pewno scena wnosi coś do całości?

Szczególnie pierwsze, pisemne wersje adaptacji bywają rozwlekłe, przegadane, zbyt długie. Przy budowaniu konkretnych scen warto pamiętać o zasadzie *in media res*: jak najpóźniej zaczynać scenę i jak najwcześniej kończyć.

Ważną metodą selekcji jest też redakcja dialogów – zmiana tekstu narracyjnego powieści na dialog, uwspółcześnienie lub stylizacja języka, czasem dopisywanie, częściej skracanie.

Selekcja jest naszym, reżyserów i dramaturgów, podstawowym narzędziem. Elmore Leonard, jeden z częściej ekranizowanych amerykańskich pisarzy i ceniony scenarzysta, zapytany o to, jak dokonuje selekcji, podsumowuje to w najprostszy możliwy sposób: „Po prostu opuszczam wszystkie nudne kawałki”¹. A Stephen King radzi: „Zabijajcie to, co kochacie, zabijajcie to, co kochacie, nawet jeśli pęka wam przy tym wasze małe, egocentryczne serce; zabijajcie to, co kochacie”².

Inwersją nazywamy przestawianie elementów, zaburzenie pierwotnego układu scen, zmiany względem kompozycji pierwowzoru. W ramach tego zabiegu można przedstawiać sceny wewnątrz utworu, zapętląć je lub powtarzać dla wzmocnienia oczekiwanych efektów, albo w ogóle zacząć od końca. Stosowanie tego efektu wymaga jasno sprecyzowanej wizji rezultatu, do którego się dąży. Stosując inwersję, trzeba pamiętać, że zmiana kolejności scen może zmienić wymowę utworu, a przeniesienie punktów ciężkości – zaburzyć konstrukcję.

Substytucja to wymiana jednych elementów na drugie. Na przykład zmiana miejsca bądź czasu akcji, opowiedzenie historii z punktu widzenia bohatera drugoplanowego lub zamiana płci bohatera. W tym miejscu odwołam się do doświadczeń mojego męża Zygmunta Miłoszewskiego, pisarza adaptowanego i ekranizowanego, który dowiedziawszy się, że jego koronkowo skonstruowana, z założenia bardzo warszawska powieść kryminalna *Uwikłanie*³ zostanie zekranizowana w Krakowie, a protagonista – przechodzący kryzys wieku średniego prokurator, doświadczony przez życie gwiazdor warszawskiej palestry – zamieniony zostanie w młodą i niedoświadczoną panią prokurator na obcasach, cierpiał katusze. Cierpiał tak bardzo, że w którymś wywiadzie w odpowiedzi na pytanie, czy reżyser *Uwikłania* wyreżyseruje jego kontynuację, wyrwało mu się: „Po moim trupie!”. Jednak pytany o powody swojego rozczarowania, tłumaczy, że nie chodzi mu o to, że zmiany w ogóle zostały wprowadzone (zmianę płci bohatera uważał za odważny zabieg adaptacyjny i mógłby się z nim bez większego żalu pogodzić), a jedynie, że zostały przeprowadzone w sposób niedbały i niekonsekwentny, co zaburzyło żelazną konstrukcję, na której gatunek kryminalny bazuje. Wniosek płynący z powyższej anegdoty jest taki, że zmiany są dopuszczalne, ale pod warunkiem, że dobrze przemyślane, a adaptator wie, w jakim celu ich dokonuje. Adaptator musi rozumieć funkcję zmiany, jej konsekwencje i umieć sprawdzić, czy osiągnięty efekt jest tożsamy z zamierzonym.

Utracona część Katarzyny Blum (archiwum Teatru im. S. Jaracza w Olsztynie). Od lewej: Artur Steranko (Dziennikarz), Marcin Kiszluk (Policjant)

1. W ostatnim punkcie dziesięciopunktowego spisu zasad dla adeptów pisania, opublikowanym w formie krótkiej broszury: E. Leonard, *Elmore Leonard's 10 Rules of Writing*. New York 2007.
2. S. King, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, Warszawa 2008, s. 192.
3. Z. Miłoszewski, *Uwikłanie*, Warszawa 2007.

Substytucją jest także uwspółcześnienie, odczytanie znanych, często już klasycznych motywów przez pryzmat współczesności, prowadzące do modernizacji realiów, języka, kontekstu.

Z kolei **amplifikacją** nazywamy dodanie nowych elementów, których nie było w oryginale. Gdy adaptator chce rozwinąć pewien wątek, pogłębić go lub przedstawić całość z zupełnie innego punktu widzenia niż w oryginale, może – a czasami musi – dopisywać sceny, sytuacje, dialogi, a nawet nowych bohaterów. W takim przypadku mamy do czynienia albo z nowym, jednorodnym dziełem scenicznym, albo z kolażem, czyli dziełem niejednorodnym, powstałym z więcej niż jednego tekstu źródłowego (powieści, opowiadania etc.).

Posłużę się tu przykładem mojej adaptacji *Dżumy* Alberta Camusa. Przygotowując inscenizację w Teatrze Polskim w Warszawie, koncentrowałam się na znalezieniu atrakcyjnego wizualnie sposobu na pokazanie odciętego od świata miasta. Zachowałam realia czasu, język Camusa, ale przede wszystkim zależało mi na zachowaniu bogactwa znaczeń, sensów i możliwości interpretacyjnych powieści. Wiele z nich wynika z precyzyjnej powieściowej konstrukcji, dlatego głównym wyzwaniem adaptatorskim było sceniczne zrekonstruowanie tej struktury. Najważniejsze było pokazanie współistnienia w odciętym od świata mieście bohaterów *Dżumy* i konsekwencji tego odosobnienia. Główny zamysł inscenizacyjny polegał na zobrazowaniu równoległości ich losów w sytuacji zamknięcia – wizualną inspiracją było dla mnie XVI-wieczne malarstwo, sposób pokazywania świata charakterystyczny dla Hieronima Boscha, a jeszcze bardziej dla Piotra Bruegla Starszego (nie miałam na myśli poświęconego dżumie *Triumfu śmierci*, a raczej *Pejzaż z upadkiem Ikara*, którego tematem jest równoległość bytów ludzkich: śmierć ocierająca się o narodziny, tragedia – o codzienne obowiązki, ludzie żyjący nie ze sobą, a obok siebie). Na scenie, na dziesięciu orientalnych dywanach, tworzących mapę Oranu, powstało dziesięć małych, umownych mieszkańek (swoistych mansjonów), w których aktorzy – „zamknięci” na scenie od początku do końca spektaklu – budowali swoją sceniczną obecność w jedności czasu, miejsca i przestrzeni. Pomysł okazał się atrakcyjny, ale i trudny w realizacji, ponieważ obnażył dwie rzeczy bezpośrednio związane z literackimi założeniami Camusa. Po pierwsze *Dżuma* ma charakter kroniki, reportażu z zamkniętego miasta, pisanego powściągliwym, chłodnym, pozbawionym emocji stylem, w którym opisy narratora biorą górę nad dialogami, których jest niewiele – co jest dla adaptatora poważnym utrudnieniem, ponieważ dialog jest podstawowym budulcem scenicznego dramatur-

gii. Warto jednak zaznaczyć, że w tych nielicznych u Camusa dialogach niezwykle cenne jest ich zróżnicowanie. Każdy z bohaterów jest zamknięty w odrębnym, wyrazistym leksykalnym wszechświecie, dla każdego język i komunikacja z drugim człowiekiem oznaczają co innego, i zależało mi, żeby to w inscenizacji ocalić. Drugą trudność stanowiła adaptacja postaci matki doktora Rieux. Rolę tę zaproponowałam Annie Nehrebeckiej, wracającej po paroletniej przerwie do teatru, ale okazało się, że Camus „dał” jej zaledwie kilka kwestii, a więc bardzo mało materiału do zbudowania postaci (szczególnie przy założeniu, że miała być na scenie *non stop* przez dwie i pół godziny), nie pozostawił też tropów pozwalających odtworzyć, czym w ogóle zajmowała się podczas swojego paromiesięcznego pobytu u syna – w powieści jest po prostu kobietą cierpliwie czekającą na jego powroty do domu. Wymowne, ale umiarkowane atrakcyjne scenicznie. I jedno, i drugie teatralnie stanowiło problem, który musiałam rozwiązać, a rozwiązanie dla obu znalazło się jedno, właśnie dzięki wykorzystaniu techniki amplifikacji, czyli dzięki dodaniu nowych elementów, których nie było w oryginale. Od początku pracy nad tą adaptacją towarzyszyła mi lektura *Ziemi jałowej* T. S. Eliota w tłumaczeniu Czesława Miłosza. Pozornie to utwór niepowiązany z *Dżumą* Camusa, a jednak zaraz po I wojnie światowej był tym, czym *Dżuma* po następnej – świadectwem wielkiego cywilizacyjnego kryzysu, jaki dotknął intelektualną świadomość Europy. Oba utwory są rozrachunkiem z powojennym kryzysem w imię ocalenia jednostki. Kiedy myślałam o pani Rieux w odciętym od świata Oranie, coraz silniej towarzyszyły mi frazy z poematu Eliota. I ostatecznie na kwestie Matki zaadaptowałam fragmenty *Ziemi jałowej*, które stały się poetyckimi intermediami oddzielającymi kolejne etapy rozwijającej się w Oranie epidemii, następujące po sobie stadia zagłady i ocalenia. W efekcie tego zabiegu aktywne postaci męskich bohaterów mówiły prozą, a kontrastowały z nimi frazy eliotowskiego poematu wypowiediane przez samotnie czekającą w domu kobietę. Rozwiązanie to się sprawdziło, dodało przedstawieniu metafizycznej głębi, a aktorka dostała materiał, z którego mogła zbudować pełnowymiarową postać. W *Dżumie* zastosowałam jeszcze jedną modyfikację metodą amplifikacji: dopisałam postać Madame Divine La Peste⁴, niewystępującą u Camusa, funkcjonującą w dwóch wymiarach, realnym i symbolicznym, wyrażającą emocje nie słowami, a śpiewem (pozbawionymi słów wokalizami). W wymiarze realnym Divine La Peste to wdowiec, przeżywający wszystkie etapy żałoby (od zaprzeczania, przez szaleństwo, po akceptację) po śmierci żony, która

Dżuma, od lewej: Anna Nehrebecka (Pani Rieux), Dominik Łoś (Dr Rieux), w głębi: Bogdan Potocki (Pan Othon), Adam Bauman (Ojciec Paneloux), Michał Maciejewski (Jean Tarrou), w głębi: Maciej Mikołajczyk (Raymond Rambert), Janusz Zakrzewski (Staruszek plujący na koty), pierwszy z prawej Grzegorz Gadziomski (Joseph Grand), za nim Dariusz Kwaśnik (Cottard). Fot. Stefan Okotowicz (archiwum Teatru Polskiego im. A. Szyfmana w Warszawie)



była pierwszą ofiarą dżumy. W wymiarze symbolicznym – personifikacja dżumy⁵ i wszystkich jej etapów (od łagodnych początków, przez apogeum, do wygaśnięcia). Potrzebowałam tej postaci z dwóch powodów. Po pierwsze z bardzo konkretnego, praktycznego, czyli dla punktowania chronologii epidemii, zaznaczenia jej poszczególnych etapów i ludzkich postaw na tych etapach. A po drugie, zdecydowanie ważniejsze – jako ludzkiego pryzmatu dla ukazania konkretnie, jednostkowo procesu żałoby po utracie najbliższej osoby, stopniowego godzenia się z brakiem najbliższych. Ten brak jest u Camusa cały czas obecny w literackim domyśle, jednak scena wymaga teatralnego środka wyrazu. I właśnie dlatego zmodyfikowałam tekst i dodałam do niego nowy, nieobecny w oryginale element, czyli posłużyłam się amplifikacją.

Transakcentacja to przeniesienie akcentu z jednego wątku na drugi, z jednego bohatera na innego, podkreślenie jego znaczenia kosztem zmarginalizowania lub całkowitego wyeliminowania tego pierwszego. Bardzo

ciekawym ćwiczeniem, pomagającym zrozumieć jak działa transakcentacja, jest opowiedzenie tej samej historii z punktu widzenia poszczególnych bohaterów. We wspomnianej *Dżumie* Alberta Camusa na ogarnięty zarazą i szaleństwem Oran możemy patrzeć z różnych punktów widzenia. W zależności od tego, czyj wyberzemy – doktora Rieux, Tarrou, Granda etc. – zobaczymy co innego. Każdy z bohaterów ma inną motywację, inaczej definiuje swoją rolę i obowiązki w zamkniętym, trawionym epidemią mieście, każdemu zależy na czymś innym. Adaptator eksponując poszczególnych bohaterów, kładzie akcenty na różne wątki, a w zależ-

4. „Boska Dżuma” – z ang. *divine boska*; z fr. *la peste dżuma*.

5. Camus w swojej sztuce *Stan obłączenia* z 1948 r. (dość luźno powiązanej z powieścią – podkreślał, że nie jest to adaptacja, lecz niezależne rozwinięcie *mitu dżumy*)

wprowadził *Dżumę* jako jednego z bohaterów (w pierwszej inscenizacji w Teatrze Marigny grał ją Jean-Louis Barrault). Ale zaznaczam, że moje rozwiązanie nie było w żaden sposób inspirowane *Stanem obłączenia*.

ności od wyboru postaci i jej punktu widzenia stają się ważne różne elementy opowieści. Ta sama *Dżuma* z punktu widzenia doktora Rieux będzie opowieścią o człowieczeństwie uratowanym dzięki syzyfowemu trudowi i poświęceniu dla wykonywania codziennych obowiązków, a z punktu widzenia Cottarda – o egoizmie prowadzącym do alienacji i obłądki.

przygotowany, a to może cię tylko zniechęcić. Twierdzą, że jeśli chce się naprawdę dobrze pisać, warto zbudować swą własną skrzynkę z narzędziami, a potem wyćwiczyć mięśnie tak, by móc nosić ją stale przy sobie. Wówczas zamiast zniechęcić się w obliczu trudnego zadania, zazwyczaj można chwycić właściwe narzędzie i natychmiast zabrać się do pracy. Myślę, że wasza skrzynka powinna liczyć co najmniej cztery poziomy.



Adaptator musi precyzyjnie odpowiedzieć na pytanie, o czym chce opowiadać, i w zależności od decyzji świadomie rozkładać akcenty i wyważać proporcje. To jedno z jego podstawowych zadań.

Nieudane przedstawienia lub filmy na podstawie dzieł nieprzeznaczonych pierwotnie do inscenizacji to najczęściej konsekwencje nietrafionych metod adaptowania – zbyt dużych lub zbyt małych skrótów, niedopracowanej konstrukcji całości, nieprecyzyjnego montażu, nietrafionego wyboru bohaterów, scen czy wątków, przez które chce się opowiedzieć historię. Innymi słowy – z powodu niewłaściwego korzystania ze skrzynki z narzędziami.

Lubię określenie „narzędzia”. Jest proste i wyraża, o co chodzi we wszystkich wymienianych i opisywanych przeze mnie w tej pracy sposobach: mają być użyteczne i przybliżać nas do celu, jakim jest wyrażenie tego, co chcemy. Nie trzeba ich używać, nie trzeba ich lubić, można nawet uważać, że niektóre są toporne, ale trzeba je znać. To trochę jak z kamieniem: zanim będzie się mogło go odrzucić, najpierw trzeba umieć go podnieść. Bardzo ładną metaforę skrzynki z narzędziami stosuje w *Pamiętniku rzemieślnika* Stephen King: „Najlepiej mieć narzędzia przy sobie. W przeciwnym razie z pewnością natrafisz na coś, na co nie będziesz

Możecie ją rozbudować nawet do pięciu bądź sześciu, ale przychodzi taki moment, gdy rozmiary skrzynki nie pozwalają jej już przenosić, i tym samym traci ona swą podstawową zaletę. [...] Przekonacie się wkrótce, że już teraz dysponujecie większością narzędzi, których wam trzeba. Radzę jednak, abyście chowając je do skrzynki, przyjrzeni się im raz jeszcze. Spróbujcie spojrzeć na nie świeżymi oczami, przypomnieć sobie, do czego służą, a jeśli odkryjecie, że któreś z narzędzi zardzewiało (co jest możliwe, jeśli ostatnio się nim nie posługiwaliście), lepiej je oczyścić”⁶.

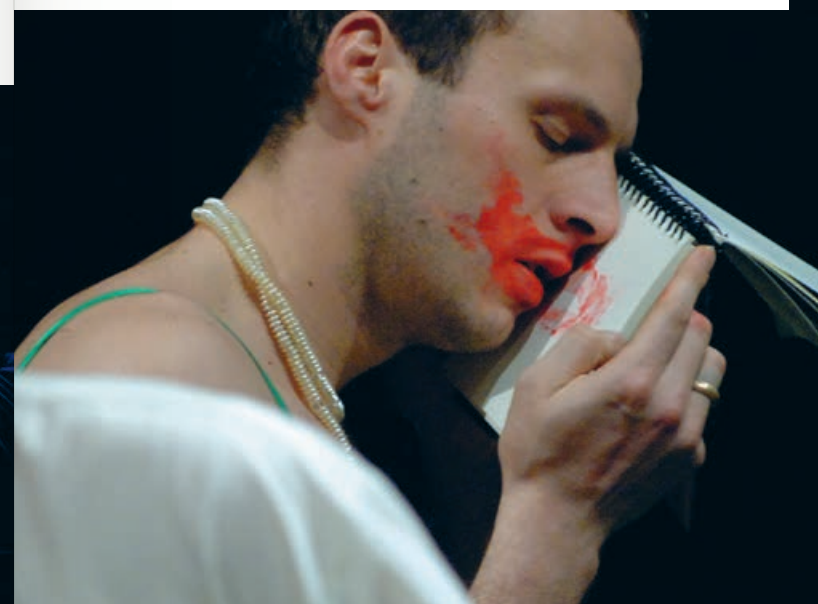
Utalentowani, świadomi używanych narzędzi reżyserzy i adaptatorzy po wielokroć udowodnili, że wyobraźnia przekracza granice gatunkowe. W zasadzie nie ma tekstów nieadaptowalnych, wszystko zależy od odpowiednio dobrego pomysłu oraz sprawnego i trafnego posługiwania się narzędziami adaptacyjnymi.

Podstawowe wyzwania i problemy adaptacyjne wynikają przede wszystkim z tego, że najczęściej dramaturgia powieści zawarta jest w przestrzeni mentalnej bohatera lub narratora, i w związku z tym na potrzeby adaptacji

6. King, s. 98–99.

trzeba ją z wewnętrznych monologów i narracyjnych opisów wydobyć.

„Myśl obrazami!” – to pierwsze i podstawowe przykazanie scenarzystów i adaptatorów. W literaturze opisy zdarzeń są często opisami myśli, emocji i pamięci. Dramaturgia sztuki teatralnej jako środek przekazu wykorzystuje język (w monologach, dialogach i dida-



Tomasz Borkowski (wdowiec, Madame Divine Ia Peste)

Fot. Stefan Okołowicz
(archiwum Teatru Polskiego
im. A. Szyfmana w Warszawie)

skaliach), ale dramaturgia spektaklu musi go zamieniać na wyraziste obrazy. Dlatego chcąc wyrażać i przekazywać myśli, emocje, pamięć bohaterów lub narratora, adaptator musi pamiętać, żeby myśleć nie słowami, a obrazami. Bohater myśli o ukochanej żonie – jak to pokazać? Bohater jest smutny – jak to pokazać? Bohater boli brzuch – jak to pokazać? Bohater wspomina swoje dzieciństwo – jak to pokazać? Żeby nie było jak w anegdocie o bohaterze siedzącym na ławce: to, co w powieści jest obejmującym dziesięć stron, przejmującym i błyskotliwym monologiem bohatera na ławce w parku, zawierającym wspomnienia, dylematy, konflikty wewnętrzne, burzę emocjonalną, przeniesione dosłownie do filmu wygląda tak, że bohater siedzi na ławce, bardzo długo siedzi i nic się nie dzieje. Zazwyczaj znalezienie optymalnego rozwiązania scenicznego wymaga wysiłku, odrzucenia pierwszych przychodzących do głowy pomysłów jako zbyt oczywistych, zaangażowania wyobraźni. I, przede wszystkim, nieustannego powtarzania w głowie pytania: czy wybieram najlepszy, najatrakcyjniejszy teatralnie, najszlachetniejszy z dostępnych mi sposobów na przekazanie ważnej informacji?

Fragment pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem dr. hab. Wojciecha Adamczyka w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie w 2014.

Marta Miłoszewska – reżyserka. Ukończyła Wydział Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie w 2005 roku, a wcześniej Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW. Współpracowała m.in. z warszawskimi TR Warszawa, Teatrem Polskim i Teatrem Polonia oraz Teatrem im. S. Jaracza w Olsztynie. Wyreżyserowała m.in. *Dżumę* A. Camusa, *Utraconą część Katarzyny Blum* H. Boella, *LIMINALNA. Jestem snem, którego nie wolno mi śnić*, *DULSCY Z O.O. wg Moralności Pani Dulskiej* G. Zapolskiej, *Marilyn i Papież* D. Kuehl-Martini oraz komediowy spektakl familijny *Kajko i Kokosz* wg komiksu J. Christy. Jest także reżyserem filmów krótkometrażowych i słuchowisk. Współpracowała z Polskim Radiem i telewizją. Współtworzy Grupę Artystyczną TERAZ POLIŻ. Pracuje w warszawskiej AT, gdzie na Wydziale Reżyserii prowadzi seminarium reżyserskie, a na wydziale Wiedzy o Teatrze ćwiczenia poświęcone adaptacji prozy.

Mord w katedrze T. S. Eliota – kryminalny dramat liturgiczny

Justyna Kozłowska

Mord w katedrze miał swoją premierę w 1935 roku w Canterbury (w sali kapitulnej katedry), a następnie został przeniesiony do Londynu do teatru Mercury¹. Dramat o ostatnich dniach życia średniowiecznego patrona Anglii, arcybiskupa Tomasza Becketa, napisany został na zamówienie dla rokrocznie odbywającego się w Canterbury festiwalu, którego celem była zbiórka pieniędzy na remont katedry. Eliot był już wówczas dojrzałym poetą, autorem *Ziemi jałowej*, *Wydrążonych ludzi*, ale miał za sobą także dwie próby dramatyczne – nieukończoną *Sweeney Agonistes* (1927–1929)² i chóry do *Opoki* (1934). *Opoka* jako widowisko religijne sięgała do tradycji angielskiego teatru średniowiecznego poprzez nawiązanie do konwencji *pageant* dziejącej się na otwartej przestrzeni pod gołym niebem³. Ta tradycja była żywa również w początkach XX wieku, choć

miała już zakres lokalny: takie imprezy organizował w swoich ogrodach pałacowych biskup Londynu⁴.

Pomimo że Eliot nie myślał o sobie jako o dramaturgu ani też nikt tak jeszcze o nim nie pisał, był on autorem esejów na temat dramaturgii elżbietańskiej, poezji w dramacie, dramatu poetyckiego i teatr pozostawał w kręgu jego zainteresowań. W 1935 roku po raz drugi zaproponowano mu pracę dla teatru. Eliot – gorliwy anglikatolik, zaangażowany w życie swej wspólnoty – ochoczo przystał na propozycję napisania dramatu o zabójstwie biskupa Becketa. Praca zlecona nie była dla niego ujmą, lecz wyzwaniem. Mógł wreszcie wcielić w życie swoje przemyślenia na temat dramatu i poezji. *Mord* stanowił dla niego kolejną szansę przeprowadzenia eksperymentu z rozpracowywaną od wielu lat koncepcją współczesnego dramatu poetyckiego.

bardziej interesującego i zawiślanego, niż jedynie próbę „przekonania parafian, jak ważne są kościoły”; por. R. Malamud, *Where the Words Are Valid. T. S. Eliot's Communities of Drama*, London 1994, s. 33.

4. E. M. Browne, *The Making of T. S. Eliot's Plays*, London 1969, s. 3.

1. Spektakl w przeciwieństwie do wcześniejszej *Opoki* grany był w profesjonalnej obsadzie. Zanim w 1937 r. udano się w tournée po Anglii i USA, zagrano go ponad 400 razy w Londynie.

2. *Sweeney Agonistes* miał premierę w 1934 r. Potem na temat tego dramatu zaległa cisza, co pewnie było spowodowane publicznym deprecjonowaniem tego tekstu przez

autora. Dopiero po latach w opracowaniach twórczości Eliota docenia się ów tekst, w ciekawy sposób go interpretując; por. m.in. D. Chinitz, *T. S. Eliot and a Cultural Divide*, Chicago and London 2003.

3. Mimo wykorzystania formy *pageant play* *Opoka* nie jest prostym tekstem dewocyjnym. Randy Malamud w monografii dramatów Eliota dostrzega w niej coś o wiele



Zamordowanie Tomasza Becketa, po lewej Andrzej Łapicki (Rycerz I) Reginald Fritz Urse)

Dramat Tomasza Becketa został ujęty w formę tradycyjnego dramatu liturgicznego, z jego pieśniami kościelnymi, procesjami, tematem. Rozgrywał się w 1170 roku, w katedrze kanterberyjskiej, do której po latach spędzonych na wygnaniu powrócił jej arcybiskup witany przez mieszkańców w postaci Chóru Kobiet z Canterbury. Becket wrócił, choć zdawał sobie sprawę, że król Anglii Henryk II stanowił dla niego zagrożenie. Król nie mogąc podporządkować sobie arcybiskupa, zamierzał się go pozbyć. Wysłał do katedry swych Rycerzy, którzy dokonali mordu. Zanim do tego doszło, w pierwszym akcie dramatu Becket dokonał rachunku sumienia, paradoksalnie dzięki Czterem Kusicielom, którzy przypomnieli mu historię jego życia (dalekiego od pobożności) i zaoferowali mu władzę i pośmiertną chwałę w zamian za śmierć. Becket zdążył wygłosić do swych wiernych w dniu Bożego Narodzenia kazanie, w którym podjął temat świętości i męczeństwa. Po jego śmierci doszło do krótkiej wymiany zdań Rycerzy na temat powodów śmierci.

Tak krótko streścić można *Mord w katedrze*. Akcja zdawać się może prosta i niezbyt skomplikowana, ale też forma, jaką przyjął Eliot, zakłada tę prostotę. *Mord* otworzył nowy etap w jego dotychczasowym dorobku poetyckim. To od tego momentu datuje się narodzenie

poety-dramatopisarza i poważniejsze, bo zakreślone na większą skalę, eksperymenty z formą dramatu. Z dramatu liturgicznego, będącego rozbudowaną dramaturgią liturgiczną, wykorzystał główne jego elementy: dialog, akcję, kwestie śpiewane (śpiewy liturgiczne), procesje. Akcja *Mordu* dzieje się w kościele, a dokładniej w katedrze, i również, jak akcja dramatu liturgicznego, związana jest z liturgią Kościoła katolickiego, choć nie należy do obrzędu. Eliot konstruuje swój dramat, wykorzystując części mszy świętej, z której najokazalej (w sensie scenicznym) wypada kazanie Becketa, będące spoiwem dwóch części składowych dramatu. Kazanie, w przeciwieństwie do wierszowanych części, pisane jest prozą, co tłumaczy dbałość Eliota o to, by utwór poetycki pozostawał blisko mowy potocznej: kazanie wygłaszane wierszem byłoby sztuczne. Wiersz w pozostałych scenach znajduje uzasadnienie w podejmowanej tematyce i występujących postaciach. Spadkiem po dawnych formach średniowieczno-renesansowych jest także chór, często występujący w dramatach Eliota. W przeciwieństwie jednak do późniejszych dramatów, odwołujących się głównie do greckiej tragedii, chór w *Mordzie* należy także do tradycji dramatu liturgicznego. Tworzą go tu kobiety – mieszkanki Canterbury – będące uosobieniem wiernych witających powracające-



Chór kobiet z Canterbury,
przed chórem Zbigniew
Zapasiewicz (Książdz III)

go z wygnania arcybiskupa. Występują zawsze razem, Eliot nie przewidział dla nich oddzielnych partii.

Hans-Thies Lehmann analizując monolog i dialog w teatrze postdramatycznym, zauważył, że nie tylko zbyt duży konflikt, ale i zbyt duża zgoda rozmawiających uniemożliwia dialog: „Postaci nie mówią wtedy obok siebie, lecz wszystkie, by tak powiedzieć, w jednym kierunku. Przy tego rodzaju niekonfliktowej, komunikującej się mowie powstaje wrażenie chóru”⁵.

Daleka od utożsamiania teorii teatru Lehmann z teatrem Eliota traktując refleksję niemieckiego teoretyka teatru jako inspirację, bo Lehmann zwrócił uwagę, że dramat klasyczny wyparł antyczny chór żeński, co wiąże się „najściślej ze zniszczeniem świadomości tragicznej”, którą można odzyskać jedynie poprzez „przywrócenie do głównego konfliktu kobiety”⁶. I to w dramacie Eliota się sprawdza. Co prawda, poeta w późniejszych esejach pomniejszał znaczenie chóru, wskazując na jego obecność wynikającą z konieczności strukturalnej, formalnej – tłumaczył, że został

on wprowadzony celem zdynamizowania akcji, to jednak właśnie chór do dziś w znanej mi literaturze przedmiotu odgrywa ważną rolę. Jest, obok motywu męczeństwa Becketa, najczęściej poruszonym i analizowanym fragmentem dramatu. Kwestia kobiet występujących pod zbiorczym hasłem przedmiotowym „Chór kobiet z Canterbury” spotyka się z analizą zahaczającą bardzo wyraźnie o dyskurs feministyczny. „Mówiące ciała” tworzące Chór kobiet z Canterbury, a także Celię Coplestone, bohaterkę *Cocktail Party*, Richard Badenhausem uważa za najciekawsze postaci w całym piśmiarstwie Eliota⁷. Kobiety spełniają podwójną rolę: z jednej strony symbolizują pierwiastki transcendentalne, z drugiej pełnią funkcję nie tylko ramy dla sztuki, ale też nie dają zapomnieć o fizycznym świecie, którego są częścią:

„Nam biednym nie dane jest działać,
Lecz tylko patrzeć i świadczyć”.

Badenhausem zwraca uwagę przede wszystkim na język sztuki, będący „teatralnym wzorem izolującym

poetycką), w której kobiety występowały w roli władczych, niszczących mężczyzn, od późniejszych duchowych portretów kobiet, z którymi poeta sympatyzował.

dyskurs męski od kobiecego i ustawiający ich naprzeciw siebie”⁸. Według tego wzoru powstają dwa ogniska określone przez zdeterminowaną kulturowo tradycyjną dychotomię: język ciała (a co za tym idzie także emocjonalność, pasywność, nieobecność) przynależny bohaterkom Eliota i będący w opozycji do nich męski logos, a także odpowiednio: racjonalizm, aktywność i obecność – utożsamiane w dramacie przez Becketa, Księża, Kusicieli i Rycerzy. Osamotnione w tym gronie kobiety nie są jednak pozostawione same sobie przez poetę. „Eliot często zestawia dyskurs Tomasza i Chóru, by uzyskać efekt retorycznego kontrastu”⁹, czego śladów dopatrzeć się można w warszawskiej inscenizacji tego dramatu autorstwa Jerzego Jarockiego. W tym zhierarchizowanym i patriarchalnym społeczeństwie XX-wiecznej Anglii kwestie Chóru, krytykujące męski świat polityki i walki o władzę, powinny napotkać opór, choćby w postaci wyciszenia owej krytyki przez poetę. Tymczasem – komentuje Badenhausem – nie tylko nie zostają one ukarane za negatywny stosunek do Becketa, nie tylko Eliot kilkakrotnie swój sprzeciw każe im powtarzać, dynamizując tym samym akcję, lecz uniwersalizując ich strach, w pewnym sensie się z nim utożsamia. O przywiązaniu Eliota do Chóru świadczą zachowane materiały dokumentujące powstawanie tego dramatu: przebiegało ono na zasadzie rozrastania się kwestii chóralnych, które najbardziej interesowały ich autora¹⁰.

Porzucmy jednak dygresję „mówiącego ciała”, by powrócić do kwestii długu zaciągniętego przez poetę u twórców dawnych form teatralnych. Pojawiający się w pierwszej części dramatu Cztery Kusiciele nakłaniający Becketa do grzechu – persony celowo nawiązujące do filozoficznych uogólnień moralitetów – są „średniowieczną formą personifikacji własnych pokus Tomasza” (moralitetowy jest już sam podział dramatu na dwie części przedzielone interludium-kazaniem)¹¹, „uwyrażnieniami” czy też „obiektywizacjami” jego wewnętrznych konfliktów, skutecznym narzędziem heurystycznym¹². W scenach kuszenia Becket staje się typowym bohaterem moralitetu, centralną jego postacią, „Człowiekiem będącym personifikacją wszystkich ludzi”, podsumowałby Lewański¹³. I tak jak to było w renesansowych moralitetach, tak i u Eliota pokusy zostają uczłowieczone w teatralny sposób, przede

wszystkim zaś poprzez dialog z Becketem, który sankcjonuje ich materialną obecność na scenie i otwiera tekst na nowe terytoria percepcji. Temat tych scen, jak zresztą i całego utworu, jest prawdziwie moralitetowy, bo „właściwe moralitety podejmowały temat centralnego problemu teologicznego, to jest celu egzystencji człowieka, i chętnie ukazywały decydujący moment odejścia ze świata widzialnego”¹⁴.

Sprawą ostateczną ma być dla Eliota życie w świętości i męczeńska śmierć. W przeciwieństwie jednak do moralitetów dramat Becketa nie dzieje się poza czasem i poza określoną przestrzenią. Dzieje się w konkretnie określonej historycznej scenerii i w konkretnym czasie, które dzięki poezji stają się rzeczywistością ponadhistoryczną. W przeciwieństwie do moralitetów dotyka ram świętej historii, traktując Becketa jako świętego chcącego podążać śladami Chrystusa, co znajdzie odzwierciedlenie w krakowskiej inscenizacji Jarockiego.

Nie do przecenienia, głównie z punktu widzenia inscenizacyjnego, jest wplecenie do drugiej części wstawek składających się z intermediów. Pojawiają się one już po zamordowaniu Becketa i stanowią przewrotny kontrpunkt dla podniosłej, żałobnej atmosfery. Becket już nie żyje, na scenie pozostają jego mordercy, lekko nietrzeźwi Rycerze królewscy, i nie dorównujący im w swej wyrazistości markotni Książdz. Cała scena od morderstwa aż do wyjścia Rycerzy jest obcym – przypominającym intermedium – wtrętem w tym dramacie, „naroślą na sztuce”¹⁵. Rycerze, „przypominający komiczne diabły ze średniowiecznych widowisk”¹⁶, zwracają się wprost do widowni, prowadzą z nią prowokacyjną grę, przekonując, że Becket sam sobie śmierć zaprojektował, sam jej pożył. Ponownie język sztuki gubi swój wiersz, przechodząc w zwykłą mowę potoczną. Rycerze okazują się współcześni widzom, bowiem nie tylko przemawiają w sposób współczesny, ale także mają współczesną świadomość, operują współczesnymi skojarzeniami. Tak opisywał intermedia Lewański: „Zawieszenie fikcji przedstawienia teatralnego w chwili trafnie wybranej, na krótko, umiejętnie przywrócenie poprzedniej konwencji dawało inscenizatorowi do ręki doskonale narzędzie. Moment zmiany konwencji wywoływał szczególnego rodzaju napięcie w odbiorze widowiska. Seria płynących ze sceny komunikatów była nagle zakłócona, piętrzyły się pytania, które widz

5. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004, s. 209.

6. Ibidem, s. 211.

7. R. Badenhausem, *T. S. Eliot Speaks Body: The Privileging of Female Discourse in Murder in*

the Cathedral” and “The Cocktail Party”, w: *Gender, Desire and Sexuality in T. S. Eliot*, red. C. Laity, N. K. Gish, Cambridge 2006, s. 195. Badenhausem wyraźnie oddziela wcześniejszą twórczość Eliota (głównie

8. Ibidem, s. 195.

9. Badenhausem, s. 201.

10. Oprócz Badenhausem pisze o tym także E. Martin Browne, pierwszy reżyser dramatów Eliota, w książce *The Making of T. S. Eliot's Plays*, Cambridge 1969.

11. B. Taborski, *Nowy teatr elżbietański*, Kraków 1967, s. 41.

12. Por. A. Dąbrowska, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001, s. 457.

13. J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 272.

14. Ibidem, s. 273.

15. Browne, s. 53.

16. Taborski, s. 41.

zaraz sam rozwiązywał z poczuciem »komediowego zadowolenia«¹⁷.

Pytania stawiają także przed widzami Rycerze Eliota. Mają one zabarwienie kryminalne i sprowadzają się do kwestii istotnej dla percepcji sztuki: czy rzeczywiście Arcybiskup zmarł uczciwą śmiercią męczeńską. Czwararty Rycerz, jak dociekliwy detektyw, pyta o tajemnicę morderstwa: „kto zabił Arcybiskupa?”. Bo przecież, jak pisali Wojciech Jerzy Burszta i Mariusz Czubaj: „Każdy z dobrych kryminalistów [...] wymusza na czytelniku pytanie: Co dalej? [...]. Dość długo [to] pytanie [...] tożsame było z innym: Kto zabił? Bo to pojedynek między intelektem stróża prawa a zbrodniarzem doskonałym był tym filarem, na którym wspierał się gatunek kryminalny»¹⁸.

W utworze Eliota stróża prawa nie uświadczymy. Jego rolę chcą przejąć mordercy Becketa, zdający się występować w imię króla. Drugi Rycerz, kokietując widownię, prezentuje zaistniałe zdarzenie jako zagadkę do rozwikłania. David Jones, jeden z monografistów dramaturgii Eliota, nazwał tę scenę „kuszeniem widowni»¹⁹. Jest to wywód logiczny, przekonujący do racji Rycerzy: „Czcigodny Arcybiskup, którego rzadkie zalety głęboko podziwiałem, w całej sprawie przedstawiony był właśnie jako strona nierównie słabsza. Czy tak rzeczywiście było? Chciałbym zaapelować nie tylko do emocji waszych, co do rozumu. Jesteście, jak widzę, ludźmi raczej trzeźwymi, których nielatwo nabrać na emocjonalne sztuczki. Proszę więc, byście rozważyli na trzeźwo: jakie były cele Arcybiskupa?».

Retoryka wypowiedzi Rycerzy sugeruje, że sam wymierzył sobie sprawiedliwość, postępując nieetycznie: najpierw przysłał ochoczo do obozu królewskiego, prowadząc się w sposób daleki od świętości, potem jednak, „gdy został Arcybiskupem, odwrócił całkowicie swoją politykę; okazał się najzupełniej obojętnym na losy swego kraju, w rzeczy samej potwornym egoistą” (to słowa Czwartego Rycerza).

Eliot pisząc *Mord w katedrze*, zamierzył go jako połączoną formę dramatu liturgicznego i współczesnego mu kryminału. Świadczy o tym także komercyjny tytuł sztuki, nawiązujący zarówno do morderstwa jako rytuału, jak i książek podobnych do tych o Sherlocku Holmesie. Browne wspomina, że tytuły, które poeta brał pod uwa-

gę, to *The Archbishop Murder Case* i *Fear in the Way*²⁰. David Chinitz pisze także o innym zabiegu dokonywanym przez poetę, a wskazującym na kryminalne źródło dramatu – interpolacji w dialogi sztuki kilkunastu linijek z *Musgrove Ritual* Conan Doyle'a²¹. Specyficzne kryminalne intermedium w twórczości Eliota nie jest novum. Ten poeta-klasyk przejawiał wielkie zainteresowanie pewnymi obszarami kultury popularnej, między innymi właśnie literaturą kryminalną²². Nie był jednak na tym polu odosobniony. Antonina Kloskowska przypomina, że: „powieść kryminalna jest jednym z nielicznych działów kultury masowej, które znajdują uznanie u intelektualistów. [...] jej amatorów spotyka się wśród wybitnych uczonych i polityków, zarówno jak wśród czytelników reprezentujących najniższą kategorię wykształcenia i wyrobienia umysłowego. [...] amatorzy kryminalistów z kręgów intelektualnych nie poszukują w nich bowiem walorów formalnych lub psychologicznych, lecz wartkiej i powiklanej akcji, której komplikacje absorbują uwagę na podobieństwo szarady, zmuszając do zapomnienia o poważnych problemach i przez to dostarczając odprężenia»²³.

W wypadku Eliota fascynacja kryminalami nie była przejściowym kaprysem elitarnego poety, słabością zmęczonego intelektualisty przebywającego na co dzień w wysokim zamku. Prowokacyjnie podważył świętość Becketa, celowo wprowadził kpiących, ale przekonujących Rycerzy. E. Martin Browne zanotował uwagę poety, że ten chciał „uderzyć w zadowoloną z siebie i przywykłą do schematów publiczność»²⁴. W 1939 roku Eliot stwierdził, że „jeżeli mamy ją przyjąć [ideę społeczeństwa chrześcijańskiego], to musimy podejść do chrześcijaństwa w sposób dużo bardziej intelektualny, niż nakazuje nam przyzwyczajenie. Musimy potraktować chrześcijaństwo w odniesieniu do życia jednostki nie jako kwestię uczuć, ale jako kwestię przemyśleń»²⁵.

Pomysł wydania najważniejszego angielskiego świętego na żer detektywistycznym Rycerzom był sposobem na zintelektualizowanie świętości. Idzie to niejako w parze z przywiązaniem Rolanda Barthesa do dezynwoltury świata gangsterów. W *Mitologiach codziennych* podkreśla on wartość „semantycznej precyzji świata gangsterów, intelektualnej, a nie tylko uczuciowej struktury widowiska»²⁶. Wydaje się, że Kloskowska zbyt pochopnie uznała i pobieżnie potrak-

towała „relaksacyjne” znaczenie literatury kryminalnej dla umysłów intelektualnych. Eliotowe korzystanie z elementów kultury popularnej, a także popularnych form teatralnych każe przywołać również Stanisława Wyspiańskiego i jego „zamilowanie do form paradramatycznych, nie tylko do opery, ale także gatunków powszechnie uznawanych za poślednie, takich jak melodramat czy nawet kabaret (którego elementy odnajdujemy choćby w *Nocy listopadowej*) i teatr popular-

tacji poprzez chronologiczne przedstawianie scen, które rozpoczynało procesyjne wejście) znany współczesnym „teatr różnorodności zbudowany z późnych programów musicchallowych, sklejający poważne sceny z komicznymi, a je wszystkie z tytułową pieśnią»²⁹. To widowisko łączyło w sobie pantomimę, balet, „burleskową trupę fałszywistów śpiewających anapesty w czasie długiego drep-tania”, „nabożne i satyryczne poetyckie chóry, a także przeróbkę znanego utworu musicchallowego *In Trinity Church I Met My Doom*»³⁰. Z jednej strony popularne konotacje łącznie ze scenami ślapstickowymi, z drugiej zaś język pochodzący bezpośrednio od modernistycznej *Ziemi jałowej*, choć bardziej dojrzały, oczyszczony: „mniej skupiony na sobie, bardziej komunikacyjny»³¹. *Opoka* została oparta nie tylko na słowach, ale i na muzyce, stając się tym samym popularną formą, bliską zarówno przedstawieniu, jak i paradzie. Miała też duże znaczenie w procesie przejścia Eliota od pozycji „poety koterii do popularnego dramaturga»³².

Nie oznacza bynajmniej, że dramat czerpiący z elementów kultury popularnej stawał się częścią kultury popularnej. Jak zauważa David Chinitz, *Mord* w katedrze był przede wszystkim dziełem poetyckim, wymagającym od widzów poruszania się po wielu estetykach, co każe się domyślać, że idealnym widzem był, wbrew zamierzeniom poety, człowiek reprezentujący pewną wiedzę literacką i kulturalną³³. Postrzeganie *Mordu* w katedrze jako kryminału o świętości nie zaznaczyło się jednak w szczególny sposób w świadomości piszących o Eliocie w Polsce (jeśli już ktoś zwracał na to uwagę, to głównie recenzenci piszący o inscenizacjach *Mordu* Jarockiego). Przyczyn tego zjawiska można szukać na dwóch polach – albo po prostu nie zauważano gry intertekstualnej poety, ponieważ nie mamy w Polsce tak bogatej tradycji powieści kryminalnych jak w krajach anglosaskich, albo też zainteresowanie kryminałem nie pasowało do czystości wizji poety-klasyka, które dominowało po II wojnie światowej. Tym ciekawszy jest fakt, że wbrew milczeniu polskich badaczy „kryminalny Eliot” żył w świadomości aktorów inscenizacji Jarockiego, co po latach przyznał Andrzej Łapicki³⁴.

Jest jeszcze jeden rys propozycji lektury tego dramatu, na który chciałabym zwrócić uwagę. Myśl

Scena kuszenia Tomasza Becketta (Gustaw Holoubek), Andrzej Łapicki i Krzysztof Gosztyła (Rycerz III Sir Hugh de Morville)



ny (konstrukcja *Wesela* niezaprzeczalnie czerpie wzór z szopek bożonarodzeniowych»²⁷.

Jan Błoński w tej predylekcji polskiego poety widzi źródło „radikalnego rozbicia formy teatralnej”, przejawiające się w porzuceniu intrygi „sztuki dobrze zrobionej” i motywacji psychologicznej. Te popularne paradramatyczne formy pomagają w nałożeniu na postaci – pisał dalej Błoński – „złożonej motywacji symbolicznej, bowiem przede wszystkim interesują go postaci o proveniencji mitycznej lub literackiej, a zatem reprezentatywne dla pewnej zbiorowości»²⁸.

Eliot podobnie potraktował już wcześniejszą *Opokę*. Podtytuł tego widowiska brzmiał – jak pamiętamy – *pageant play*, co sugerowało nałożenie – twierdzi Chinitz – na historyczną formę pageant (widowiska, a właściwie parady sławiącej historię miejsca lub insty-

17. Lewański, s. 402.

18. W. J. Burszta, M. Czubaj, *Krwawa setka. Sto najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007, s. 16.

19. D. E. Jones, *The Pays of T. S. Eliot's*, London 1961, s. 61.

20. Browne, s. 54, 56.

21. Chinitz, s. 135, 139.

22. O inspiracji Eliota kulturą popularną i jej wpływie na dramaty pisałam w rozprawie *Eliot w kaloszach popkultury*, „Dialog” 2007, nr 4.

23. A. Kloskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005, s. 298–299.

24. Browne, s. 53.

25. T. S. Eliot, *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego*, przeł. M. Heydel, w: idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 221.

26. Ibidem, s. 45.

27. Ibidem, s. 45.

28. R. Barthes, *Mitologie codzienne*, przeł. J. Błoński, w: idem, *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 67.

29. J. Błoński, *Wykład I*, w: idem, *Wyspiański wielokrotnie*, oprac. i red. M. Sugiera i M. Borowski, Kraków 2007, s. 44.

30. Ibidem, s. 132.

31. Ibidem, s. 132.

32. Ibidem, s. 132. Pisze o tym także Browne, s. 12.

33. R. Malamud, *Where the Words Are Valid*, s. 32.

34. Chinitz, s. 132. Grana była wiosną 1934 r., co dzień przez dwa tygodnie przed ok. tysiącpięćsetosobową widownią w teatrze Sadler's Wells, co oznacza, że w tak krótkim

czasie obejrzało ją ok. 20 000 widzów, z czego większość to byli zwykli londyńscy parafianie. Podaję za: P. Ackroyd, *T. S. Eliot*, przeł. K. Mazurek, Kraków 1996, s. 196.

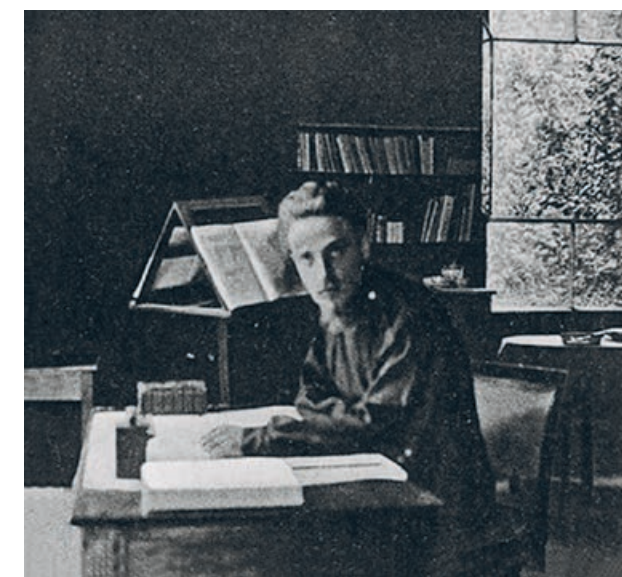
35. Chinitz, s. 138.

36. W rozmowie ze mną w Teatrze Polskim, 22 maja 2007 r.

Teatr, który pobudzi twórczość poety¹

Ksenia Lebedzińska

Wpływ *Pamiętników Maltego Lauridsa Brigge* Rainera Marii Rilkego na koncepcje teatralne Iwo Galla



Rainer Maria Rilke
w Rzymie, 1904,
gdzie rozpoczął prace
nad *Maltem*.
Fot. rilke.pl

W maju 1925 roku skonfliktowana na co dzień wileńska prasa jednogłośnie doniosła z entuzjazmem o postanowionym stałym pobycie zespołu Juliusza Osterwy w mieście. „Słowo” ogłaszało *habemus papam*, a „Tygodnik Wileński” piórem Witolda Hulewicza wyrażał nadzieję, że „imię Reduty na zawsze splecie się z imieniem Wilna”. Redutowcy osiedlili się nad Wilią dwa miesiące później.

Sprowadzenie legendarnego zespołu z Warszawy to być może najdonioślejsza, choć nie jedyna zasługa Witolda Hulewicza dla ożywienia życia kulturalnego w międzywojennym Wilnie. W założonym przez siebie „Tygodniku Wileńskim” Hulewicz wydatnie przyczynił się do rozpropagowania idei Osterwy wśród wilnian. W swojej publicystyce kładł nacisk przede wszystkim na przygotowanie publiczności do przyjęcia nowego teatralnego języka prezentowanego przez Redutę. Tak innego od tych proponowanych w „stojących po kolana w cieczy zbankrutowanych form scenicznych”³ pozostałych dwóch polskich teatrach w mieście. Wileński okres Reduty to rozszerzenie działalności także o muzyczną i literacką oraz odstąpienie od zasady wyłączności repertuaru polskiego.

Gmach teatru na Pohulance, gdzie grupa Osterwy otrzymała siedzibę, wymagał gruntownego remontu. Odpowiedzialnym za przebudowę sceny został Iwo Galla. Projekt obejmował obniżenie sceny i zwiększenie roli oświetlenia. Architekt powiększył płaszczy-

znę sceniczną i wysunął ją ku widowni. Zamierzony efekt osiągnął konstruując sześciennie ruchome bryły (szczególnie pomocne w widowiskach, które wymagały schodów wejściowych od strony widowni). Pozbył się kanału orkiestrowego i w ten sposób stworzył proscenium. Odnowiony budynek teatralny zwiastuje koncepcje zawarte w *Budowniczym tła scenicznego*⁴. Doświadczenie wileńskiej Reduty będzie miało decydujący wpływ na ten manifest, który nigdy nie nabierze ostatecznego kształtu. Jedną z najważniejszych inspiracji dla doktryny teatralnej Iwo Galla będą ponadto motywy teatralne nieśmiało pojawiające się na kartach *Pamiętników Maltego Lauridsa Brigge*.

„W żadne z tłumaczeń nie włożył Witold Hulewicz tyle pracy, wytrwałości, co w swojego M.L.B. (notabene ja również miałem swój udział w sumiennoci jego starań: musiałem wypełniać długie ankiety, a wielostronne listy miały za zadanie umacniać tłumacza w jak najdokładniejszym rozumieniu tekstu). Czy z powodu tych kilkuset marek [trzystu] wszystko ma pójść na marne?” – pisał Rilke do Antona Kippenberga na wieść o trudnościach, jakich ten przysporzył tłumaczowi w związku z polskim wydaniem powieści. Szczególnie cennym spośród listów, o których Rilke wspomina swojemu wydawcy, jest ten skreślony przez poetę 10 listopada 1925 roku. Autor wyjaśnia w nim filozofię *Maltego*. W świecie przedstawionym powieści rzeczywistość materialna

Victora Turnera nigdy nie znalazła szerszego odzewu w pracach poświęconych Eliotowi. Nie tracąc z pola widzenia „poznawania historyczności”³⁵, a idąc tropem amerykańskiego antropologa społecznego, można zrozumieć wiele z polskiej recepcji *Mordu*. Turner analizuje *casus* Becketa jako paradygmat męczeństwa w imię altruistycznej sprawy. Wplata Becketa w gry społeczne, w których skonfliktowane ze sobą osoby próbują zwalczać nawzajem swoje paradygmaty, bo takie ujęcie daje możliwość „identyfikacji ról” i sytuacji³⁶. Próbę wpisania przez Turnera paradygmatu religijnego w działania polityczne potraktować można jako komentarz do nieświadomie rozpolitykowanej religijnej lektury *Mordu* w Polsce³⁷. Badacz zadaje jednakże pytanie, które w analizach dramatów pada rzadko (wyjątkiem są niektóre recenzje z inscenizacji Jarockiego) – jest to pytanie bez możliwości odpowiedzi:

„czy wyreżyserował on [Becket] swoją śmierć z dumy, czy też przyjął ją z chrześcijańską rezygnacją i pokorą? Czy szukał chwały, czy umarł w imię zasady? Czy uległ – tak, jak T. S. Eliot każe mu się obawiać, że ulegnie – »ostatniej z pokus«?» W ostatniej z pokus jest największa zdrada, gdyż czynem słusznym chęć niesłuszna władza”³⁸.

Postępowanie zarówno Becketa, jak i Henryka II Turner tłumaczy obecnością i działaniem w ich umysłach „pewnych uświadomionych (choć nie świadomie kontrolowanych) wzorców kulturowych”, które nazywa paradygmatami źródłowymi.

„Mają one odniesienia nie tylko do stanu relacji społecznych, istniejących bądź rozwijających się w danym czasie między aktorami, lecz również do kulturowych celów, środków, idei, poglądów, prądów myślowych, schematów przekonań i tak dalej, które składają się na te relacje, interpretują je i popychają ku sojuszwowi lub tworzeniu podziałów”³⁹.

Ten nieomal fatalizm stosunków dwóch indywidualności i jego społeczny wymiar historyczny miesza się w badaniach Turnera z koncepcją „dokonywania przez Becketa wolnych wyborów, przez które znalazł się w ostatecznej opresji”⁴⁰. Bo niezależnie od tego, którą opcję przyjął, działanie Becketa zostało ośmielone [podkr. – J.K.], zdaniem Turnera, przez uświadomienie sobie paradygmatu męczeństwa.

Interesujące wydaje się dostrzeżenie w tym sporze dramatu społecznego, ujęcie go w model agonistyczny,

w koncept dramaturgiczny, bo właśnie w nim Turner widzi korzenie teatru. Teatr jednak nie jest powieleniem wzorca dramatu społecznego, lecz jedną z jego faz, „wyolbrzymieniem, hipertrofią procesu sądowego i rytualnego”: „Jest więc w teatrze coś ze śledztwa, coś z sądenia, coś z karnania, ale także coś z praktyk religijnych”⁴¹. Turner, powołując się także na Richarda Schechnera, swoją koncepcję buduje na przekonaniu Wilhelma Dilthey’a, że antropologia przedstawienia jest częścią antropologii doświadczenia (*Erlebnisse*) „w tym sensie, że każdy typ przedstawienia kulturowego – rytuał, ceremoniał, karnawał, teatr czy poezja – jest objaśnianiem samego życia. Dzięki przedstawieniu to, co jest niedostępne w codziennym przeżyciu, ukryte w głębokich pokładach życia społeczno-kulturowego, zostaje wyrażone”⁴².

Eliotowska wersja sporu Becketa z królem mieści się w tak pojmowanym przedstawieniu kulturowym (ciekawa jest również analiza postawy Becketa w świetle rytuałów przejścia, której dokonał Turner). Mieści się w nim także jego polska recepcja, zwłaszcza spektakle Jarockiego (głównie warszawski), bardzo mocno osadzone w sporze agonistycznym, w społeczno-politycznym ujęciu uwarunkowanym przez stan wojenny. Turner zakończenia rozwoju antropologii doświadczenia dopatruje się w performansie – przedstawieniu, widowisku, powstającym w wyniku „naciskania” na „ekspresję”. Widowisko, jakim był tekst Eliota, a przede wszystkim jego sceniczna polska interpretacja, dla której impulsem było doświadczenie tego, co nastąpiło po 13 grudnia 1981 roku, sytuuje się w tym miejscu.

Nieznacznie zmieniony fragment książki *T. S. Eliot w polskiej kulturze teatralnej* wydanej w grudniu 2014 nakładem Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Justyna Kozłowska – historyk teatru i dramatu, adiunkt na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Zajmuje się m.in. teatrem i dramatem XIX i XX w. oraz polskim i brytyjskim modernizmem.

35. Por. H. R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1.

36. V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 48.

37. Marvin Carlson teorię Turnera traktuje jako jeden z przejawów performansu kulturowego, por. idem, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 41–44.

38. Turner, *Gry...*, s. 52.

39. Ibidem, s. 50.

40. Ibidem, s. 55.

41. V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 14.

42. Ibidem, s. 17.

nieustannie przenika się z duchową, a obie są sobie równorzędne. Teraźniejszość i przeszłość biegną obok siebie równolegle. Dla Maltego „jego niedola jest równie istotna, co wielka niedola awiniońskich papieży”⁵. Wiele z tych przemyśleń Witold Hulewicz przekazał potem polskim czytelnikom w przedmowie do polskiego wydania: „Nic nas nie będzie obchodzić realność ani ścisłość historyczna zjawionej postaci czy faktu, obchodzić nas będzie tylko jej realność w świecie Maltego”⁶.

Rilke pożegnał swojego korespondenta „w duchu wyciągniętą ręką” i podziękowaniem za wierność i trud⁷. Witold Hulewicz – zachęcając do wyzbycia się nalogu zapatrywań i analiz w przyjęciu tej prozy pozostawia czytelników z „mocnym uściskiem dłoni na drodze”⁸.

mu podporządkował wszystko, co do tej pory napisał. W *Dniu jesiennym*, jednym z wierszy *Księgi obrazów* wydanej w pierwszym roku pobytu poety w Paryżu (1902), jakby przewidywał swój los:

„Kto teraz nie ma domu, nigdy mieć nie będzie,
Kto teraz sam jest, długo pozostanie sam
I będzie czuwał, czytał, długie listy będzie
Pisał i niespokojnie tu i tam
Błądził w alejach, gdy wiatr liście pędzi”⁹.

Pamiętniki Maltego Lauridsa Brigge, wydane po raz pierwszy w czerwcu 1910 roku, wchłonęły całe dotychczasowe doświadczenie poety. Rilke rozpoczął pracę nad swoją jedyną powieścią w 1904 roku w Rzymie. Powieść to widoczny znak przezwyciężenia kryzysu, w który poeta popadł po pierwszym pobycie w Paryżu.

Autor wyszedł zwycięsko z próby, której nie przetrwało jego powieściowe *alter ego*. Rilke pozostawał paryżaninem do wybuchu I wojny światowej. Potem jako obywatel wrogiego mocarstwa musiał opuścić stolicę Francji. Paryskie mieszkanie wystawiono na licytację, a pozostawionych w nim rzeczy nigdy nie udało się poecie odzyskać. Gdy się dowiedział o sprzedaży mieszkania, postanowił utracone mienie uznać za własność zmarłego duńskiego literata, który zamieszkał przy rue Touillier 11 września 1902 roku. Napisał wtedy: „Odkąd *Malte* zamknął się za mną czuję się jak nowicjusz, nowicjusz, który jednak niczego nie rozpoczyna”¹⁰.

W *Maltem* przeplata się wiele motywów, które ułatwiają czytelnikowi orientację w materii powieści. Duński poeta jest bohaterem o zachwianej tożsamości, jednak stara się ocalić resztę legendy o swoim arystokratycznym pochodzeniu. Starannym ubraniem i wypielęgnowanymi dłońmi odcina się od wyrzutków, których mija w drodze do Biblioteki Narodowej, oraz innych pacjentów oczekujących wraz z nim na wizytę u lekarza.

W majątku rodziny ojca w Ulsgaard mały Malte znajduje magazyn z nieużywanymi przez nikogo

XVIII-wiecznymi strojami¹¹. W momencie gdy wkłada na siebie kostium, od razu się z nim identyfikuje. Łatwość, z jaką bohater gotów jest przyjąć inną niż własna tożsamość, czyni go podobnym do aktora. Wspomnieniem dziecięcej zabawy Malte broni integralności własnej osoby: „Poznałem wówczas wpływ, jaki może bezpośrednio płynąć z danego stroju. Zaledwie włożyłem jeden z tych ubiorów, musiałem przyznać, że wziął mnie w swoją moc; że dyktował mi ruchy, wyrazy twarzy, pomysły nawet. Moja ręka, na którą koronki spadały bezustannie, wcale nie była zwykłą moją ręką. Ruszała się jak aktor, a nawet, chciałbym rzec, przyglądała się samej sobie, choć brzmi to przesadnie. Te udawania, jednakże nigdy nie posuwały się tak daleko, abym się czuł obcy sobie samemu; przeciwnie, im różniciej się przemieniałem, tym głębszego przekonania nabierałem o sobie”¹².

Według Iwo Galla współczesny teatr zanadto zaufał maszynarii odpowiedzialnej za stworzenie iluzji scenicznej. W pogoni za coraz bardziej zaawansowanymi technicznie efektami zapomniał o aktorze, bez którego nie istnieje. Autor dostrzega niebezpieczeństwo całkowitego wyeliminowania aktora ze sceny. Budowniczy tła scenicznego poświęca wszystkie swoje umiejętności wyłącznie idei sztuki, której różne przejawy osiągają harmonię w teatrze. Właśnie jemu Iwo Gall powierza misję przywrócenia aktorowi utraconej pozycji. W kręgu zainteresowań budowniczego tła scenicznego znajduje się przede wszystkim relacja aktora z otoczeniem. Oddziaływanie na niego barwy światła, architektury, dźwięku i ogólnej atmosfery przestrzeni. Głównym zadaniem budowniczego tła scenicznego jako reżysera jest usunięcie wszelkich przeszkód z otoczenia w ten sposób, aby sprzyjało ono wyłączności przeżyć aktora¹³. Dobór środków aktorskich ściśle wiąże się z przestrzenią. W teatrze kameralnym łatwiej jest przekazać publiczności niuanse psychologiczne przy pomocy szeptu, barwy głosu czy ledwie widocznego gestu. Wtedy wyraźniej daje znać o sobie świat wypowiedzi wewnętrznej. W widowisku plenerowym aktor musi położyć większy nacisk na wyrazistość gestu i niemal całkowicie skupia się na zewnętrznych środkach ekspresji.

Scenografia, niezależnie od swojej geometrycznej formy, ma tworzyć odpowiedni klimat wysnuty z wnikliwej analizy dramatu – tego wymagał Juliusz Osterwa od pracujących w Reducie scenografów. Aktor czerpie inspirację dla swojej gry nie tylko z otoczenia,

ale też powinien być gotów na przyjęcie tego, co przynoszą ze sobą widzowie.

Łącznikiem między tęsknotami artystycznymi aktora a realną wyobraźnią pozostaje budowniczy tła scenicznego.

Iwo Gall pracował przy objazdowych widowiskach Reduty, dlatego w swoich rozważaniach postuluje wykorzystywanie naturalnych materiałów i warunków plenerowych w tworzeniu scenografii. Autor *Budowniczego tła scenicznego* bezpośrednio odwołuje się do spostrzeżeń Eugeniusza Frankowskiego na temat wpływu na zjawiska przyrody, jaki można osiągnąć inscenizując je¹⁴. Teatr Galla daleki jest jednak od jakiegokolwiek naturalizmu czy realizmu. Najbardziej przekonująca jest dla niego prawda sztuki, do której zbliżyć się można jedynie poprzez negację. Podobnie jak wyraził to Rainer Maria Rilke w *Maltem o poezji*¹⁵:

„Poezje nie są bowiem, jak ludzie sądzą, uczuciami (uczucia miewa się dość wcześnie) – są doświadczeniami. Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy [...]. Trzeba umieć myśleć wstecz o drogach w nieznanym stronach, o niespodzianych spotkaniach i rozstaniach, których nadejście widziało się już dawno [...]. Trzeba mieć wspomnienia wielu nocy miłosnych, z których żadna nie była równa drugiej [...]. Ale i przy konających trzeba było spędzać czas [...]. A nie wystarcza i to jeszcze, że się ma wspomnienia. Trzeba je umieć zapamiętać i mieć wielką cierpliwość czekania, póki nie wrócą. Bo wspomnienia same, to jeszcze nie to. Dopiero kiedy krwią się staną w nas spojrzeniem i gestem, czymś bezimiennym i niedającym się odróżnić od nas samych, dopiero wtenczas zdarzyć się może, iż w jakiejś bardzo odosobnionej godzinie pierwsze słowo poezji wstanie pośrodku nich i z nich wyjdzie”¹⁶.

Przemyślenia o poezji pojawiają się w *Budowniczym tle scenicznego*, gdy Iwo Gall rozważa zmianę relacji sceny z widownią. Najważniejszym postulatem jest pozbycie się ramy scenicznej i kanału orkiestrowego. Dotychczas aktor poruszał się jedynie w trzech kierunkach: wschodnim, zachodnim i południowym, północny zajęty przez widownię był mu niedostępny. Rozwiązania dostarcza zbudowana zamiast kanału orkiestrowego szyja sceniczna – miejsce przed ramą sceniczną, otwierające aktorom możliwość artystycznego eksplorowania strony północnej (np. wejść z przodu, spojrzenia na akcję z dystansu) bez kontaktu z publicznością. Iwo Gall nadaje kierunkom symboliczne znaczenie, w czym czerpie z tradycji misterii chrześcijańskich. Scena zajmuje w teatrze to samo miejsce co ołtarz w świątyni. Wschodnia prawa strona jest miejscem narodzin. Głębia sceny – południe symbolizuje dojrzałość, pełnię życia i lato. Zachód

Iwo Gall i Eugeniusz
Dziwulski w bibliotece
teatru na Pohulance,
Wilno, 1928, ze zbiorów
E. Osterwianki
(Instytut Teatralny
im. Z. Raszeńskiego
w Warszawie)



Bohaterem utworu jest duński poeta Malte Laurids Brigge, który w wieku 28 lat trafił do Paryża. Autor obdarza tę postać własną biografią i przemyśleniami, nawet ich dorobek literacki układa się podobnie. Malte Laurids Brigge jest poetą przeczuwającym, że jego *opus magnum* nadejdzie u schyłku życia. Gotów jest go oczekiwać, podporządkowując mu wszystko inne. Podobnie Rilke oczekiwał na *Elegie duinejskie*. Przez całe życie wytrwale poszukiwał miejsca odosobnienia, gdzie bez przeszkód mogłoby powstać dzieło, które-

5. List do W. Hulewicza, Muzot sur Sierre, 10 listopada 1925 r., w: R. M. Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, przeł. T. Ososiński, Warszawa 2010, s. 167.

6. A. Karaś, *Miał zbudować wieżę. Życie Witolda Hulewicza*, Warszawa 2003, s. 160.

7. List do W. Hulewicza, s. 168.

8. Por. Karaś, *Miał zbudować...*

9. R. M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1987.

10. Por. D. Prater, *Dźwięczące szkło. Rainer Maria Rilke. Biografia*, Warszawa 2004, przeł. D. Guzik, s. 309–310.

11. Por. ibidem, s. 112–113.

12. Ibidem, s. 114.

13. Gall, *Budowniczy...*, s. 44–45.

14. Ibidem, s. 44.

15. Ibidem, s. 88.

16. R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1958, s. 29–30.

związany jest znaczeniowo z pożegnaniem i starością. Północ zaś – ze śmiercią, zimnem i końcem. Wszystkim tym kierunkom scenicznego działania przypisana jest szczególna barwa. Niewinny wschód kojarzy się z błękitem, lilią lub seledynem. Dojrzałe południe łączy się ze złotem i zielenią. Zachód jest rdzawo-pomarańczowy. Północ to czerń, czerwień lub pokutny fiolet¹⁷.

Barwy wynikają z uczuć postaci występujących w dramacie i są przyporządkowane idei plastycznej scenografa, który go czyta i analizuje. Ostatecznie barwa przemieni się w kolor, który jest realizacją idei, podczas gdy barwa towarzyszy jej narodzinom. Analogicznie w liryce poeta opanowuje nieznaną rytmiczną falę w znanych miarach rytmicznych gotowego wiersza¹⁸.

Wymarzony teatr Iwo Gall nazywa ITEATREM. Nazwa ta łączy w sobie TEATR obecny i TEATR opisywany w *Budowniczym tła scenicznego*, jaki być może powstanie w przyszłości: „Czy ujrzę kiedyś na zbiegu czterech ulic olbrzymi, strzelisty budynek o kwadratowej podstawie, przypominający swą formą raczej cokół wyczekujący na swe przeznaczenie, i u dołu między wieżami, obejmującymi trzy kondygnacje, białe kamienne schody, wygodne, szerokie, niskie w stopniowaniu?”

Dom ten zwraca na siebie o tyle uwagę, że każda z jego fasad, których jest cztery jednakowe – innej jest barwie przeznaczona, a mianowicie: południowa – złotej, wschodnia – błękitnej, zachodnia – czerwonej, północna – srebrnej¹⁹.

Celem ITEATRU jest „pobudzić twórczość poety”²⁰, jak miało to miejsce w liczących się tradycjach teatralnych: greckiej, hiszpańskiej i szekspirowskiej. Od aktorów Iwo Gall oczekuje przywiązania do wszystkiego, co jest sztuką, ale nie do jej form i gotowych reguł. W ITEATRZE występują ludzie śmiali, którzy dążą do swobody we wszystkich przejawach swojej sztuki, wytrzymali i gotowi wykonać to, co zostało zamierzone. ITEATR nie posiada stałej sceny i widowni. Elementy te Gall uzależnia od rodzaju dramatu i inscenizacji: „Teatr może być w byle kącie, jeśli tylko są w nim ludzie, którzy wierzą w prawdę tego, co myślą i czują”²¹.

Budowniczy tła scenicznego, napisany już po rozstaniu Galla z zespołem Reduty (w latach 1929–1931 w Wilnie), jedynie sygnalizuje koncepcję ITEATRU. Autor doprecyzuje ją wiele lat później we wciąż cyzelowanej i wydanej pośmiertnie *Scenie „Białej Ściany”*. Studium opatrzone datą roczną 1956 zostało napisane z myślą

o odnowie aktorstwa polskiego, w czasach niesprzyjającego rozwojowi tej sztuki realizmu socjalistycznego. Mottem tych przemyśleń, podobnie jak w *Budowniczym tła scenicznego* (dedykowanego aktorom polskim), są słowa: „Teatr – to nie inscenizacja, nie reżyseria, nie autor; teatr – to aktor, aktor i przede wszystkim aktor, zupełny ten doskonały instrument, myślący, wrażliwy i we wszystkim elastyczny, pełen zapału, orientujący się; umie słuchać, widzieć i czuć, posiada największy skarb sztuki – umiar i skromność”²².

Rainer Maria Rilke i jego powieść patronują zawartym tam przemyśleniom w o wiele większym stopniu niż *Budownicemu tła scenicznego*. Podstawą warsztatu aktora uczynił Iwo Gall umiejętne widzenie, które dostarcza artyście inspiracji, rozbudzając jego inteligencję i zainteresowanie światem. Z niewielkimi zmianami jest to zgodne z wyznaniem Maltego Lauridsa Brigge: „Uczę się patrzeć. Nie wiem, dlaczego wszystko głębiej wchodzi we mnie, a nie zatrzymuje się w tym miejscu, gdzie się dawniej zawsze kończyło. Posiadam wnętrze, o którym nie wiedziałem. Wszystko tam teraz wchodzi. Nie wiem, co się tam dzieje”²³.

Aktor uwrażliwia swój wzrok dzięki nauce rysunku. Rysunek wyrabia w nim poczucie proporcji i miary oraz orientację w przestrzeni, niezbędne w precyzji jego pracy. Aktor powinien nauczyć się „widzieć”, aby stać się człowiekiem świadomym i rozważnym, wyzbyc się zaś nieuwagi i bezmyślności „patrzącego”²⁴.

W *Scenie „Białej Ściany”* kluczowym zagadnieniem pozostaje zależność między aktorem a otoczeniem, w jakim działa. *Scena „Białej Ściany”* pozbawiona jest wszelkich elementów dekoracyjnych, które mogłyby zwięść widza i odwrócić jego uwagę od aktora. Teatr jest rzeczywistością, bo rzeczywisty jest aktor, jego najistotniejsze tworzywo. Wszystko poza nim jest sztuczne, więc zbędne.

„Biała Ściana” stanowi samą dla siebie całość w pustej przestrzeni, sprawia, że aktor osiąga doskonałość w swojej sztuce. W bogato oświetlonym otoczeniu na jasnym tle nie ukryje się żadna słabość wykonawcy. Scena „Białej Ściany” utrzymuje go w ciągłej gotowości do pracy nad sobą²⁵.

To, co pojawi się na scenie, jakby wyświetlone na tle „Białej Ściany” jest widocznym dowodem na niewidzialne i ukryte przed widzem, a jednak istniejące. Iwo Gall przyswaja w tym filozofię Maltego, który „pragnie to wycofujące się w niewidzialność życie uwidocznić sobie za pomocą zjawisk i obrazów”²⁶. Projektując własny teatr, Iwo Gall inspirował się architekturą rzymskiego teatru antycznego w Orange w południowej Francji, opisywanym w powieści Rilkego²⁷:

„Grano. Bezimienny nadludzki dramat był w toku, dramat tej potężnej ściany scenicznej, której pionowy

rozkład występował trzykrotnie grzmiący wielkością, niszczycielski niemal, i nagle miary pełen w nadmiarze [...]. To, co tam wyrastało z podobnym do twarzy układu swych cieni, z nagromadzoną ciemnią ust pośrodku, odgraniczone w górze wieńczącym gzymsem równych ozdobnych kędrziorów – to była ta mocna przemieniająca wszystko maska antyczna, za którą świat błyskawicznie skupiał się w oblicze. Tu, w tym wielkim wgiętym kręgu krzesel, panował czekający, pusty, ssący byt: wszystko, co się działo, było tam: bogi i przeznaczenie. I stamtąd (jeśli się spojrzano wysoko) szedł lekko, poprzez oścień muru: wiekuisty wjazd Niebios”²⁸.

Sceną „Białej Ściany” Gall przywraca to, za czym tęskni Malte: „Bądźmyż otwarci: nie mamy teatru, tak samo jak nie mamy Boga: na to trzeba wspólności.

Każdy ma swoje szczególne pomysły i obawy, a drugiemu tyle z nich pokazuje, na ile pozwala mu własna potrzeba i wygoda. Bezustannie rozcieńczamy własne rozumienie, aby go tylko starczyło – miast krzyknąć o tę ścianę rozpaczy, poza którą Niepojętość ma czas nagromadzić się w ostatecznym napięciu”²⁹.

Scena „Białej Ściany” wymaga nie tylko nowej architektury, ale też odmiennej konwencji dramatu. Jego tematyka oscyluje wokół spraw ludzkich, odrzuca jednak realizm i naturalizm. Aktor winien wyrazić w nim pełnię swoich możliwości, dlatego pisarz powinien obdarzyć swój utwór podwójnym tekstem. Pierwszy z nich przeznaczony jest do wygłaszania przez aktora i nie różni się od dramatów tradycyjnych. Forma pisarska komplikuje się wraz z wprowadzeniem drugiego tekstu. Ściśle wiąże się on z pierwszym, ujawnia wewnętrzne przeżycia i motywacje postaci, które miały wpływ na jej widoczne działania³⁰. Taka kompozycja luźno nawiązuje do poetyki Maltego. Drugi tekst wypowiedziany jest szeptem, gdy aktor milknie.

Pisma Iwo Galla służyły autorowi do podzielenia się swoim bogatym doświadczeniem artysty, zdobytym przez obserwację zjawisk w teatrze europejskim i światowym, oraz przez pracę przy najważniejszych przedsięwzięciach teatru polskiego okresu międzywojennego. Rozważania zawarte w *Budowniczym tła scenicznego* i *Scenie „Białej Ściany”*, mimo że są wobec nich spóźnione, wpisują się w poszukiwania XX-wiecznej awangardy dzięki pokrewieństwu choćby z ideami nagiej sceny Jacquesa Copeau czy dzieła sztuki żywej Adolpha Appii³¹. Iwo Gall pozostaje jednak artystą osobnym, twórcą oryginalnej koncepcji teatru poetyckiego (wywiedzionej ze studiów nad *Pamiętnikami Maltego Lauridsa Brigge* Rainera Marii Rilkego), w którym głównym tworzywem pozostają współdziałający ze sobą aktor i scenografia.

Ksenia Lebedzińska – ur. 1992, studiuje na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. W czerwcu 2014 roku obroniła pracę licencjacką na temat *R. M. Rilke i jego powieść [Pamiętniki Maltego Lauridsa Brigge] w życiu literackim i myśli teatralnej Polski międzywojennej* napisaną pod opieką dr. Henryka Izzydora Rogackiego, prof. AT. Publikuje recenzje teatralne w portalu internetowym *Teatr dla Was*.

Witold Hulewicz,
Wilno, 1928.
Fot. Jan Bułhak
(Narodowe Archiwum
Cyfrowe)



17. Gall, *Budowniczy...*, s. 62–63. 22. I. Gall, *Scena „Białej Ściany”*, w: idem, *Pisma o teatrze*, Wrocław 1993, s. 116. 25. Por. ibidem, s. 130.
18. Por. ibidem, s. 63–64. 23. Rilke, *Malte...*, s. 15. 26. List do W. Hulewicza, s. 166.
19. Ibidem, s. 89. 24. Gall, *Scena...*, s. 128. 27. Zob. U. Aszyk-Milewska, *Iwo Gall. Poszukiwania teatralne*, Łódź 1978, s. 123.

28. Rilke, *Malte...*, s. 242.
29. Ibidem, s. 243.
30. Gall, *Scena...*, s. 125.
31. Por. U. Aszyk, *Koncepcje teatralne w pismach Iwo Galla*, w: I. Gall, *Pisma teatralne*, Wrocław 1993, s. 27.

Pożegnanie

Maciej Wojtyszko

Szanowny Panie Profesorze! Kochany Janku!
Wybacz, że czytam z kartki, ale to Ty mnie nauczyłeś, że najlepsza jest improwizacja solidnie przygotowana. Uczyłeś w sposób mistrzowski, nauczyłeś tak, że uczeń zapamiętywał na całe życie ważne i cenne przesłania. Ile pokoleń usłyszało od Ciebie: „Jak pan chcesz w tę, to najpierw pan musisz w tę.”?
Ja wiem, że Tobie dał taką radę słynny tancerz Feliks Parnell, ale to Ty wyluskaleś i wpoileś kilkudziesięciu reżyserom i reżyserkom pozornie prostą, ale jakże ważną i nadal nieoczywistą regułę ruchu scenicznego. Nauczyłeś całe pokolenia.
Od lat, prawdopodobnie jakichś czterdziestu, nie ma w Polsce miesiąca, w którym nie odbywałoby się przedstawienie wyreżyserowane przez Twoich uczniów...
Sześć milionów widzów co tydzień ogląda serial *Ranczo*, a reżyser tego serialu z dumą przyznaje, że jest Twoim uczniem. Co najmniej trzech dyrektorów teatrów w Warszawie to Twoi uczniowie. Obecny rektor Akademii Teatralnej – też. W Poznaniu, Bydgoszczy, Lublinie, Toruniu, Cieszynie, Krakowie i wielu innych polskich teatrach zarządzają ludzie, którym jeszcze niedawno przekazywałeś swoją wiedzę, swoje doświadczenie i swój styl pracy.
Studenci z ostatnich lat – młodzi, gniewni, reżyserzy awangardowi tak samo serdecznie i z wdzięcznością wspominają Twoje lekcje, jak i ci, którzy właśnie nieuchronnie zbliżają się do emerytury.
Jak wielkiej mądrości i taktu trzeba, aby wychować tylu tak wspaniałych i tak różnorodnych artystów! Jak nieoczywista i wymagająca wielkiego talentu pedagogicznego jest taka praca!
Praca, która zostawia ślad w aż tak wielu znakomitych osobowościach.
Wiem, co byś odpowiedział. Odpowiedziałbyś anegdotą o tym, jak Verdi poradził pewnemu katarzyniarzowi, żeby szybciej kręcił korbą, a ten potem dumnie chodził z kartką „Uczeń Verdiego”.
Tylko że uczniowie Jana Kulczyńskiego otrzymali od niego naprawdę rzetelne, fundamentalne porady i nauki związane z uprawianiem sztuki reżyserii.

Sztuki, która ma swoją własną, nietatwą metodykę. I która wciąż ucieka przed ortodoksją. A Jan Kulczyński był w tej metodyce wielkim, niekwestionowanym Mistrzem. Mistrzem kształtującym całe pokolenia. Wystarczy przeczytać jego znakomitą książkę *Rozbieranie Hamleta*, by uświadomić sobie, jak złożona, wnikliwa i fascynująca zarazem może być rzetelna analiza reżyserska.

A to, że sam zrealizował ponad sto widowisk teatralnych i telewizyjnych, w tym kilka arcydzieł, pamiętają ci, którzy widzieli magiczny *Wieczór Trzech Króli* w Prochowni, jeszcze czarno-białe znakomite telewizyjne *Wesele* czy nie tak dawny, ironiczny *Biwak pod gołym niebem*.

Wybitny artysta, który przekazywał swoją wiedzę innym artystom, niewiarygodnie skuteczny nauczyciel i po prostu bardzo dobry Człowiek.

I oto staję przed niezwykle trudnym zadaniem. Zadanie aktorskie: Wyznać szacunek, podziw i miłość, wyznać szczerze, wyznać prawdziwie. Okoliczności: pogrzeb Osoby, której te uczucia się wyznaje.

„No to musisz się zdecydować, co jest dla Ciebie najważniejsze: szacunek, podziw czy miłość” – powiedziałby profesor Kulczyński z wyrozumiałością – „bo trzech rzeczy na raz nie da się wyrazić”.

Janku Kochany! Oczywiście wybieram miłość. I wiem, że natychmiast zwróciłbyś mi uwagę, że kliwłość, sentymentalizm lub patos tylko umniejsza klasę takiego wyznania.

Dlatego z prostotą i pokorą pragnę Cię zapewnić, że wszystkie uwagi dotyczące prowadzenia Wydziału Reżyserii, które zapisaleś dla nas dosłownie miesiąc temu, potraktujemy jako nasz obowiązek i wyzwanie. Twoje ponadpięćdziesięcioletnie doświadczenie i wiedza to skarb, z którego nadal będziemy czerpać. Zawsze cenileś poczucie humoru, lekkość i wdzięk. To również ważna i wcale nietatwa lekcja dla każdego artysty.

Przez ostatnich trzydzieści kilka lat na co spokojniejszych posiedzeniach i naradach pisywaliś do siebie limeryki. Nie ośmielę się przytoczyć żadnego z nich, ale chcę Cię pożegnać właśnie limerykiem.

Wiem, że za hymn pochwalny obrazilbyś się, a za odę wysmiał. Niech więc będzie limeryk:

Jan Kulczyński, dziekan z Warszawy ucząc, nabrał tak wielkiej wprawy, że z każdego frajera mógł zrobić reżysera. Czyż to nie jest powód do sławy?

Panie Profesorze, Wydział Reżyserii będzie dbał o Pańską sławę.



Jan Kulczyński (1931–2015)

Barbara Osterloff

W słoneczny poniedziałek 20 kwietnia na warszawskich Powązkach Wojskowych żegnaliśmy Jana Kulczyńskiego – naszego profesora i przyjaciela, reżysera teatralnego i pedagoga, który z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza, dzisiejszą Akademią Teatralną, związany był przez ponad pół wieku. Przypomnę, że trafił do tej uczelni w roku 1952 jako absolwent wrocławskiej polonistyki (student m.in. Jana Kotta); zdał egzamin wstępny i został przyjęty na Wydział Reżyserii, kierowany wówczas przez Edmunda Wiercińskiego. Był jego uczniem,

a także uczniem Leona Schillera, Erwina Axera i Aleksandra Bardinięgo, który powierzył mu asystenturę przy swoich *Dziadach*, pierwszej w Warszawie powojennej inscenizacji Mickiewiczowskiego arcydramatu (1955). Podczas studiów Jan Kulczyński był także asystentem Axera przy *Domku z kart* Zegadłowicza w Teatrze Współczesnym (1953) i ciężko chorego dziekana Wiercińskiego, kiedy ten reżyserował w Teatrze Polskim *Lorenzaccio* Musseta, ostatnie przedstawienie w swoim życiu (1955). Właśnie w tym teatrze, mającym w latach socrealizmu status pierwszej państwowej sceny i dysponującym zespołem świetnych artystów, Jan Kulczyński zrealizował swój warsztat dyplomowy *Wyjatek i regułę* Brechta z Jackiem Woszczerowiczem i Zbigniewem Bogdańskim (1955). Studia reżyserskie ukończył w 1957, i w tym samym roku rozpoczął pracę pedagogiczną. W warszawskiej szkole teatralnej przejdzie długą drogę w hierarchii stanowisk i tytułów: od asystenta (u prof. Bohdana Korzeniewskiego) przez adiunkta i docenta do profesora tytularnego (1990). Będzie też piastował funkcję dziekana Wydziału Reżyserii (1984–1990 i 1993–1999) oraz prodziekana (1990–1993 i 1999–2005).

Czego i jak uczył? To temat na osobne opowiadanie. Przedmioty, które wykladał przez pięćdziesiąt osiem lat nosiły wprawdzie różne etykiety, ale tak naprawdę ich sedno pozostawało niezmiennie. Jan Kulczyński nauczał sztuki reżyserii i jednocześnie czegoś do nauczenia najtrudniejszego – sztuki bycia reżyserem. Na pytanie, kim jest reżyser, odpowiadał, iż „[...] reżyserem się bywa. Reżyserem, czyli kimś, kto swoich współpracowników pobudza do twórczości”¹.

A potem tłumaczył studentom, ile w tym tajemniczym procesie „pobudzania do twórczości” znaczy umiejętność rozmowy z drugim człowiekiem, spolegliwość wobec jego oporów i zahamowań i najwyklesza ludzka empatia. Uczył także trudnej sztuki osiągania celów reżyserskich drogą negocjacji i porozumienia, bez łamania i upokarzania drugiego człowieka, bez dyktatorskich gestów i tromtadacji. Oczywiście, te wszystkie, i inne jeszcze, nauki Pana Profesora mieściły w sobie cały zestaw niepisanych zasad i wskazówek *stricte* rzemieślniczych, praktycznych, które mogły być przydatne studentom w ich przyszłej pracy – a zwłaszcza w pracy z aktorem. Ale także z autorem tekstu, gdyby trafiła się taka okazja, czy ze scenografem, w którym należy widzieć partnera reżysera w trudnym dziele otwierania przestrzeni teatru, a nie potulnego sługę i wykonawcę jego pomysłów. O tym wszystkim, o swoistym



kanonie Jana Kulczyńskiego mówić jeszcze i pisać będą zapewne jego wychowankowie, reprezentujący już kilka teatralnych pokoleń: od Macieja Wojtyszki przez Jarosława Kiliana i Wojciecha Adamczyka po najmłodszych – Monikę Strzępkę czy Martę Milo-

szewską. Ja natomiast chcę dodać, że zajęcia prowadzone przez Jana Kulczyńskiego miały niepowtarzalną aurę i klimat. Lekkość, elegancja, dowcip i poczucie humoru, a także racjonalny dystans do przedmiotu, czyniły je wyjątkowymi – i bardzo przez studentów

lubianymi. Sama tego doświadczyłam, kiedy wiele lat temu studiowałam na Wydziale Reżyserii w gronie tak zwanych literatów, czyli ludzi mających w przyszłości nie tyle tworzyć teatr, co o nim pisać. Dla nas, absolwentów rozmaitych uniwersyteckich studiów

Jan Kulczyński
podczas próby *Kantaty*
na cztery skrzydła.
Fot. Anna Belz

1. J. Kulczyński, *Co reżyser ma w środku*, Warszawa 2011, s. 243.

humanistycznych, „nieaktorów”, te cztery semestry zajęć historii inscenizacji były wprost bezcenne, bo Kulczyński uczył przede wszystkim myślenia teatrem. Pomagał zrozumieć, że teatr rządzi się własnymi prawami i taka na przykład reżyserska analiza tekstu jest czymś innym niż analiza historyczno-literacka. Czytaliśmy więc i analizowaliśmy dramaty pod kątem wpisane go w nie teatru oraz możliwości inscenizacyjnych. Niektóre sceny ćwiczyliśmy praktycznie, jak na przykład z *Juliusza Cezara* Szekspira, analizowanego w stylu widowiska meiningenicyków – a odbywało się to w tak zwanym Kole, w sali typu *en rond*, znajdującej się na ostatnim piętrze budynku szkoły. Czytaliśmy też i referowaliśmy klasyczne teksty teoretyczne w rodzaju *Paradoksu o aktorze* Diderota czy pism Konstantego Stanisławskiego. A potem pojawiły się książki naszego Profesora. Pierwsza, *Rozbieranie Hamleta*, zrodziła się z seminarium prowadzonego dla studentów w ramach przedmiotu propedeutyka reżyserii. Wydana w roku 1997 książka stanowi fascynujący zapis poszukiwań w dialogach *Hamleta* Szekspira śladów prapremierowego przedstawienia tego dramatu w londyńskim teatrze The Globe. Ta swoista wyprawa archeologiczna, to dodłubywanie się do kształtu prapremiery poprowadzone zostało według dziesięciu założeń przedstawionych we *Wstępie*. Znalazło się pośród nich następujące: „Teatr Szekspira istniał po to, by tworzyć widowiska, czyli dowody, że niczego nie można być pewnym i że ludzie postępują niekonsekwentnie i że świat jest chaosem”². Druga książka Jana Kulczyńskiego, zatytułowana *Co reżyser ma w środku*, ma inny charakter. Złożona jest z barwnych wspomnień, opowieści i anegdot o ludziach, miejscach i zdarzeniach. Jest oczywiście w tej książce obecny teatr, ale na równych prawach jest też pokazana historia życia autora, poczynając od dzieciństwa i młodości chłopca z profesorskiego lwowskiego domu, a także rozległej, imponującej rodzinnej genealogii. Migawki z życia prywatnego przeplatają się więc z migawkami z życia teatru i z portretami wielkich aktorów, których autor opisuje z podziwem i uwielbieniem (m.in. Irena Kwiatkowska, Jacek Woszczerowicz, Władysław Hańcza). Sądzę, że warto dzisiaj do tych

obu książek wracać. Podobnie jak do rozproszonych po programach teatralnych, pismach i książkach tekstów Pana Profesora. Choćby do eseju *Wzlot i upadek profesji reżysera*, zamieszczonego w drugim tomie *Wprowadzenia do nauki o teatrze*, pod redakcją Janusza Deglera.

* * *

Jan Kulczyński, urodzony pedagog i wybitny dydaktyk, był praktykiem teatru – reżyserem. Pracował głównie w teatrach warszawskich³, rzadko poza stolicą – w Toruniu, Krakowie, Poznaniu, Bydgoszczy. W latach 80. i 90. zrealizował kilkanaście przedstawień za granicą, w Deutsches Theater w Getyndze (m.in. *Garbus*, *Krawiec* i *Ambasador* Mrożka). Debiutował jako reżyser w roku 1957, w Teatrze Młodej Warszawy, gdzie zrealizował kryminalną sztukę Agaty Christie *Diabeł na plebanii*, a potem *Książca i żebraka* Twaina. Miejscem jego prawdziwych prymicji reżyserskich stał się jednak Teatr Ateneum, w którym, zgromadziwszy młody zespół, dyrekcję objął Aleksander Bardini. *Proces* Kafki z Woszczerowiczem (1958) był już pracą w stolicy dostrzeżoną i szeroko komentowaną, a nawet wydarzeniem sezonu. „Był ostry i aktorsko, i inscenizacyjnie” – podsumował Jan Kott, który w swojej recenzji chwalił zwłaszcza Aleksandra Bardiniego w roli Adwokata⁴. Nie udało się natomiast *Lilla Weneda* Słowackiego, surowo oceniona przez krytyków (Jan Kott dał swojej recenzji tytuł *Rany Julek!!!*, kpiąc z tej próby uwspółcześnienia klasyki)⁵. W Teatrze Ateneum Jan Kulczyński pracował krótko, do odejścia Aleksandra Bardiniego. W latach 1960–1965 reżyseruje już w innym stołecznym teatrze, w Klasycznym, mieszczącym się w prawym skrzydle Pałacu Kultury i Nauki (dzisiaj Teatr Studio). Sięga do różnorodnego repertuaru: *Smok* Eugeniusza Szwarca, *Lodoiska* Wojciecha Bogusławskiego, *Jaśnie pan nikt* de Vegi, *Sonety* Szekspira, *Krzywe lustro* Zofii Bystrzyckiej, *W gołębniku* Ignacego Nikorowicza, *Pan de Pourceaugnac* Moliera. Reżyseruje też w Operetce Warszawskiej *Orfeusza w piekle* Offenbacha i *Miss Polonię* Jurandota, a w Filharmonii Warszawskiej *Sonety miłosne* Bairda (z Witoldem Gruzą)⁶. Druga połowa lat 60. w biografii artystycznej Kulczyńskiego to przede wszystkim powrót do Teatru Polskiego, dobrze rozpoznanego jeszcze w latach studiów reżyserskich. Ten powrót zaowocuje przedstawieniami ciekawymi repertuarowo i różnorodnymi gatunkowo (np. *Kucharki* Nory Szczepańskiej, ocenione jako „groteska w dobrym stylu”⁷). Kulczyński chętnie inscenizuje sztuki autorów współczesnych, pokoleniowo mu bliskich, jak na przykład Stanisław Grochowiak (*Król IV*), ale sięga też do klasyki (*Trojanka* Eurypidesa, *Mandragola* Machiavellego), a nawet do literatury popularnej –

między innymi komedii obyczajowej *Wariacje na temat* Rattigana. Zasadzie różnorodności repertuarowej pozostać wierny również w latach następnych, kiedy pracuje jako dyrektor artystyczny Teatru Ludowego w Warszawie. Reżyseruje sztuki Iredyńskiego (*Jaselka-moderne*) i Rymkiewicza (*Niebiańskie bliźnięta*), powraca do Wojciecha Bogusławskiego (*Iskahar, król Guaxary*), bierze też na warsztat komedię Fredry (*Pan Jowialski*) i *Bezimiennie dzieło* Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Wydaje się, że najważniejsze i zarazem najgłośniejsze przedstawienia Kulczyńskiego powstają jednak w latach następnych. Obsadzony wyłącznie aktorkami *Wieczór Trzech Króli* Szekspira w Teatrze Stara Prochownia (1976) przejdzie do legendy. Ale też jaka to była obsada: Irena Kwiatkowska, Hanna Skarżanka, Ryszarda Hanin, Zofia Rysiówna... – jedenaście aktorek w bodaj czternastu rolach męskich. Pisał Jerzy Adamski:

„[...] tak oto sztuka aktorska pokazana została jako fenomen sztuczności, udawania i kłamstwa prowadzący do prawdy. Jako sztuka bolesna: pokażę wam oto na sobie samym, kim jesteście, moi bliźni, będziecie śmiać się ze mnie, ale w tym śmiechu każdy odkryje jakąś prawdę o sobie”⁸. Inne przedstawienie, *Szkola żon* Moliera w Teatrze Narodowym, przyniosło świetną rolę Andrzeja Łapickiego, który pokazał Arnolfa – amanta przeżywanego wejście w smugę cienia (1979). Po latach Łapicki wspominał: „Ubrany byłem w żakiet, tylko do jednej sceny – małżeńskich maksym wygłaszanych przez Agnieszkę – wkładałem kostium molierowski z peruką. Myślę, że to był dobry pomysł reżysera Kulczyńskiego”⁹. Z kolei w *Fantazym* Słowackiego w Teatrze na Woli kreacją stał się tytułowa rola Tadeusza Łomnickiego, grana wbrew teatralnej tradycji (1980). Scena na cmentarzu, jak wspominał Kulczyński, „była wielkim odkryciem aktorskim Łomnickiego. On w nią wmontował strach. Strach jako motor napędzający produkowanie poezji. [...] spożytkował w scenie cmentarnej *Fantazego* własne przerażenia, związane ze stanem jego serca, stanem, który niedługo potem zaprowadził go do Anglii, gdzie wszczepiono mu rozrusznik. Myślę, że pomysł Tadeusza na ten niemęski, Faniowy strach przed samobójstwem, był głównym powodem, który skłonił go do podjęcia roli”¹⁰.

Trzeba też przypomnieć choć kilka z ponad dwudziestu przedstawień, które Jan Kulczyński zrealizował dla Teatru Telewizji. *Cudzoziemkę* Kuncewiczowej z wielką rolą Haliny Mikołajskiej (1970), a także, z tą samą aktorką, *Lalkę z łóżka 21* Dojtorje Lebovicia, przedstawienie zarejestrowane w roku 1970 i zatrzymane przez cenzurę¹¹. Świetne role przyniosły również inne, aktorsko wyrównane, realizacje: *Wszyscy moi synowie* Millera z Henrykiem Bąkiem i Hanną Skarżanką (1973), *Dom kobiet* Nałkowskiej z Zofią Małynicz i Barbarą Ludwizanką (1974), *Turoń* Żeromskiego z Janem Świdorskim w roli Szeli (1977) i gwiazdorskie *Wesele* Wyspiańskiego, emitowane w osiemdziesiąt rocznicę krakowskiej prapremiery, 16 marca 1981 roku. Telewizyjny dorobek Jana Kulczyńskiego zamknęły *Dziady część III* z Cezarym Morawskim w roli Konrada i Zbigniewem Zapasiewiczem (Książd Piotr), Mariuszem Dmochowskim (Senator) oraz Ryszardą Hanin (Pani Rollisonowa). Ostatnią jego pracą w teatrze dramatycznym była kameralna *Kantata na cztery skrzydła* Romana Bruttera (Teatr Kamienica, 2009). Dwa lata później Jan Kulczyński odznaczony został Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Barbara Osterloff – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, historyk teatru i krytyk teatralny. Autorka książki *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* (III wydanie, 2012) i dwutomowej monografii naukowej *Aleksander Zelwerowicz* (2012).

2. J. Kulczyński, *Rozbieranie „Hamleta”*, Warszawa 1997, s. 8.
3. Oprócz wymienionych w tekście, także w Teatrze Ochoty i Teatrze Dramatycznym.
4. J. Kott, *Dziwne myśli o Kafce*, w: idem, *Miarka za miarkę*, Warszawa 1962, s. 194.
5. Zob. także A. Wirth, *Zniszczenie klasyki*, „Nowa Kultura” 1959, nr 43.

6. Rejestr reżyserowanych przez Jana Kulczyńskiego widowisk muzycznych w następnych latach powiększy się o *Godzinę hiszpańską* Ravela w Teatrze Wielkim (1966) i *Rose-Marie* Frimmla w Operetce Warszawskiej (1976).
7. J. Zagórski, *Groteska w dobrym stylu*, „Kurier Polski”, 12.04.1965 (nr 86).

8. J. Adamski, *Sensy, znaczenia, skojarzenia*, „Kultura” 1976, nr 20.
9. A. Łapicki, *Grając Moliera*, „Rzeczpospolita” (dodatek), 29.10.2011. Do Moliera powrócił Kulczyński w roku 1986, realizując w kobiecej obsadzie *Don Juana* (stołeczny Teatr Dramatyczny, tytułową rolę grała Jolanta Fijałkowska).

10. J. Kulczyński, *List do Barbary Osterloff*, „Pamiętnik Teatralny” 2002, z. 3–4 (poświęcony Tadeuszowi Łomnickiemu), s. 412–419.
11. Mikołajskiej partnerowali Henryk Borowski i Stanisław Zaczyk. Spektakl nigdy nie został w telewizji pokazany. Nie figuruje też w spisie prac reżyserskich Jana Kulczyńskiego w serwisie internetowym e-teatr. Fragmenty spektaklu mogliśmy obejrzeć po promocji książki *Co reżyser ma w środku* w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego 4 stycznia 2012.

Orlando Paladino

Józef Haydn

prapremiera polska / libretto: Nunziano Porta
tłumaczenie libretta opery: Lidia Szpilewska,
Lilianna Krych

reżyseria: Waldemar Raźniak
kierownictwo muzyczne: Lilianna Krych
choreografia: Liwia Bargiel
dekoracje: Martyna Kander
kostiumy: Klaudia Bartkowska, Anna Łapińska, Justyna
Pasieka, Małgorzata Dzik, Aleksandra Gąsior, Martyna
Słomka, Mateusz Tomczyk, Joanna Załęska, Joanna Gru-
szecka, Paula Kukla, Sonja Marczewski, Katarzyna Dębska
(studenci Wydziału Scenografii ASP) i Martyna Kander
światło: Piotr Pawlik, Jędrzej Skajster
projekcje multimedialne: Julia Karłowska
charakteryzacja: Dominik Szatkowski

śpiewacy-soliści (studenci Wydziału Wokalno-Aktorskie-
go UMFC): Angelica – Marta Czarkowska, Julia Malik /
Medoro – Alicja Krasińska / Eurilla – Anna Szostek, Arleta
Krutul / Pasquale – Bing Wen Wang / Orlando – Dionizy
Placzkowski / Rodomonte – Michał Przygoński / Alcina –
Natalia Olów, Tatiana Zialevich / Licone/Caronte –
Dawid Dubec

tancerze (studenci Wydziału Aktorskiego AT):
Maciej Cymorek, Lukasz Borkowski, Wiktoria Wolańska,
Olga Kalicka, Mateusz Łapka, Liwia Bargiel (gościnnie)

gra zespół Gradus ad Parnassum w składzie:
skrzypce I: Michał Piotrowski (koncertmistrz), Małgorzata
Małkowska, Maksymilian Grzesiak (gościnnie), Adrianna
Kuczyńska / skrzypce II: Aleksandra Kwiatkowska, Anna
Wcisło, Jacek Wachnik, Katarzyna Boniecka (gościnnie) /
altówki: Natalia Reichert, Katarzyna Litwiniuk /
wiolonczele: Tomasz Pokrzywiński (gościnnie), Maria
Ślipka / kontrabas: Anna Bator / flet: Jennyfer Fouani /
oboje: Antonina Golachowska, Jakub Jackowski / fagoty:
Magdalena Laskowska, Piotr Kosiński / waltornie: Marcin
Sikorski, Kamil Karaszewski / Krzysztof Garstka –
klawesyn (kierownik artystyczny zespołu Gradus ad
Parnassum) / pianiści-korepetytorzy: Mariusz Klubczuk,
Robert Morawski, Katarzyna Sokolowska



spektakl został objęty honorowym
patronatem Ambasadora Austrii w Polsce

spektakl grany w Auli ASP
(Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39)

premiera 17 stycznia 2015
spektakl warsztatowy studentów
Wydziału Aktorskiego AT,
Wydziału Wokalno-Aktorskiego UMFC
i Wydziału Scenografii ASP

Fot. Maryla Ścibor Marchocka



Obrazy Mirosława Duchowskiego były eksponowane na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych od lat siedemdziesiątych. Wyróżniały się spośród innych – powstałych w duchu badania i coraz głębszego eksplorowania konfiguracji zgeometryzowanych form – swoim skupieniem, ograniczeniem kolorystyki malarskiej do tonacji szarości i czerni, a także indywidualnym sposobem harmonizowania barw.

Świat archetypów Duchowskiego

Zbigniew Taranienko

W „obiekcie ekologicznym”, którymi Duchowski zajmował się od połowy lat osiemdziesiątych, choć nie malował ich tradycyjnie, tylko wykonywał dzięki wypracowanym przez siebie procederom, artysta nadal zachowywał podstawowe wartości malarskie. Na przygotowane jak do malowania blejtramy nakładał ziemię o różnych barwach, piasek, żwir, nieco większe kamienie, szczątki owadów i gałązki roślin, wiązał je spoistymi masami, a później czarną farbą, niekiedy wpadającą w głęboki błękit albo traktowaną szeroko gamą ugrów. W powstające w ten sposób wytwory starał się jak najmniej ingerować kompozycyjnie, nie kierując się wcześniej założonymi układami – najczęściej dopiero pod koniec pracy z większą troskliwością organizował porządkujące je formalnie rytmy, jakby uznając, że struktury biologiczne, a nawet ich relikty, zawierają w sobie wystarczającą dawkę ład, którego nie trzeba już artystycznie wzmacniać. W tworzących się grubych fakturach naturalnej materii pozostawiał większość przypadkowo pojawiających się fragmentów żywych niegdyś organizmów. W masie reliefów odciskał ślady roślin albo dodawał do niej jeszcze ziemię, a czasem umieszczał dodatkowo kawałki dachowej papy, produkowanej przecież dawniej z organicznych materiałów – asfaltu i bituminów. Poprzez podobne zabiegi żłobił bądź pogrubiał faktury prac.

Dzięki tego rodzaju procederom ekologiczne obiekty Duchowskiego nie były ani bezpośrednimi przedstawieniami natury, ani jej całościowymi artystycznymi przetworzeniami – stawały się kolekcją zatopionych fragmentów natury i jej szczątków, ujawnianiem śladów niedawnego biologicznego ich istnienia, sygnałami żywej obecności przyrody poprzez zachowanie

Jedność...?, 2014,
technika własna,
160×140 cm



Coś się stało, 2014,
technika własna,
160×140 cm

naturalnych jej resztek bez zamierzonego wytwarzania jakiegokolwiek prawdy artystycznej. Stawały się więc one autentycznym ekologicznym przesłaniem o stanie natury na Ziemi w skali codziennego życia zurbanizowanej cywilizacji. Można z nich było jednocześnie odczytywać oczywiste racje moralne, obecne w artystycznym wyborze tego rodzaju działań, sięgać do własnej pamięci przeżyć przyrody, przywoływać dawne wzruszenia, odczuwać je podobnie jak sztukę... Prace Duchowskiego inspirowały do refleksji; ukazywały relikty natury, rejestrując jej obecny stan, przez co wskazywały na nią samą i obecne w niej wartości, coraz bardziej zagrożone niedostatecznie kontrolowanym rozwojem cywilizacji.

Instalacje i działania Duchowskiego, które artysta równocześnie uprawiał, nastawione były na podobny odbiór: przede wszystkim przybliżały naturę żywą – płynne, efemeryczne reguły konstruowania publicznych akcji w otwartej przestrzeni, w miejscach wyrazistej obecności przyrody wzmacniały szansę pełniejszego i naturalnego sposobu oddziaływania na odbiorców.

Od kilkunastu lat Mirosław Duchowski – poszerzając obszar swoich zasadniczych zainteresowań o praktyczne realizacje architektury miejskiej, a także

o tę odmianę współczesnego kulturoznawstwa, która pozwoliłaby mu lepiej oprzeć się na wiedzy o społecznych realiach odbioru zdarzeń i zjawisk nie służących pragmatyce codziennego życia – zajął się realizacją prac malarskich odmiennych od wcześniejszych, choć syntetyzujących jego poprzednie artystyczne osiągnięcia. Nowy typ prac – po raz pierwszy ukazany w bogatym zestawie na wystawie *To co pozostaje* w lutym 2015 roku w warszawskiej galerii Salon Akademii – jest bowiem wyraźną kontynuacją wcześniejszych postkonstruktivistycznych obrazów z lat siedemdziesiątych, a także serii obiektów ekologicznych, pochodzących głównie z kolejnego dziesięciolecia. Ich oszczędny i przemyślany sposób komponowania, subtelne, często czarno-srebrzyste tonacje barwne, oraz wyraz całości przypominają obrazy z okresu najwcześniejszego, natomiast materialnie bogate faktury i sposoby wskazywania na fizyczną obecność naturalnego kontekstu otoczenia każą pamiętać o obiektach ekologicznych – zbiorach śladów i reliktyw organicznego życia natury.

Opierając się na swoich doświadczeniach pozamalarskich – naukowych i praktycznych – Duchowski doszedł do wniosku, że artystycznie najważniejszym spoiwem współczesnych społeczności miejskich może

być jedynie łączący zróżnicowanych mieszkańców aglomeracji i trudny do jednoznacznej werbalizacji symbol wizualny, najlepiej taki, który zawiera w sobie treści określone przez Carla Gustava Junga jako archetypiczne, odwołujące się do niewypowiedzianych odczuć ludzi i ich zbiorowej nieświadomości. Współcześnie nośny archetyp, który ujawnia sensy czytelne emocjonalnie, choć pojęciowo nie do końca przejrzyste i jasne. Kultura w tym nowym, malarskim ujęciu musiała więc przybliżyć się w konkretnych przejawach do natury, lepiej się z nią związać, a najlepiej – połączyć od samych podstaw.

Próbnym zbliżenia się do archetypów sprzyjały wcześniejsze malarskie doświadczenia Duchowskiego: praktyki postkonstruktywistyczne gwarantowały brak dodatkowych starań ze strony artysty o ujęcia zmierzające ku syntezie, a także zachowanie względnie ład i takiej przejrzystości wypowiedzi, jaka jest możliwa w tym przypadku do osiągnięcia, a działania ekologiczne – skuteczne operowanie najprostszymi naturalnymi materiałami. W nowej serii obrazów w zakresie materiałów artysta ograniczył się więc do znanego już sobie stosowania w obrazach szczątków natury, głównie gałązek roślin, poszerzając repertuar swych środków o surowe tkaniny, poddawane geometryzacji przy przyklejaniu ich fragmentów do podłoża. Duchowski zbliżył się jednocześnie do odmiany

abstrakcji, której sam wcześniej nie uprawiał, choć ją osobiście żywo odbierał – do opozycyjnego niegdyś wobec konstruktywizmu informelu.

Nowej serii płócien artysty nie można jednak określić jako późną kontynuację tego kierunku czy próbę jego odradzenia: wyznaczył je inny cel, uwidocznił w malarskich realizacjach. Celem obecnych płócien Duchowskiego nie jest bowiem odsłanianie życia materii, ujawnianie jej struktur, charakteru czy wnoszonych przez jej przypadkowe układy zaskakujących formalnie niespodzianek. Pewne cechy charakterystyczne dla informelu i różnych typów wywodzącego się z niego malarstwa obecne są w obrazach Duchowskiego przede wszystkim w traktowaniu tematu i w sposobie prowadzenia malarstwa: w podejściu do środków w procesie realizacji obrazu. Nie idzie mu przy tym o wzmocnienie ekspresji, wyciśnięcie z użytych środków niezwykle, niespodziewanego wyrazu. W obrazach Duchowskiego prześwieca taki stosunek do nich, jakby one same stały się aktywnym partnerem, który może dopomóc, by obraz zaczął w pełni naturalnie istnieć... Nie przebiega to jednak w sposób prosty: Duchowski nie oczekuje, że same środki zrobią za niego obraz. Wybiera malowanie, własną intuicję, wspartą przemyślaną, intelektualną grą. Nie maluje przy tym gotowych symboli, nie stylizuje wypatrzonych okiem etnologa form, nie powiela

dawnych wzorców i nie ilustruje wcześniej wymyślonych znaków – traktuje jednak przede wszystkim farbę, podstawową materię malarską, jak żywy środek, którego skutki działania dobrze widać w obrazach, mimo jednoczesnego stosowania także innego organicznego tworzywa. Przy jego pomocy Duchowski poszukuje czegoś określonego – archetypów, choć są one właściwie w zakresie treści czymś nie do końca określonym... Artysta zajmuje podobną postawę, jaką mieli wytrawni malarze informelu sprzed pół wieku, przede wszystkim malujący, ale stosujący poza farbą różne tworzywa.

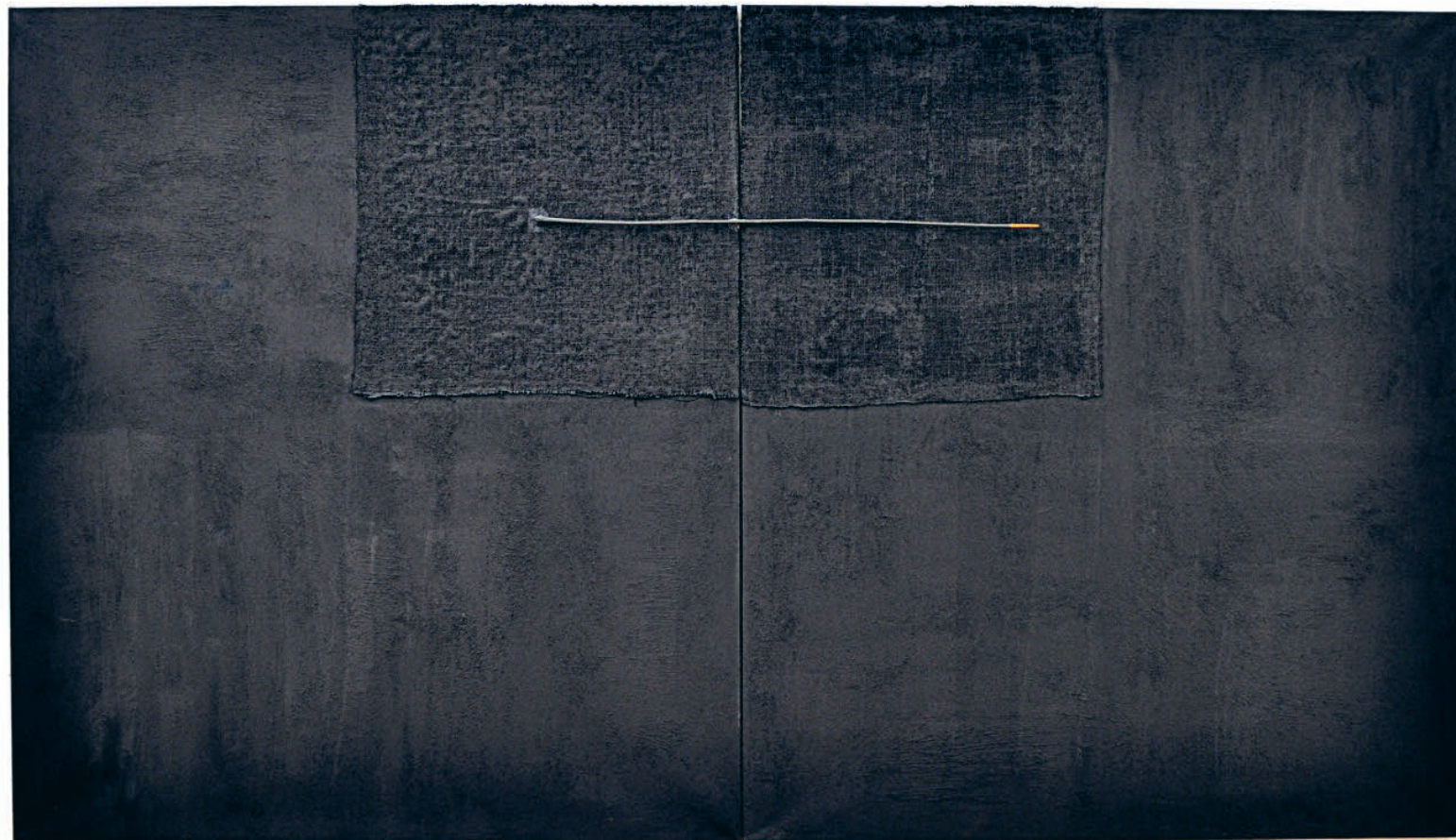
Ostatnie obrazy Duchowskiego stanowią pewną całość, także kolorystyczną, choć między odmiany dominującej na płótnach szarości artysta wprowadza niekiedy tonacje różów, błękitów czy ugrów. Uderza stosunkowo niewielka ilość pierwszoplanowych elementów, na ogół wprowadzanych poprzez użycie szczątków natury, najczęściej gałązek, oraz niezwykle bogate i zróżnicowane opracowanie faktur i odcieni materii, wytwarzającej nie do końca określone, abstrakcyjne przestrzenie, w których krystalizują się znaczenia obrazów. Faktury i gałązki użyte jako elementy budowy wyobrażeń przypominają wcześniejsze obiekty ekologiczne – nieraz dla podkreślenia i utrzymania związków z widzialną rzeczywistością są one odrywane częściowo od płaszczyzn płócien i wychodzą poza nie w realną przestrzeń. Gruzłowate powierzchnie, podobnie jak dawniejsze ekologiczne podkłady z piasku, są zróżnicowane, mają zmienną grubość, przecinają je niespodziewane, szerokimi śladami pędzla znaczone kierunki biegu światła. Wzbogacają je często aplikacje materiałów o kształcie zbliżonym do prostokątów i o różnej fakturze, niekiedy grubej, wtapiającej się w tło, czasem w formie surowych plastrów podkreślanych bielą. Nie tylko obecność ich kształtu gwarantuje porządek i ład obrazów, przypominający o zasadach osiowo wprowadzanej geometrii – podobną funkcję spełniają układy gałązek, wytyczające proste, długie linie. Duchowski syntetyzuje: w całościowo zorganizowanych konstrukcjach eksponuje konsystencję materii, jej gęstość i potencjalny ciężar, z rzadką subtelnością różnicuje napięcia przestrzenne i światło; zawężając skale barwne, komponuje harmonicznie całości obrazów; na ogół tylko wtedy stosuje kontrasty kolorów, kiedy w przestrzeni malarskiej pojawia się element, który musi być dostrzeżony przez odbiorcę, by mógł on trafnie odczytać sens pracy. Opozycyjne elementy budowy całości inicjują zawile procesy wytwarzania się wewnętrznych treści obrazów...

Nie zważając już na kolorystykę, można wśród nowych płócien wyodrębnić kilka podobnie traktowanych typów. Trzeba dodać, że nie były one planowane

przez artystę jako serie: malarz w trakcie malowania nie kierował się uprzednio przygotowanym programem obrazu, określającym precyzyjnie wszelkie treści i przyszły wyraz podjętej realizacji, a jedynie całościową ideą i wyznaczonym ogólnie celem. W praktyce rozwiązań malarskich stosował więc na równi oczywiste zasady komponowania, co nakierowaną ku własnym emocjom, przeżyciom i nastrojom intuicję, która ostatecznie modelowała – nawet w większym stopniu – treści i wyraz płócien. W rezultacie tego sposobu działania powstało jednak kilka niezaplanowanych serii obrazów, o treściach niezbyt od siebie odległych, w różny sposób kontynuujących rozpoczęte u początku nowego sposobu malowania wątki. Najogólniej mówiąc, Duchowskiego interesują przede wszystkim uogólniane i syntetyzowane zewnętrzne sytuacje i wplatany w nie człowiek, który musi podejmować w coraz większym stopniu konkretyzowane decyzje.

Zawłasczenie, 1995,
technika własna,
100×70 cm

Dominacja (dyptyk),
2014, technika własna,
280×160 cm



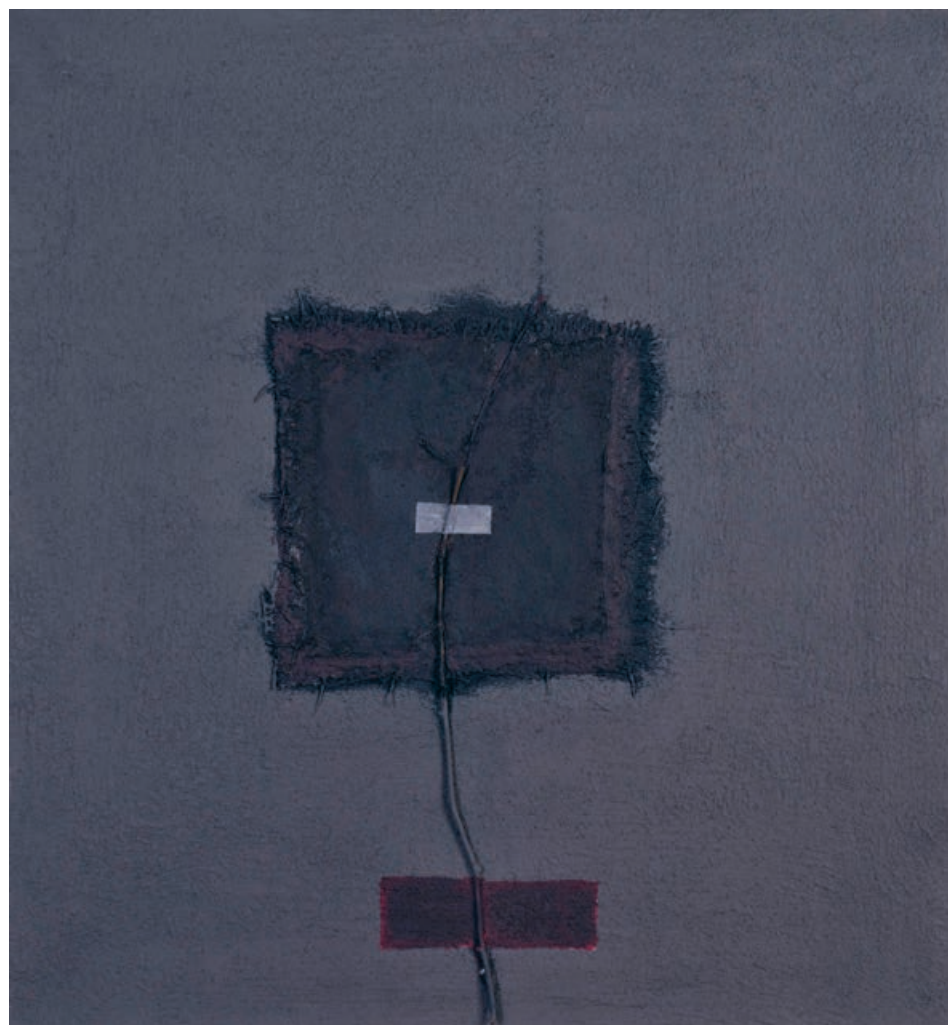
Pierwszym rodzajem obrazów są prace eksponujące przede wszystkim substrat każdego otoczenia, materię. Zostały one skomponowane poza formułą, zgodnie z którą powstawały wcześniejsze obiekty ekologiczne – ukierunkowywał je cel spenetrowania archetypów. Nie są więc jedynie analizą materii, zawierają się już w nich załączki podziałów i układów, można więc przypuszczać, że prace te są swego rodzaju ogniwem przejściowym między wcześniejszymi obrazami Duchowskiego a jego obecnym malarstwem. Sama materia, ukazywana w wielu stadiach, poczynając od stanów mało uporządkowanych, dynamicznych lub surowych, jest jednak w nich nie mniej ważna jak przedstawiane układy. Pojawiają się wśród nich płótna z zaznaczonymi falistymi liniami podziałów, na ogół kontrastowane prostokątnymi, lekko wypukłymi polami materii o innej strukturze tkania i odmiennej barwie. Sytuacja, którą można na nich odczytać, ogarnia w równym stopniu całą przestrzeń: staje się ona przede wszystkim świadectwem stanu przedstawianej materii niż analizą jakiegoś wydarzenia, nieraz jednorazowego, prowadzącego do dalszych przekształceń.

Kilka obrazów ma charakter podobny do nich w tym, że także i one ukazują jakiś stan nie ulegający zmianom – w odróżnieniu od obrazów eksponujących przede wszystkim materię – nie jest on jednak równie dynamiczny. Artysta skupił się w tych pracach na budowaniu trwałego, statycznego symbolu; jeżeli staje się nim znak obarczony silnie trwałym znaczeniem, jak choćby krzyż, to w malarstwie Duchowskiego nabiera on nowego brzmienia, w tym przypadku – ze względu na rzeczywiste połączenie z materią drewna czy z odcisniętymi jego śladami. Duchowski podobnie opracowuje tego rodzaju przedstawienia – formę, która staje się drzewcem jakiegoś totemu czy też załączkiem sztandaru, i uogólniony pejzaż. Aby ukierunkować ich właściwe odczytywanie, artysta wprowadza nawet horyzontalny podział barw tła. Jednocześnie – aby te nowe warianty znaków można było traktować jako wyobrażenia symboliczne – artysta maluje tło płasko, pozbawia je przestrzenności, narzucającej automatycznie silne powiązania z widzialną rzeczywistością czy z konkretyzmem malarskich przedstawień.

W pełni dojrzałą postać mają nieco podobne do poprzedniej kategorii obrazy z wyodrębnionymi polami ustrukturuowanych materiałów – o kształtach bliskich kwadratom lub prostokątom – umieszczanymi na ogół na środku płócien, najczęściej w bogato

rozpracowanych szarościach, choć także w innych tonacjach. Na nich powstają centralnie znaki, oszczędnie konstruowane, po części z reliktywów natury. Często bywają one przy tym rozbudowywane, zorganizowane różnymi układami ostrzy o kształcie strzał, oszczepów bądź trójzębów i na ogół wykonywane z przytwierdzonych do płótna gałązek roślin. Niekiedy te znaczące formy rozprzestrzeniają się na płótno całego obrazu. Układy między różnymi elementami znaków, w tym także zaostrzonymi i wyłocnymi ostrzami, czy naturalnymi liniami, powstałymi z gałązek ułożonych w różny sposób na całej płaszczyźnie obrazów, pozwalają na snucie rozwiniętych opowieści – mogą one dotyczyć zdecydowanych działań, nieokreślonych wojowniczych akcji między kilkoma różnymi siłami czy podmiotami lub też sytuacji pełnej uwikłań i konieczności aktywnej reakcji podmiotu – człowieka – wobec różnorodnie rozkładających się sił czy przeciwności życia, a w następstwie możliwości różnorodnych skutków działań i podejmowanych reakcji... W każdym razie znaki zmierzające ku archetypom sił, a przy tym, być może, także ku tradycyjnie męskiemu wyborowi

Serce, 2012,
technika własna,
70×60 cm



sposobu działania, wytwarzane w obrazach Duchowskiego, nadają się do odczytywania, stają się plastycznym źródłem nienapisanej narracji o walce, choć nic nie stoi na przeszkodzie, by można je było alternatywnie ujmować jako wizualne całości zawierające skumulowane w jednym ujęciu zespolone alegorycznie treści – jak na przykład w wypracowanych figurach umieszczanych na kartach tarota. W perspektywie plastycznej konstrukcji tych płócien artysty same relacje kierunków, w jakie skierowane są umieszczane wyłoczone ostrza, tworzą opowieść – budowane przy użyciu zupełnie innej materii potwierdzają też rację Kandyńskiego, który podkreślał, że najprostsze elementy plastyczne, w tym kierunki biegu linii, stają się podstawą budowy znaczeń zawierających się w obrazie. Niekiedy obrazy z serii z ostrzami mają dość prostą budowę – wtedy siła ich przekazu bywa największa – natomiast w przedstawieniach bardziej skomplikowanych kryje się rozbudowana plastycznie narracja, choć nie opowiada ona o dokładnie określonych zdarzeniach.

Inny, choć bardzo do nich podobny, typ obrazów Duchowskiego, może nawet będący ich rozwinięciem, ukazuje subtelnie skonstruowane układy elementów w kilku nakładających się warstwach. Sprawiają one wrażenie zrównoważonych, z pozoru mają charakter statyczny, ale są właściwie uchwyceniem chwili chwiejnej równowagi – w rezultacie wprawienia jednego z elementów w ruch mogą powstawać różne skutki działań. Przedstawiona w obrazie sytuacja wyjściowa staje się w ten sposób swego rodzaju rozważaniem, ale nie tyle jakimś malarskim zrównoważonym osądem, co swego rodzaju zastanawianiem się podmiotu-bohatera obrazów, podejmującego decyzję wyboru trafnego sposobu działania przed jego podjęciem... Duchowski, poprzez wprowadzenie nietypowej dla malarstwa narracyjności prostych znaków i zagłębienie się poprzez nią w treści archetypu działającej czy nawet walczącej ludzkiej indywidualności, przesuwa granice możliwości wyrażania sensów przez malarstwo – wkracza na pole, wydawałoby się, zarezerwowane dla wnikliwej literatury. Tego rodzaju treści wypowiedane były przez malarstwo dość rzadko – raczej się sądzi, że nie są one dla malarstwa dostępne.

Duchowskiego w ostatnich latach zajmują przede wszystkim archetypy o wyrażeniu męskim charakterze, wiążące się z siłą i działaniem – wskazuje na to nie tylko zestaw podstawowych znaków, budowanych najczęściej trójkątami, rozwidlającymi się gałązkami i podkreślanymi ich ostrzami, ale i dynamicznymi ich układami, sygnalizującymi jakąś fazę konfliktu. Tworzą one uogólnienia, ważne niegdyś w codziennym bytowaniu społeczeństw pierwotnych, ale także istotne dla



Ważka, 2014,
technika własna,
30×40 cm
Fot. archiwum artysty

naszego czasu – w sytuacji, w jakiej znalazły się współczesne ludzkie zbiorowości. Uogólnienia te mają dość złożoną naturę: przebijają przez nie także opowieści artysty o sobie samym. Oglądając obrazy trudno jednak wydobyć z nich jakikolwiek osobisty kontekst. Nie było to wszakże celem ich namalowania. W przypadku sztuki sytuacja czerpania z osobistych doświadczeń życiowych jest całkowicie naturalna. Skąd bowiem artysta mógłby tak dużo wiedzieć o konieczności ludzkich wyborów czy o walce, nie mając własnych doświadczeń w tym zakresie. Opowieść o współczesnym człowieku uwikłanym w trudną sytuację społeczną staje się więc jednocześnie opowieścią o sobie.

Duchowski nie uprawia sentymentalnych zwierzeń ani publicystyki, nie chce szokować po części zmysłowym wywnętrzaniem się. Nie interesuje go naskórkowe rejestrowanie faktów. Postawił sobie jako zadanie odkrycie powodów rządzących ludzkim postępowaniem. I pragnie o tym mówić poprzez malarstwo.

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

Halina Karpińska-Kintopf. Zarys biograficzny

Halina Karpińska-Kintopf była jedną z najznakomitszych polskich projektantek. Zajmowała się przede wszystkim tkaniną oraz meblarstwem i trudno osądzić, która z tych specjalności była dla niej ważniejsza, ponieważ w obu stworzyła dzieła wybitne. Projektowała także wnętrza prywatne i użyteczności publicznej, zabawki i ceramikę, nawet oprawy książkowe, a w dziedzinie tkaniny – kilimy, dywany, żakardy, koronki, hafty. Niestety, niewiele jej prac się zachowało; część znamy z reprodukcji, inne ze wzmianek w katalogach wystaw.

Anna Frąckiewicz

Halina Katarzyna Karpińska urodziła się w Warszawie. Studiowała tu w latach 1920–1929, początkowo na Kursach Pedagogicznych pod kierunkiem Karola Tichego, a od 1923 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W 1929 roku uzyskała dyplom ze specjalności architektura wnętrza. Uczyła się w pracowniach Tichego, Czajkowskiego i Jastrzębowskiego¹.

Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych była w dwudziestoleciu międzywojennym uczelnią jedyną w swoim rodzaju. To pierwsza w Polsce wyższa szkoła artystyczna, w której sztuki użytkowe traktowano równorzędnie z malarstwem i rzeźbą, a także pierwsza, w której mogły studiować kobiety². Od początku w szkole działały warsztaty, a studenci pobierali nauki nie tylko od artystów, ale i od rzemieślników – instruktorów tkactwa, stolarstwa, ceramiki. W latach 20., czyli za czasów studiów Haliny Karpińskiej, w SSP istniały warsztaty: technik metalowych, ceramiczny, farbiarski, tkactwa



tkactwa, tkactwa żakardowego, stolarski. Obowiązująca dla wszystkich studentów była Kompozycja Brył i Płaszczyzn, przedmiot stanowiący rodzaj wstępnego kursu projektowania. Zadaniem studentów było kształtowanie określonych przedmiotów, z uwzględnieniem konkretnych zestawień kolorystycznych, walorowych i fakturalnych, w różnych technikach i z różnych materiałów. Przedmiot ten miał rozwijać wyobraźnię przestrzenną, zdolność komponowania form, umiejętność wykorzystywania specyfiki różnorodnych tworzyw, był więc szczególnie przydatny dla artystów zajmujących się sztuką użytkową.

Inną szczególną cechą warszawskiej uczelni wskazał krytyk Wacław Husarski, który zauważył, że dominuje w niej „postępowa, w miarę unowocześniona akademizm. [...] [oraz] wynikający z istoty akademizmu szacunek dla tradycji, nawiązywanie do wzorów,

które przekazała przeszłość – i swobodna interpretacja tych wzorów w duchu potrzeb współczesności”³.

Halina Karpińska jako artystka została ukształtowana przez warszawską SSP. Jej zainteresowania, podejście do sztuki, niezwykła wszechstronność to rezultat przyjętego na tej uczelni programu i efekt nauczania wybitnych pedagogów, którzy swoje poglądy na sztukę

ni dojrzałe prace. Ich powściągliwa, minimalistyczna forma zbudowana ze zdwojonych stożków zharmonizowana jest z pięknym, metalicznym, iryzującym szklivem naciekowym. Stanowią one doskonały przykład stylu pracowni ceramicznej Karola Tichego, z której wywodzili się wszyscy ceramicy ze Spółdzielni Artystów „Ład”.

Halina Karpińska przystąpiła do Spółdzielni wiosną 1927 roku i pozostała jej członkiem do końca życia. Angażowała się we wszystkie przedsięwzięcia „Ładu”: brała udział w wystawach i konkursach, uczestniczyła w realizacji większych zamówień, włączała się w prace administracyjne. W 1935 została wybrana do Rady Nadzorczej, w latach 1936–1937 była kierowniczką Pracowni Kilimów i Gobelinów, pracowała też w komitetach organizacyjnych wielu wystaw. Twórczość i życie osobiste Karpińskiej wydają się nierozdzielnie związane ze Spółdzielnią. Zajmowała się tymi dziedzinami, które w „Ładzie” były najważniejsze, a na przykładzie jej prac można przedstawić specyfikę stylu ładowskiego.

W czasie studiów Halina Karpińska poznała osobę, która miała stać się jej najbliższą przyjaciółką i współpracowniczką – była to Maria Bielska (1904–1944). Marycha, jak ją nazywali przyjaciele, studiowała w SSP w latach 1925–1932, do Spółdzielni „Ład” należała od 1928. Halina była drużną na ślubie Marii z Zygmuntem Kunczyńskim w 1933, a Maria została matką chrzestną jedyne go syna Haliny, Piotra, urodzonego w roku 1942. Stworzyły razem wiele ważnych projektów meblarskich, które początkowo zdawały się stanowić kwintesencję stylu „Ładu”, a później nową, obiecującą jego odmianę.

Halina Karpińska brała udział we wszystkich wystawach organizowanych lub współorganizowanych przez „Ład” oraz w większości prezentacji środowiska artystycznego warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Były to propagandowe pokazy sztuki polskiej, organizowane między innymi przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych w Brukseli, Hadze i Amsterdamie, Wiedniu, Budapeszcie, Moskwie, Rydze, Berlinie, Monachium, we Frankfurcie i w innych miastach europejskich, wystawy Instytutu Propagandy Sztuki oraz Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (do którego należała od 1933 roku⁴).

Uczestniczyła też w wielkich imprezach międzynarodowych – w wystawie Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym 1937 w Paryżu oraz w wystawie światowej w Nowym Jorku w 1939. W 1932 otrzymała stypen-

Kilim „Skosy”, proj.
Halina Karpińska-Kintopf,
ok. 1928, wł. MNW.
Fot. Krzysztof Wilczyński /
Ligier Studio / MNW

przekazali uczniom. Profesorowie: Jastrzębowski, Tichy, Skoczylas, Czajkowski byli prawdziwymi autorytetami dla całego pokolenia. Odegrali ogromną rolę zarówno jako twórcy, jak i wychowawcy. Karpińska studiowała również malarstwo i rysunek; całe życie malowała akwarele dla siebie, dla rodziny i przyjaciół, niekiedy zarabkowała w ten sposób. „W czasie bomb i ostrzałów robiłam rysunkowy portret pięknej sąsiadki, bo za to Pietrek dostawał 2–3 razy w tyg. po szklance mleka”⁵. Jednak na pierwszym planie postawiła sztuki użytkowe.

Z warszawskiej uczelni Halina Karpińska wyniosła także wielką rzetelność warsztatową. Mimo że zajmowała się tak wieloma dziedzinami, wszystkie jej projekty dowodzą znakomitego opanowania techniki, znajomości tematu, jednym słowem – profesjonalizmu. Nawet jedyne znane przykłady ceramiki jej autorstwa – dwa wazony z 1930 roku – to w peł-

1. H. Karpińska Kintopf, *Życiorys*, 1967, mpis, w zbiorach Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego Muzeum Narodowego w Warszawie.

2. K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 25.

3. W. Husarski, *Związek 5-ciu stowarzyszeń artystycznych w IPS'ie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 46, s. 913–915.

4. H. Karpińska-Kintopf, list do Lucjana Kintopfa, 11 stycznia 1945, w zbiorach rodziny.
5. L. Kintopf, *Notatka biograficzna*, 15 kwietnia 1971, mpis, w zbiorach rodziny.

dium Funduszu Kultury Narodowej na wyjazd studialny do Niemiec, Holandii, Francji i Anglii.

W życiorysie z 1967 Karpińska pisała: „Pierwsze kilimy zaprojektowałam dla »Ladu« w 1927 r., pierwszy dywan strzyżony w 1928 r., pierwsze meble i 2 wnętrza w 1928 r.”⁶.

Kilimy były początkowo najważniejszymi, najczęściej pokazywanymi i najlepiej sprzedającymi się wyrobami »Ladu». Artyści ze Spółdzielni znakomicie opanowali sztukę ich projektowania. Doprowadzili do perfekcji doświadczenia poprzedników, takich jak Stanisław Wyspiański, Edward Trojanowski, Kazimierz Brzozowski czy Karol Tichy, którzy w początkach XX wieku zaczęli tworzyć ten rodzaj tkaniny. W kilimach ładowskich rytmicznie rozmieszczone, zgeometryzo-

przygotowana przędza ma bogatsze kolory zróżnicowane walorowo, jest nierówna i bardziej sprężysta od fabrycznej. Tkaniny z niej wykonane mają chropawą fakturę, nierównomiernie odbijają światło, co podkreśla głębię i rozmaitość barw.

Te cechy szczególnie dobrze widać w kilimie »Skosy» Haliny Karpińskiej, który może stanowić wręcz podręcznikowy przykład bogactwa odcieni możliwych do uzyskania w ręcznie przędzonej wełnie farbowanej naturalnymi barwnikami.

W warsztatach »Ladu» wykonano wiele egzemplarzy tego kilimu, w różnych koloryzacjach i formatach. Na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu Skosy leżały u stóp ołtarza Jana Szczepkowskiego⁷ i przykrywały łóżka w sypialni (projektu Karpińskiej i Bielskiej), wiadomo też, że dwa takie kilimki, w tonacji oliwkowozielonej, znajdowały się w domu Anny i Jarosława Iwaskiewiczów w Stawisku.

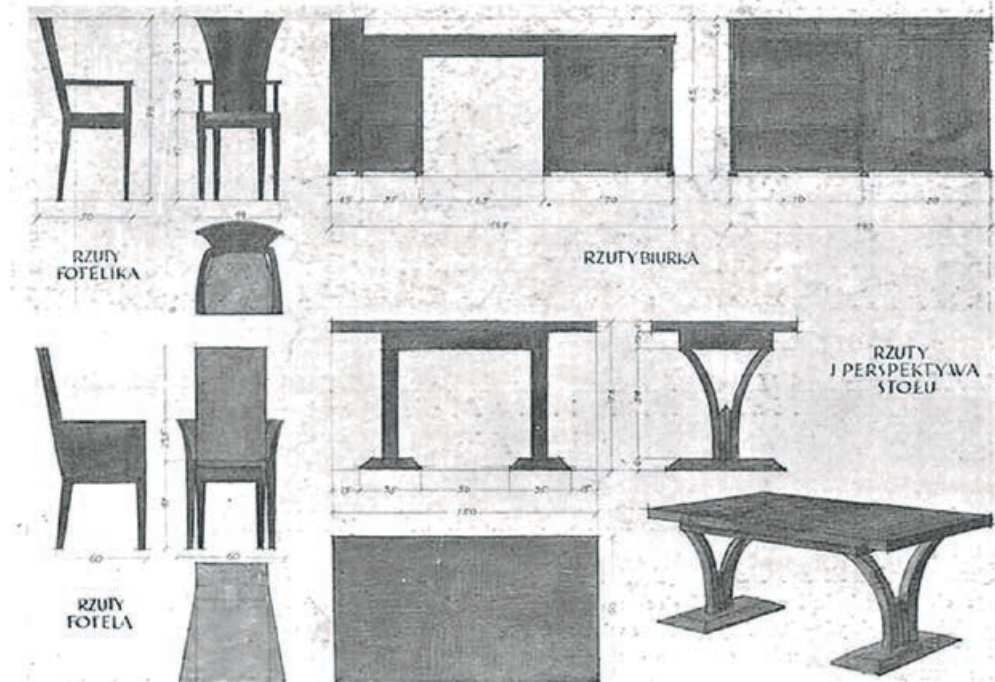
Halina Karpińska była jedną z pierwszych artystek, które zainteresowały się projektowaniem dywanów. To tkaniny bardziej niż kilimy wytrzymałe, lepiej nadające się na posadzki i dlatego powszechnie używane we wnętrzach mieszkalnych. Jednak żadna z większych wytwórni nie produkowała w tym czasie dywanów o nowoczesnym wzornictwie. Pojedyncze okazy tworzyła Jadwiga Handelsmanowa, niekiedy projektowali je architekci, tacy jak Jan Bogusławski czy Barbara Brukalska (do konkretnych wnętrz), a w »Ladzie» powstało kilka lub kilkanaście dywanów i kilimo-dywanów według projektów Haliny Karpińskiej, Krystyny Dydyńskiej, Zofii Czasznickiej, Marii Nowaczyńskiej, Władysława Zycha.

Karpińska zaprojektowała pierwszy dywan prawdopodobnie w 1928, do wnętrza sypialni pokazanej na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu – widać go dość wyraźnie na jednej z fotografii opublikowanych w »Rzeczach Pięknych»⁸. To tkanina o kompozycji centralnej, symetrycznej, z kwadratowym, jasnym polem środkowym otoczonym ośmioma kwadratami wypełnionymi układami wydłużonych prostokątów.

W 1938 roku Zofia Czasznicka pisała: »powstał [...] typ tkaniny użytkowej na podłogę, oparty na technice tkackiej kilimu, tylko o charakterze fakturalno-dywanowym, prawie bezornamentalny, o wyraznym [...] podobieństwie z tym, co robią Francuzi, Niemcy, Szwedzi. Różni się swoistym ciężarem grubej szorstkiej wełny i barwą żywą, ciemną, zdecydowaną w porównaniu np. z płową neutralną barwą tego typu współczesnych dywanów zagranicą»⁹.

wane motywy o rozmytych krawędziach (bo gruba przędza zaciera kontury) idealnie dostosowane były do wymogów warsztatu. Nie rysowano już młodopolskich kwiatów o miękkiej secesyjnej linii, zamiast tego pojawiły się trójkąty, półkola, diagonale, zygżaki utrzymane w niezwykle wysmakowanej kolorystyce. Uzyskanie tak szerokiej gamy odcieni było możliwe dzięki tworzywom: w Spółdzielni stosowano wyłącznie wełnę ręcznie przędzoną, barwioną naturalnymi barwnikami według starych receptur. W ten sposób

Makata jedwabna żakardowa »Kwiatki«, proj. Halina Karpińska-Kintopf, ok. 1933, wł. CMW w todzi. Fot. Lech Andrzejewski



Projekty mebli do wnętrza Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Halina Karpińska-Kintopf i Maria Bielska, 1928, za: »Architektura i Budownictwo» 1928, nr 7, s. 249

6. Karpińska Kintopf, *Życiorys*.
7. »Rzeczy Piękne» 1929, nr 7–8–9, s. 170.
8. *Katalog Działu Sztuki*, Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań 1929, s. 101; »Rzeczy Piękne» 1929, nr 7–8–9, s. 168.

9. Z. Czasznicka, *Tkaniny »Ladu»*, »Plastyka» 1938, nr 8–9, s. 233.

Jak wynika z powyższego cytatu w »Ladzie» dywany projektowano inaczej niż bardziej tradycyjne kilimy. Halina Jurga zauważyła, że artyści: »Nie zawsze zachowywali symetrię, unikali bordiur. Wykorzystywali swobodę wyboru kompozycji i motywu, na jakie pozwalała technika. Obdarzoną największą inwencją projektantką była, jak się wydaje, Halina Karpińska-Kintopf. Jej kilimo-dywan »Ruszt», dywany »Krzewy i zwierzęta» oraz kompozycja o graficznych motywach przecinających się, współśrodkowych okręgów należą do wybitnych kreacji »Ladu»»¹⁰.

Na Międzynarodowej Wystawie w 1937 w Paryżu Halina Karpińska otrzymała srebrny medal za kilimo-dywan¹¹ (być może był to wspomniany wyżej *Ruszt*).

W 1934 Halina wyszła za mąż za Lucjana Kintopfa – kolegę z SSP, jednego z założycieli Spółdzielni »Lad», czołowego projektanta tkanin żakardowych i propagatora tej techniki.

W Spółdzielni »Lad» zakłady projektowano i produkowano, często na wielką skalę. Podkreślano, że łącząc cechy wyrobu fabrycznego i dzieła sztuki – podobnie jak w przypadku grafiki powielanie seryjne nie odbiera im wartości artystycznych. Żakardy ładowskie były niezwykle popularne; służyły jako makaty, tkaniny obciowe, zasłony, kotary, serwety, szale. Najczęściej wykonywano je z lnu, czasem łączonego z jedwabiem lub wełną. Podobnie jak w przypadku kilimów ich geometryczne ornamenty dostosowane były do technologii. Zygżaki, elementy graniaste, krystaliczne, trójkątne doskonale pasują do techniki tkackiej, a zarazem należą do charakterystycznych motywów art déco. Halina Karpińska projektowała najczęściej tkaniny o drobnych, precyzyjnie wykreślonych wzorach. Jej pierwsze żakardy powstały około 1929 roku i były prezentowane na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu¹². Częściej niż inni stosowała jedwab, tworząc szlachetne, pięknie układające się makaty czy serwety. Szczególnym powodzeniem cieszyła się zaprojektowana przez nią jedwabna tkanina »Kwiatki» – wyrabiana w wielu koloryzacjach (np. na wystawie światowej w Nowym Jorku w 1939 pokazano »Kwiatki» malinowo-szare, biało-czarne oraz zielono-żółto-czarne¹³) i bardzo często eksponowana.

W drugiej połowie lat 30. Karpińska zaczęła tworzyć makaty z nietypowych tworzyw – słomy lub sznura. Na wystawie *Sztuka – Kwiaty – Wnętrze* w 1937 w Poznaniu pokazała między innymi maty sznurowe, zaprojektowane wraz z Krystyną Dydyńską i wycenione na 428 zł, oraz maty słomiane (w cenie 35 zł i 28 zł)¹⁴.

Halina Karpińska pisała: »Od 1927 do 1939 zaprojektowałam około 15 kilimów, 4 dywany strzyżone, 20 tkanin żakardowskich dekoracyjnych ze lnu, jedwabiu, przędzy, trawy, z szychem metalowym; kilimo-dywan w 1937 r. Każdą z tych tkanin realizowano i produkowano pod moim bezpośrednim nadzorem artystycznym»¹⁵.

Pierwszym wystąpieniem duetu Bielska-Karpińska był udział w konkursie na projekty wnętrz i mebli nowo powstającego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (1928). Młode artystki – wówczas jeszcze studentki – zdobyły trzecią nagrodę. To niewątpliwym sukces, zwłaszcza że pierwszą nagrodę otrzymał Wojciech Jastrzębowski – ich mistrz i nauczyciel. Opublikowane zostały dwa zestawy mebli z nagro-

dzonej pracy – do gabinetu ministra oraz do gabinetu dyrektora departamentu. Są raczej tradycyjne; w obu widzimy masywne biurka i, skontrastowane z nimi, wysmukłe i dość delikatne krzesła (kojarzące się nieco z projektami Józefa Czajkowskiego). W komplecie przeznaczonym dla dyrektorów departamentów pojawia

10. H. Jurga, *Kilimy, gobeliny, dywany*, w: Spółdzielnia Artystów »Lad» 1926–1996, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 166.

11. *Catalogue Officiel de la Section Polonaise a l'Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, Paris 1937; Karpińska Kintopf, *Życiorys*.

12. *Katalog Działu Sztuki*, s. 101.

13. Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki inw. 70, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN.

14. *Ogólnopolski Salon Sztuki. Wystawa Sztuka – Kwiaty – Wnętrze*, Poznań 1937.

15. Karpińska Kintopf, *Życiorys*.

Fotel z kompletu mebli do sypialni, proj. Halina Karpińska-Kintopf i Maria Bielska, 1932–1933, za: „Wnętrze” 1933, nr 2, s. 24–25

się stół na wygiętych podporach o trochę innej estetyce, bardziej przypominający styl kojarzony z „Ładem”¹⁶.

W pełni dojrzałą pracą był następny projekt – zestaw mebli do sypialni przeznaczony na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu. W ramach przygotowań do wystawy organizatorzy ogłosili konkurs na urządzenie trzypokojowego mieszkania dla średnio zamożnej rodziny. Wszystkie nagrody zdobyli projektanci z „Ładu”¹⁷. Ich prace zostały zrealizowane przez Spółdzielnię i pokazane w Poznaniu.

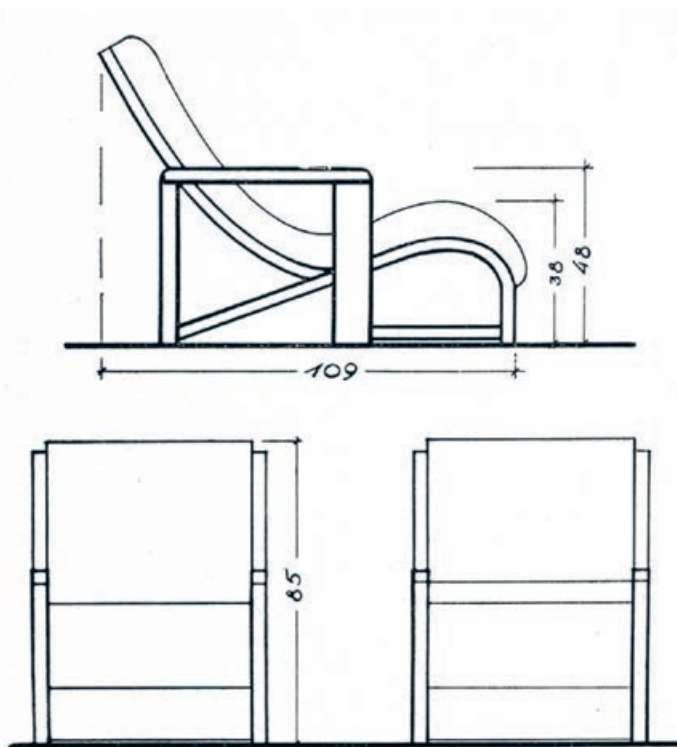
Wnętrze Bielskiej i Karpińskiej wyraźnie różni się od innych (np. Czesława Knothe czy Przemysława Kocowskiego), utrzymanych w stylistyce bliskiej wystawie paryskiej. Jest skromniejsze, ale nie surowe, raczej bardziej prywatne. Meble są proste, bez multiplikacji form i rozdrobnienia brył dodatkowymi uskokami. Forniry tworzą symetryczne układy na dużych płaszczyznach. Fotele cechuje pewna przysadzistość, masywność połączona z miękkimi konturami, charakterystyczna dla następnej dekady.

Repliki foteli i stołu z tego kompletu (wykonane z innego drewna i przez innego wytwórcę) zostały pokazane na Salonie Listopadowym w kamienicy Baryczków na przełomie lat 1930–1931¹⁸.

W 1932 roku Maria Bielska i Halina Karpińska wzięły udział w konkursie Instytutu Propagandy Sztuki na projekt wnętrza dla średnio zamożnej rodziny i otrzymały jedną z ośmiu równorzędnych nagród. Ich praca została pokazana w czasopiśmie „Dom, Osiedle, Mieszkanie”.

Raczej schematyczne, pozbawione detali rysunki zostały dość dokładnie opisane. „Projekt obejmuje mieszkanie dla 2-ga osób, składa się z pokoju mieszkalnego przeznaczonego do pracy, odpoczynku i spania oraz z wnęki zastępującej jadalnię. Pokój mieszkalny łączy się z pokojem pani, otwór drzwiowy zasłania tkanina, ta sama, która oddziela wnękę od pokoju mieszkalnego. Wszystkie meble są wykonane z drewna masywnego oraz klejonki fornirowanej i politurowane. Komplet w jadalni z drewna brzoźowego – wszystkie inne w drzewie bukowym”¹⁹.

W jadalni znajduje się stół okrągły na czterech nogach połączonych krzyżakiem nad podłogą, krzesła z płóciennym siedziskiem, asymetryczna szafa kredensowa z półkami zamkniętymi i otwartymi oraz barek na kółkach z tacą.



W 1936 roku w Instytucie Propagandy Sztuki odbyła się wystawa *Sztuka wnętrza*, zorganizowana z okazji dziesięciolecia „Ładu”, ważna i szeroko omawiana. Halina Karpińska i Maria Bielska pokazały na niej jadalnię, fragment gabinetu oraz fotele zaprojektowane przez każdą z nich samodzielnie.

Wystawa była prezentacją bardzo obszerną, co pozwalało poczynić podsumowania i zauważyć nowe tendencje. Nowością były przede wszystkim meble luksusowe, nawiązujące do aktualnych trendów we wzornictwie światowym. To odmienione oblicze „Ładu” wzbudzało kontrowersje. Natomiast projekty Bielskiej i Karpińskiej przeważnie chwalono, zauważano też ich odrębność. Za pokazaną na wystawie firankę, makatę jedwabną, pokrycie mebli i fragment gabinetu Halina Karpińska otrzymała nagrodę Funduszu Kultury Narodowej w wysokości 150 zł.

Wacław Husarski pisał: „Bielskiej i Karpińskiej jadalnia, bardzo jasna w barwie, bardzo uproszczona w kształtach, ma wyraz pogodny i swojski, odpowiedni zwłaszcza dla dworów lub rezydencji wiejskich”²⁰.

Jadwiga Puciata-Pawłowska zwróciła uwagę na kolorystykę (cynobrowe ściany, białe jesion, srebrzyste

obicie²¹) oraz piękne dodatki (jak np. Iniana firanka)²². Stanisław Woźnicki we wnikliwej recenzji wystawy próbował opisać styl artystek: „W samej koncepcji ich mebli zachowało się coś ze świeżej dorodności, wywodzącej się z ciosanych toporem sprzętów gdzieś w izbach wiejskich. Pokój stołowy – ostry w krawędziach form, hieratyczny, po chłopsku dostojny. [...] Obie te artystki dały najbardziej odważne zestawienia kolorystyczne. Czysty cynober na ścianach ich jadalni (podłoga czarna, meble złocisto-ochrowe) [...] A fragment gabinetu – [...] przecież to poemat koloru, godny Vermeera z Delftu”²³.

Niestety, wobec braku barwnych fotografii nie można dziś docenić owych kompozycji kolorystycznych.

Charakterystyczna jest różnorodność prac obu artystek, ukazująca skalę ich możliwości i zainteresowań.

W sypialni pokazanej na Powszechnej Wystawie Krajowej stworzyły wzorzec stylu ładowskiego. Projektowały często sprzęty proste i surowe, nieco rustykalne. Ale jednocześnie rysowały też meble zdecydowanie modernistyczne oraz komplety luksusowe i wykwintne, takie jak na przykład sypialnia z szarego jaworu, o pokryciach z różowego jedwabiu²⁴. Znane są samodzielne projekty obu artystek, na tyle liczne, by zauważyć różnicę w ich stylu. Słowa Woźnickiego o sprzętach ciosanych toporem niewątpliwie lepiej pasują do twórczości Marii Bielskiej, bowiem większość jej prac cechuje pewien zamierzony prymitywizm, nieregularność form, miękkość konturów. Meble Haliny Karpińskiej są zawsze nieco lżejsze, bardziej nowoczesne, budowane z elementów prostych i smukłych, często wykończone nieskazitelną politurą. Więcej w nich kątów i linii prostych, więcej odniesień do eleganckiego funkcjonalizmu.

Należy wspomnieć o jeszcze jednym polu działania Haliny Karpińskiej. Zadaniem, jakie stawiali przed sobą twórcy warszawskiej SSP, było wykształcenie powszechnej kultury artystycznej, przenikającej wszystkie sfery życia społecznego, „stworzenie harmonijnej całości ze sztuki i życia”²⁵. Drogą do realizacji tego celu było kształtowanie wrażliwości estetycznej całego społeczeństwa, ale przede wszystkim tych grup, które współtworzą materialne otoczenie człowieka, a więc artystów (projektantów) i rzemieślników (wytwórców). Dlatego wiele artystek z ASP, między innymi Karpińska,

podjęły pracę pedagogiczną w żeńskich szkołach zawodowych. Ich dwutorowe działania – prowadzenie zajęć w szkołach oraz kursów dokształcających dla nauczycieli – przyniosły zauważalne efekty, czego dowodziły coroczne wystawy szkolne (obszernie recenzowane w „Arkadach” przez Wandę Telakowską).

Halina Karpińska pisała: „W latach 1925–1938 uczyłam w szkołach ogólnokształcących; w seminariach i szkołach zawodowych rysunku i projektowania specjalistycznego [...]”²⁶. Były to między innymi I Miejska Szkoła Rękodzielnicza przy ul. Kazimierzowskiej w Warszawie, Państwowe Liceum Krawieckie w Warszawie, kursy korespondencyjne Stowarzyszenia „Służba Obywatelska”. Karpińska prowadziła zajęcia z koronczarstwa, projektowała i uczyła projektowania zabawek, odzieży, haftów i koronek (jej dziełem był m.in. haftowany ornat przeznaczony na M/s Batory²⁷).

Ubiory jej autorstwa (oraz innych nauczycielek z ASP) pokazywane były na dwóch rewiach mody, urządzonych przez firmę „Len wileński” w latach 30.²⁸



Fotel z jesionu, kręty Inem wileńskim, proj. Halina Karpińska-Kintopf, 1936, za: *Len wileński w meblach współczesnych. Meble Haliny Karpińskiej*, „Arkady” 1936, nr 11, s. 636–637

16. „Architektura i Budownictwo” 1928, nr 7, s. 249, ryc. 27–28.

17. *Sztuka na PWK. Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 4, s. 145.

18. *Wystawa dzieł sztuki pod nazwą Salon Listopadowy*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 29 XI 1930 – 16 II 1931, s. 28.

Sypialnia na PWK wykonana została z czereśni, przez firmę Z. Szczerbiński i Ska, meble pokazane na Salonie Listopadowym wytworzył z jesionu zakład L. Kamlera.

19. N.J., *Konkurs „Wnętrze” ogłoszony przez IPS za pośrednictwem Związku SAP*,

„Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1932, nr 4, s. 7–22, 38, ilustr.

20. W. Husarski, *Sztuka wnętrza w IPS-ie*, „Czas”, 1936.02.09, s. 8.

21. Wg notatki Haliny Karpińskiej na odwrocie fotografii przedstawiającej to wnętrze.

22. J. Puciata-Pawłowska, *Sztuka wnętrza*, „Pion” 1936, nr 10, s. 4.

23. S. Woźnicki, *Wystawa „Sztuka wnętrza” w IPS-ie*, „Plastyka” 1936, nr 2, s. 200.

24. „Wnętrze” 1933, nr 2, s. 24–25.

25. S. Śmietańska, *Sztandary i proporce*, „Arkady” 1936, nr 8, s. 466.

26. Karpińska Kintopf, *Życiorys*.

27. Ornat ten został zaprezentowany na wystawie *Sztuka hafciarska*, zorganizowanej jednocześnie ze *Sztuką wnętrza* w Instytucie

Propagandy Sztuki (Wystawa *Sztuka hafciarska*, IPS, Warszawa 1936).

28. W.T. [Wanda Telakowska], *Na marginesie wystawy miejskich Szkół Rękodzielniczych...*, „Arkady” 1936, nr 7, s. 415–416.

Halina Karpińska podawała w życiorysie, że w okresie międzywojennym projektowała meble dla polskiego poselstwa w Turcji; kasyn oficerskich w Kutnie, Brodnicy, Grodnie; świetlicy dla szkoły rolniczej w Rawie Mazowieckiej; wnętrza siedzib Polskiego Radia w Baranowiczach, Łodzi i Katowicach oraz hotelu przy zaporze w Rożnowie; a w Warszawie wnętrza sali wystawowej dla szkół zawodowych, pijalnię wód dla firmy „F. Karpiński”, bar w Sztynie Generalnym. Pisała: „Zaprojektowałam około 50 wnętrz mieszkalnych dla nauczycieli, naukowców, lekarzy, ekonomistów, prawników, artystów muzyków”²⁹. Niestety, nic o tych pracach nie wiadomo.

Lata okupacji (1939–1944) Halina Karpińska i Lucjan Kintopf spędzili w Warszawie. Po powstaniu warszawskim Lucjan – żołnierz AK – trafił do obozu jenieckiego, Halina została wysiedlona. W 1945 zamieszkała w Poznaniu, gdzie dołączył do niej mąż. W latach 1945–1950 prowadziła tam wykłady z architektury wnętrz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, a także szkolenia i kursy tkactwa i hafciarstwa.

Od 1945 roku współpracowała z Wielkopolską Spółdzielnią Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, dla której projektowała kilimy, oraz z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji, Cepelią, Spółdzielniami „Wzór” i „Forma” (w tej ostatniej w latach 1953–1960 kierowała Pracownią Malowania na Tkaninach). Niezmiennie współpracowała też z „Ladem”: wykonywała projekty kilimów, żakardów obiciowych i dekoracyjnych, mebli. W 1957 na XI Triennale w Mediolanie Spółdzielnia „Lad” przedstawiła tkaniny żakardowe Zofii Czasznickiej, Tamary Hans, Haliny Karpińskiej-Kintopf, Anny Śledziewskiej, Danuty Thomas i Wandy Zawidzkiej-Manteuffel. Halina Karpińska otrzymała wówczas wyróżnienie za żakard z wątkiem ze słomy, będący repliką makaty z 1936 roku.

Według własnych notatek w okresie powojennym zaprojektowała w Poznaniu między innymi biuro i salę posiedzeń Związku Polskich Artystów Plastyków, salę wystaw BWA, sklep „Delikatesy” przy ulicy Głogowskiej, wnętrza Biblioteki im. Raczyńskich na placu Wolności oraz kilka wnętrz mieszkalnych³⁰.

Pod koniec lat 50. ciężko zachorowała na cukrzycę, która doprowadziła do zaćmy, ale do końca starała się uczestniczyć w życiu artystycznym i brała udział w wystawach. Zmarła w roku 1969.

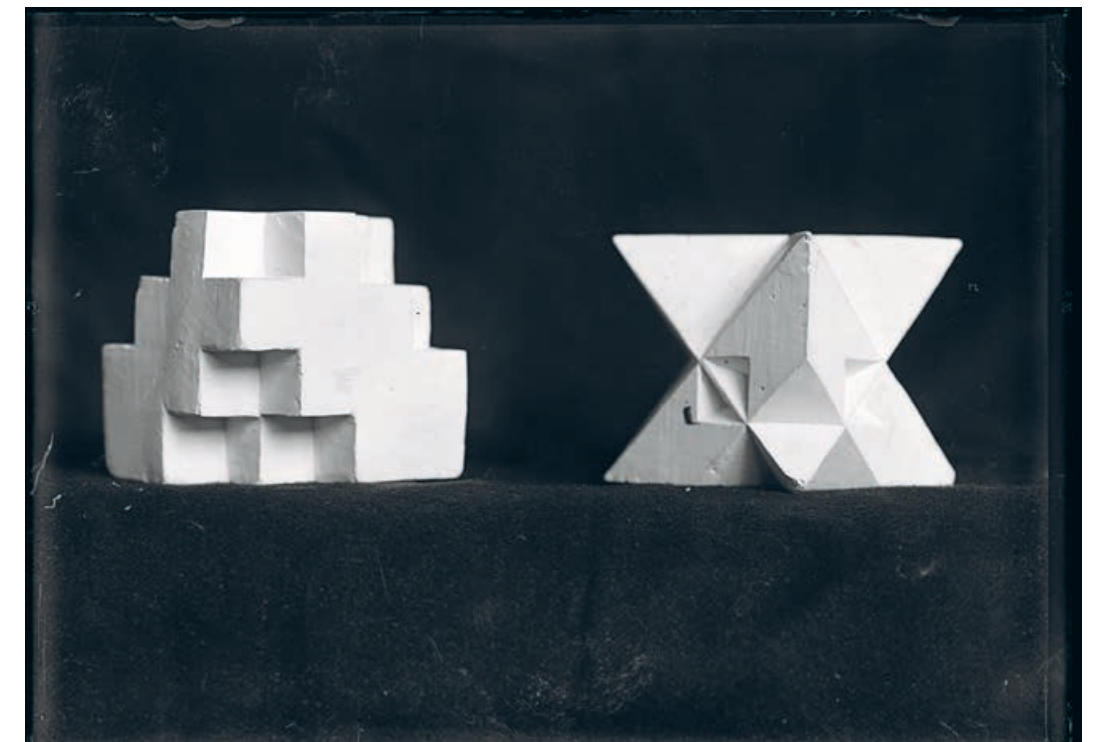
Bogata twórczość tej utalentowanej i wszechstronnej projektantki jest mało zbadana i słabo udokumentowana. Prawdopodobnie znacznej części jej prac nigdy nie

uda się odnaleźć, a wnętrza, nawet powojenne, zostały zniszczone lub przebudowane. Jednak nawet te nieliczne zachowane dzieła są warte dokładniejszego opracowania.

Halina Karpińska-Kintopf to jedna z wielu artystek tworzących polską sztukę użytkową i wzornictwo w pierwszej połowie XX wieku. W Spółdzielni „Lad” oraz w kręgu warszawskiej ASP działały oprócz niej między innymi Maria Bielska-Kunczyńska, Krystyna Dydyńska, Janina Grzędzińska, Eleonora Plutyńska, Helena Bukowska, Karolina Mikołajczyk-Bulhakowa, Zofia Czasznicka, Julia Grodecka, Wanda Szczepanowska, Julia Kotarbińska, Wanda Golakowska, Maria Łomnicka-Bujakowa, Julia Keilowa, Wanda Telakowska. W innych środowiskach – Barbara Brukalska, Nina Janowska, Zofia Dziewulska, Jadwiga Ostrowska, Jadwiga Handelsmanowa, Wanda Kossecka i wiele innych.

Warto przyjrzeć się ich twórczości, bo często jest ona niezbyt dokładnie zbadana. Zapewne też należałoby zastanowić się, co przyciągało je do tych właśnie dziedzin sztuki, czyli do projektowania tkanin, mebli, wnętrz. Jedną z prawdopodobnych przyczyn wskazuje Maria Zientara w artykule *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939*. „Ich obecność w obszarze sztuki użytkowej była uprawomocniona przez tradycję, lokującą ekspresję artystyczną kobiet w obszarze sztuki amatorskiej i ludowej. Kobiety od wieków upiększały życie codzienne rodziny. Należało to do ich obowiązków, a nierzadko stanowiło pożądane wychnienie [...]”. O ile społeczeństwo dość długo uważało kobiety uprawiające zawodowo sztukę »wysoką«, zwłaszcza rzeźbę i architekturę, za uzurpatorki [...], to artystki działające na polu sztuk zdobniczych akceptowało z mniejszymi oporami. [...] Same artystki czuły się dobrze i pewnie na tym polu i tu najwcześniej osiągnęły liczącą się pozycję zawodową”³¹.

Anna Frąckiewicz – historyk sztuki, ukończyła studia w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Kustosze w Ośrodku Wzornictwa MNW. Specjalizuje się w dziedzinie polskiej sztuki użytkowej ze szczególnym uwzględnieniem wnętrz i mebli okresu międzywojennego oraz lat 1945–1968. Pod jej opieką znajduje się kolekcja biżuterii oraz ceramiki, w tym zbiór porcelanowych figurek z lat 50. i 60. Opracowywała historię Spółdzielni „Lad”; była autorką wystawy *Spółdzielnia Artystów Ład 1926–1996*, Warszawa i Łódź (1997–98). Współautorka wielu wystaw, ostatnio *Kolekcje wzornictwa – odsłona pierwsza (2007)* i *Chcemy być nowoczesni! Polski design 1955–1968...* (2011).



Ćwiczenie studenckie z kursu Kompozycji Brył i Płaszczyzn, lata 30. XX w., negatywy archiwalny, Muzeum ASP

Joanna Kania

Wojciech Jastrzębowski był związany z Akademią warszawską przez większość swego zawodowego życia. Współtworzył jej oblicze od lat 20. XX wieku, miał wielki wkład w sukces, jaki szkoła odniosła na paryskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku, przez wiele lat kształtował świadomość plastyczną studentów według autorskiego programu Kompozycji Brył i Płaszczyzn. Był wreszcie ostatnim przedwojennym rektorem uczelni, do której powrócił po wojnie, by kontynuować pracę do początku lat 60.

Urodził się 26 lutego 1884 w Warszawie, w rodzinie o tradycjach patriotycznych, pedagogicznych oraz artystycznych. Jego ojciec, Władysław Jastrzębowski, studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W 1863 przerwał naukę, by wziąć udział w powstaniu styczniowym. Dziadek, Wojciech Bogumił, powstaniec z 1830, był cenionym profesorem Instytutu Agronomicznego w Warszawie.

Po ukończeniu szkoły realnej w 1903 Wojciech Jastrzębowski uczył się rysunku w klasie prof. Jana Kautzika przy placu Teatralnym. W 1904 rozpoczął studia u Józefa Mehoffera w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. We wspomnieniach bardzo wysoko oceniał swojego profesora, który dawał studentom podstawy rozumienia ogólnych zasad kompozycji, mających zastosowanie w najróżniejszych dziedzinach sztuki.

Wojciech Jastrzębowski. Profesor

W latach 1909–1910 Jastrzębowski przebywał na stypendium w Paryżu. W 1911 wrócił do Krakowa i rozpoczął samodzielną pracę twórczą jako malarz, grafik użytkowy, projektant wnętrz, mebli i tkanin, od razu włączając się także aktywnie w organizację życia artystycznego. W 1911 współtworzył stowarzyszenie ARMiR (Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło), które w 1913 przekształciło się w Warsztaty Krakowskie, zgodnie z ideami ruchu Arts and Crafts opierające pracę artystów-wykonawców na znajomości materiału i rzemiosła, a inspiracji poszukujące w polskiej sztuce ludowej.

Rozpoczął wówczas także pracę pedagogiczną. W latach 1912–1914 był kierownikiem artystycznym i wykładowcą Kursów dla Rzemieślników we współpracy z Warsztatami Muzeum Techniczno-Przemysłowym oraz wykładowcą w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej.

29. Karpińska Kintopf, *Życiorys*.

„Krzysztofory. Zeszyty Naukowe

30. M. Zientara, *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939*. Część I. Nurt

Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2007, nr 25, s. 155.

narodowej sztuki dekoracyjnej.

31. Ibidem.

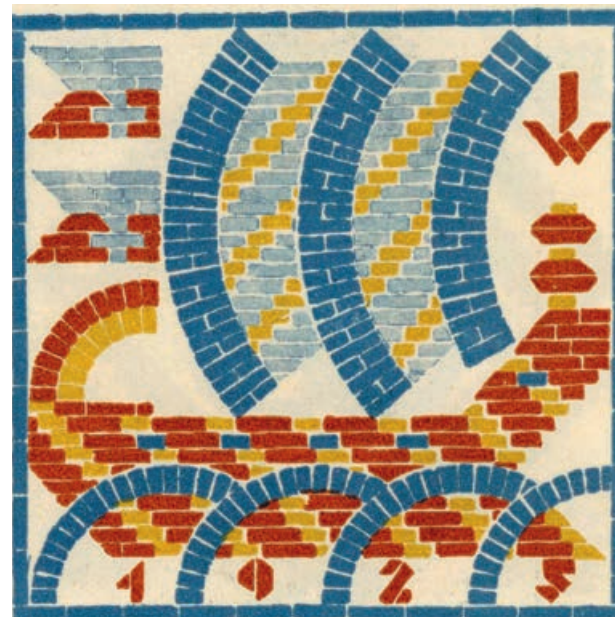
W tamtym okresie kształtowała się jego metoda pedagogiczna. Studenci opracowywali zadania z zakresu sztuki użytkowej, czasami z przeznaczeniem do realizacji, na przykład w fabryce włókienniczej w Zawierciu czy Andrychowie. Pracę poprzedzały wykłady dotyczące techniki i zasad kompozycji, w których wykorzystywał konkretne przykłady, reprodukcje dzieł sztuki lub, w miarę możliwości, oryginały – często wytwory sztuki ludowej.

Tę metodę przeniósł Jastrzębowski do warszawskiej Szkoły, jednak dopiero po zakończeniu wojny polsko-bolszewickiej. Od 1915 do 1921 służył ochotniczo w Legionach, potem w Wojsku Polskim – od 1920 w warszawskiej Szkole Podchorążych. Od 1922 prowadził w gmachu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych doświadczalny zakład stolarski, a 15 lutego 1923 został powołany w skład grona profesorskiego Szkoły. Dyrektorem był wówczas Karol Tichy, z którym Jastrzębowski współpracował w Warsztatach Krakowskich, tak jak i z Józefem Czajkowskim, również już wówczas pedagogiem SSP. Jastrzębowski dołączył do nieco starszych kolegów i wspólnie układali program odradzającej się po wojnie Szkoły, opierając go na doświadczeniach zdobytych w Warsztatach.

Absolwenci mieli dysponować wiedzą i praktycznymi umiejętnościami, które pozwoliłyby im podjąć pracę w różnych specjalnościach plastyki użytkowej, a tym, którzy zdecydują się uprawiać sztukę czystą, miały dać zrozumienie zasad kompozycji opartej na prawach postrzegania i właściwościach użytego materiału. Taką bazę zdobywali podczas dwóch pierwszych lat studiów, obowiązkowo uczestnicząc w kursie Kompozycji Brył i Płaszczyzn, którego program opracował Wojciech Jastrzębowski. W latach 1923–1928 i 1930–1937 prowadził jedną z pracowni tego kursu. Przerwa spowodowana była sprawowaniem przez niego funkcji dyrektora Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (odpowiednik ministra kultury). Nie był związany wówczas formalnie ze Szkołą, jednak wspomagał intensywnie jej usiłowania uzyskania statusu akademii, uwieńczone sukcesem w 1932. We wrześniu 1936 objął stanowisko rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, co zmusiło go do odsunięcia bezpośredniej pracy pedagogicznej na dalszy plan.

Zajęcia w pracowni Jastrzębowskiego, mieszczącej się na ostatnim piętrze budynku uczelni na Wybrzeżu Kościuszkowskim, cieszyły się wśród studentów dużym powodzeniem, chociaż uzyskanie zaliczenia przedmiotu nie było najłatwiejsze. Czasami proste, wydawałoby się, zadanie trzeba było powtarzać wielokrotnie, zanim uzyskano aprobatę profesora. Za to pewne było jego zainteresowanie i poszanowanie studenta.

Wojciech Jastrzębowski, dekoracja Wyższej Szkoły Handlowej, 1928, za: „Rzecz czy Piękne” 1928, nr 1–3



W 1925 na wystawie paryskiej Pawilon Polski odniósł duży sukces. Był to w znacznej mierze sukces profesorów i studentów Szkoły Sztuk Plastycznych zaangażowanych w poszczególne realizacje. Część prezentowanej w Dziale Nauczania ekspozycji Szkoły stanowiły prace studentów Jastrzębowskiego. Warszawska uczelnia otrzymała Grand Prix za program nauczania, którego Kompozycja Brył i Płaszczyzn stanowiła istotny składnik. Sam Jastrzębowski uzyskał wówczas Grand Prix za komplet mebli, dwa dyplomy honorowe za tkaninę, trzy złote medale (w dziedzinie architektury i meblarstwa).

Efektom sukcesu paryskiego było powołanie w 1926 przez profesorów i studentów Szkoły Spółdzielni Artystów „Ład”, w której Jastrzębowski aktywnie się udzielał.

Oprócz KBiP prowadził w warszawskiej uczelni inne zajęcia, co zapewne było pochodną doraźnych potrzeb uczelni, ale odzwierciedlało także jego szerokie zainteresowanie: w latach 1923–1926 Akt wieczorny, 1926–1928 tkaninę, 1930–1935 Sztukę dekoracyjną, a w roku akademickim 1925/1925 grafikę. Specjalne względy zapewne musiał mieć dla Zakładu Stolarskiego Szkoły, którym kierował od roku 1927 do 1934 (ze wspomnianą przerwą w latach 1920–1930).

W 1934 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. W roku akademickim 1935/1936 był prorektorem, a następnie rektorem ASP. Funkcję tę sprawował w nielatach czasach narastającej nietolerancji, utrzymując autonomię uczelni (Akademia chlubnie wyróżniała się spośród uczelni warszawskich, nie stosując getta ławkowego ani zasady *numerus clausus*) do września 1939. Na rozkaz władz wojskowych opuścił wówczas Warszawę, by włączyć się do obrony kraju. Po prawie roku wojennej tułaczki znalazł się w czerwcu 1940 w Londynie. Pełnił tam między innymi funkcję kierownika



artystycznego wystaw organizowanych przez emigracyjne Ministerstwo Informacji i Dokumentacji. Po zakończeniu wojny w 1946 wspomagał organizację Polskiego Studium Malarstwa i Grafiki Użytkowej dla zdemobilizowanych polskich żołnierzy. Uczył kompozycji, projektowania i liternictwa.

We wrześniu 1947 wrócił do Warszawy i od razu włączył się do prac senatu uczelni. Od 1948 prowadził dla studentów I i II roku przedmiot Kształtowanie Form Płaskich i Przestrzennych z Wyobraźni, modyfikując własny program sprzed wojny, tak by stanowił bardziej jeszcze uniwersalną podstawę kształcenia, nieograniczającą się do plastyki użytkowej. Współorganizował Studium Architektury Wnętrz, którym kierował w latach 1949–1950. Prowadził tam również projektowanie wstępne, a na początku lat 50. – Pracownię Architektury Okolicznościowej. Następnie, od utworzenia Wydziału Architektury Wnętrz w 1951 do przejścia na emeryturę w 1961, kierował Katedrą Zespołową Projektowania Wnętrz, w ramach której prowadził własną pracownię.

Jastrzębowski był bardzo aktywnym twórcą, jego zainteresowania obejmowały właściwie wszystkie dziedziny sztuki użytkowej. Do najbardziej znanych realizacji należą pochodzące z końca lat 20. wnętrza budynków Związku Zawodowego Kolarzy oraz Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, cenione jako świetne przykłady polskiej odmiany art déco. Często i chętnie angażował się w prace zespołowe, wciągając do nich także swoich studentów (np. realizacje wnętrz polskich transatlantyków w latach 1934–1935)

Legionista i pilsudczyk, nie należał nigdy do żadnej partii politycznej, ale angażował się w życie społeczne i pracę w administracji państwowej, zawsze w kwestiach



bliskich organizacji życia artystycznego i szkolnictwa. Współtworzył Instytut Propagandy Sztuki w 1930 roku, w latach 1936–1938 był senatorem RP. Po wojnie współpracował z utworzonym przez swoją studentkę, Wandę Telakowską, Instytutem Wzornictwa Przemysłowego. Brał także udział w pracach wielu komisji i komitetów związanych z życiem artystycznym, służąc doświadczeniem i wiedzą, wykorzystując swój zmysł organizacyjny.

Przez wszystkie te lata Akademia stanowiła centrum jego działań, studenci zawsze mogli liczyć na jego wsparcie (przed wojną wyreklamował jednego z nich z więzienia, gdzie ten znalazł się za komunizowanie). W powojennych, trudnych politycznie latach pedagogzy Akademii, często uczniowie Jastrzębowskiego, zwracali się do niego „Panie Senatorze”, honorując jego specjalny status w swoim gronie. Wydaje się, że jednak najistotniejszym i najbardziej adekwatnym tytułem Wojciecha Jastrzębowskiego, oddającym jego największe zaangażowanie, był określenie, które umieszczał w przeróżnych ankietach personalnych: „profesor Architektury Wnętrz na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie”.

Tekst do przygotowywanej przez Wydział Malarstwa ASP w Warszawie publikacji *Jastrzębowski / Rekonstrukcja*.

Kompozycja Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego. Rekonstrukcja wybranych ćwiczeń i metodyki nauczania pod red. Jana Mioduszeńskiego, współpraca redakcyjna Joanna Kania

Joanna Kania – historyk sztuki, pracuje w Muzeum ASP w Warszawie.

Przytomni (obecni) w grze cieni. Sławomira Marca Walka dobra ze złem

Zdjęcia z wystawy
S. Marca *Walka dobra ze złem*,
Galeria Labirynt, Lublin,
24.01 – 8.02.2015.
Fot. archiwum artysty

Małgorzata Stępnik

Schattenspiel. Gra pozorów. Migotanie przezroczystości. Powolny rozkład obrazu sublimującego się – niemal dosłownie – w niewidzialne opary. Sławomir Marzec otworzył swą wystawę, opatrzoną znamienym tytułem *Walka dobra ze złem*, rozrysowując na podłodze lubelskiej Galerii Labirynt postaci anioła i diabła, zapożyczone z drzeworytów zdobiących wydanie traktatu Girolamo Savonaroli *Prediche dell'arte del ben morire*. Owe antytetyczne figury – biorące wszakże udział w boskim planie, wyznaczające śmiertelnikom *limina*, granice niemożliwości i obszar realnego bytowania pomiędzy (*in-between*) – naniósł artysta na szeroką połą podłogi wodą wylewaną z butelki. W niedługim czasie subtelne zarysy częściowo ulotniły się, częściowo zaś zmieszały z pyłem – jakże ludzka to metafora – przyniesionym na butach przez licznie obfitą publiczność.

Na frontyspisie dzieła, stanowiącego rozwinięcie płomiennej homilii wygłoszonej przez Savonarolę 2 listopada 1496 roku, widnieje obraz-przestroga *Triumf śmierci. Kazanie o sztuce dobrego umierania*, bo tak można przełożyć tytuł traktatu dominikanina. Jest on jednak zarazem, w sposób paradoksalny, kazaniem o sztuce dobrego życia. Bo czy nie jest paradoksalną i amfiboliczną cała nasza egzystencja? I, choć dawno

już rozwiały się prochy nad Piazza della Signoria i nie pozostał po nich najmniejszy molekularny ślad, polarizujące siły dobra i zła wciąż działają, także poza naszą percepcją.

Zastanawiam się, czy w zamysle artysty wybór motywu *arte del ben morire* ma wieść odbiorcę ku pytaniu o śmierć, ewentualnie głęboki kryzys sztuki *per se* czy też raczej – za czym bardziej bym się skłaniała – o zmierzch (jej) *interpretacji*. Przy czym nie idzie tu, jak sądzę, o interpretację pojmowaną jako prosta identyfikacja -izmów, automatyczne szeregowanie dzieła w siatkę ideologicznych skrótów, lecz o taką, która stanowi wynik uważnej, niespiesznej i *przytomnej* kontemplacji. To właśnie *przytomność*, ulubione słowo Marca, często przewijające się w jego pismach – zgodnie z etymologią oznaczające również *obecność* (zob. czeskie słowo *přítomnost*) – stanowi antidotum na powszechną anestezję, zmienia widzialność w wizualność i dalej – w wirtualność. Co istotne, uważna obecność *przed obrazem* dopuszcza element niewiedzy, cień osnuwający oczywistości.

W powyższym zdaniu aluduję, rzecz jasna, do Georgesa Didi-Hubermana, niejednokrotnie zresztą przywoływanego w publikacjach Marca (vide np. *Wszystko czyli obraz i obrazy*¹). Na stronach *Devant l'image*, w rozważaniach nad freskiem *Zwiastowania* namalowanym przez Fra Angelica, francuski filozof wyraża hipotezę, zgodnie z którą: „Obrazy nie zawdzięczają swej mocy jedynie transmisji wiedzy – widzialnej, czytelnej czy niewidzialnej. Ich moc spleta się i wikła z przekazywaną i ulegającą przemieszczeniu wiedzą, wytwarzaną i przekształcaną *niewiedzą*. Wymaga zatem spojrzenia, które nie zbliża się tylko po to, by odróżnić i rozpoznawać, za



wszelką cenę nazywać to wszystko, co uchwycone, lecz które oddała się nieco i *powstrzymuje od objaśnienia*².

Próżnym byłoby doszukiwanie się prostych objaśnień do wystawy goszczącej w przestrzeni Galerii Labirynt (24.01 – 08.02.2015). Artysta nie ułatwił odbiorcy zadania – na szczęście! – zonglując jego uwagę, pozostawiając go w paradoksalnym stanie pewnego niedosytu i oszołomienia; głodu wywołanego celową ascezą, antykallizmem formy oraz zadziwienia nagłą mocą, zdawałoby się – banalnych komunikatów. Pierwszy element, z którym skonfrontowany został widz, stanowił kwadrat czarnej ściany, jak stwierdza Marzec – pozornie malewiczowski z ducha, lecz niejako „odwrócony”, bo „pokryty ornamentem narracji”. Na owym kwadracie, ostro tnącym krawędziami głuchą, nieco spatynowaną czasem biel ścian, widniał napis, który przytaczam niemal w całości: „Walka dobra ze złem w każdej epoce przybiera inną postać. Jak dzisiaj dostrzec ją w zgiełku radykalnych przemian, gdy wszystko zamienia się nieustannie we wszystko? Czy jest ona już jedynie mitem, czy trwa nadal, choć często niedostrzegana? Czy współczesną jej wersją są tylko hasła higieny czy fitness? A może walka ta została już rozstrzygnięta? Dla tych pytań tworzę miejsce i czas w ogromnej przestrzeni Galerii Labirynt. Na pierwszy rzut oka wydaje się ona pusta. Później dostrzegamy pojedyncze przedmioty, a przy nich narysowane tabliczki z autentycznymi internetowymi

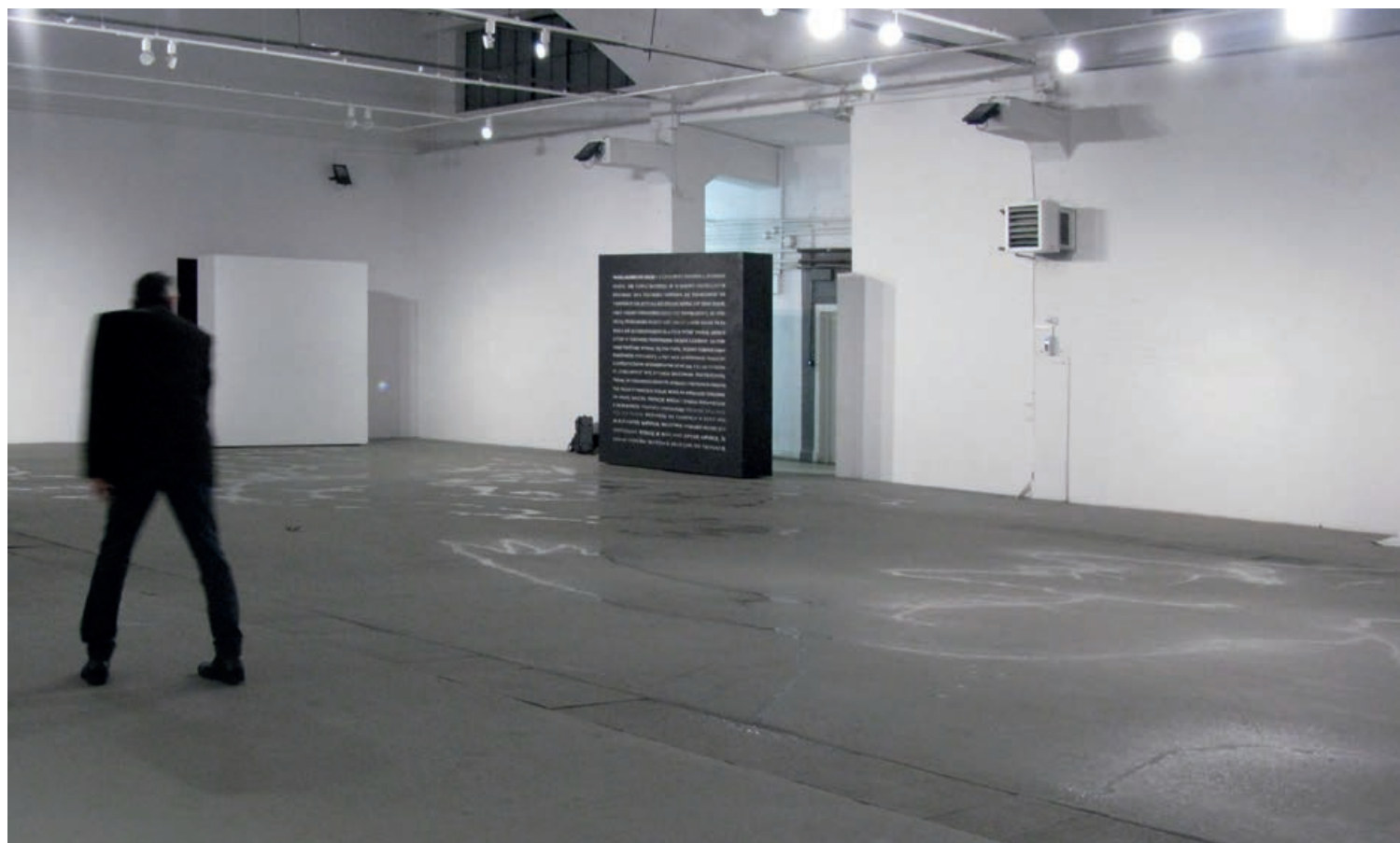
newsami. I sylwety postaci »uwikłanych« w te sytuacje szkieletowane *przezroczystą* taśmą; na pograniczu graffiti, komiksu i instrukcji obsługi”.

Rachityczna, plastikowa choinka, papierowy samolocik, zdezelowany grill, szkolne plecaki, rozbite cegłówki... Wszystkie te banalne, jakże niepoetyckie rzeczy, przykuwające uwagę jedynie poprzez kontrast z tłem, stanowiły poniekąd ilustrację do inskrypcji naniesionych na ściany niedbałym, pospiesznym pismem, zamieszczonych zdecydowanie powyżej linii wzroku odbiorcy obdarzonego przeciętnym wzrostem. (Czyż takie umiejscowienie nie powoduje, iż podświadomie nadajemy im specjalny sens; zupełnie jakbyśmy oglądali malowidła we wnętrzu świątyni?). Każda z tych ołówkowych „sentencji”, równie nonszalancko obrysowana ramką i, rzecz by można, „skonkretyzowana” toczonym rdzą gwoździem wbitym w ścianę, opatrzona była datą. Każda bowiem była cytatem pochodzącym z medialnych, w głównej mierze internetowych, doniesień. Owym absurdalnym wyimkiem – jak mówi sam artysta „przykładom aktualnego »szumu tła«, dowodom na „zidiocenie kultury masowej” – i dopełniającym je najwyczajniejszym przedmiotom towarzyszyły fantomowe, migotliwe postaci, wylaniające się z bieli ścian; co istotne – w schematyczny sposób wyklejone przezroczystą taśmą, wyobrażone w naturalnej, *ludzkiej* skali.

2. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 16 [podkr. M.S.]. Autorem tłumaczenia cytowanego fragmentu jest A. Leśniak.

1. „Obraz jako spojrzenie re/konstruowane nie jest więc w moim ujęciu epifenomenem, odzwierciedleniem, śladem czy re/prezentacją rzeczywistości. Nie jest też »obrazem-rozdarcie« Didi-Hubermana, który miał przedstawić rzeczywistość jako »fragment, strzęp« poza alternatywą »obrazu pełnego« (*image-tout*) i zakazem

obrazu, czyli poza walką (*de facto* polityczną) między ikonofilią i ikonoklazmem. Stanowi bowiem w moim przeświadczeniu wyjątkową, idiomatyczną sytuację, osobliwość wizualności, a to dlatego, że OBRAZ JEST PRZEJAWEM SZTUKI” [podkr. S.M.]; S. Marzec, *Wszystko czyli obraz i obrazy*, Lublin 2012, s. 32.



Rzeczony inskrypcje brzmiały następująco:

- 28.06.12. Administracja Sycylii zatrudnia 3 tys. strażników leśnych, mimo że już Rzymianie wycięli wszystkie lasy.
- 04.11.12. Dziecko rzuciło się z okna bloku w Chaikovsky (Rosja), gdy jego ulubiona postać z kreskówki straciła życie.
- 18.03.13. Fundacja Pomocy Dzieciom „Maciuś” z Gdyni w 2009 r. z 5,1 mln zł darowizny na pomoc dzieciom przeznaczyła tylko 218 tys. zł.
- 20.12.13. W londyńskim teatrze Apollo widzowie oklaskiwali walący się dach, w przekonaniu, że to część spektaklu.
- 10.05.14. Podczas ćwiczeń w rejonie Skulska zaginął dron. Według MON samolot zerwał się z linki, lecz producent twierdzi, że żadnej linki nie było.
- 05.09.14. Turystka spontanicznie posprzątała plażę na Sardynii. Otrzymała grzywnę 160 euro za wyrzucanie śmieci w miejscu, gdzie nie ma meldunku.
- 10.12.14. Pogrzeby w Wielkiej Brytanii są tak drogie, że część rodzin spala ciała bliskich w ogrodzie. Prawo na to pozwala.
- 23.12.14. Siedem dziewczynek w Bośni w wieku 13 lat jest w ciąży po szkolnej wycieczce do Sarajewa.

Po cóż zatem przywoływać „szumy z tła”? Czyniąc to, tworzę przecież isticie szkatułkową kompozycję, podążam za postmodernistyczną logiką cytatu w cytacie, być może nawet odtwarzam pewien rytuał zawłaszczania. A jednak robię to, jako że każdy z powyższych urywków, wyrwanych z nieznanego mi kontekstu, zdaje się stanowić *signum temporis*, istotne świadectwo czy też symptom współczesnych *mentalités*. W zdegradowanych okruchach, resztkach i odpryskach krążących w wirtualnej przestrzeni zakodowana jest informacja o większej całości (lub całościach), tak jak w pojedynczej komórce zapisana jest pełna informacja genetyczna. Czy nie przywodzi to na myśl Blake'owskiego „świata w ziarenku piasku”? Albo jeszcze inaczej – Platońskiej metafory jaskini?

A zatem, na przykład, inaczej niż filmowy Zorba nie zwykliśmy estetyzować katastrof (*What a beautiful disaster!*). Jesteśmy raczej podobni publiczności Apollo Theatre oczekującej efektów specjalnych, bezpiecznych kataklizmów *rozgrywających się* w szacownych przybytkach kultury. Katastrof – znowuż paradoksalnie – konstruowanych zgodnie z regułami gry, w duchu społecznego rytuału. Nieco rozbawia, ale już chyba nie dziwi casus turystki ukaranej za spontaniczne sprzątnięcie plaży. Koniec końców wkroczyła ona na cudzy obszar, dokonała wylomu w biurokra-

tycznym pseudoracjonalnym quasi-porządku. Zdążyliśmy na dobre przywyknąć do biurokratycznych mechanizmów, których przecież tak bardzo obawiał się już onegdaj Max Weber. Czy historia nieszczęsnej turystki nie może być potraktowana jako metafora mechanizmów regulujących postać obecnego artworłdu? Dziś warunkiem uroczystego wkroczenia w uświęconą domenę Sztuki jest zgoda tak zwanych instytucji kwalifikujących (o czym już kilka dekad temu przekonywali Arthur C. Danto i George Dickie). Niepokorny Dalí, w manifestie *Ma Révolution Culturelle*, spisany w dniach Paryskiego Maja, nazwał instytucje orzekające twórcami „folklorystycznymi”, przyczółkami powszechnej „kretynizacji”³.

I nikogo już chyba nie dziwi bezsensowna praktyka zatrudniania strażników nieistniejących drzew. A może jest ona nie tyleż bezsensowna, ile bezcelowa? (Czy sens musi posiadać teleologiczne umocowanie?). *Être dans l'air du temps* oznacza dziś skonstatowanie stanu – i pogodzenie się z nim – wszechpanującej symulacji, ontologicznej płynności. By (za)istnieć, wystarczy być pomyślanym. Pięknie jest strzec fantazji. Jak pisał Baudrillard w *Zbrodni doskonałej*: „Złudność świata [...] to ukazywanie się rzeczy takimi, jakimi są, mimo że same nie istnieją. W sferze pozoru rzeczy są tym, za co się podają”⁴.

Należy jednak mieć na względzie, że według Baudrillarda – a jego wizja rozmiąga się z potocznymi intuicjami – to właśnie *rzeczywistość* jest symulacją; *rzeczywistość* „nieznośnie uległa wobec wszelkich hipotez”, zniechęcająca „swym żalonym konformizmem”⁵. Antytezę nieistniejącej rzeczywistości (zarazem symulacji jako jej szczególnego przypadku) stanowi iluzoryczność. Produkcja symulacji jest symptomem ludzkiej

dążności do „nadania realności” światu, parafrazując nieco słowa filozofa – „zmuszania go do zaistnienia”⁶.

Baudrillardowska symulacja jako „proceder odczarowywania świata”⁷ – jak sędzę odczarowywania pokrewnego Weberowskiemu pojęciu *Entzauberung* – nie stwarza, jak mogłoby się zdawać, perspektywy nieograniczonej kreatywnej wolności. Podobną myśl wyraża na stronach *Sztucznej obecności* Lambert Wiesing, podkreślając, iż odbiorca/percypujący i, jak się domyślamy, szerzej – uczestnik kultury ma ograniczony wpływ na symulowany obiekt, jako że ów zachowuje się tak, *jak gdyby* podlegał prawom fizyki.

„W symulacji – powiada Wiesing – nie mamy do czynienia ze światem surrealitym, ale z pełnym niespodzianek światem wirtualnym. W wirtualnej rzeczywistości symulacji cyfrowej widz bowiem nie może dowolnie dysponować obrazami-objektami, ale wchodzi z nimi w interakcję”⁸.

Zatem symulacja wprowadza nas raczej w obszar rytualistycznych zachowań wyzutych z głębszych sensów, w domenę gry będącej prawdopodobnie ostatnią utopią ponowoczesności (choć, na przykład, Bauman tego samego dopatruje się w zmiennych modach, ukuwając zgrabny neologizm *u-via*). „Ogólna agonistyka” aktów językowych jako wynik i zarazem odpowiedź na „rozpad wielkich narracji” w sposób szczególnie zajmowała Lyotarda⁹. Do autora *La condition postmoderne* chętnie odnosi się w swoich tekstach Marzec, poddając, *per analogiam*, oglądowi (i osądowi) kondycję ponowoczesnej sztuki:

„Często cały postmodernizm określa się jako *grę resztkami*. Wszystko, literalnie wszystko zmienia się tu w nieprzewidywalną, bezosobową grę o zmiennych regułach, lokacji i dynamice. Historia więc nie jest już

3. Oto stosowny fragment manifestu Salvadora Dalí: „Quantified Institutions: Add a quantum of libido to antipleasure organizations such as UNESCO. Make UNESCO a ministry of public Cretinization, so that we will not lose what has already been done. Blend in some laudable folkloric prostitution, but add to it a strong dose of libidinal and spiritual energy. Thus transform this center of superborededom into a genuine erogenous zone under the auspices of Saint Louis, chief legislator of venal love”, www.noteaccess.com/APPROACHES/Dali.htm [data dostępu 25.03.2015] [podkr. M.S.]; cyt. za: J.-L. Ferrier, *Art of Our Century: The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*, New York 1988, s. 651.

4. J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 26.
5. Ibidem, s. 11.
6. Ibidem, s. 26.
7. „Oto zakrojony na gigantyczną skalę proceder odczarowywania świata – dosłownie uśmiercania ludzkości świata, obdarzonego odtąd całkowitą realnością – na tym polega właśnie symulacja. Przeciwnością symulacji nie jest zatem rzeczywistość, stanowiąca jedynie jej szczególny przypadek, lecz złudzenie. Kryzys nie dotyka bynajmniej rzeczywistości – tej nieustannie przybywa, wytwarza się ją bowiem i odtwarza z pomocą mechanizmów symulacji, sama w sobie nie jest wszak

niczym innym jak symulacyjnym modelem.” [podkr. M.S.]; ibidem.

8. L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 139.

9. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 45, 59. W innym miejscu Lyotard pisze: „Wśród pleniących się gier językowych zdaje się zanikać sam podmiot społeczny. Więż społeczna ma charakter językowy, ale nie stanowi jej jednolita nić. Jest to tkanina, w której krzyżują się co najmniej dwie, a w rzeczywistości niezliczone ilości gier językowych rządzących się odmiennymi regułami”; ibidem, s. 116.

dekonstrukcją przeszłości, ale aktywną grą z pamięcią, podmiot jest efektem gier języka, dyskursów, Różni, form władzy etc. Nie jest w ramach tego myślenia możliwe żadne uogólnienie, regularność czy typologia. Według Lyotarda pozostaje nam jedynie *wymyślać nowe posunięcia i gry*. Wygląda na to, że postmodernizm zastąpił rzeczywistość przez dynamikę różnych gier, czy wręcz samą dynamiką grania. A jedyną troską jest badanie możliwości podtrzymania i rozszerzenia przestrzeni i dynamiki tych gier¹⁰.

W ujęciu Marca, ponowoczesna sztuka jest już raczej „postsztuką”, czyli „formą uczestniczenia w grze o dominację kolejnych kulturowych aktualności¹¹”. Jest domeną rytualizmu i (pseudo)intelektualnej łatwości; obszarem bezpłodnych autocytowań i tautologii – bo w końcu „postsztuka powstaje z postsztuki” – co bodaj najistotniejsze, miejscem, w którym kontekst przedkłada się nad subtelną i złożoną interpretację: „Jedną z podstawowych cech postsztuki jest *monokontekstualność*, redukcja do określonego doraźnego kontekstu. Polega to także na tym, że dopuszczana jest *tylko jedna jedyna interpretacja* danego wydarzenia. Nie wolno inaczej interpretować, bo narazimy się na zarzut, że nie rozumiemy¹²”.

Rozumienie nie jest tożsame z prostą – by nie rzecz prostacką niekiedy – klasyfikacją, wtrącaniem rzeczy bądź idei w nawias sloganu¹³. Stąd też w pełni zgadzamy się z konstatacjami Marca, zamieszczonymi na stronie założonego przezeń Forum Nowej Autonomii Sztuki: „Za sztukę uznawane bywa to, co do tej pory nie było sztuką i – to najgorsze – tylko dlatego, że do tej pory nie było sztuką. Znaczące mają być już tylko formy przekraczania sztuki, a nie jej dokonania. Żadne głębie, refleksje i wirtuozerie, a już tylko autentyzm negacji i odporność na konwencjonalne sublimacje¹⁴”.

Cóż ztego w sublimacji – jak już wspomniałam zresztą – pojawiającej się, i to w sposób dosłowny, jako istotny moment wystawy o *Walce dobra ze złem?* Złe jest natomiast to, że – mówiąc językiem metafory – w sztuce najnowszej zasadę stanowi raczej desublimacja czy re-sublimacja redukująca bogatą myśl do nośnych haseł, przezroczystych klisz. Zdaje się, że wizualny symbol tej zasady stanowią pasma *przezroczystej taśmy*, które nałożył Marzec na biel galeryjnych ścian. Biel, która przecież – jak pisze artysta w komentarzu do innej wystawy (Warszawa, Galeria Foksal, 2012) – jest „synonimem czystości, niewinności, ale i pustki, nicości, oraz – paradoksalnie – pełni, a nawet *sacrum* czy *sanctum*¹⁵”. Te właśnie „klisze”, zaaranżowane w schematyczne formy, niejako neutralizują jej znaczeniowy potencjał. Odwodzą odbiorcę od obserwacji własnego, „osobistego” i niepowtarzalnego cienia.

Można, w rzeczy samej, dostrzec w myśleniu Marca pewien rys platoński; zwłaszcza gdy deklaruje on, iż: „Przesłanie całej wystawy – mimo że wielowymiarowe – powinno sprowadzać się do jednego: Widz wychodzący z wystawy powinien zadać sobie pytanie: Dlaczego właściwie *nie widziałem* walki dobra ze złem?”. To, że czegoś nie dostrzegamy, nie oznacza przecież, że tego nie ma. Postaci anioła i diabła, przeskalowane, a przez to zniekształcone w oku oglądającego (a nawet wymykające się jego percepcji) także (za)istniały, a raczej objawiły swą obecność. I nie przestały istnieć, niesione w cząsteczkach oparów, wdychane przez publiczność. Z drugiej strony jednak artysta pokazuje również ludzką skalę, tak nie lubianą przez autora *Politei*, bowiem wyklejane taśmą postaci, mieszające się w migotliwym korowodzie z cieniami widzów, zachowują – mimo wszystko – naturalny wymiar.

Rzecz jasna, nie bez powodu wyróżniłam wyżej słowo „przezroczysty”. Susan Sontag w swym bodaj naj-słynniejszym eseju, rozliczającym się z rzekomą „plagą

interpretacji”, pisała, iż „w kulturze, której zasadniczym problemem jest nadmierny rozrost intelektu”, stanowi ona „zemstę intelektu na sztuce”. Antidotum na nią, jako ponoć „działanie reakcyjne i duszące¹⁶”, miałyby stanowić właśnie owa „przezroczystość¹⁷”.

Być może jednak „walka dobra ze złem” jest właśnie batalią o interpretację, o przywrócenie jej należnego miejsca zarówno w artystycznej, jak i odbiorczej *praxis*? Być może też chodzi o powrót Logosu? Pseudointerpretacje, w które obfituje współczesny artworld, wszystkie te gotowe zestawy możliwych „odczytań”, są tak naprawdę mempleksami; zgodnie z terminologią Richarda Dawkinsa – kompleksami *memów* (ang. *meme*), czyli kulturowych „replikatorów”, których przeżywalność zależna jest od stopnia prostoty¹⁸. Natomiast złożona i dogłębna, a więc wartościowa interpretacja – o czym wspomniałam już odwołując się do Didi-Hubermana – winna zawierać także element niewiedzy i, jak sądzę, również błędu (*error*), błędzenia (*errare*). W takiej kondycji znajdujemy wszakże wiecznie pytającego Nietzscheańskiego wędrowca i jego... cień.

Owo intelektualne włóczęgostwo oznacza jednocześnie znajdowanie się w stanie paradoksalnym i liminalnym. Jak pisał Maurice Blanchot: „Błąd oznacza wędrowkę, niemożność wstrzymania się przed nią i pozostania na miejscu... Krainą włóczęgi nie jest prawda, lecz wygnanie; zamieszkuje on (gdzieś) na zewnątrz¹⁹”. Kluczowe jest właśnie określenie owego „zewnątrza” i granicy, która – Derrida stwierdza to dobitnie w *Restytucjach prawdy w rozmiarze* – konstytuuje to, co „wewnątrz²⁰”.

Wystawa Marca, inteligentnie skonstruowana i oparta na grze paradoksów – bo czyż one, jak twierdził Oscar Wilde, nie chodzą tymi samymi ścieżkami, co prawda? – przypominając nam o toczącej się *Walce dobra ze złem*, budzi w letargu anestezji, przywraca ostrość (nie prostotę!) widzenia. Nie śmiem podejmować się żadnych diagnoz, nie zamierzam rozstrzygać kwestii: kto, a raczej – co w tej batalii ma szansę na



zwycięstwo. (Diagnozy i rozstrzygnięcia bywają nader szkodliwe). Zamiast tego pozwolę sobie na koniec oddać głos artyście:

„W moim przekonaniu nie ma sensownej alternatywy – musimy dbać o różnice, o odmiennosc samych różnic. Musimy także szanować aporie i sprzeczności, pielęgnować paradoksy, tudzież cenić zagadkową ironię i dystansujący dowcip. I jeśli trzeba, musimy umieć wytrwać wobec wieloznaczności czy niewyobrażalności. I nie zagłuszać pustki, gdy się na nią natkniemy. A to wszystko choćby dla jednego jedynego powodu: taki świat jest po prostu ciekawszy, a ponadto niesie nadzieję, że jest być może sensowny²¹”.

Małgorzata Stępnik – teoretyk sztuki, dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Jej zainteresowania badawcze mieszczą się w obszarze współczesnej estetyki, filozofii i socjologii sztuki. Członkini The International Association of Art Critics (AICA), NORDIK Association of Art Historians, Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata oraz Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

10. S. Marzec, *Sztuka, czyli wszystko*.

Krajobraz po postmodernizmie, Lublin 2008, s. 70 [podkr. S.M.].

11. Ibidem, s. 136. W innym miejscu artysta stwierdza, że: „Walka o wolność sztuki przez odrzucenie wszelkich jej własnych określoności skończyła się sukcesem. Całkowitym, bo... pozornym. W jego konsekwencji sztuka staje się bezbronna wobec wszelkich, literalnie wszelkich możliwych manipulacji. Każda inicjatywa poparta odpowiednimi pieniędzmi i zaangażowaniem mass mediów mogłaby dosłownie wszystko jako sztukę przedstawić i wylansować”; ibidem, s. 136.

12. Ibidem, s. 139 [podkr. M.S.]. „Postsztuka

powstaje z postsztuki – artysta ogląda magazyny artystyczne i kompiluje [...]

Oczywiście te plagiatowanie zallowane jest strategiami recydingu, apriopriacji, *footage* etc., ale nie zmienia to faktu wtórności postsztuki”; ibidem

13. W pełni zgadzamy się z konstatacjami Marca zamieszczonymi na stronie Forum.

14. forumnowejautonomiisztuki.blog.pl/2015/01/03/15/ [data dostępu 25.03.2015] [podkr. S.M.]. W artykule opatrzonym znamienym tytułem: *O (ponurych) konsekwencjach sztuki krytycznej*, opublikowanym na łamach „Arteonu” (2015, nr 1), Marzec poddaje krytyce redukcjonistyczną postawę

przedstawicieli polskiej sztuki krytycznej,

pisząc m.in.: „Deklarowany pragmatyzm, zaangażowanie i społeczna skuteczność

PSK jest w skali ogólnej właściwie zerowa.

To tylko marketingowa logistyka, to tylko »gwiazdorstwo« i kolejna salonowa estetyka. A ściślej: estetyka zradykalizowanej

jarmarcznej atrakcji, którą podniecają się »elity« w nadziei, że poprzez nią mogą

zarządzać »masami«. A przynajmniej mogą traktować innych jako masy i tłum”.

Cytat pochodzi z maszynopisu udostępnionego mi dzięki uprzejmości artysty.

15. Marzec, *Wszystko czyli obraz...*, s. 59.

16. S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Kucińska i D. Żukowski, Kraków 2012, s. 21, 16.

Cytowany esej przełożył D. Żukowski.

17. „Przezroczystość jest dziś największą, najbardziej wyzwalającą wartością w sztuce i krytyce. Dzięki niej można poczuć świetlistą energię płynącą z dzieła jako takiego, poznać rzecz taką, jaką jest”; ibidem, s. 24.

18. Zob. R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł.

M. Skoneczny, Warszawa 2007.

19. „Error means wandering, the inability to abide and stay... The wanderer's country is not truth, but exile; he lives outside”.

Słowa Maurice'a Blanchota cytuję w swym estetycznym manifestie Ronald Brooks Kitaj, założyciel The School of London; R. B. Kitaj, *First Diasporist Manifesto*, New York 1989, s. 121; cytowany fragment przełożyła M. Stępnik.

20. „Nie będąc ani dziełem (ergon), ani pozadzielem; ani wewnątrz, ani zewnątrz; ani ponad, ani pod nim, parergon dezorganizuje

wszystkie opozycje [...] i daje początek dziełu”; J. Derrida, *Restytucje prawdy w rozmiarze*, w: *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 16.

„Przeznaczeniem różnych dyskursów na temat malarstwa jest być może *odtworzenie granicy, która je konstytuuje*. I cokolwiek by one robiły lub mówiły, zawsze będzie dla nich jakieś wewnątrz i jakieś zewnątrz dzieła, o ile tylko istnieje coś

takiego jak dzieło [podkr. M.S.]; ibidem, s. 18.

21. Marzec, *Wszystko czyli obraz...*, s. 87.

Różne oblicza geometrii

Marcin Kozłowski wywodzi się z długiej tradycji myślenia i formowania abstrakcyjnego oraz geometryzowania w sztuce. Możemy najpierw wskazywać na wiek XX, ale właściwie kwestie, które podejmuje artysta, mają dalsze zakorzenie niż tylko to, co mieści ostatnie stulecie. Kultura starożytnych także wiele tu wyjaśnia. Sens swojej dotychczasowej pracy artysta osadza na kilku kluczowych przekonaniach – o pryncypialnej wadze formy, a jednocześnie nierozdzielności formy i treści, o posiadaniu przez nas „woli formowania” i szczególnej skłonności do formy spoistej. (Tę ostatnią wiąże z inspirującą go książką *O budowie formy architektonicznej* Juliusza Żórawskiego).

Magdalena Sołtys

Malarstwo to zawiera się w układzie znaczeń, jakie tworzą komplementarne lub bliskoznaczne pojęcia i określenia: kształt, forma, a dokładniej forma substancjalna czy esencjalna, granica przedmiotowa, kontur, linia – i ta służebna wobec „przedmiotu” przedstawienia, i ta uwolniona – harmonia, proporcja, relacja rzeczy, układ, miara, ład, porządek... I co szczególnie ważne – eurytmia i symetria. Wszystkie one są niewątpliwie ogólne, zdadne do wielokrotnego, elastycznego – zgodnie niemal z zasadą elementarza plastycznego – przypisania różnym dziełom. Nie są jednak w przypadku Kozłowskiego jedynie narzędziami, oczywistymi kryteriami budowy obrazu, które zostały w jakiś sposób, z jakimś powodzeniem użyte. Ich splot, rozpięcie na warianty stanowi podstawę tego malarskiego zapisu. Przynajmniej w tym kierunku to zmierza. Praca na marginesach problemu, w niuansach, rozluźnianie tautologii – w jakiej może się zamykać definiowanie formy – jest atutem i szansą wyrażenia wolności kreacji oraz mnożenia przez malarza przedstawień.

Kozłowski dość niedawno obronił dyplom. Dostawczy się na upragniony wydział malarstwa, już na drugim roku zaczął malować świadomie, wykorzystując wszystkie możliwości warsztatu. Teraz jest, mimo młodego wieku, malarzem ukształtowanym; który wie, co robi. Nie zmienia to faktu, że cały czas intensywnie poszukuje. Oczywiście jest to zagłębianie się we wcześniej podjęty problem, jakby sprężanie i rozprężanie swojej idei, właściwie *idée fixe*, poza tym – przemożnej

intuicji. Docieranie się ze sobą. Artysta jest refleksyjny i ma skłonność do metaanalizy malarstwa. Nie dokonuje jej jednak w samym obrazie, ten zawiera już sedno wyrazu, które przeszło przez zewnętrzne sito przemyśleń. Podaje odbiorcy po prostu skończony, zamknięty obraz – obraz sam w sobie. Nie ma wątpliwości, że warunek czysto malarskiego, fizycznego, optycznego działania zostaje spełniony. Kolejny poziom zostaje osiągnięty, kiedy przestrzeń obrazu, będąc obszarem doznań fizycznych, staje się również przyczynkiem do metaforyzowania. A to ma miejsce.

Każdy kolejny obraz coraz dobitniej dowodzi – tu została podjęta pewna i niczym nieskrępowana decyzja, została rozświetlona zadana sobie przez Kozłowskiego w procesie tworzenia kolejna formalna komplikacja. Nie mógłby on zaprzeczyć, że działa pod dyktando symetrii – w sposób jawny lub kamuflowany. To jakby jego naturalna predyspozycja. Symetria współpracu-

je z pewną dozą regulującej ją asymetrii – komplikacja daje zatem i tu o sobie znać. Nie jest to więc utopijna kalka zwierciadlana, która zamyka pole dla interpretacji, dla tajemnicy, i usztywnia odbiór. Plamy są zdyscyplinowane, choć nie muszą tą cechą zwracać uwagi; odznaczają się ostatecznie starannie wypracowaną niesubordynacją. Symetria jako przekształcenie niebędące identycznością najbardziej interesuje artystę. Zatem jego symetria nie jest banałem, stereotypem, tym, co spodziewane. Jest frapującym układem „zmiennych” i subtelną grą.

Szczególnie w ostatnich, czerwonych i czarnych obrazach pokazuje, jak pracuje nad układem, jak delikatnie, eterycznie balansuje w obrębie symetrii, bada jej właściwości, puentuje ją, dyskutuje z nią, niuansuje, „przesuwa”, zaburza – niemal poetycko. Co zwraca uwagę – coraz silniej sublimuje linię i wykorzystuje siłę apli w budowaniu napięć formalnych w kompozycji.

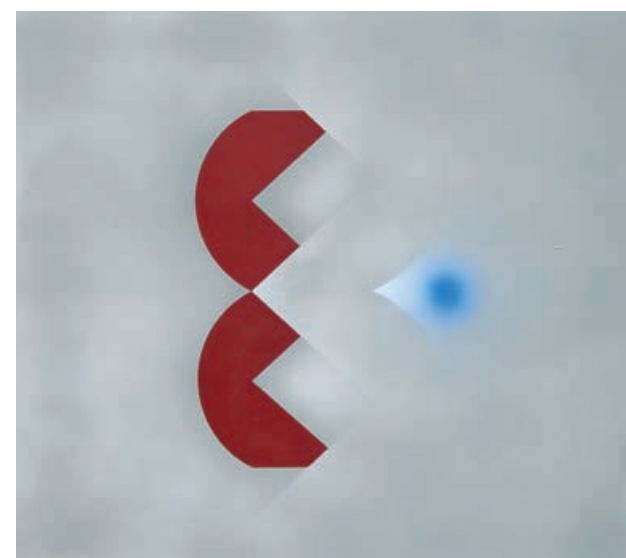
Marcin Kozłowski,
bez tytułu, 2013,
akryl na płótnie,
150×190 cm



Marcin Kozłowski,
bez tytułu, 2014,
tempera jajowa na płótnie,
73×65 cm

Dyplom, który zwrócił uwagę koneserów, już to zapowiedział. Obrazy w nim zaprezentowane grupują się dwoiście. Ale nie jest to dwoistość równoległa, porównawcza czy jakaś alternatywa. Raczej rozmyślane przeciwstawienie jednej koncepcji formalnej – dość rozbudowanej, „mięsiastej” (jak się okazuje, kiedy konfrontujemy części tej całości), w drugą – ascetyczną, zredukowaną, spoistą. W pierwszej koncepcji układy przestrzenne i formalne pozostają konstruktorskie, symetryczne oraz organiczne, anatomiczne – z „bebeciami”, mają dość gęstą tkankę malarską. Rozświetla je wewnętrzne światło z niejasnego źródła. Znak się uwidatnia, nawet eksponuje. Podrysowanie ołówkiem wprowadza własny i nieodgadniony sens, gdzieś w głębi wskazujący być może na kruchość wszelkiego życia. Kolorystyka obejmuje żółć, ochrę, sienę, czerwień czy umbrę, które dopełniane są przez, na przykład, czerń, biel, błękit. Notabene Kozłowski jest świetnym kolorystą. Poza tym potrafi dobrać barwę adekwatnie do intencji wyrazu.

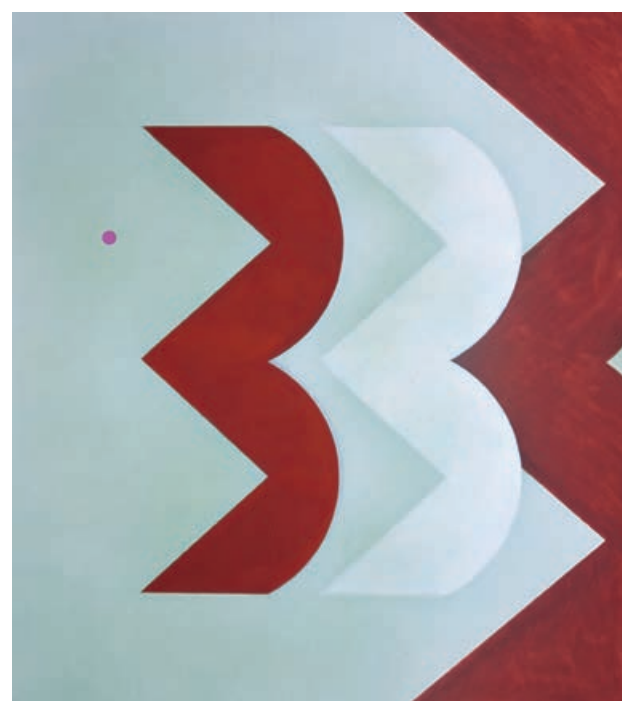
W drugiej części dyplomu obraz składa się głównie z bieli tła i znaku wywiedzionego z wcześniejszych doświadczeń. Ten znak jest par excellence organiczno-konstruktorski, syntetyczny, z ekspresją sygnalizacyjnego koloru, i lekki, niczym nieskrępowany. Działa mocną czerwiecią, żółcią, czernią. Artysta zna strategię teorii barw. W obrębie znaku dokonuje się zmiana natężenia koloru, a pulsujący kontur, zatrzymany zdecydowaną krawędzią, wywołuje efekty optyczne zbliżone do op-artu. Dyskretne podrysowanie utrzymuje na swój sposób tę konstrukcję we wzmacnio-



nej abstrakcyjnej przestrzeni. Toczy się gra, wynika z przesunięcia form w kompozycji. Zauważamy ich symetryczne układanie się względem siebie, dowożenie się. Z jednej strony zarysowują się ostre, kanciaste krawędzie, kąty proste. Z drugiej uwypuklają się obłe, organiczne kształty. Synchronizują się natura i kultura, organiczność i logika. Jeden znak o dwóch obliczach, o dwóch rantach, dwie strony tego samego medalu oznaczają współpracę, współzależność. Dopełnienie to jest doskonale, choć zawsze obarczone marginesem mutacji czy po prostu zmiany, która przecież pcha wszelkie zdarzenia i rzeczy do przodu. Na pewno „idealne” z natury i wymiennie, matematycznie nieidealne symetrie odsłaniają swoje niepodważalne piękno. Na jednej z prac zastanawiają jeszcze dwie nachłapane krople farby. Czy to kokieteryjna swoboda czy oddanie głosu przypadkowi w malarzkim rygorze?

Ten drugi typ abstrakcji (a wcześniej umownie druga część dyplomu) to kierunek, który Kozłowski intensywnie kontynuuje po dyplomie. Operuje tu znakiem na wzór szlaczka – ozdobnego elementu, który poprzez zwielokrotnienie i uproszczenie separuje odrębne sekcje treści. Specyfika w ten sposób jest wskazana. Ten szlaczek dotyczy jednak w istocie pewnej jedności i w jej ramach dopełnień cech różnych, dwoistych, także skrajnych czy sprzecznych. Ornament wydaje się słowem jeszcze bardziej odpowiednim. Kozłowski, zapatrzony w logikę architektury, pracuje nad tektoniką obrazu. Ornamenty mogą współgrać z nią lub nad nią dominować. Dotychczas jego obraz stanowił przede wszystkim układ przestrzenny. Teraz ornament, jako jedynie element podziału jakiejś kompozycji, urasta do centralnej roli „przedmiotu” przedstawionego. Łącznik, właściwie zbędny dla istnienia jakiejś struktury czy

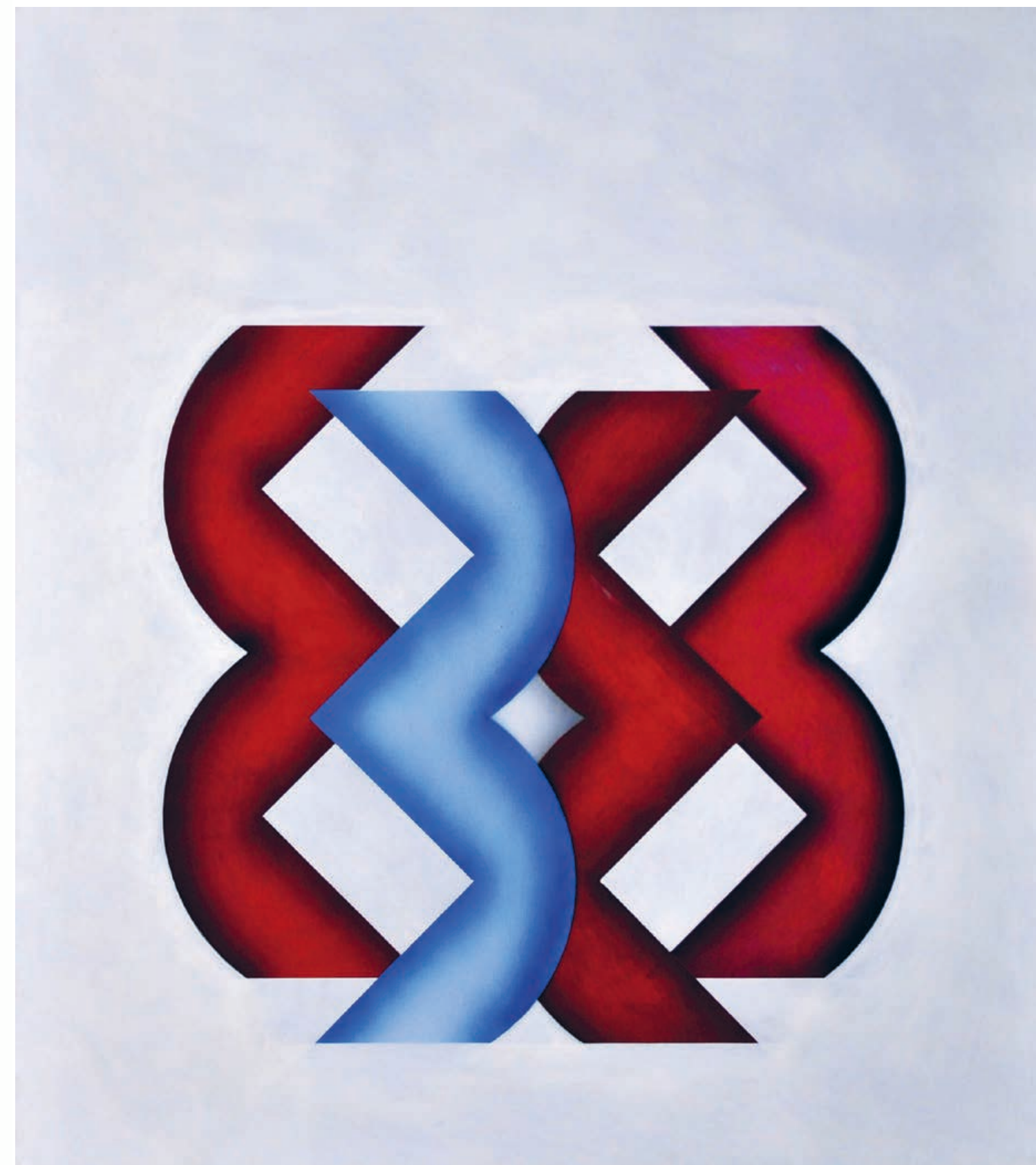
Marcin Kozłowski,
bez tytułu, 2014, tempera
jajowa na płótnie,
73×65 cm



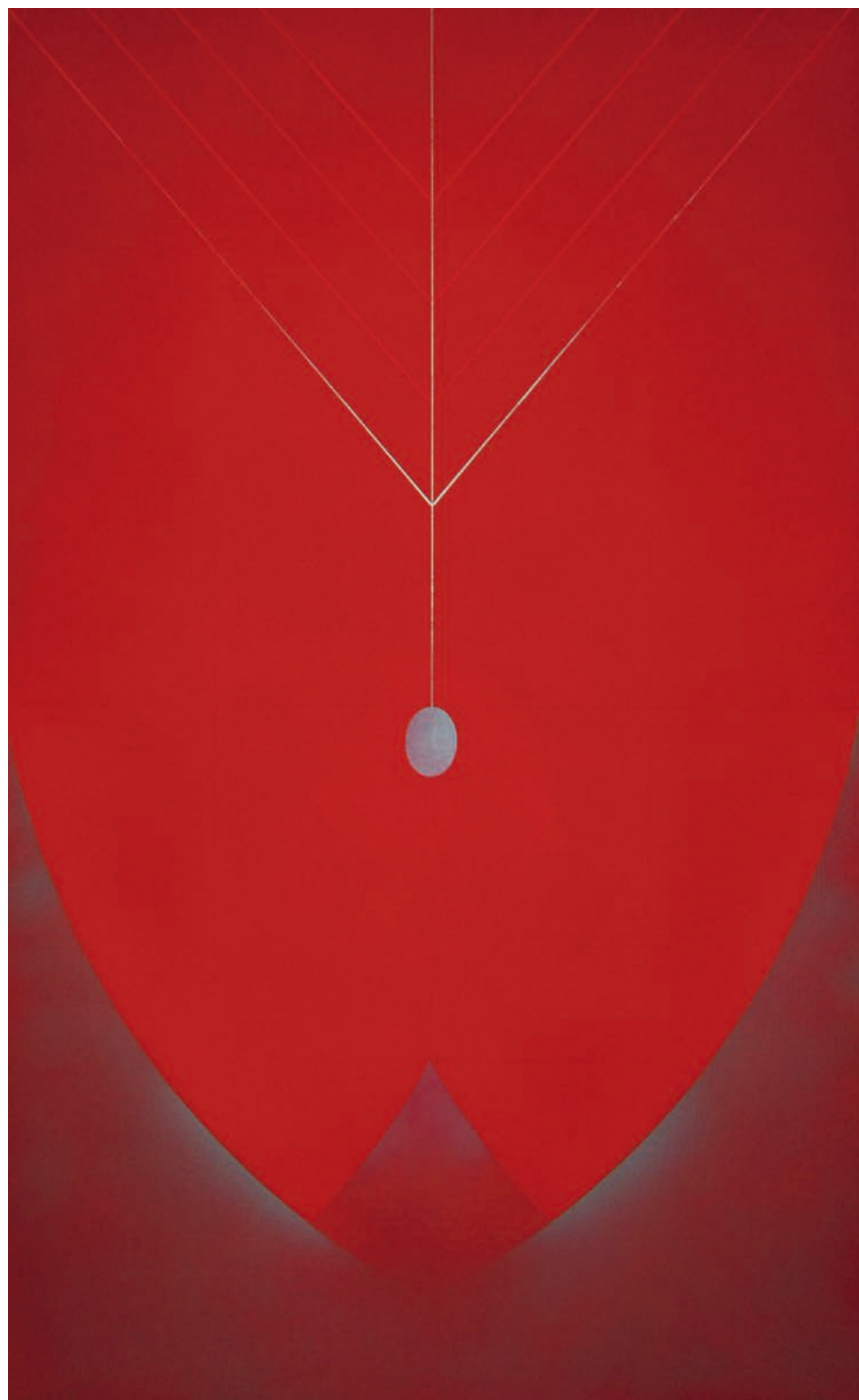
budowli, staje się kluczowy i eliminuje to, do czego należy. Skupia i rozstrzyga formalną sytuację w obrazie. Kozłowski proponuje współczesny, syntetyczny ornament – geometryczny, organiczny, abstrakcyjny i, co ważne, zarazem metaforyczny.

Ten znak nie jest jednoznaczny, nie chodzi o konwencjonalne, konkretne odwołanie, ściśle zaszeregowanie. Nie śledzimy szczegółowych symbolizacji, ale kolor całkiem niezależnie, choć mgliście, coś podpowiada, na początek zwyczajnie nastrój. (Kolor zawsze

Marcin Kozłowski,
bez tytułu, 2013,
akryl na płótnie,
180×160 cm



Marcin Kozłowski,
Kujd, 2015,
akryl na płótnie,
140×85 cm



może przecież symbolizować). Mamy tu do czynienia z przyjmowanym intuicyjnie znakiem ogólnym czy otwartym – znakiem dopełniania się skrajności, wzajemnego uzupełniania, symetrii czy ambiwalencji, synergii dobrze zakomponowanych różnic. Powodzenia spraw natury czy nawet kultury. Kozłowski wskazuje w ogólności na charakterystykę istnienia. Jest w tym apoteoza życia. Znajomość sekretnej geometrii nie jest

wcale konieczna. A metafora zawiera możliwość – jakby egzystencjalną możliwość zdeterminowaną właściwym, to jest zdolnym do jakiejś kreacji, porządkiem.

Marcin Kozłowski – ur. 1984. W latach 2008–2013 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowniach profesorów: Andrzeja Rysińskiego (2008–2009), Jarosława Modzelewskiego (2009–2011) i Wojciecha Cieśniewskiego (2011–2013). W 2013 roku otrzymał dyplom z wyróżnieniem rektorskim, zrealizowany pod kierunkiem prof. Wojciecha Cieśniewskiego, aneks przygotował w Pracowni Technologii i Technik Malarstwa Ściennego pod kierunkiem Edwarda Tarkowskiego.

Fot. Marcin Kozłowski



Marcin Kozłowski,
bez tytułu, 2012,
olej na płótnie,
130×110 cm

Marcin Kozłowski,
bez tytułu, 2012,
olej na płótnie,
130×105 cm

Marcin Kozłowski,
Rher, 2015,
akryl na płótnie,
90×105 cm

Malarstwo Karoliny Zdunek i rzeczywistości geometrii

Karolina Zdunek reprezentuje we współczesnej sztuce polskiej pokolenie trzydziestolatków. Została dość wcześnie zauważona i doceniona przez znawców za talent i dojrzałość. I do dziś nie ulega to zmianie. Proponuje intrygujący, niezwykle konsekwentny i kompletny koncept wizualny.

Malarstwo monumentalne, jakie artystka uprawia, ogarnia widza, jak ogarnia go to, co rzeczywiste. Może on wejść w świat malarski dzięki przeskalowaniu przedstawienia, zatem i odbioru. Służy temu i perspektywa linearna – niejednokrotnie bezwzględnie wciąga naszą uwagę do wnętrza obrazu. Piero della Francesca, który malarstwo traktował jako demonstrację głębi, jest przywoływany przez Zdunek, kiedy zdradza ona zapatrywanie na własną sztukę.

Przedstawia, najprościej to określając, miasto i jego elementy. Wycinki obszarów zurbanizowanych, bloki i punktowce, fronty budynków, ich konstrukcje... Obsesyjne z precyzji i bywa że surrealne rozwiązania architektoniczne – technologiczne korytarze, liniowe kręgosłupy, kanały i warstwy komunikacji (jak przejścia, tunele i klatki). Sugestie ścisłych układów konstruktorskich, gęste, linearne schematy, introwertywne i wychłodzone alienacją przestrzenie. Paradoksalnie pragmatyzm rozwiązań doskonale licuje tu z ich nieodgadnionością. Malarstwo to operuje hipnotycznymi trikami op-artu, wyzwala optyczne halucynacje, czasem buduje wirtualne scenografie jakby gier komputerowych, wyznacza jakieżś ścieżki w obrębie domniemanych symulakrów.

Malarka przenosi nas w miejskie utopie, roztacza wizje spokrewnione z modernistycznym marzeniem o idealnym mieście. W istocie kluczem do tej sztuki jest jednak rzeczywistość. Rzeczywistość, która istnieje, którą widzimy, z którą wchodzimy w powszednią interakcję. (Ta sztuka na pewno nie odsyła nas bezpośrednio do rzeczywistości samych obrazów). Jednakże środki wyrazowe, formalne są ambiwalentne – realno-nierealne.

Karolina Zdunek,
bez tytułu, 2003,
olej na płótnie,
270×190 cm

Geometria daje temu doskonałą podstawę. Równowaga abstrakcji i rzeczywistości oraz, nierozłącznie, iluzji i rzeczywistości są osiągnięte bez cienia wątpliwości.

Odnoszę wrażenie, że skupianie się w interpretacji jedynie na powierzchowności stylu międzynarodowego – modernizmie lat 1920–1960, oraz analogii wyprowadzonej z niego wprost do malarstwa, a właściwie na użyciu słowa „modernizm” w roli ogólnika, jest dość zawężające. Już sam fakt, że mamy do czynienia z przetworzeniem malarskim dokonany po ostygnięciu postmodernizmu, podpowiada, że należy drążyć głębiej. Modernizm, późny modernizm i postmodernizm w architekturze różnią się na poziomie ideologii, stylistyki czy idei projektowych. W malarstwie Zdunek znajdujemy cechy (kompleks zmiennych) dające się odnaleźć w każdej z trzech, wcale nie separowanych i wcale nie dalece spójnych, charakterystyk. (Do tego przecież wszystko to we współczesnej praktyce projektowej jest nadal żywe).

Forma, struktura, perspektywa i proporcja, porządek, logika i harmonia, wzorowane na plastycznej kulturze konstruktywistów, czystość kompozycji, powściągliwość wyborów formalnych są dla malarzki kwestiami zasadniczymi. Stawia na proste, regularne kształty, których oddziaływania wywołują wewnętrzne napięcia w obrazie. Tworzy malarski oksymoron – złożoną prostotę. Ta, ze swoistą wieloznacznością odniesień, jest właściwa późnemu modernizmowi. Wcześniej można było mówić po prostu i jedynie o prostocie. Struktury, konstrukcje w obrazie są najczęściej rodzajem ornamentu gigantycznej miary, polykającego je same. Modernizm negował ornament, późny modernizm uznawał strukturę i konstrukcję właśnie za ornament. Zdunek stawia na abstrakcyjny język form i, co ciekawe, zarazem na konwencjonalny. W tej sztuce są one dwiema stronami tego samego medalu. Jest tu i hiperbola, i forma w ostatecznym swym wyrazie enigmatyczna, co jest wynikiem działania





Karolina Zdunek,
z cyklu „schody”, 2007,
olej na płótnie,
270×190 cm

samego malarstwa. Mamy tu do czynienia z puryzmem modernizmu i skrajną powtarzalnością późnego modernizmu. Odnajdziemy efekt nieartykułowanego „niemego pudełka” modernizmu i skrajnej artykulacji późnego modernizmu, a nawet artykulacji semiotycznej postmodernizmu. Negacji przedstawiania w tej twórczości nie ma, a występowała w modernizmie. Za to późny modernizm hołdował przedstawianiu logiki, komunikacji, technologii, struktury i zamrożonego ruchu. Taką postawę wyraża Zdunek. Metaforę zaakceptował dopiero postmodernizm, a na jej warsztacie ona świetnie się odnalazła. Modernizm pomijał symbol, późny modernizm popelniał niezamierzony symbolizm. Postmodernizm w architekturze opowiada się za symbolizmem. Frapujące, że to malarstwo ustanawia symbolem sam modernizm – jego schematy, jego klucze.

Idee projektowe modernizmu zakładały przeźroczystość, z czasem coraz bardziej dosłowną. Postmodernizm bazował na jej zatarciu, na wieloznaczności. Idee

malarskie bez wątpienia są tu osadzone na odbiorze, który podąża za symbolem i metaforą (mimo że nie są podane wprost). Ten odbiór nie może być ani przeźroczysty, ani jednoznaczny. Charakterystyki trzech wskazywanych kierunków schodzą się zatem na poziomie niuansów i po części tasują. Mogą być dalej reinterpretowane, jakby mącił tu jeszcze postmodernizm w kulturze. W obrazach nie widzimy rezultatów decyzji admiratorki tego ostatniego – inaczej postmodernizm nie jest frontem tych prac, tych budynków. Co nie znaczy, że gdzieś wewnątrz się nie czai. Zasugerowane już wcześniej kwestie – aranże wirtualne, osobliwe flirty z hiperrzeczywistością, odniesienia do symulaków, i sensów im przynależnych – nie pozwalają całkiem lekceważyć tego odcienia w wyrazie prac.

Przygotowałam wystawę sztuki Zdunek w 2013 roku w Galerii Bardzo Białej. Wówczas wykorzystałam jej „modernistyczną” koncepcję malarską w oparciu o konkretne miejskie otoczenie. Realny widok zza okien i przedstawienia z obrazów szczególnie dobitnie dowodziły istnienia kontinuum wizualnego. Okna można było traktować jako punkty styku, porozumienia faktu i artefaktu. Miała miejsce zdumiewająca komunikacja wizualna – ciągłość geometrii budowała nasze postrzeganie. To malarstwo dosłownie, jak w przypadku mojej propozycji kuratorskiej, oraz w domyśle ma do dyspozycji oprawę miasta, ma kontekstualną miejskość na podorędziu.

Geometria to dla malarki rodzaj charakteru pisma. Geometria nas otacza – zresztą jest dość natrętna. Stanowi składową rzeczywistości. Wyznacza porządek wizualny orbit, po których się poruszamy, kontekstów naszych działań. Zgeometryzowana rzeczywistość zaskakuje jeszcze skłonnością do abstrakcji. Gdziekolwiek pójdziemy w mieście, gotowe, abstrakcyjne obrazy rzucają nam się w oczy. „Rzeczywistość” geometrii to spójna rzeczywistość obrazów – i w fakcie, i w artefakcie. Postmodernizm, jako prąd myślowy, dopominałby się o samą rzeczywistość obrazów. Ale tu Zdunek daje mu odpór.

Sekwencje przestrzenne zawierają pustkę, konstytutywny brak, dyscyplinujący klimat kontemplacji. Sterylne miasto jest czyste z człowieka. Śledzimy labirynty w poszukiwaniu jego kryjówki. Krańcowe komórkowe czy linearne powielanie to, zdaje się, próba poszukiwania tożsamości nie tylko przedmiotu, tego, co rzeczywiste, ale nade wszystko uogólnionego podmiotu. Poprzez taki wyraz malarski zostajemy zaproszeni do współuczestnictwa w unifikacji, definiowanej znakiem – formą, w której znika personalizacja. Co w prawdziwym życiu przecież ma miejsce. Ta przestrzeń skanduje niemo slogany współczesności i nowoczesności. Docieranie do

człowieka poprzez współczesność, sztandarowe formaty modernizmu i późnego modernizmu, które mogą ocierać się o postmodernizm, próbując jednak jego doświadczenie zręcznie przepracować, stanowi ważną część zadań tej sztuki. Jej powód, można się domyślać, jest konceptualny i egzystencjalny. To trudna i fascynująca poezja powszedniości i powszechności cywilizacji miejskiej.

W powiązaniu z powyższym występuje kwestia „architektura – moralność”. „Modernistyczny” mechanizm wyrażania znaczeń w tym malarstwie jest na nią otwarty. Komponent moralny malarstwa jest umiejscowiony w funkcjonalności i uspołecznieniu architektonicznego pierwowzoru. Logika formalna oczywiście nieco go kamufluje.

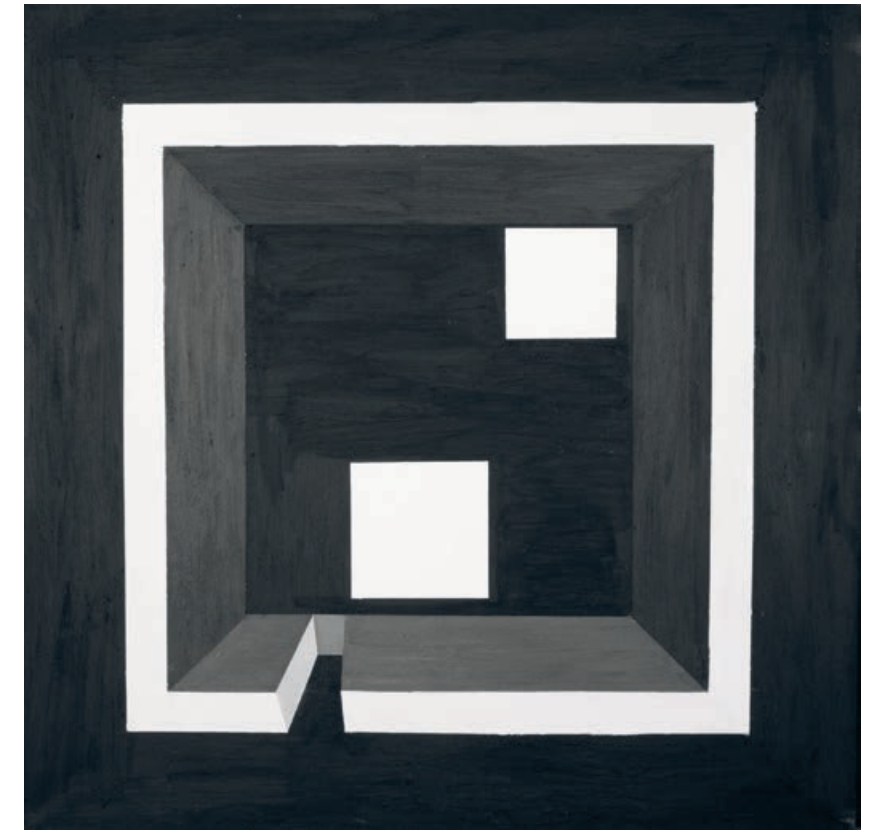
Logika, zimna, zdystansowana trzeźwość oglądu i silne skupienie na analizie – spotykają tu zmysłowość i emocję. Zawile są te „modernistyczne”, malarskie kody Zdunek.

Technika malarska w roli medium wzmacnia tę sztukę o jakości sensualne. Faktura impastów pozwala na „dotyk” materii. Zdunek stosuje zapomnianą i wybitnie pracochłonną, pochodzącą ze starożytności technikę enkaustyki.

Giorgio de Chirico, do którego artystka także się odwołuje, autoportret z 1911 roku opatrzył słowami: *Et quid amabo nisi quod aenigma est? (Co ukocham, jeśli*



Magdalena Sołtys | Różne oblicza geometrii



Karolina Zdunek,
Pracownia 4, 2011,
olej na płótnie,
140×140 cm

nie tajemnicę?). Tajemnica w obrazach Zdunek to tajemnica poliszynele. Jaka jest rzeczywistość form, w której żyjemy, każdy widzi. Jasne są także przynajmniej ich bezpośrednie, podstawowe znaczenia i konotacje. Jednak chcemy odbierać jej świat malarski w sposób ezoteryczny. Artystka nie pozostawia nam wyboru, ponieważ potrafi panować nad wrażliwością odbiorcy, otwierać i zamykać poziomy w tajemniczenia.

Karolina Zdunek – ur. w 1978 roku w Kielcach. Studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1998–2003. Dyplom na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Krzysztofa Wachowiaka; aneks z malarstwa ściennego w pracowni Edwarda Tarkowskiego. Otrzymała wówczas nagrodę za najlepszy dyplom ASP w Warszawie. Była między innymi stypendystką Premiera RP w 1997 roku, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w latach 2004–2005, zdobyła Grand Prix 37. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2005”.

Magdalena Sołtys – socjolog i antropolog kultury, antropolog współczesności, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną. Krytyk sztuki, redaktor wydawnictw jej poświęconych. Kurator wystaw sztuki współczesnej, autorka ekspozycji.

Karolina Zdunek,
z cyklu „schody”, 2007,
olej na płótnie,
270×190 cm

Fot. Przemysław Chrobak

Wystawa dwóch malarzy, Włodzimierza i Błażeja Ostoja Lniskich – których łączy szczególna więź (ojciec i syn), a jednocześnie różni w sposób zasadniczy bycie twórcą folklorystycznym i profesjonalnym, stwarza szansę dla wielu ożywczych i inspirujących obserwacji. Otwiera się ulubiona dziś w sztuce gra (ukrytych?) tożsamości i (pozorowanych?) różnic.

Czas paradoksalny, czyli *habitus versus hybris; ë nazôd*

Sławomir Marzec

Zacznijmy od kwestii folkloru utożsamianego potocznie z raczej bezrefleksyjnym reprodukowaniem lokalnych *habitus* – zwyczajów, nawyków czy stereotypów. Ludowość ma być zatem wiarą w naturalność i oczywistość, w sens i wartość świata wpisaną bezpośrednio w codzienność. Tak rozumiana ludowość pozostaje w zgodzie ze zdrowym rozsądkiem, ale jest też wiernością manifestowaną wobec świata baśni i legend, będąc swoistym przedłużeniem dzieciństwa. Obraz ludowy to rodzaj *ikony pauperum*. Wzruszający naiwnością, prostotą i banałem, które bywają tak daleko idące, że stają się wręcz zagadkowe. Czasami zaczynamy nawet wierzyć, że przejawia się w nich odwieczna mądrość przefiltrowana doświadczeniami pokoleń.

Najoczywiej stoi to w radykalnej sprzeczności z wymaganiami stawianymi profesjonalnym artystom naszego czasu. *Hybris* wolności i samostanowienia, krytycznej kreatywności operującej prowokacją, szokiem, zerwaniem, co kończyć się powinno nieustającą „zdradą” własnej tożsamości (w praktyce nie bywa aż tak źle, artyści pozostają zazwyczaj wierni przynajmniej swoim interesom). *Hybris* zakorzenienia w zmiennej, niedookreślonej aktualności, w nieustannej transformacji na pograniczu zraty wszelkiej określoności, co wielu wręcz identyfikuje z samym likwidowaniem tejże określoności i tradycji z jej stabilizującymi mechanizmami. I właśnie radykalizm, oryginalność samozaprzeczania oraz wynikająca w jej

konsekwencji konieczność jakiejś nowej utopijnej re/socjalizacji utożsamiane bywają obecnie – nie wiedzieć zresztą czemu – z obowiązującą kreatywnością.

Nasze potoczne identyfikacje tudzież wyobrażenia rzecz jasna niewiele mają wspólnego z rzeczywistością, która zazwyczaj okazuje się jednocześnie bardziej prosta i... bardziej złożona, niż to się nam wydaje. Jeszcze niedawno mówiło się, że zachowały się tradycyjne ludowe formy, lecz wyzbyte już swego ducha i treści. Czy zatem praktykowanie folklorystycznego *decorum* oznacza dziś wierność tradycji? Paul Ricoeur przestrzegał przecież: nie należy powtarzać przeszłości, ale zakorzenić się w niej dla wynajdowania czegoś nowego¹. Wielokrotnie spotykaliśmy się przy różnych okazjach z poglądem, że sam tradycjonalizm może już być wyłącznie pastiszem. Czyż zatem folklor – na naszym kontynencie – w ogóle jeszcze istnieje? Jeśli w Unii Europejskiej podlega unifikacji nawet kształt ogórka, wygięcie banana, a każdy przejaw regionalizmu ma obowiązek uzyskania certyfikatu legalności? Wielu ludzi sądzi, że obecnie nie ma kultury ludowej, a jedynie rynkowo/administracyjne wyobrażenie o niej i wynikające stąd re/animacje. Nie ma przecież społeczności, których duszami i sercem mogłaby ona zarządzać. Czyż zatem generuje on jeszcze jakąkolwiek wspólnotę czy raczej przeżył własną śmierć jako gadżet kolekcjonerski i logo muzealno/festiwalowe? Jak się zdaje, wkroczył raczej w fazę detradycjonalizacji, a zatem pilnie poszukuje alibi dla swego przetrwania. Podobnie zresztą jak i... sztuka współczesna, która nie będąc już manifestacją geniusza, idei czy choćby warsztatu, próbuje desperacko wyręczać policjantów, politruków, katechetów, barmanów czy oberaczy ziemniaków, by dowieść swej użyteczności. Dzieje się tak, ponie-



Wnętrze Galerii Współczesnej Sztuki Polskiej – Baszta Kurza Stopa, Chojnice

waż krach idei postępu i rozwoju w równym stopniu podważył wiarygodność zarówno osiągnięć przeszłości, jak i projektów świetlanego jutra – jak bowiem rozpoznać rozwój od degrengolady, skoro wszystko w drgawicy tak zwanych bezprzyczynowych ruchów Browna pogrążone? Jak orzec, czy ta czy inna aktualność byłaby lepsza? Zatem „ostała się nam jeno” powszechna nieufność i podejrzliwość. Przy czym rzecz jasna wszyscy wspólnie ubolewają nad utratą tradycyjnych więzi społecznych, nad utratą norm wzajemności i zaufania, czyli „kapitałem społecznym” (Robert Putnam) warunkującym przecież zarówno wszelką współpracę, jak i efektywność instytucji.

Z drugiej strony nadal istnieją ludzie, dla których lokalna etniczność stanowi wartość. Sztuka ludowa, identyfikowana do niedawna powszechnie z antypsychologizmem, epickością i samoreprodukowalną potocznością zmienia się na naszych oczach w sztukę naiwną („sztukę dnia siódmego”), a potem popularną. Zmienia się jej funkcja, a sama sztuka nabiera odmiennego znaczenia i charakteru. Otóż w obliczu globalnej post/kultury pełnić zaczyna funkcję kompensacyjną i... indywidualizującą! Dzięki niej i poprzez nią ludzie poszukują swojej wyjątkowości, prawa do inności i osobności. Naiwna bezpośredniość i radosna bezpretensjonalność ma być tu lekiem na codzienny stres i „wyścig szczurów”. A przecież jeszcze niedawno

jeden z guru płynnej ponowoczesności Anthony Giddens zapewniał, że indywidualizacja jest podstawową postacią detradycjonalizacji, która rychło wprowadzi związki tylko kontraktowe, przelotne i wyłącznie niezobowiązujące...

Niemniej coraz częściej pojawia się hasło neotradycjonalizacji opartej wszakże na świadomym wyborze, a nie fakcie urodzenia w danej wspólnotcie. Według Petera Bergera dziś tradycjonalizm zawsze jest neotradycjonalizmem². Polegać ma on nie tylko na odbudowywaniu wspólnoty, ale i również (!) pojedynczej podmiotowości, wspieranej przy tym dążeniem do suwerenności kulturowej. A nawet może być inicjatorem procesu desekularyzacji nowoczesności. Nierzadko napotykamy także wciąż żywe jeszcze hasła tak zwanej konserwatywnej rewolucji odwołującej się do „normatywnej siły faktyczności” (Hans Freyer). Pojawia się nawet nadzieja... refolklorizacji odbioru, która miałaby być efektem zastąpienia logiki nowości przez logikę powtarzalności³. Takie paradoksalne odwrócenia perspektyw wynikają przede wszystkim z narastającego znużenia schematyzmami buntów, szoków

1. P. Ricoeur, *Podług nadziei*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1991.
2. Cyt. za: *Deus otiosus*, red. A. Bielik-Robson, Warszawa 2013.

3. A. Gwóźdź w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, tom 3, red. A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2008.



Włodzimierz Ostoja
Lniski, *Ostatnia Wieczerza*,
2011, płaskorzeźba
w drewnie, 33×82 cm

i prowokacji, przejawiając się w formie kolejnych radykalizacji i totalizacji czystej negatywności. *Habitus* znów przekomarza się z *hybris*, zamieniając się przy tym rolami. Nie mam tu miejsca ani zresztą kompetencji do głębszych analiz procesu przechodzenia folkloru w kulturę masową, następnie w kulturę popularną, a potem festiwalową i subwersywną (i znów odwrotnie), ale warto o tych procesach pamiętać.

Sztuka popularna zdobywa coraz większą moc oddziaływania i inspirowania. Zagospodarowuje porzucone i wyklęte przez sztukę wysoką kategorie piękna, harmonii, bezpośredniości, przedstawialności czy symboliczności. Okazuje się bardziej odpowiadać potrzebom zwykłych ludzi niż najbardziej brutalne, najbardziej ostateczne prowokacje i *abiection*, którymi chcą ich ulepszać profesjonalni twórcy. Artyści popularni zdają się wyciągać konsekwencje z kłęski awangardy, która w imię – jak się okazało: niedoszedłego, tylko projektowanego i tylko deklarowanego „nowego” potępiała *ex cathedra* wszystko, co było i co jest. Świadomość – że tak powiem – pomienionych inkongruencji przenikać zaczyna zresztą również i do kręgów akademickich, a przykładem niech będzie choćby apoteoza rapu w ramach somaestetyki niezwykle popularnego ostatnimi laty Richarda Shustermana, która przywraca wiarę w partnerstwo tego, co bezpośrednio i niedyskursywnie⁴.

Błażej Ostoja Lniski jest profesjonalistą, dziekanem Wydziału Grafiki warszawskiej ASP. Jego prace na pierwszy rzut oka uwodzą estetycznym wysmakowaniem, wyrafinowanym dopracowaniem szczegółu i rzetelnym warsztatem. Oferują szerokie spektrum satysfakcji, zarówno wizualnych, jak i zmysłowych, pochodzące z przebogatej faktury i niuansów barwnych. Prace te przywołują refleksję, która na nowo odkrywa zadziwienie kosmosem mikrologii. Utarte, a wciąż

przecież owocne szlaki myśli i doznań mają jednak pewne zakłócenia. Otóż obok obrazów, a chwilami wręcz je częściowo zasłaniając pojawiają się czasami i niespodziewanie zdjęcia. Na przykład na tle abstrakcyjnej kompozycji ukazuje się fotografia paroletniego dziecka przy trumnie dziadka. Albo portret artysty, lecz z podwojonym i odwróconym zarysem głowy.

Czasami ekspozycjom jego prac towarzyszą animowane filmy, na których element obrazu zaczyna żyć niejako swoim wirtualnym życiem. Na przykład obraca się wokół osi ujawniając swoją wieloaspektową przestrzenność, a nade wszystko swoją dwuznaczność. Można go postrzegać bowiem jako połączenie dwóch niemal identycznych, bliźniaczych twórców czy postaci, ale także jako obramienie, odlew czy negatyw kształtu pomiędzy nimi. Nie wiemy, czy znaczące i konstytutywne są różnice poszczególnych form, czy też bardziej zasadnicze antagonizmy zachodzące pomiędzy formą a bezformnością. Zatem naszą konserwującą troską powinniśmy otaczać konkretny kształt czy raczej podtrzymywać sam rytm polimorficznych transformacji? Te pytania wydają się na pozór abstrakcyjne, ale stoją u podstaw skrajnie odmiennych matryc kulturowych. To jakby zestawiać Europę z jej walką o jedną jedyną ostateczną formę oraz zen z jego zasadą *wu-wei* (nie-działania). To jakby przeciwstawiać pre/modernistyczne poszukiwanie, odkrywanie sensu z postmodernistycznym prokurowaniem jego symulacji. Wszakże, niezależnie od interpretacji, jakimi te postacie i kształty opatrzymy, są one właśnie przede wszystkim dwuznaczne, stanowią rodzaj subtelnej prowokacji dla naszej wyobraźni. Owe zaskakujące i dość ambarasu-

4. R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, przeł. A. Mitek, Kraków 2005.

jące wtręty są jak szpary w teatralnej kurtynie, przez które przeziera szum i światła różnych spektakli. Ich fragmentaryczność nie konstruuje alternatywnej czy dopełniającej określoności, lecz podważa samą ostateczność naszej oczywistości. Nade wszystko wymusza pogłębioną refleksję i uważność, która każe na nowo spojrzeć i przemyśleć prezentowane obrazy. Cóż bowiem może mieć wspólnego dramat śmierci pojedynczego człowieka z kosmiczną fluktuacją form, porządków i przestrzeni? Jak twarz człowieka – przecież wyjątkowa i konwulsyjnie niepowtarzalna – wylania się z bezosobowych i powtarzalnych statystyk?

Twórczość Ostoja Lniskiego syna jest wielowarstwowa. Jego malarstwo z daleka przypomina tkaniny kształtowane przez powtarzalne różnobarwne sploty.

Repetycje, odnawialność, powtarzalność są niesłychanie ważne w całej twórczości Błażeja. Powtarzalność dla Derridy stanowiła synonim samej rzeczywistości, warunek tak zwanego efektu rzeczywistości, a jej transformacje tworzyć miały nierozwiązywalną grę tożsamości i różnic, podobieństw i odmienności. Powtórzenie, nawet najbardziej mechaniczne, zawsze stanowi jakieś odchylenie wzorca, jakiś *clinamen*. Zawsze generuje jakiś rodzaj transformacji, a przynajmniej jego rekontekstualizację lub denominujące rozproszenie. W pewnym oddaleniu te drobniutkie napisy zamieniają się optycznie w drżące sekwencje płaszczyzn. Autor zestawia je na poszczególnych obrazach, które następnie konfiguruje w szersze kompozycje składające się nawet z dziewięciu blejtramów. Nie pozwala im wszakże określić choćby za-



Ich kolor niemal pozbawiony jest walorowych kontrastów. Większość obrazów składa się ponadto z co najmniej kilku elementów, są dyptyki, ale też i bardziej skomplikowane układy. Przy zbliżeniu ich powierzchnia okazuje się pokryta bardzo drobnym pismem, momentami zanikającym. Według zapewnień autora są to powtarzalne frazy: *My Way* oraz *I shall be in touch again soon*. Typowe slogany naszej potoczności, ale w głębszym wymiarze przywołują skojarzenia ze Słowem, które stwarza, które stanowi źródło, zasadę i kres rzeczywistości. I znów nie potrafimy rozstrzygnąć, czy to echo Słowa, nawet zdeformowane, zniekształcone, czy tylko natrętne autonarracje powtarzane z uporczywą nadzieją, choćby na pozór realne. Jak wszak pamiętamy znaną frazę Jerzego Leca: na początku było Słowo, a na końcu Frazes.

rysu czy sugestii całości – pozostają zbiorem fragmentów. Stara się bowiem utrzymać naszą uwagę na poziomie samej morfologii kształtu, na poziomie żywiołu postaciowania. Nie rozstrzygając przy tym jego pochodzenia.

Taka wielość wątków, konwencji, tropów interpretacyjnych stanowi spore wyzwanie dla naszej wyobraźni, która tradycyjnie opiera się na idei formy ostatecznej, uniwersalnej lub idealnej (jaką znajdujemy w pracach ojca). Tutaj zaś mamy do czynienia raczej z formą trans/fragmentaryczną i wieloaspektową. Analizując swego czasu podobne fenomeny Lacan przywoływał pojęcie lamelli, mitycznej przed podmiotowej „nie-martwej” substancji życiowej. Termin ten zaczerpnął z mikrobiologii, gdzie oznacza rodzaj rytmicznej blaszkowatej struktury. I właśnie te rytmiczne powodują, że znaczenia, słowa, kształty, barwy i gesty w obrazach Ostoja Lniskiego syna są rów-

Włodzimierz Ostoja Lniski,
od lewej:
Matka Boska Różancowa,
2003, szkło, olej,
34×25 cm (awers);
Św. Krzysztof,
2004, szkło, olej,
32,5×21,5 cm;
Św. Juda Tadeusz,
2009, szkło, olej,
22,5×20,5 cm

noważne, przechodzą w siebie niezauważalnie, niemal bezwiednie. Pobudzają w ten sposób i poszerzają swój horyzont symboliczności, gdzie „filogeneza” form dopełnia ich „ontogenezę”, gdzie subtelna materia faktur drgając delikatnie, podważa wszelką konkretność. Podważa zarówno ostrość przeciwstawień, jak i natężenie samego dramatu. Czyż ostatecznie nieistnienie nie stanowi konstytutywnego składnika naszego istnienia? Czyż skończoność nie jest – jak podejrzewał Heidegger – źródłem znaczeń i warunkiem sensu?

Obrazy Błażeja nie tyle re/prezentują, co raczej konkretyzują wizualność świata jako jednoczesność różnych stanów strukturyzacji zależnych od naszej aktualnej pozycji, dystansu i skupienia. Rzeczywistość jako wielowarstwowy strumień przenikających się porządków i narracji – właśnie przenikających się, a nie splecionych dialektycznym czy hierarchi-

zującym agonem. I choć bliższa po wielokroć jest mu idea poetyzacji niżeli konceptualizacji rzeczywistości, nie przeszkodzi mi to bynajmniej zaryzykować tezę, iż praktykuje on subwersywną i polimorficzną metafizykę widzialności. Bowiem w obrazach tych biologiczność przechodzi falowaniem symetrii i rytmów, form i barw w kosmos. A czasami, na krótki oka/błysk owych fotograficznych *punctum*, przybiera kształt naszych myśli, doznań. I twarzy. I spojrzeń.

Pomiędzy estetycznymi satysfakcjami czają się tu zatem dramaty i wątpliwości o podstawowym egzystencjalnym charakterze. Czyż bowiem świat naszych tragedii, tych wszystkich nadziei i lęków, tych uniesień, ale i nikczemności nie jest tylko fałdą osobliwą? Zaułkiem w nieprzytomnie wirującym oceanie kształtów, barw, rytmów i przestrzeni? Czy też może okiem, poprzez które, jak to zapewniał Mistrz Eckhart, Bóg patrzy na świat, a świat na Niego? Błażej Ostoja Lniski wybiera chyba jeszcze inne wyjście, pośrednią dwuznaczność, która pozwala po prostu cieszyć się wizualnością świata i jej wydarzenia się. Harmonia w jego ujęciu nie tyle oznacza zabieg redukowania napięć, ich estetycznej lub symbolicznej sublimacji, lecz poszukiwanie perspektyw widzenia pozwalających rozpoznać nieredukowalną komplementarność różnic. Ich wydarzenie się, które nierzadko może przybierać przeciwieństwo i radosną postać. Choćby taką, jaką spotykamy w obrazach ojca.

Włodzimierz Ostoja Lniski kontynuuje tradycje ludowej sztuki religijnej. Polichromowane rzeźby i płaskorzeźby z lipowego drewna, drzeworyty i malarstwo na szkle. Postacie świętych z właściwymi im atrybutami i wypisanymi imionami. Otoczone wigorystycznym motywem roślinnym. Ukrzyżowany, Frasośliwy, Matka Boska w różnych ujęciach, ale także i bardziej rozbudowane sceny figuralne jak Ostatnia Wieczerza, Adam i Ewa, Pieta czy Pokłon Trzech Króli. A również kilka kapliczek i Droga Krzyżowa w Sianowie.

W jego malarstwie, a jeszcze bardziej w płaskorzeźbach – poza anielską prostotą – uwodzą mnie nade wszystko spojrzenia przedstawianych postaci. Niezależnie od funkcji i roli, jaka im zrzędzeniem losu i Opatrzności przypadła, mają te same wielkie, sarnie oczy. Czarne węgielki na krystalicznych białkach są jak wszystkie odwieczne pytania zebrane w jedno *punctum*, dane jako wielkie kosmiczne zdziwienie. Zwłaszcza przejmującego wyrazu nabierają w zbiorowej scenie *Ostatniej Wieczery*, gdzie wszyscy bez wyjątku (łącznie z widzem) bezradnie spoglądamy na siebie.

Brak mi kompetencji, by roztrząsać specyfikę formy i barw, czy przedstawień właściwych tradycji Kaszub i odnajdywać w niej rysy indywidualne, wyjątkowe. Duże powodzenie i uznanie, jakim od lat cieszy się jego

Błażej Ostoja Lniski,
Autoportret, 2011,
płótno, olej, fotografia,
160×150 cm



Dom rodzinny, 2015

twórczość, każą domyślać się szczególnych dyspozycji. Natomiast pokusić się można o poszukiwanie rysów wspólnych między obrazami ojca i syna. Obaj – pomimo wszystkich dzielących ich różnic – jednak starają się traktować formę w jej pełni. Błażej poprzez opisywany powyżej rodzaj polimorfizmu, natomiast ojciec poprzez gradację szczegółu – od szerokich płaszczyzn i linii, aż do delikatnych rytmicznych ornamentacji. W niektórych polichromowanych płaskorzeźbach pojawia się także rodzaj rytmicznego złobienia tła, jaki odnajdujemy czasami u syna. Kolorystyka i dynamika kompozycji ojca wpisuje się w tradycję regionalną, jaką znamy szerzej zwłaszcza przez tak zwany haft kaszubski. Malarstwo daje oczywiście większą swobodę nie tylko samego gestu, co też wspomnianego skalowania form. I właśnie ta przewaga gestu nad schematem ikonografii „świętego obrazka” też jest tu warta zauważenia. Jakimś punktem styczonym mogłaby być także współzależność słowa i obrazu. Oczywista w ludowych ikonach, a u Błażeja w postaci opisanych wyżej faktur tkanych ze słów. Najkrócej mówiąc: religijne inwokacje zastępowane są tu sloganami kultury masowej, a obecność Świętych Postaci zamieniona na przelewającą się morfologię różnorodności.

Bardziej wszakże zauważalne są odmienności obu twórców. Folklor przecież oznacza pragnienie domestyfikacji, zdomowienia w świecie, uczynienia go zrozumiałym, sensownym i jakoś bezpiecznym. Natomiast nowoczesność to raczej komplikowanie do poziomu niepokoju, to raczej krytyczna negatywność, paroksyzmy transgresji.

U OJCA KOLOR LOKALNY, HIERATYCZNY, NIERUCHOMY *VERSUS* ZŁOŻONY I PULSUJĄCY KOLOR SYNA, SKORELOWANY Z FAKTURĄ I GESTEM · NAWYK, INSTYKNT KONTRA KONCEPT I INTERPRETACYJNOŚĆ · STABILNA, UNIWERSALNA I OSTATECZNA FORMA *VERSUS* FORMA FAZOWA, PROCESUALNA, HYBRYDALNA I TRANSFEROWA · HARMONIA KONTRA PRZESTRZEŃ DE/MORFOLOGII NAPIĘĆ I KONFLIKTÓW · PRZESTRZEŃ PŁASKA, DWUWYMIAROWA OPARTA NA SCHEMACIE FIGURA I TŁO, NA OCZYWISTOŚCI PODZIAŁU NA DOBRO I ZŁO, TAK I NIE. A Z DRUGIEJ STRONY PRZESTRZEŃ KOINCYDENCJI, PRZECHODZENIA I POLIMORFIZMU · POGRANICZA ANIELSKIEGO I POGRANICZA FAUSTOWSKIEGO · OBECNOŚĆ I BEZPOŚREDNIOŚĆ PRZECIW ZŁOŻONYM RÓŻNORODNOŚCIOM · STABILNOŚĆ I STATYKA PRZECIW WIRUJĄCYM HETEROTOPIOM · GŁĘBIA I INTENSYWNOŚĆ *VERSUS* ZŁOŻONA POWIERZCHNIOWOŚĆ · OBRAZ JAKO *OSTATNIE SPOJRZENIE* *VERSUS* OBRAZ JAKO *PIERWSZE SPOJRZENIE* ⁵.

5. Koncepcję obrazu jako *spojrzenie pierwsze, ostatnie, aktualne i re/konstruowane* rozwijam w publikacji *Fenomen i przedstawienie*, red. I. Lorenc, Warszawa 2012.

Te relacje podobieństw i różnic rzecz jasna można by potęgować i pogłębiać. Obaj wszak wpisani są w odmienne uwarunkowania. Mają inne konteksty i horyzonty urealniania ludzkiego istnienia. Przymus wierności (*habitus*) i przymus samozaprzeczenia (*hybris*). Forma u obu zakorzeniona jest w czasie, ale jakże odmiennym – u Błażeja czas wydarzania się, przemiany, transformacji, natomiast u Włodzimierza jako czas trwania, czas mitycznego „jest”.

Wystawa ta stawia sporo pytań i to dość radykalnych, a nawet bolesnych, którym wcześniej czy później i tak będziemy musieli sprostać. Przede wszystkim: czy nadal jeszcze potrafimy mówić „my”? A jeśli tak, to kiedy i pod jakimi warunkami? Czy warto było „emancypować się z anachronicznego” pojmowania sztuki jako wspólnoty bezinteresownego zadziwienia światem, by

Te pytania gdzieś czają się w tle, lecz póki co możemy jeszcze na wystawie obu Ostoja Lniskich cieszyć się czystymi, prostymi i głębokimi kolorami ojca, hieratyczną surowością jego form, jak i napięciami kontemplatywnych morfologizacji syna. Odwieczna gra *habitus* i *hybris* w dialektycznej grze przeciwstawień i zapośredniczeń, zwrotów, odchyień i nawarstwień, ech i pozorów bezpośredniości.

Wszakże czas prostych identyfikacji i oczywistości powoli się kończy. Awangarda ze swym nawykiem buntu i demistyfikacji stała się tak samo nużąca jak strategię konserwującej nostalgii. Zaś schematyzmy folkloru i wszelkiego anachronizmu okazują się nieoczekiwane cudownym remedium na dzisiejszą anonimowość, pośpiech, dezorientację czy przypadkowość. W czasach wirtualności znów paradoksalnie wzrasta

rola odrębnego rysunku, więc ponownie coraz częściej w Luwrze widać młodych ludzi ze szkicownikami.

Natomiast sztuka folkloru oznacza obecnie nie tyle wierność tradycji i lokalności, co raczej nostalgię za dzieciństwem i utraconą prostotą czy bezpośredniością. Raczej melancholijne poczucie osamotnienia niż doświadczenie wspólnoty. Ale też pragnienie subiektywności, postulowanie prawa do wzruszenia. Czyż zatem święte obrazki ojca przywołują świat mitu, obrzędu, religii, możliwy dziś jedynie poprzez naiwność, poprzez baśniowość?... Krytyczny intelektualizm i pragmatyzm naszych czasów nie skazuje nas wszakże wyłącznie na tak zwaną dziecięcość (Baudelaire) pierwszego spojrzenia. Pojawiają się ciągle

nowe jej ujęcia, jak choćby *radykalna nadzieja* Charlesa Taylora. Nadzieja transcendencji nawet bezprzedmiotowa, niewyobrażalna.

Przemiany i zapośredniczenia *habitus* tradycji i *hybris* moderny, kultury wysokiej i ludowej stały się już przedmiotem wielu analiz. Wśród badaczy związanych z tak zwanym zwrotem antropologicznym ich samo rozróżnienie poddawane jest w wątpliwość. Podobną intuicję znajdujemy między innymi u Didi-Hubermana twierdzącego, że sztuka w sensie akademickim i humanistycznym ustępuje obecnie miejsca fenomenom bliższym antropologii⁶. Przed paroma laty Hal Foster dowodził natomiast, i to nawet dość przekonująco, wyższości etnografa nad historykiem, jak również i martwicowo



Dom rodzinny, 2015

zamienić ją na wspólnotę bezpardonowej konkurencji, Kulturkampfu, marketingowych manipulacji i korporacji żeru? Czyż sztuka aktualna – zinstrumentalizowana, wpisana w pragmatyzm i rygor bezrefleksyjnych adaptacji – jeszcze różni się w swej istocie od inżynierii społecznej i marketingu?

Kolejna sekwencja pytań: czy istnieje sztuka, czy wielość sztuk? Wielość i różnorodność nieszukających już wspólnego horyzontu czy sensownych różnic, lecz potrafiących jedynie wzajemnie się wypierać, zasłaniać się, marginalizować i wykluczać? Czy naszym apogeum będzie wyłącznie ekumena apatii, znużenia i *desinteressement*? Otwartość czysto koniunkturalna i tolerancja na poziomie bylejakości?



Błażej Ostoja Lniski,
z cyklu „Listy” (fragment),
2006-2014, płótno, olej,
60×80 cm

usposobionym dziś krytykiem sztuki. Etnograf bowiem doświadcza faktycznej inności, by „dokonać rytuału wyobcowania samego siebie”⁷. Ponadto jest on idealnym instrumentem analizowania sztuki, przemian jej znaczeń w skonfliktowanej przestrzeni dzisiejszego świata. Koniec końców obaj Ostoja Lniski, amator i profesjonalista, znajdują wspólną przestrzeń w warszawskim Muzeum Etnograficznym. Ich wystawa staje w poprzek dzisiejszym „oczywistościom”. Egzorcyzmuje kult aktualności i jego przymus przemian tak radykalnych i gwałtownych, że przestających znaczyć cokolwiek. I dodajmy: *de facto* nawet niezauważalnych. Skoro bowiem wszystko zmienia się nieustannie we wszystko?...

Wspólna prezentacja Ostoja Lniskich nie jest wszakże efektem wiary w zrównanie sztuki ludowej i wysokiej, w sprowadzenie ich do poziomu poza/artystycznego faktu psychospołecznego lub etnograficznego symptomu. Raczej przywołuje wspólnotę głęboką, tkwiącą u podstaw naszych poszukiwań i pragnień – właściwą nam wszystkim tęsknotę za „czymś więcej”. *Spojrzenie pierwsze* i *spojrzenie ostatnie* okazują się świadome swej nieostateczności, lecz nie chcą też zredukować się do *spojrzenia aktualnego*.

Zazwyczaj prezentowane w Muzeum Etnograficznym zjawiska i artefakty kojarzą się nam z czymś eg-

zotycznym czy archaicznym, a w każdym bądź razie mocno „innym”. Natomiast wystawa ta przypomina i dowodzi, że każdy z nas jest inny. Tu i teraz. Każdy – jak zauważa Zygmunt Bauman – wychodząc na ulice naszych miast, staje się innym dla... innych. Lecz ciągle odnajdujemy w swoim wnętrzu także jeszcze inną inność – nieuchwytną, wieloznaczną i nieogarnioną. I nadal nie wiadomo, czy ją ignorować, zagłuszać sloganami aktualności, reedukować czy raczej wsłuchiwać się w nią. Z pietyzmem, czule czy też z uwagą i wyobraźnią wyostrzoną po krańce.

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

6. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicki, Gdańsk 2011.

7. H. Foster, *Powrót realnego*, przeł. M. Borowski, Kraków 2010.

Ciało w sztuce Joanny Braun

Lalek (2010) ze wspaniałymi marionetkami dwóch wirtuozów – Chopina i Paganiniego. Poddane znakomitej animacji podbiły świat, również dzięki mistrzostwu Joanny Braun w tworzeniu lalek, które tak potrafią ożyć, że mienia się mimicznie, zmieniają wyraz twarzy, a ruchy ciała i palców wirtuozów oddają niuanse ich emocji podczas koncertowania. Lalki Joanny Braun oglądane w bezruchu, na przykład na wystawie, zachowują swoją niezwykłą moc ekspresji, przykuwają uwagę widzów, którzy często mówią, że są to lalki „magiczne”, „tajemnicze”. Ich „magia” i „tajemniczość” biorą się chyba z wpisanych w ich maski różnych odczuć i emocji, które potem w animacji jakby wybiórczo się wydobywają, tworząc wrażenie zmienności wyrazu twarzy.

Infamka



Agnieszka Koecher-Hensel

Joanna Braun, absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, studiowała malarstwo u prof. Adama Marczyńskiego i scenografię u prof. Andrzeja Stopki. Po uzyskaniu dyplomu w 1967 roku na wiele lat związała się z Teatrem Lalki i Maski Grotteska. Jednocześnie współpracowała z innymi teatrami, również dramatycznymi i muzycznymi. Ma w swoim dorobku ponad 150 realizacji w kraju i za granicą.

Jest dziś najwybitniejszą artystką polskich teatrów lalek, czemu wyraz dają prestiżowe nagrody z ostatnich lat za jej inscenizacje plastyczne, między innymi na festiwalach w Opolu i Toruniu: za *Królową Śniegu* (2002), *I odstąpił noc* (2005). W 2006 roku Międzynarodowe Stowarzyszenie Teatrów dla Dzieci i Młodzieży przyznało Joannie Braun Nagrodę im. Jana Dormana „za twórczość teatralną wyróżniającą się tajemniczym, osobliwym pięknem i doskonałością stylu w licznych i niezapomnianych scenografiach dla dzieci i młodzieży”. Do tych niezwykłych pod względem urody plastycznej przedstawień zalicza się również sceniczna adaptacja *Urodzin Infantki* w warszawskim Teatrze Lalka (2005) w reżyserii Marcina Jarnuszkiewicza, przedstawienie nagrodzone w I Ogólnopolskim Konkursie na Teatralną Klasykę, a także *Chopin-impresja* w reżyserii Lesława Piecka Białostockiego Teatru

Joanna Braun od wielu lat pracuje jako scenograf w różnych teatrach, a z wewnętrznej potrzeby rysuje i maluje. Powstają impresje i refleksje towarzyszące pracy zawodowej, plastyczne notatki jej zainteresowań. I tak w ostatniej dekadzie stworzyła cykle prac, których dominującym tematem jest ludzkie ciało, analizowane z różnych perspektyw, w różnych kontekstach kulturowych. Powstają z nich kolejne wystawy, między innymi *Wotarium* w Galerii BWA w Bielsku-Białej w roku 2006. Ekspozycja towarzyszyła XXII Międzynarodowemu Festiwalowi Sztuki Lalkarskiej. Cykl „Infamki” pokazany był w galerii ZASP-u „Loża” w Krakowie (2005), a później wraz z projektami, lalkami i kostiumami do *Urodzin infantki* na wystawie *Infantki-Infamki Joanny Braun* w Starej Prochowni w Warszawie (2009). Towarzyszyła festiwalowi *Lalka też Człowiek* organizowanemu przez Unię Teatr Niemożliwy – Teatr Lalek dla Dorosłych.

Cykl prac poświęconych Pinie Bausch, prezentowany od 23 stycznia 2015 w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, jest ciągiem dalszym dyskursu o ciele – tematu intrygującego artystkę od dawna. Warto przypomnieć źródło jej artystycznej fascynacji. Była nim głośna w swoim czasie (czasach naszej młodości) powieść – a właściwie powiastka filozoficzna – Italo Calvina *Wicehrabia przepołowiony*. Lektura tej książki tak rozbudziła wyobraźnię młodej artystki, że namówiła Zofię Jaremovą do współpracy przy scenicznej adaptacji i wyreżyserowaniu tego dzieła. Przedstawienie zrealizowały wspólnie w roku 1978 w Teatrze Lalek Baniałuka w Bielsku-Białej. Było to wydarzenie artystyczne. Wybitny historyk teatru lalek Henryk Jurkowski odnotował je jako „unikalne przedstawienie, jedyne w swoim rodzaju w sztuce europejskiej”.

Przypomnę może w skrócie i uproszczeniu idee Calvina zawarte w tym utworze, bowiem bez tego trudno tropić dalsze myślenie Joanny Braun o ciele. Dla Calvina ciało ludzkie jest kostiumem duszy. Duchową jedność i pełnię człowieka oddaje jedynie jego pełny kształt. Bohater powieści – hrabia Medardo di Terralba, piękny i wspaniały człowiek – podczas walk wojennych został przez kulę armatnią równiutko, symetrycznie przepołowiony. Dzięki zabiegom chirurga dwie połowy ciała hrabiego Medarda uzyskały możliwość bytu indywidualnego, samodzielniego. Okazało się, że owe ciała – byty autonomiczne – stanowią swoje przeciwieństwa duchowe. Jeden Medardo był złym, okrutnym, niszczycielskim wręcz racjonalistą. Drugi – irracjonalny – emanował dobrocią aż do przesady. W finale obie części połączyła miłość do pięknej Pamelii. O jej rękę rywale stoczyli krwawy pojedynek, po którym chirurgowi udało się na powrót scalić obie części Medarda. Jak za młodu stał się człowiekiem peł-

nym; ani dobrym, ani złym, ot, po prostu człowiekiem.

W wizji człowieka przedstawionej przez Calvina ciało kalek ma kaleką duszę, a kaleka dusza – kalekie ciało. Tymczasem, jakby na przekór, idea ta uruchomiła w myśleniu artystki zainteresowanie bytami niepełnymi, kalekami. Zaczęła tropić i kopiować ze zbiorów grafik, albumów i katalogów muzealnych fragmenty ciał funkcjonujących w kulturze i sztuce jako byty autonomiczne. Większość z nich uznano za dzieła sztuki sakralnej i cenne relikwie. Fragmenty ciał męczenników chrześcijaństwa: głowy, nosy, uszy, ręce, stopy na postumentach bądź w misternych oprawach, czczone przez wiernych, przez wieki przechowywane są w kościołach całej Europy. W tradycji chrześcijańskiej szczątki świętego reprezentują go, posiadają jego świętą moc. Część zastępuje całość.

Dzięki temu na drobno posiekany święty rozrzucony po świecie może obdarzyć swą mocą rzesze wiernych.

Artystka też śledziła kulturowe funkcjonowanie fragmentów ciał w innych, odmiennych od tradycji europejskiej kulturach, na przykład w Indiach – wciągnęła więc do swojej kolekcji między innymi mudry hinduskie ze ściśle skodyfikowanego języka gestów.

Z tej dziwnej kolekcji, która była rezultatem wieloletnich kwerend bibliotecznych i pasji zbierania rycin, artystka przygotowując wystawę poniekąd skopiowała te dzieła, ale przetworzyła je plastycznie, nadając im własną, ujednoliconą artystycznie formę.

Powstało 36 obrazów w formacie 70×100 cm, malowanych akrylem i temperą, na tak zwanym szarym (w rzeczywistości beżowym) pakunkowym papierze, najpierw pracowicie gniecionym, a potem „wygladzonym” tak, by faktura tego papieru, rysunek i kolor malowany akrylem techniką własną uzyskały efekt jakby emanacji ciepła ludzkiego ciała.

W tym czasie zaczęła się artystyczna przygoda Joanny Braun z poszukiwaniem odpowiedniego do tematu materiału i formy przekazu. I tak w następnych latach powstawały szkice i obrazy do kolejnego cyklu kolorowanych rysunków na specjalnie preparowanym papierze, wedle własnej tajemnej receptury artystki, zatytułowanego „Infamki”. Towarzyszył on pracy nad spektaklem *Urodziny Infantki* i był osobistym komentarzem związanym ściśle z tematem i formą oraz konwencją plastyczną przedstawienia. Praca nad utworem Wilde’a, dla którego niewątpliwą inspiracją były portrety Infantek pędzla Diego Velázqueza, nadwornego



Pina

malarza Filipa IV, pobudziła emocje i refleksje Joanny Braun – refleksję wieloplanową. Z jednej strony – nad losem królewskich dzieci, dostojnych, wystrojonych z istic hiszpańskim przepychem, choć dwór chylił się ku upadkowi, pięknych i nieszczęśliwych dziewczynek o smutnych oczach, w bogatych sukniach kąpiących złotem i perłami, z włosami pięknie ufrizonowanymi, blad różowym ciałem... W królewskich zaręczynach nie brano pod uwagę uczuć: miłości, pragnień, psychicznych potrzeb księżniczek.

W odczuciu Joanny Braun Infantka z utworu Wilde'a doświadczyła infamii.

baletem. W jego skodyfikowanej elegancji nie znajdowała impulsu do własnych poszukiwań. Zetknięcie z Teatrem Tańca Piny Bausch zmieniło to radykalnie

W 1987 roku Joanna Braun we Wrocławiu obejrzała przedstawienie *Café Müller* z tańczącą w nim Piną Bausch. Stała się od tej chwili fascynatką jej Teatru Tańca, oglądała i przeżywała osobiście wszystkie przedstawienia. Wybrała się również do Wrocławia na jedno z ostatnich przedstawień w choreografii Piny Bausch – *Nefes* (30 czerwca 2009). Nazajutrz, wracając do Krakowa, dowiedziała się w pociągu, że był to dzień śmierci artystki.

zatrzymane gesty niepokoju, niemocy, zwątpienia – błyski świadomości i skurcze rozpacz: Pina Bausch i Jej, mój, nas wszystkich taniec ku śmierci”.

Ostatni cykl prac Joanny Braun – 18 fakturowanych plansz w technice własnej – przynosi osobiste impresje zanotowane w rysunkach „stop-klatkach” gestów tancerki z *Café Müller*, które tworzą nową opowieść o życiu intymnym kobiety, jej odczuwaniu ciała, relacjach międzyludzkich i procesie umierania.

W wystawie na uwagę zasługuje nowa, wypracowywana przez ostatnią dekadę technika własna Joanny Braun, przywołująca wrażenie odczuwania ciała, skóry

Patrząc na obrazy Joanny Braun odnosi się wrażenie, że Pina Bausch wciąż jest Gombrowiczowską Iwoną na różnych etapach rozwoju swojej świadomości i odczuwania ciała.

Jak się zdaje, Pina Bausch była najdoskonalszym, głębokim wcieleniem bohaterki pierwszego dramatu Gombrowicza, a jej sceniczna Iwona inspirowała, animowała przez wiele lat wybitną Artystkę Teatru Tańca.



„To mnie zainteresowało – wyznawała – jej wstyd, poniżenie, obnażenie, niezręczność i niewygoda w ciele i stroju. Także kostium jako druga skóra i napięcie między nią a tą pierwszą – zniesławioną.

Moje rysunki to także rozważania nad istotą aktorstwa i kondycją aktorów. Czy dla aktora jest kostium i postać sceniczna, a czym własna osobowość”.

Infamki Joanny Braun w swojej ekspresji są przeciwieństwem przypominających porcelanowe lalki, spokojnych i dostojnych dzieci-kobiet portretowanych przez Velázquezę. Ich ciała wyrwywają się z sukien-więzień.

Joanna Braun przyznaje, że „od zawsze”, bardziej niż teatrem słowa, interesowała się teatrem formy: muzycznym (opera, musical, rewia), plastycznym (maska, lalka, manekin), a najmniej teatrem ruchu, czyli

Żaloba po Pinie wymusiła – wedle jej słów – „Próbe osobistej interpretacji tematów, wobec których: »trzeba być trzeźwym, wrażliwym i czułym«”.

Tematem, z którym próbuje się zmierzyć Joanna Braun w ostatniej wystawie poświęconej Pinie Bausch, jest: „dochodzenie do ściany, przechodzenie na drugą stronę, schodzenie poprzez rozbicie – umieranie”.

Formą: opowieść o drodze od otwartego wielokropka, przez punkt graniczny – atak, zachwianie bezpieczeństwa do finalnej kropki po zejściu.

Te piktogramy wyznaczają rytm poklatkowej narracji, ukierunkowują, przypominają o dwubiegunowym czasie od: opowiem... do: opowiedziałam.

Fakturowane plansze w technice własnej na białych, neutralnych ekranach z włókna szklanego:

czy zmęczenia materiału. Po wystawie *Wotarium*, pracując nad „Imfamkami” artystka zaczęła się zmierzać z nowym materiałem i nowymi technikami pracy. Na dwuwarstwowym papierze pakunkowym scalonym mazią-smołą, czyli na tak zwanym papierze asfaltowanym, „rysuje” i „maluje” ona swoje obrazy lutownicą, żelazkiem oraz innymi, tylko sobie znanymi narzędziami, uzyskując niezwykle efekt cielesności tancerki i ekspresji jej gestów.

Powszechnie nieznanym jest fakt, że u początków kariery artystycznej Piny Bausch tkwi niezwykła, głęboko psychologicznie zinterpretowana kreacja Iwony w światowej prapremierze opery Borisa Blachera, skomponowanej do dramatu Witolda Gombrowicza *Iwona, księżniczka Burgunda* (reż. Kurt Horres, Opernhaus Wuppertal, 1973).

Agnieszka Koecher-Hensel – historyk teatru, krytyk. Ukończyła Wydział Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i Podyplomowe Studia Muzealne ze specjalizacją historia sztuki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 1979 jest pracownikiem Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN, od 2004 w zespole redakcyjnym „Pamiętnika Teatralnego”. Od 2003 wykłada scenografię na Wydziale Scenografii i Sztuki Mediów ASP.

Richard Demarco w Warszawie. O wszechstronności i miejscu artysty w Europie

Zuzanna Liszewska-Soloch

„Nieważne, czy jesteś dramaturgiem, kompozytorem, poetą czy malarzem. W Polsce wielu artystów było niemal tym wszystkim jednocześnie, jak choćby Tadeusz Kantor, Bogusław Schaeffer czy Józef Szajna” – mówił 19 listopada 2014 roku profesor Richard Demarco, popularyzator sztuki środkowoeuropejskiej na Międzynarodowym Festiwalu w Edynburgu, podczas spotkania ze studentami w warszawskiej Akademii Teatralnej, które zorganizowano w ramach VI Festiwalu *Era Schaeffera*, odbywającego się pod hasłem „8 i pół dekady”.

Profesor całym swoim życiem potwierdza, jak bliski jest mu ideał człowieka renesansu, działa bowiem na wielu obszarach sztuki i kultury, budując przestrzeń spotkania ponad granicami państw i obszarów sztuki,

a siebie nazywa skromnie tylko „nauczycielem i zbieraczem książek”. O jego wielu twarzach przypomnieli witający go w murach uczelni dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze dr Andrzej Kruczyński i prowadzący spotkanie Tomasz Miłkowski. Richard Demarco to nie tylko odkrywca Tadeusza Kantora na Zachodzie, nie tylko współtwórca festiwalu Fringe w Edynburgu – promującego młodych, nieznaną artystów z całej Europy, działających często na pograniczu różnych dziedzin. To także historyk sztuki, właściciel galerii, założyciel awangardowego Traverse Theatre w Edynburgu oraz wielki admirator polskiej historii i kultury. Polska – naznaczona tragedią holocaustu, okupacji niemieckiej oraz komunizmu – jest według niego najważniejszym punktem w powojennym krajobrazie Europy, a wielu polskich artystów jego zdaniem reprezentuje najwyższy światowy poziom. „W Edynburgu zetknąłem się z żołnierzami armii dowodzonej przez generała Maczka, którzy mieli rząd w Londynie i marzyli, że kiedyś wrócą do wolnej ojczyzny” – wspominał. Często żartuje, że sam nie wie, gdzie bywa częściej – w Anglii czy w Polsce. Przyjeżdżał tu wielokrotnie jeszcze w czasach żelaznej kurtyny. Samą Łódź odwiedził około 50 razy, kiedy tamtejszym Muzeum Sztuki kierowali

Ryszard Stanisławski i Urszula Czartoryska. „Kocham brzmienie waszego języka – zapewniał – choć jest on dla mnie bardzo trudny”.

„Urodziłem się dziewięć lat przed II wojną światową w małym, dziwnym mieście – opowiadał. – Nikt wówczas nie wiedział, że stanie się ono światową stolicą sztuki po strasznej wojnie, której kontynuacją była zimna wojna i która zmieniła oblicze całej Europy. Z powodu tej wojny tyle krajów niewyobrażalnie ucierpiało, w tym szczególnie Polska, którą napadli najpierw Niemcy, a potem Sowieci. Równie dobrze tą stolicą mogły zostać takie miasta, jak Wrocław, Kraków, Warszawa czy Łódź... Jednak największe święto sztuk w Europie, skoncentrowane na teatrze i muzyce, mieści się w Edynburgu, choć nikt nie wie, gdzie on leży, zapewne dlatego, że Brytyjczycy władają wspólnym *lingua franca*”.

Demarco towarzyszył od 17 roku życia Międzynarodowemu Festiwalowi w Edynburgu, od samego początku jego istnienia. Na spotkaniu w Akademii Teatralnej przypominał, że w 2015 roku przypada 100. rocznica urodzin Tadeusza Kantora i że będzie on ważną postacią przyszłorocznego edynburskiego festiwalu. „Na deskach festiwalowej sceny wkrótce chciałbym zobaczyć spektakl przygotowany w waszej szkole. Po to tu przyjechałem. Kiedy w latach 70. pokazałem tam Kantora z jego teatrem Cricot 2, był on młodym twórcą, nieznanym na Zachodzie, nielubianym przez władze swojego kraju. Fascynujące było jego podejście do języka. Polskie Ministerstwo Kultury sugerowało, bym zaprosił sławnego Grotowskiego, jednak nie o to mi chodziło. Kiedy w 1966 roku na edynburskim festiwalu odbyła się światowa premiera sztuki Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, jej autor był zwykłym studentem, synem emigrantów z Czechosłowacji, a na widowni siedziało piętnaście osób. Ale czuliśmy, że to jest genialne. Nie możecie ograniczać się do polskiego środowiska teatralnego. Potrzebujecie międzynarodowej sceny” – zwrócił się do studentów. Szkocki działacz kulturalny głęboko wierzy, że język sztuki jest uniwersalny. „Język angielski dominuje w dzisiejszym świecie, właściwie amerykański angielski, ponieważ jest językiem nowych technologii, komputerów. Zawsze chciałem,

by publiczność miała okazję usłyszeć, dajmy na to, Szekspira (swoją drogą to dziwne, że mistrz języka czystej poezji urodził się akurat w Anglii) na przykład po estońsku, białorusku, włosku. To zupełnie nowa jakość, nowe możliwości użycia języka”.

Profesor mocno podkreślał, jak ważna jest instytucjonalna ochrona sztuki, promocja europejskiej kultury oraz edukacja w jej zakresie, sztuka wysoka, która pozwala przetrwać i która jako jedyna może być antidotum na wojenną traumę i na trudne czasy. Słowem „sztuka, która powstaje nie dla pieniędzy, ale z potrzeby wyrażania prawdy o człowieku” w opozycji do skomercjalizowanego przemysłu rozrywkowego, hollywoodzkich wzorców. „Kiedy skończyła się wojna, ludzie potrzebowali najwyższej formy sztuki” – wspominał. Wielokrotnie powtarzał, że sztuka to nie to samo, co rozrywka, produkt, towar, który się sprzedaje i którym rządzi prawa rynku.

„Musimy przeciwstawiać się takiemu podejściu. Wybraliście te studia, bo inne, niematerialne wartości są dla was najważniejsze” – podkreślał.

Demarco przyjechał do Warszawy na święto twórczości Bogusława Schaeffera – muzykologa, kompozytora muzyki eksperymentalnej, dramaturga i grafika, którego poznał w 1971 roku przez Ryszarda Stanisławskiego, współpracującego przy organizacji polskiej wystawy w Edynburgu. *Era Schaeffera* to widowisko multimedialne, łączące muzykę, teatr, plastykę i sztukę nowych mediów, a więc wcielające w życie postulaty profesora. „Bogusław Schaeffer ma 85 lat. Ja 84. Jestem młodszy (śmiech). Mam jeszcze wiele do zrobienia. Czuję się odpowiedzialny za to, by przypominać szczególnie o wielkich, żyjących artystach, geniuszach takich jak on, którzy wciąż tworzą i wciąż są z nami” – zaznaczył Demarco.

Profesor wzbogacił o swój podpis kolekcję autografów wybitnych osobistości ze świata sztuki, znajdującą się na ścianie sali estradowej warszawskiej Akademii Teatralnej. Podpisał się obok swoich rodaków – Toma Stopparda i Christophera Hamptona.

Zuzanna Liszewska-Soloch – studentka II roku studiów drugiego stopnia Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Maciek Duchowski, od lewej: *Pierwszy, Drugi, Trzeci, Biały szum*

Czekając na burzę

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Pośród wielu wystaw zbiorowych wciąż dominują te zdeterminowane kuratorskim zamysłem. Wysoka pozycja kuratora, pomimo licznych dyskusji, nie maleje, wręcz przeciwnie, przyjmuje kolejne lub poszerzone formy. Od opiekuna poprzez dyktatora spełniającego się twórczo w budowaniu układanek z cudzych prac po ideologa i równoprawnego innym twórcom artystę – praktyka kuratorskich działań bywa bardzo różna. Jesteśmy świadkami wystaw problemowych, wynikłych z uważnej obserwacji artystów i nurtujących ich kwestii, oraz takich, gdzie istotnie można mówić o instrumentalnym traktowaniu dzieł, spełniających rolę ilustracji

określonych tez kuratora. Być może bierze to także z dydaktycznego u podstaw przekonania, że widzowie nie poradzą sobie z odbiorem dzieł sztuki, jeśli nie zostaną one ustawione w odpowiednim kontekście i porządku tematycznym. Dlatego warto czasem złapać oddech, oglądając wystawy bez tezy, takie, które pozwalają po prostu zaprezentować artystę i jego dzieło, różnorodność postaw i indywidualnych wyborów. Gdzie artyści tylko współlistnieją obok siebie, a ich prace spotykają się bez założonych wcześniej oczekiwań, otwarte na wzajemne relacje. Taką jak pokaz w galerii Salon Akademii.

„Czym się zajmujesz?” – to podstawowe i proste pytanie padło podczas organizacji wystawy wybranych przez prof. Pawła Nowaka asystentów z wydziałów Malarstwa, Rzeźby, Grafiki i Sztuki Mediów. Okazało się, że wspólny pokaz prac w Salonie Akademii odsłania życie uczelni nie tylko widzom, że stanowi początek współpracy, cenną i inspirującą wiedzę o sobie nawzajem dla jej młodej kadry. Cenniejszą być może od pilnej ochrony własnych artystycznych tajemnic (ochrony na ASP często anegdotycznej – można tu przywołać opowieści o Arturze Nacht-Samborskim odwracającym obrazy malaturą do ściany, by nikt

w pracowni nie podejrzwał jego pracy). Zresztą artyści-asystenci pochodzą z różnych wydziałów i rzadko kontaktują się ze sobą.

Pytanie dopełniające o to, „co jest ważne”, postawili sobie i studentom doktoranci z pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego i dr. Igora Przybylskiego. Ich wystawa na skwerze Hoovera uzupełnia niejako ów „portret asystentów”.

A zatem: czym zajmują się, co jest ważne dla – prezentujących w poszerzonej, interesującej przestrzeni galerii Salon Akademii instalacje, rzeźby, obrazy, film – wybranych artystów nowego pokolenia współtworzącego kształt ASP? Wydaje się, że przede wszystkim chcą zaakcentować własną odmienność, bo przecież ich propozycja wciąż ściera się z wizją odziedziczoną po rodzimej pracowni, a przede wszystkim z indywidualnością prowadzącego ją profesora. Ich prace wskazują rozmaite kierunki poszukiwań: tworzenie, jako doświadczanie, poszukiwanie syntezy czy sposobu znakowania, podkreślanie znaczenia używanego materiału, narracja budowana obiektami gromadzonymi jak materiał w laboratorium, realistyczne odtwarzanie własnej obecności przenoszone w poetycko-magiczny wymiar, procesualność dzieła itp.

Sebastian Krok, *Feminae*





Jakub Wróblewski,
Storyboard / Kadry
projektu *First We Feel
Then We Fall*

Opowiadają o sobie i swoich doświadczeniach – czasem w sposób całkiem bezpośredni, jak Michał Chojecki w filmie *Chatka w Himalajach* o historii wyprawy i budowy domku w najwyższych górach świata. Czy to poszukiwanie własnego miejsca, bezpieczeństwa, schronu? A jednocześnie przygoda i swoista realizacja idei, że w sztuce „marzenia stają się rzeczywistością”. *LPS* Anny Jochymek, piorunochron biegnący poziomo wzdłuż ściany pałacu Czapskich, przechodzący przez okno i wbudowany w ścianę wewnątrz galerii, umieszczony został poniżej wysokości osoby przeciętnego wzrostu, więc zmusza do pochylecia głowy (przed energią natury?). Anna Jochymek kontynuuje temat zagrożenia, toksyczności podjęty już w pracy dyplomowej. Energia wyrażana przez piorunochron chroni i grozi – potencjalna i potencjalnie niebezpieczna, bo dopełniana przez burzę. „Schematy narracyjne, storyboard, obiekty, próbki materii filmowej” to tworzywo, jakiego używa Jakub Wróblewski, przedstawiając szkic koncepcyjny adaptacji *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a – konfrontując język sztuki wizualnej ze strukturą utworu. Próbkę interpretacji języka literatury Joyce’a, przedmioty, zbiory wyklada na stole laboratoryjnym, przygotowanym do przyszłej pracy. Na przeciwległej ścianie wiszą obiekty graficzne, czy-

ste w swej prostocie, ciemne *Lustra* Mateusza Dąbrowskiego, które niczego nie odbijają, ale, zakrzywione do środka, prowokują, by zajrzeć do wnętrza. W sąsiedniej sali oglądamy monumentalną instalację malarską Sebastiana Kroka. Cała ściana aż po fragment podłogi została wytapetowana pomarańczowym papierem i równomiernie pokryta zwiłokrotnionym motywem oczu, bliskim schizofrenicznym wizjom, łącząc w sobie klimat sztuki naiwnej z magicznym obrzędem. Ten ostatni trop wskazuje sam autor, pisząc o zaletach okultyzmu oraz rytuale dwunastu stopni oświecenia, jako metodzie pracy artystycznej (a pomarańczowy, zgodnie z symboliką buddyjską, to kolor drogi do oświecenia). Pomarańczowa kartka z autorskim tekstem ukazuje historię Innego (opowieść o Jerzym), jako dzieło samo w sobie. Natomiast Maciek Duchowski łączy obraz malarski i telewizyjny. Białe prostokąty płócien przecięte ciemnymi horyzontalnymi pasami kryją, częściowo odsłonięte w dole obrazu, migawki informacyjnego przekazu, szumu, który nieprzerwanie towarzyszy każdemu z nas.

Człowiek widmo, *Kleopatra* – rzeźby z palonego drewna Bartosza Sandeckiego to estetyzujące, poetyckie formy związane ściśle z budulcem, klasycyzujące poprzez odwołania do mitologii, a także umowne włącze-

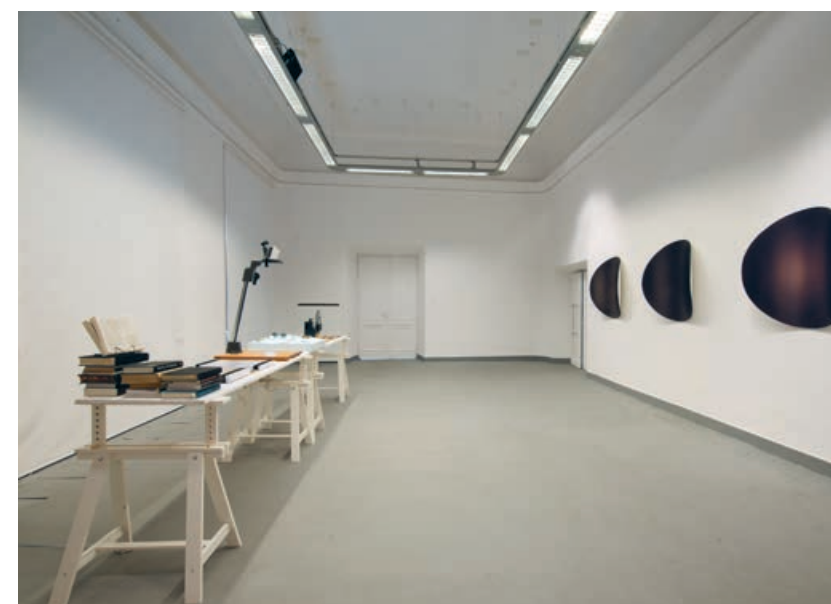
nie ich w historię – spalone drewno podkreśla element czasu, zniszczenia. Skomponowane z nimi obrazy-okna Macieja Czyżewskiego stanowią zatrzymaną w różnych porach roku opowieść o sobie samym. Opowieść malowaną w sposób fotograficzny, jako „spreparowana” w czystych barwach codzienność. Nieco dalej Agnieszka Wach bada związek przedmiotu z przestrzenią, pyta o to, „co stanowi obszar gry”. W jednej z sal rozsypała na podłodze pył żużlowy, w którym biela się plastikowe narzędzia – jak dziecięce łopatkę. Na ścianie po przekątnej, zaraz obok wejścia do galerii, obserwujemy ich obraz z kamery, zmienny, poddany interwencji widzów zaproszonych do gry i pozostawiających własne ślady w popiele.

Wystawa może stanowić pierwszy etap – załazek przyszłego dialogu, wspólnego tworzenia czegoś, czego rezultatu trudno przewidzieć. Podkreśla to, co w sztuce najciekawsze – indywidualizm i odkrywczność, jest też próbą środowiskowego ujęcia twórczości. Artysty z różnych wydziałów mogą się poznać i skonfrontować, pokazać, co reprezentują sobą urodzeni w latach 80. przedstawiciele nowej kadry ASP. Jak się w tej roli odnajdują, jaką przyszłość otwierają, zmierzając w różnych artystycznych kierunkach?

Są jeszcze na początku drogi, przyzajeni, pełni możliwości. Podobnie jak piorunochron, który czeka na burzę, by tchnęła weń energię. Ale co będzie, jeśli burza nie nadejdzie?

Wystawa *Czym się zajmujesz?*, galeria Salon Akademii, 13.03 – 13.04.2015

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



Zofia Jabłowska-Ratajska | Czekając na burzę



Od lewej: Maciej Czyżewski, *Autoportret podwójny*, *Wyjście ewakuacyjne – Dłużew*; rzeźby Bartosza Sandeckiego

Od lewej: Jakub Wróblewski, szkice kompozycyjne i ideowe struktury adaptacji *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a; Mateusz Dąbrowski, *Lustra*

Fot. archiwum galerii Salon Akademii



Lustra

Mateusz Dąbrowski

Próbuję ocenić, jak poszczególne środki wyrazu wpływają na intensywność odbioru obrazu i angażują naszą percepcję. „Obiekt niezależny” – to określenie adekwatne, nie definiuje jego znaczenia w sposób dosłowny, a pozwala mu swobodnie zaistnieć.

Pracując nad grafikami cyfrowymi, zauważyłem, że po nadrukowaniu transparentnych płaszczyzn na lustrzaną powierzchnię uzyskiwałem ciekawy efekt odbitego rozproszonego światła. Wykorzystałem to wrażenie na formach wygiętych, by odbicie podążało wraz z ruchem oglądającego.

W zależności od intensywności zadruku otrzymałem różną moc odbicia lub pochłonięcia światła.

W lustrach światło pada na powierzchnię obrazu, jest rozbite przez satynowy zadruk, przedostaje się pod jego powierzchnię, by odbić się od lustra i wrócić do obserwatora (światło generowane przez powierzchnię obiektu). Na tę płaszczyznę nadrukowałem delikatną, miękką lunę czerwieni – o mniejszej średnicy niż kształt obrazu – która miała symulować światło zewnętrzne. Czerwień możemy dostrzec tylko w stosownym świetle ekspozycyjnym bądź patrząc pod odpowiednim kątem.

Zagięcie lustra powodowało, że grafika wychodziła ze ściany w przestrzeń, a jednocześnie zniekształcało odbicie otoczenia. Odbicie kontrastowało z przestrzenią wnętrza i surową, białą ścianą.

Zależy mi, by odbiorca współtworzył efekt wizualny – to znaczy, by oglądający współuczestniczył w przestrzeni samego dzieła oraz w przestrzeni, w której to dzieło się znajduje. Zależności tych dwóch stref powodują, że odbiorca staje się częścią całego zdarzenia i to nie jako obserwator, ale jako narzędzie.

Mysząc o ekspozycji w galerii Salon Akademii, zdecydowałem, że wykorzystam dźwięk, który ma potęgować nieuchwytność i przestrzenność obrazu odbitego. W realizacji muzyki pomógł mi Przemek Danowski, któremu bardzo dziękuję za wsparcie. Dźwięk został zamknięty w strumieniu ustawionym bezpośrednio na środkową pracę. Po to, by po odbiciu od jej powierzchni wracał do osoby stojącej przed nią. Widz ma wrażenie, że odgłosy wydobywają się bezpośrednio z obiektu.

Mateusz Dąbrowski – ur. 1980, absolwent Wydziału Grafiki ASP w Warszawie (2005). W 2010 uzyskał stopień doktora sztuk plastycznych. Pracuje jako adiunkt w Pracowni Grafiki Artystycznej prof. Andrzeja Węclawskiego na macierzystym wydziale. Zajmuje się malarstwem, grafiką artystyczną i formą przestrzenną. Tworzy prace w duchu abstrakcji geometrycznej. Autor 19 wystaw indywidualnych, uczestnik ponad 80 wystaw zbiorowych.

Lustra, 2013–2015,
drewno, pleksi, druk UV,
100×85×15 cm.
Fot. archiwum artysty

O oryginale, reprodukcji i skali w przestrzeni publicznej

Arkadiusz Karapuda

17 marca 2015 roku w Sali Senatu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie odbyła się konferencja *1/∞ – oryginał vs. reprodukcja*, podsumowująca zakończony niedawno projekt badawczy pod tym samym tytułem, realizowany na Wydziale Malarstwa we współpracy z Instytutem Badań Przestrzeni Publicznej w ramach zadania badawczego *Sztuka w przestrzeni publicznej w kontekście relacji społecznych i wartości estetycznych*.

Zespół w składzie dr Marcin Chomicki, dr Mikołaj Dziekański, dr Arkadiusz Karapuda, dr Rafał Kowalski, dr hab. Tomasz Milanowski, dr Jan Mioduszewski, mgr Paweł Nocuń i dr hab. Łukasz Rudnicki realizując pojedyncze autorskie pokazy, powziął ambitny plan unaocznienia odbiorcy relacji pomiędzy oryginałem a reprodukcją.

Oryginał pracy, realizowanej przez każdego z wymienionych powyżej artystów, był autorskim rozwiązaniem malarskim na klasycznym podobrazie płóciennym, realizowanym z wykorzystaniem technik klasycznych, takich jak olej, akryl, tempera, gwasz i kolaż. Jedynym ograniczeniem był brak możliwości wychodzenia w przestrzeń, co mogłoby powodować późniejsze trudności związane z reprodukowaniem obrazu. Przestrzeń kolorystyczną, kompozycję i temat każdy z autorów określał samodzielnie, traktując płaszczyznę powstającego obrazu jako autorską przestrzeń intymną, która dopiero po powiększeniu



zyska masowego odbiorcę. Reprodukcja – powiększona pięciokrotnie w stosunku do oryginału i wykonana techniką drukarską – miała zostać naklejona na nośnik Galerii A19 na stacji Marymont warszawskiego metra, a jej monumentalny rozmiar wynikał z parametrów tego nośnika (wysokość 3,36 m, długość 35,87 m). Technologia drukarska została określona przez współpracującą z zespołem badawczym drukarnię Printdisplay jako druk solwentowy, na papierze typu Blueback, o gramaturze 115 g.

W aspekcie materialnym projekt badawczy *1/∞* był zatem konfrontacją pigmentu i tradycyjnej techniki malarskiej z techniką druku cyfrowego. Wcześniej niespotykane było umieszczenie na terenie stacji metra obrazu na płótnie, obiektu obecnego w prywatnych bądź publicznych kolekcjach, ale rzadko spotykanego w przestrzeni publicznej. Obraz na płótnie jest najsilniej związany z tradycyjnie pojmowanym sacrum sztuki, już niemal zapomnianym ze względu na liczne kopie krążące we współczesnej ikonosferze. Zamysłem pokazów *1/∞* było przypomnienie o zależnościach pomiędzy oryginałem a reprodukcją, która zazwyczaj manipuluje skalą oryginału. Tematem rozważań grupy malarzy uczestniczących w przedsięwzięciu był zatem w sposób naturalny problem skali. Kolejne obrazy zawierały refleksję na temat skali oraz możliwości, zasadności i granic powiększenia zarówno w warstwie formalnej, jak i treściowej dzieła.

Publikacja
podsumowująca
projekt badawczy:
*1/∞ – oryginał
vs. reprodukcja*,
Warszawa 2015.
Fot. Arkadiusz
Karapuda

Teza projektu zawierała się w podstawowych dla współczesnej kreacji pytaniach: czy w dobie współczesnych mediów i środków wyrazu format i skala dzieła wpływają na jego odbiór?, czy dla przeciętnego odbiorcy sztuki zmiana skali postrzeganej formy wpływa na jej treść?, czy znak pozostawiony przez artystę na prostokącie podobrazia znaczy tyle samo, co jego przeskalowane cyfrowe powielenie eksponowane w przestrzeni publicznej?, czy zachodzący w tym wypadku efekt monumentalizacji nobilituje i poszerza idee zawarte w dziele, czy raczej degraduje dzieło, sprowadzając jego wartość do współczesnego ornamentu, jakim jest na przykład wszechobecna wielkoformatowa reklama?

Teza badania, wskazując na relację pomiędzy oryginałem a reprodukcją, odsyła nas do myśli i rozważań zawartych między innymi w tekstach Waltera Benjamina, Marshalla McLuhana czy Jeana Baudrillarda.

ciową. Podstawę opracowania wyników stanowiły krótkie wywiady o charakterze częściowo ankietowym, zawierające jednak pytania otwarte, dotyczące zarówno prac eksponowanych w galerii, jak i ogólnych zjawisk artystycznych w przestrzeni publicznej.

Konferencja podsumowująca zakończony projekt badawczy obejmowała wystąpienia członków zespołu, w tym artystów, a także badaczy z Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej. Otwarta formuła, atrakcyjność i dynamika wystąpień o charakterze multimedialnych pokazów sprzyjała odbiorowi przygotowanych przez prelegentów prezentacji.

Po uroczystym otwarciu konferencji przez rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie prof. Adama Myjaka i dyrektora Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej prof. Mirosława Duchowskiego jako pierwsza wystąpiła Marta Nadolle – omówiła ideę, genezę i historię Galerii A19, w której prezentowane były kolejne realizacje projektu $1/\infty$. Następnie zostały zaprezentowane merytoryczne i techniczne warunki wstępne dla projektu badawczego, a także skonfrontowane wstępne zamierzenia zespołu badawczego z ich realizacją.

Kolejną odsłoną konferencji były bogato ilustrowane wystąpienia artystów biorących udział w projekcie badawczym, przedstawiające genezę i techniczne uwarunkowania realizacji malarskiego oryginału, omówienie pokazu zrealizowanego na nośniku Galerii A19, a także wnioski i spostrzeżenia wynikające z udziału w badaniu. Istotą przygotowanych prezentacji konferencyjnych było unaocznienie i omówienie różnic pomiędzy oryginałami prac, eksponowanymi w czasie konferencji, a pokazami na antresoli stacji metra Marymont. Co ciekawe, poszczególne wystąpienia artystów-badaczy charakteryzowała swobodna forma wypowiedzi przy jednoczesnym zachowaniu wysokich standardów merytorycznych, co dawało ciekawą mieszankę sztuki i nauki, będącą odbiciem idei tak właśnie pomyślanego projektu.

Trzecia i ostatnia część konferencji stanowiła syntetyczny i efektowny wyciąg z *Raportu* z badań społecznych przygotowanych przez zespół z Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej (pod kierunkiem dr Elżbiety Anny Sekuły), zaprezentowany przez mgr Aleksandrę Litorowicz. Interesujące statystyki i esencjonalne w wymowie cytaty z przeprowadzonych ankiet były ciekawym i niezbędnym dopełnieniem całej konferencji. Aleksandra Litorowicz prezentując najistotniejsze aspekty przeprowadzonych badań społecznych, odwołała się przede wszystkim do idei dzieła sztuki w przestrzeni publicznej oraz do roli miejsca, przekazu, identyfikacji i kontekstu. Ponadto na podstawie wyników przeprowadzonych ankiet podjęła ciekawą próbę konfrontacji wartościującej oryginału i jego cy-

frowej, wielkoformatowej reprodukcji, odnosząc się do wszystkich ośmiu realizacji.

Prawie trzygodzinna konferencja została zakończona otwarciem towarzyszącej jej ekspozycji oryginałów prac, którą można było oglądać w Sali Senatu do 20 marca br. Wystawa była pierwszą sposobnością obejrzenia oryginalnych prac powstałych w ramach projektu $1/\infty$ w warunkach galeryjnych, poza kontekstem stacji metra, co dodało im zupełnie nowych, nie zawsze przewidzianych przez autorów, znaczeń i możliwości interpretacyjnych.

Wystąpieniom konferencyjnym towarzyszyła prezentacja nowo wydanej książki zbierającej wyniki przeprowadzonych badań, komentarze autorów poszczególnych realizacji i materiał ilustracyjny. Publikacja wydana przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie pod tytułem tożsamym z nazwą projektu badawczego $1/\infty$ – *oryginal vs. reprodukcja* stanowi kolejny, interesujący przyczynek do badań i analiz nad dziełem sztuki w kontekście przestrzeni publicznej. Książka ta na blisko stu stronach zawiera zbiór wyników i wniosków z przeprowadzonego projektu badawczego oraz refleksje natury



Lukasz Rudnicki,
Na pomoc walczącej
Warszawie (detal).
Fot. Mariusz
Filipowicz

wiskom uczelni artystycznych ówczesna minister nauki i szkolnictwa wyższego Barbara Kudrycka. Zrównanie sztuki i nauki bez wytworzenia jednolitej płaszczyzny w postaci tego rodzaju projektów wydaje się utopią

i działaniami pozornymi, jeśli nie pozoranckimi, ponieważ znamiona naukowości w sztuce i elementy kreacyjnego podejścia do nauki kończą się z reguły tym, co Witkacy nazwałby po prostu błagą. Uważam jednak, że projekt badawczy $1/\infty$ – *oryginal vs. reprodukcja* to przedsięwzięcie autentyczne, które pokazuje, że artyści będący pracownikami naukowo-dydaktycznymi Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP mogą bez kompleksów i, co więcej, w sposób klarowny i kompetentny brać udział we współczesnych dyskursach nie tylko z obszaru sztuki (przynależnego im z racji wykształcenia i wykonywanego zawodu), ale także z obszaru nauk humanistycznych czy społecznych.

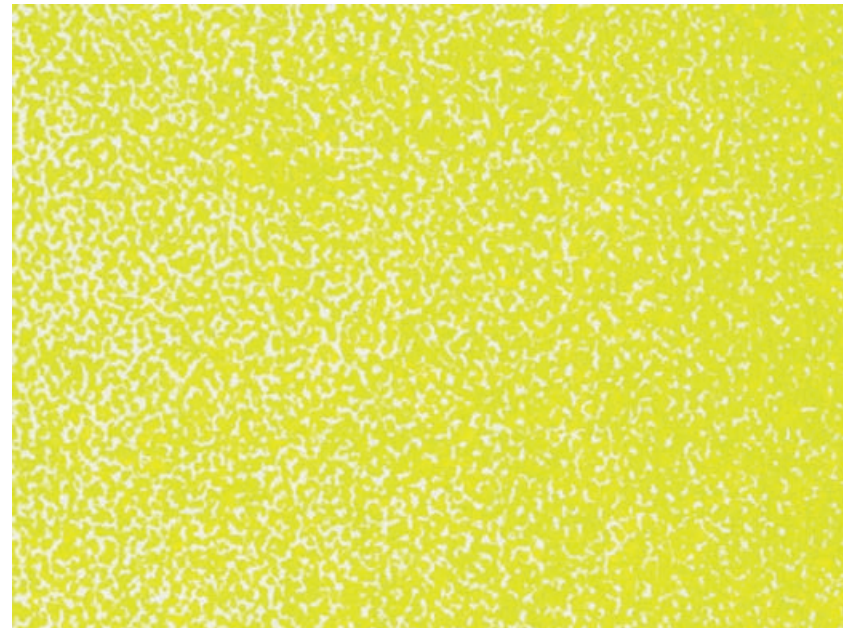
Tomasz Milanowski,
Panta rhei (detal).
Fot. Mariusz
Filipowicz



krytycznej związane z tematem szeroko rozumianych działań artystycznych w otoczeniu pozagaleryjnym.

Zakończony już, trwający ponad dwa lata projekt badawczy $1/\infty$ – *oryginal vs. reprodukcja* przyniósł realne efekty praktyczne w postaci eksponowanych w Sali Senatu dzieł artystycznych, a także efekty naukowe w postaci raportu z badań społecznych. Indywidualne doświadczenia artystów biorących udział w projekcie są nieocenione, ale jeszcze istotniejsze z mojego punktu widzenia wydaje się unaoczniona możliwość połączenia sztuki i nauki, co kilka lat temu zaproponowała środo-

Arkadiusz Karapuda – ur. 1981, ukończył studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2002–2007), doktor w dziedzinie sztuki plastycznej, dyscyplinie sztuki piękne. Pracuje jako adiunkt w macierzystej uczelni. W ramach pracy twórczej zajmuje się przede wszystkim malarstwem, badając relacje pomiędzy umownością a iluzją w obrębie szeroko rozumianej problematyki przestrzeni i miejsca; koordynator projektu badawczego $1/\infty$.



Paweł Nocuń,
Umiejętność kontemplacji
(detal). Fot. Mariusz
Filipowicz

Traktując tę podbudowę teoretyczną jako niezbywalny element współczesności, autorzy cyklicznych realizacji starali się jednak, najprościej mówiąc, namalować „dobry obraz” (pomijając doktrynerów, któż wie, co to w ogóle znaczy?) i wystawić go na symboliczny pojedynek z jego wielkoformatową cyfrową reprodukcją.

Poszczególnym realizacjom cyklu towarzyszyły badania społeczne, przeprowadzone zespołowo przez pracowników Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej – dr Elżbietę Annę Sekułę i mgr Aleksandrę Litorowicz przy wsparciu Justyny Nowak, Dominiki Lipczyńskiej, Marii Olszewskiej i Magdaleny Szadkowskiej. Badania dotyczyły percepcji dzieł prezentowanych w Galerii A19. Prowadzone były metodą łączoną, ilościowo-jakoś-

Kalendarium

Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (ASP) i Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (AT)

LIPIEC – PAŹDZIERNIK

W Paryżu na wystawie *Nous voici, les voilà* w paryskim metrze zaprezentowano prace dydaktyków, doktorantów i studentów ASP: Justyny Czerniakowskiej, Ewy Engler, Macieja Januszewskiego, Katarzyny Król, Aleksandry Mizielińskiej, Daniela Mizielińskiego, Martyny Synkiewicz, Beaty Świerczyńskiej, Katarzyny Walentynowicz, Agnieszki Wasilewskiej i Mai Żurawieckiej. Projekt wystawy: prof. Lech Majewski, prof. Jerzy Porębski, Justyna Czerniakowska.

WRZESIEŃ

Wrzesień

W ankiecie miesięcznika „Teatr” *Najlepszy, najlepsza, najlepszy w sezonie 2013/2014* w kategorii najciekawsza książka o teatrze wymieniono dwie publikacje przygotowane przez wykładowców Wydziału Wiedzy o Teatrze AT – *Kto ma mieć pomysły?* Jerzego Koeniga (red. Paweł Płoski, wyd. Instytut Książki) i *Warjacje* Jerzego Grzegorzewskiego (red. Ewa Bulhak, Mateusz Żurawski, wyd. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego). W kategorii najciekawszy debiut dwukrotnie wymieniono studentów Wydziału Aktorskiego AT – wyróżniono całą obsadę spektaklu *Ecce homo!!!* w reż. Krzysztofa Majchrzaka oraz *Szkieł w Dostojewskiego* w reż. Mai Komorowskiej.

19 września – 21 listopada

W Galerii 72 w Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie zaprezentowano wystawę *Jarosław Modzelewski – malarstwo*.

19 września – 31 grudnia

W konstancińskim muzeum Villa la Fleur w ramach cyklu „Mistrzowie École de Paris” pokazano wystawę *Maurice Mendjizky* poświęconą twórczości Maurycego Mędrzyckiego. Kurator: Artur Winiarski.

20 września

Student IV roku Wydziału Aktorskiego AT Sebastian Fabijański otrzymał nagrodę 39. Festiwalu Filmowego w Gdyni za profesjonalny debiut aktorski w filmie *Jeziorak*.

W Teatrze Powszechnym w Warszawie w ramach przeglądu NÓWKA SZTUKA zostało zaprezentowane przedstawienie dyplomowe Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku AT *Pancerni* Pawła Demirskiego w reż. Konrada Dworakowskiego.

22 września

Spektakl dyplomowy IV roku Wydziału Aktorskiego i Reżyserii AT *Tonacja blue* Davida Hare w reż. Marcina Hycnara (IV rok WR) został pokazany na XVIII Ogólnopolskim Festiwalu Komedi Talia 2014 w Tarnowie.

23 września – 11 października

W Andel's Hotel w Berlinie zaprezentowano prace Igora Przybylskiego na wystawie *Höchstgeschwindigkeit*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa ASP.

25 września

W wyniku postępowania konkursowego o Nagrodę Artystyczną Siemens 2014 jury wyłoniło finalistów: Macieja Januszewskiego, Michała Kochańskiego, Karolinę Lizurej oraz Agatę Rudzikiewicz.

25 września – 17 października

W Galerii Delfiny pokazano wystawę *Janusz Przybylski – malarstwo i grafika*. Artysta (1937–1998) był pedagogiem na Wydziale Grafiki ASP.

26 września – 2 listopada

W Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie zaprezentowano wystawę Leona Tarasowicza *Malarstwo*.

29 września

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyła się inauguracja roku akademickiego 2014/15. Wykład inauguracyjny *Demokracja w Polsce* wygłosił prof. dr hab. Marcin Król.

PAŹDZIERNIK

2 października – 2 listopada

W Galerii Promocyjnej SDK na wystawie *Eternit* zaprezentowano prace Magdaleny Alicji Jędrzejczyk, dyplomantki na Wydziale Malarstwa ASP.

4 października

Na Wydziale Sztuki Mediów ASP miało miejsce spotkanie z artystą Francisem Aljsem.

W Auli w budynku Rektoratu ASP odbyła się premiera 6. numeru magazynu „SZUM” z udziałem zaproszonych gości: Radosława Tereszczuka, Natalii Sielewicz, Mariusza Libela i Laury Paweli. Spotkanie prowadził Romuald Demidenko.

6 października

W Sali Teatru Szkolnego im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku

AT odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego 2014/15.

Na Wydziale Grafiki ASP zaprezentowano wystawę *Grafiki z kolekcji Janka Lewego*.

8 października

Odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego 2014/15 połączona z otwarciem nowego budynku ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim 37/39. W wydarzeniu uczestniczyło wielu gości, w tym prezydent RP Bronisław Komorowski oraz minister kultury i dziedzictwa narodowego Małgorzata Omilanowska. W wydarzeniu wzięli udział także przedstawiciele generalnego projektanta nowego gmachu – pracowni architektonicznej JEMS Architektki, generalnego wykonawcy robót – firmy Dorbud i inwestora zastępczego – firmy Project Management Intertecno. Inwestycja o wartości ponad 54,4 mln złotych została zrealizowana w ramach projektu *Budowa nowego budynku oraz rozbudowa istniejącego budynku Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, współfinansowane przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

8–15 października

Na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP zaprezentowano wystawę *Między sztuką a nauką*, podsumowującą rok akademicki 2013/14.

11 października

W nowym budynku ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim odbył się *Bal galganiarzy*. Impreza zainaugurowała szósty festiwal *Warszawa w budowie*, organizowany pod hasłem „Miasto artystów”. *Bal galganiarzy* to kontynuacja tradycji popularnych balów przebierańców, z których ASP słynęła w międzywojniu i w latach 50. To także przypomnienie przebieranych *Dziadów* z początku lat 90., w których udział brali politycy i artyści. Wystąpili: Loco Star, Super Girl & Romantic Boys, Latające Pięści, Alex Donsky & Dik Forest, DJ-E: Bogdan Fabiański, Zurt Deluxe. Kurator: Robert Jarosz. Organizatorzy:

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Warszawy, ASP w Warszawie.

11 października – 30 listopada

Ideą wystawy *Hommage à Chełmoński* w Ośrodku Propagandy Sztuki w Łodzi było uczczenie 100. rocznicy śmierci Józefa Chełmońskiego. Stała się ona okazją do wyrażenia uznania dla jego twórczości przez tych polskich artystów współczesnych, dla których dzieła Józefa Chełmońskiego są inspiracją. Zaprezentowano prace Marcina Bogusławskiego, Michała Borysa, Wojciecha Cieśniewskiego, Macieja Czyżewskiego, Tadeusza Dominika, Stefana Gierowskiego, Joanny Golaszewskiej, Doroty Grynczel, Łukasza Majcherowicza, Jarosława Modzelewskiego, Adama Myjaka, Błażeja Ostoja Lniskiego, Sylwestra Piędziejewskiego, Andrzeja Podkańskiego, Czesława Radzkiego, Andrzeja Rysińskiego, Adama Styki, Anny Alicji Trochim, Krzysztofa Wachowiaka, Apoloniusza Węglowskiego, Artura Winiarskiego. Kurator: Apoloniusz Węglowski.

13 października

Odbyło się posiedzenie jury konkursu *Grafika Warszawska*. Nagrody za najlepsze grafiki III kwartału 2014 otrzymali: I Nagrodę – Iga Alberska, XIX, druk cyfrowy; II Nagrodę – Piotr Żaczek, *Obszar 16*, linoryt; III Nagrodę – Paweł Czarnecki, *Supernowa*, praca multimedialna; Nagrodę Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Dorota Ziółkowska, *seria IX_fig. 01_v02*, offset; Nagrodę Dyrektora Mazowieckiego Instytutu Kultury – Wiesław Szamocki, *XXL*, druk cyfrowy.

13–24 października

W Auli w budynku Rektoratu ASP zaprezentowano wystawę *Muskau Art Project – w poszukiwaniu tożsamości miejsca*, kończącą projekt pod tym samym tytułem. Opiekun projektu: dr hab. Grzegorz Stachańczyk, prof. ASP, Wydział Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki.

14 października

W Auli ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim, z okazji otwarcia nowego gmachu oraz 200. rocznicy urodzin Oskara Kolberga,

odbył się koncert *Muzyka odnaleziona – Tygiel Kolberga: Białorusini, Polacy, Żydzi*. Organizatorem były ASP i Fundacja Muzyka Odnaleziona. Na koncercie, który prowadził prof. Andrzej Bieńkowski z ASP, malarz, etnograf i pisarz oraz założyciel w 2012 roku Fundacji Muzyka Odnaleziona, wystąpiła grupa śpiewaczek Z Lasu, śpiewaczki zespołu Czabatuchy ze wsi Stoszany k. Pińska oraz Kapela Brodów.

15–30 października

W Auli wrocławskiej ASP im. Eugeniusza Gepperta oraz w Galerii NEON w budynku Centrum Sztuk Użytkowych – Centrum Innowacyjności we Wrocławiu zaprezentowano wystawę pracowników Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie *ASPW/WM15*.

16 października

W Sali im. Jana Kreczmara AT odbyła się premiera przedstawienia dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Poza rzeczywistością* wg tekstów W. Gombrowicza, S. I. Witkiewicza i S. Wyspiańskiego w reż. Wiesława Komasy.

W Teatrze Collegium Nobilium AT w cyklu „Evviva L'arte” odbyło się spotkanie *Sztuka smaku*. Marek Bieńczyk i Maciej Nowak byli pierwszymi gośćmi cyklu po wakacyjnej przerwie. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

17 października – 15 listopada

W Galerii Test zaprezentowano wystawę *Dorota Grynczel. Malarstwo*.

18 października – 8 listopada

W Galerii Milano Marek Sobczyk pokazał swoje prace na wystawie *Bau hau hau*.

18 października – 9 listopada

W Galerii Sztuki WOZOWNIA zaprezentowano wystawę Igora Przybylskiego *Niebezpieczna podróż*.

20 października

W Auli ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim odbyło się spotkanie z prof. Przemysławem Trzeciakiem, autorem przekładu i komentarza do wydanej przez ASP

Rastgoo, Marcin Romaniuk, Pietro Sabatelli, Yana Shostak, Monika Skomra, Mikołaj Sobczak, Julia Staniszewska, Grzegorz Stefański, Piotr Urbaniec. Warsztaty podsumowano na wystawie *Μύθοι. Myths. Students/Artists/Teachers. A Process of Exchange* w Fondazione Pastificio Cerere w Rzymie.

▼
W Miejscu Projektów Zachęty na wystawie *Lekcja* swoje prace zaprezentowały cztery tegoroczne dyplomantki warszawskiej ASP: Karolina Bielawska, Magdalena Golba, Zuza Golińska i Magdalena Łazarczyk. Kurator: Magdalena Kardasz.

GRUDZIEŃ

2 grudnia

Jury konkursu *Grafika Warszawska*, w składzie: prof. Rafał Strent (przewodniczący), dr Anna Żakiewicz-Machowska, Maria Krawczyk, prof. Błażej Ostoję Lniski, prof. Stanisław Wiczorek, przyznało nagrody za najlepsze grafiki IV kwartału 2014 roku. I Nagroda – Piotr Żaczek, *Obszar XIX*, linoryt; II Nagroda – Krzysztof Ćwiertniewski, *E 23 (2014)*, praca multimedialna; III Nagroda – Wojciech Domagalski, z cyklu *TLV*, druk cyfrowy, sitodruk; Nagroda Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Paulina Buźniak, z cyklu *[O]BŁĘDY (wariant 2)*, litografia na tkaninie; Nagroda Dyrektora Mazowieckiego Instytutu Kultury – Justyna Sokółowska, *Wyjście z Egiptu*, druk cyfrowy. Wręczenie nagród odbyło się 11 grudnia w Galerii Test.

Nagrody Roku 2014 XXI edycji Konkursu: Grand Prix Roku 2014 Prezydenta m.st. Warszawy – Piotr Żaczek za pracę *Obszar XIX*, linoryt; I Nagroda Roku 2014 – Krzysztof Ćwiertniewski za pracę *E 23 (2014)*, praca multimedialna; II Nagroda Roku 2014 – Justyna Sokółowska za pracę *Eden*, druk cyfrowy; III Nagroda Roku 2014 – Wojciech Domagalski za pracę *TLV*, druk cyfrowy, sitodruk; Nagroda Roku 2014 Rektora ASP – Daniel Marciniak za pracę *Memory*, praca multimedialna; Nagroda Roku 2014 Dyrektora Mazowieckiego Instytutu Kultury – Justyna Sokółowska za pracę *Wyjście z Egiptu*, druk cyfrowy.

2 grudnia 2014 – 4 stycznia 2015

W Galerii (-1) Centrum Olimpijskiego PKOl zaprezentowano wystawę grafiki prof. Ewy Walawskiej, do 2013 roku prowadzącej Pracownię Grafiki Warsztatowej w ASP.

2 grudnia 2014 – 9 stycznia 2015

W Sali Senatu ASP pokazano wystawę *Wychowanie Rewolucjonisty. Spotkanie z maltańską sztuką współczesną* autorstwa Raphaela Vella. Organizatorzy: ASP w Warszawie, Ambasada Malty w Warszawie.

3 grudnia

W Sali Teatru Szkolnego im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku AT odbyła się promocja książki prof. Henryka Jurkowskiego *Dzieje teatru lalek*. Spotkanie prowadził Konrad Szczebiot.

3–10 grudnia

W Galerii STYK w warszawskiej ASP zaprezentowano wystawę *Robert Jaworski. Malarstwo*. Artysta jest absolwentem Wydziału Grafiki ASP.

3–24 grudnia

W Galerii Promocyjna w Warszawie pokazano wystawę *Taurus* Igora Przybylskiego.

5 grudnia

Na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną ASP odbyła się promocja książki Lidii Klein *Żywe architektury. Analogia biologiczna w architekturze końca XX wieku* z udziałem autorki oraz Edwina Bendyka, publicyisty tygodnika „Polityka”, i dr Anny Nacher, adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Spotkanie prowadziła Alicja Gzowska z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

5 grudnia 2014 – 31 stycznia 2015

W galerii lokal_30 zaprezentowano wystawę Jana Mioduszewskiego / Fabryka Mebli *Zbieractwo i łowiectwo*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa ASP.

6 grudnia

II miejsce oraz nagrodę publiczności w 22. Rock & Chanson Festival Köln–Breslau–Paris w Kolonii zdobyła studentka IV roku Wydziału Aktorskiego AT Irena Melcer.

8 grudnia

W Sali Senatu ASP prof. Richard Shusterman wygłosił wykład *Pragmatism, Somesthetic and Contemporary Art*.

8–15 grudnia

W galerii Salon Akademii w związku z publikacją wydanego przez ASP albumu *Antoni Janusz Pastwa. Torsy, cienie, twarze* zaprezentowano prace prof. Pastwy.

9 grudnia

W Teatrze Collegium Nobilium AT w cyklu „Evviva Larte” odbyło się spotkanie *Sztuka dla dzieci*. Gośćmi byli Grzegorz Kasdepke i Jarosław Kilian.

10 grudnia

Dziekan Wydziału Reżyserii AT Maciej Wojtyszko otrzymał Nagrodę Pary Prezydenckiej za twórczość dla dzieci i młodzieży.

▼
W galerii Salon Akademii zaprezentowano publikację *Inna formuła obrazu / struktura, przestrzeń, materiał, kolor*, poświęconą Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych. Odbyło się spotkanie z prowadzącym pracownię prof. Jackiem Dyrzyńskim i pozostałymi dydaktykami z pracowni.

10 grudnia 2014 – 8 stycznia 2015

W Galerii Spokojna miała miejsce prezentacja Wydziału Intermediów ASP w Krakowie *INTERMEDIA. AKTUALIZACJE*. Wystawie towarzyszyły: 9.12 – warsztaty interakcji medialnych *Latające ekrany*, prowadzenie: prof. Antoni Porczak; 10.12 – wykład Sidey’a *Myoo Media w otoczeniu sztuki*; pokazy performansów: *Justyna Górowska | Adam Gruba | Kuba Nowara (Kuluk)*; 17.12 – pokaz filmów studentów i absolwentów WI ASP w Krakowie w KinieLab w CSW Zamek Ujazdowski; 8.01 – koncert-performans: *Maria Olbrychtowicz | Piotr Madej, Patrycja Maksylewicz, Denim Szram & ramiona robotów* oraz *Wyroby Technopodobne* czyli muzyka improwizowana, generatywna i lot rakiety dźwiękowej w przestrzeń kosmiczną. Organizatorzy: Galeria Spokojna, Wydział Sztuki Mediów ASP w Warszawie, Wydział Intermediów ASP w Krakowie.

11 grudnia

W Auli ASP w budynku przy Wybrzeżu Kościuszkowskim odbyła się sesja *Zauroczeni*, zorganizowana przez Katedrę Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych ASP we współpracy z Muzeum Narodowym w Gdańsku.

13 grudnia 2014 – 25 stycznia 2015

W Galerii Stalowa w Stalowej Woli na zbiorowej wystawie młodych artystów *Salon Zimowy* zaprezentowano prace twórców, którzy zostali sklasyfikowani w najnowszym rankingu *Kompas Młodej Sztuki 2014*, m.in. Arkadiusza Karapudy, asystenta na Wydziale Malarstwa ASP, oraz Justyny Kabali, doktorantki.

14 grudnia

W Arkadach Kubickiego odbyło się kolejne Targowisko Sztuki, zorganizowane przez studentów i absolwentów ASP.

16 grudnia 2014 – 30 stycznia 2015

W galerii Pracownia nr 1 zaprezentowano wystawę fotografii Mariusza Gajewskiego, prowadzącego Pracownię Fotografii na Wydziale Scenografii ASP.

16–24 grudnia

W Galerii STYK pokazano wystawę adiunkta na Wydziale Malarstwa Rafała Kowalskiego *Utracona Arkadia*, zrealizowaną w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

18 grudnia 2014 – 11 stycznia 2015

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę Yulii Krivich *Przecucie*. Artystka jest laureatką nagrody głównej *Coming Out 2013*. Kurator: Prot Jarnuszkiewicz.

19–20 grudnia

W AT odbyła się zorganizowana przez Wydział Reżyserii konferencja artystyczno-naukowa *80 lat sztuki nauczania reżyserii w Polsce*. Udział wzięli m.in. Andrzej Ceśliński, Jan Kilian, Grzegorz Kostrzewa-Zorbas, Jan Kulczyński, Iwona Lorenc, Andrzej Pawłowski, Ryszard Peryt, Maciej Wojtyszko. W otwartej dyskusji panelowej *Duch czasów, idee, wydarzenia, ludzie, problemy* na

temat historii i przyszłości Wydziału Reżyserii wypowiedzieli się Izabela Cywińska, Jan Kilian, Piotr Kłoczowski, Jan Kulczyński, Anna Kuligowska-Korzeniewska, Jan Maciejowski, Barbara Osterloff, Andrzej Pawłowski, Ryszard Peryt, Henryk Izidor Rogacki, Maciej Wojtyszko. Podczas konferencji pokazano etiudy egzaminacyjne studentów II roku Wydziału Reżyserii: Ewy Malecki – wg *Troilus* i *Kresydy* Szekspira, Michała Zdunika – wg *Romea i Julii* Szekspira, Piotra Kurzawy – wg *Hamleta* Szekspira oraz projekcję video Agaty Puszcz – etiudę filmową *Akademia*.

19 grudnia 2014 – 1 lutego 2015

W Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki zaprezentowano wystawę *Adoracja słodczy*, zainspirowaną twórczością Krystiany Robb-Narbut (1945–2006). Na wystawie można było obejrzeć m.in. prace Małgorzaty Dmi-truk z Wydziału Rzeźby ASP.

21 grudnia

W Centrum Sztuki Fort Sokolnicki odbył się *Art Jarmark Charytatywny dla Ani* na rzecz Ani Tosiek, studentki II roku na Wydziale Rzeźby ASP.

STYCZEŃ

9 stycznia

W Teatrze Collegium Nobilium AT miała miejsce premiera spektaklu dyplomowego studentów IV roku Wydziału Aktorskiego *Mistrz i Malgorzata* Michaila Bulhakowa w reż. Waldemara Raźniaka.

14 stycznia

W Teatrze Collegium Nobilium AT w cyklu „Evviva Larte” odbyło się spotkanie *Literatura na ekranie*. O roli literatury w tworzeniu obrazów na małym i dużym ekranie rozmawiali Marcin Wrona i Zygmunt Miłoszewski. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

14–29 stycznia

W Galerii Spokojna na wystawie *Starszyzna* zaprezentowano prace Piotra Kopika, Elżbiety Król, Izy Maciusowicz, Anny Panek

i Anny Wręgi. Kuratorzy: prof. Janusz Fogler i Katarzyna Ferworn-Horawa.

15–30 stycznia

W galerii Salon Akademii pokazano wystawę *Ewa Walawska, Cieleśność grafiki*. Wystawie towarzyszyła promocja wydanego przez ASP albumu z pracami prof. Ewy Walawskiej.

16 stycznia

W Auli Wydziału Scenografii ASP odbyła się premiera spektaklu *Orlando Paladino* J. Haydna w reż. Waldemara Raźniaka. Jest to wspólny projekt warsztatowy Wydziału Aktorskiego AT, Wydziału Wokalno-Aktorskiego UMFC i Wydziału Scenografii ASP.

17 stycznia

W Teatrze Soho w Warszawie miała miejsce premiera spektaklu dyplomowego *Mały ma dziewczynę* w reż. studentki Wydziału Reżyserii AT Agaty Dyczek.

▼
W galerii lokal_30 odbyło się *Śniadanie z artystą* połączone z premierą książki *Jan Mioduszewski. Fabryka Mebli*. Autorzy tekstów: Dorota Folga Januszewska, Janek Owczarek, Agnieszka Rayzacher. Projekt graficzny oraz zdjęcia z wystawy *Zbieractwo i łowiectwo*: Błażej Pindor. Koncepcja: Jan Mioduszewski, Agnieszka Rayzacher. Przekład: Dominika Sigsworth. Zdjęcie na okładce: Marta Paulat. Wydawca: Fundacja Lokal Sztuki / lokal_30.

17 stycznia – 17 lutego

W Galerii Stefan Szydlowski na wystawie *Miejsca* zaprezentowano prace Antoniego Starowieyskiego, adiunkta na Wydziale Malarstwa ASP.

18 stycznia – 8 marca

W Galerii Sztuki Współczesnej Oranżeria w Jabłonie zaprezentowano wystawę *Piotr Gawron – malarstwo i rzeźba*.

22 stycznia – 2 lutego

W Galerii Wystawa pokazano malarstwo Tomasza Myjaka, adiunkta na Wydziale Sztuki Mediów ASP.

23 stycznia – 6 lutego

W studenckiej galerii Turbo na wystawie *Utarte ścieżki symetrii* zaprezentowano prace Julii Andrzejewskiej, studentki Instytutu Twórczej Fotografii w Opawie oraz ASP. Kuratorka: Maria Palladio, studentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim.

24 stycznia – 8 lutego

W Galerii Labirynt w Lublinie odbyła się wystawa Sławomira Marca *Walka dobra ze złem*.

28–30 stycznia

Na Wydziale Grafiki ASP w Pracowni 11 pokazano wystawę Michała Chojeckiego *Co się liczy naprawdę*. Artysta jest asystentem na Wydziale Grafiki ASP.

29 stycznia – 28 lutego

W Pałacu Sztuki TPSP w Krakowie zaprezentowano wystawę *Plakaty Lecha Majewskiego*.

30 stycznia

W galerii Turbo miało miejsce wydarzenie *WARTEN nie – do – końca koncert* z udziałem Aleksandra Żurawskiego – pianino i Wojtka Kurka – perkusja

LUTY**3 lutego**

W ramach drugiego sezonu cyklu „Korepetycje”, w Auli budynku ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim, Joe Cieplinski wygłosił wykład *Tips and Tricks for Getting Started in the Indie App Word*. Organizator: Wydział Grafiki ASP.

3 lutego – 7 marca

W Fundacji Profile miała miejsce wystawa prac Jarosława Kozakiewicza *Anatomia przestrzeni*.

6 lutego – 5 marca

W Galerii Podlaskiej na wystawie *Na Biało w Podlaskiej* zaprezentowano prace dyplomantek pracowni prof. Stanisława Bąja i dr. Arkadiusza Karapudy: Klaudii Chomy, Emilii Czerniewicz, Katarzyny Gągol, Ewy Kamienieckiej, Magdaleny Kossakowskiej, Katarzyny Michalik, Dominiki Owczarek,

Aleksandra Rzeszowiaka, Marty Sobierajskiej i Agnieszki Zabrodzkiej.

6 lutego – 11 kwietnia

W Galerii Lipowa 3 w Krakowie na wystawie *Ecce homo* pokazano prace Stanisława Bracha. Organizator: Instytut Ceramiki i Materiałów Budowlanych, Oddział Szkła i Materiałów Budowlanych. Kurator wystawy: Aleksandra Skorek.

7 lutego

W kinie Luna w Warszawie odbyła się premiera filmu *Julia. Kaśka. Miranda* w reż. Agnieszki Maskovic, studentki Wydziału Reżyserii AT. Film jest dyplomem reżyserskim, którego opiekunami są Robert Gliński, Maciej Wojtyszko i Krzysztof Jastrząb.

9 lutego

Prorektor ds. artystycznych i naukowych ASP prof. Paweł Nowak podpisał w imieniu uczelni porozumienie o współpracy z National Institute of Design w Ahmedabadzie (Indie), reprezentowanym przez dyrektora prof. Pradyumna Vyasa. Podpisanie porozumienia towarzyszyła uroczysta inauguracja wystawy plakatów prof. Lecha Majewskiego, zatytułowana *Język wizualny Lecha Majewskiego. Polskie plakaty artystyczne*. Wystawę można było oglądać w galerii National Institute of Design do 16 lutego. Po inauguracji wystawy miała miejsce projekcja filmu *Mała Polska* w Indiach w reż. Anu Radhy i Sumit Osmanda Shawa, opowiadającego o obozie dla polskich dzieci, uchodźców, podczas II wojny światowej w indyjskim Balachadki. Jamnagaru w Gudzaracie. Podczas drugiego dnia wizyty delegacji ASP w Ahmedabadzie odbyły się warsztaty poświęcone plakatowi artystycznemu z udziałem studentów National Institute of Design, prowadzone przez prof. Lecha Majewskiego, który również wygłosił wykład prezentujący historię ASP, prace swoich studentów oraz własny dorobek artystyczny. Profesorem warszawskiej Akademii także złożyli wizytę na Wydziale Sztuk Pięknych The Maharaja Sayajirao University of Baroda, gdzie spotkali się z dziekanem prof. dr.

Sunjay'em Jainem oraz z kadrą Wydziału. Dziennik „Indian Express” zamieścił wywiad z prof. Majewskim i prof. Nowakiem *Kolory plakatu*. W New Delhi przedstawiciele ASP spotkali się w studio Ishan Khosla ze środowiskiem projektantów graficznych i przedstawili prezentację poświęconą polskiemu plakatowi.

9–17 lutego

W galerii Salon Akademii na wystawie *To co pozostaje* zaprezentowano prace prof. Mirosława Duchowskiego.

9–18 lutego

Na Wydziale Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku AT odbyły się warsztaty w ramach projektu *3 Layers of Telling a Story*. 17 studentów z Węgier, Czech i ze Słowacji pod kierunkiem dr Magdaleny Kiszko Dojlidko poznawało teatr cieni. W efekcie powstał zbiór krótkich etiud z wykorzystaniem lalek cieniowych, a także kilka impresji scenicznych opartych o pracę z ciałem. Warsztaty były częścią międzynarodowego projektu, do którego Wydział został zaproszony przez Uniwersytet Teatru i Sztuki Filmowej w Budapeszcie. Jest to program partnerski (w ramach programu Erasmus +), w którym biorą udział uczelnie z Węgier, Wielkiej Brytanii, Norwegii, Irlandii, Estonii, Czech, Polski i ze Słowacji.

11–21 lutego

W Galerii Spokojna na Wydziale Sztuki Mediów ASP zaprezentowano wystawę Andrzeja Świetlika *Siostry trzy*.

12 lutego

W Teatrze Collegium Nobilium AT w cyklu „Evviva L'arte” odbyło się spotkanie *Twórczy niedosyt*. Mikołaj Grynberg i Arkadiusz Jakubik rozmawiali o przyczynach i skutkach twórczego „płodozmianu”, który uprawiają. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

12 lutego – 9 marca

W Galerii Wystawa swoje prace zaprezentowali studenci Wydziału Malarstwa ASP Bartosz Głowacki i Kasia Zielska na wystawie *BOTAK RAZEM*.

13 lutego – 8 marca

W Płockiej Galerii Sztuki na podwójnej wystawie *Natura – Miejsce – Kultura* pokazano prace Aleksandry Bujnowskiej i Arkadiusza Karapudy.

16 lutego

W galerii Salon Akademii w ramach spotkania promocyjnego drugiego numeru „Periodyku Akademickiego” odbył się panel dyskusyjny – z udziałem młodych artystów Michała Łagowskiego i Cezarego Poniatowskiego, kuratorki Justyny Wesołowskiej i właściciela galerii Dawida Radziszewskiego – dotyczący propozycji zmian w systemie edukacji artystycznej, różnych form współpracy młodych artystów (a także studentów) z kuratorami oraz zdobywaniu „sławy” tuż po ukończeniu uczelni. Dyskusję prowadził Mikołaj Sobczak. Projekt wsparła Fundacja Sztuk Pięknych Kochański Knut.

18 lutego – 4 marca

W galerii Turbo zaprezentowano wystawę *Herz Schmerz Polka* z udziałem Justyny Łoś, Sörena Hioba i Mikołaja Sobczaka.

20–22 lutego

W AT odbył się cykl prezentacji wybranych pokazów egzaminów studentów I, II i III roku Wydziału Aktorskiego. Można było obejrzeć m.in. Szekspira *Hamleta*, *Makbeta* i *Ryszarda III* (fragmenty). Sceny dialogowe wierszem – egzamin II roku pod opieką Krzysztofa Majchrzaka; E. O'Neill *Pożądanie w cieniu więzów*, *Księżyc świeci nieszczęśliwym* (fragmenty). Praca nad rolą – egzamin III roku pod opieką Jana Englerta; A. Strzeleckiego *Parawan*. Sceny dialogowe wierszem – egzamin II roku pod opieką Andrzeja Strzeleckiego; *Przejdź na żydoSki*. Interpretacja piosenki – egzamin I roku pod opieką Zbigniewa Zamachowskiego; I. Turgieniewa *Miesiąc na wsi*, F. Dostojewskiego *Białe noce*, A. Czechowa *Platonow*, *Oświadczyń*, *Niedźwiedź* (fragmenty). Praca nad rolą – egzamin III roku pod opieką Mariusza Benoit.

21 lutego

W Sali im. Jana Kreczmara AT odbyło się czytanie performatywne fragmentów tekstu I. Wyrypajewa *Pijani* w reż. Agnieszki Baranowskiej, studentki Wydziału Reżyserii. W czytaniu wzięli udział studenci Wydziału Aktorskiego. Po czytaniu odbyła się dyskusja z udziałem tłumaczki Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej i Marka Radziwona.

22 lutego

Dzień otwarty Wydziału Aktorskiego AT.



W Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku miała miejsce premiera spektaklu dyplomowego studentki Wydziału Reżyserii AT Anny Turowiec *Spośród masochisty* Romana Sikory.

23 lutego

W Sali im. Jana Kreczmara AT odbył się wieczór promocyjny wydanej nakładem AT książki Tomasza Kubikowskiego *Teatralne doświadczenie Wilhelma Meistra*. Słowo wstępne i prowadzenie rozmowy z autorem: Małgorzata Leyko.

24 lutego

Na Wydziale Malarstwa zaprezentowano wystawę Mariusza Kachela z Pracowni Malarstwa prof. Jarosława Modzelewskiego *Czarno tu widzę*.

25 lutego

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyła się premiera spektaklu dyplomowego Wydziału Aktorskiego *Sześć portretów z mewą w tle* (impresja sceniczna wg Mewy A. Czechowa) w reż. Andrzeja Domalika.

25 lutego – 13 marca

W Centrum Ekspozycyjnym Stara Kotłownia w Olsztynie na wystawie *To jest nasze MIEJSCE* pokazano prace Julii Andrzejewskiej, Natalii Andrzejewskiej i Stanisława Andrzejewskiego. Kurator: Małgorzata Bojarska-Waszczuk.

28 lutego – 18 kwietnia

W Galerii Sztuki Pola Magnetyczne zaprezentowano wystawę prac Wiktora Gutta, prof. ASP na Wydziale Wzornictwa – *Papierek lakmusowy*.

MARZEC**5 marca**

W Teatrze Collegium Nobilium AT w cyklu „Evviva L'arte” odbyło się spotkanie *Sztuka przekładu*. Rozmawiali Jacek Dobrowolski i Jacek Poniedziałek. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

5 marca – 3 kwietnia

W nowym budynku ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim 37/39 na wystawie *Ściana* zaprezentowano 28 obrazów zainspirowanych zeszłorocznymi wydarzeniami na Majdanie Niepodległości, autorstwa ukraińskiego artysty Matwieja Wajsberga, oraz 20 fotografii prezentujących wydarzenia na kijowskim Majdanie, autorstwa fotoreportera „Gościa Niedzielnego” Jakuba Szymczuka. Ekspozycja, pod patronatem marszałka Sejmu RP Radosława Sikorskiego, została przygotowana z inicjatywy wicemarszałek Elżbiety Radziszewskiej.

5 marca – 5 kwietnia

W Galerii Promocyjna zaprezentowano wystawę Łukasza Rudnickiego *Bang Bang*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa ASP.

5–29 marca

W Pałacu Sztuki TPSP w Krakowie pokazano wystawę Międzywydziałowego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki *Polska sztuka konserwacji*.

9 marca

W Auli budynku ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim prof. Jan Stanisław Wojciechowski wygłosił wykład *Czy może się nam dziś jeszcze przydać forma otwarta prof. Oskara Hansena?*

10 marca – 2 kwietnia

Na Wydziale Malarstwa ASP zaprezentowano wystawę *Justyna Szeliga – rysunek*. Wernisaż odbył się 12 marca.

11 marca

Na Wydziale Grafiki ASP w galerii Kanciapa przy pracowni prof. Pawła Nowaka i dr. Michała Chojeckiego Matylda Kozera pokazała swoje prace na wystawie *Sieczka*.

11 marca – 7 kwietnia

W Galerii Grafiki i Plakatu s.c. Nina Rozwadowska i Andrzej Stroka na wystawie *Wiosnę witamy kolorem* pokazano m.in. grafiki autorstwa Tadeusza Dominika, Franciszka Starowieyskiego, Waldemara Świerzego i Jana Tarasina.

12 marca – 13 kwietnia

W galerii Salon Akademii na wystawie *Czym się zajmujesz?* zaprezentowano aktualny dorobek artystyczny asystentów ASP: Michała Chojeckiego, Macieja Czyżewskiego, Mateusza Dąbrowskiego, Maćka Duchowskiego, Anny Jochymek, Sebastiana Kroka, Bartosza Sandeckiego, Agnieszki Wach i Jakuba Wróblewskiego.

15 marca – 10 maja

W Domu Zjazdów i Konferencji PAN w Jabłonnej zaprezentowano wystawę *Rosław Szaybo – prace graficzne*.

17 marca

W Sali Senatu ASP odbyła się konferencja podsumowująca projekt badawczy *1/∞ – oryginał vs. reprodukcja*. Prelegenci: Marcin Chomicki, Mirosław Duchowski, Mikołaj Dziekański, Arkadiusz Karapuda, Rafał Kowalski, Aleksandra Litorowicz, Tomasz Milanowski, Jan Mioduszewski, Paweł Nocuń, Marta Nadolle, Łukasz Rudnicki oraz Elżbieta Anna Sekuła. Konferencji towarzyszyła prezentacja książki *1/∞ – oryginał vs. reprodukcja* podsumowującej projekt. Po konferencji otwarto wystawę prezentującą oryginały prac będących przedmiotem badania (czynną do 20 marca).

18 marca

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego ogłosiło listę stypendystów programu *Młoda Polska 2015*, wśród których znaleźli się pracownicy i absolwenci ASP: Michał Chojecki, Mateusz Dąbrowski, Piotr Karski, Małgorzata Mozelewska i Jakub Wróblewski.

18, 26 marca

Na Wydziale Scenografii ASP w ramach cyklu „Wykłady Sztuka Filmu: goście profesora Jerzego Wójcika” odbyło się spotkanie z Wojciechem Staroniem, operatorem, reżyserem i autorem zdjęć do wielu filmów dokumentalnych i fabularnych.

19 marca – 12 kwietnia

W Płockiej Galerii Sztuki na wystawie *Zapisy przemian – Nasz wybór z kolekcji malarstwa Krzysztofa Musiała* zaprezentowano prace 28 polskich malarzy współczesnych, m.in. Tomasz Ciecierskiego, Tadeusza Dominika, Aleksandra Kobzdeja, Jarosława Modzelewskiego, Igora Przybylskiego i Antoniego Starowieyskiego.

20 marca

W Auli nowego gmachu ASP w ramach projektu badawczego *Gdański skarb średniowiecznej paramentyki* odbyło się sympozjum *Zapatrzeni w średniowiecze*, zorganizowane przez Katedrę Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych ASP we współpracy z Muzeum Narodowym w Gdańsku.



W Sali im. Jana Kreczmara AT odbyło się czytanie performatywne Astrid Saalbach *Poranek i wieczór* w reż. Michała Zdunika (studenta Wydziału Reżyserii). W czytaniu wzięli udział studenci Wydziału Aktorskiego. Po czytaniu odbyła się dyskusja z udziałem Joanny Tyszki i Lecha Sokoła.

20 marca – 3 kwietnia

W Skwerze, filii Centrum Artystycznego Fabryka Trzciny, zaprezentowano wystawę *Co jest ważne?*, przygotowaną we współpracy doktorantów i studentów pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego i dr. Igora Przybylskiego z Wydziału Malarstwa ASP. Artyści: Yui Akiyama, Agnieszka Urszula Cioch, Magdalena Domalewska, Paulina Grobelny, Robert Jaworski, Justyna Jonak, Weronika Jonak, Mariusz Kachel, Martyna Kielesińska, Anna Klys, Laura Kudlińska, Ada Lewicka, Zuzanna Litawinska, Jola Mikula (Jomik), Jan Moźdzynski, Zosia Pałucha, Mateusz Pawlak, Agata Przyżycka, Agnieszka G. Rowińska, Paweł Stręk, Aleksandra Szczodry, Justyna Szeliga, Ania Szymańska, Iwona Teodorczuk-Moźdzynska,

Sebastian Winkler, Stefania Yerka. Kuratorzy: Paulina Grobelny, Robert Jaworski, Paweł Stręk, Aleksandra Szczodry. Partnerzy wystawy: Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny, ASP w Warszawie.

20 marca – 9 kwietnia

W Galerii Autograf zaprezentowano malarstwo Sylwestra Piędziejewskiego, adiunkta na Wydziale Malarstwa ASP, na wystawie *Otwarta pracownia*.

21 marca

Dzień otwarty Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP.

22 marca

W Białostockim Teatrze Lalek i Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku AT odbyły się obchody Światowego Dnia Lalkarstwa. Wieczorem miało miejsce spotkanie absolwentów Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, zorganizowane z okazji 40-lecia istnienia Wydziału.

23 marca – 15 maja

W Galerii Opera zaprezentowano wystawę prac Jerzego Tchórzewskiego.

24 marca

Na posiedzeniu Senatu ASP wręczono nagrody Inicjatywy ENTRY 2015 Łukaszowi Krupskiemu, Leszkowi Margasińskiemu i Marcie Nadolle.

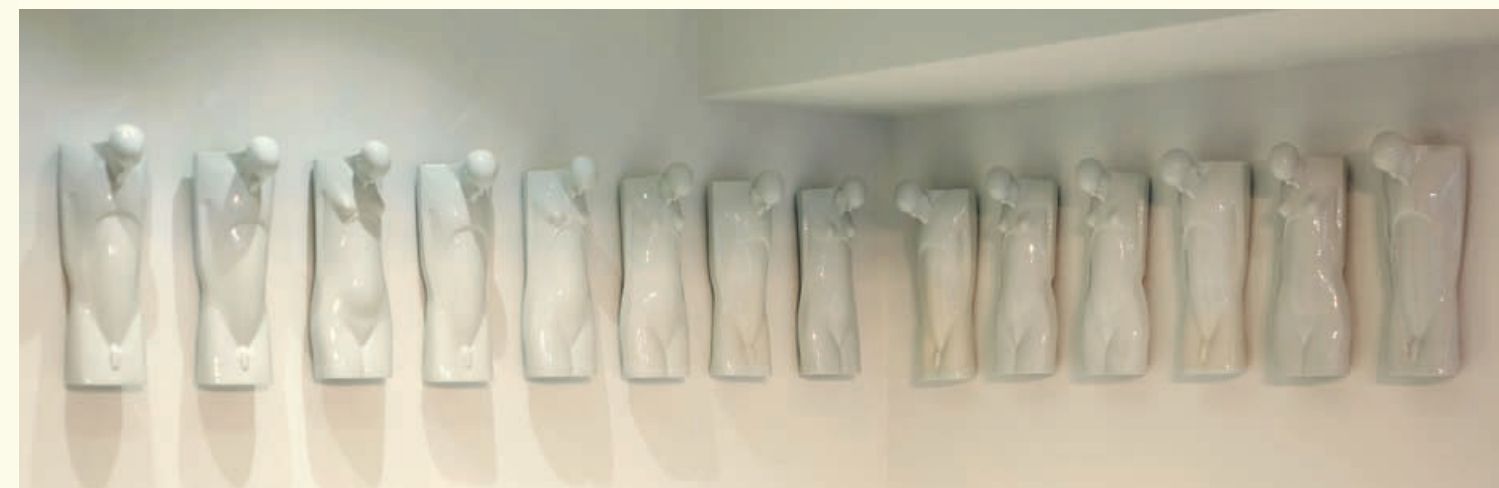
25 marca

W Sali im. Jana Kreczmara AT odbyło się czytanie performatywne Astrid Saalbach *Czerwone i zielone* w reż. Mateusza Olszewskiego (studenta Wydziału Reżyserii). W czytaniu wzięli udział studenci Wydziału Aktorskiego. Po czytaniu odbyła się dyskusja z udziałem Astrid Saalbach i tłumaczki Bogusławy Sochańskiej.

27–31 marca

W galerii Turbo zaprezentowano wystawę Natalii Dałgowskiej i Michaliny Musielak *Czy to warto*.

Opracowały: Katarzyna Fogler, Eugenia Krasieńska-Kencka

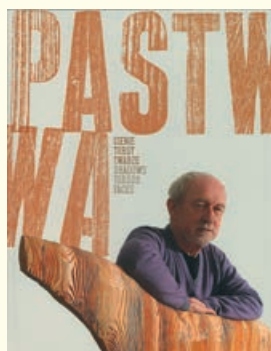


Na wystawie Stanisława Bracha *Ecce homo* w Galerii Lipowa 3 w Krakowie, będącej równocześnie wystawą inauguracyjną działalności ekspozycyjną w nowej przestrzeni galerii, zaprezentowane zostały prace powstałe w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Od najstarszych dzieł, *Tarnowskich Żydów* z 2003 roku, poprzez cykl ceramicznych obrazów *Cztery elementy* (2012) aż do najnowszych projektów, *Dwóch przestrzeni* (2014) i *Horyzontu* (2015). Zebrane w jednym miejscu dały możliwość prześledzenia ewolucji podejścia artysty do formy i koloru, do struktury rzeźby i obrazu.

Nowości wydawnicze

Antoni Janusz Pastwa. *Cienie, torsy, twarze*

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2014, 164 s., ilustr., 31 cm (NESTORZY AKADEMII)



Dotychczasowy, ponad czterdziestoletni dorobek rzeźbiarski Antoniego Janusza Pastwy jest wyjątkowo spójny i konsekwentny. Artysta dopracował się własnej oryginalnej stylistyki, indywidualnego sposobu wypowiedzi plastycznej, pozwalającego

bez trudu rozpoznać jego kompozycje figuralne, popiersia, pomniki, a także rzeźby plenerowe, eksponowane w tłumie rzeźb innych autorów.

Najchętniej Antoni Janusz Pastwa pracuje w różnych gatunkach marmuru i kamienia (z reguły twardego), wymagających użycia dużej siły fizycznej i specjalistycznych narzędzi. Od ponad dwudziestu lat ulubionym tworzywem rzeźbiarskim artysty jest również drewno. W ostatnim czasie tworzy także w gipsie patynowanym, a niektóre z rzeźb odlewa – jak nakazuje wielowiekowa tradycja – w brązie, najpopularniejszym materiale wykorzystywanym w rzeźbie od czasów wzniesienia antycznego pomnika konnego Marka Aureliusza na rzymskim Kapitolu.

Antoni Janusz Pastwa nie wykonuje – jak wielu innych mu współczesnych rzeźbiarzy – wstępnych szkiców rysunkowych ani modeli planowanych rzeźb. Koncepcja rzeźby powstaje bowiem od początku do końca wyłącznie w jego wrażliwym i chłonnym na bodźce umyśle. Ale o ile podczas pracy w twardych materiałach, proces twórczy polega przede wszystkim na wydobywaniu (odkrywaniu) planowanego kształtu z mniej lub bardziej abstrakcyjnej bryły marmuru czy kamienia, to w przypadku rzeźb w drewnie rzeźbiarz komponuje je od środka, nakładając (doklejając) elementy kolejnych warstw, aż do osiągnięcia trójwymiarowego efektu finalnego.

Fragment tekstu Lechosława Lameńskiego *Figura w twórczości rzeźbiarskiej Antoniego Janusza Pastwy*

Ewa Walawska. *Cielesność grafiki*

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2015, 152 s., ilustr., 33 cm (NESTORZY AKADEMII)



„Jestem artystką dwóch epok” – mówi Ewa Walawska. – „Tej dawnej epoki grafiki prawdziwej, którą kocham, i cyfry, która jest podrzutkiem”. Dlatego zaczniemy od *Anatomii zdrady* – historii pracy, która trwa. Ponad 42 lata działalności twórczej Ewy to czas ciągłego dążenia do stanu,

w którym oczy, umysł, dotyk i pamięć pracują nad korespondencją między niematerialnym wrażeniem a doskonałością techniki.

Dylemat wielu współczesnych artystów, którzy POTRAFIĄ zmusić materię do przeistoczenia się z metalowej płyty w miraż formy, polega na tym, że pokusa zagłębienia się w procesie graficznym jest stale hamowana przez myśl o całości, końcowym obrazie odbitki. Świat cyfrowy i laserowe plotery umożliwiają zmianę prędkości, czas oczekiwania na odbitkę staje się krótszy, ale czy prędkość jest zadośćuczynieniem przyjemności zatopienia się w procesie?

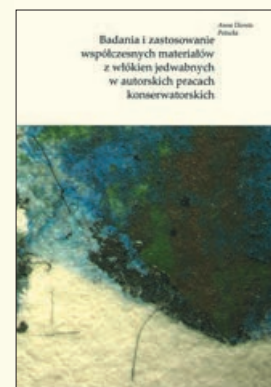
„Grafika to dla mnie chodzenie z zamkniętymi oczami i dotykanie tekstury” – mówi Ewa, wyjmując piękne blachy, płyty metalu – miedź lekko już się patynująca, aluminium uszlachetnione trawieniem, brzegi – ostre, małe, delikatne ząbki przemijania – jak nożyki tnące palce, mogą się ulamać. Słońce przechodzi przez przetrzawione w płycie otwory, światło łamie się na metalowym reliefie, spektakl, w którym brakuje tylko muzyki, ale jest, jest także dźwięk! Leciutkie, niepokojące ocieranie się metalu o skórę.

Fragment tekstu Doroty Folgi Januszewskiej, „*Grafika to dla mnie chodzenie z zamkniętymi oczami i dotykanie tekstury*”, czyli o cielesności grafiki Ewy Walawskiej

Anna Dorota Potocka

Badania i zastosowanie współczesnych materiałów z włókien jedwabnych w autorskich pracach konserwatorskich

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2014, 256 s., ilustr., 25 cm



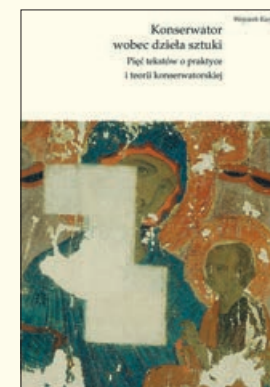
Celem podjętego projektu badawczego, którego zwieńczeniem jest niniejsza publikacja, było przedstawienie i zbadanie rozwiązań dotyczących bezpiecznych metod dublowania zabytkowych tkanin jedwabnych z użyciem materiałów zbudowanych z włókien białkowych – zarówno

tkanin, jak i papierów – w połączeniu z odpowiednio dobranymi klejami pochodzenia naturalnego oraz syntetycznego. Wytypowane podłoża jedwabne poddano szeroko zakrojonym badaniom, mającym na celu sprawdzenie oraz ocenienie ich właściwości pod kątem odporności na procesy starzenia oraz zasadności stosowania w praktyce konserwatorskiej. Z uwagi na oddziaływanie światła słonecznego, temperatury i wilgotności względnej powietrza na właściwości fizykochemiczne zabytkowych tkanin jedwabnych zastosowano podobne mechanizmy starzenia odnośnie współczesnych wytworów z włókien białkowych. W sposób kontrolowany, w celu miarodajnego ocenienia trwałości i przydatności badanych materiałów konserwatorskich, symulowano procesy starzenia, które w naturze oddziałują przez wiele lat. Oddzielnym zagadnieniem było opracowanie i wdrożenie technologii umożliwiającej wyprodukowanie i sprawdzenie w praktyce artystycznej i konserwatorskiej nowego papieropodobnego materiału zawierającego włókna jedwabiu naturalnego. Jego różnorodne zastosowanie podczas konserwacji prac autorstwa Grzegorza Bieniasa wykonanych na tym materiale stało się elementem spajającym interdyscyplinarne badania z satysfakcjonującymi rozwiązaniami w zakresie doskonalenia metodyki konserwatorskiej.

Wojciech Kurpiak

Konserwator wobec dzieła sztuki. Pięć tekstów o praktyce i teorii konserwatorskiej

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2015, 138 s., ilustr., 25 cm



Odwieczne pragnienie istoty ludzkiej czynienia i posiadania w swym otoczeniu rzeczy pięknych jest jednym z istotniejszych, jeśli nie najistotniejszym czynnikiem trwającego wciąż procesu ucłowiecznienia, którego miarą był zawsze udział w pomnażaniu zasobów kultury, a dziś, po tylu

tragicznych doświadczeniach dziejowych, jest nim stosunek do jej ocalałych dóbr. Uświadomienie sobie tego faktu pozwala na właściwą ocenę działalności artysty konserwatora dzieł sztuki i stwierdzenie, że wykracza ona poza ramy zwykłej dyscypliny plastycznej, stając się dziedzina w szczególności sposobu użyteczną społecznie. Nie jest bowiem ratowanie dorobku kulturowego minionych epok jedynie rewindykacją dawnych wartości, zabieranych nam przez burzliwe dzieje i nieubłagany czas; jest także aktualizowaniem tych wartości przez ich włączenie w nurt kultury współczesnej i przeciwstawianie kordującym ją, pseudoestetycznym i pseudowartościowym produktom ubocznym cywilizacji techniczno-konsumpcyjnej. Dla istoty ludzkiej pozbawianej przez tę cywilizację podmiotowości najlepszym remedium służącym zachowaniu suwerennego umysłu jest prawdziwa sztuka.

Fragment tekstu *Próba kodyfikacji postępowania konserwatorskiego (1993)*

Summaries

Jan Stanisław Wojciechowski

Adam Myjak, Essentialist in the post-historical “age” of art

J. S. Wojciechowski revisits his former critical stance on Adam Myjak's sculpture. In the late 1980s he wrote about a specific distinctness of his sculptures in relation to two decades in the art of the late twentieth century. In that approach Myjak did not fit into the 1970s, the time of his debut. Nor did he fit into the 1980s, when he reached the mature stage of his work. The “background”, which has been created by the present-day art world, has established itself, also in Poland, as post-historical and post-artistic. The work of Adam Myjak – and especially



the pieces of the last decade – appears to be distinctive and well “holding to its time”. Myjak is post-artistic in the sense in which the term refers to earlier patterns of perception. His art is not mimetic, nor devoted to “penetration” of the conditions and rules of the sculptural form. Adam Myjak's adherence to the post-historical age of art manifests itself in his public projects. After 2000 the stage of his individual confrontation with raw sculptural matter closes in to give a spiritual dimension to new experience. This resulted in works titled “Figures,” “Columns” and “Torsos”. They are “figurative”, but not in the ordinary sense as a more or less realistic image of the person, but in a bit more complex manner. The author declares a desire to return to archetypal figuration.



Wojciech Kurpik

Madonna from the Church of San Niccolò oltr'Arno in Florence

A sudden flood of the Arno, which occurred on the night of 3 to 4 November 1966, made great damage to numerous Florentine cultural monuments, having been especially severe in the case of works of art both in flooded museum warehouses and in churches, including those outside Florence. The relief work lasted several years and its Western participants acted as volunteers. Representatives of the East of Europe exchanged after posting which for Polish conservators lasted about a year. Professor Kurpik was in Florence at the turn of 1968 and 1969 together with Hanna Grzesikowa, Dorota Niesiołowska and Marta Żurawska. He was entrusted the conservation of the *Madonna and Child* (104.5 × 57.8 cm, with the 3-centimetre-thick support base), painted in the fourteenth-century Florentine workshop. Professor Kurpik's account aims to document the transfer while maintaining the original wood surface on the back of the support, the first such transfer to be performed at the Fortezza da Basso laboratory, as well as relating its circumstances,

Iwona Lorenc

Farmakon. Theatre and philosophy and the theatricalization of the world

The text addresses cultural and civilizational change that brings together theatre and philosophy today. Among them, the processes of theatricalization of the world and neutralization of the tragic are particularly important.

Following some trails designated by selected philosophers and theorists, some of the symptoms of these processes and remedies used against them have been pointed out. Theatre meets philosophy in this context. It is not only a symptom of representational character of modern culture, but it also, together with philosophy, exposes the representationality, and becoming an instrument of critical challenge. This was originally a paper delivered at the artistic-scientific conference 80 years of teaching the art of directing in Poland, which took place at the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw on 19-20 December 2014. The conference was organized by the Faculty of Directing.

Waldemar Śmigasiewicz

“Black Sun”: Ruminations on a “conceived” language in the context of the *Cosmos* by Witold Gombrowicz

Involved in a cacophony of sounds, images and information, modern man unwittingly creates a distinct language, which could be called “conceived”. Some elements of the language can be found in Witold Gombrowicz's *Cosmos*. *Cosmos* is full of anxiety and secrets. The author methodically studies man, examining his every word and his every move, always searching for meanings. They are born at the meeting point of a certain syntactic order, which, as described by Jean-Pierre Sargas, is a set of rules governing the language that mimics the functioning of the body. *Cosmos* is a total novel. Gombrowicz constructs and carries out a kind of play with stereotypes of high and low literature. It is also a novel about how to think about a world that appears to us ex post, and how to tell its story. The problems addressed by Gombrowicz, are similar to the research of Werner Heisenberg (the uncertainty principle), Claude E. Shannon (information theory) or Andrei Markov (stochastic processes), and Karlheinz Stockhausen seeking a musical form that would be an expression of dialectical determinism and that would be unlimited by

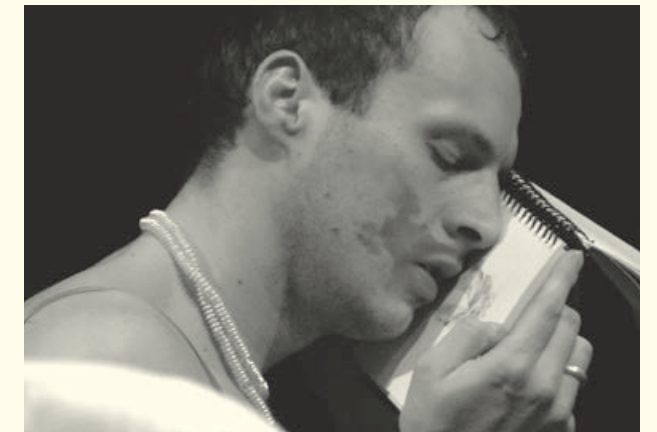


rhythm in the context of a specific time segment. Stockhausen began a new type of exploration in composition, called “moment form”. Similar processes of equally complex linguistic content are present in the *Cosmos*.

Marta Miłoszewska

Adaptation. The Toolbox

The text is based on the author's doctoral thesis, which aimed to identify and explain rules essential to the art of adaptation as part of theatre craft. She describes different techniques and devices that can be used in the process of adapting literature and other non-dramatic literary works to stage. The thesis gives a summary of existing



knowledge about rewriting tools for both playwrights and directors. It explains both practical and theoretical aspects of those tools' application during writing and rehearsing a play (or writing a screenplay and shooting a film). She uses examples from her own work as director in order to discuss specific issues in adaptation.

Justyna Kozłowska

T. S. Eliot's *Murder in the Cathedral*, a liturgical criminal drama

The article is about *Murder in the Cathedral*, one of the most important plays by the poet T. S. Eliot, recalling events from medieval history concerning Archbishop Thomas Becket. It is interesting that Eliot used the structure of liturgical drama and adapted it to modern sensibilities. Among the characteristic features of the play are “speaking bodies”, that is, the Chorus of the women of Canterbury, who are critical of the male world of politics and power struggle, and above all the use of the elements

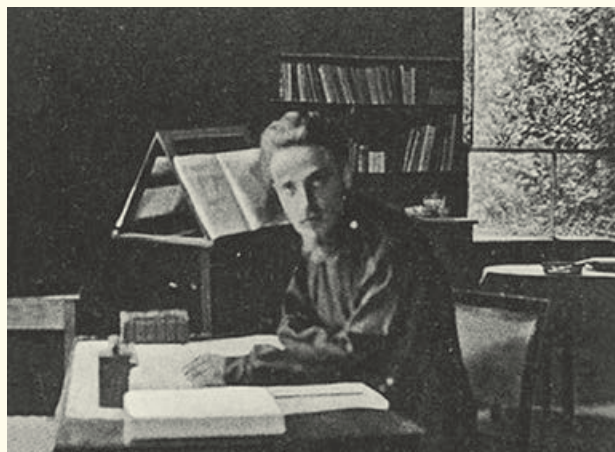


of crime fiction, of which Eliot was an avid reader. His treatment of the theme of the martyrdom of his hero is subversive. The Knights, who have murdered Becket, are given a chance to speak out and engage the audience in a provocative game, wishing to undermine the martyrdom of the Archbishop. The play thus constructed becomes a liturgical criminal drama, because the basic question is: "Who has killed the Archbishop?"

Ksenia Lebedzińska

"Theatre which will stimulate the work of the poet": The influence of Rainer Maria Rilke's *Notebooks of Malte Laurids Brigge* on Iwo Gall's concepts of theatre

The text has been excerpted from the author's BA thesis "This is the hour [...] which forever separated me from our theatres." *R. M. Rilke and his novel in the literary life and concepts of the interwar Polish theatre*. The period 1922–1924 saw the most intense reception of Rilke's works in Poland. Rilke's demanding work was not regularly present on Polish stages. But his novel *Malte*, permeated with Rilke's professed philosophy and his experience of poetry, found an attentive reader in Iwo Gall. The novel became the inspiration for his concept of poetic theatre,

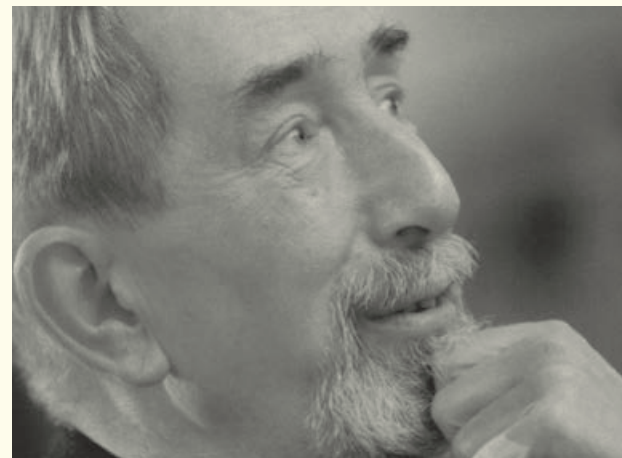


which remains one of the most important contributions to Polish theatrical thought. The article concerns in particular the impact of the *Notebooks of Malte Laurids Brigge* on Iwo Gall's visions of ITEATR and the Stage of the "White Wall".

Barbara Osterloff

Jan Kulczyński (1931–2015)

The text is a biographical sketch of Professor Jan Kulczyński, who died last April. He was director and educator associated with the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy for over half a century. Jan Kulczyński was the son of the prominent scholar Stanisław Kulczyński, Rector of the prewar Jan Kazimierz University in Lvov and post-war Wrocław University. He came from a splendid family, which contributed greatly to Polish culture, and was related to Karolina Lanckorońska, among others. Af-



ter graduating in Polish studies from Wrocław, he devoted his life to the theatre rather than academic work. He directed over one hundred productions, mainly in Warsaw theatres, and for Polish Television Theatre. He also directed abroad, at the Deutsches Theater in Göttingen, where he staged, among others, plays by Sławomir Mrożek (*The Hunchback*, *The Tailor*, *The Ambassador*). His most renowned productions are: Kafka's *Trial* with Jacek Woszczerowicz (1958), Shakespeare's *Twelfth Night* at the Stara Prochownia Theatre, with the all-female cast (1976), and Wyspiański's *Wedding* for television (1981). He was a versatile director, staged both classical and most recent literature, and was not averse to light comedy and musical theatre genres. He was also an excellent pedagogue and an outstanding teacher, who could write well, as evidenced by his books: *Rozbieranie Hamleta (Dismantling Hamlet; 1997)* and *Co reżyser ma w środku (What's inside the director; 2011)*.

Zbigniew Taranienko

The world of Duchowski's archetypes

In the „ecological objects”, which Duchowski produced from the mid-1980s, though he did not paint them traditionally, the artist still observed the core values of painting. Duchowski's works inspired reflection. They showed relics of nature by registering its current state, drawing



attention to its values, increasingly threatened by poorly controlled development of civilization. Duchowski's installations and actions, which the artist practised at the same time, had the same objective: getting closer to living nature. For more than ten years now, Mirosław Duchowski – expanding the area of his essential interests to include the embodiments of urban architecture, as well as a variety of contemporary cultural studies, which allowed him better to rely on the knowledge of social realities of the perception of events and phenomena, not serving the pragmatics of everyday life – has been painting in a different manner, though this is a synthesis of his previous artistic achievements. Duchowski concluded that the most important artistic binder of contemporary urban communities could only be a visual symbol that was capable of joining the diverse inhabitants of the agglomeration and being ambiguous, difficult to verbalize, preferably one whose content Carl Gustav Jung had defined as archetypal, referring to the unspoken feelings of people and their collective unconscious.

Anna Frąckiewicz

Halina Karpińska-Kintopf; a biographical sketch

Halina Karpińska-Kintopf was one of the most outstanding Polish designers. She was primarily interested in fabric and furniture design, and it would be difficult to

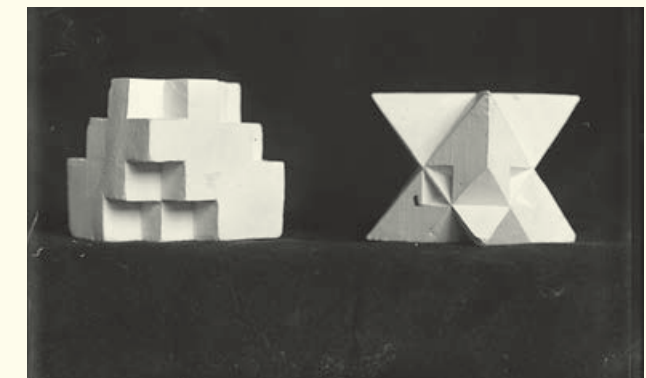


judge which of these specialties was more important to her, because she created outstanding works in both fields. She also designed interiors, private and in public buildings, toys and ceramics, even book bindings, and in the field of textiles: kilim rugs and carpets, jacquards, lace, embroidery. Unfortunately, few of her works have been preserved; we know some of them from reproductions, and some other from mentions in exhibition catalogues. Halina Karpińska was formed as artist by the Warsaw School of Fine Arts, an academic school that was unique in the interwar period. This was the first academic art school in Poland, in which applied arts, painting and sculpture were treated equally, and the first one that admitted women students.

Joanna Kania

Wojciech Jastrzębowski, Professor

Wojciech Jastrzębowski was associated with the Warsaw Academy of Fine Arts for most of his professional life. He co-created it from the 1920s and he contributed greatly to the success the Academy enjoyed at the Paris International Exposition of Decorative Arts in 1925. For a number of years he shaped the artistic awareness of



students through his original programme of the Composition of Solids and Planes. Finally, he was the last pre-war Rector of the Academy, to which he returned after WWII to continue working there until the early 60s. In 1912–1914, he developed his pedagogical method. Students worked on commercial art assignments, often to be produced, for example in textile factories in Zawiercie or Andrychów. The work was preceded by lectures on the techniques and principles of composition, which he based on specific examples: reproductions of works of art or, if possible, the originals – often folk art. He used this method at Warsaw, but only after the Polish-Bolshevik war. From 1915 until 1921 he served as a volunteer in the Legions, then in the Polish Army.

Małgorzata Stępnik

Being conscious (present) in a game of shadows: Sławomir Marzec's *Struggle between good and evil*

The starting point for the considerations included in this article is Sławomir Marzec's Lublin exhibition *Struggle between good and evil* at the Labirynt Gallery, 24 January to 8 February 2015. The multiplicity of possible readings and decipherings of its meanings was somewhat buckled by the artist with a reference to Savonarola's treatise-cum-sermon *Prediche dell'arte del bien morire*, which in the context of the present can best be understood as an allusion to the "twilight" and even "death" of art. The analysis of the exhibition – intriguingly designed and of extremely complex semantic layer – projects some constellations linking Sławomir Marzec's theses and diagnoses of the condition of the contemporary art world, contained in his most important publications, with the concepts, among others, of Georges Didi-Huberman and Jean Baudrillard. One of the key notions emerging in the rhetoric of Marzec is *presence* that needs to be interpreted as a turning point in the attitudes of onlookers, as well as the condition – mistakenly rejected by the neo-avant-garde – of *interpretation* of the work.



Magdalena Soltys

Different faces of geometry: Marcin Kozłowski's wrestling with form. Karolina Zdunek's painting and the realities of geometry

Marcin Kozłowski was born in 1984. He studied in 2008–2013. The meaning of his work to date has been based on several key beliefs: the principal importance of form, and the inseparability of form and content; our, "will of forming" and a special tendency to a coherent form. He could not deny that he acts as dictated by symmetry, explicitly or camouflaged. This is his natural predisposition, as it were. Karolina Zdunek represents the generation of thirty-somethings in contemporary Polish art. She was noticed and appreciated by connoisseurs for talent and maturity early on. And that has not changed today. She proposes an intriguing, extremely consistent and complete visual concept. Monumental painting that she practises enfolds the viewer, as he is enfolded by what is real. They can enter the world of painting through scaled representation, hence scaled reception. This is achieved through linear perspective, which often wholly draws our attention to the interior of the image. Piero della Francesca, who treated painting as a demonstration of depth, is cited by Zdunek, when she characterizes her art. She paints, to put it simply, the city and its elements. Parts of urban areas, blocks and high-rises, facades of buildings and their structures.

Sławomir Marzec

Paradoxical time, or *habitus versus hybris; ě nazòd [and vice versa]*

The exhibition of two painters, Włodzimierz and Błażej Ostoja Lniski, who are bonded in a special way (father and son) while being fundamentally different as artists: a folk artist and a professional one, creates an opportunity to make a number of refreshing and inspiring observations. It facilitates the game of (hidden?) Identities and (mock?) differences, so much favoured by art today. The exhibition throws up a lot of quite radical, even painful, questions. First of all, whether we are still able to say „we”? And if so, when and under what conditions? Was it worth „emancipating oneself from the anachronistic” understanding of art as a community of selfless wonder at the world and replacing it with a community of ruthless competition, the *Kulturkampf*, marketing manipulation and corporate ideology of prey? Does current



art – instrumentalized, part of the pragmatism and rigour of thoughtless adaptation – still differ in its essence from social engineering and marketing? These questions are lurking somewhere in the background, but for now we can still enjoy the pure, simple and deep colours of the Senior, hieratic severity of its forms, as well as the tensions of contemplative morphologizations of the Junior: the age-old game of *habitus* and *hybris* in dialectical oppositions and mediations game, of u-turns, deviations and accretions, echoes and appearances of immediacy.

Agnieszka Koecher-Hensel

The body in the art of Joanna Braun

Joanna Braun is currently the most eminent artist of the puppet theatre in Poland. While working as a set designer in various theatres for many years, she also draws and paints. Her private art accompanies professional work. A series of works dedicated to Pina Bausch, presented at the Zbigniew Raszewski Theatre Institute last January, is a sequel to her discourse about the body – the subject that has been intriguing Braun for a long time. The source of her artistic fascination was *The Cloven Viscount*, a novel, or actually a philosophical tale, by Italo Calvino, once very famous. In Calvino's vision, the crippled human body has a crippled soul, and the crippled soul has a crippled body. This idea inspired Joanna Braun's



interest in incomplete, crippled beings. She began tracking fragments of bodies functioning in culture and art as autonomous entities and copying them from various collections of prints, in albums and catalogues of museum pieces. That included non-European cultures, such as Indian. Preparing the exhibition she copied those works, but they have been transformed and given an artistically unified form.

Zuzanna Liszewska-Soloch

Richard Demarco in Warsaw: Versatility and the artist's position in Europe

On 19 November 2014, Professor Richard Demarco, promoter of Central European art at Edinburgh International Festival, met with students of the Warsaw Theatre Academy, during the Sixth Festival *Schaeffer's Age "8 and a half decade"*. Richard Demarco works in many areas of art, creating space for the arts beyond or above national borders and cultural barriers, promoting young artists



while reminding of a common European heritage. An art historian, art gallery owner, founder of the avant-garde Traverse Theatre, co-founder of the Edinburgh Fringe Festival, and a great admirer of Polish history and culture, he discovered Tadeusz Kantor for the West. He came to Poland regularly, even at the time of the Iron Curtain. At the meeting with the students he recalled the difficult post-war times and the plight of Poland, the need for art at the highest level after the war hecatomb, for great artists, such as Józef Szajna, Bogusław Schaeffer, Tadeusz Kantor. He invited students to the Edinburgh Festival, argued that they needed the international scene, and that they should boldly walk their own path, being true to their mission, in spite of fashions, Americanization and pervasive commercialism.



Mistrz i Małgorzata

Michaił Bułhakow

tlumaczenie: Irena Lewandowska
i Witold Dąbrowski

reżyseria i adaptacja: Waldemar Raźniak
scenografia i światło: Urszula Bartos-Gęsikowska
kostiumy: Martyna Kander
muzyka: Karol Nepelski
ruch sceniczny: Liwia Bargieł
asystent reżysera: Lukasz Borkowski

w muzyce do przedstawienia wykorzystano
cytaty z utworów H. Berlioza, C. Saint-Saënsa,
R. Straussa i D. Szostakowicza

występują:

M, Jezua Ha-Nocri – Maciej Hanczewski
Stalin – Katarzyna Ucherska
Pilat – Kamil Maria Banasiak
Małgorzata, Jelena – Katarzyna Pośpiech
Iwan Bezdomy – Mateusz Lewita
Żdanow – Mateusz Łapka
Woland, Strawiński – Eryk Kulm
Asasello, Woroszyłow,
asystent Strawińskiego – Jowita Stępnia
Behemot, Jagoda – Aleksander Sosiński
Korowioł, Molotow – Malwina Turek
Natasza, Kaganowicz – Kim Grygierzec
Berlioz, Hella, Mikojan – Lukasz Borkowski
(gościnnie)

w nagraniu muzyki do spektaklu
wzięła udział Olga Rusin (sopran)

premiera 9 stycznia 2015, Teatr Collegium Nobilium
spektakl dyplomowy studentów IV roku
Wydziału Aktorskiego AT

Fot. Bartek Warzecha



Sześć portretów z mewą w tle

impresja sceniczna wokół
Mewy Antoniego Czechowa

tłumaczenie: Natalia Galczyńska

adaptacja i reżyseria: Andrzej Domalik
scenografia i kostiumy: Jagna Janicka
muzyka: Mateusz Dębski
reżyseria światła: Katarzyna Łuszczuk
konsultacja choreograficzna: Katarzyna Anna Małachowska
asystent reżysera: Milena Suszyńska

występują:

Irena Arkadina – Małgorzata Mikołajczak
Masza – Dorota Krempa
Nina Zariieczna – Anna Karczmarczyk
Borys Trigorin – Adrian Zaremba
Siemion Miedwiedienko – Stefan Krzysztofiak
Konstanty Trieplew – Rafał Pyka

w nagraniu muzyki do spektaklu wzięli udział:

Roksana Kwaśnikowska – skrzypce
Magdalena Lech – skrzypce
Radosław Jarocki – altówka
Krystyna Wiśniewska – wiolonczela
Mateusz Dębski – fortepian
Kajetan Zakrzewski – realizacja nagrania

premiera 25 lutego 2015, Teatr Collegium Nobilium
spektakl dyplomowy studentów IV roku
Wydziału Aktorskiego AT

Fot. Bartek Warzecha



ASPIRACJE 4(38) 2014 – 1(39) 2015

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

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, Katarzyna Olesińska
(sekretarz redakcji / Editorial Assistant),
Piotr Szymor (redaktor naczelny / Editor-in-Chief)

Rada redakcyjna / Advisory Board:
dr hab. Danuta Kuźnicka, prof. Paweł Nowak,
dr hab. Wojciech Włodarczyk, prof. ASP

Projekt / Design: studio headmade
DTP: studio headmade
Druk / Printed in Poland by Miller Druk

patroni medialni:

art
ean
magazyn o sztuce

ASPIRACJE

artinfo.pl

POLSKA
CZASOPISMA ARTYSTYCZNE

PAWEŁ STREK

ALEKSANDRA SZCZODRY

4 X CO INNEGO



WYSTAWA MALARSTWA DOKTORANTÓW PROF. JAROSŁAWA MODZELEWSKIEGO
WERNISAŻ 21 MAJA 2015, GODZ: 19:00, WYSTAWA CZYNNA DO 7 CZERWCA, GALERIA LUFCIK, DOM ARTYSTY PLASTYKA, WARSZAWA, MAZOWIECKA 11A

PAULINA GROBELNY

ROBERT JAWORSKI

Władysław

Skoczylas

Skoczylas

Władysław Skoczylas
(1883–1934)

2 lipca — 14 sierpnia 2015

Galeria Salon Akademii
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
(Krakowskie Przedmieście 5)

Skoczylas