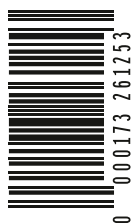


*Leszek Mądzik / Jarostaw Kilian
erotyka i brutalizm w plakacie / Stefan Grabiński
Pracownia Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych*



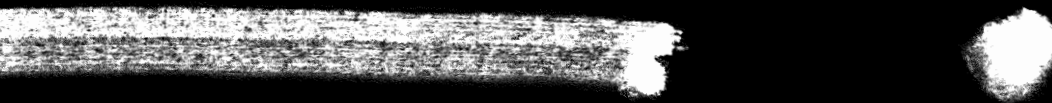
*mecenat publiczny / 8. Międzynarodowy Festiwal
Szkół Teatralnych / 40 lat Wydziału Wiedzy o Teatrze
Maryla Sitkowska – Władysław Skoczylas*



kreska
strich

kropka
punkt

wejdź
enter



Maciej Aleksandrowicz
Paweł Bołtryk
Agnieszka Cieślińska
Małgorzata Dmitruk
Prot Jarnuszkiewicz
Arkadiusz Karapuda
Cezary Koczwarski
Andrzej Kokosza
Łukasz Kosela
Jan Mioduszewski
Paweł Nowak
Błażej Ostoja Lniski

Universität
der Künste
Berlin-Charlottenburg
Handenbergstrasse 33

22.10 – 04.11.2015

Prezentacja
wybranych prac

2(40) 2015

pismo
warszawskich
uczelni
artystycznych

ASPIRACJE

2 Zbigniew Taranienko
**Leszek Mądzik
i jego Scena Plastyczna**
Leszek Mądzik and His Scene
Plastyczna Theatre

10 Jarosław Kilian
Opowiadam...
I tell stories...

19 Stanisław Gajewski
**Erotyka i brutalizm w plakacie.
Treść i forma**
Eroticism and Brutality in the Poster:
Content and Form

26 Agnieszka Maria Wasieczko
**Inna formuła obrazu.
O Pracowni Wiedzy o Działaniach
i Strukturach Wizualnych
na Wydziale Malarstwa ASP
w Warszawie**
A Different Formula of Image: Studio
of the Principles of Art and Visual Structures,
Faculty of Painting, Academy of Fine Arts
in Warsaw

32 Patryk Kencki
Metateatralna funkcja kostiumu
The Metatheatrical Function of Costume

36 Joanna Majewska
**Czwarty wymiar teatru.
O Ciemnych siłach
Stefana Grabińskiego**
The Fourth Dimension of Theatre: Stefan
Grabiński's *Dark Forces* (*Ciemne sily*)

44 Elżbieta Borowska
**Refleksja nad funkcjonowa-
niem mecenatu publicznego
w polskiej polityce kulturalnej**
Reflection on Public Funding in Polish
Cultural Policy

50 Janusz Majcherek
Tak to się zaczęło...
(40 lat Wydziału Wiedzy o Teatrze)
That's How It Began... (40 Years of the Faculty
of Theatre Studies)

53 Arkadiusz Karapuda
Wyzwoliny 2015
Attestation 2015

60 Ewa Uniejewska
**Wszystko, co dobre w teatrze
(8. Międzynarodowy Festiwal
Szkół Teatralnych)**
Everything Good in the Theatre
(8th International Theatre Schools Festival)

67 Maryla Sitkowska
**Krótki przewodnik po wystawie
Władysława Skoczylasa**
Quick Guide to the Exhibition of Władysław
Skoczylas's Work

71 Zofia Jabłonowska-Ratajska
Alegorie, metafory, hiperbole
Allegories, Metaphors, Hyperboles

74 Justyna Gołęcka
**Świadomość ciała –
świadomość kobiety**
Body Awareness – Woman's Awareness
(spektakl *Warsztat II* studentek
IV roku Wydziału Aktorskiego
Akademii Teatralnej im. Aleksandra
Zelwerowicza w Warszawie /
Workshop II by 4th-year women students,
Faculty of Acting, Aleksander Zelwerowicz
Theatre Academy in Warsaw)

76 **Nowości wydawnicze**
Recent Publications

78 **Kalendarium**
Chronicle of Events

83 **Streszczenia**
Summaries



MIASTO
STOLECZNE
WARSZAWA



Zadanie zostało zrealizowane
dzięki wsparciu finansowemu
Miasta Stołecznego Warszawy



FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT



Universität der Künste Berlin

Leszek Mądzik i jego Scena Plastyczna

Zbigniew Taranienko

W 1969 roku Leszek Mądzik, ówczesny student historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, zainicjował utworzenie nowego zespołu przy Teatrze Akademickim tejże uczelni, najstarszym w Polsce teatrze studenckim. W następnym roku odbyła się pierwsza premiera założonej właśnie Sceny Plastycznej KUL: *Ecce Homo* według scenariusza młodego artysty i z jego scenografią – pierwotny tytuł *Życie ukrzyżowane* zakwestionowała ówczesna cenzura. W 1971 roku powstały *Narodzenia*, opowiadające plastycznie o biblijnym wygnaniu z raju. W 1972 roku trzeci swój spektakl *Wieczera* Mądzik wyreżyserował już sam: podjął w nim udaną próbę nowej organizacji przestrzeni scenicznej, zmierzając do pełniejszego określenia poszukiwanej formy swego teatru. Dopiero wówczas postanowił poważnie nim się zająć: kolejne spektakle powstawały najpierw co roku, później w dwu- bądź trzechletnim rytmie. Ich trudne do zwerbalizowania treści wyznaczały oszczędne tytuły: *Włókna* (1973), *Ikar* (1974), *Piętno* (1975), *Zielnik* (1976), *Wilgoć* (1978), *Wędrownie* (1980), *Brzeg* (1983), *Pętanie* (1986), *Wrota* (1989), *Tchnienie* (1992), *Szczelina* (1994), *Kir* (1997), *Całun* (2000), *Odcodzi* (2003), *Bruzda* (2006), *Przejście* (2010) i *Lustro* (2013). Spektakle obywateli się bez słów, ale nie mieściły się w rozwijających się wtedy w Polsce licznych odmianach pantomimy: znaczenia wytwarzały się z czysto wizualnych działań aktorów i ze specyficznych ruchów przedmiotów i materii plastycznej, wylaniających się z ciemności. Od początku charakteryzował je łatwo rozpoznawalny autorski ton.

Teatr Mądzika, niezależny od wpływów dotychczasowych teatralnych konwencji, dość szybko – gdyż już od *Ikara* – wypracował od podstaw oryginalny, w następnych latach ciągle rozwijany język sceniczny.

Od połowy lat siedemdziesiątych stał się znany na świecie: przez kolejne dziesięciolecia Scena Plastyczna KUL dawała przedstawienia w wielu większych i mniejszych miastach w Polsce i w różnych krajach Europy, nieraz podróżowała poza granice kontynentu; w sumie brała udział w kilkudziesięciu festiwalach międzynarodowych. Często przy tej okazji Mądzik organizował warsztaty teatralne, na ich zakończenie powstawały wartościowe etiudy. Artysta uprawiał także inne dziedziny sztuki – swoje prace graficzne i zdjęcia zaczął intensywnie eksponować od lat dziewięćdziesiątych: z wielu wystaw znane są jego fotografie, odkrywające podobieństwa ludzkiego losu i struktur widzialnego świata w różnych kulturach oraz liczne plakaty, najczęściej sporządzone techniką kolażu, wiążące współczesność z wizerunkami dawnego malarstwa. W 1986 roku Mądzik założył jeszcze przy Scenie Plastycznej Galerię Sztuki, w której do tej pory systematycznie są organizowane wystawy wielu wybitnych artystów. Od końca lat sześćdziesiątych okazjonalnie, a w ostatnich kilkunastu latach coraz częściej, artysta zaczął także projektować scenografie do sztuk w zinstytucjonalizowanych teatrach polskich i europejskich, nieraz do własnych przedstawień, często je reżyserując. Już w tym wieku Mądzik zdobył też wszystkie stopnie akademickie – poza warsztatami, podczas których artysta wprowadza uczestników w podstawy plastycznego widzenia teatru, jako profesor tytularny naucza do dzisiejszego dnia scenografii w kilku polskich uczelniach, łącznie z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie.

Scena Plastyczna, którą zajmuje się Leszek Mądzik prawie od pół wieku, wśród wielu jego zajęć ma miejsce wyjątkowe: nadal stanowi kuźnię nowych form teatralnych. W nietypowym pomieszczeniu, jakim jest



Spektakl *Wilgoć*, 1978

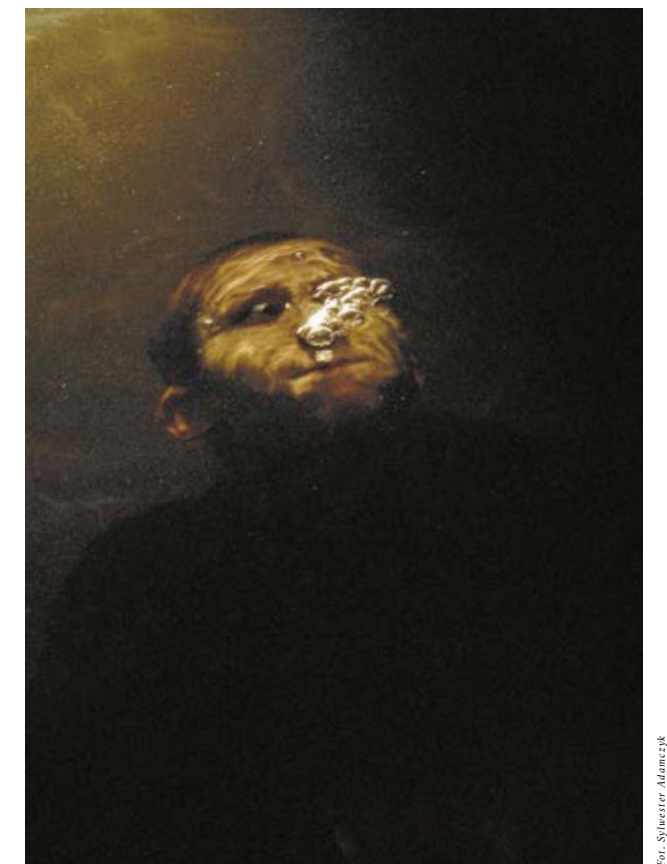
Spektakl *Wrota*, 1989

Stara Aula KUL-u, w której następnego dnia po spektaklu odbywają się na powrót wykłady, Mądzik dokonał najwięcej w zakresie określenia możliwości konstrukcji teatru plastycznego w skali światowej. Podobnie jak Tadeusza Kantora i Józefa Szajnę można go bez wątplenia nazwać „artystą teatru”, mianem, którym określa się wszechstronnego twórcę sztuki scenicznej, wprowadzonym niegdyś przez Edwarda Gordona Craiga, ojca Wielkiej Reformy z początku XX wieku i inicjatora poszukiwań nowej funkcji plastyki w teatrze. Mądzik traktuje swój teatr jak całkowicie skonstruowane przez siebie dzieło sztuki. Artysta tworzy spektakle tak jak malarz obrazy – konstytuuje wszystkie podstawowe elementy sceniczne zgodnie z własnym wyborem naczelnej zasady organizacji, a podczas przedstawień kontroluje cały ich przebieg.

Leszek Mądzik, nie posługując się notatkami czy uprzednio napisanym scenariuszem, sam projektuje spektakle w całości – opracowuje architekturę przestrzeni i wszelkie elementy plastyczne, różne mechanizmy służące do ich uruchamiania, nadzoruje ich

wykonanie; reżyserując spektakle, decyduje o konkretnym biegu przedstawień, łącznie z wyborem typu zachowań aktorskich, który ma je budować, a potem ustanawia konkretne sposoby działania aktorów i niezbędne czynności techniczne. Także od podstaw kształtuje światło, nie tylko wybierając gotowe źródła oświetlenia i sposób, w jaki należy z nich korzystać, lecz także konstruuje nowe rodzaje służących do tego urządzeń. W późniejszym stadium pracy, po wyborze i sprawdzeniu właściwego plastycznego materiału, a także po ustaleniu biegu zasadniczych sekwencji i czasu ich trwania, w rozmowach z kompozytorami określa jeszcze charakter i dynamikę muzyki, która ma towarzyszyć wszystkim działaniom plastycznym. Wreszcie, już podczas trwania spektakli, sam je prowadzi, zmieniając natężenie światła w zależności od własnego odczucia potrzeby chwili. Podobnie na żywo decyduje o głośności muzyki i dźwięku, a także o tempie przebiegu poszczególnych sekwencji scenicznych – o przyspieszaniu bądź spowalnianiu działań aktorów i aktorów-maszynistów, pracujących nad spektaklem najczęściej w sposób nieodróżnialny dla widzów.

Oczywiście artysta nie pracuje przy przygotowywaniu spektakli sam – bez zespołu aktorskiego jakakolwiek realizacja w teatrze nie byłaby możliwa. Zależnie od potrzeb scenicznych aktorzy Sceny Plastycznej stają się grupą wyspecjalizowanych





Fot. Sylwester Adamczyk

maszynistów – wcześniej spełniając funkcje modelatorów i techników, którzy przygotowują elementy plastyczne i maszynę służącą ich uruchomieniu. Przy wielu konstrukcjach, a nawet przy wykonywaniu większych atrap, grających później w iluzyjnej przestrzeni sceny, Mądzikowi pomagali najbardziej wynalazczy technicznie członkowie zespołu, a nawet osoby spoza niego, niekiedy ze specjalistycznych zakładów przemysłowych. W odmienności od większości teatrów o proveniencji studenckiej udział całego zespołu w tworzeniu zasadniczego programu był jednak ograniczony, szczególnie w późniejszym okresie. Na realizatorów spektakli spadało fizyczne przygotowanie elementów plastycznych, spełniających funkcje mechanizmów i rekwizytów, ale nie pracowali oni nad artystyczną koncepcją całości – zespół aktorski Sceny Plastycznej charakteryzowała nie tylko rotacja osobowego składu, oczywista w typowych teatrach studenckich, ale także przyjęta przez Mądzika zasada działania: od *Wędrownego* w 1980 roku do każdej kolejnej premiery i późniejszego grania spektaklu przyjmowani byli do zespołu nowi członkowie – studenci pierwszych lat, często mało zorientowani w dotychczasowej działalności artystycznej teatru. Jeżeli w bieżącym repertuarze znajdowało się kilka spektakli, pełny skład osobowy Sceny Plastycznej stanowiły niekiedy dwa lub nawet trzy osobne grupy aktorów-maszynistów prowadzących konkretny tytuł. Ostatecznie więc Mądzik sam się stawał w najwyższym stopniu twórcą tego teatru w perspektywie artystycznej i organizacyjnej.

Poczynając od *Wieczery*, pierwszego spektaklu reżyserowanego przez Leszka Mądzika, osobiste zdolności skłaniały artystę do jak najgłębszego penetrowania plastyki, najbliższego dla niego środka wyrazu. W swoich wczesnych realizacjach Mądzik dość szybko odrzucił teatralne naśladowanie i sugestie opisywania rzeczywistości; już w *Narodziach* wyeliminował słowo, a w *Wieczery* zminimalizował działania aktorskie i gestykę postaci, upraszczając sposób grania. Imperatyw twórczy Mądzika wiódł go ku ciągłemu przekształcaniu zasad i układów podstawowych struktur teatralnych, ku odkrywaniu wcześniej nieobecnych w teatrze ich konfiguracji. W swoim teatrze – ze spektaklu na spektakl – artysta systematycznie badał zasadnicze aspekty tworzywa plastycznego, a przy tej okazji odkrywał nowe związki środków konstruujących wizualne podstawy teatru i ich wyrazowe sceniczne możliwości.

Jednocześnie w sposób niezmienny teatr Leszka Mądzika pozostawał w kręgu podjętej jeszcze w *Ecce homo* tej samej, egzystencjalnej problematyki: ukazywał fundamentalne przeżycia człowieka doznawane w różnych etapach życia, odnosząc się przy tym do esencji bytu ludzkiego w całości. Miłość, cierpienie, radość czerpana ze zmysłowości, przemijanie i śmierć, pożądanie, przerażenie, lęk, nieustająca nadzieja, emocjonalne wzloty, klęski, dążenia skierowane ku poszukiwaniu Boga, przemiany i rozpad otaczającej materii – wyznaczały skalę istnienia człowieka, napięcie refleksji dążącej do uchwycenia głębszego sensu życia, wymiar zawartej w nim duchowości. Bohater Mądzika oscylował między Bytem

Spektakl *Bruzda*,
2006, s. 4–5



Fot. Sylwester Adamczyk



Fot. Jędrzej Skupier

Etiuda *Gorset* z udziałem studentów II roku Wydziału Scenografii ASP w Warszawie, 24 maja 2015

a nicością, jedynym jego oparciem stawała się nadzieja i wiara. Często odsłaniające się pesymistyczne nastawienie artysty – z większą lub mniejszą siłą powtarzające się we wszystkich spektaklach wątki niepewności, rozkładu, zniszczenia i przemijania – tonowane były pobudzaniem pozytywnych emocji i głębią zrównoważonych nastrojów. Nieprzerwane przepływanie ambiwalentnych zdarzeń przekształcało ulotne niepokoje w trwale metafizyczne napięcie. Mimo oczywistej racji perspektywy ludzkiego dążenia nakierowanego ku sacrum, łączące się z nią zdarzenia przelamywane były ciągle powracającymi, pozostającymi w konflikcie z nimi potrzebami ludzkiej zmysłowości, odradzającym się erotyzmem, chęciami silnego osadzenia swojego istnienia w wymiernej materialności... Perspektywa ludzkiego oczyszczenia wznosiła się i opadała, była nazbyt rozdzierana tragizmem przemijania i rozpadu, by mogło łatwo dochodzić do teatralnego katharsis. Nieustannie obecny impuls drażenia krańcowych stanów bytu wytwarzał jednak poczucie możliwości dotknięcia tajemnicy – niepełnej w przeżyciu i niejasnej dla intelektu, ale gwarantującej rację ciągłego podejmowania trudnej drogi docierania do Ładu, Kosmosu, do poczucia Boga.

Chęci ukazywania ambiwalentnych dążeń, celów i impulsów ludzkich, odczytywanych przez widzów poprzez nastroje płynące z sekwencji obrazów, wzmacnianych dramatyczną muzyką, nakazywały artyście

poszukiwania najbardziej trafnych i emocjonalnie skutecznych środków konstrukcji scenicznego działania. Ramy podejmowanych treści pozostawały niezmiennie, choć miały różną siłę, ale w istocie artysta za każdym razem tworzył na nowo ruchomy obraz sceniczny przy pomocy ciągle w inny sposób komponowanego tworzywa plastycznego przy jednoczesnym przekształcaniu rodzaju stosowanego aktorstwa. Wywoływało to u odbiorców niespotykane w innych teatrach serie zróżnicowanych emocji i przeżyć, odsłaniających coraz bardziej subtelne sensy i znaczenia ludzkich dążeń, dzięki ich splotom pobudzających do refleksji, nierzadko metafizycznych. Spektakle w wysokim stopniu angażowały widzów, przypominały niecodzienne, ezoteryczne seanse – w pewnym zakresie podobne w skali napięć, przenoszonych nastrojów i sugerowanych treści – mimo że środki teatralne Sceny Plastycznej ulegały permanentnym zmianom. Zachodziły one w każdym spektaklu: nawet skomplikowane formy narracji plastycznej, które Mądzik dzięki swoim poszukiwaniom odkrył pod koniec wieku, w ostatnim piętnastoleciu zaczęły być niepostrzeżenie zastępowane odnawianymi poprzez sztukę dawniejszymi, literackimi sposobami opowiadania.

W kolejnych kilkunastu spektaklach – od *Wieczery* z 1972 roku do *Calunu* z 2000 roku – Mądzik systematycznie konstruował dzięki różnym sposobom nową

teatralną przestrzeń, wywołując w końcu sugestię rozciągającej się nieskończenie odległości. Równie wiele lat poświęcił kształtowaniu światła, nie wypływającego jedynie spoza obiektów, ale także z wnętrza ukazywanych rzeczy – przy zastosowaniu prostych materiałów, choć nieraz wiązanych technicznie w sposób skomplikowany. Jednocześnie artysta badał możliwości teatralnego ukazywania przedmiotu w całości bądź jego fragmentu, poddanemu działaniu czasu, poczynając od ledwie ukształtowanej, prawie abstrakcyjnej atrapy, poprzez elementy sugerujące przedmioty – aż po drobiny pyłu o zmiennej konsystencji, zagęszczające powietrze i wytwarzające nową, łatwo przenikalną materię. Pracował nad całym tworzywem teatralnym, także nad aktorstwem. Początkowo zasłaniał drugoplanowych aktorów licznymi maskami i workowatymi kostiumami, pozwalając im jedynie na ekspresyjną gestykę i kontrastując dynamiczne grupy ze znacznie bardziej statycznymi postaciami głównych bohaterów. Wykorzystywał wówczas także kukły i manekiny, później chętnie eksponował dzięki światłu wydobywające się z ciemności sylwety figur i fragmenty postaci, często tylko ich twarze czy ujęwane w kadry części ciała. W kolejnych spektaklach stopniowo wprowadzał nagość – częściowo odsłonięte ciało ludzkie jako jeszcze inną, nową materię. W końcu ujawnił na scenie pełną postać aktora, wyraziste,

prawie rzeźbiarskie ujęcia pełnych znaczenia wizerunków, a do sprawdzonych zachowań aktorskich dodawał stopniowo inne, wcześniej nieobecne. Działania ludzkich sylwetek i figur spajał wystudiowanym ruchem plastyki scenicznej, najczęściej pełnym symbolicznych odniesień. Całość spektakli wiązał rytmem i dźwiękiem, podkreślającym treści – muzyką, komponowaną przez wybitnych artystów; wzbogacał je sekwencjami ruchomych, abstrakcyjnych w wymowie form, które funkcjonowały jako swego rodzaju postacie sceniczne, równie istotne jak działania aktorskie. Przez lata Mądzik sprawdzał ponadto różne sposoby budowy napięć dramaturgicznych, a w końcu – w *Bruździe* w 2006 roku – ośmielił się pozbyć własnego teatralnego sztafażu, tego, nad czym usilnie pracował przez dziesięciolecia: postanowił odrzucić iluzyjne teatralne przestrzenie, zrezygnować z oświetlenia, wszystko odsłonić i ujawnić przy roboczym świetle scenicznym, nie uciekając się, jak dotąd, do mroku, ciemności i świetlistych iluzji.

Metafizyczne sensy spektakli docierające do odbiorców w czasie teatralnych seansów Mądzika przesłaniały ich formę i zacierały konstrukcję. Przenikająca je siła pobudzania wyobraźni i wywoływania emocji uniemożliwiała porządne analizy. Zaprojektowany przez artystę sposób odbioru skutecznie utrudniał obserwację elementów przekształcających się szybko scenicznych obrazów; w pamięci widzów pozostawały przede

Spektakl *Lustro*, 2013



Fot. Krzysztof amin Kuśko

wszystkim najbardziej wyraziste układy, przesycone uczuciowością nastroje i wytwarzane przez nie niejasne znaczenia. Nielatwo więc było ogarnąć strukturę spektaklu czy precyzyjnie zarejestrować kompozycję scen bezpośrednio po jego obejrzeniu, a jeszcze trudniej później – wówczas na doznawane obserwacje nakładały się dodatkowo zindywidualizowane doznania i wyobrażenia widza. Nawet dla sympatyka tego teatru porównanie kompozycji kilku kolejnych spektakli było prawie niemożliwe. W pamięci pozostawały fragmentarycznie zapamiętane sekwencje.

Refleksja nad konstrukcją spektakli Sceny Plastycznej pozwala na kilka zasadniczych stwierdzeń. Przestrzeń, światło, materialne faktury, człowiek w funkcji działającego aktora, a także przedmioty, ich fragmenty i słabo uformowana, nie do końca określona materia plastyczna – elementy konstrukcji scenicznych obrazów i sekwencji – prawie w każdym ze spektakli są odmiennie potraktowane. Niekiedy różnice między budową przestrzeni, sposobem konstytuowania światła czy przedmiotów nie zaskakują odbiorców od razu, nawet wtedy, gdy wyraźnie zostaje wprowadzony jakiś nowy, niestosowany dotąd element, ale za każdym razem są one w istocie inaczej połączone i skonfigurowane. Wszystkie zasadnicze konstrukcyjne elementy mogą spełniać wobec siebie funkcje służebne. Przeszarzeń, światło, materię, człowieka i przedmiot Mądzik traktuje jako równorzędne konstrukcyjne elementy spektaklu, ale w każdej ze scenicznych realizacji przypisywane są im funkcje uzależnione od potrzeb kształtowania zasadniczych ruchomych obrazów, które mają przybliżyć emocjonalnie odczuwane idee. Jeśli te nowe, synkretyczne twory sceniczne są wyraziście wyodrębnione i wzbogacane przez inne, podlegające im w danej sytuacji elementy, poza swoistymi jakościami zmysłowymi najczęściej wypełniają je wartości symboliczne, wskazujące na całościowe znaczenia spektaklu: powstają wówczas samodzielne obrazy o cechach postaci aktorskiej, organizujące przebiegające

zdarzenia. Tę samą funkcję pełnią one także, kiedy nie odnoszą się do czytelnego symbolu – plastyczna quasi-aktorska konfiguracja istnieje wówczas w procesie, w fazie wytwarzania, pojawia się *in statu nascendi*. Można powiedzieć, że wtedy celem artysty staje się odkrycie warstwy znaczeń dotąd niewypowiedzianych, a obraz-postać dąży ku nierozpoznanym jeszcze archetypom czy znaczeniom, które artysta chce poprzez samo ich odczucie wyodrębnić i wskazać widzom...

Różnicowanie przez Mądzika funkcji elementów konstrukcji ze spektaklu na spektakl nie zawsze jest zgodne z ich jednoczesnym jakościowym bądź technicznym udoskonalaniem. Zwykle po osiągnięciu jakiegoś pułapu operowania daną warstwą tworzywa formowane są inne, pomijane przedtem aspekty przestrzeni, niewykorzystane dotąd możliwości budowy przedmiotu czy sposoby scenicznego zachowywania się aktorów. Od początku swej działalności Mądzik po kolei kształtował wszystkie elementy teatru – z badania jednych dość szybko rezygnował, inne rozwijał, szczególnie dużo czasu poświęcił przestrzeni, światłu, sposobowi użycia aktora i formowaniu przedmiotu. Wszystkie traktował jak plastyk, malarz, decydujący o płaskiej, głębokiej lub podzielonej na segmenty przestrzeni obrazu, o wyborze zastosowania nasyconych, skonstrastowanych bądź monochromatycznych barw czy o ekspresyjnym albo wyłącznie znakovym wskazaniu obecności człowieka. Środki budowania spektakli Mądzika nie sprowadzają się jedynie do malarstwa – ich sensory, znaczenia, a także dramaturgię przekształcania emocji widza wzmacnia i uwyrażnia muzyka. Nie buduje ich jednak w pełni, bowiem podstawę znaczeń wyznaczają intencje artysty i jego wyeksponowany chrześcijański światopogląd, a skonkretyzowaną materię spektakli – kompozycja plastyczna, szczególnie konstrukcja ruchomego obrazu-postaci, oparta na zasadzie kontrastów i dopełnień, stosowanych w bardziej ograniczonej skali. Dramatyczny konflikt pojawia się w teatrze Mądzika jako gra środków

Zajęcia ze studentami
na Wydziale Scenografii
ASP w Warszawie:
(od lewej)

Ćwiczenie aktorskie,
8 stycznia 2015

Przygotowywanie
kostiumów z papieru,
19 lutego 2015



Fot. Jędrzej Skajster



plastycznych – światła, przedmiotu, przestrzeni, postaci ludzkiej i niedookreślonego materialnego substratu, elementów nie dość, że zróżnicowanych, to jeszcze przemieniających się w konstytucji kolejnych spektakli i w trakcie każdego z nich. To one wytwarzają narrację o charakterze plastycznym. Ogólne sensory i znaczenia wynikają z ich zestawień i z kolejnych przekształceń, z całej plastycznej gry.

Coraz większe poddawanie się inspiracjom literackiej budowy, obecne w ostatnich kilkunastu latach w spektaklach Sceny Plastycznej, łączy się z częstszym niż dawniej podejmowaniem przez Leszka Mądzika pracy scenografa, reżysera, a niekiedy autora przedstawień w wielu zinstytucjonalizowanych teatrach. Artysta nie rezygnuje jednak w nich wówczas ani ze swoich zasadniczych idei, ani ze sposobów ich ukazywania. Można przypuszczać, że sprawdza, w jakim stopniu są one możliwe do wprowadzenia w teatrze pudełkowym: skupia się w jego przestrzeniach na konstrukcjach nowych architektonicznych układów i na kostiumach, poddanych w dużym stopniu ożywiającemu je światłu. To właśnie ono wraz ze scenicznym ruchem aktorów przenosi głównie do „teatrów profesjonalnych” dotychczasowe walory teatru artysty: emocjonalne uwikłanie człowieka w otaczającą materię przy jednoczesnym dystansie do niej, pozwalającym na transcendowanie ludzkiej duchowości. Także zmysłowe walory materii i szybkie procesy przemijania, otaczające ludzki byt dążący ku duchowości czy poczucie tragizmu

Ćwiczenie aktorskie /
przygotowanie elementów
scenograficznych z papieru,
4 grudnia 2014

rekompensowane dążeniem do Boga. Praca w teatrze zinstytucjonalizowanym wpłynęła jednocześnie na zainteresowania formalne Leszka Mądzika w spektaklach realizowanych w ostatnich latach na Scenie Plastycznej: artysta zaczął badać inne niż dotąd, nowe, bardziej kameralne przestrzenie, przybliżać akcję do odbiorcy, zmieniać jego dystans do wyeksponowanej materii. Zajął się w swoim teatrze wypełnianiem wcześniej pomijanych pól, na których można nadal prowadzić ekscytującą sceniczną grę.

Zbigniew Taranienko – dr hab., estetyk, teoretyk teatru, krytyk sztuki i literatury. W latach 1982–1995 kierował Galerią Studio w Warszawie. 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.

Zbudowanie opowieści jest, w moim przekonaniu, głównym zadaniem reżysera. Działania inscenizacyjne stanowią jeden z podstawowych sposobów opowiadania w teatrze. Inszenizowanie jest procesem, w wyniku którego scenariusz (dramat) przybiera kształt sceniczny. Jest realizacją tekstu w przestrzeni i w czasie. „Opowiadanie” w teatrze interesuje mnie z perspektywy wykorzystania wynalazków inscenizacyjnych. Zabiegi te określiłbym mianem wehikulów opowieści, dzięki którym widzowie podążają za historią rozgrywającą się na scenie.

Opowiadam...

Jarosław Kilian

Wehikule inscenizacyjne

W wielu moich realizacjach teatralnych opowieść budowana jest przy pomocy wehikulów inscenizacyjnych. Są nimi mobilne dekoracje, wieloznaczne i wielofunkcyjne rekwizyty, a także sposoby wykorzystania przestrzeni.

Wehikulem jest pomost, biegnący przez środek widowni, wykorzystany w *Przygodach Sindbada Żeglarza*¹ w Teatrze Polskim w Warszawie w 2001 roku i w Teatrze Muzycznym w Gdyni w 2014 (rozbudowanej wersji musicalowej *Sindbada*, z orkiestrą i nowymi piosenkami). Jest on okrętem, a żagiel statku – kurtyną teatru. Marynarze stają się zatem w spektaklach „przewoźnikami dusz”, którzy zabierają Sindbada (i jednocześnie widzów) w kolejne podróże. Zamysł inscenizacyjny z pomostem, biegnącym przez środek widowni, buduje nie tylko przestrzeń scenograficzną spektaklu², ale wyznacza również przestrzeń dramatyczną. Pozwala opowiedzieć historię podróży, podkreśla umowność teatru. Dzięki niemu widownia może stać się bezkresnym oceanem. Za żaglem kurtyny, podnoszonej na falach przez załogę, odsłaniają się nowe krainy: Wyspa Murmadarkosa, Kraina Miraża, Wyspa Degiala, Morze Syren, kraina ludożerców, wyspa czarowników, domostwo Barbela, wreszcie punkt wyjścia i powrotu: dom wuja Tarabuka w Bagdadzie.

Pomost przerzucony przez środek widowni wykorzystuję też w inscenizacji *Czarnoksiężnika z Krainy Oz*, zrealizowanej w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w 2011 roku. Pomost łączy, w symboliczny sposób, dwie przestrzenie: realny świat publiczności z teatralnym światem fikcji. Rampa, umieszczona pośród widzów, staje się Żółtym Traktem, którym Dorotka wędruje do Szmaragdowego Grodu. Ten trakt jest drogą pełną pułapek i niespodzianek, ścieżką, po której się błądzi, „straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi”³. Po podniesieniu kurtyny, przedstawiającej mapę krainy Oz, trakt-pomost wprowadza bohaterów w nowe miejsca akcji: dziki las, Pole Trujących Maków, Szmaragdowy Gród, komnatę Oza, zamek Czarownicy ze Wschodu. Pomost staje się „wehikulem inscenizacyjnym”, dzięki któremu możliwe jest sprawne opowiedzenie historii. W odróżnieniu od szaropopielatej barwy Kansas każde z fantastycznych miejsc akcji jest utrzymane w innej tonacji kolorystycznej. Akcja przedstawienia prowadzi widza do siedziby Wielkiego Oza, Szmaragdowego Grodu, przez wszystkie odcienie tęczy. Wykorzystuję w inscenizacji całą przestrzeń widowni i sceny teatru. Pozwala to zróżnicować plany akcji. Najwyższe piętro balkonu, z prawej strony sceny tuż pod plafonem, staje się skrajem przepaści. Dzięki trikowi z użyciem dublerów Lew przeskakuje przez szerokość widowni, przenosząc po kolei bohaterów, i bezpiecznie ląduje

1. Adaptacja Andrzej Rychcik.

3. Dante Alighieri, *Boska komedia*.

2. Scenografia: Adam i Jarosław Kilian.

Pieśń I, przeł. E. Porębowicz,

Warszawa 1978, s. 25.



Pacjent EGBDF,
T. Stoppard i A. Previn,
Teatr im. J. Słowackiego
w Krakowie, 2011,
scen. Julia Skrzyńska



Czarnoksiężnik z Krainy Oz
wg F. L. Bauma,
Teatr im. J. Słowackiego
w Krakowie, 2011,
scen. Julia Skrzyńska

w łóżko po lewej stronie. Szukając teatralnego sposobu na pokazanie scen szczególnie skomplikowanych inscenizacyjnie, posługuję się sekwencją teatru cieni. Okno sceny zostaje wypełnione rzucanymi na ekran, ogromniejącymi i malejącymi sylwetkami wilków i latających małp, atakujących bohaterów. Wprowadzam elementy teatru lalkowego: animowanego psa Toto, Królową Polnych Myszy, stado wron zrobionych z latawców prowadzonych na teleskopowych wędkach. Wykorzystuję też w inscenizacji triki cyrkowe: skrzynię do przepilowywania ludzi, znikającą laskę, fajerwerki z miotły.

Zabiegi te wydają mi się zarówno atrakcyjne teatralnie, jak i bliskie poetyce baśni Bauma. Julia Skrzyńska realizuje scenografię przy użyciu prostych środków (podziałów kolorystycznych poszczególnych scen, wielofunkcyjnych metalowych struktur, wiszących drabin sznurowych, obracających się wiatraczków). Dzięki nim osiągamy zróżnicowanie światów, przez które wędrują bohaterowie.

Szukając sposobu inscenizacyjnego na „opowiedzenie” *Balladyny*⁴ Juliusza Słowackiego, wraz

4. Najbardziej rozbudowaną inscenizacyjnie wersję *Balladyny* zrealizowałem w 2004 r. w Teatrze Polskim w Warszawie.



For: Chris Tribble

Jak wam się podoba,

W. Szekspir, Teatr Polski w Warszawie, 2007, scen. Adam Kilian

ze scenografem Adamem Kilianem sięgamy do niewykorzystywanego dotąd w scenografii sztuk Słowackiego źródła plastyki ludowej. W poszukiwaniu formy odwołujemy się do malarstwa naiwnego, ekranów fotografów jarmarcznych, obrazów Nikifora, poetyki cyrku (Goplana, Skierka i Chochlik), odpustowych strzelnic. Sztuka naiwna stanowi wspólny mianownik dla wątków, z których Słowacki tworzy swoją, jak to sam nazywa, „niby-tragedię”⁵. Wszystkie zmiany scen są otwarte. Wehikułem inscenizacji jest ujawniona widzom maszyna teatralna ze sztankietami, na których zjeżdżają malowane na płótnach prospekty i ekrany obrazujące miejsca akcji.

W *Odysei* według Homera⁶, w mojej adaptacji i reżyserii oraz scenografii zrealizowanej z Adamem Kilianem (Teatr Polski w Warszawie, 2005), wehikułem, który umożliwia opowieść, jest tratwa Odysa, kołysząca się nad sceną. Zamienia się ona w okręt wojenny, łódź wiodącą do świątyni, pomost, na którym matka opowiada małemu Odysowi legendę o Scylli i Charybdi. Z kolei zejście do Hadesu jest zainscenizowane poprzez opuszczenie w przestrzeni sceny około trzydziestu sztankietów. Każdy, wiszący na błyszczących stalowych linkach, kołysząc się wahadlowym ruchem, multiplikuje na scenie abstrakcyjną i niepokojąco rozdraganą strukturę, która przypomina targany wiatrem

las albo odblyski na powierzchni wód Styksu. Szukając świata plastycznego, odwołujemy się do sztuki archaicznej Grecji okresu mykeńskiego i surowości stylu geometrycznego. Proste formy wydają się zadziwiająco nowoczesne.

Fabula *Snu nocy letniej* Szekspira (Teatr Polski w Warszawie, 1998) przypomina strukturę manierystycznego ogrodu, który, w przeciwieństwie do geometrycznej przejrzystości ogrodu barokowego, jest układem pełnym labiryntów i pułapek. Taki ogród – Las Ateński, w którym łatwo się zgubić, jest właściwym miejscem dla historii o odnajdywaniu prawdziwej miłości.

W *Snie nocy letniej* las, w którym błądzą kochankowie, to wymyślone przez scenografa Adama Kiliana lekkie struktury z sieci – „hiperboloidy powłokowe”. Tworzą one ruchome drzewa, przypominające stalaktyty i stalagmity, które chwytają bohaterów jak potrzaski.

W *Jak wam się podoba* Szekspira (Teatr Polski w Warszawie, 2009) wehikułem inscenizacyjnym jest główna kurtyna, rozgraniczająca dwa światy, w których rozgrywa się komedia – dwór księcia i Las Ardeński. Dwór umieszczony zostaje w przestrzeni widowni, klaustrofobicznie zamkniętej szkarłatną kurtyną ze złotymi frędzlami. Akcja na dworze księcia rozgrywa się tylko na proscenium, w łóżach i na ringu bokserskim umieszczonym wśród krzeseł parteru. Obietnica uwolnienia się z „dusznego pałacu” znajduje się za ciężką kurtyną. Ten, kto za nią przejdzie, znajdzie się w Lesie Ardeńskim z zieloną trawą i dżunglą z obrazów celnika Rousseau, wymalowaną na przepuszczających światło tiulowych siatkach. W owej utopijnej puszczy rozgrywa się fantastyczna, arkadyjska część opowieści.

5. J. Słowacki, *Listy do Matki, Dzieła*, t. XIII, Wrocław 1952, s. 219.

6. Adaptacja *Odysei* wg przekładu J. Parandowskiego.

7. Adaptacja *Pinokia* wg przekładu Z. Jachimeckiej.

8. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świątek, Wrocław 2002, s. 135.



For: Magda Kuc

Pinokio

wg C. Collodiego, Teatr Polski w Warszawie, 2010, scen. Jarosław Kilian

W *Pinokiu* według Carla Collodiego⁷ (Teatr Polski w Warszawie, 2005), który jest moim autorskim spektaklem (scenariusz, scenografia i reżyseria), wehikułem staje się teatrzyk Ogniojada i morze ukazane przy pomocy błękitnej materii, rozpiętej na siedmiu rozkołysanych sztankietach. Tasowanie materii zamieni morze w niebo i niebo w morze. Pomaga też przenieść bohaterów w mgnieniu oka w różne miejsca. Ruchome materie przeobrażą się w końcu w las, a następnie w paszczę i wnętrze wieloryba – ogromnego jak cała scena Teatru Polskiego.

Wehikułem i „osobą dramatu”, a zarazem metaforą społecznej zbiorowości jest trzydziestoosobowa orkiestra w inscenizacji *Pacjenta EGBDF* Toma Stopparda (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2012). W finale przedstawienia umieszczony na ruchomych platformach zespół wjeżdża w przestrzeń widowni, miażdżąc i zagarniając bohaterów.

W moim przekonaniu wynalazki inscenizacyjne, pomagające budować narrację, powstają najczęściej podczas rozmów reżysera ze scenografem, w trakcie przygotowywania scenariusza przedstawienia i „party-tury” reżyserkiej. Wiele decyzji inscenizacyjnych podejmuję jednak dopiero podczas prób na scenie. Wynikają one z pracy zarówno z aktorami, jak i scenografem, oświetleniowcami, autorami projekcji wideo. Inszenizację kształtuje też zawsze przestrzeń sceny, na której realizuję przedstawienie.

Pierwiastek epicki w teatrze

W spektaklach zrealizowanych w ostatnich latach powraca zagadnienie epizacji i problem elementów narracyjnych. Epizacja teatru polega na włączeniu

w strukturę dramatyczną pierwiastków epickich, takich jak opowiadanie, osłabianie napięcia dramatycznego, burzenie iluzji, wprowadzanie narratora, chóru⁸.

Ważnym doświadczeniem związanym z wątkami epickimi w teatrze jest dla mnie inscenizacja *Zimowej opowieści* Szekspira (Teatr Polski w Warszawie, 2009). Sztuka, zrodzona z opowiadania, jest opowieścią o opowiadaniu, tworzeniu opowieści. Z narracyjnych fragmentów komedii należy wymienić: niedokończoną opowieść Mamiliusza (Akt II, scena 1) – chłopca, który jest dobrym duchem tego świata i czule przygląda się szaleństwu dorosłych, jednak sam umiera ze zgryzoty i znika w połowie dramatu; opowieść Kleomenesa i Diona (Akt III, scena 1); opowieść Pauliny (Akt III, scena 2); opowieść Starego Pasterza (Akt III, scena 3); opowieść chłopca (Akt II, scena 3); opowieść Czasu, jako chóru (Akt IV, prolog); opowieść Autolikusa (Akt IV, scena 2); ballady Autolikusa (Akt IV, scena 3); opowieść dworzan i Autolikusa (Akt V, scena 2). Zaproszeniem do kontynuacji opowieści jest też samo zakończenie, w którego ostatniej strofie Leontes zaprasza Paulinę i widzów tam, „gdzie byśmy mogli, wolni od natręctwa, słuchać, a potem wzajem opowiadać, cośmy działali przez ciąg dni rozdziału, dni długich, smutnych...”⁹.

Ta pozornie adramatyczna struktura, z kilkoma narracyjnym opisami perypetii w każdym akcie, wydaje mi się najciekawszym pierwiastkiem teatralnym. Funkcja opowieści w tej sztuce to nie tylko konieczność przekazania widzowi informacji niezbędnych dla dalszego rozwoju akcji. Opowieści zawarte w dramacie Szekspira pozwalają spojrzeć widzowi

9. W. Szekspir, *Komedie, Zimowa opowieść*, przeł. J. Ulrich, Warszawa 1958, s. 735.



Fot. Stefan Okulewicz

Sen nocy letniej.

W. Szekspir, Teatr Polski w Warszawie, scen. Adam Kilian, 1998

przez „filtr świadomości bohatera [...]. Dzięki narracji widz zyskuje możliwość zdystansowania się i obiektywizacji sądów”¹⁰. Szekspir w jednej ze swoich ostatnich sztuk ponownie sięga do źródeł teatru, którym może być baśń czy opowieść¹¹.

W inscenizacji tej problemowej komedii Szekspira zachowują wszystkie umieszczone przez autora historie i koncentrują się na fakturze narracyjnej utworu. Na początku czwartego aktu, przerywając bieg akcji, autor wprowadza postać Czasu, co stanowi inspirację interpretacyjną. Rozbudowują rolę Czasu. Czas, jako Chór (jak pisze Szekspir: „Time, as Chorus”¹²) pojawia się w *Zimowej opowieści* tylko raz jako łącznik, pozwalający przeskoczyć widzowi szesnaście lat, popędzić w przyszłość i przenieść się do Bohemii. Postać Czasu w moim przedstawieniu towarzyszy widzom

i aktorom od początku do końca sztuki i staje się dla mnie jej głównym bohaterem. Czas, pojmowany jest tu jako Saturn-Chronos, „pożeracz wszystkiego”.

Czas wiecznie nas pogania i „depcze po piętach”¹³.

Czas w dramacie to nie tylko chronologia zdarzeń, upływające minuty, godziny, lata, ale także czas rozumiany, jak chcieli starożytni, jako „moment sposobny”, czas właściwy każdej rzeczy. Czas, w którym wszystko, co uczynimy, staje się nieodwracalne.

Bohaterowie sztuki poddani są próbie czasu i stają się wobec niego bezbronni. Oto tragedia zazdrości, komedia przebaczenia, pochwały pokuty i nawrócenia, a jednocześnie triumfu sztuki nad czasem. Jedynie opowieść, słowo mogą ocalić to, co bezpowrotnie mija. Ten, kto opowiada, panuje nad czasem i koniecznością przemijania. Tylko poeta potrafi przeprowadzić nas

10. Pavis, s. 334.

11. Adam Mickiewicz w słynnej *Lekcji XVI*, wygłoszonej w Collège de France 4 kwietnia 1843 r., przywołując postać słowiańskiego bajarza, przypomina, że teatr narodził się nie tylko z rytuału, ale i z opowiadania. Ludowy bajarz posługuje się słowem i zaledwie

kilkoma gestami. Jest jednocześnie autorem, reżyserem i aktorem przedstawienia, które najprostszymi środkami odwołuje się do naszej wyobraźni. Mickiewicz zauważa ten dziwny moment, w którym opowieść, za sprawą bajarza-aktora, zmienia się w żywy teatr.

12. W. Shakespeare, *The Winter's Tale*, akt IV, scena 1, w: idem, *The Illustrated Stratford Shakespeare*, London 1982, s. 325.

13. Owidiusz, *Metamorfozy*, XV, w. 234; cyt. za: H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 2007, s. 314.

przez bramę czasu: przenieść nad morze w Czechach, przeskoczyć w sekundę całe lata, ożywić zmarłych, odwrócić nieodwracalne.

Kolejnym eksperymentem związanym z epicką narracją jest praca nad adaptacją i reżyserią opowiadań Kiplinga (Wrocławski Teatr Lalek, 2013). Najstarsze baśnie próbują odpowiadać na pytania o początek: świata, dziejów ludzkości, zwierząt, rzeczy. Angielski pisarz Rudyard Kipling w opowiadaniach z tomu *Just So Stories*, znanych w Polsce pod tytułem *Takie sobie bajeczki*, sięga do tych podstawowych pytań. Angielski tytuł, owe *Just So...*, sugeruje opowieści o tym, co wydarzyło się właśnie tak, a nie inaczej. Tak to właśnie było! Jest w tym tytule odwołanie do folkloru, mitologii i legend o przyczynach świata. (Zupełnie nie oddaje tego tradycyjny i znany od wielu pokoleń polski przekład). W teatrze opowiadam dwie historie Kiplinga – o słoniatku o nieposkromionej ciekawości i o kocie, który zawsze chadza własnymi drogami. Obie opowiadki, napisane w 1902 roku, wydają się na pierwszy rzut oka inteligentną parodią teorii Darwina, ale w istocie obydwie mówią o podstawowych wartościach dawnej Europy. Opowiadają o nieposkromionym pragnieniu odkrywania świata, odwadze i wierze w sens niezależności sądów oraz nieujarzmionym poczuciu wolności. W gruncie rzeczy są pochwałą indywidualizmu. Do współpracy zaprosiłem Józefa Wilkonia – malarza, ilustratora, rzeźbiarza. Wykonuje on wielkie drewniane lalki, które animują aktorzy. Drewniane zwierzęta Wilkonia, jakby niedokończone, surowe w formie pałuby, stanowią dla nich nie lada zadanie. Na aktorach spoczywa nie tylko rola

opowiadaczy historii (niebagatelnej zresztą, bo dotyczącej tworzenia i początków ziemi). Są oni jednocześnie bohaterami i animatorami bohaterów, demiurgami, narratorami swoich postaci i cichymi sprawcami zdarzeń, a zarazem dybukami, wchodzącymi w obce ciało, osobne istnienie. Próbujemy ową wielozadaniowość oswoić. Po pierwsze, za sprawą wyobraźni artystów, po drugie – dziecięcej fantazji. Przedstawienie scala osoba narratora-szamana-bajarza, wywołującego duchy z kłód drewna i stwarzającego swą opowieścią „osoby dramatu”. Pozornie niedramatyczne, epickie fragmenty sztuk są surowcem scenicznym, który potwierdzać może intuicję Mickiewicza z *Lekcji XVI* o narodzinach teatru z opowieści. Narracyjne fragmenty pozwalają uwiarygodnić umowność konwencji teatralnej poprzez jej chwilowe obnażenie i pomagają odbiorcy zbudować dystans wobec przedstawionych zdarzeń.

Tematy

Tematem, który powraca często w moich przedstawieniach, jest podróż. Wątek ten towarzyszy mi niemal od debiutu reżyserskiego. Podróżnikiem jest Odyseusz i marionetkowa wersja Pinokia. Podróżnikiem jest Sindbad Żeglarz i Dorotka, zmierzająca do Krainy Oz. W podróż-ucieczkę wyruszają bohaterowie Szekspira w *Śnie nocy letniej*, *Jak wam się podoba*, *Zimowej opowieści*. Staram się opowiadać o podróży nie tylko będącej ucieczką, zapomnieniem, oszołomieniem, lecz wyprawą, która zmienia człowieka od wewnątrz, jest drogą w głąb siebie. Jej właściwością jest to, że nie da się dokładnie przewidzieć przebiegu. Przygoda i niewiadoma



Fot. archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek

Co krokodyl jada na obiad, R. Kipling, Wrocławski Teatr Lalek, 2013, scen. Józef Wilkoń i Inez Krupińska

podróży niweczą najbardziej starannie przygotowane plany. To, co się zdarza „przygodnie”, jest niekiedy ważniejsze od założonych celów. Kochankowie w szekspirowskim *Śnie nocy letniej* muszą zbłądzić, zanim, po perypetiach, odnajdą właściwą osobę. Orlando i Rozalinda-Ganimed (*Jak wam się podoba*), zmuszeni do ucieczki do Lasu Ardeńskiego, w nowych warunkach zmieniają się nie do poznania. Sindbad, płynąc po morzach i doświadczając przygód, niczym Kandyd z niepoprawnym optymizmem podąża za wyobraźnią, otwiera się na to, co przyniesie los. Odys wraca do ojczyzny przez otchłanie Hadesu, walcząc z losem i nieprzychylnymi bogami, z nadzieją, że podróż oczyści go z okropieństw wojny.

Podróżować – znaczy stawać się „czasowo obcym i przenosić się na czas stosunkowo krótki w teren nieznanymi”¹⁴. Ale teren ów to nie tylko nieznanne miejsca, ale i nieznanymi ludźmi, obyczajami, językami. Konfrontacja z obcym staje się konfrontacją z samym sobą, drogą do samopoznania. Z podróży wraca się zawsze trochę innym, odmienionym, mądrzejszym. Według Christophera Voglera¹⁵ podróż bohatera zamienia się w wyprawę po „eliksir”. To przywieziony z wyprawy, zdobyty, ocalony, wyrwany siłom zła uzdrawiający napój, skarb wiedzy, Święty Graal. Dorotka wraca do Kansas ze świadomością, że jest kochana i „że nie ma, jak w domu”. Drewniany Pinokio, sięgając „dna” i lądując w brzuchu wieloryba, staje się prawdziwym chłopcem. Odys przywraca ład we własnym domu i życiu. Sindbad znajduje ukochaną, poślubia Arkele i obiecuje jej, że będzie wiódł domowe życie. Jego wybranka zdaje się podzielać przekonanie Pascala, że „całe nieszczęście pochodzi z jednej rzeczy, to jest, że ludzie nie umieją pozostać w spokoju i w izbie”¹⁶. Kochankowie ze *Snu nocy letniej* odnajdują się nawzajem i odkrywają, czym jest prawdziwa miłość. Słoniątko, które przez niepokorną ciekawość o mały włos nie skończyłoby wyprawę w paszczy krokodyla, wraca do domu z użyteczną i wspaniałą trąbą.

Bohaterowie tych opowieści zmierzają najczęściej ku Utopii. Motyw Utopii jest kolejnym wątkiem łączącym większość moich realizacji teatralnych. Utopia to miejsce, którego „nie ma”, „nie-miejsce”, „miejsce nieistniejące” albo też „dobre miejsce”¹⁷.

Utopią jest opisana wcześniej Kraina Oz, Las Ateński, w którym znaleźli się kochankowie zwożeni przez Puka, Las Ardeński w *Jak wam się podoba*, w którym chronią się emigranci polityczni. Najdobitniej wątek utopii ujawnia się w szekspirowskiej *Burzy* (Teatr Polski w Warszawie, 2003). Wyspa Prospera jest przecież Utopią. I to Utopią, która ukazuje niemożliwość trwania i kruszy się na oczach tego, kto ją stwarza. W inscenizacji *Burzy* na jasnych, wyszorowanych deskach sceny teatru pojawiają się złowrogo postrzępione pnie drzew, połamane przez huragan (przywiezione z Puszczy Piskiej). Widać reflektory, maszynę do wiatru, wyrzucony na brzeg morza „przetrażony” fortepian¹⁸. Chmury, fale morskie, drzazgi wiatrołomów pojawiają się też w projekcji fotografii Edwarda Hartwiga. Prospero chroni się w teatralnym świetle. Jest reżyserem¹⁹ i na swojej utopijnej wyspie-scenie, która miała mu być posłuszna, chce poddać władzy wszystkie stworzenia zamieszkujące to miejsce i stworzyć „nowy wspaniały świat”. Były książę i mag „władza sztuką”, lecz w końcu „musi się wyrzec owej surowej magii...”²⁰ i wrócić z utopijnego świata do Mediolanu. By zyskać prawdziwą wolność i znaleźć w sobie przebaczenie dla brata, który mu zabrał księstwo, Prospero postanawia porzucić magię i stać się znów zwykłym człowiekiem. Z powodu Mirandy, która kocha i chce wrócić do świata rzeczywistego, jej ojciec rezygnuje z teatralnych czarów, zrzuca czarodziejski płaszcz i łamie laskę. Rozumie, że i on, i jego „aktorzy- napowietrzne duchy” są tylko „surowcem, z którego sny się wyrabia”²¹. Powrót do Mediolanu jest unicestwieniem teatru i jego mieszkańców – Ariela i Kalibana. Odtąd co trzecia z myśli Prospera „będzie myślą o grobie”²².

Czechy w *Zimowej opowieści*, leżąc nad morzem kraina, są kolejną u Szekspira utopijną Arkadią, krainą szczęścia. Zamieszkują ją pogodni, prości duchem, zacni pasterze. A najgorsze, co może się tu człowiekowi wydarzyć, to spotkanie z szarlatanem, trudniącym się opowiadaniem ballad i kradzieżami kieszonkowymi. Szekspir mąci utopijną wizję

14. Piszą o tym J. H. Gagnon i C. S. Greenblat; cyt. za: A. Mączak, *Peregrynacje. Wojaże. Turystyka*, Warszawa 1984, s. 20.

15. Ch. Vogler, *Podróż autora – struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Warszawa 2010.

16. B. Pascal, *Myśli*, przeł. P. Madej, Kraków 2008, s. 112.

17. *The Faber Book of Utopias*, red. J. Carey, London 1999, s. xi.

18. Scenografia Adam Kilian.

19. Podobnie interpretował *Burzę* Giorgio Strehler w słynnym przedstawieniu z Piccolo Teatro w Mediolanie w 1977 r.

20. W. Szekspir, *Burza*, akt V, s. 1, przeł.

S. Barańczak, Poznań 1991, s. 115.

21. Szekspir, *Burza*, akt IV, scena 1, s. 103.

22. *Ibidem*, akt V, scena 1, s. 127.

Balladyna,

J. Słowacki, Teatr Polski w Warszawie, scen. Adam Kilian, 2004



cieniem śmierci. „Et in Arcadia ego” (I ja jestem w Arkadii)²³ zda się oznajmiać śmierć dziwnymi znakami i zdarzeniami. Oto już na początku, na pustyniach czeskich, ginie pożarty przez niedźwiedzia Antygonus, a statek, który go przewozi, tonie. Wiejska pasterska zabawa zamienia się nagle w taniec śmierci. A król, udający pielgrzymą, nie pozwala swemu synowi związać się z prostą dziewczką i przerywa świąteczną idyllę. Utopią wreszcie jest wniesiony przez Paulinę grobowiec i posąg Hermiony. Scena, w której ożywa posąg, nie jest „romantyczną fikcją albo niezdarną i baśniową konwencją epoki, przed którą musiał się Szekspir ugiąć, ale wspa- niałym rozwiązaniem i głęboką prawdą tego utworu”²⁴. Utopia morza i pustyni w Czechach, grobowca i posągu Hermiony ma więc głęboki sens. Szekspir pokazuje nam wartość utopijnego myślenia. Wspomnienie utopii – odbłask lepszego, piękniejszego świata, uzupełniony refleksją, pozwala nam znieść powrót do rzeczywistości.

Temat utopii pojawia się również w przetłumaczonej i zrealizowanej przeze mnie sztuce Toma Stopparda na sześciu aktorów i orkiestrę *Pacjent EGBDF*²⁵ (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2012). Tekst dramatu i działania postaci nierozdzielnie związane są z muzyką skomponowaną przez André Prevína.

Akcja rozgrywa się w sowieckim więzieniu psychiatrycznym – tak zwanej psychuszcze. W jednej celi spotykają się uwięziony przez KGB dysydent Aleksander i rzeczywiście chory pacjent Iwanow, który wyobraża sobie, że jest właścicielem i szefem orkiestry symfonicznej. Okazuje się, że wyimaginowana orkiestra istnieje naprawdę, widzi ją i publiczność, i Aleksander. Do szpitalnej celi przenikają muzyki.

W podszytej czarnym humorem i groźnie ironicznej sztuce Stopparda mieszają się iluzja i rzeczywistość, złudzenie i prawda. Stoppard zadaje pytanie o granice rzeczywistości. Pyta też o to, czy w imię prawdy warto poświęcać życie swoje i innych. Utopia sowiecka skonfrontowana zostaje z utopią prawdy. Bohater musi przyznać,

że został wyleczony w psychuszcze ze „schizofrenii bezobjawowej”. Nie chce jednak tego uczynić nawet za cenę własnego życia i szczęścia własnego dziecka. W ten sposób prawda staje się kolejną utopią, miejscem, którego nie ma. Dysydent zostaje w celi. I tylko system się przepoczwarza, zmienia jak kameleon, mutuje. Człowiek pozostaje bezradny, musi bowiem zawsze „grać w jakiejś orkiestrze”. Ostatecznie bohater nie może zwyciężyć. Sztuka niesie istotne pytania, bo choć „dawne złe czasy się skończyły”²⁶, opresja trwa.

Tematy podróży i utopii pojawiają się w moich przedstawieniach od początku drogi zawodowej. Po dwudziestu pięciu latach pracy reżyserskiej oba wątki pozostają dla mnie niewyczerpanym źródłem poszukiwań artystycznych. Pozwalają na ciągle eksploracje i odkrycia. Wątek podróży stanowi trwałą kanwę dramaturgiczną, umożliwiającą ukazanie przemiany bohatera wyruszającego na wyprawę w poszukiwaniu własnego ja. Temat utopii i antyutopii dotyka współczesności. Pomaga zdiagnozować człowieka naszych czasów – który uwikłany w los ucieka od rzeczywistości, poszukuje lepszego świata, a następnie, wzbo- gacony w wiedzę o sobie, powraca do realnego życia. Zagadnienia utopii i podróży oraz problem epizacji, z którymi się mierzą w teatrze, wymuszają wybór i zastosowanie właściwego wehikułu inscenizacyjnego.

W tekście zostały wykorzystane fragmenty autoreferatu będącego częścią przewodu habilitacyjnego, przeprowadzonego w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (2015).

Jarosław Kilian – dr hab., reżyser, historyk sztuki, w latach 1999–2010 dyrektor artystyczny Teatru Polskiego w Warszawie, wieloletni dziekan, a obecnie prodziekan Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie. Zrealizował ponad 50 spektakli w teatrach dramatycznych, lalkowych, muzycznych i operowych.

23. Tytuł obrazu Nicolasa Poussina z 1640 r. Słowa „Et in Arcadia Ego” (I ja jestem w Arkadii) i odczytane przez pasterzy na odnalezionym przez nich grobowcu miały uświadamiać, że nawet w Arkadii nie można uciec od śmierci. E. Panofsky, *Philosophy*

and history. Essays presented to Ernst Cassirer, Oxford 1936, s. 223–254, za: J. Klein, *An analysis of Poussin's „Et in Arcadia ego”*, „The Art Bulletin” 1937, t. 19, nr 2, s. 314. W języku polskim artykuł Panofskiego ukazał się w tomie *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

24. P. Brook, *Pusta przestrzeń*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1981, s. 114.

25. Angielski tytuł: *Every Good Boy Deserves Favour*.

26. T. Stoppard, *Pacjent EGBDF*, przeł. J. Kilian, egzemplarz reżyserski, s. 25.

Erotyka i brutalizm w plakacie. Treść i forma

Stanisław Gajewski

Erotyka i brutalizm jako przejawy ludzkiej aktywności i swoiste fenomeny kulturowe były zawsze obecne w dziejach sztuki. Od sztuki społeczeństw pierwotnych, starożytnego Egiptu, Sumeru aż po współczesność – przedstawienia nasycone erotyką, o brutalnej treści i w zbrutalizowanej formie miały mniej lub bardziej ukryte znaczenie. Za każdą z tych kategorii w szeroko pojętej sferze wizualnych środków komunikacji społecznej stało jakieś racjonalne uzasadnienie – ideowo-treściowe bądź informacyjne, bądź formalne, ale powiązane z warstwą ideowo-treściową. Już pobieżny przegląd dziejów plakatu prowadzi do wniosku, że przedstawienia związane z zagadnieniem seksualności i erotyki oraz brutalności i brutalizmu w odniesieniu do plakatu, a zatem do sztuki przede wszystkim o celach informacyjnych lub agitacyjnych, miały ekscytować odbiorcę swoim charakterem, na przykład obscenicznym, bądź eksponowaniem agresywnej ekspresji itp. Skojarzenia te, wprowadzając element konfliktu odbiorcy z obowiązującymi normami (moralnymi czy kulturowymi), sprawiają, że przekaz o charakterze agitacyjnym w odpowiedniej oprawie – m.in. w zbrutalizowanej formie czy obsceniczny w treści – działając na podświadomość odbiorcy, jest szybciej postrzegany w natłoku informacji wizualnej i wywołuje pożądane przez nadawcę emocje, a w rezultacie jest dokładniej oraz trwalej zapamiętywany przez odbiorcę. To wszak podstawowy postulat komunikacji wizualnej jako nośnika informacji i ideologii. Erotyka i brutalizm w takim obszarze odniesień stały się zatem ważnym elementem inżynierii społecznej w zastosowaniu do

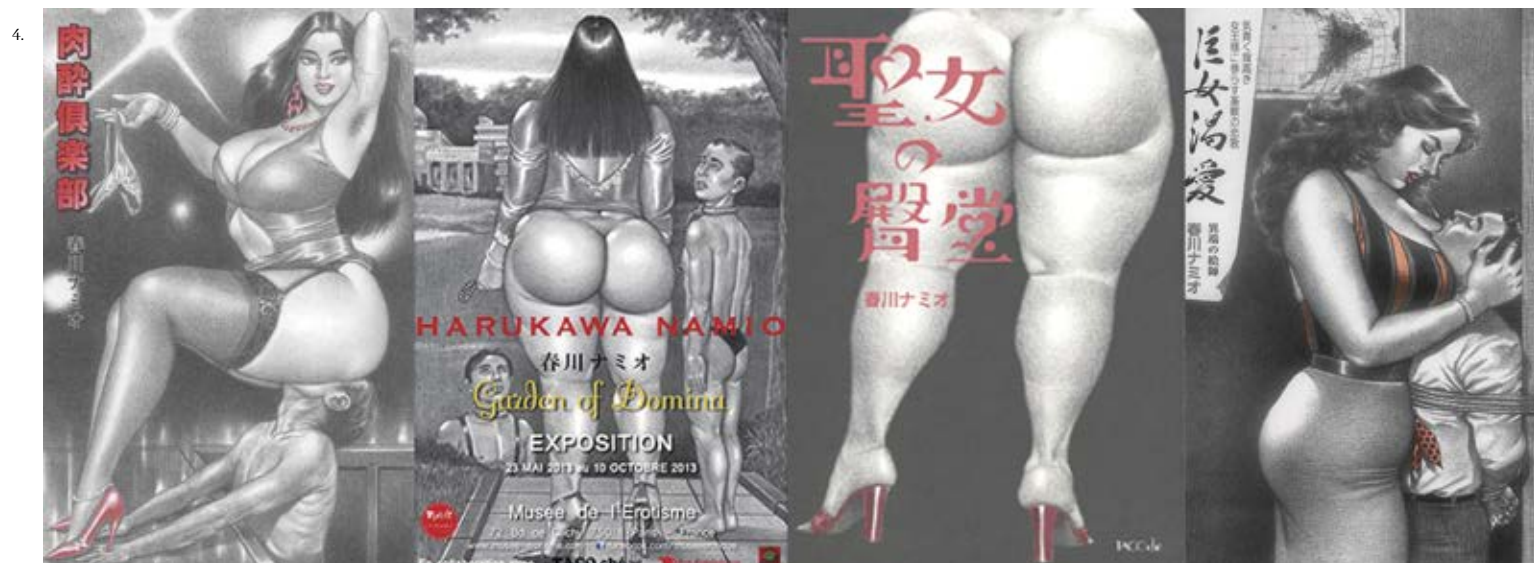


Lech Majewski, *Królowe Brytanii*, plakat, 2010

różnego rodzaju komunikatorów wizualnych, obecnych w przestrzeni publicznej, w tym także w zastosowaniu do plakatu.

Wydaje się, że pod tym względem można podzielić realizacje w zakresie plakatu na trzy grupy: 1) odwołujące się do sfery treściowej i przedstawiające w sposób ilustracyjny treść plakatu nasyconą erotyką bądź brutalizmem samego tematu; 2) odwołujące się do sfery formalnej, jej charakteru itp.; 3) łączące w organiczną całość stronę treściową – jeżeli tak można powiedzieć – fabułę plakatu z jego stroną formalną.

Zagadnienie erotyki i brutalizmu było początkowo obecne przede wszystkim w plakacie o charakterze autorskim, także w tym powstającym poza przyjętym i powszechnie akceptowanym nurtem wizualnych środków komunikacji. Wystarczy tu przypomnieć



- | | | | |
|----|---|----|---|
| 1. | Amerykańskie plakaty filmowe:
1928; 1931 | 3. | Amerykański <i>Pin-up</i> ,
lata 30. – 60. XX w. |
| 2. | Rosyjski <i>Pin-up</i> , lata 90. XX w. | 4. | Namio Harukawa,
rysunki i plakaty <i>femdom</i> |



Plakaty Tadonori Yokoo

twórczość Henriego de Toulouse-Lautreca, plakaty Leonetta Cappiella czy Gustava Klimta, ale również niezwykle obfita twórczość w zakresie komercyjnego plakatu reklamowego Alfonsa Muchy. Twórczość tych artystów nie tylko wpisywała się w aktualne przemiany stylowe (np. Mucha i Klimt – różne nurty secesji, Cappiello – secesja i modernizm) czy też była inspiracją dla przemian stylowych (jak twórczość Toulouse-Lautreca), ale – co należy podkreślić – przez szeroką dostępność miała (wraz z innymi czynnikami, m.in. szerokim oddziaływaniem idei Freuda, Junga i całym ruchem psychoanalitycznym, a także nowymi tendencjami w literaturze pięknej) wpływ na rewolucję światopoglądową u progu XX wieku. Jej rezultaty były jeszcze czytelne w kulturze i obyczajowości lat 40. (np. Cappiello). Przypominając jedynie tych kilku najważniejszych twórców plakatu, wspomnieć należy również o znaczeniu ilustracji (zwłaszcza w pismach satyrycznych, jak choćby pelen erotyki niemiecki „Simplicissimus”), a także różnego rodzaju druków reklamowych i istotną (z powodu łatwej dla odbiorcy dostępności) rolę nowoczesnej okładki książkowej – na przykład z międzywojnia. Niemalże znaczenie miała również popularność takich nowych środków wyrazu, jak kolaż i fotomontaż – ekspresyjnych w wyrazie już ze względu na samą technikę ich wytwarzania.

Istotnym, mającym konsekwencje kulturowe zjawiskiem, którego podłoże stanowiła erotyka, był

amerykański plakat filmowy lat 20. i 30. XX wieku. Dał on impuls swoistej subkulturze *pin-up girl*. Styl *pin-up*, cieszący się powodzeniem do dzisiaj i stosowany przede wszystkim w reklamie typu retro, wywodził się z popularnych w USA w 1. połowie XX wieku przedstawień różnolitych *girls* na plakatach przypinanych pineskami (stąd nazwa). Ten amerykański fenomen wykorzystany został umiejętnie i skutecznie w zakresie propagandy o charakterze agitacyjnym, jak plakaty nawołujące do wstąpienia w szeregi armii USA.

O skuteczności taktyki odwołującej się do podstawowych instynktów człowieka w komunikacji wizualnej świadczyć może nawiązanie do *pin-up* w rosyjskim plakacie, na przykład z zakresu higieny i bezpieczeństwa pracy w latach 90. XX i w początku XXI wieku.

Specyficzne, ale i niewątpliwie związki (w zbrutalizowanej formie) z estetyką stylu *pin-up* odnajdujemy także w niektórych współczesnych (tj. od lat 60. XX wieku) plakatach japońskich. Jednym z najważniejszych przedstawicieli nurtu *femdom* w rysunku i plakacie japońskim, który można określić mianem realizmu erotycznego, jest japoński rysownik Namio Harukawa. Stylistyka tego autora monochromatycznych ilustracji i plakatów wiąże wspomniane „zapożyczenia” amerykańskie z żywą tradycją japońskich subkultur erotycznych.

Współczesny plakat japoński jest jednak przede wszystkim kontynuacją osiągnięć formalnych drzeworytu japońskiego. Znakomitymi przykładami, które trzeba tu przytoczyć, są realizacje Tadonori Yokoo,

Ebisu Yoshikazu czy Saeki Toshio. Tadanori Yokoo łączy elementy drzeworytu japońskiego i tradycji kulturowej Japonii z osiągnięciami współczesnego plakatu europejskiego. Oszczędnie sygnalizowane elementy erotyki i gwałtownej przemocy (szermierz z kataną składający się do ciosu i odcięty mały palec, obcięta głowa kobieca patrząca na widza domalowanymi oczami, fragmenty poćwiartowanej świni) zestawione z wkomponowanymi fragmentami zdjęć czy neutralnymi w wyrazie zdjęciami paszportowymi potęgują siłę oddziaływania. Z kolei Yoshikazu Ebisu i Toshio Saeki – podkreślając związek z tradycją drzeworytu japońskiego (kompozycja, kreska, operowanie plamą, zestawienia barwne, a nawet wprowadzanie inskrypcji i znaków sugerujących obowiązujące dawniej stemple cenzury) – eksponują obsesyjne podejście do spraw erotyki w jej zbrutalizowanej formie. Ma ona podłoże w kontekście kulturowym i jego specyficznych nurtach odwołujących się do japońskiej tradycji (obecnych również i aktualnie nie tylko w środowiskach subkultury), dla których erotyka musi być brutalna, a brutalizm erotyczny.

Inne podłoże kulturowe, inne wzory i normy oraz kryteria oceny, sprawiły, że zagadnienie erotyki i brutalizmu w plakacie europejskim ma zupełnie odmienny charakter. Pornograficzną dosłowność wizji artystów japońskich i brutalizm treści w plakacie europejskim zastąpiły ukryte aluzje i skojarzenia erotyczne oraz brutalizm w formie. Wybitna twórczość Rolanda Topora wyniosła do rangi poezji sadomasochistyczne obsesje, senne marzenia, zaskakujące skojarzenia utrzymane w atmosferze „panicznej” narracji i ubrane w pozornie nieporadną, naiwną formę zaczerpniętą z prospektów reklamowych z początku XX wieku. Plakaty Topora nawiązują ilustracyjnym charakterem do twórczości rysunkowej artysty. Te zaś, które wpisują się w ogólny nurt plakatu europejskiego, jak



oparte na złudzeniu inwersji optycznej (święte miejsce Japonii – góra-wulkan Fudzi-Jama / „święte” miejsce ciała kobiety – wzgórek Wenera) plakaty do filmu Nagisa Oshimy *Imperium namiętności* czy Volkera Schlöndorffa *Blaszany bębenek* według powieści Güntera Grassa, wniosły do sztuki plakatu trwałe elementy w postaci poezji form i wizualnej dwuznaczności.

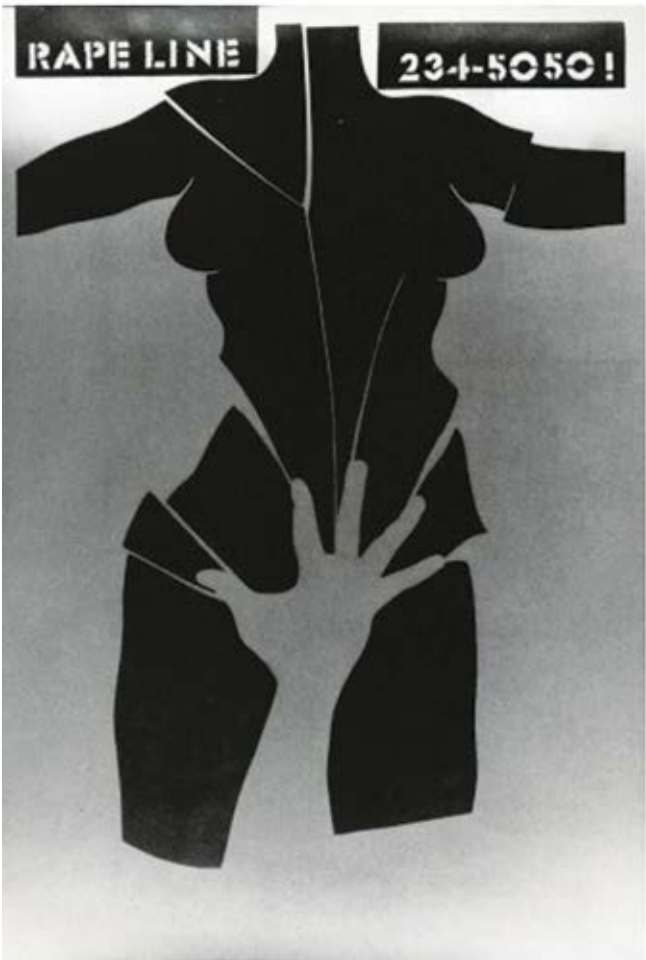
Erotyka i brutalizm – zarówno w zakresie treści, jak i formy – okazały się znakomitymi „nośnikami” zwłaszcza dla problematyki o charakterze agitacji politycznej bądź społecznej. Przypomnieć należy przede wszystkim twórczość Tomiego Ungerera, w którego plakatach *Eat* oraz *White Power Black Power* czy *Kiss for Peace* (wszystkie z 1967 r.) treści polityczne i społeczne ukazane zostały w szokującej odbiorcę zbrutalizowanej, wręcz odpychającej formie. Sprawia to, że percepcja warstwy treściowej jest szczególnie intensywna i głęboka. Brak miejsca nie pozwala na szersze rozwinięcie omawianej problematyki, a tym bardziej na prezentację większości autorów odwołujących się do erotyki i brutalizmu w odniesieniu do tematyki zaangażowanej społecznie. Trudno jednak pominąć emocjonujący w treści i formie plakat z 1968 roku – roku protestów

studenckich – którego autorką jest Monica Sjöö czy plakat Lanny'ego Sommese'a z 1988 przeciw przemocy seksualnej, w którym przekaz wzmocniony został przez rozbięcie struktury sylwetki ciała kobiety. Inny charakter ma plakat węgierskiego autora Jozsefa Arendasa Zoo z 2005 roku zbudowany na złudzeniu inwersji optycznej, w którym uśmiechnięta do małego odbiorcy buzia sympatycznego misia zamienia się w uśmiechniętą do odbiorcy dorosłego ponętną pupę, jakby autor plakatu chciał nam powiedzieć, że każdy ma swoje zoo w zależności od wieku i upodobań. Wydaje się, że ta gra optyczna i treściowa miała sugerować problem pedofilii.

W twórczości polskich artystów plakatu zagadnienie erotyki i brutalizmu nabrało charakteru bardziej metaforycznego. Erotyka bodaj najwyraźniej zaprzętała uwagę Franciszka Starowieyskiego. „Przerośnięte”, miękkie formy, płatanina spiralnych linii same w sobie budzą erotyczne skojarzenia. Atmosferą zawołowanej erotyki nasycona jest twórczość Romana Cieśliewicza. Można tu przypomnieć okładki słynnego miesięcznika „Ty i Ja”, w zamierzeniu PRL-owskich decydentów mającego sprawiać pozory „rozluźnienia” opresyjnego systemu państwa i zapewne z tego głównie powodu prezentującego (także na okładkach)

erotykę i „nowocześnie” (w ówczesnych realiach obyczajowych) niezobowiązująco seks.

Nowe perspektywy dla formy i treści związanej z problematyką erotyki ukazały budowane z prostych znaków graficznych słynne plakaty Henryka Tomaszewskiego. Zwłaszcza cztery miały, jak się wydaje, istotny wpływ na kształtowanie świadomości estetycznej odbiorcy. Pierwszy to plakat z 1981 roku do opery Zbigniewa Rudzińskiego *Manekiny*, w którym Tomaszewski ukazał psychiczną powolność (zwisająca bezwładnie rączka w czarnej balowej rękawiczce) i seksualne oddanie kobietki-lalki-manekina (naga nóżka w pantofelku – freudowskim symbolu erotycznym). Drugi z plakatów Tomaszewskiego odwołujący się do problematyki podświadomych symboli erotycznych to zapowiedź „kobiecego” w wyrazie malarstwa Teresy Pągowskiej pokazanego w 1986 roku w Zachęcie. Powtarzający się w twórczości Tomaszewskiego wspomniany freudowski symbol kobiecej erotyki, bucik z czerwonym, „płonącym” wnętrzem, umieszczony został na miękkiej, jakby – nie do końca widzowie są pewni – owłosionej poduszce. Dwa kolejne operujące tą samą stylistyką – to słynny *Love* z 1991 roku, sygnalizujący zawołowaną erotykę przez wprowadzenie



Monica Sjöö,
God Giving Birth,
olej, płótno; plakat,
1968

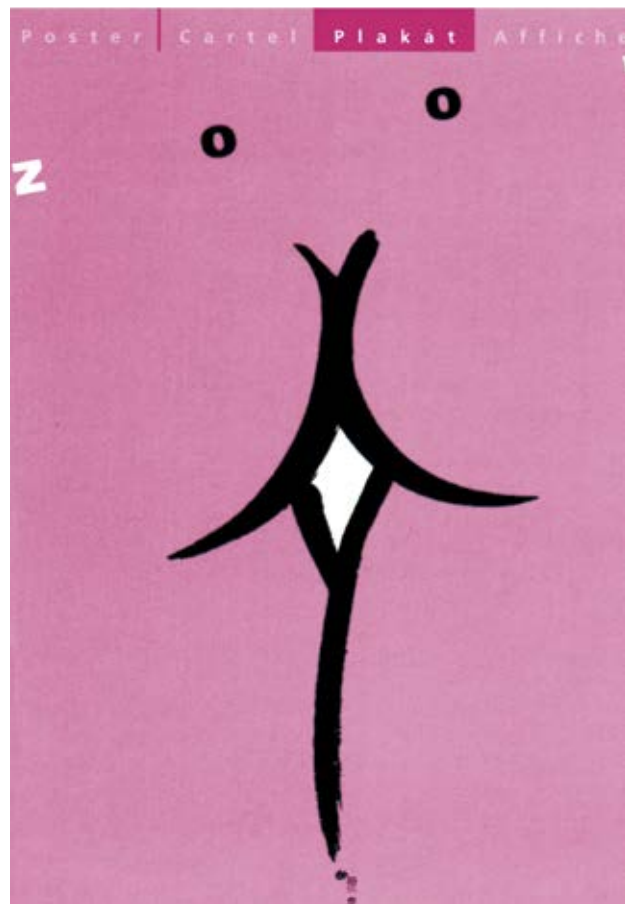
Lanny Sommese,
Rape Line 23-1-5050,
plakat, 1988

1.
Tomi Ungerer,
plakaty polityczne

2.
Roland Topor, plakat,
rysunek, okładka

3.
Plakaty Yoshikazu Ebisu
i Toshio Saeki





Jozsef Arendas,
Zoo, 2005

Stanisław Gajewski,
Szkoła żon, 2011

Henryk Tomaszewski,
Manekiny, 1981

w literę V kilku kresek sugerujących owłosienie łonowe oraz podciągnięta czerwienią „otwarta” litera O, a także znany plakat do osławionej wystawy w 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie *Ars erotica*. I tu oszczędnymi środkami Tomaszewski „mówi” odbiorcy „wszystko” o wystawie. Zróznicowanie kolorystyczne i „anatomiczne” elementów kompozycji (rozłożone nogi: kobieca i męska) sugeruje nie tylko akt seksualny, ale i różnorodny charakter eksponatów na wystawie, nieokreślony kształt przy lewej krawędzi – widza-podglądacza, amatora cudzej prywatności i pornografa, oglądającego wystawę. Istotne znaczenie w pracach Tomaszewskiego gra detal, szczególnie anatomiczny, przedmiot, którego forma wskazuje odbiorcy ukryte i nie do końca określone znaczenie. Ta dwuznaczność, niekiedy oparta na złudzeniu inwersji optycznej (*Love*), sprawia, że widz zmuszony jest do odbioru aktywnego, interpretacji treściowej całej tej warstwy wizualnej i wyboru wersji, którą uzna za słuszną.

Erotyczne skojarzenia powiązane z pozornie przypadkowym przedmiotem czy detalem kompozycyjnym, wyróżnionym na przykład kolorystycznie, są nośnikami treści w oszczędnych, precyzyjnych w formie i charakterystycznych stylistycznie pracach Mieczysława Wasilewskiego. Ważny jest zwłaszcza znakomity w swojej lapidarności plakat z 1979 roku do filmu *Policjantka*, z – jak się domyślamy – tytułową

policjantką „erotycznie” strzelającą pomalowanym na czerwono paznokciem do seksualnego „przeciwnika”. Perfekcyjny w szczegółach i kompozycji jest równie perfekcyjny w warstwie informacyjnej. Przekaz jest jasny i wyraźny, a erotyczny charakter nośnika informacji (plakatu) – sugestywny.

Agresywne – jakby wycięte ostrym narzędziem – formy, kontrastowe zestawienia kolorystyczne i przejrzysta kompozycja całości charakteryzują sztukę Lecha Majewskiego. Dobrą ilustracją dla zagadnienia erotyki i brutalizmu w formie i sygnalizowanej tą formą atmosfery sztuki, a poniekąd i jej treści, są zwłaszcza dwa plakaty teatralne – z 1999 do *Szklanej menażerii* Tennessee Williamsa i z 2010 roku do sztuki *Królowe Brytanii* Przemysława Wojcieszka. Komunikatywność i oddziaływanie bezpośrednie na odbiorcę przekłada się w plakatach Lecha Majewskiego na różnego rodzaju sugestie, które odbiera się podświadomie. Plakat *Królowe Brytanii* sugeruje „najeżoną” psychicznie dziewczynę, „szpanującą” Anglią i jej angielski epizod z problemami osobistymi w tle; plakat do *Szklanej menażerii* – kruchość ludzkiej egzystencji, którą można niespodziewanie zranić, jak rękę trzymanym w niej rozbitym kawałkiem ostrego szkła (różowego – kolor ma znaczenie). Kształty elementów, ich jakość (niepokojąca kruchość ostrego odłamka szkła trzymanego w ręku – jak w *Szklanej menażerii*), kolor (palące odcienie

„płonącego” rózu i czerwieni – jak w plakacie z 1974 roku do filmu *Grzeszna natura*) – wszystko tu, działając formą, kolorem i kompozycją na podświadomość odbiorcy, angażuje jego wyobraźnię, pozwalając na własną interpretację tematu, którą w konfrontacji z zapowiadającym przez plakat spektaklem chce zweryfikować na sali kinowej czy teatralnej. Na tym polega siła agitacji wizualnej.

Kontynuacją drogi wytyczonej przez Henryka Tomaszewskiego są prace Ryszarda Kajzera – oszczędne i pełne swobody w formie poszczególnych elementów, jednak zdyscyplinowane w kompozycji całości. Przypomnijmy tu dwa powstałe w 2011 roku plakaty. Pierwszy, z ukrytym podtekstem erotycznym, to *Węgierska kawalkada*; drugi, informujący o *Panelu Gombrowiczowskim* w Radomiu, jest wzorem lapidarności. Brutalna forma narysowanej czarną, grubą kreską wypiętej „pupy” – gombrowiczowskiej „gęby”, a pod tą „gębą” to, co nam z gęby wychodzi, kiedy wymawiamy nazwisko Gombrowicz, czyli zgrabna litera „g” (no chyba, że się mylimy i litera „g” nie wzięła się od nazwiska Gombrowicz pisanego dużą literą, tylko jest pisanym małą literą inicjałem komponentu frazeologizmów często używanych w języku polskim). Układ tego dziełka jest kompozycyjnie organiczny i dodanie jakiegokolwiek elementu, na przykład w postaci innej litery – chociażby „W” (od Witold) – zniweczyłoby całość.

W zagadnienie erotyki i brutalizmu w plakacie wpisują się również moje plakaty, z których przytoczę tylko dwa – te najbardziej „grzeczne” – *Festiwal Filmów Erotycznych* i *Szkoła żon* Pozostawiając interpretację na boku, dodam, że we wszystkich moich pracach staram się być obecny w newralgicznych miejscach plakatu, jak choćby w „węzłach” ideowo-treściowych – na przykład w *Festiwalu Filmów Erotycznych* jestem na tarczy piły; w *Szkoła żon* – na kredzie, którą „uczennica” rysuje po tablicy. Staram się nie opuszczać odbiorcy.

Na koniec wypada zapytać: na ile sobie można pozwolić w plakacie, gdzie są granice kulturowe form wizualizacji? czy warto podejmować ryzyko związane z ukazywaniem treści i form uznanych bądź uchodzących za obsceniczne? czy przekaz powinien być otwarty i bezpośredni w odbiorze czy może raczej ukryty, działający przede wszystkim na podświadomość odbiorcy, a przez to bardziej przez niego zapamiętany?

Przedstawiony tekst jest znacznie skróconą wersją referatu wygłoszonego 11 maja 2015 na zebraniu naukowym Pracowni Plakatu i Grafiki Wydawniczej prof. Lecha Majewskiego na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Jeśli nie podano inaczej, reprodukcje plakatów ze zbiorów autora.

Stanisław Gajewski – absolwent Wydziału Grafiki ASP w Warszawie (dyplom 2013 w Pracowni Ilustracji dr. hab. Zygmunta Januszewskiego oraz w Pracowni Plakatu prof. Mieczysława Wasilewskiego). Obecnie doktorant w Pracowni Plakatu i Grafiki Wydawniczej prof. Lecha Majewskiego na macierzystym wydziale. Tworzy ilustracje, rysunki, a także prowadzi warsztaty z ilustracji i plakatu oraz wykłady z historii plakatu. Prace w zbiorach publicznych i w prywatnych kolekcjach w Polsce, Wielkiej Brytanii, Irlandii, Niemczech, Rosji, Ukrainie, Estonii. W l. 2009–2015 uczestniczył w ponad 100 wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą.

Wykorzystana literatura przedmiotu:

- D. Boczar, *Plakaty. Współczesne plakaty polskie*, wstęp K. Dydo, Olszanica 2001
- J. Cygańska, *Plakat*, w: *Encyklopedia współczesnego bibliotekarstwa polskiego*, komitet redakcyjny K. Glombiowski, B. Świdorski, H. Więckowska, Wrocław 1976, s. 240–242
- *Film Posters Exploitation*, red. T. Nourmand, G. Marsh, wstęp D. Kehr, Köln 2006
- D. Folga Januszewska, *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Olszanica 2013
- Henryk Tomaszewski, red. A. Szewczyk, Warszawa 2014
- L. Leiss, *Kunst im Konflikt. Kunst und Künstler im Widerstreit mit der 'Obrigkeit'*, New York–Berlin 1971
- Ch. G. Martignette, L. K. Meisel, *The Great American Pin-Up*, Köln 2011
- A. Pratkanis, E. Aronson, *Wiek propagandy. Używanie i nadużywanie perswazji na co dzień*, Warszawa 2003
- G. Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London 2006

Inna formuła obrazu

O Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie

Agnieszka Maria Wasieczko

Zaprezentowanie w galerii Salon Akademii wystawy *Inna formuła obrazu. Struktura, przestrzeń, materiał, kolor. Pracownia Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych prof. Jacka Dyrzyńskiego. Studenckie prace z lat 1985–2011* (2014) oraz publikacja książki pod tym samym tytułem¹ to powód, by przypomnieć aktywność tej pracowni.

Założona przez prof. Romana Owidzkiego jako Pracownia Kompozycji Brył i Płaszczyzn (1956) należy do równie wyjątkowych w warszawskiej ASP, co prowadzone przez tak wybitne osobowości, jak Oskar Hansen czy Jerzy Jarnuszkiewicz. Powstała na fali odwilży i odchodzenia od doktryny socrealizmu. Jej eksperymentalny program stał się ważnym punktem odniesienia zarówno w warszawskiej Akademii, jak i na innych uczelniach artystycznych w Polsce, a o wyjątkowości zdecydowała osobowość prowadzących ją dydaktyków. Obok prof. Dyrzyńskiego obecnie kadrę Pracowni tworzą prof. Wiesław Łuczaj i dr Jan Mioduszewski. Jej program zawdzięczamy prof. Romanowi Owidzkiemu (1912–2009), malarzowi abstrakcyjniście, rysownikowi, twórcy reliefów oraz jednemu z założycieli Galerii

Foksal. Jej współtwórca, krytyk i historyk sztuki Wiesław Borowski mówił o nim, że „był nowoczesny zarówno w myśleniu, jak i nauczaniu”². „Racjonalista o zainteresowaniach i wiedzy encyklopedysty – dodał malarz Jan Tarasin. – Wewnętrzny ład, który emanuje z całej postawy życiowej Romana Owidzkiego, z jego sztuki, jego filozofii, jego zasad, ujawnia się również w codziennych stosunkach międzyludzkich. Zdyscyplinowany i wymagający wobec siebie, bywa tolerancyjny i wyrozumiały dla ludzkich słabości”³. Owidzki studiował w latach 1931–1934 na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu Warszawskiego, a następnie w ASP w Warszawie (1935–1939), gdzie uczył się malarstwa u Karola Tichego. Uczęszczał też na zajęcia z Kompozycji Brył i Płaszczyzn w pracowni Wojciecha Jastrzębowskiego oraz Jana Kurzątkowskiego.

Podczas II wojny światowej był obrońcą twierdzy Modlin, a następnie – więźniem w Oflagu VIII A w bawarskim Murnau, w którym zostali również osadzeni tak wybitni intelektualiści i artyści, jak Bohdan Urbanowicz, Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz, Bohdan Bocianowski czy Włodzimierz Zonn. Nawet w tak trudnych okolicznościach nie zerwał ze sztuką i uczestniczył w życiu samokształceniowym obozu. Był scenografem i aktorem w teatrze obozowym Leona Schillera. Opracował między innymi dekoracje do inscenizacji *Ptaków* Arystofanesa. W oflagu również dużo szkicował. Pozostawił po sobie cykl unikalnych



rysunków, ukazujących życie obozowe, obecnie przechowywanych w warszawskim Muzeum Teatralnym. Po wyzwoleniu Owidzki wraz z teatrem Leona Schillera podróżował po Niemczech, co umożliwiło mu dostęp do upublicznianych wtedy kolekcji sztuki, zakazanej w czasach panowania ideologii narodowego socjalizmu. Zanim sytuacja polityczna po II wojnie światowej uległa stabilizacji, program amerykański umożliwił Teatrowi Schillera podróżowanie po byłych obozach jenieckich w Niemczech oraz specjalne inscenizacje spektakli odgrywanych dipisom, czyli więźniom, którzy zostali już oswobodzeni, ale jeszcze nie wyszli na wolność. Dramat Polaków, byłych więźniów obozu koncentracyjnego, którzy w 1945 roku zostali wyzwoleni przez Amerykanów, by ponownie trafić do utworzonego przez nich obozu dla uchodźców, mistrzowsko ukazał Andrzej Wajda w filmie *Krajobraz po bitwie* (1970). Podróże po Francji, biegła znajomość języka francuskiego, a także kontakty z przyjaciółmi pozwoliły Romanowi Owidzkiemu na zętknięcie się ze sztuką pochodzącą z tego obszaru kulturowego. Obejrzał między innymi wystawy prac Picassa.

Po wojnie Owidzki zajął się malarstwem, rysunkiem oraz reliefem (tworzył je w autorskiej technice z marszczonego papieru i kształtowanej blachy mosiężnej). W 1948 roku pokazał swe prace na I Ogólnopolskiej Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Co roku brał udział w wystawach grupowych organizowanych w Galerii Krzywe Koło, a podczas inauguracji działalności Galerii Foksal (1966) wystawił swe obrazy obok dzieł Zbigniewa Gostomskiego, Edwarda Krasińskiego, Henryka Stażewskiego i Jana Ziemskiego. Uprawiał również ilustrację książkową, której podmiotem była szeroko rozumiana przyroda. Przez wiele lat wykładał w Zachęcie i jeszcze przed obroną dyplomu na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP podjął na nim pracę

dydaktyczną w zakresie scenografii. W 1956 roku założył tu dla studentów Wydziału Malarstwa i Grafiki Pracownię Kompozycji Brył i Płaszczyzn, której program oparł częściowo na doświadczeniach wyniesionych z przedwojennej zajęć Karola Tichego i Wojciecha Jastrzębowskiego. W latach 70. współpracował z Instytutem Wzornictwa Przemysłowego, gdzie nauczał zasad kompozycji inżynierów i projektantów związanych z przemysłem. W tej samej dekadzie był również związany ze Studium Fotografii Ireny Jarońskiej, jednej z pionierek polskiego fotoreportażu prasowego, która od końca lat 50. jako jedyna kobieta w zespole fotografów publikowała w magazynie ilustrowanym „Polska” obok Tadeusza Rolke, Eustachego Kossakowskiego, Piotra Barączka i Marka Holzmana. Owidzki pisał też do pisma artystycznego „Projekt”, a swe najważniejsze teksty dotyczące kształcenia plastycznego studentów opublikował na łamach „Zeszytów Naukowych ASP”. Po przejściu na emeryturę zamieścił tam w 1985 roku pracę *Metodyka kształcenia w zakresie wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych*, która stanowi podwaliny programu Pracowni⁴. „Zawsze elegancki, z przysłowiową nie tylko w Akademii kulturą w każdej sytuacji wśród studentów – wspomina go prof. Jacek Dyrzyński, który w 1972 roku został jego asystentem. – Nie tylko ja zafascynowany bywałem jego wiedzą, pamięcią i gotowością intelektualną nadywania się w każdym temacie związanym z szeroko pojętą kulturą. Łatwość operowania przykładami, nazwiskami czy datami imponowała wszystkim” – dodaje⁵. Owidzki zasłynął błyskotliwymi, pełnymi erudycji wykładami, wygrywał w plebiscytach studenckich na najlepszego wykładowcę, a ponieważ swe wypowiedzi umiejętnie ilustrował ruchem, przypominały one jednoosobowy spektakl. Temat studenckiego ćwiczenia

1–6. Widok wystawy *Inna formuła obrazu*, galeria Salon Akademii, luty – marzec 2014. Fot. Marek Szymański

1. Sala przedstawiająca zagadnienia barwy; prace studenckie m.in. Pauli Jaszczuk, Arka Karapudy, Macieja Czyżewskiego, Karola Radziszewskiego, Bognu Burskiej, Macieja Pakalskiego, Macieja Sęczawo, Łukasza Strupiechow- skiego; na pierwszym planie zagadnienie kolor i ruch

2. Na pierwszym planie zagadnienie kolor i ruch, w głębi ćwiczenie *Kolory dopełniające*

1. *Inna formuła obrazu. Struktura, przestrzeń, materiał, kolor. Pracownia Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych prof. Jacka Dyrzyńskiego, studenckie prace z lat 1985–2011* [katalog wystawy w galerii Salon Akademii, 18.02 – 28.03.2014], Warszawa 2014.

2. W. Borowski. *Zakrywam to, co niewidoczne*, rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniał, Warszawa 2014, s. 176.

3. J. Tarasin. *Lad i otwartość*, w: Roman Owidzki – obrazy, reliefy, rysunki, red. G. Pabel, D. Wróblewska, Warszawa 2005, s. 6.

4. R. Owidzki. *Metodyka kształcenia w zakresie wiedzy o działaniach i strukturach*

wizualnych, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie”, 1985, nr 4(15).

5. J. Dyrzyński. *Klub za szafą*, w: Roman Owidzki..., s. 4.



3. Sala przedstawiająca zagadnienia materiału i przestrzeni; prace studenckie m.in. Magdy Fokt, Magdy Firląg, Jerzego Goliszewskiego, Ernesta Zawady, Małgorzaty Jabłońskiej, Artura Winiarskiego, Sławka Pawszaka

4. Sala przedstawiająca zagadnienia barwy; prace studenckie m.in. Dariusza Lipskiego, Grzegorza Kozery, Doroty Kidziak, Zuzanny Piętkowskiej, Arka Karapudy, Pauli Jaszczak

z wykorzystaniem papierowych sylwet dowcipnie nazwano „wycinankami Owidzkimi”, a uczestnicy zajęć opuszczający już pracownię, niejednokrotnie skandowali „do owidzenia!”.

Dyrzyński wspomina też wykład o ulubionym malarzu Vermeerze, który Owidzki wygłosił studentom strajkującym w 1980 roku. Na sali zajęli wszystkie miejsca, na 2–3 godziny zaległa cisza, po czym rozległy się brawa⁶. Podczas stanu wojennego ASP zamknięto. Otwarty był jedynie pałacyk i codziennie o 11 w holu przy rektoracie Owidzki spotykał się ze studentami oczekującymi na korekty, którzy „przemycali” własne prace, nie zważając na milicyjne represje. Wszystkich fascynowała wiedza Profesora oraz umiejętność jej przekazywania, jednak, jak przyznaje Dyrzyński, przez długi czas jego rolą było tłumaczenie wywodów Profesora „z Owidzkiego na polski”⁷. Wielbicieli przysparzała mu również atmosfera panująca w jego słynnej Pracowni 59, a wspomnienia z nieformalnych spotkań w kącie odgradzonym biblioteczką, z tego powodu nazwanym „Klubem za Szafą”, w Warszawie są żywe do dziś. Z uczelni przeniosły się do Hotelu Europejskiego, potem – do kawiarni Nowy Świat, a obok profesora Owidzkiego można było spotkać tam Jana Tarasina, Zbigniewa Gostomskiego, Krzysztofa Meisnera, a niekiedy Grzegorza Pabla, Rafała Strenta, Tomasza Ciecierskiego, Tadeusza Dominika, Stefana Szydłowskiego i Wiesława Borowskiego. Spotkania osób związanych z pracownią Romana Owidzkiego odbywają się już 30 lat, a wystawa będąca ich podsumowaniem, zatytułowana *Europejski Nowy Świat*, odbyła się w 2005 roku w Galerii Stefana Szydłowskiego przy ulicy Ratuszowej w Warszawie. Po przejściu na emeryturę w 1983 roku prof. Owidzki wraz z małżonką Ireną przez 25 lat był honorowym gościem wszystkich końcowych wystaw studenckich oraz prezentacji ich prac poza uczelnią.

Jego artykuł *Kompozycja brył i płaszczyzn*, opublikowany w 5 numerze „Projektu” w 1963 roku, świadczy

o tym, że podstawy swego programu dydaktycznego ukształtował już na początku lat 60. Jak zauważył Bogusław Mansfeld, Owidzki dążył do stworzenia bazy intelektualnej, „na której byliby oparte zarówno zespół myśli dla sztuki użytkowej, jak i wolnej”⁸. W swych *Rozważaniach na temat kształcenia studentów w zakresie malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych* („Rocznik ASP w Warszawie” 1971–1972, 2) przytoczył Rolanda Barthesa, którego polski przekład esejów *Mit i znak* ukazał się w 1970 roku. Francuski myśliciel wprowadził „morfologię dzieła”, postrzeganą jako „związek znaczącego i znaczonego”⁹. Z kolei w *Uwagach o fotografii* (1980, wyd. polskie 1995) Barthes marzył o powstaniu „historii spojrzenia”, co również było bliskie Owidzkiemu. Niezwykły rygor myślowy oraz stałe dążenie do pogłębienia odbioru oraz intelektualizowania sztuki wzięły też od René Huyghe’a, francuskiego krytyka i historyka sztuki, który napisał zbiór błyskotliwych esejów *Sens et destin de l’art* (1967). Poza tym dla Romana Owidzkiego wielkie znaczenie miały książki André Malraux, z którym łączyła go podobna umysłowość. Dał temu wyraz, spisując swój wykład *Forma w malarstwie* (1972), w którym mnoży odniesienia kulturowe począwszy od naskalnych rysunków z jaskiń na Saharze, sztuki Egiptu i Mezopotamii, poprzez malarstwo Giotto, Piera della Francesca i Vermeera, po Cezanne’a i Kandinskiego¹⁰. Program dydaktyczny Owidzkiego został też zainspirowany teoriami percepcji, który wypracowali berlińscy psycholodzy z początku XX wieku: Max Wertheimer, Wolfgang Köhler i Kurt Koffka¹¹. Na początku lat 70. istotnym punktem odniesienia stała

6. Ibidem, s. 4–5.

7. Ibidem, s. 4.

8. B. Mansfeld, *Roman Owidzki. Formy i teksty o sposobach ich tworzenia*, w: *Roman Owidzki...*, s. 8.

9. Ibidem, s. 9.

10. R. Owidzki, *Forma w malarstwie*, Warszawa 1972.

11. J. Mioduszeński, *Anatomia obrazu*, „Aspiracje”, zima 2007/2008, s. 47.

się lektura książki Rudolfa Arnheima *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, która po raz pierwszy ukazała się w Polsce w 1978 roku. Na Romana Owidzkiego wpływ wywarł również William James, prekursor psychologii humanistycznej.

Na prośbę ówczesnego rektora ASP Kazimierza Tomorowicza dla założonej Pracowni Kompozycji Brył i Płaszczyzn, która w 1972 roku zmieniła nazwę na Pracownię Wiedzy o Działaniach Wizualnych, opracował program dotyczący elementów wizualnych budowy dzieła sztuki ogólnie nazywanych „kompozycją”. Stał się on uniwersalnym programem nauczania dla większości uczelni artystycznych w Polsce. Była to jedyna pracownia w kraju z obowiązkowym trzyletnim kursem z możliwością przygotowania aneksu do dyplomu. Studenci Wydziału Malarstwa I, II i III roku realizują program w trakcie zajęć obowiązkowych, natomiast ci z IV i V mogą wybrać zajęcia w ramach specjalności dodatkowej. Obok studentów Wydziału Malarstwa do pracowni uczęszczali studenci Grafiki, Rzeźby, Wzornictwa Przemysłowego, Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki, a także z Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Jej program dotyczy głównie badania budowy elementów dwu- i trójwymiarowej kompozycji wizualnej i pojęć „struktura”, „przestrzeń”, „materiał” i „kolor”. Celem dydaktyki jest przygotowanie studentów do „świadomego kierowania problemami stosunków zachodzących między elementami widzialnymi utworów plastycznych”¹². Zdaniem Owidzkiego zmienił się społeczny model kształcenia artystów, polegający na bliskiej relacji ucznia z mistrzem. Studenci nie „wypracowują” już „formuły przyszłego dzieła w oparciu o wyraźne

12. R. Owidzki, *Szkola projektowania graficznego i przemysłowego. Pracownia Kompozycji Brył i Płaszczyzn prof. Romana Owidzkiego*, „Projekt” 1963, nr 3, s. 7.

sprecyzowane zasady”, zatem „jeden przedmiot i jeden profesor już nie wystarczą” – pisał¹³. Dlatego, zakładając dużą elastyczność dydaktyczną, był przeciwny kształceniu w ramach wąskich specjalizacji. Owidzki nie przewidywał innego celu przekazywanych umiejętności poza „przysposobieniem studenta do tworzenia nowych, przyszłych wartości, których nikt znać lub przewidzieć nie może”¹⁴. Wybierając określoną dyscyplinę, będzie on musiał decydować o wyborze bardzo sprecyzowanych założeń, tematów i środków wykonania, dlatego żadna pracownia „nie powinna stawiać zadań tak wąsko sprecyzowanych, aby student musiał szukać ratunku w jednym uprzednio wypracowanym wzorze”. Lepiej sprawdziłoby się więc wzmocnienie „problematyki ogólnorozwojowej”, odsłonięcie studentom „zjawisk charakterystycznych dla współczesnego świata” i pomoc w „szukaniu własnej drogi twórczej”¹⁵.

W systemie kształcenia plastyków nazbyt ostro ustawiono granicę pomiędzy tak zwaną „sztuką czystą” a „sztuką użytkową”, jednak podział ten jest sztuczny, gdyż pomiędzy nimi istnieje wzajemna zależność. Podkreślając „rolę usługową” pracowni w przygotowaniu studentów do dalszych studiów na Wydziale Malarstwa, Grafiki, a także innych, Owidzki używał terminu „pracownia pomocnicza”. Jego zdaniem dyscypliny te przenikają się z innymi, takimi jak tkani- na czy rzeźba, zatem „uczenie tradycyjnego porządku kompozycyjnego” byłoby bezużyteczne. Dla dziedzin pokrewnych, malarstwa i grafiki, pewne ćwiczenia są wspólne i dopiero potem ich drogi rozchodzą się. Przedłużeniu okresu przygotowawczego miałyby służyć kursy wstępne, służące zapoznaniu studenta z wiedzą

13. R. Owidzki, *Kompozycja brył i płaszczyzn*, „Projekt” 1963, nr 5, s. 13.

14. Ibidem, s. 13.

15. Ibidem, s. 13.

5. Otwarcie wystawy (pierwszy z lewej prorektor Wojciech Zubala)

6. Po lewej praca Macieja Czyżewskiego, odpowiedź na zadanie *Dynamika*; po prawej praca Karola Radziszewskiego, odpowiedź na zadanie *Monumentalizacja, zagadnienie skali*



Prof. Jacek Dyrzyński
w Pracowni Wiedzy
o Działaniach
i Strukturach Wizualnych
na Wydziale Malarstwa
warszawskiej ASP;
w tle portret
prof. Romana
Owidzkiego

ogólną¹⁶. Wprowadzone już w pierwszych latach nauki, muszą mu towarzyszyć po wyborze specjalności oraz w późniejszej pracy po ukończeniu uczelni. Ćwiczenia i wykłady „ukazujące szeroki front działania sztuki” i niepozwalające „skostnieć w wąskiej specjalizacji” Owidzki porównał do „ogólnorozwojowej gimnastyki, ciągle potęgującej naszą sprawność”¹⁷. U podstaw jego dydaktyki legło przekonanie, że „sztuka jest językiem”, dlatego jego nauka musi zacząć się od ćwiczeń najprostszych, analizujących pojedyncze relacje (np. trzech tonów szarości)

po bardziej skomplikowane¹⁸. Wybierając ćwiczenia dla studentów, Owidzki uzależniał je od ich talentu, pracowitości oraz indywidualności wybijających się w zespole. Jak przyznał, mniej zależało mu na ostatecznym kształcie powstającego dzieła, a bardziej na „procesie jego formowania” oraz budowaniu „indywidualnej linii rozwojowej”, gdy można prześledzić etapy przemian i postępy w realizacji zadania¹⁹. Zyskały one charakter jednorazowy lub zostały ułożone w cykl coraz bardziej pogłębionych etapów zmierzania się z jednym problemem. W zadaniach studenckich zostały postawione do rozwiązania pewne zagadnienia lub konflikty, jak choćby: „umieszczenie dwu form różnych na płaszczyźnie lub w przestrzeni i pogodzenie na obranym obszarze widzenia istniejącej między nimi sprzeczności”, „podporządkowanie nagromadzonych form podobnych, identycznych i zróżnicowanych przez prowadzenie osi kierunkowych, rytmów prostych i złożonych, przez zmienne rozwijanie motywów wiodących, przez akcent jednej formy naczelnej lub dominantę całego zespołu form”, „określanie roli barwy i światła na płaszczyźnie i w przestrzeni” i inne²⁰.

Za problem główny, który daje początek innym, Owidzki uważał stosunek formy „wybranej” (czy też „zauważonej”) do otoczenia zarówno na płaszczyźnie, jak i w przestrzeni²¹. Rodzi on tak różne zagadnienia, jak odrębność i podobieństwo pojedynczego elementu do elementów i obszarów istniejących wokół, ich unifikację i wyizolowanie czy też zależność od zbiorów sąsiadujących. Przeanalizowaniu wszystkich tych relacji posłużyło ćwiczenie z sylwetą wypełnioną jednolitym walorem. Ułożenie jej na jednolitym polu

prostokąta otwiera kwestię miejsca formy na danym obszarze oraz stosunku jej własnego kształtu do kształtu granic otaczającego ją pola. Wprowadzenie do niego drugiej sylwety pociągnie zaś zależność pomiędzy sąsiadującymi elementami a ich otoczeniem. Pojawia się tu również takie zagadnienia, jak oddalenie, zbliżenie i przenikanie elementów. W jakim stopniu formy działają autonomicznie? – pytał Owidzki²². Sięgnięcie po na przykład sylwetę pełną umożliwia poznanie plamy, a świadome posłużenie się linią pozwala na dokonanie syntezy. Na różnych etapach pracy bada się jej cechy, to jest grubość, długość, ostrość i kierunek. Z kolei podział płaszczyzny na rytmiczne pola pozwala na zbadanie ich walorów i barw, różnic chromatycznych oraz właściwości dopełniających. Studenci poznają również budulec, w którym pracują. Jednak podstawową kwestią jest pokazanie „autonomicznej zależności formy na płaszczyźnie i bryły od kierunku, z jakiego je oglądamy, jej położenia, od ruchu, który towarzyszy oglądaniu, od rytmiki czasu, w których ich ruch następuje, od padającego na nią cienia, wreszcie od zmian otaczających ją form i całej związanej z nią optycznej przestrzeni”²³. Bryła „angażuje” też zmysły, ma pewien ciężar optyczny, a jej dotknięcie przynosi szereg doznań fizycznych, to jest odczucie gładkości, szorstkości, ciepła, chłodu. Poza tym studenci uczą się, czym jest kompozycja zamknięta i otwarta, co to jest kadrowanie, ekspresja i dynamika. Poznają zagadnienia dotyczące kontrastów walorowych i chromatycznych, wyrażania w materiale barw dopełniających i skali szarości, rytmu, akcentów, przestrzeni na płaszczyźnie i trójwymiarowej, skali, wpływu materiału na wyraz i kontekst dzieła, a także nastroju, znaku i symbolu. Studenci sami wybierają tworzywa, w których pracują. Obok prac realizowanych na płaszczyźnie, przy których sięgają po techniki malarskie, budują oni reliefy oraz trójwymiarowe instalacje i obiekty.

Początkowo prof. Owidzki prowadził pracownię wspólnie z ad. Danutą Lewandowską, która przedwcześnie zmarła w 1977 roku. Od roku 1985 samodzielnie kieruje nią Jacek Dyrzyński. Czym różni się ona od prowadzonej przez Romana Owidzkiego? Dawniej studenci tworzyli swe realizacje w pracowni, teraz lista obecności nie jest sprawdzana. Liczy się samoświadomość studenta oraz zainteresowania, a celem pracowni jest uświadomienie mu jego indywidualności i zachęcenie do osobistych wypowiedzi. Zauważa się predyspozycje osobowości autorów oraz ich

zdolności manualne, gdyż mając do dyspozycji różne środki wyrazu, na to samo zadanie mogą oni odpowiedzieć całkiem inaczej. W realizacji założeń dydaktycznych istotne jest „pójście za studentem i rozsądzanie ramy zadania”. Aktualne są słowa prof. Dyrzyńskiego, który mówił o „innej formule obrazu”, co oznacza dziś przekroczenie jego granic wyznaczonych przez prostokąt płótna oraz wzbogacenie środków wyrazu malarstwa o poszukiwania związane z kolorem, instalacją, obiektem czy filmem. Podczas pracy nad zadaniem nie stawia się studentom żadnych ograniczeń, poza koniecznością stosowania określonego języka, który umożliwia dialog z odbiorcą. Na dydaktykę wpływają też osobiste zainteresowania wykładowców. O ile prof. Owidzki zostawił po sobie „rys konceptualny”, o tyle mającego za sobą doświadczenia w pracy scenografa prof. Dyrzyńskiego, który do pracowni wniósł wiedzę z wystawiennictwa, materiałoznawstwa oraz papieroznawstwa (np. technikę *papier maché*), interesuje głównie materiał i obiekt. Prace studenckie zmieniły się formalnie. O ile w końcu lat 80. i na początku 90. studenci I roku odpowiadali na zadanie dotyczące koloru, wymyślając maszyny z rotującymi dyskami mieszającymi kolory, o tyle na początku roku 2000 konieczne stało się zmierzenie z nowymi technologiami oraz coraz częściej powstającymi pracami multimedialnymi. Pod koniec lat 80. nastąpił też odwrót od tworzenia dzieł na płaszczyźnie na rzecz instalacji przestrzennych, a w dydaktyce prowadzonej przez Jacka Dyrzyńskiego i Wiesława Łuczaję pojawiły się warsztaty i wystawy studenckie poza ASP, które umożliwiły powstanie prac *site-specific*. Dziś trudno przewidzieć rozwój sztuki w przyszłości, zatem kierujący pracownią starają się uczyć studentów gotowości na zmiany. Dlatego ciągle przypomina ona „laboratorium” do eksperymentowania. Nauka malarstwa i szukanie własnego języka to w dużej mierze zgłębianie zasad działania elementów budowy obrazu, dlatego rolą pracowni jest danie studentowi do ręki „narzędzia”, by mógł go rozłożyć na części i wziąć to, co mu jest potrzebne. Na przestrzeni lat Pracownia Wiedzy o Działaniach i Strukturach Przestrzennych zgromadziła obszerne archiwum przykładów najlepszych ćwiczeń studenckich, podarowanych przez absolwentów uczelni. Pokazane w książce *Inna formuła obrazu* są wyrazem ich indywidualizmu, świadcząc o tym, że tytułowe hasło ukute przez Jacka Dyrzyńskiego jest ciągle żywe.

Przygotowywana jest książka *Jastrzębowski / Rekonstrukcja. Materiały z badań programu Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego*, pod redakcją Jana Mioduszewskiego. Jeden z jej rozdziałów dotyczy zależności i różnic pomiędzy programem Kompozycji Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego a wczesnym programem nauczania tego samego przedmiotu, sformulowanym w latach 60. przez Romana Owidzkiego.

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

16. Ibidem, s. 14.

17. Ibidem, s. 14.

18. Mioduszewski,

Anatomia obrazu, s. 48.

19. Owidzki, *Kompozycja brył...*, s. 17.

20. Owidzki, *Szkola projektowania*, s. 7.

21. Owidzki, *Kompozycja brył...*, s. 17.

22. Ibidem, s. 17.

23. Ibidem, s. 18.

Metateatralna funkcja kostiumu

Patryk Kencki

Zacznijmy od określenia trzech podstawowych funkcji stroju. Pierwszą z nich, stanowiącą przeciwwagę dla okoliczności fizycznych, możemy nazwać *protektyną* (ochronną). Ubranie ma chronić przed nieprzyjawnymi warunkami atmosferycznymi, zagrożeniami podczas wykonywania pracy czy uprawiania sportów – ma stanowić przeciwwagę wobec tego, co nas otacza. Założenie kożucha w upał czy też lnianego garnituru do zjeżdżania na nartach pozostanie potraktować jako zaburzenie owego stanu równowagi.

Istotne są również funkcje związane z okolicznościami kulturowymi. Jedną z nich możemy nazwać *dekoratywną*. Ubranie ma bowiem wydobyć zalety naszej fizyczności czy też ukryć jej niedoskonałości. Szlachetność materiałów i rozmaite ozdoby mają upiększyć wygląd użytkownika. W przypadku tej funkcji możemy dostrzec proporcjonalność pomiędzy strojem a okolicznościami kulturowymi. Naruszenie stanu równowagi polega na braku korelacji pomiędzy sytuacją a wykwintnością stroju. Frak czy suknia balowa są odpowiednie w trakcie rautu, komicznie będą się jednak prezentować na zakupach.

Kolejna funkcja, niezwykle istotna z perspektywy badań teatrologicznych, to funkcja, którą określimy jako *identyfikacyjną* (tożsamościową). Dzięki niej strój staje się znakiem wskazującym na naszą przynależność etniczną, społeczną, zawodową, subkulturową, genderową czy światopoglądową; znakiem określającym naszą tożsamość i nasz status. Okazja



LES FOURBERIES DE SCAPIN

do podkreślania naszej tożsamości uzależniona jest od okoliczności, które pozwalają (bądź też nie) na taką demonstrację. Wkładanie strojów ludowych podczas łowickich procesji eucharystycznych wydaje się całkowicie stosowne. Przybycie w takim ubraniu do pracy byłoby wyczynem cokolwiek ekstrawaganckim. Jak zatem widać, funkcja tożsamościowa wiąże się z używaniem ubrań jako kostiumów w „teatrze życia codziennego”¹. Zjawisko to szczególnie dostrzegalne stało się w epoce „płynnej nowoczesności”².

O ile naruszenie stanu równowagi w wymiarze protektywnym bądź dekoratywnym wiąże się głównie z nieodpowiedniością wobec okoliczności (fizycznych bądź kulturowych), o tyle w wymiarze identyfikacyjnym istotne jest jeszcze uprawnienie do użycia danego stroju. Cywil nie powinien chadzać w mundurze,

Les Fourberies de Scapin (II, 3),
Oeuvres de Molière,
Paris 1734 (ryc. François Boucher)

a laik nie powinien nosić sutanny. Przekroczenie tych norm wiąże się najczęściej z symulacją i powoduje, że ubranie staje się przebraniem. Jeżeli przekroczenie nastąpi w ramie widowiskowej, sytuacja zachowa swoją klarowność. Aktor przebrany za króla, uliczny performer w zakonnym habicie czy uczestnik karnawałowej zabawy przebrany za pirata uprawiają symulację, ale bez wątplenia transparentną.

Z odmienną sytuacją będziemy mieli do czynienia wówczas, kiedy akt symulacji nie zostanie objęty widowiskowym cudzysłowem. W tym porządku przebranie będzie stwarzać pozór ubrania. Stanie się opakowaniem, swoistym *emballage*’em. W połączeniu z innymi środkami wykonawczymi przywdziana przez świeckiego sutanna czy założony przez cywila mundur mogą działać w sposób skuteczny. Ograniczeniem będzie tu jedynie zasada prawdopodobieństwa.

W sytuacji widowiskowej symulacja nie zawsze pozostaje przezroczysta. Zdarzają się bowiem spektakle, w których aktorzy na przykład odgrywają „zwyyczajnych” widzów. Nieklarowne sytuacje częstokroć wpisane są w happening bądź performans. Najbardziej jednak charakterystyczną sytuacją sceniczną będzie taka, w której symulacja wykonawców będzie czytelna dla widzów. Szczególnie ciekawa odmiana takiej sytuacji pojawi się wówczas, kiedy będziemy mieli do czynienia z intraperformatywnością. Przez to pojęcie rozumiem obraz działań sprawczych w dramacie bądź spektaklu³. Najbardziej wyrazistym intraperformatysem jest konstrukcja widowiska w widowisku. Dostrzegamy ją na przykład w intermediach zamieszczonych przez Molière’a w *Dostojnych współzalnokach* (postaci dramatu oglądają w nich różnego rodzaju spektakle).

Intraperformatywność/metateatralność może się jednak wyrażać i na inne sposoby. Postać może bowiem twierdzić, że jest kimś innym, może zmieniać brzmienie głosu bądź sposób poruszania. Wyjątkowo istotnym środkiem jest wszakże zmiana kostiumu. Taką przebieranek określa się po włosku *travesti*, a po francusku *déguisement*.

Warto chyba się zastanowić nad znaczeniem kostiumu w przywołanej sytuacji scenicznej. Kostium, który przede wszystkim ma udawać ubranie, staje się ubraniem udającym przebranie. Mówiąc inaczej, mamy tu do czynienia z przebraniem, które udaje inne

przebranie. I dlatego zakładam, że można w tym wypadku mówić o metateatralnej funkcji kostiumu. Poniższe przykłady, zaczerpnięte z twórczości Molière’a, być może przybliżą, w jaki sposób może się ona przejawiać.

Elementy kostiumu mogą posłużyć symulowaniu, że jest się innym niż w rzeczywistości. Taką funkcję spełnia włosienica wdziewana przez obłudnika Tartuffe’a (*Świętoszek*), pomagająca w stwarzaniu pozorów religijnej gorliwości. Jeszcze częściej metateatralność kostiumu wiąże się z udawaniem innej osoby. W *Szelmostwach Skapena* Sylwester pojawia się przebrany za zabijakę. W *Amfitrionie* Jowisz i Merkury udają śmiertelników.

W *Don Juanie* Sganarel przywdziewa strój lekarza i w konsekwencji zaczyna praktykować medycynę. Lekarski kostium to również przebranie, dzięki któremu amanci mogą się wkraść do domu ukochanych. Motyw ten pojawia się w *Miłości lekarzem*, gdzie Klitander w ten sposób dostaje się do Lucyndy. Z kolei w *Lekarzu mimo woli* Leander wchodzi do domu swej wybranki przebrany za aptekarza. Metateatralne stroje niekiedy przybierają niezwykle charakter. Leliusz w *Wartogłowie* pojawia się w ubiorze Ormianina, a tytułowa postać w *Panu de Pourceaugnac* przebiera się za niewiastę. Swą tożsamość w *Szkole żon* ukrywa również Arnolf, gdy chce



Le Bourgeois gentilhomme (IV, 5),
Les Oeuvres de Monsieur de Molière,
Amsterdam 1725
(ryc. Gilbert Schouten)

1. Odwołuję się tu do polskiego tytułu książki Ervinga Goffmana, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2011. Oryginalny tytuł odwołuje się nie do teatralizacji, ale do autoprezentacji: *The Presentation of Self*

in Everyday Life (1956). Wymiar teatralny zaznaczono wszakże i w innych przekładach. We francuskim mowa o inscenizacji życia codziennego: *La Mise en scène de la vie quotidienne*; we włoskim o życiu codziennym jako przedstawieniu: *La vita quotidiana come*

rappresentazione, w czeskim o powszechnym tworzeniu teatru: *Všichni hrájeme divadlo*.
2. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
3. Zob. P. Kencki, „Wszyscy razem grać będziemy”. *Metateatralność w komediach Aleksandra Fredry*. „Aspiracje” 2013, nr 4(34).

uprowadzić Anusię, zasłania twarz płaszczem. Meta-teatralność dostrzeżemy jednak i wówczas, gdy strój służy budowaniu tożsamości. Akast w *Mizantropie* chwali się kunsztem noszenia strojów.

Szczególnie interesującą grę kostiumów możemy znaleźć w *Mieszczaninie szlachcicem*. Tytułowa postać, wzbogacony mieszcuch Pan Jourdain, na różne sposoby stara się zbliżyć i upodobnić do arystokratów. Już w pierwszym akcie w obecności nauczycieli tańca i muzyki chwali się kosztownymi pończochami z jedwabiu, indyjskim szlafrokiem, liberiami, w które przyodziani są jego lokaje, i negliżykiem do porannych ćwiczeń. Demonstrowane wobec obu metrów – a zarazem wobec publiczności – elementy stroju nabierają cech przebrania mającego pozwolić na odgrywanie roli szlachcica. Podobny zabieg pojawił się zresztą już w *Pociesznych wykwintnisiach*, w których lokaje przebrani za swych chlebobawców puszą się przed naiwnymi pannami. Kiedy Maskaryl demonstruje im wykwintne dodatki, jedna z nich woła: „Toż to istny Perdrigeon!”⁴, przywołując nazwisko modnego wówczas kupca galanterii.

Warto zwrócić uwagę, że Jourdain występuje w spektaklu swej próżności nie jako monodramista, ale swisty capocomico. Towarzyszący mu lokaje to właściwie członkowie jego trupy. W jednej ze scen wyraźnie im poleca, aby w czasie zażywania promenady kroczyli za nim tak, aby każdy widział, że to jego służba. W innej mieszczanin staje się nie tyle sprawcą, ile osi i przedmiotem widowiska. Ubieranie Jourdaina w świeżo dostarczone szaty, „na sposób, w jaki ubiera się dostojne osoby”⁵, staje się prawdziwą ceremonią. Jako że *Le Bourgeois gentilhomme* jest komediobaletem, sceniczna sytuacja pozwala na wprowadzenie sekwencji baletowej. Czterej czeladnicy rozbierają mieszcucha, aby następnie oblec go w nowe ubranie, a wszystko to odbywa się do taktu muzyki.

Metateatralność kostiumu może się również objawić poprzez jego nawarstwienie. W czasie lekcji tańca tytułowy mieszczanin zakłada kapelusz na szlafmycę. Komizmowi towarzyszy ironiczne potraktowanie postaci i jej działań. Jourdain ukazany zostaje jako kiepski aktor. W kontraście ze zwinnymi w tańcu arystokratami jawi się jako ich nieskuteczny imitator. W owym ukazaniu nawarstwienia możemy zresztą dostrzec

pewnego rodzaju niedomknięcie zewnętrznego kostiumu, przez które przeziiera strój znajdujący się pod spodem.

W komedii, w której tak istotną rolę odgrywają kostiumy, mieszczanin zostaje pogrążony właśnie przy ich pomocy. Naiwny snob nie tylko daje sobie wmówić, że odwiedził go turecki następca tronu, ale pozwala, by wciągnięto go w rzekomą ceremonię, która w rzeczywistości jest tylko maskaradą. Jak zauważa Covielle, Pan Jourdain nie mógłby lepiej zagrać swojej roli, gdyby nauczyl się jej na pamięć („Quand il aurait appris son rôle par coeur, il ne pourrait pas le mieux jouer”⁶). Znaczące, że cała scena stanowi ciąg partii baletowych, co – obok przebrań – wzmacnia jej charakter metateatralny. Jourdain pojawia się na scenie „ubrany po turecku, z ogoloną głową, bez turbana i bez szabli”⁷. Wspomniane nakrycie głowy i oręż zostaną mu wręczone w trakcie maskarady, czemu towarzyszyć będą dźwięki orkiestry, plazowanie go szablami i obijanie kijami.

Metateatralny wymiar kostiumu doskonale ujawnia się na początku piątego aktu. Ceremonia została zakończona, domniemani Turcy zniknęli ze sceny. Pozostaje na niej sam Jourdain, który w orientalnym przebraniu wygląda cokolwiek dziwnie. Komizm i sztuczność sytuacji doskonale podkreślają słowa Pani Jourdain:

„Ach, mój Boże, miłosierdzia! Cóż to jest? Cóż to za postać? Czyś przebrał się za błazna? Czyż jest pora na chodzenie w masce? Powiedz, coż to jest? Któż cię tak odstroił?”⁸.

Przegląd strategii służących metateatralizacji kostiumu pozwala nakreślić w zakończeniu tego tekstu kilka wniosków. Jednym z najpopularniejszych chwytów jest nadanie kostiumowi wyjątkowego charakteru. Może to się wiązać z niezwykłością kroju, materiału, wzoru czy kolorystyki. Może to być też powiązane z wykorzystaniem strojów egzotycznych. Może polegać na skomponowaniu kostiumu w sposób nazbyt eklektyczny. Kolejną strategią jest wykorzystanie zasady kontrastu. Kostium może kontrastować z okolicznościami, w jakich jest użyty, czy charakterem używającej go postaci lub jej statusem. Trzecią strategią możemy określić jako transparentność kostiumu metateatralnego. I niekoniecznie chodzi o to, że kostium ten musi być przezroczysty, choć i takie rozwiązanie można



LE BOURGEOIS GENTILHOMME.

zastosować. Częściej jednak transparentność wykorzystana zostaje w ten sposób, że kostium metateatralny zostaje nałożony na teatralny i to w taki sposób, aby widoczne (oczywiście częściowo) były obydwa.

Zwróćmy jeszcze uwagę, że jakkolwiek metateatralna funkcja kostiumu odgrywa istotną rolę w tworzeniu intraperformansów, to jednak ma ona charakter jedynie wspomagający wobec działań podejmowanych przez postaci. To one bowiem stanowią fundament intraperformatywności. Istnieje wszakże sytuacja, w której działania sprawcze dość ściśle wiążą się z metateatralnością kostiumu. Sytuacja ta to *déguisement* zaprezentowane na oczach widzów.

Źródło ilustracji: cesar.org.uk

Le Bourgeois gentilhomme (IV, 5),
Les Oeuvres de Monsieur Molière,
Amsterdam 1691

Patryk Kencki – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN i w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Sekretarz redakcji „Pamiętnika Teatralnego”. Wykładowca w Instytucie Badań Literackich PAN. Wydał m.in. *Inspiracje starotestamentowe w dramacie polskiego renesansu (1545–1625)*, [Warszawa 2012] oraz *Staropolskie zwierciadło*, red. P. Kencki i J. Kopicinski, [Warszawa 2015]. Obecnie pracuje nad rozprawą poświęconą staropolskiej recepcji Molière’a.



L' AMPHITRYON.

L'Amphitryon (II, 2),
Le Opere di G. B. P.
di Molière, Leipzig 1698

4. Molière, *Les Précieuses ridicules*, w: idem, *Oeuvres complètes*, przedmowa Pierre-Aimé Touchard, Paris 1962, s. 108: „C'est Perdrigeon tout pur”.

Cytaty w przekładzie autora artykułu.

5. Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, w: idem, *Oeuvres*, s. 516: „de la manière que vous faites aux personnes de qualité”.

6. Ibidem, s. 533.

7. Ibidem: „vêtu à la turque, la tête rasée, sans turban et sans sabre”.

8. Ibidem, s. 535: „Ah! Mon Dieu, miséricorde! Qu'est-ce que c'est donc que cela? Quelle fugure! Est-ce que un momon que vous allez porter, et est-il temps d'aller en masque? Parler donc, qu'est-ce que c'est que ceci? Qui vous a fagoté comme cela?”.

Od kilku lat obserwujemy renesans zainteresowania twórczością najwybitniejszego polskiego fantasty okresu dwudziestolecia międzywojennego. Jego teksty są wznawiane, tłumaczone na języki obce, studiowane przez nie tylko polskich badaczy. Diabelski pociąg ze słynnego *Demonu ruchu* mknie przez karty kolejnych edycji, przełamując bariery swojej epoki.

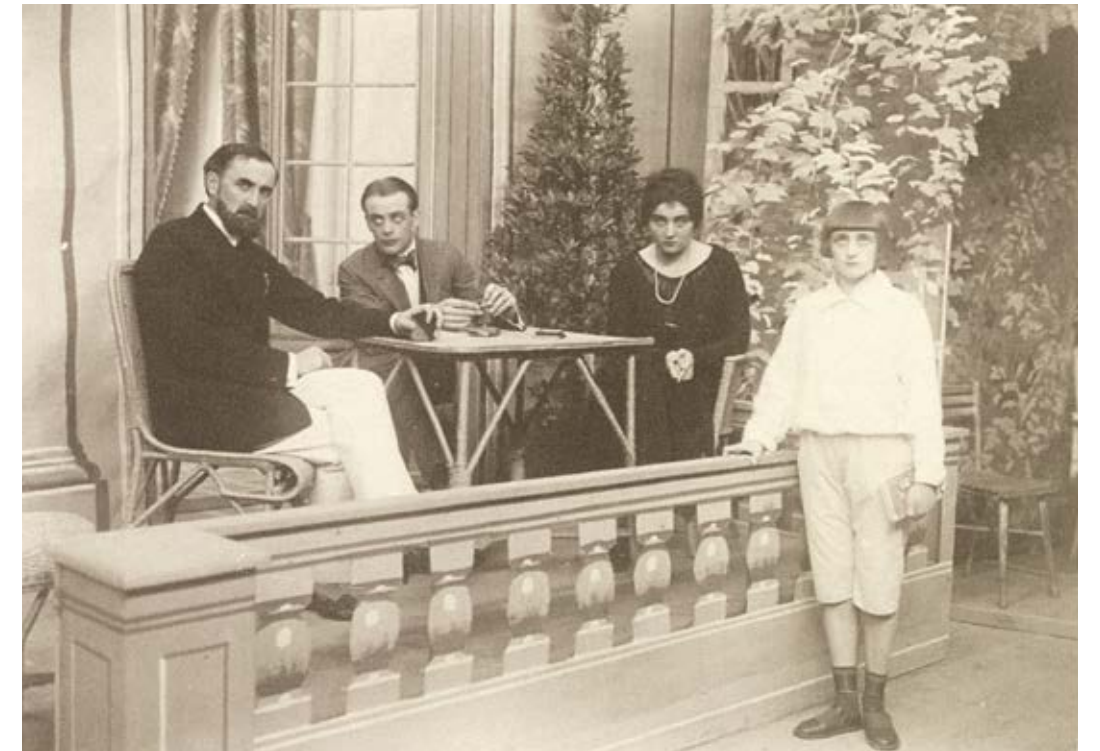
Czwarty wymiar teatru. O Ciemnych siłach Stefana Grabińskiego

Joanna Majewska

Rzadko się dziś pamięta, że Stefan Grabiński (1887–1936), nazywany często „polskim Poem” autor opowiadań niesamowitych, był również twórcą teatralnym. W świadomości dzisiejszych czytelników lwowski fantast funkcjonuje bowiem przede wszystkim jako autor słynnego cyklu nowel „kolejowych” z tomu *Demon ruchu* (1919). Sam pisarz nieraz podkreślał jednak swoje zasługi dla sceny. W jednym z listów do najbliższego przyjaciela, Jerzego Eugeniusza Płomińskiego, nieskromnie nawet stwierdził, że udało mu się przewyższyć takich mistrzów literatury fantastycznej, jak Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Robert Louis Stevenson czy Gustav Meyrink, ponieważ żaden z nich nie wprowadził nigdy „fantastyki nowoczesnej, naukowej, autonomicznej, bez nalotów symbolizmu” w sferę dramatu. Grabiński wierzył, że udało mu się „z pewnym powodzeniem” stworzyć dramat fantastyczny *sui generis*. Na dowód swojego sukcesu w dziedzinie teatru

przywoływał w liście do Płomińskiego dwie sztuki: dramat w trzech aktach *Ciemne siły*, opatrzony podtytułem *Willa nad morzem* (1921), oraz *Larwy* (1927), również trzyaktowe, które w ostatecznej redakcji zyskały tytuł *Manowiec*¹. Zastanawiające, że – zdaniem samego pisarza – potwierdzeniem jego osiągnięć jako dramaturga miał być drugi z tych utworów, który nigdy nie zaistniał przecież w druku ani na teatralnej scenie. Grabiński bezskutecznie zabiegał bowiem o inscenizację *Larw* najpierw u Zygmunta Nowakowskiego, dyrektora Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, a później u Leona Schillera, kierującego na początku lat 30. lwowskim Teatrem Rozmaitości². Nie wiadomo dłaczego w liście do przyjaciela lwowski fantast nie przypomina, że był także autorem trylogii dramatycznej *Zaduszki* (1921), złożonej z jednoaktówek *Sen Krysty – misterium zaduszne*, *Strzygoń – klechda zaduszna* i *W dzień zaduszny*. Sztuka ta została wystawiona

Scena ze sztuki,
na tarasie od lewej: Marian
Jednowski (Ryszard Norski),
Włodzisław Ziemiński
(Władysław Wrocki),
Leokadia Pancewicz (Róża);
przed tarasem stoi Halina
Kacicka (Gallowa)



na przełomie października i listopada 1921 roku w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Być może powodem milczenia Grabińskiego jest fakt, że – ze względu na nikłe zainteresowanie publiczności i negatywne opinie krytyków – *Zaduszki* zdjęto z afisza zaledwie po siedmiu przedstawieniach³.

Nazwisko lwowskiego fantasty zapisało się w dziejach międzywojennego teatru głównie za sprawą dramatu *Ciemne siły*, opartego na motywach opowiadania *W willi nad morzem* z tomu nowel *Na wzgórzu róż* (1918). Sztuka, opublikowana w 1921 roku, zaistniała kolejno na scenie warszawskiej, krakowskiej i lwowskiej. Prapremiera pod tytułem *Willa nad morzem* miała miejsce 9 marca 1920 roku w Teatrze Małym w Warszawie. W spektaklu wzięli udział wybitni aktorzy. W rolę Ryszarda Norskiego wcielił się Wojciech Brydziński, Różę Norską odtwarzała sama Irena Solska, a Władysława Wrockiego grał Leonard Bończa-Stępiński, jednocześnie reżyser przedstawienia, które musiało cieszyć się dużym zainteresowaniem publiczności i krytyków, skoro zostało wystawione aż dwadzieścia osiem razy⁴. Kreacja Leonarda Bończy-Stępińskiego, jedna

z ostatnich w jego karierze, była przez ówczesnych krytyków zaliczana do najwybitniejszych ról w dorobku aktora⁵. Do sukcesu sztuki Grabińskiego przyczynił się także odpowiedzialny za dekoracje Wincenty Drabik, absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, który studiował malarstwo pod kierunkiem samego Wyspiańskiego, a w swoich projektach teatralnych nawiązywał do najnowocześniejszych rozwiązań scenograficznych Edwarda Gordona Craiga⁶. Warto zwrócić uwagę, że *Willę nad morzem* zaprezentowano po raz pierwszy właśnie na deskach warszawskiego teatru, co musiało być bardzo nobilitujące dla Grabińskiego, nazywanego przez niektórych współczesnych „przedstawicielem głębokiej prowincji” ze względu na jego galicyjskie korzenie⁷.

Sztukę Grabińskiego, tym razem pod tytułem *Ciemne siły*, grano jeszcze w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w reżyserii Mariana Jednowskiego. Do krakowskiej inscenizacji *Willi nad morzem* przyczynił się w dużej mierze Karol Irzykowski, dobry znajomy lwowskiego fantasty, który zabiegał o ten spektakl u Teofila Trzczińskiego, ówczesnego dyrektora

1. List do J. E. Płomińskiego z 8.04.1931 (mikrofilm *Korespondencja Jerzego Eugeniusza Płomińskiego z lat 1926–1955*, przechowywany w zbiorach Biblioteki Narodowej, sygnatura mf. 85538, s. 89–90).
2. Zob. list do Z. Nowakowskiego z 28.06.1927, w: *Z korespondencji Stefana*

Grabińskiego, oprac. A. Mianeki, „Rocznik Przemyski” 2010, t. XLVI, z. 3, s. 122–123, oraz listy do J. E. Płomińskiego z 6.10.1927, ze stycznia 1928 (brak dokładnej daty) i z 28.08.1931 (*Korespondencja Jerzego Eugeniusza Płomińskiego*, s. 44, 47 i 111); o swoim rozczarowaniu postępowaniem

Schillera, który nie odpowiedział Grabińskiemu na list ani nie zwrócił mu rękopisu sztuki, autor *Demonu ruchu* wspominał też w wywiadzie udzielonym w 1931 roku Michalinie Grekowicz-Hausnerowej – zob. M. Grekowicz, *Rozmowa ze Stefanem Grabińskim*, „Świat Kobiety” 1931, nr 14, s. 313.



Leokadia Pancewicz
jako Róża

eksponował jednak przede wszystkim jej zalety: „Cała jest napisana subtelnie, z plastyką i poezją, powolny proces detektywistyczny rozwija się interesująco i logicznie”. Zestawiał też niektóre elementy *Ciemnych sił* z motywami z Ibsenowskich *Upiorów* i zwracał uwagę na zaskakującą dojrzałość debiutanckiej sztuki lwowskiego fantasty: „Dramat ten jest pierwszą próbą dramatyczną Grabińskiego. Jak na debiut jest rzeczą udaną”. Warto podkreślić, że Irzykowski był nawet gotów zrezygnować z inscenizacji własnych dramatów (*Człowieka przed soczewką* oraz *Człowieka z pożaru*), które zdążył już przedłożyć Trzczańskiemu, byle tylko *Ciemne siły* zaistniały na scenie: „[...] obu sztuk moich można nie wystawiać, ale sztukę Grabińskiego trzeba wystawić”⁸.

Starania Irzykowskiego przyniosły zamierzony rezultat, skoro 24 kwietnia 1920 roku odbyła się uroczysta premiera *Ciemnych sił*. Całkowicie zmieniono obsadę: w rolę Róży Norskiej wcieliła się tym razem Leokadia Pancewiczowa, Ryszarda odtwarzał reżyser spektaklu Marian Jednowski, a Wrockiego – Wodzisław Ziemiński. Za scenografię byli odpowiedzialni Zygmunt Wierciak i Witold Wierzchowski. Dzięki zachowanym fotografiom można zauważyć, że Jednowski, zgodnie z intencją Grabińskiego, osadził sztukę w realistycznej scenerii zamożnego dworku, który wyrasta pośród bujnej śródziemnomorskiej roślinności.

Niestety, przedstawieniu nie pomogła ani doborowa obsada, ani czujne oko reżysera. Chociaż Trzczański zapewniał po latach, że potraktował ten spektakl priorytetowo, to nie przypadł on do gustu ani publiczności, ani krytykom, ani nawet samemu autorowi – dlatego został zdjęty z afisza zaledwie po siedmiu przedstawieniach⁹.

Sztuka nie odniosła też sukcesu we Lwowie, gdzie została wystawiona jako *Willa nad morzem* 24 czerwca 1921 roku. Najnowszą premierę tak reklamowała „Gazeta Lwowska”: „Piątek, 24 czerwca o godzinie 7:30 wieczorem *Willa nad morzem* Stefana Grabińskiego, występ W. Brydzińskiego”¹⁰. *Willę nad morzem* reżyserował tym razem właśnie „gość z Warszawy”, Wojciech Brydziński, który odtwarzał równocześnie postać Norskiego.

Różę Norską zagrała Leonia Rasińska, a we Wrockiego wcielił się Jan Kozłowski, czyli późniejszy aktor i reżyser Janusz Warnecki¹¹. W swoich wspomnieniach Warnecki pisał zresztą o przygotowaniach do premiery *Willi nad morzem*, przywołując jednocześnie nazwisko Grabińskiego wśród autorów, których miał okazję poznać¹². Możemy się więc domyślać, że autor *Demona ruchu* pojawiał się w teatrze na próbach spektaklu. Jeżeli chodzi o samo przedstawienie, warto zauważyć, że chyba jego istotną część stanowiła scenografia. Niektórzy recenzenci lwowskiej premiery podkreślali bowiem szczególną rolę miejsca scenicznych wydarzeń: „Bohaterem sztuki nie jest ani Norski, ani jego żona, ani jej syn, ani ów błogosławiony Prandota, lecz owa »willa nad morzem«, w której się te rzeczy dzieją, albo raczej owe »ciemne siły« [...] poruszające całą akcję”¹³. Jeżeli w przypadku premier w Warszawie i Krakowie możemy jedynie domniemywać, że oglądał je Grabiński, to w jednej z recenzji, bardzo zresztą pochlebnej, znajdujemy potwierdzenie jego udziału w lwowskim spektaklu: „*Willę nad morzem* zagrano u nas tak, że autor obecny na przedstawieniu i gorąco witany przez publiczność, która w skupieniu słuchała sztuki, musiał być chyba zupełnie zadowolony”¹⁴. Te ciepłe słowa nie znalazły jednak potwierdzenia na scenie. Spektakl był bowiem wystawiany zaledwie przez trzy wieczory¹⁵. Być może powodem nikłego powodzenia sztuki Grabińskiego we Lwowie był fakt, że dyrektor Teatru Miejskiego, Ludwik Czarnowski, miał wówczas bardzo złą prasę. Zarzucano mu brak ambicji w doborze repertuaru oraz wtórność wobec tego, co dzieje się na scenach warszawskich i krakowskich¹⁶.

Ciemne siły, choć realizują autorską koncepcję dramatu fantastycznego, osadzonego zarazem w realistycznej scenerii, nawiązują jednocześnie do twórczości innych dramaturgów, takich jak Ibsen (odwołania do przeszłości, wątek Adasia jako leitmotiv), Maeterlinck i Cechow (statyka, nastrój)¹⁷ czy Przybyszewski (niemożność ucieczki od kary, dramat konwersacyjno-analityczny, elementy symbolizmu)¹⁸. Ponadto autor *Ciemnych sił* odwołuje się w pewnym stopniu do koncepcji Wilama Horzycy (który znał Grabińskiego i cenil jego

twórczość), eksponującego znaczenie muzyki w dramacie. Muzyka, zdaniem wybitnego reżysera i krytyka teatralnego, jest siłą „nierozumu” i jako taka ma zdolność aktywizowania w odbiorcy irracjonalnej sfery psychiki¹⁹. Wywołuje także, jak pisze Horzyca, plastyczne wspomnienia, podobne do tych, które rodzą się w Ryszardzie Norskim pod wpływem *Palomy*, meksykańskiej pieśni, granej na pianinie przez jego żonę Różę.

Dźwięki pianina rozpoczynają u Grabińskiego akcję dramatyczną, która różni się nieco od jej pierwowzoru z noweli *W willi nad morzem*, gdzie autor *Demona ruchu* po raz pierwszy opowiedział historię namiętności, zbrodni i kary w malowniczym domu na włoskim wybrzeżu Morza Śródziemnego. W noweli mamy do



Halina Kacicka
(Gallowa) jako Adas

3. Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego* (1887–1936), Toruń 1959, s. 84.

4. Ibidem, s. 82.

5. Zob. L. Schiller, *Pisma. Na progu nowego teatru 1908–1924*, Warszawa 1978, s. 406.

6. Ibidem, s. 422–423.

7. Zob. list Jarosława Iwaszkiewicza do Artura Hutnikiewicza z 8.05.1951; cyt. za: A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, s. 93.

8. List K. Irzykowskiego do T. Trzczańskiego z 8.12.1918, w: K. Irzykowski, *Listy 1897–1944*, oprac. B. Winklowska, Kraków 1988, s. 92, 94–95 i 96.

9. Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*,

s. 82–83 i D. Poskuta-Włodek, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Kraków 2012, s. 100.

10. *Repertuar Teatru Miejskiego*, „Gazeta Lwowska” 1921, nr 139, s. 4.

11. Por. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2: 1900–1980, pod red. Z. Wilskiego, Warszawa 1994, s. 737.

12. Zob. J. Warnecki, *Najdłuższy mój monolog*, Warszawa 1971, s. 176 i 332.

13. J. Paradowski, *Z teatru. „Willa nad morzem”, sztuka w 3 aktach Stefana Grabińskiego*, „Gazeta Lwowska” 1921, nr 143, s. 5.

14. I. Wieniewska, *Z teatru. „Willa nad morzem”, dramat w 3 aktach Stefana Grabińskiego*, „Gazeta Poranna” 1921, nr 5897, s. 3.

15. Zob. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, s. 82–83.

16. Zob. S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 308–309.

17. Zob. A. Głowczewski, *Zapomniany dramat fantastyczny (O „Ciemnych siłach” Stefana Grabińskiego)*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, pod red. A. Martuszeckiej, Gdańsk 1994, s. 146–147.

18. Por. D. Kosiński, *Słownik teatru*, Kraków 2006, s. 394.

19. Zob. W. Horzyca, *Apologia komedii muzycznej*, w: idem, *O dramacie*, Warszawa 1969, s. 272–273.

czynienia z psychiczną interakcją, zachodzącą między dwojgiem ludzi: Norskim a Wrockim, kuzynem Róży. Norski, wykorzystując podświadomie telepatię, „opowiada” Wrockiemu o popełnionej zbrodni. Powodowany zazdrością o żonę i talent literacki rywala, poety Stanisława Prandoty, któregoś letniego dnia otrul go, a ciało zakopał nieopodal ogrodowej altany. W zagadkowych gestach Wrockiego, narratora noweli, powoli wraca osoba ofiary, a na oczach Ryszarda Norskiego powtarzają się wszystkie zdarzenia, które bezpośrednio poprzedziły zbrodnię. Narastające stopniowo napięcie i coraz gęstsza atmosfera, które współgrają z parnym i dusznym letnim dniem, doprowadzają w końcu do tragicznego finału. Zarówno w noweli, jak i w dramacie ważną rolę odgrywa postać Adasia, niesamowitego dziecka, które przyczynia się do ostatecznego wyjaśnienia ponurej zbrodni. Grabiński wprowadza ponadto na scenę nieobecną w opowiadaniu Różę Norską. Ze względu na postać Róży inna jest także motywacja zbrodni. W scenicznej wersji *Willi nad morzem* Prandota ginie przede wszystkim, dlatego że Norski jest zazdrosny o żonę, która planowała uciec od niego z poetą. Choć zarówno nowelę, jak i dramat wieńczy taki sam finał – powodowany wyrzutami sumienia Norski popełnia samobójstwo – to na scenie wygląda on nieco inaczej: w noweli bohater odbiera sobie życie na grobie Prandoty, podczas gdy w dramacie strzela do siebie za zamkniętymi drzwiami jednego z pokoiów willi.

Warto przyjrzeć się bliżej Róży, określanej przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego ironicznie mianem „anioła”²⁰. Bohaterka Grabińskiego dobrowolnie wyrzeka się związku z Prandotą, bo nie chce przyczynić się do odpływu jego sił twórczych: „Nie chciałam go krępować swoją osobą. Czulałam, że małżeństwo ze mną będzie dlań zabójczym, że złamie mu skrzydła. On nie był stworzony ma męża... Bałam się, by mu nie zwichnąć szerokiego lotu”²¹. Dlatego poślubia Norskiego, choć w rzeczywistości wciąż kocha młodego poetę. Jak stwierdza Aleksander Głowczewski: „[...] jest Róża w istocie osobą tyleż egzaltowaną, co pustą duchowo i moralnie, a jej rzeczywistą nikczemność pokryć ma w oczach widza pielęgnowanie wspomnień o ukochanym oraz tłumaczenie utworów Prandoty na

język francuski”²². Rzeczywiście, Róża jest w dużym stopniu odpowiedzialna za śmierć swojego ukochanego, co zresztą w pewnym momencie przyznaje wprost, uznając jego los za „nemezis życiową, cios karzący ich oboje” – ją i Ryszarda²³. Jednak Róża jest także postacią tragiczną, a jej tragizm wynika z konfliktu między uczuciem do ukochanego, które nie ma szans na spełnienie (pogląd, że artysta nie potrafi funkcjonować w małżeństwie, był w epoce bardzo rozpowszechniony), a powinnością wobec męża i dziecka. Zresztą nie do końca wiadomo, czyim synem jest Adaś, skoro jeszcze przed nocą poślubną z Ryszardem Róża oddała się kochankowi. Tę wątpliwość potęguje zachowanie Norskiego, który nazywa Adasia „synem swojej żony” oraz odczuwa przed nim (jak przed kimś z gruntu obcym) „instynktowny lęk, niemal strach zabobonny”²⁴.

Adaś, opisywany jako „dziwne, kochane dziecko”, „dziecko nad wiek nerwowe” i „niesamowity chłopak”²⁵, doskonale wpasowuje się w typ osobowości bohaterów *Ciemnych sił*, z których każdy jest jednostką anormalną. Władysław Wrocki wykazuje zdolności mediumiczne, które pozwalają mu, pod wpływem silnej sugestii, odtwarzać gesty zmarłego Prandoty. Norski „umie potęgować poddawać własne sugestie”²⁶, ponadto ma niezwykle wyczulony węch²⁷. Róża dopatruje się w każdym zdarzeniu ukrytego sensu. To właśnie ona wpisuje odwiedzin Wrockiego w plan tajemniczego przeznaczenia²⁸. Bohaterka Grabińskiego diagnozuje także przenikliwie specyficzną sytuację psychiczną we włoskiej willi: „Po prostu wszyscy troje, względnie czworo – bo Adaś – to wyjątkowe dziecko – jesteśmy przeczuleni i nadwrażliwi. Stąd emanacja prądów psychicznych silniejsza może niż w innym środowisku”²⁹.

Kiedy spotyka się „kilkoro przerafinowanych duchowo ludzi”³⁰, w ich głowach zaczynają rodzić się niepokojące materialne myśli, przyrównane przez Grabińskiego do kłębówiska węży, które przepajają swym jadem całe otoczenie³¹. Myśli takie są w stanie skłonić do zbrodni, ale mogą również, prawem osobliwej telepatii, na powrót ją uobecnić i wymierzyć zabójcy karę, która w *Ciemnych siłach* ziszcza się przez samobójstwo Norskiego. Warto zwrócić uwagę, że w dramacie Grabińskiego nadwrażliwe jednostki funkcjonują w specyficznym środowisku,

które zdaje się potęgować, a czasem nawet wywoływać ich anormalne objawy. Sceniczne wydarzenia rozgrywają się bowiem w „ciepłym, nagrzanym słońcem” powietrzu, w willi, w której jest duszno³². Właśnie koło południa, gdy temperatura na zewnątrz jest najwyższa, Norski doświadcza zresztą dziwnych omamów węchowych³³.

Rosnąca temperatura letniego dnia współgra z coraz większym natężeniem emocji i uczuć, które w końcu doprowadzają Norskiego do samobójstwa. Ekspozycja ludzkich namiętności oraz eliminacja zewnętrznej akcji na rzecz analizowania objawów duszy zbliżają sztukę Grabińskiego do dramatu psychologicznego. Tak o dziwnej atmosferze willi mówi w pewnym momencie Wrocki: „I tu w całej grozie odsłaniają się otchłanie życia, świadcząc w znakach niesamowitych, jak okropną i dziwną zarazem jest dusza człowieka...”³⁴. Nadmorska willa byłaby więc zmysłowym obrazem wewnętrznych konfliktów bohaterów.

Jak pogodzić tę obserwację z zarzutami krytyków, że bohaterowie sztuki odznaczają się niepogłębianą psychologią? Na przykład Tadeusz Boy-Żeleński z jednej strony dostrzegał walory debiutanckiego dramatu Grabińskiego („dążenia młodego pisarza są szczerze, a próba ujęcia pewnych problemów w formę sceniczną godna uwagi”), z drugiej zaś zarzucał mu psychologiczną płytkość postaci, które – wywodząc się z gruntu obcego autorowi „świata wykwińskiego” – swoją marionetkowością przywodzą na myśl bohaterów „powieści w zeszytach”³⁵. Z Boyem zgadzał się przemyski przyjaciel Grabińskiego, Stanisław Maykowski, określając postaci z *Ciemnych sił* mianem „ludzi z papieru”³⁶. Być może ta „papierowość” bohaterów była zresztą zaplanowana przez autora. Wydaje się bowiem, że Grabińskiemu nie chodziło o pogłębienie psychologii poszczególnych postaci, lecz o pokazanie duchowych interakcji między bohaterami, o ogólny rysunek psychologiczny, o jakąś nadrzędną prawdę o człowieku, która ujawnia się w działaniu kilkorga ludzi uwięzionych w jednym, niezwykłym miejscu.

Niewątpliwie najbardziej „papierowy” jest w dramacie Wrocki, z którym wydaje się zresztą utożsamiać sam Grabiński. Kuzyn Róży to medium, a zarazem uczony, który śledzi dziwne objawy „na klinice

w obserwatorium psychologicznym w szpitalu Salpêtrière”³⁷. Działa też w Towarzystwie Lekarskim, co nie przeszkadza mu podróżować po Wschodzie i interesować się naukami tajemnymi³⁸. Obserwacje poczynione w willi Norskich zamierza wykorzystać w swojej rozprawie poświęconej demonologii i „wszelkim niesamowitym objawom duszy ludzkiej”³⁹. Jak słusznie zauważa Aleksander Głowczewski, „Wrocki jest katalizatorem rozwoju akcji” dramatu⁴⁰ – dzięki paranormalnym zdolnościom prowokuje pewne objawy, żeby je później z zimną krwią i dystansem uczonego opisać w swojej rozprawie naukowej. Wrocki jest również w jakiś sposób *porte-parole* samego pisarza – szczególnie wtedy, gdy wygłasza swoje rozbudowane monologi, w których pojmuje rzeczywistość na sposób Grabińskiego jako arenę działania zagadkowych, „ciemnych” sił, ingerujących w zmysłowy świat z tajemniczej „tamtej strony”⁴¹. Za sygnał autobiograficzny można też uznać postać Prandoty, literata, który – podobnie jak Grabiński – ceniony był za „oryginalność pomysłów, świeżość formy i moc ekspresji”, choć niektórzy krytycy określali go też jako „zmanierowanego i za sentymentalnego”⁴².

Połączenie motywów autobiograficznych z elementami dramatu psychologicznego oraz realizmu z wątkami fantastycznymi zaowocowało osobliwym konglomeratem, który nie przypadł do gustu krytykom. Jak zauważa Aleksander Głowczewski, „w dramacie Grabińskiego [...] spotkały się trudne do pogodzenia konwencje fabularne utworu scenicznego: sensacyjna i psychologiczno-obyczajowa”⁴³. Wątpliwości budził też fakt, że Grabiński zaadaptował dla potrzeb teatru historię opowiedzianą pierwotnie w noweli. Przywoływany już Stanisław Maykowski pisał: „Zawartość noweli, zdająca się najmocniej nawet grawitować ku życiu dramatycznemu, wymaga przecież czegoś więcej niż przebudowy zewnętrznej”⁴⁴. Emil Breiter stwierdzał zaś na łamach „Skamandra”: „Na Grabińskim zemścił się fatalny błąd, który nazwać można nowelizowaniem dramatu”⁴⁵. Co ciekawe, odmiennego zdania był Tadeusz Sinko, który już przy okazji recenzowania tomu *Na wzgórzu róż* dostrzegł w opowiadaniu *W willi nad morzem* potencjał

20. T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną* (Wieczór drugi), Warszawa 1921, s. 23.

21. S. Grabiński, *Ciemne siły* (*Willa nad morzem*), Przemysł 1921, s. 74.

22. Głowczewski, *Zapomniani*

dramat fantastyczny, s. 132.

23. Grabiński, *Ciemne siły*, s. 74.

24. Ibidem, s. 27.

25. Ibidem, s. 27, 28 i 41.

26. Ibidem, s. 60.

27. Ibidem, s. 25–26 i 66–67.

28. Ibidem, s. 62.

29. Ibidem, s. 72.

30. Ibidem.

31. Ibidem, s. 55.

32. Ibidem, s. 5 i 55.

33. Ibidem, s. 67.

34. Ibidem, s. 55.

35. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną*, s. 18.

36. S. Maykowski, „Willa nad morzem”, *sztuka w trzech aktach Stefana Grabińskiego*,

„Słowo Polskie” 1921, nr 288, s. 5.

37. Grabiński, *Ciemne siły*, s. 48.

38. Ibidem, s. 13–15.

39. Ibidem, s. 78.

40. Głowczewski, *Zapomniani* dramat fantastyczny, s. 132.

41. Grabiński, *Ciemne siły*, s. 79–80.

42. Ibidem, s. 22.

43. A. Głowczewski, *Utwory dramatyczne Stefana Grabińskiego*, w: *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz*, pod red. J. Kryszaka i H. Ratusznej, Toruń 2006, s. 229–230.

44. Maykowski, „Willa nad morzem”, s. 5.



Władysław Skoczylas,
Portret Ireny Solskiej,
1912, sucha igła,
319×270 mm (Muzeum
ASP w Warszawie)

dramatyczny⁴⁶. Nowelistyczny rodowód *Ciemnych sił* nie przeszkadzał także Janowi Parandowskiemu, autorowi recenzji zamieszczonej na łamach „Gazety Lwowskiej”, w której tak pisał o sztuce Grabińskiego: „Jest ona bardzo zajmująca i bynajmniej nie wyszło jej na złe, iż została przerobiona z krótkiej noweli. Ma tętno dramatyczne, ma nastrój, ma pewien swoisty ton, który na długo zostaje w pamięci”⁴⁷. Jednak w tym samym tekście Parandowski wysuwał zarzuty wobec pojęcia „ksenonimii”, przez które Grabiński rozumie „podświadome naśladowanie gestów i zachowań osoby, o której ktoś myśli intensywnie”⁴⁸. Krytyk twierdził bowiem, że neologizm autora *Ciemnych sił* jest niepoprawny pod względem językowym: „Miałbym zastrzeżenia filologiczne co do tego wyrazu”⁴⁹.

45. E. Breiter, *Grabińskiego „Willa nad morzem”* (Z powodu premiery w Teatrze Małym), „Skamander” 1920, z. 3, s. 176.

46. Zob. T. Sinko, *Niesamowite historie*, „Czas” 1918, nr 458, s. 2.

47. Parandowski, *Z teatru...*, s. 5.

48. S. Grabiński, *W willi nad morzem*, w: idem, *Nowele*, oprac. A. Hutni-

kiewicz, Kraków 1980, s. 61.

49. Parandowski, *Z teatru...*, s. 5.
50. W. Rabski, „Willa nad morzem”. *Dramat w 3 aktach Stefana Grabińskiego*, w: idem, *Teatr po wojnie. Premiery warszawskie 1918–1924*, Warszawa 1925, s. 68 i 67.

do dramatu nie prowadzi. Od strony analityczno-dydaktycznej. Jest to stanowczo nieporozumienie, błąd w wyborze środków ekspresji i materiału twórczego”⁵¹.

Także Karol Irzykowski, niegdysiejszy entuzjasta dramatów Grabińskiego, zrewidował po latach swoje poglądy. W 1936 roku, krótko po śmierci pisarza, zauważał, że zarówno *Ciemne siły*, jak i trylogia dramatyczna *Zaduszki*, „nie były efektowne, miały grube błędy”, ponieważ ich autor „nie opanował techniki dramatycznej”⁵².

Choć na temat *Ciemnych sił* przeważały niepo- chlebne opinie, to już współcześni Grabińskiemu krytycy dostrzegali również walory jego sztuki. Stanisław Maykowski, mimo że zarzucał pisarzowi nadmierne psychologiczne uproszczenia, jednocześnie zwracał w swej recenzji uwagę na precyzyjną

51. Breiter, *Grabińskiego „Willa nad morzem”*, s. 175.

52. K. Irzykowski, *Stefan Grabiński*, „Pion” 1936, nr 50, s. 3.

Bardzo krytycznie o sztuce Grabińskiego wypowiadał się Władysław Rabski. Zarzucał on *Willi nad morzem* „pretensjonalność literacką”, a jej autorowi niedostateczne opanowanie teatralnego rzemiosła. Zdaniem Rabskiego, Grabiński uprawia teatr „mystyczno-naukowy”, który zbliża się do „sztuki kryminalistycznej” – z tym, że o ile Sherlock Holmes w swych dedukcjach posługiwał się „starymi metodami z dziedziny chemii, fotografii i fizyki”, o tyle bohaterowie *Willi nad morzem* stosują metody z dziedziny mediumizmu. Rabski twierdził też, że w swojej sztuce Grabiński ślizga się po powierzchni zjawisk, co sprawia, że pozbawiona psychologicznej głębi fabuła dramatu nasuwa na myśl „popularną demonstrację eksperymentu telepatycznego”⁵⁰. W podobnym tonie o *Ciemnych siłach* pisał Emil Breiter, wytykając autorowi nadmierne skupienie się na z gruntu niedramatycznej analizie paranormalnych zjawisk: „Grabiński przystępuje do dramatu od strony nie tylko odwrotnej, lecz wręcz od takiej, która nigdy

strukturę dramatu, dyskretnie „ukrywanie się” autora za tekstem i rezygnację z popularnego w ówczesnych utworach teatralnych wielosłowia:

„Takiej zwartości budowy, tak oszczędnego wysłowienia ludzi, pokrywającego się tylko z najistotniejszymi potrzebami działania, takiego wprost skąpstwa w wydawaniu na użytek sztuki siebie samego, własnej podmiotowości, nie spotykało się wprost dotąd w jadącej na lew na szyję, rozwierzganej samowolą i chorej na retorykę naszej poezji niby dramatycznej, o ile więcej poezji niż dramatycznej! Skromność i schludna robota i jeszcze matematyczna ścisłość w niej, oto co cechuje sympatycznie ten pierwszy występ Grabińskiego na scenie”⁵³.

Współczesny badacz twórczości pisarza, Aleksander Głowczewski, wskazuje na ambitne zamiary autora *Ciemnych sił* i oryginalność jego utworu na tle ówczesnej dramaturgii polskiej. Choć modernści wykorzystywali często na scenie żywioł fantastyki, to – w odróżnieniu od lwowskiego pisarza – nigdy nie czynili zeń centralnego elementu akcji dramatycznej. Jak konkluduje Głowczewski:

„Sztuki Grabińskiego uznać wypada za pierwszą w polskiej literaturze realizację konwencji dramatu fantastycznego w ścisłym znaczeniu tego terminu. [...] Utwory Grabińskiego są [...] w zasadzie jedynym w polskim piśmiennictwie przykładem fantastycznego dramatu grozy”⁵⁴.

Paranormalne zjawiska w *Ciemnych siłach* mogą mieć bowiem zarówno podłoże psychologiczne, jak i metafizyczne. W tej drugiej interpretacji „ksenonimia” Wrockiego jest inspirowana z „tamtej strony” przez samego Prandotę, a śmierć Norskiego następuje w wyniku zemsty rywala, zemsty dokonującej się z za grobu.

Paradoksalnie, wpisanie *Ciemnych sił* w nurt fantastyki grozy, choć ujawnia nowatorstwo przedsięwzięcia lwowskiego fantasty, obnaża zarazem wszystkie niedostatki Grabińskiego dramaturga. Jednym z najważniejszych elementów tak zwanej *weird fiction* jest bowiem nastrój, mistrzowsko kreowany przez autora *Demonia ruchu* w partiach opisowych jego prozy. Mimo zastosowania obszernych didaskaliów specyficzna

53. Maykowski, „Willa nad morzem”, s. 5.

54. Głowczewski, *Utwory dramatyczne...*, s. 227–228.

55. O negatywnym wpływie naturalnego dla dramatu braku opisów na dzieła sceniczne Grabińskiego piszą Aleksander Głowczewski (*Utwory dramatyczne...*, s. 238–239, *Zapomniany dramat...*, s. 141–142) i Adrian Mianeki (*Folklor a fantastyka*

w trylogii dramatycznej „Zaduszki”

Stefana Grabińskiego, w: *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI–XXI wieku*,

pod red. I. Rzepnikowskiej, Toruń 2009, s. 156); ważnej roli opisu w literaturze fantastycznej mówi Marek Wydmuch (zob. M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 96–103).

forma utworu scenicznego zdawała się w znacznym stopniu ograniczać inwencję Grabińskiego. Dlatego współcześni badacze zwracają niekiedy uwagę, że w dramacie, pozbawionym z natury opisowości, pisarz tracił jeden ze swoich najważniejszych literackich atutów⁵⁵.

Ciemne siły nie dorównują z pewnością najwybitniejszym utworom Grabińskiego, reprezentującym gatunek noweli. Świadczą jednak o ideowej jedności jego dzieła oraz o ambitnej próbie przełożenia własnej, osobnej, oryginalnej wizji świata na język teatru.

Sceniczne fotografie pozowane ze sztuki *Ciemne siły* S. Grabińskiego, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1920. Fot. Waclaw Szyborski (zbiory Biblioteki Jagiellońskiej)

Joanna Majewska – doktor nauk humanistycznych, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i UFR d’Études slaves Université Paris-Sorbonne. Wykładowca warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Interesuje się mniej znanymi obszarami europejskiego modernizmu. Publikowała w „Wieku XIX”, „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim” i tomach pokonferencyjnych.

Refleksja nad funkcjonowaniem mecenatu publicznego w polskiej polityce kulturalnej

Elżbieta Borowska

Dyskusja nad mecenatem państwowym, nazywanym również publicznym, często sprowadza się do utartego sloganu, że „pieniędzy na kulturę przeznaczonych jest zbyt mało”. Jednak problem wypełniania funkcji mecenatu w Polsce nie leży jedynie w niskich nakładach finansowych, ale w skomplikowanych uwarunkowaniach społeczno-gospodarczych oraz w niezrozumieniu jego istoty i jaką funkcję ma spełniać. Mimo że w ostatnich latach dotacje na kulturę były stopniowo zwiększane, potrzeby sektora nadal są o wiele większe niż możliwości ich zaspokojenia. Niestety, do mecenatu, który efektywnie będzie w stanie rozdyponować posiadane środki, jest jeszcze długa droga. Nie chodzi jedynie o zmiany legislacyjne czy organizacyjne. Funkcjonowanie mecenatu jest uzależnione od społeczno-gospodarczych uwarunkowań i tempa rozwoju kraju, stwarzających korzystne warunki do prowadzenia działalności artystycznej.

Istota mecenatu publicznego

Aby zrozumieć model funkcjonowania mecenatu, należy umiejscowić go w przyjętej przez państwo polityce kulturalnej. W Polsce mecenat publiczny wykształcił się w szczególnych warunkach procesu historycznego i bez dokładnego prześledzenia uwarunkowań – kulturowych, gospodarczych czy politycznych – trudno jest zrozumieć mechanizmy jego funkcjonowania.

Model mecenatu publicznego został zrekonstruowany po 1989 roku w trudnych ustrojowo i gospodarczo warunkach. Część elementów systemu polityki kulturalnej PRL-u zachowano, inne zaś uległy całkowitej zmianie. Polityka ta w dalszym ciągu jest formułowana w oparciu o rozwiązania organizacyjne wprowadzone w poprzednim systemie. Ramy tej polityki zostały nakreślone jeszcze w czasach stalinowskiego terroru, kiedy to sztuka miała legitymizować nowy

ustrój. Starano się zaangażować jak największą grupę artystów w propagandę systemu, zwłaszcza w okresie socrealizmu. W myśl przyjętych standardów wszelka działalność kulturalna, mająca dużą siłę oddziaływania na społeczeństwo i będąca dla władzy bardzo ważnym narzędziem, miała całkowicie podlegać państwu. Każdy aspekt działalności artystycznej miał służyć budowaniu Polski Ludowej, uwierzytelniać jej działania i przenosić na nią zaufanie i sympatię, jakimi obdarzani byli twórcy. Oczywiście nie jest to charakterystyczne jedynie dla tamtych czasów. Dzisiaj także można zaobserwować artystów używających swojego wizerunku dla potrzeb kampanii politycznych. Jednak w przypadku PRL-u takie działania nie były zwykłym zabiegiem marketingowym, a elementem strategii wpisanej w wielki plan budowania realnego socjalizmu. Dlatego działania, które przed wojną regulowała zwykle gospodarka przy pewnej pomocy instytucji państwowych, zostały wówczas wpisane w centralne planowanie, całkowicie podporządkowane i kontrolowane przez nomenklaturę partyjną.

Po 1989 roku tak szeroko zarysowana polityka nie została zawężona do stanu sprzed II wojny światowej. Ministerstwo Kultury i Sztuki sprawowało kontrolę nad całą sferą kultury, a z wyjątkiem oczywistego zwrotu merytorycznego w sferze organizacyjnej nie było większych zmian. Działania nie zostały dostosowane ani do nowych warunków, ani do nowych odbiorców pomimo przeobrażeń, chociażby przywrócenia znaczenia własności prywatnej.

Procesu transformacji w sferze kultury nie cechowała ani wyraźna dominacja działalności państwowej, ani przestawienie się w całości na wolny rynek. Wpłynęło to na sposób organizowania się „nowej” władzy i na ostateczny kształt instytucji publicznych, a co za tym idzie także na obierane cele polityczne. W tym czasie przeplatają się ze sobą racjonalność wolnego rynku i racjonalność dobra publicznego. Zderzenie wartości własności prywatnej i własności publicznej w okresie transformacji wpłynęło na kształt polityki kulturalnej. Podobnie zresztą jak proces decentralizacji i budowa społeczeństwa obywatelskiego, gdzie miało dojść do definiowania polityki przez działania państwa, biznesu i trzeciego sektora. Debata nad rolą kultury w przestrzeni publicznej została potraktowana marginalnie w dobie zmian, ustępując kwestiom gospodarczym i wzbudzając podejrzenia z racji doświadczeń wyniesionych z PRL-u. Trudno doszukiwać się spójności w przyjętej polityce kulturalnej, skonstruowanej na określonym modelu finansowania¹. W Polsce można zaobserwować pozostałości modelu biurokratyczno-indoktrynacyjnego, w którym państwo przyjmo-

wało rolę inżyniera kontrolującego sektor kultury prawno-politycznie oraz ideologicznie. Obok nich występują również pewne elementy modelu parapaństwowego, w którym odpowiedzialność za określoną sferę sprawują organy eksperckie (np. instytucje kultury, takie jak Narodowy Instytut Dziedzictwa czy Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów), oraz elementy modelu liberalnego czy modelu prestiżowo-indoktrynacyjnego².

Niestety, czas transformacji wpłynął na ten sektor negatywnie. Udział Polaków w kulturze do dzisiaj jest bardzo niski, jak wynika z raportów opracowywanych na przestrzeni lat (m.in. *Raporty o stanie kultury. Wnioski i rekomendacje* z 2009 roku, w których zbadano takie obszary tematyczne, jak rynek sztuki, teatr, kine-matografia czy szkolnictwo artystyczne). Nie próbowano włączyć kultury w procesy zmian gospodarczych. Duża część obywateli w tym czasie zredukowała wydatki na udział w kulturze i ten poziom utrzymuje się do dzisiaj. Przyczyny w dalszym ciągu leżą zarówno w bardzo niskich zarobkach, wykluczających obywateli z konsumpcji kultury, jak i w braku włączenia zasad ekonomiki kulturalnej do procesów gospodarczych. Ostatnie lata kryzysu dotknęły także i sektor kultury, co uzewnętrzniło olbrzymie zacofanie w stosunku do innych obszarów gospodarczych i brak mechanizmów ochronnych w czasie braku stabilności finansowej³.

W sporze o finansowanie sektora kultury w gospodarczym modelu wolnorynkowym bardzo często przytacza się nie konkretne argumenty, a posługuje raczej demagogią, na przykład stwierdzając, że kultura nie generuje zysków tylko straty, przez co należy raczej pozwolić na wyeliminowanie z rynku nierentownych instytucji, albo że inwestycje nie są tak widoczne, jak w przypadku rozbudowy infrastruktury czy polityki rolnej. Oczywiście warunkiem sponsorowania jest właściwe zarządzanie kulturą, nakierowane nie tylko na wypracowanie zysku, ale i rozwój kadry oraz realizowanie celów strategicznych. W Polsce przykładem takiego sprawnego zarządzania, przynoszącego zyski i mającego dużą wartość kulturalną, jest Zamek Cieszyń, pełniący rolę miejskiej instytucji kultury oraz Ośrodka Badań Dokumentacji Kultury Materialnej i Wzornictwa.

Kształt instytucji mecenatu determinuje również przyjęta definicja kultury i umiejscowienie jej

1. J. S. Wojciechowski, *Kultura i polityki*, Kraków 2004, s. 152.

2. M. Dragičević-Šešić, B. Stojković, *Kultura: zarządzanie, animacja, marketing*, Warszawa 2010, s. 30–36.

3. *Kultura w kryzysie czy kryzys w kulturze*, red. M. Buczek et al., Raport Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Kraków 2009.

w polityce przez władzę. Polityka kulturalna opiera się na hierarchizowaniu wartości osadzonych w wielowiekowym procesie historycznym, stąd rozbieżności w jej prowadzeniu przez konkretne opcje polityczne. Zwłaszcza w czasach zmienności i chwiejności władzy. W latach 2005–2007 bardzo silnie zarysowała się próba stworzenia mecenatu pełnowymiarowego, opartego na silnym przywiązaniu do tradycji, ale jednocześnie starającego się opierać na nowoczesnych formach edukacji. Zapoczątkowano w tym czasie znaczący wzrost wydatków na kulturę (rozdysponowanie 280 mln do 2007 – co było największym dofinansowaniem kultury od 1989 roku) dzięki odczuwalnemu wzrostowi gospodarstwu. Dotacje przeznaczono głównie na infrastrukturę i 11 programów operacyjnych (np. Program Wyspiański czy Program Herbert). Z przedstawionych statystyk wynika, że mecenat objął wszystkie obszary działań Ministerstwa, jednak były to doraźne dofinansowania na konkretne projekty. Nie wypracowano w tym czasie żadnej wieloletniej koncepcji finansowania twórczości artystycznej czy innych działań objętych mecenatem, co wcale nie musiałoby się wiązać z dotowaniem. Wymagałoby raczej zmian w finansowaniu działalności kulturalnej, chociażby poprzez ulgi podatkowe (np. w zakresie ochrony zabytków). Jakkolwiek stworzenie mecenatu pełnowymiarowego należy ocenić pozytywnie, to w dalszym ciągu jest to instytucja niewykształcona, cechująca się działaniem doraźnym i biernością.

Mecenat publiczny w potocznym rozumieniu funkcjonuje jako kuratela o charakterze charytatywnym, polegająca na rozdysponowaniu środków finansowych na działania artystyczne. Jest to bardzo wąskie rozumienie mecenatu, właściwie będące jedynie częścią działań, jakie powinny być prowadzone w jego ramach. Zupełnie inne są założenia tej działalności w polityce kulturalnej państwa. Mecenat został tam ujęty przede wszystkim jako wsparcie i promocja twórczości, edukacji i oświaty kulturalnej, działań i inicjatyw kulturalnych oraz opieki nad zabytkami. Nie jest to więc w żadnym razie tylko przeznaczanie środków finansowych na wybrane projekty artystyczne czy konkretnych twórców, lecz o wiele szersza działalność, która przede wszystkim powinna mieć charakter opiekuńczy i promocyjny. Departament Mecenatu Państwa na stronie internetowej przedstawił szeroko zakro-

jone działania, jakie ma podejmować w ramach tej polityki. Jednak przy takim założeniu i w obecnych warunkach społeczno-gospodarczych niemożliwe jest efektywne spełnienie wszystkich celów, jakie stawia sobie resort. Warto jednak zauważyć, że lwią część konkretnych zadań stanowią prace czysto merytoryczne, to jest kształtowanie pewnej strategii, koordynacja działań, monitoring. W miejsca docelowe trafia o wiele mniej funduszy niż może to wynikać z oficjalnych statystyk⁴. Szeroko zakrojony obszar działań, pewna niespójność systemu i skomplikowane uwarunkowania gospodarcze determinują kształt mecenatu jako elementu finansowania sektora kultury. Nie należy przy tym mylić go ze sponsoringiem, którego zasadą jest pewien wymierny zysk. Celem mecenatu jest przede wszystkim działanie na rzecz dobra wspólnego i wsparcie najbardziej wartościowej działalności⁵.

Należy również oddzielić mecenat państwowy realizowany przez rząd od tego, który wypełnia samorząd terytorialny – co jest jego zadaniem ustawowym. Ta forma mecenatu, mimo że jego kształt organizacyjny jest przedstawiony bardzo podobnie do ministerialnego, funkcjonuje w innych warunkach społecznych. Samorząd, będąc podstawową formą organizacji społecznej, powinien zaspokajać potrzeby członków swojej wspólnoty i sprawować władzę na zasadzie wypracowanego konsensusu. Ma on o wiele większe kompetencje i zadania w obszarze organizowania i prowadzenia działalności kulturalnej⁶. Istotnym elementem funkcjonowania samorządu jest partycypacja społeczna, nie tylko w działaniu, ale i wypracowywaniu rozwiązań merytorycznych i organizacyjnych. Jest to więc kooperacja o wiele szersza niż w przypadku administracji rządowej. Tam obywatel nie bierze udziału w tym procesie, a jest jedynie jego odbiorcą⁷. Fundusze przeznaczone na zadania objęte mecenatem to dotacje celowe państwa, które są udzielane także samorządom i są obecne na każdym szczeblu władzy⁸. Zgodnie z rozporządzeniem mecenatu samorządu jest już ograniczony do działań w zakresie zachowania, waloryzacji i ochrony dziedzictwa kulturowego, a także budowy i modernizacji infrastruktury kulturalnej. Oprócz wsparcia samorządowego instytucje mogą ubiegać się także o mecenat państwowy – w ramach Programów Operacyjnych Ministra Kultury (samorządowe instytucje kultury,

organizacje pozarządowe, parafie, instytucje narodowe) oraz tak zwanych Mecenatów Interwencyjnych (instytucje filmowe i instytucje kultury przejęte przez samorząd terytorialny po 1 stycznia 1999 roku)⁹.

Warto także podkreślić, że czym innym jest mecenat, a czym innym finansowanie kultury, i nie należy stawiać pomiędzy tymi działaniami znaku równości. Podobnie jak pomiędzy sponsoringiem a mecenatem, które mimo że są podobnie zorganizowane, to jednak realizują inne cele. Wspieranie kultury przez fundacje i sponsorów nie są tak rozpowszechnione w Polsce, jak chociażby w Austrii czy Niemczech. Sponsorowanie jest inwestycją w kulturę, która ma przynieść oczekiwane rezultaty, natomiast mecenat jest subwencją przeznaczaną na kulturę ze względu na jej wyjątkową wartość. Obecnie pojawiają się także głosy, iż może należałoby zrezygnować z mecenatu państwowego, a jedynie stworzyć racjonalny system finansowania ze środków publicznych, bez tej formy opiekuńczej¹⁰.

Mecenat prywatny – czy rzeczywiście lepszy?

Spór, w którym uznaje się wyższość mecenatu prywatnego nad publicznym w oparciu jedynie o doktrynę liberalną, w której argumentem jest stwierdzenie, że właśnie jego prywatna postać pozwoliła się na objawienie się geniuszu Michała Anioła czy Mozarta – jest bardzo płytka. W czasach, w których żyli wymienieni artyści, nie istniało państwo w takiej formie, z jaką mamy do czynienia obecnie. Co więcej, mecenat doby renesansu czy późniejszy był również pewną specyficzną formą mecenatu państwowego, ponieważ to właśnie władca uosabiał rządy. Tym samym współczesna forma państwa, której zasady oparte są o ustawę zasadniczą, przekształciła się, zmieniając podmiot władzy, nie będąc własnością wąskiej uprzywilejowanej grupy, a dobrem wspólnym wszystkich obywateli mających swoich wybranych reprezentantów. Z tego względu nie należy przedkładać współczesnych rozwiązań nad te sprzed kilkuset lat, nieprzystające kompletnie do obecnych uwarunkowań. Jednak istnieje potrzeba dyskusji nad zasadnością mecenatu państwowego w porównaniu z mecenatem prywatnym. W sferze kultury mechanizmy wolnorynkowe często zawodzą, czego wyrazem jest dochodowość kultury wysokiej. Nie będzie ona w stanie nigdy przynosić takiego dochodu jak twórczość komercyjna

i zawsze będzie przez to na przegranej pozycji w warunkach wolnej konkurencji. Oddziaływanie kultury wysokiej nie jest bardzo szerokie w społeczeństwie, ale stanowi fundament kulturowy wspólnoty.

Nie do końca jest jasne, kto ma decydować o tym, co zostanie objęte mecenatem i jakimi kryteriami powinien się w tym wyborze posługiwać. Czy mają to robić urzędnicy? Krytycy sztuki? A jeśli tak, to którzy i na jakich zasadach mają być wybierani? Dlaczego nawet kiedy wytwór kultury nie trafia w społeczne gusta, należy to przyjąć? W ostatnich czasach pozycja publiczności straciła na znaczeniu przez oderwanie się od widowni i postawienie przez wielu artystów na indywidualizm, a nie na pełnienie społecznej roli artysty. Sztuka nie spełnia oczywiście tylko funkcji społecznych. Jednak z chwilą, gdy przeznaczają się na nią środki publiczne, należy się liczyć z potrzebami i preferencjami tych, którzy na realizację tych celówłożą, czyli podatników. Jeśli artysta chce być całkowicie wolny i zwolniony ze zobowiązań wobec odbiorców, musi się liczyć z tym, że rezygnuje także z korzyści, jakie daje wsparcie materialne. A dominacja mecenatu państwowego przybierała także negatywne formy. Czasami bardzo skrajne, jak na przykład Izba Kultury III Rzeszy, propaganda w Związku Radzieckim czy Korei Północnej, ale również w krajach zachodnich.

Mecenat prywatny jest bardziej wrażliwy na oczekiwania społeczne. Dzięki temu mogą rzeczywiście powstawać dzieła, które znajdą swoich odbiorców, jak w przypadku sceny muzycznej czy literatury, gdzie rywalizacja między artystami o względy publiczności jest większa. Charakter dzieła powinien być zgodny z celami nabywcy czy wystawcy, ale kiedy opiera się on na fachowości artysty (najczęściej w wymiarze formy, nie treści), wolność twórcza wcale nie musi zostać ograniczona. Często z takiego wsparcia korzysta niezależna kinematografia, zwłaszcza przy produkcjach budujących tożsamość narodową. Produkcja filmu *Wyklęty* w całości jest finansowana z datków publicznych.

Czy obecnie sytuacja artystów jest rzeczywiście tak ciężka, że trudno im trafić do potencjalnego odbiorcy? Polski rynek sztuki jeszcze dostosowuje się do funkcjonowania w warunkach wolności gospodarczej. Niestety, większości zaniedbań i zaległości nie da się nadrobić w ciągu dziesięciu czy dwudzie-

mecenatem państwa w dziedzinie kultury, na które jednostki samorządu terytorialnego mogą otrzymywać dotacje, oraz sposobu i trybu przyznawania tych dotacji (Dz. U. Poz. 737).

9. *Modele mecenatu państwa wobec integracji europejskiej. Doświadczenie Polski i Słowacji*, red. J. Purchla, M. Vášáryová, Kraków 2008, s. 41–52.
10. Wojciechowski, *Kultura...*, s. 150.

4. A. Wajda, *Transformacja instytucji kultury po 1989 roku*, w: *Spoleczne i ekonomiczne uwarunkowania rozwoju kultury*, II Ogólnopolski Kongres Kultura – Gospodarka – Media, Kraków–Warszawa 2003, s. 26.

5. Wojciechowski, *Kultura...*, s. 145.

6. Art. 9, Ustawa z d. 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. 1991 nr 114 poz. 493).

7. J. Głowacki et al., *Finansowanie kultury i zarządzanie instytucjami kultury*, Kraków 2009.

8. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z d. 26 czerwca 2012 r. w sprawie zakresu zadań objętych

stu lat. Dotacje na kulturę rosną powoli, ale systematycznie. Jednak wskaźnikiem poprawy losu artystów są nie tyle statystyki państwowe, co kondycja finansowa społeczeństwa. Bez poprawy zarobków w Polsce, które należą do najniższych w Unii Europejskiej, trudno oczekiwać wzrostu udziału obywateli w życiu kulturalnym kraju. Inną sprawą jest właściwe rozdyponowanie tych środków, tak by jak najmniejszą ich część pożerała biurokracja i by trafiały bezpośrednio do beneficjentów. Duża część funduszy jest marnotrawiona, więc podawane kwoty nie oddają rzeczywistego wpływu kapitału do sektora kultury.

Artysta nie powinien jednak traktować mecenatu jako jednego z podstawowych źródeł dochodu, a tylko jako jedną z możliwości finansowania. Wbrew opiniom o ciężkiej sytuacji artystów obecnie, dzięki rewolucji informatycznej, mamy do czynienia z największymi możliwościami dotarcia do potencjalnych odbiorców. W jednej chwili można zaprezentować siebie milionom odbiorców przez między innymi serwisy społecznościowe, YouTube, MySpace czy bardzo popularne blogi. Co więcej, odpowiednia promocja w internecie także przyciąga potencjalnych współpracowników i może zaowocować intratnymi ofertami. Dla młodego twórcy jest to najtańsza forma zaprezentowania siebie, przynosząca potencjalnie największe korzyści.

Takie możliwości powodują, że mamy do czynienia z wieloma słabymi utworami, a zjawisko szumu informacyjnego bardzo utrudnia odnalezienie tych najbardziej wartościowych. Jednak dzięki internetowi artyści mają o wiele większą szansę na wypromowanie swojej twórczości, niż gdyby mieli czekać na dotacje państwowe, uzależniając się od władzy. Jest to także szansa dla odbiorców na wyrobienie sobie zdania i samodzielne decydowanie, co się podoba, a co nie, bez ulegania wpływom urzędników i krytyków. Taka weryfikacja sprzyja rozwojowi rynku sztuki i nie należy uskarżać się, że duża grupa osób nie odnajduje się w tego typu działalności, zwłaszcza że od XIX wieku artysta zyskuje coraz większą niezależność, a jego warsztat nie jest już tak surowo oceniany.

Artysta pełni w społeczeństwie szereg funkcji, chociaż trudniej je sprecyzować przy współczesnej, swobodnej definicji działań artystycznych. Nie zostały one zanegowane wraz z fundamentalną zmianą w sztuce, która rozpoczęła się w połowie XIX wieku i która znacząco wpłynęła na postrzeganie roli artysty przez odbiorców i przez samych artystów. Dawniej kładziono nacisk na weryfikowanie warsztatu adeptów sztuki, którzy tworząc pod okiem mistrzów albo zostawali artystami, albo byli wykluczani z fachu. Obecny status artysty jest otwartą kwestią, zaś ukończenie uczelni artystycz-

nej praktycznie nie wiąże się z taką selekcją predyspozycji jak wcześniej. Od lat 50. XX wieku w Polsce w edukacji artystycznej zaczęto odchodzić od dokładnej znajomości anatomii w uczelniach plastycznych, a i inne wymagania zostały zanizone.

Współcześnie artysta z jednej strony stara się kroczyć ścieżką indywidualizmu i nieograniczonej swobody, z drugiej zaś pragnie swoją twórczością wywierać wpływ na innych i odwoływać się do wrażliwości wspólnoty. Wtedy jednak pozostaje zależny od uwarunkowań społecznych, zwłaszcza jeśli jego celem jest trafienie do jak największej liczby odbiorców, kiedy to musi liczyć się ze społecznym gustem. Nie należy jednak rozumieć tego jako dążenia do przypodobania się większości. Jeśli sztuka ma służyć społeczeństwu i je wzbogacać, nie może opierać się jedynie na taniej kontrowersji, na chęci zantagonizowania publiczności i zyskania rozgłosu, chociaż może być wyrazem buntu i negacji zastanego porządku. Pojawia się więc problem: czym jest sztuka dla samego artysty, a czym dla społeczeństwa.

Mecenat w swym założeniu ma być pozytywną formą opieki nad sferą kulturową, będącą spoiwem wspólnoty. Jednak same założenia nie powinny ingerować w naturalne procesy, a jedynie dążyć do utrzymania istotnych z punktu widzenia społeczeństwa instytucji, które w znaczący sposób wnoszą coś do kultury narodowej, a które bez tej pomocy mogłyby podpaść i zniknąć, mimo oczywistych korzyści, jakie przynoszą. To jest właśnie istota konstytucyjnej funkcji subsydiarności, którą powinno realizować państwo. Tam, gdzie naturalne procesy są niewydolne, może zaistnieć ingerencja państwa.

Wątpliwości jednak wzbudza fakt rozdysonowania środków finansowych na sektor kultury, na przykład w ostatnim rozdaniu przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w priorytecie Czasopisma. Od kilku lat podział środków wywołuje zarzuty o tendencyjność i o wykroczenie z roli opiekuna ważnych z punktu widzenia narodu i państwa ośrodków intelektualnych na rzecz wsparcia jednej ideologii. Gdy jedna strona zostaje całkowicie wykluczona, a jakoś przestaje być kryterium przy przyznawaniu środków finansowych, powinno się taką sytuację przyjąć jako ostrzeżenie zarówno dla władzy, jak i artystów oraz społeczeństwa. Ideologizacja mecenatu państwowego tylko na krótką metę przynosi władzy korzyści. Z czasem staje się on jedynie karykaturalną działalnością aparatu ucisku i przynosi duże szkody społeczne. Jest to szkodliwe nie tylko dla artystów – tych, którzy nie skorzystali ze środków i których sytuacja materialna w oczywisty sposób nie uległa poprawie, co

może wiązać się z wykluczeniem ze środowiska i zaniechaniem działalności artystycznej – bo ta w Polsce, poza wyjątkami, jest nisko opłacana. Szkodliwość dotyczy także tych, którzy działając na użytek władzy, tracą swoją niezależność, swobodę ekspresji i stają się funkcjonariuszami aparatu państwa. Niechciane rezultaty dotyczą również społeczeństwa, które neguje dokonania tychże funkcjonariuszy, odrzuca wcześniejszy dorobek artystyczny (czasami bardzo wartościowy) i traci zaufanie do władzy, co powoduje zaburzenia społeczne i odrzucanie prezentowanej sztuki jako propagandowej. Taka sytuacja miała miejsce chociażby przy udzielaniu poparcia dla kandydatów na prezydenta w czasie tegorocznych wyborów. Swojego wizerunku użyczyli między innymi Janusz Gajos, Andrzej Wajda, Krzysztof Penderecki czy Jerzy Zelnik. Takie otwarte deklaracje wzbudzały niechęć i sprzeciw, zwłaszcza, że pojawiały się zarzuty o ewentualne korzyści materialne. Zdarzają się także pozytywne skutki takiego działania mecenatu, chociaż całkowicie niezamierzone, w postaci stworzenia wartościowej kontrkultury, wypływającej właśnie ze społecznego sprzeciwu, niemogącej konkurować innymi środkami niż jakością.

Podsumowując refleksję nad rolą mecenatu, należy stwierdzić, że w dyskusji nad nim często występuje niezrozumienie istoty tej instytucji. W mecenacie publicznym jest wyraźnie zarysowana funkcja opieki w wymiarze finansowym lub promocyjnym, jednak niepolegająca wyłącznie na dotowaniu artystów czy instytucji. Nie obejmuje swym działaniem szerokiej grupy beneficjentów, ale ma być wsparciem i uhonorowaniem najbardziej wartościowych projektów, o szczególnym znaczeniu dla kultury. Jest to forma patronatu artystycznego, wzięcie pod opiekę, przy założeniu długofalowych skutków takiej pomocy.

Osobną kwestią jest miejsce mecenatu w polityce kulturalnej, która w Polsce nie jest jasno sprecyzowana i która wynika głównie z rozwiązań funkcjonujących po II wojnie światowej, a nie przyjętej strategii. W Polsce mecenat przyjął formę dotacji celowej zarówno w wymiarze polityki resortu, jak i na poziomie samorządu terytorialnego, mimo że na tym szczeblu jest on bardzo swobodnie kreowany i realizowany w różnym stopniu. Zdarza się także, że mecenat w ogóle nie jest realizowany przez konkretne władze bądź przeważa jego forma prywatna.

W ostatnich latach zauważalny jest trend polegający raczej na włączaniu sfery kultury w proces rozwoju gospodarczego, by zapewnić stabilność finansową i warunki do dalszej działalności. Mecenat nie jest przeżytkiem, chociaż jego forma zmienia się z biegiem

lat, dostosowując do nowych warunków. W przyszłości najpewniej będzie przybierał postać działania prywatnego, ale jest to uzależnione od ogólnej kondycji finansowej społeczeństwa. Mecenat publiczny jest to instytucja potrzebna i cenna, nawet w ograniczonym zakresie. Należy pamiętać, że nie jest on jednak rozwiązaniem problemów w zakresie finansowania sektora kultury, który potrzebuje sprawnej strategii opartej na ekonomice kultury.

Elżbieta Borowska – doktorantka na Uniwersytecie Warszawskim, przygotowuje dysertację dotyczącą ochrony dziedzictwa kulturowego. Naukowo zajmuje się polityką kulturalną i przestępczością na rynku dzieł sztuki. Jest pracownikiem Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie.

Tak to się zaczęło...

Janusz Majcherek

Czterdzieści lat temu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza powstał Wydział Wiedzy o Teatrze – informacja w sam raz do kalendarium. Ale historii nie da się sprowadzić do samych faktów, są jeszcze sprawy nieuchwytny: marzenia, zamysły, projekty. To z nich rodził się Wydział na długo przed faktycznym powołaniem go do życia.

Mówimy – my, którzy jesteśmy z Wydziałem związani długo i mocnymi więzami – że naszym Ojcem Założycielem był Jerzy Koenig. Jest w tym określeniu hold, jest szacunek, jest też nuta żartobliwa: jakżeby inaczej, skoro mowa o Koenigu, niedościgłym mistrzu ironii. Oczywiście, Koenig nie był sam: zakładając Wydział miał wsparcie rektora PWST, Tadeusza Łomnickiego, ten zaś, z racji swojego wielkiego autorytetu artystycznego, ale też ze względu na wysoką funkcję partyjną, mógł sobie pozwolić na pewnego rodzaju eksces. Bo powołanie Wydziału do życia stanowiło eksces: czegoś podobnego jeszcze w Polsce nie widziano, Wydział miał być nie tylko ekskluzywny i elitarny, ale stanowić niespotykaną hybrydę, połączenie studiów teoretycznych ze studiami praktycznymi, nauki ze sztuką. Stąd też i nazwa: nie żadna teatrologia – tym słowem nigdy się na Wydziale nie posługiwano – lecz Wiedza o Teatrze. Nabywa się jej studiując książki i słuchając wykładów, ale także – praktykując elementarne zadania aktorskie czy reżyserskie, ćwicząc podstawy mowy scenicznej, projektując scenografię. Oczywiście, nie po to, żeby stać się jakimś ćwierćartyście, lecz po to, żeby na własnej skórze choć trochę się przekonać, czym jest sztuka teatru. Kluczowe dla tej idei kształcenia było to, że Wydział działał w Szkole Teatralnej, co – przynajmniej w założeniu – miało służyć integracji i tradycyjny podział na artystów i „cywili” zastąpić wspólnotą ludzi teatru.

Było to novum; zresztą uniwersytecka teatrologia też stawiała wtedy pierwsze kroki, będąc zaledwie specjalizacją na krakowskiej polonistyce.

Jako się rzekło, Wydział stworzył Koenig z błogosławieństwem Łomnickiego. Ile czasu zeszło, nim pierwotny zamysł przybrał ostateczną formę? Na dobrą sprawę idea Koeniga wyrosła z planów, które formułowali najświetlejsi przedstawiciele życia teatralnego już w międzywojniu. Rozbudowane projekty wydziału kształcącego dramaturgów, krytyków i historyków teatru snuł Leon Schiller. W formie „skodyfikowanej” przedstawił je w sławnym artykule z 1946 roku *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszym*. Trudno wątpić, że Koenig czerpał z tego artykułu inspirację, zwłaszcza iż najbliższym przyjacielem, powiernikiem i konsultantem twórcy Wydziału był Jerzy Timoszewicz, najwybitniejszy znawca Schillera, związany z Wydziałem jako wykładowca przez cztery pierwsze lata. Jeśli we wspomnieniu Koeniga poświęconym początkom Wydziału znajdziemy uwagę o setkach przegadanych godzin, to bez wątpienia znaczna ich część została przegadana z Timoszewiczem. Można się domyślać, że wśród innych rozmówców byli profesorowie Bohdan Korzeniewski i Zbigniew Raszewski, Konstanty Puzyna, a pewnie też bliscy Koenigowi praktycy: Erwin Axer, Zygmunt Hübner... No i rzecz jasna Łomnicki.

Być może jednak pierwszy impuls był skromniejszy, przynajmniej w porównaniu z Schillerowskim impetem. Oto w przywołanym wspomnieniu Koenig pisał, że początkowo zamysł Wydziału był zupełnie inny niż to, co ostatecznie z niego wyrosło: „Pierwsza myśl dotyczyła krytyki. [...] Spytałem kiedyś głośno, co będzie z recenzentami warszawskimi, jeżeli jakiegoś fatalnego dnia okaże się, że August Grodzicki wyjeżdża jako korespondent »Życia Warszawy« do Paryża, Jan Alfred Szczepański zawieruszy się w Andach, Roman Szydłowski zostanie usynowiony przez rodzinę Brechtów, Karolina Beylin zajmie się książkami o dawnej Warszawie, a Stefan Polanica zacznie pisać dramaty. Co wtedy? No, oczywiście potrzebna okaże się szkoła krytyków”.

Tekst Koeniga pochodzi z lutego 1989 roku i napisany jest w charakterystycznym dla autora ironicznym stylu. Dziś wymaga już pewnie przypisów – zwłaszcza

złośliwości wymierzone w recenzencki establishment lat sześćdziesiątych. W tamtym okresie Koenig sam pisał recenzje i dobrze rozumiał, co znaczyła dobra i kompetentna krytyka, i że jej rzeczywista ranga w warunkach PRL-u niekoniecznie pokrywała się z oficjalną pozycją autora. Zresztą o wpływie polityki na krytykę przekonał się, gdy w 1972 roku został zwolniony ze stanowiska redaktora naczelnego „Teatru”: w istocie za negatywny stosunek pisma do ówczesnego pupila władz, skądinąd wybitnego, choć kontrowersyjnego reżysera...

Można zatem powiedzieć, że na projekt Wydziału Wiedzy o Teatrze złożyła się i tradycja polskiej myśli teatralnej (czy nawet – utopii), i doświadczenie zawodowe Koeniga, i jego troska o los krytyki teatralnej w Polsce. Zmaterializowaniu się projektu sprzyjała atmosfera polityczna wczesnych lat siedemdziesiątych.

Nie od rzeczy będzie przypomnieć w tym miejscu, że w roku akademickim 1971/72 przy Wydziale Reżyserii, kierowanym wtedy przez Bohdana Korzeniewskiego, powołano trzyletnie podyplomowe Studium Teatralno-Literackie, które stanowiło niejako forpocztę Wydziału, w dwojakim sensie: oparte było na zasadzie łączenia teorii z praktyką, a wśród jego wykładowców był Koenig oraz wielu takich, którzy w 1975 roku zasilili nowo powstały Wydział. Co więcej, zajęcia na Wydziale od początku prowadzili absolwenci Studium: Barbara Osterloff i nieco później Henryk Izydor Rogacki.

Pora zatem przejść do sprawy zasadniczej: ludzie. Ci, którzy mieli być uczeni, i ci, którzy uczyli.

Co do tych pierwszych, to Koenig widział ich po studiach w działach teatralnych gazet i czasopism, w pionach literackich teatrów, w radiu i telewizji, w muzeach, bibliotekach, archiwach, ale także w organach administracji i domach kultury. Absolwenci Wydziału mieli zostać krytykami, publicystami, pracownikami nauki i badaczami.

Oferta okazała się tak atrakcyjna, że od momentu powstania Wydziału, niereklamowanego i nienagłaśnianego, na egzamin wstępny zgłaszały się tłumy młodych ludzi po maturze. O kilkanaście miejsc (zwykle 15–18) walczyły dwie setki chętnych. A zasady przyjęcia nie były łatwe. Możliwe, że Koenig, konstruując je tak, a nie inaczej, wzorował się na budzącym postrach egzaminie, jaki swoim studentom urządzał dziekan Korzeniewski. Przeszedł ów egzamin do legendy pod nazwą „Lejbe i Siora”, a to dlatego, że Korzeniewskiemu spodobało się zapytać kiedyś studenta, kto napisał utwór o takim tytule. Że autorem był Niemcewicz, wiedzą tylko specjaliści, ale u Korzeniewskiego nie było przebaczone – celował w takich pytań.

Nie inaczej rzecz się miała podczas egzaminów wstępnych na Wydział. Formalnie egzamin składał się z kilku etapów. Najpierw trzeba było złożyć na piśmie próbę recenzji – na tej podstawie kandydat dopuszczany był (albo nie) do kolejnej części egzaminu. Był nią test obejmujący pytania dotyczące teatru, literatury, historii, współczesnego życia kulturalnego. Po teście następował odsiew, kto przeszedł, zdawał egzamin ustny, właśnie w stylu „Lejbe i Siora”. Delikwent musiał wykazać się wiedzą z historii literatury polskiej i powszechnej, historii Polski i powszechnej (nowożytnej), historii teatru i dramatu polskiego i powszechnego oraz współczesnego życia społecznego, politycznego i teatralnego.

Dziś brzmi to jak baśń o żelaznym wilku, ale tak było. Na dodatek egzaminatorzy lubili zadawać pytania fantazyjne. Celował w tym sam Koenig, prosił kandydata na przykład o wymienienie miast położonych na prawym brzegu Wisły, w których znajdują się teatry...

Po egzaminie ustnym trzeba było jeszcze napisać w ciągu godziny pracę na tak zwany wolny temat (np. „Jak sobie wyobrażasz inscenizację sceny koronacyjnej z Kordiana” albo „Moje największe przeżycie teatralne”). Na końcu czekał test z języka obcego.

Nieliczni szczęśliwi, których przyjęto, stawali się przedmiotem eksperymentu pedagogicznego. Jerzy Timoszewicz ujął go w taką oto regułę: przez pierwsze dwa lata należy doprowadzić studentów do poziomu przedwojennej matury, a w następnych dwóch pozwolić im studiować.

Brzmi to żartobliwie, ale oddaje istotę rzeczy – studia na Wydziale przez wiele lat tak właśnie wyglądały. Studenci najpierw dostawali bardzo solidne fundamenty wiedzy humanistycznej z bardzo wielu dziedzin (od historii filozofii do historii kina), a potem skupiali się na tym, co ich najbardziej interesowało. Koenig miał na to własną (a właściwie oksfordzką) formułę: coś o wszystkim, wszystko o czymś jednym.

A tak naprawdę szło o to, żeby wykształcić i ukształtować inteligentów. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych miało to jeszcze sens i było potrzebne.

Jeśli Wydział z owych pierwszych lat miał być w najgłębszym zamyśle kuźnią inteligencji, to ostrej selekcji kandydatów musiał towarzyszyć staranny dobór wykładowców. Ostatecznie szło o spotkanie osobowości: tych dojrzałych z tymi „zapowiadającymi się”. Z tego względu dziekan Koenig nie przywiązywał wielkiej wagi do typowo akademickich formalności, w charakterze wykładowców zapraszał ludzi, którzy w jego przekonaniu mieli coś do powiedzenia, bez

względu na to, czy reprezentowali naukę, czy dziennikarstwo, czy wreszcie praktykę teatralną. Stąd obok wielkich uczonych, jak profesor Zbigniew Raszewski, który stał na szczycie wydziałowej hierarchii i stanowił najwyższy autorytet, zajęcia prowadzili wybitni publicyści i krytycy, jak sam Koenig, Marta Fik, Andrzej Wanat, Krzysztof Teodor Toeplitz czy Ludwik Erhardt. Obok znakomitych przedstawicieli wielu dyscyplin humanistycznych – historii (Stefan Meller), literatury (Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Stefan Treugutt, Janusz Maciejewski), historii sztuki (Agnieszka Morawińska), historii teatru (Zbigniew Wilski, Józef Szczublewski, Anna Kuligowska, Lech Sokół, Jerzy Adamski) ze studentami pracowali reżyserzy (Jerzy Zegalski, Andrzej Ziębiński), scenografowie (Zenobiusz Strzelecki), specjaliści od słowa (Krystyna Mazur)...

I u samego początku, i jeszcze potem przez wiele lat Wydział był swoistym „dziełem w toku” – nie przybierał żadnego okrzepłego raz na zawsze kształtu, ciągle się zmieniał, także pod naciskiem studentów, którzy do reformowania Wydziału rzucili się w okresie między Sierpniem '80 a Grudniem '81. W wyniku pierwszych wolnych wyborów przeprowadzonych w Szkole Teatralnej Koenig stracił stanowisko dziekana. Nowym dziekanem została Marta Fik. Na krótko. W stanie wojennym została zmuszona do rezygnacji ze swej funkcji. Władze na dwa lata zawiesiły nabór na Wydział. W jego historii nastąpiła pierwsza ważna cezura, po której wiele rzeczy wróciło do dawnego biegu, ale też coś zaczęło się powoli zmieniać.

Zawieszenie przyjęć na Wydział stanowiło w gruncie rzeczy karę za polityczne zaangażowanie wykładowców i studentów. Tak się osobliwie złożyło, że zajęcia na Wydziale prowadziło przynajmniej kilka osób, które w drugiej połowie lat siedemdziesiątych mniej czy bardziej otwarcie sprzyjały opozycji demokratycznej, były sygnatariuszami listów protestacyjnych (np. w sprawie zmian w konstytucji), publikowały w podziemnej prasie i nie bały się wyrażać swoich poglądów podczas zajęć. Niezwykle było to, że rektor Łomnicki, bądź co bądź członek Komitetu Centralnego PZPR, rozpiął nad niepokornymi wykładowcami parasol bezpieczeństwa i dał im pracę, której gdzie indziej znaleźć by nie mogli: z powodów politycznych przed profesorem Raszewskim zamknięty był Uniwersytet Warszawski (podobnie jak przed Januszem Maciejewskim), po 1968 roku Stefanowi Mellerowi zablokowano karierę naukową, Marta Fik, podpisując listy protestacyjne, straciła fotel recenzenta w tygodniku „Polityka”.

Nastroje kontestacyjne obejmowały też wielu studentów, niektórzy udzielali się jako drukarze i kolpor-

terzy w podziemnych wydawnictwach, większość z zapalem czytała „bibulę”. Na zajęciach Marty Fik, oficjalnie poświęconych krytyce teatru współczesnego, studenci de facto poznawali prawdziwą historię „kultury polskiej po Jalcie”, z całym jej kontekstem politycznym. Fik zapraszała niekiedy nadzwyczajnych gości, na przykład Jana Józefa Lipskiego, który wystąpił jako historyk, opowiadając o Październiku '56 i zwłaszcza o Klubie Krzywego Koła, ale przecież od 1977 roku był liderem Komitetu Obrony Robotników i tę jego opozycyjną aktywność trudno było podczas spotkania zignorować.

Na podobnej zasadzie wykłady Janusza Maciejewskiego z literatury współczesnej obejmowały oficjalnie niedostępne dzieła pisarzy emigracyjnych i publikujących w tak zwanym drugim obiegu. Jerzy Timoszewicz pod szyldem nauk pomocniczych prowadził prywatne seminarium z historii życia literackiego w Polsce, omawiając rolę paryskiej „Kultury” i londyńskich „Wiadomości”. Wreszcie Stefan Meller nakłaniał do dyskusji nad książką Bohdana Cywińskiego *Rodowody niepokornych*...

Była, rzecz jasna, i druga strona medalu, rozmaite serwituty w postaci nauk politycznych, ale że nikt ich nie traktował poważnie, to i wspominać o nich nie warto.

Swoboda dyskusji, otwartość w myśleniu, odwaga sądu były zresztą cechą większości zajęć. Fascynowali także ci wykładowcy, którzy albo pozostawali politycznie neutralni czy wręcz oderwani od rzeczywistości (jak Józef Szczublewski), albo swoje ambicje lokowali po stronie władzy (jak wspaniała profesor Jerzy Adamski czy Krzysztof Teodor Toeplitz). Liczyła się siła osobowości, wiedza, inteligencja, dowcip, swada.

Szybko się okazało, że Wydział dawał swoim wychowankom jedyną w swoim rodzaju formację. Była ona jak najdalsza od wąskiej specjalizacji, przeciwnie polegała na umiejętności funkcjonowania w bardzo wielu dziedzinach kultury i życia publicznego. Długo też wydawało się, że ta z gruntu inteligencka formacja jest potrzebna i przydatna. Paradoksalnie przekonanie to podważone zostało w wolnej Polsce, zwłaszcza dziś, gdy inteligencja odchodzi do historii, a standardy wykształcenia zupełnie na czymś innym polegają. Ale to już temat na inne opowiadanie...

Janusz Majcherek – krytyk, felietonista, redaktor, wykładowca, kierownik literacki teatrów. Absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze PWST (1982). W latach 1982–2006 związany z miesięcznikiem „Teatr”; od 1987 roku prowadzi na macierzystym wydziale zajęcia z najnowszej historii teatru polskiego i krytyki teatralnej.

Wyzwoliny 2015

Arkadiusz Karapuda

Praca dyplomowa i jej obrona to finałowy odcinek edukacji artystycznej na Wydziale Malarstwa – *attestatio* zmieniające terminatora w czeladnika i dające prawo do „podejmowania się wszelkich robót / w zakres malarstwa wchodzących”¹ lub – jak wolą niektórzy krytycy – nieistotny, pozbawiony znaczenia w art worldzie element zapóźnionego wyższego szkolnictwa artystycznego, nieprzystającego do współczesnej rzeczywistości.

Na wystawie *Dyplomy 2015* w warszawskiej ASP na przełomie czerwca i lipca zaprezentowano dwadzieścia dziewięć realizacji powstałych w sześciu pracowniach. Obrony eksponowanych prac ze względu na skomplikowany ogólnouczelniany terminarz odbyły się w dwóch turach – 15 i 16 oraz 29 i 30 czerwca.

W tym roku wystawa młodych twórców była otwierana kolejno w sześciu miejscach: Galerii Studio, galerii Lufcik (Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków), Lutheraneum (podziemia kościoła ewangelicko-augsburskiego pw. Świętej Trójcy), Anna Sudol Gallery, budynku Wydziału Malarstwa (ASP) i galerii Turbo (ASP).

Galeria Studio

Pierwsza odsłona tegorocznych ekspozycji dyplomowych odbyła się w Galerii Studio w ramach cyklu „Debiuty w Studio”. Na szczególną uwagę zasługiwał tu dyplom Katarzyny Dyjewskiej (promotor prof. Krzysztof Wachowiak). Sprawnie wykonane

wielkoformatowe kompozycje, przedstawiające wybrane fragmenty architektury, w ciekawy sposób interpretują przestrzeń, posługując się rozwiązaniami awangardowymi ze sprytnie kokietującym oko widza detalem. Relacja detal – ogół wydaje się dla Dyjewskiej istotnym, jeśli nie podstawowym, budulcem jej obrazów. Niemal chorobliwe budowanie struktury plamy barwnej za pomocą skrętnie kreślonych równoległych linii, będących malarskim ekwiwalentem ściany pokrytej ceglany wątkiem, pozwala odbierać te obrazy zarówno na poziomie abstrakcyjnym, jak i w ramach szeroko rozumianego przedstawienia, zaś ciekawa, niekiedy ziemista, a innym razem zimna błękitna kolorystyka tych już docenionych² płócien sprawia, że na długo zapadają one w pamięć.

Być może mniej przebojowa, ale niepozabawiona wyjątkowości jest propozycja Agnieszki Zabrodzkiej (promotor prof. Stanisław Baj). Autorka stworzyła serię lirycznych prac, wpisujących się w neoromantyczną ideę relacji człowiek – natura. Zabrodzka zaprosiła nas do onirycznej wizji pełnej odbić, refleksów i światów równoległych. To bezpretensjonalne, biegle warsztatowo malarstwo pełne jest niedopowiedzeń i tajemnic. Sam sposób malowania i widzenia natury bliski twórczości Petera Doiga wydaje się jednak niepotrzebnie tłumiony przez akademickie konwenanse. Farba mogłaby tu spływać jeszcze swobodniej, formaty aż proszą się o powiększenie, a gama kolorystyczna wymagałaby śmielszej rozbudowy. Mimo to Zabrodzkiej udało się zaprosić widza do przegłądania się w jej wizji natury i jestem przekonany, że w kolejnych kompozycjach przełamie granicę regularnego obrazowania rzeczywistości.

Zagadnienie postrzegania natury podejmowane jest zresztą nie tylko przez Zabrodzką. Magdalena Kossakowska (promotor prof. Stanisław Baj) wykreowała wyrafinowane kolorystycznie pejzaże, które mogą przywołać na myśl dalekie echa Czapskiego, Nachta, Potworowskiego czy Dominika. Natomiast Aleksandra Rzeszowiak (promotor prof. Stanisław Baj) przygotowała wielkoformatową kompozycję inspirowaną ptasim upierzeniem. Z serii kilkudziesięciu abstrakcyjnych obrazów stworzyła monumentalny układ oparty na kwadratowym module. Zabieg ciekawy, choć dość popularny wśród tegorocznych dyplomantów

1. Fragment tekstu dyplomu „wyzwolinowego” Janiny Herget z 1936 roku, cyt. za: *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. naukowa J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012, s. 230.

2. Praca dyplomowa Katarzyny Dyjewskiej została uhonorowana wyróżnieniem rektorskim oraz Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na VII Ogólnopolskiej Wystawie Najlepszych Dyplomów Akademii Sztuk Pięknych 2015.

(Owczarek, Jarnuszkiewicz, Czerniewicz, Kamieniecka, Siudek). Plótka Rzeszowiak to uczta dla oka. Wartości malarskich jest tu pod dostatkiem, a niejednoznaczne zestawienia poszczególnych modułów pozwalają puścić wodze fantazji poza wskazywane przez autorkę zainteresowania ornitologią. Rzeszowiak może oczywiście zostać posądzona o nadmierny formalizm, malowanie dla samego malowania czy też przeakcentowanie aspektu estetycznego. Mnie jednak znacznie bardziej przeszkadza brak konsekwencji i włączenie do ekspozycji pojedynczych prac złożonych z dwóch, trzech i czterech modułów.

Zupełnie inną strategię przyjął Sławomir Gębczyński (promotor prof. Jarosław Modzelewski), który za sprawą swoich obrazów próbował wykazać się brakiem pokory i „wypiąć się” na widza. Wśród obrazów artysty znalazły się bowiem prace prezentujące wypiętą pupę. W konsekwencji widz nie traktuje tego poważnie i odbiera osiem wielkoformatowych obrazów Gębczyńskiego bardziej w kategoriach rysunku satyrycznego niż krytycznego malarstwa. Niezbyt szczęśliwym zabiegiem wydaje się w tym przypadku dosłowność w nawiązaniu do twórczości promotora. Zwłaszcza w obrazie *Kolejka* widoczne są zapożyczenia z obrazu *Kino* (1989) Jarosława Modzelewskiego. Przez to obrazom dyplomowym Sławomira Gębczyńskiego bliżej do persyflażu niż do estetyki transawangardy. Gębczyński wygrywa jednak plastyczną dosłownością w operowaniu rysunkowo opracowaną figurą i służebnym wobec niej płaskim tłem, które poddawane podziałom zdradza inklinacje do ciekawych gier barwnych.



Praca dyplomowa
Anny Sudol

Jak co roku wśród dyplomów nie mogło zabraknąć motywów surrealistycznych, które od pewnego czasu cieszą się popularnością. Należą do nich prace malarskie Natalii Jarnuszkiewicz (promotor prof. Jarosław Modzelewski). Kwadratowe sporych rozmiarów płótna o nieco zbyt mocno przyszarzalej, zgaszonej kolorystyce, ale ciekawej poetyce, mogą przywołać na myśl skojarzenia z twórczością Giorgia de Chirica czy nawet „zmęczonych rzeczywistością”. W podobnym surrealistycznym duchu utrzymane są płótna Zuzanny Gaszyńskiej (promotor prof. Krzysztof Wachowiak). Artystka na sporych podobrazach namalowała obsesyjnie wijące się, dekoracyjne, innym razem realistyczne, płaskie lub przestrzenne, kolorowe lub szare, błyszczące bądź matowe, odmieniane przez wszystkie przypadki i traktowane sprzecznymi idiomami malarskimi – węże.

Charakterystyczna dla tegorocznych propozycji dyplomowych wydaje się nieśmiała próba przełamania stereotypu obrazu jako malowidła olejnego na płótnie. Na ekspozycji w Galerii Studio pojawiły się bowiem sprawnie wykonane na papierze prace Dominiki Cichońskiej (promotor prof. Krzysztof Wachowiak), a w budynku Wydziału Malarstwa wypełniająca klatkę schodową papierowa szarfa pokryta ornamentem autorstwa Dominiki Kossakowskiej (promotor prof. Stanisław Baj), wielkoformatowe nasycone intensywnym kolorem, nieco dekoracyjne akwarele Ewy Kamienieckiej (promotor prof. Stanisław Baj) oraz monumentalna *Kaligrafia Tai Chi* Zofii Lelek-Torchalskiej (promotor prof. Stanisław Baj).

Oglądając realizacje dyplomowe eksponowane w Studio, nie sposób nie zwrócić uwagi także na dyplom Klaudii Chomy (promotor prof. Stanisław Baj), który wręcz „utrudnia” oglądanie prac innych autorów. *Environment* – pozornie przypadkowa sterta wysłużonych biedermeierowskich mebli skonfrontowanych z ich reprodukcjami w postaci klasycznych obrazów olejnych na płótnie oprawionych w zdobione ramy – nawiązujący między innymi do konceptualnych prac Kosutha³, powoduje u widza refleksję nad rolą przedmiotu i jego wizerunku w kulturze wizualnej Zachodu.

Galeria Lufcik

W galerii Lufcik nad całością ekspozycji dominuje prosty wizualnie, ale bogaty w liczne odniesienia treściowe dyplom Iwony Teodorczuk-Możdżyńskiej (promotor prof. Jarosław Modzelewski). Pośród obrazów o różnorodnym formacie dyplomantka umieściła malowidło inspirowane wykresem dysproporcji zarobków. U Teodorczuk-Możdżyńskiej znaleźć można bardziej lub mniej dosadne inspiracje, między innymi twórczością Malewicza (tryptyk z emblematycznie przedstawionymi żeńskimi wersjami wierzchnich sutann, zarezerwowanych tradycyjnie dla kapłanów katolickich) czy Jerzego „Jury” Zielińskiego (głównie poprzez zastosowanie barw dopełniających i użycie motywu zębów, będących echem lub powidokiem ust Jury’ego⁴).

Obok prac Teodorczuk-Możdżyńskiej eksponowany był cykl prac Pauli Kaniewskiej (promotor prof. Jarosław Modzelewski) „Gry miejskie”. Obrazy Kaniewskiej to rodzaj twórczości osobnej, szczerzej i osobistej. Autorka zdaje się używać malarstwa do notowania codziennych

spostrzeżeń dotyczących relacji międzyludzkich i napięć pomiędzy figurą a przestrzenią zarówno w aspekcie wizualnym, jak i psychologicznym. Malarstwo Kaniewskiej nie jest twórczością przełomową, rewolucyjną czy nawet efektowną – w tym jednak wypadku wydaje się to jego zaletą, bo szczerość wyrazu i indywidualność tych płócien jest uderzająca.

Kolejną część przestrzeni wystawienniczej w Lufciu wypełniały prace Marty Sobierajskiej (promotor prof. Stanisław Baj) – seria zamkniętych w zimnej gamie kolorystycznej wnętrz, widoków przez okna, uchylonych drzwi lub fragmentów architektury. Wyludnione płótna Sobierajskiej odnosiły się przede wszystkim do granicznych symboli przestrzeni oraz fenomenologii miejsca i tworzyły nastrój melancholii, nostalgii, a czasem nawet smutku. Obrazy Sobierajskiej wygrywają przede wszystkim odpowiednio zbudowanym nastrojem, jednak motywy przez nią przedstawione w połączeniu ze średnimi formatami wydają się odrobinę za bardzo akademickie.

Lutheraneum

Tegoroczna wystawa dyplomowa miała swoją odsłonę również w Lutheraneum. W tym trudnym ekspozycyjnie wnętrzu swój dyplom zaprezentowała Ilona Gawrońska (promotor prof. Stanisław Baj). Cykl trzydziestu trzech jednolitych formatem i kompozycją prac przedstawiał najróżniejsze warianty wizerunku głowy dyplomantki, będące reminiscencją autoportretu fotograficznego wykonanego w trakcie pobytu autorki w szpitalu. Wizualnie estetyka prac nawiązuje wprost do popowych portretów i autoportretów Warhola. Dyplom malarski Gawrońskiej, choć efektowny i zapadający w pamięć, mógłby jednak lepiej znieść próbę warsztatowej jakości, co, niestety, dało się zauważyć po bliższym oglądzie obrazów.

Anna Sudol Gallery

Próbą zdecydowanego wylomu w tegorocznych dyplomach wydaje się praca dyplomowa Anny Sudol (promotor prof. Jarosław Modzelewski), która aspiruje do bycia hitem⁵. Już samo odseparowanie się od reszty dyplomantów i indywidualne wynajęcie „osobnej” przestrzeni na potrzeby wystawy dyplomowej jest zabiegiem, który zdecydowanie wyróżnia ten projekt. Dyplomantka w ramach aneksu wykonanego w Pracowni Sztuki w Przestrzeni Publicznej (promotor

3. Joseph Kosuth, *Jedno i trzy krzesła*, 1965.

4. *Czyhanie pocalunku*, 1969; *Prawo puszczy*, 1976; *Witajcie kochani*, 1977.

5. Praca dyplomowa Anny Sudol została uhonorowana wyróżnieniem rektorskim, a autorkę zaproszono do udziału w tegorocznej odsłonie wystawy *Coming Out*.

prof. Mirosław Duchowski) stworzyła fikcyjne miejsce i postaci: Anna Sudol Gallery, galerniczkę Annę Sudol, i kuratorkę o tym samym imieniu i nazwisku. Jedynie wystawiająca swe prace artystka jest autentyczna, a i to nie jest do końca pewne. Szacunek i podziw budzą przede wszystkim wysiłek, nakład pracy, koncept, logistyka i organizacja całego przedsięwzięcia. Ambitna postawa dyplomantki powoduje, że jej dyplom traktujemy jako pełnoprawny mainstreamowy projekt artystyczny i w zasadzie próżno tu szukać rażących błędów czy niedoróbek. Rozczarowanie budzi jednak fakt, że cała ta mistyfikacja mistyfikacją w zasadzie nie jest, bo wszyscy biorący udział w przedsięwzięciu, włącznie z krytyką i publicznością, robią to w pełni świadomie. Autorka „pseudomistyfikacji” zatytułowanej *Jak sztuka zniszczyła mi życie* puszcza oko do widza, a widz puszcza oko do autorki. Wszyscy świetnie się bawimy we własnym towarzystwie i z dumą rozmawiamy o prawach rządzących polskim mikrorynkiem sztuki. Niestety, prawie nikt nie mówi o obrazach i rysunkach (będących główną częścią dyplomu) znajdujących się na zaaranżowanej wystawie. Stają się one atrapami, wyduszkami bez znaczenia, co zdają się potwierdzać sylwetowe standy, przedstawiające autorkę pośród gwiazdorów sztuki krytycznej. A szkoda, bo obrazy Anny Sudol – mimo rozpoznawalnych inspiracji pop-banalizmem⁶, twórczością Alexa Katza czy współczesnym malarstwem chińskim⁷ – wydają się całkiem udane, chociaż ograniczają się do ilustracji tytułowej tezy: jak sztuka zniszczyła mi życie, przez co ich odbiór ulega znacznemu splaszczeniu. Płaskie plamy kolorów i niemal komiksowe wizerunki artystki w zaskakujących sytuacjach mówią niekiedy więcej o autorce niż lektura jej dyplomowej pracy teoretycznej, publikowanej obecnie na łamach internetowego wydania magazynu „Szum”⁸. Dla mnie najciekawsze z całej propozycji dyplomowej Anny Sudol były pozornie niewinne czarno-białe rysunki, zatytułowane *Storyboard*, będące w zasadzie satyrą na art world. Używając minimum środków Sudol lapidarnie i zjadliwie, aczkolwiek z dużym poczuciem humoru, wyraziła całą prawdę o prawidłach współczesnej sztuki i towarzyszącego jej środowiska. Niestety, prace te pozostają tylko wypełniaczem i grupą zbędnych artefaktów zgromadzonych w Anna Sudol Gallery. W rezultacie

dyplomantka osiąga to, co chciała – wchodzi w świat sztuki, zabiera głos w jego autorefleksyjnym dyskursie, wreszcie udowadnia sobie i światu, że jest ambitną i zdolną młodą artystką. Pozostaje jednak pytanie: co taka konstatacja wnosi do sztuki jako takiej? Czy hermetyczne pytania sztuki o samą siebie mają znaczenie dla kogokolwiek poza wąską kilkudziesięcioosobową grupą? Wydaje mi się, że najciekawsze będą kolejne posunięcia Anny Sudol. Czy świeżo upieczona absolwentka skupi się na pytaniu o sztukę poprzez sztukę, czy raczej była to jednorazowa sytuacja wykreowana na potrzeby pierwszej indywidualnej dyplomowej wystawy, mającej być przepustką do rynku sztuki?

Wydział Malarstwa

Kolejnym miejscem zbiorowej ekspozycji w ramach wystawy *Dyplomy 2015* był budynek Wydziału Malarstwa. Prezentowało tu swoje prace czternastu dyplomantów rozmieszczonych w poszczególnych pracowniach na trzech piętrach budynku. Na szczególną uwagę zasługiwały tu przede wszystkim realizacje Aleksandry Koper (promotor prof. Krzysztof Wachowiak), Emilii Czerniewicz (promotor prof. Stanisław Baj) i Anity Kucharczyk (promotor prof. Wojciech Cieśniewski).

Pierwsza z wymienionych autorek, doceniona zarówno przez publiczność, jak i komisję dyplomową⁹, pokusiła się o zaaranżowanie całego wnętrza, nie dzieląc ekspozycji na część malarską i część aneksową (tkanina eksperymentalna, promotor prof. Barbara Łuczkwiać). Dla Koper obiektem zainteresowania jest kultura popularna Korei Południowej. Młoda artystka z powodzeniem wykreowała świat koreańskich idoli show-biznesu, przy użyciu prostych grafik komputerowych powielanych za pomocą wielkoformatowych wydruków na podłożach płóciennych i papierowych. Efektem końcowym stało się wnętrze kąpiące złotem, ociekające różem i bogate w zgrzytliwe zestawienia barwne. Koper zadając pytanie o moralność, etykę i sens kultury popularnej, sięga, niczym Andy Warhol, po środki i rozwiązania plastyczne wzięte wprost z kultury masowej. Całość ekspozycji nieco przytłacza, ale na pewno robi wrażenie i nie pozostawia widza obojętnym. Jedynym mankamentem może wydawać się pozorny brak stosunku

6. Termin zdefiniowany przez krytyków pisma „Raster”, Lukasz Gorczyć i Michał Kaczyński, na potrzeby określenia sztuki młodych artystów debiutujących ok. roku 2000, pl.wikipedia.org/wiki/Banalizm [dostęp: 23.07.2015].

7. Przede wszystkim Yue Minjun.

8. magazynszum.pl/bez-kategorii/jak-sztuka-krytyczna-zniszczyła-mi-zycie-odc-1-idylla [dostęp: 23.07.2015].

9. Aleksandra Koper została zaproszona do udziału w tegorocznej odsłonie wystawy *Coming Out*.



autorki do tematu, który wzięła na warsztat. Ale może o to właśnie chodzi Aleksandrze Koper? Może to właśnie widz w zderzeniu z wybujałą i wręcz karykaturalną formą ma podjąć decyzję i poddać własnej ocenie zjawisko współczesnego celebrytizmu?

Zupełnym przeciwieństwem zaproponowanego przez Koper świata show-biznesu jest przestrzeń wykreowana przez Emilię Czerniewicz. Autorka wyzwalając obraz z akademickich powinności technologicznych, pozwoliła światłu na emancypację wobec płaskiego rozumienia obrazu. Efekt ten uzyskała poprzez wykorzystanie okien we wnętrzu jednej z pracowni jako podłoża do przygotowania monumentalnego witrażu, który w znakomity sposób narzucił wnętrzu chłodny, świetlisty charakter. Zbudowany w ten sposób nastrój jest rodzajem tła – kontekstu do zakomponowanej na jednej ze ścian mozaiki

złożonej z różnego formatu kwadratowych i sześciennych modułów ekspresyjnie pokrytych malarskimi gestami, nawiązującymi do chmur, mgły, powietrza i innych niebiańskich struktur. Mimo potencjalnych zarzutów o zbyt formalizm i niedostatki ekspozycyjne w stosunku do wymarzonego whitecube'a realizacja Czerniewicz wydaje się ambitną i ciekawą pracą z wdzięcznymi możliwościami dalszego jej rozwoju.

Trzecim robiącym bardzo pozytywne wrażenie dyplomem wystawianym w budynku Wydziału Malarstwa jest realizacja Anity Kucharczyk. Autorka wykonała cztery monumentalne obrazy przedstawiające wnętrza. Jednak prawdziwą treścią tych prac wydaje się zagadnienie mistycznego i symbolicznie rozumianego światła. Obrazy Kucharczyk malowane dość tradycyjnie przy użyciu techniki olejnej, temperowej i woskowej mogą przywołać na myśl przede



Praca dyplomowa
Aleksandry Koper

wszystkim liczne rysunki Caspara Davida Friedricha, przedstawiające pojedyncze okna lub drzwi jego pracowni. Części malarskiej towarzyszą formy przestrzenne wykonane w ramach aneksu w Pracowni Struktur Wizualnych (promotor prof. Jacek Dyrzyński), które poprzez zastosowanie obłych form równoważą surowe i niemal geometryczne obrazy. Niestety, mały niedosyt powoduje w tym przypadku achromatycznie potraktowane światło, zbyt lokalnie kładzione kolor czy delikatnie przyczernione strefy cieni i półcieni. Są to jednak subiektywne uwagi kreślone przeze mnie niejako na marginesie, gdyż realizacja dyplomowa Anity Kucharczyk zasługuje na wysoką notę, co zostało już zresztą potwierdzone wyróżnieniem dziekańskim, a autorkę zaproszono do udziału w tegorocznej odsłonie wystawy *Coming Out*.

Poza trzema zdecydowanie wyróżniającymi się pracami dyplomowymi spośród tych eksponowanych na Wydziale Malarstwa warto również wspomnieć o skromnym, niemal minimalistycznym dyplomie Michaliny Izert (promotor prof. Jarosław Modzelewski). Niewielkich rozmiarów drewniane podobrazia z kredową lub gipsową wyprawą poddane oszczędnym zabiegom rzeźbiarsko-rytowniczym lub malarskim kreują świat mikro- i makrokosmosu.

Zwyczajność miesza się tu z odświętnością, duże z małym, a przedmiot z ikoną. Punktem odniesienia do tych prac wydaje się dopiero odbiorca, bez którego mogą być one równie dobrze dekoracyjnym souvenir z dalekiej podróży, jak i przedmiotem kultu. Michalina Izert gra w swoich pracach ze skalą i grę tę prowadzi według własnych reguł.

W pozostałych pracowniach w budynku Wydziału Malarstwa rozmieszczone zostały prace dyplomowe Aleksandry Siudek (promotor prof. Krzysztof Wachowiak), w postaci cyklu malarskiego mieszczącego się w stylistyce fotograficznego realizmu; seria obrazów Anny Libin-Libery (promotor Andrzej Rysiński, prof. ASP), relacjonującej widzowi otaczający świat przez te elementy miejskiego pejzażu, które w efektowny sposób zbliżyła do języka abstrakcyjnego; realizacja Barbary Judy (promotor Andrzej Rysiński, prof. ASP), inspirowana formami pochodzącymi z estetyki tatużu; doskonale warsztatowo, aczkolwiek może zbyt szkolne, prace Huberta Gdaka (promotor prof. Krzysztof Wachowiak). Ponadto niemal jednym tchem można wymienić nazwiska Patrycji Kurus i Moniki Lipiec (promotor prof. Wojciech Cieśniewski). Pierwsza usytuowała swój dyplom gdzieś w okolicy estetyki Bacona i etosu sztuki jako wyniku głębokiego przeżycia

w następstwie doświadczania bólu i cierpienia, zaś druga, korzystając z dorobku informelu, spenetrowała tematykę mistycznie rozumianego światła, odwołując się przy tym do utopijnej wizji „sztuki dla sztuki”. Ostatnim autorem w tej swoistej wyliczance związanej z ekspozycją na Wydziale Malarstwa jest Jan Bobkiewicz (promotor prof. Marian Czaplą), którego obrazy, mające ambitnie mówić o wojnie i związanej z nią propagandzie, sprawiały, niestety, wrażenie szkiców lub wstępnych notatek na jej temat.

Galeria Turbo

Ostatnia z omawianych prac dyplomowych nosiła tytuł *Pogłos*. Była eksponowana w studenckiej galerii Turbo, a jej autorką jest Dominika Owczarek (promotor prof. Stanisław Baj). Młoda artystka broniła swojego dyplomu jako ostatnia w tak zwanym „pierwszym” ustawowym terminie i okazało się, że było na co czekać. Uważam bowiem, że jest to najlepszy i najdojrzały tegoroczny dyplom¹⁰. Owczarek dzieli się z widzem osobistym doświadczeniem utraty bliskiej osoby. Czyni to jednak bez ostentacji, z dużym wycuciem klasy, w sposób formalnie przejrzysty i zasadny. Dyplom Owczarek wydaje się jednorodny i autorka nie wydziela z niego części głównej i aneksowej (tkanina artystyczna, promotor prof. Dorota Grynczel). Większą część ścian galerii pokryła swobodnie komponowaną mozaiką z kwadratowych, niewielkich rozmiarów obrazów, będących fragmentarycznymi powidokami inspirowanymi zdjęciem bliskiej osoby. Obrazom namalowanym z dużą dbałością warsztatową towarzyszą fotograficzne obiekty-mozaiki, dekonstruuje ostatnie zdjęcia utraconej osoby. Ponadto autorka daje nam także możliwość obcowania z różnorodnie farbowanymi, malowanymi i drukowanymi tkaninami, tworzącymi dużych rozmiarów kompozycję strukturalnie przypominającą wyżej wymienione mozaiki fotograficzne. Realizacja dyplomowa Dominiki Owczarek jest spójna i w sposób dojrzały plastycznie wypowiada refleksje na temat pamięci, utraty i obecności.

Warto zauważyć, że nawet z tak chaotycznej prezentacji jaką są *Dyplomy 2015* wybijają się autorzy, których prace dyplomowe zapamiętamy przez długie lata bez względu na ich dalszą aktywność artystyczną. W tym roku do takiego zestawu należy zaliczyć przede wszystkim Emilię Czerniewicz, Katarzynę Dyjewską, Aleksandrę Koper, Anitę Kucharczyk, Dominikę Owczarek i Annę Sudół. Większości realizacji dyplomowych, przede

wszystkim zaś pracom wymienionych powyżej sześciu autorek, należałoby się zapewne solidne kuratorskie opracowanie, włączające ułożenie ekspozycji według przeważających wątków treściowych, stosunku do współczesności czy formy plastycznej, a także opracowanie teoretyczne i towarzyszącą pokazowi publikację książkową. Taka wystawa musiałaby jednak odbyć się dopiero po obronie dyplomów i być osobną ekspozycją, skonstruowaną na bazie wiedzy nabytej przez potencjalnego kuratora podczas egzaminów dyplomowych.

Mimo szacunku do systemu pracowni mistrzowskiej, proponuję autorom tegorocznych dyplomów już teraz zdobyć się na odwagę i podjąć ryzyko samodzielnej deklaracji artystycznej. Jedyną bowiem istotną wartością prac dyplomowych jest ich jakość artystyczna, mierzona nie przez gremia akademickie, środowiskowe czy instytucjonalne, ale przez czas i samych autorów przekonanych o własnej wartości i zasadności osobistych przekonań, niezależnie od aktualnego wiatru dziejów.

Fot. Arkadiusz Karapuda

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 na 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/∞.

10. Praca dyplomowa Dominiki Owczarek została uhonorowana wyróżnieniem rektorskim.

Wszystko, co dobre w teatrze

Ewa Uniejewska

Po ogłoszeniu wyników pierwszej edycji Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych ITSELF Jacques Lassalle (przewodniczący jury) udzielił Edwardowi Wojtaszkowi wywiadu, w którym nazwał inicjatywę Akademią Teatralną czymś „oczywistym” i „potrzebnym”¹. Kolejne edycje festiwalu – w tym roku odbył się on po raz ósmy – dowodzą, że w tej kwestii nic się nie zmieniło. Raz na dwa lata, zazwyczaj na przełomie czerwca i lipca, zjeżdżają do Warszawy młodzi adepci aktorstwa, dopiero zaczynający przygodę z zawodem. Przybywają z różnych stron, nie tylko z Europy; tym razem obok zespołów z Hiszpanii, Litwy, Niemiec, Włoch, Czech, Austrii, Belgii i Polski zaprezentowały się szkoły z Iranu i Stanów Zjednoczonych. Tradycje artystyczne, z których wyrastają, są różne (niejednokrotnie także w sensie jakościowym), ale jedna rzecz łączy wszystkie te grupy – młodzięcza pasja do teatru.

Każda kolejna edycja festiwalu stwarza okazję do ponownego rozpatrzenia, czym powinien być spektakl dyplomowy i jakie zadania powinien spełniać. Nie ulega wątpliwości, że aktorskie dyplomy to produkcje szczególne; są podsumowaniem edukacji, prezentacją umiejętności nabytych podczas kilkuletnich, intensywnych studiów. Są wizytówką młodych aktorów – ważne więc, by grane przez nich role podkreślały szczególne predyspozycje i zdolności każdego z nich, a nie stanowiły przedsięwzięcie podporządkowanego komercyjnym prawom rynku czy rozbuchanemu ego reżysera. Jacques Lassalle we wspomnianym wywiadzie ustawił poprzeczkę jeszcze wyżej, twierdząc, że „szkoła nie powinna naśladować takiego teatru, jaki uprawia się dzisiaj, ale wymyślać przyszłość”².

Tegoroczne jury festiwalu nie miało takich ambicji. Janusz Głowacki (polski prozaik i ceniony dramaturg, przewodniczący jury), Claudio de Maglio (włoski aktor, tancerz i reżyser, którego spektakle były nagradzane w poprzednich edycjach ITSELF), Stanisław Moisiejew (ukraiński reżyser i dyrektor teatrów) oraz

Robert Więckiewicz (polski aktor teatralny i filmowy, zawdzięczający rozgłos rolom w filmach Agnieszki Holland i Andrzeja Wajdy) zdecydowali o przyznaniu głównej nagrody festiwalu spektaklowi w gruncie rzeczy najbardziej klasycznemu.

Lulu Seminarium im. Maksa Reinhardta w Wiedniu (Austria)

W połowie 1892 roku Frank Wedekind zanotował w dzienniku, że podczas spaceru po Champs-Élysées przyszedł mu do głowy pomysł napisania *Schauertragödie* osnutej wokół postaci Kuby Rozpruwacza. Dwa lata później powstała pierwotna wersja dramatu, której główną figurą uczynił Wedekind żeński organ płciowy, w ostatnim akcie brutalnie wycięty z krocza londyńskiej prostytutki Lulu. Historia dziewczyny to dzieje stopniowej i nieuchronnej degradacji: jako małe dziecko zostaje zabrana z ulicy przez sutenera Schigolcha, który bije ją, gwałci i tresuje, a następnie odsprzedaje krytykowi sztuki Schönowi. Uprzedmiotowiona staje się ofiarą szantażu i handlu. Przyjmuje kolejne imiona: Nelly, Ewa, Mignon; giną jej wszyscy kochankowie. Od ostatniego klienta nie bierze pieniędzy, jakby chciała zaspokoić pragnienie miłości i bliskości. W zamian zostaje bestialsko okaleczona i umiera w londyńskich slumsach.

Takie brutalne zagłębienie pod spódnicę przez Wedekinda pod koniec XIX wieku uchodziło za ryzykowne, niemal patologiczne. Eksploracja terenów, na które wyprawiał się Freud, a które sąsiadowały z rubieżami badanymi niegdyś przez Marksa i Nietzschego, była jednak czymś odkrywczym – dziś należy uznać ją

1. J. Lassalle, *Wymyślać przyszłość*, w: *Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza. 75 lat kształcenia dla teatru*, Warszawa 2007, s. 161.
2. *Ibidem*, s. 162.

1.
Lulu (Austria)



za dawno oswojoną klasykę gatunku. To samo można powiedzieć o wiedeńskiej inscenizacji dramatu. Spektakl zaczyna się jakby od końca: na krześle sanitarnym ustawionym na środku pustej sceny siedzi Lulu (Marie-Louise Stockinger), zawinięta jedynie w kawałek materiału, imitujący sukienkę. Dziecięcym wzrokiem wodzi za mężczyzną, który w końcu klęka przed nią i sięga rękoma między jej rozsunięte nogi. Po chwili wyrwa z niej wnętrzości, a dziewczyna pada na podłogę, krzywiąc się z bólu. Odnajduje ją Schigolch (Luka Vlatkovic). Podśpiewując pod nosem, zdziera z dziewczyny ubranie i szmatą ściera krew z jej nagiego ciała. Podnosi z ziemi wyrwaną waginę i wkłada ją w rękę Lulu, która nagle nabiera powietrza w płuca. Siada i głośno dysząc pożera organ, którym się krztusi – wypływa go. Już ta dziesięćminutowa uwertura nie pozostawia złudzeń co do konwencji spektaklu. Niemal pusta scena, na której znajdują się jedynie cztery rzędy cienkich rusztowań określających przestrzeń gry, stanie się miejscem intensywnej, niemal dusznej opowieści, przeplatanej ludzką fizjologią, nagością, krwią, seksem, krzykiem, wymiotami, tarzaniem się po podłodze. Był to spektakl szalenie wymagający, trudny zarówno dla aktorów (którzy rewelacyjnie uporali się z zadaniem), jak i widzów, oglądających go w kameralnych i niezupełnie komfortowych warunkach Sceny im. Jana Kreczmara.

Za pełną ekspresji rolę Lulu Marie-Louise Stockinger otrzymała główną nagrodę aktorską. Partnerując jej studenci wiedeńskiego seminarium siłą rzeczy zostali zepchnięci na dalszy plan – zbudowali wyraziste, precyzyjne tło, ale jednak tylko tło. W dużo lepszej sytuacji byli studenci łódzkiej filmówki, którzy zmierzylili się z tekstem Mariusa von Mayenburga.

Kamień
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Teatralna i Telewizyjna im. Leona Schillera w Łodzi (Polska)
W centrum sceny ustawiono duży, ciężki stół. Za nim – fortepian oraz stopy krzeseł, walizek, starych mebli. To zarazem dom należący do rodziny z tradycjami, jak i miejsce pospiesznych przeprowadzek, „cudzych dekoracji, w których trzeba żyć”. Jest rok 1993, przy stole zasiadają trzy kobiety: Heidrun (Anita Tomczak), jej matka Witha (Barbara Wypych) i córka Hanna (Kaja Walden). Nastolatka ma do napisania wypracowanie, które dla Mayenburga staje się pretekstem do retrospektywnych opowieści o trudnych losach dreźnieńskiej rodziny.

Reżyser spektaklu Grzegorz Wiśniewski doskonale wykorzystał możliwości sceny, tworząc głębię mieszczącą w sobie kilka planów akcji. Odpowiednio operując światłem, sprawił, że cztery epoki płynnie nakładały się na siebie. Takie zadanie postawił przed nim autor sztuki, który zbudował tekst z rozsypanych w czasie krótkich scen. Ramą jest współczesność, ale opowieść zaczyna się w latach 30., kiedy Witha z mężem Wolfgangiem przenoszą się do pięknego domu z ogrodem, dotąd zamieszkiwanego przez Żydów. O tych wydarzeniach Hanna będzie wiedziała tylko tyle, że jej dziadek umożliwił Żydom ucieczkę do Ameryki, za co Niemcy obrzucali jego dom kamieniami. Dopiero kolejne sceny wyjawiają tajemnicę śmierci Wolfganga (Maciej Miszczak), który z okrzykiem „Heil Hitler” popełnił samobójstwo.

Spektakl nie tylko w doskonały sposób ilustruje problem postpamięci, wypierania i wybielania ludzkich biografii, lecz także jest znakomitym materiałem na dyplom. Żonglowanie retrospekcjami znacznie komplikuje zadania aktorskie. Młodzi aktorzy ogrywają dobrze przemyślane kostiumy i rekwizyty.



2.
Kamień (Polska)

Wystarczy, że Barbara Wypych zdejmie okulary i zsunie sweter z ramion, a już ze zgarbionej, trzęsącej się staruszki przeistacza się w młodą, pewną siebie mężatkę lub w dojrzałą matkę dorosłej córki, pielęgnującą pamięć o nieżyjącym mężu. Rola Wypych była rzeczywiście najbardziej rozbudowana, ale wszyscy aktorzy dostali szansę stworzenia wyrazistych postaci. Jury postanowiło nagrodzić profesjonalną sesją fotograficzną Alicję Juszkiewicz, która z dużą klasą i wyczuciem wcieliła się w rolę Żydówki Mieze, oraz przyznać nagrodę aktorską Barbarze Wypych.

Przyglądając się wyborom jury, można odnieść wrażenie, że tegoroczny festiwal wygrało aktorstwo filmowe. Przyznając nagrody dwóm studentkom łódzkiej filmówki oraz nagradzając Mike'a Turnera z Instytutu Teatralnego i Filmowego im. Lee Strasberga w Nowym Yorku, jurorzy wyraźnie opowiedzieli się za tym, co może nie rewolucjonizuje myślenia o tworzeniu teatru, ale co wydaje się najbardziej praktyczne.



Zima w czerwieni

Instytut Teatralny i Filmowy im. Lee Strasberga w Nowym Yorku (USA)

Chociaż dramat Adama Rappa został w 2006 roku nominowany do nagrody Pulitzera, nie jest to sztuka najwyższych lotów. Opowiada o dwóch chłopakach, którzy znają się jeszcze ze studiów. Matt (Mike Turner) to od lat dobrze zapowiadający się dramaturg, któremu wciąż nie udaje się osiągnąć sukcesu. Gdy jego dziewczyna zostawia go dla jego najlepszego przyjaciela Davisa (Sean Borderes), chłopak wpada w depresję. Wyleczyć ma go z niej wyjazd z kolegami do Holandii. Tam, w jednym z okien wystawowych w dzielnicy czerwonych latarni, Davis poznaje piękną dziewczynę o ognistych włosach i postanawia „sprezentować” ją Mattowi. Drugi akt rozgrywa się rok później, gdy Christina (Shannon Spangler) staje w drzwiach nowojorskiego mieszkania Matta, licząc na ponowne spotkanie z Davisem.

Amerykańscy studenci zagrali ten spektakl w konwencji wyjątkowo szczegółarskiego realizmu, wyprawiającego prawdę sceny z prawdy przedmiotów. Przestrzeń gry wyznaczono trzema ścianami z parą drzwi i oknem. Skromne wnętrze hotelowego pokoju oraz zagracone mieszkanie Matta nie pozostawiają miejsca na domysły; publiczność siedząca w pierwszych rzędach widowni może bez problemu rozczytać tytuły wypisane na grzbietach książek albo podejrzeć widokówki czy notki wiszące na lodówce. Twórcy spektaklu musieli być konsekwentni. Przyjmując taką konwencję, nie mogli już żadnej ze scen, także scen seksu, ograć metaforą. Odarci z prywatności dali pokaz aktorstwa wysokiej próby, które chwilami dawało zapomnieć o papierowości i naiwności samej sztuki.

Nagrodzeni aktorzy w pełni zasłużyli na uznanie, a jednak ich tryumf prowadzi do przygnębiającej konstatacji: jurorzy opowiedzieli się za aktorstwem, na które jest największe zapotrzebowanie. Doraźność i w gruncie rzeczy łatwość tego werdyktu sprawiły, że wszelkie próby poszukiwań formalnych czy przekraczania konwencji zostały umniejszone. Najciekawszy spektakl festiwalu został zaledwie wyróżniony.

Śniąc śmierć w śniegu

Uniwersytet Soore w Teheranie (Iran)

Sztuka Tuncera Cüenoğlu opowiada o społeczności zamieszkującej górską wioskę. Życie toczy się w niej na ogół spokojnie, ale w porze zimowej niemal zamiera, pogrąża się w strachu przed lawiną, która w każdej chwili może zejść z gór. Jeden głośniejszy dźwięk może doprowadzić do katastrofy. Młody reżyser Jaber Ramezani wykreślił z dramatu większość słów. Również widzom nakazał zajmować miejsca na widowni w niezmaconej ciszy.

Światło na scenie rozjaśnia się bardzo powoli, a oczom widzów ukazuje się scenografia. Pośrodku ustawiono coś w rodzaju równi pochyłej, na której leży ciężarna kobieta. Po lewej stronie wisi zakrwawiona



3.

Zima w czerwieni
(USA)

4.

Śniąc śmierć
w śniegu (Iran)

zwierzęca tusza, a po prawej stoi mały, skromny stół z czterema krzesłami. Siedzący przy nim młody mężczyzna trzyma w dłoniach instrument, ale nie gra na nim. Druga kobieta obmywa starszego mężczyznę (do złudzenia przypominającego jednego ze starców z obrazów El Greca) i pomaga mu się ubrać. Wszystko to dzieje się bardzo powoli, w milczeniu; jest jakby bezwiednym podtrzymywaniem egzystencji. Gdy wszyscy gromadzą się przy wspólnym posiłku, młoda kobieta wykrzywia się w niemym grymasie i powoli kuli się z bólu. Sens tego obrazu oraz zdawkowych rozmów wreszcie dociera do widza – jeśli brzemienne kobieta zacznie rodzić przed nadejściem wiosny, musi zostać pogrzebana żywcem, by ani jej krzyk, ani głos jej dziecka nie przyczyniły się do katastrofy.

Młodemu mężczyźnie udaje się jednak wywalczyć przyzwolenie matki i dziadka, by dziewczyna wydała na świat jego potomka. Pomaga jej starsza kobieta, która otwiera właz umieszczony na równi pochyłej, a prowadzący do wnętrza lodowego grobowca. Dziecko już w nim zostanie – spali się je później, gdy nadejdzie wiosna. Świat może wrócić w swe dawne tryby.

Spektakl Ramezaniego był zdecydowanie najbardziej intrygujący formalnie – nie kończył się, ale powoli wygasł, niemal zapadał w sen. Aktorzy nie wychodzili do braw, co wprawiło nieprzywykłych do tego widzów w niemalą konfuzję. Śniąc śmierć w śniegu bardziej może niż formę dramatyczną przypominało ruchomą instalację, niepokojące zdarzenie bez jasno określonego początku czy końca.

Poszukiwania formalne były mocną stroną także spektaklu belgijskiego, który zrodził się z inspiracji twórczością Tadeusza Kantora. Jurorzy przeszli jednak obok niego obojętnie.

Circum Mortis (sic!)

Wyższa Szkoła Sztuk i Rzemiosł LUCA w Leuven (Belgia)

Pod opieką reżysera Johana Knutsa młodzież z belgijskiej uczelni udała się do Krakowa, by na warsztatach w Cricotece poszerzyć swoją wiedzę o Kantorowskim Teatrze Śmierci. Doświadczenie to stało się inspiracją do stworzenia spektaklu, w którym wiele sekwencji budzi skojarzenia z pracami Kantora (głównie z *Wielopola*). Powstały na scenie „biedny pokoik wyobraźni” został jednak wyraźnie przetworzony, stał się w pełni autorską opowieścią.

Spektakl zaczyna się, gdy potężny mężczyzna ubrany w garnitur ustawia po bokach parkingowe słupki i łańcuchem odgradza widownię od sceny. Za tą linią, ale jeszcze nie na scenie, stoją rzędem aktorzy i zdejmują prywatne ubrania. Zastępują je zniszczonymi



5.

Circum Mortis (sic!)
(Belgia)

kostiumami; jakieś stare futra, płaszcze, ktoś zakłada na głowę brązowe rajstopy, ktoś inny naciąga na nią sweter. Stoją przez chwilę w milczeniu, niemal bez ruchu, a jednak ich ciała zostają poddane dziwnym przeobrażeniom. Każda twarz staje się charakterystyczna, określa ją wyraźny grymas, sylwetka zmienia się niepostrzeżenie. A potem aktorzy zrywają się, podbiegają do siedzącego w głębi mężczyzny w garniturze i otrzymują od niego pudełeczko. Znajduje się w nim barwnik, którym bielą twarze.

Trudno nazwać *Circum Mortis (sic!)* pełnoprawnym spektaklem – jest to raczej szereg etiud, czasami bardzo pomysłowych i zabawnych, a czasami budzących wyraźne skojarzenia ze scenami biblijnymi. Takie jest początkowe obmywanie ciała młodej dziewczyny, z której zsunęto białą suknię i którą zaczęto niemal biczować mokrą szmatą. Ta sama dziewczyna zostanie później przybita do krzyża – ale nie gwoździami, tylko za włosy rozczesywane grzebieniem na poziomej desce. Symboliczny będzie także koniec spektaklu, gdy dopełni się Krąg Śmierci, a na scenie zostanie złożone ciało młodego chłopaka, zawinięte w obrus imitujący całun. Wtedy pozostali aktorzy znów wyjdą przed scenę i powrócą do swojej prywatności.

Co w tym jest kantorowskie? Z pewnością potraktowanie przedmiotów „najniższej rangi”, które w połączeniu z ciałami aktorów budują konkretne narracje. Długi, ciężki, drewniany stół staje się trumną, małżeńskim łóżem, a także miejscem spożywania Ostatniej Wieczerzy. Drzwi w głębi sceny niemal wyjęto z *Wielopola*, pannę młodą także. Również reżyser spektaklu dość swobodnie podchodził pod scenę, by coś sprawdzić czy poprawić – nie był jednak dosłowną kopią Kantorowskiego w spektaklu lub dyrygującego nim. Nie zastosowano też rytmu powtórzeń, wyraźnego muzycznego leitmotiwu, chociaż długa sekwencja etiud odbywała się przy dźwiękach *Wariacji Goldbergowskich*. Dużą przyjemność sprawia śledzenie tych i kolejnych kantorowskich asocjacji, chociaż znajomość

twórczości krakowskiego artysty nie jest konieczna do odbioru tego spektaklu – wystarczy poddać się obrazowi.

Nie wszystkim jednak poszukiwania teatralne powiodły się w równym stopniu.

Bastards in the Mind
Akademia Teatralna „Sofia Amendolea”
w Rzymie (Włochy)

Włoski spektakl był kolejną refleksją na temat upływającego czasu, tym razem z pogranicza teatru tańca. Refleksją wyjątkowo płytką i banalną, a co za tym idzie – bolesną w odbiorze. Sceneria prosta: z góry zwieszono duże, srebrne okręgi przypominające tarcze zegarów, a z kawałka białego materiału stworzono kołyskę lub całun, w zależności od potrzeb. Centralną postacią spektaklu był Everyman, człowiek ubrany na biało, którego życie zostało rozpięte między „potrzebą miłości” a „przygniatającą pustką”. Pozostali aktorzy – ubrani na czarno – to tytułowi *Bastards*, uzbrojeni w srebrne pałki strażnicy czasu, którzy strzegą, by każde wydarzenie nastąpiło w odpowiednim momencie życia: narodziny, dzieciństwo, dojrzewanie, pierwsza miłość, pierwsze rozczarowanie – i tak dalej, aż po grób. Denerwujący, mechaniczny taniec, któremu towarzyszyły motywy dźwiękowe rodem z filmów *science fiction* i bajek Disneya, został wzbogacony krótkimi i pełnymi powagi komunikatami strażników, jak



na przykład: „Dorósł. Nadszedł czas na spotkanie z miłością”. Dodano do tego krótki wypis z Pierwszego Listu do Koryntian, ale nawet to nie zdołało udobruchać „Idealnego zegara” – życie Everymana musiało zakończyć się śmiercią.

Nie był to jednak jedyny przerost formy nad treścią.

W pogoni za szczęściem
Bawarska Akademia Teatralna im. Augusta
Everdinga w Monachium (Niemcy)

Był to spektakl z pogranicza teatru tańca i performansu, z muzyką wykonywaną na żywo i licznymi improwizacjami. Sztukę Ingrid Lausund, będącą właściwie scenicznym monologiem, rozpisano na ośmioro aktorów,



którzy – zanim widzowie zajęli swoje miejsca – siedzieli oparci o ściany ogolonej sceny. Gdy wstali, każdy z nich zaczął mówić o swojej definicji szczęścia – niekiedy bardzo subiektywnie, a niekiedy podręcznikowo, jakby powtarzając hasła z encyklopedii. Te odmienne, a przecież równoprawne głosy jednoczą się wkrótce we wspólnym tańcu do piosenki *Happy*, by później wybrzmieć w szeregu improwizacji. Nie ma w nich miejsca na sceniczną iluzję czy psychologiczne potraktowanie roli – każdy z aktorów prezentuje pewną postawę wobec omawianego zagadnienia, będącą głosem w dyskusji, sprowadzającym emocje do tanecznego gestu. Młodzi wykonawcy imponują umiejętnościami technicznymi, dykcją, plastyką ruchu – to wszystko rozplywa się jednak w monologach o niczym.

Zdarzała się także sytuacja odwrotna, gdy spektakl – również ciekawy formalnie – ginął pod ciężarem nadmiernej intertekstualności. Tak stało się w przypadku opowieści o Salvadorze Dalim, w którym czescy artyści ujrzeli księcia Myszkina z powieści Dostojewskiego.

Absolutne szczęście muchy
albo ostatnia mistyfikacja Salvadora Dalego
Akademia Muzyczna i Teatralna
im. Leoša Janáčka w Brnie (Czechy)

Jedynym stałym elementem scenografii są podwieszony pod sufitem duże, zdeformowane obręcze, przywołujące na myśl *Ciekące zegary*. Pustą przestrzeń gry wypełniają widowiskowe halucynacje wielkiego surrealisty, przyspieszające wraz z biegiem akcji.

6.
W pogoni za szczęściem
(Niemcy)

7.
Bastards in the Mind
(Włochy)

8.
Absolutne
szczęście muchy
albo ostatnia
mystyfikacja
Salvadora Dalego
(Czechy)

W pierwszych scenach matka Dalego wykrzykuje mu prosto w twarz: „XX wiek uznał cię za geniusza!”, zaś ojciec próbuje zniechęcić syna do Gali, z którą spał



9.
Moje opus
magnum
(Hiszpania)

„cały Paryż, cała Francja!”. Przybycie kobiety wraz z Paulem Eluardem wywiera na Dalim ogromne wrażenie; Rosjanka staje się jego kochanką i muzą, a ich związek zaczyna przypominać fascynację Myszkina Nastazją Filipowną. Eluard jednak nie daje za wygraną – podczas cyrkowo-jarmarcznego wesela zainicjowanego przez Picassa dochodzi do walki kogutów, która płynnie przechodzi w wariację na temat *Idioty* Dostojewskiego (sam pisarz także pojawia się na przyjęciu). Na podłodze rozłożono obrus z fantazyjnie udekorowanymi tortami i ciastami, na którym Rogożyn podcina Nastazji Filipownej gardło, a odrzucona i pełna pretensji Agłaja przeradza się w „kurę Rembrandta”. Całość była bardzo widowiskowa, jednak nadmiar asocjacji szybko zaczynał męczyć.

Festiwalowa publiczność mogła znaleźć wytchnienie podczas wydarzeń towarzyszących. Spragnieni wiedzy zostali zaproszeni na dwie króciutkie konferencje (dotyczące świadomości ciała w nauczaniu aktora oraz dziedzictwa Grotowskiego w praktyce aktorskiej), a także mogli skorzystać z warsztatów, podczas których Anna Strasberg przybliżała uczestnikom tajniki słynnej Metody. Poza nurtem konkursowym zaprezentowano także spektakle offowe – jeden z nich, w wykonaniu Hiszpana Davida Espinosa, wyróżniono nagrodą publiczności.

Moje opus magnum
El Local / CAET we współpracy z Generalitat
de Catalunya (Hiszpania)

Marzeniem Espinosa było stworzenie wielkiego, wszechogarniającego widowiska. Ograniczone fundusze i możliwości techniczne nie przeszkadzały mu marzyć – teatr na trzystu aktorów, orkiestrę woj-skową, zwierzęta, samochody i helikopter zmieścił

w zwykłej, podróźnej walizce. Wszystkie figurki, które zabrał ze sobą, zostały wykonane w skali 1 : 87.

Swoje *Opus magnum* wyczarowywał Espinosa na blacie biurka, wokół którego zgromadziła się kilkunastoosobowa widownia. Ci, którzy siedzieli dalej, otrzymali teatralne lornetki, aby nie umknął im żaden szczegół tej miniaturowej, wielkiej opowieści. Hiszpan ustawił na jednym z głośników małą orkiestrę symfoniczną, na drugim zespół rockowy i rozległa się muzyka – a na blacie powoli zaczęły pojawiać się ko-



lejne figurki. Najlepiej sprawdziły się niespodziewane zwroty akcji zarówno te komiczne (jak obsypywanie miniaturowej pary młodej ryżem naturalnej wielkości, w wyniku czego powstała wyspa z palmami – miejsce podróży poślubnej, w którą udali się nowożeńcy), jak i momenty pięknie wywołujące uczucie dyskomfortu (zorganizowany w doniczce małej cmentarzyk). Espinosa imponuje nie tylko sprawnością manualną i precyzją całego przedsięwzięcia, ale też trafnością spostrzeżeń. Organizuje świat, zaczynając od sytuacji błahych, z pozoru nic nie znaczących – a potem dostawia kolejne figurki. Tak było w przypadku tamburynu, na którym porozstawiał mebelki. Wkrótce po tym na mebelkach zostały ustawione kopulujące pary, a niewielkie uderzenia młotkiem o tamburyn wprawiały je w ruch. Sceny, których nie dało się pokazać na biurku, zostały wyświetlone na tablecie (na przykład mecz piłki nożnej rozgrywający się na łazienkowym dywaniku).

Akademia Teatralna zgłosiła do konkursu *Mistrza i Małgorzatę* w reżyserii Waldemara Raźniaka – widowiskową inscenizację, której źródeł nie należy szukać jedynie w powieści Bułhakowa, lecz także w jego listach i dziennikach. Ciekawie zaprezentowała się również w nurcie offowym, pokazując prace studentów z trzech wydziałów. *Pogorzelsko*, także

wyreżyserowane przez Raźniaka, powstało jako przedstawienie warsztatowe studentów III roku Wydziału Aktorskiego. Jest to minimalistyczna, poetycka opowieść o bliźniętach, którzy po śmierci matki odkrywają rodzinną tajemnicę i poznają los uchodźców z Bliskiego Wschodu. Dziewięcioro aktorów z Wydziału Sztuki Lalkarskiej zaprezentowało spektakl *In Treatment* w reżyserii Łukasza Lewandowskiego, złożony z serii świetnych monologów i jednego dialogu, wygłaszanego podczas wizyt u terapeuty. Prawdziwie jasnym punktem festiwalu był pokaz spektaklu Agaty Dyczko z Wydziału Reżyserii, inspirowanego baśnią Christiana Andersena.

Mała Syrenka: Wesele
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (Polska)

Spektakl rozgrywał się w holu Akademii Teatralnej. W przejściu ustawiono muzyków, a na zewnątrz, z tyłu budynku, rozstawiono stół z wódką i śledziami. Na te kilkadziesiąt minut widzowie stali się rzeczywistymi



gośćmi weselnymi, z którymi podekscytowana panna młoda (Dorota Krempa) dzieliła się swoją radością. Bardzo prostym angielskim – ani płynnym, ani poprawnym – zagadywała ludzi i opowiadała im o swoim ukochanym – człowieku ze statku, do którego podpłynęła pewnego razu podczas burzy. Dyczko zdecydowała się opowiedzieć baśń Andersena inaczej, świeżo, współcześnie, ale nie odarła jej ani z baśniowości, ani z tonu serio. Powstała z tego przejmująca opowieść o miłości niemogącej znaleźć spełnienia.

I tak ITSELF dobiegł końca. Organizatorzy festiwalu zadbali, aby był to okres zarówno wypełniony wydarzeniami natury artystycznej, dający szansę teatralnej konfrontacji, jak i inspirujący w sensie ludzkim, owocujący ciekawymi znajomościami i kontaktami. I choć niektórzy powiadają, że wszystko dobre, co się dobrze kończy, nie musimy poprzestawać na tej perspektywie – dla młodych aktorów wszystko, co dobre, dopiero się zaczyna.

Fotografie:

Marta Ankiersztejn (2, 4, 6, 10, 11),

Bartek Warzecha (1, 3, 5, 7, 8, 9)

Ewa Uniejewska – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, doktorantka Instytutu Sztuki PAN. Stale współpracuje z kwartalnikami „Scena” oraz „Nietakt!”, publikowała również w „Teatrze”. Sekretarz regionu warszawskiego portalu Teatralny.pl. Laureatka stypendium Młoda Polska.



10, 11.

*Mała Syrenka:
Wesele (Polska)*

Krótki przewodnik po wystawie Władysława Skoczylasa

Maryla Sitkowska

Zakopane

Pojawienie się drzeworytu w twórczości artysty poprzedzał dziesięcioletni okres, w którym zajmował się on głównie malarstwem i grafiką w technikach metalowych (stylistycznie zbliżoną do malarstwa). To lata zakopiańskie, 1908–1918, przywołane w pierwszej sali ekspozycji.

Skoczylas przybył do Zakopanego, by objąć posadę nauczyciela rysunków w Szkole Przemysłu Drzewnego. Przez całe dziesięciolecie spełniał obowiązki pedagoga, równoległe poszukując i rozwijając własne zainteresowania artystyczne. Początkowo obracały się one wokół malarstwa – dziedziny, którą studiował i w której debiutował w 1903 roku na wystawie krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Tylko w pierwszych latach było to malarstwo olejne, już od około 1910 roku w twórczości Skoczylasa zaczyna dominować akwarela, na której w przyszłości skupi się całkowicie jako malarz.

Również na wystawie początki malarskiej drogi Skoczylasa reprezentowały przede wszystkim akwarele, choć poprzedzały je dwa znaczące obrazy olejne. Pierwszy – *Demonstracja uliczna 1905 roku* – sygnalizował jego zaangażowanie polityczne w tych wczesnych latach, wyrażające się w członkostwie i działalności

w Związku Młodzieży Polskiej „Zet”. Drugi – *Smreki* z 1908 roku – to pierwszy obraz namalowany z werandy pensjonatu, w którym artysta zatrzymał się zaraz po przybyciu do Zakopanego. Akwarele ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego: *Hala Gąsienicowa*, *Stary kościół w Zakopanem* i *Pejzaż podhalański* wraz z towarzyszącymi im „nietypowymi” grafikami (jedyne w dorobku Skoczylasa linoryt *Okiść* i jeden z dwu drzeworytów barwnych, jakie wykonał – *Wesele góralskie*) dopełniały zbiór prac witających na wystawie widzów.

Wspomniane wcześniej akwarele związane są z interesującym epizodem, jakim była działalność Skoczylasa w Sekcji Ludoznawczej Towarzystwa Tatrzańskiego, a ściślej z akcją (do której zaangażował również swoich uczniów) dokumentowania w rysunku drewnianych kościółków i nienależących do zabytków ludowej rzeźby i „małej architektury” – dzwonnicy, przydrożnych świątków, kaplic i kapliczek. W tym celu przemierzył ze szkicownikiem całe Podhale, Spisz i Orawę, pozostawiając wizerunki często nieistniejących dziś obiektów. Jednym z nich był drewniany kościół w Poroninie, który spłonął w 1915 roku, sportretowany na obecnej na wystawie akwareli, a także w barwnym drzeworycie. Niestety, pokazany



w akwreli i często również w drzeworycie. Akwarele z reguły nie istnieją, zachowały się w najlepszym przypadku ich fotografie. Drzeworyty przetrwały w komplecie – oto siła sztuki powielanej.

Malarstwo Władysława Skoczylasa z dojrzałego okresu na wystawie reprezentowały akwarele, w większości powstałe w czasie, gdy był on członkiem Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”. Była to grupa malarska skupiająca artystów orientacji klasycyzującej, nawiązujących w swej figuratywnej sztuce do stylizacji art déco, a w tematyce do wątków ponadczasowych – antycznych czy pastoralnych oraz równie często do tematów rodzimych – ludowych. Akwarele Skoczylasa z okresu „Rytmu” łączą obie te tendencje. Dowodem na to są niezachowane, lecz pamiętne w wielu reprodukcjach takie akwarele, jak *Lucznik-Apollo* (praca nagrodzona brązowym medalem na Konkursie Sztuki podczas IX Olimpiady w Amsterdamie w 1928 roku), *Diana, Jutrzenka* (zazwyczaj mają one swoje wersje drzeworytowe, pokazane w trzeciej sali). Na wystawie zastępowała te i podobne zaginione prace efektowna *Dziewczyna z koszem* z kolekcji prywatnej, *Wianki* z Muzeum Narodowego w Warszawie i szereg mniejszych akwrel, w zamyśle dekoracyjnych lub rytmizujących i stylizujących postać ludzką w ruchu.

Dużą grupę tworzyły na wystawie wizerunki Kazimierza nad Wisłą. Skoczylas odwiedzał Kazimierz regularnie od początku lat 20. ze studentami – początkowo jako wykładowca rysunku na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, a od 1923 jako profesor grafiki w warszawskiej Szkole Sztuk

Sala malarstwa,
po lewej *Dziewczyna z koszem*, ok. 1929, wł. prywatna,
po prawej *Wianki*, 1924, wł. Muzeum Narodowego
w Warszawie

Kazimierz nad Wisłą – fantazja (z Zamkiem Orawskim), 1924, akwrele, wł. prywatna



mógł być tylko niewielki fragment cyklu tych dokumentalnych rysunków, przechowywanych dziś w zbiorach ikonograficznych Biblioteki Narodowej.

Wyodrębnioną grupę prac w sali „zakopiańskiej” stanowiły grafiki w technikach metalowych: akwaforoty, akwatinty, suche igły, miedzioryty itp. Technikami tymi Skoczylas zainteresował się około 1910 roku, do 1913 dominowały one w jego twórczości graficznej. Stylistycznie i tematycznie są echem jego malarstwa. Na wystawie pokazane były zarówno kompozycje zanurzone w klimatach symbolizmu i sztuki Młodej Polski (*Autoportret z drogą, Wykroty, Dworzyszczce*), jak i realistyczne wizerunki drewnianych kościółków wiejskich czy widoki fragmentów Lwowa i Krakowa. Pojawiają się wśród tych prac również motywy charakterystyczne dla późniejszych drzeworytów – portrety górali. Dwa z nich przyniosły Skoczylasowi sukces w postaci wygranych dwu edycji graficznego Konkursu im. Henryka Grohmana – *Głowa starego górala* w technice akwaforoty w 1911 i *Głowa górala* w drzeworycie w 1914 roku. Ta ostatnia otwierała trzecią salę, poświęconą właśnie drzeworytowi.

Akwarele

Salę poświęconą wyłącznie malarstwu otwierały projekty polichromii wnętrz Muzeum Tatrzańskiego, wykonane na konkurs rozpisany w 1921 roku (Skoczylas otrzymał na nim II nagrodę). Projekty te to rodzaj portfolio czy obrazkowego planu przyszłych zamierzeń malarskich artysty. W zaprojektowanych przez Skoczylasa figuralnych fryzjach obiegających muzealne westybule rozpoznajemy wiele kompozycji zrealizowanych potem

Pięknych (od 1932 Akademii). Motywy z Kazimierza w jego ujęciu uderzają różnorodnością ujęć. Są wśród nich realistyczne, nieledwie reportażowe sceny uliczne i targowe czy dokumentalne wizerunki kościołów i kamieniczek. Ale są też takie, które określić należy jako fantazje czy wariacje na tematy kazimierskie – nieistniejące zestawienia budowli, zaburzone stosunki przestrzenne, a czasem – jak w pejzażu z Kazimierza z kolekcji prywatnej – w środek miasteczka wstawiony zostaje Zamek Orawski. Fantazje kazimierskie Skoczylasa to mało znana, a godna uwagi odsłona jego malarstwa, uważanego zazwyczaj za rzetelnie realistyczne.

Drzeworyty

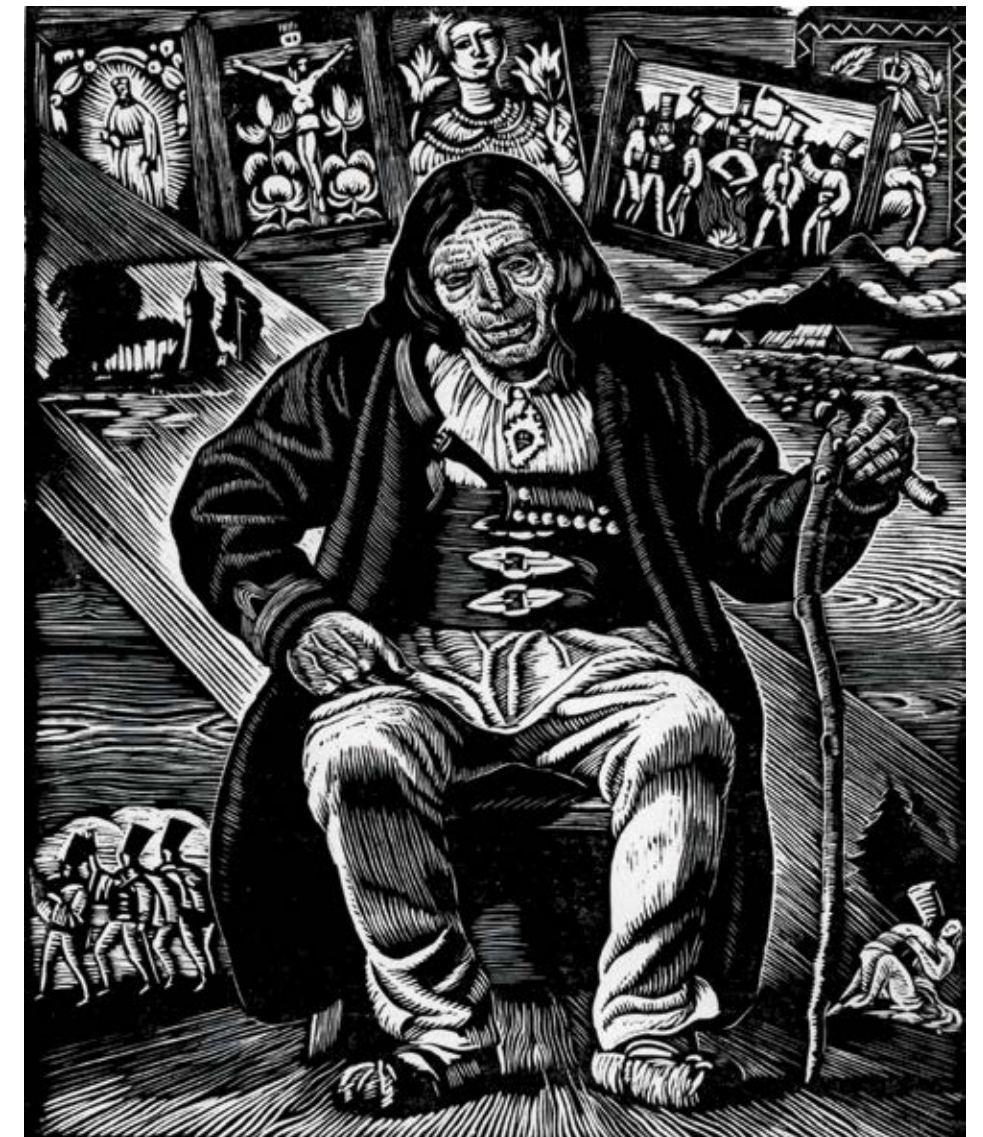
Główna sala wystawy, do której wejście prowadziło wprost z sali „zakopiańskiej”, poświęcona była dziedzinie, w której Władysław Skoczylas był niekwestionowanym odkrywcą i mistrzem – drzeworytowi. Warto jednak pamiętać, że zetknął się z tą techniką dopiero w 1913 roku, kiedy miał już poważny dorobek i doświadczenia artystyczne w wielu innych dziedzinach. Po wygraniu II Konkursu im. Henryka Grohmana w 1914 roku nie miał zapewne wątpliwości, że oto trafił na swoje artystyczne *emploi*, przeznaczone mu pole poszukiwań i dokonania w sztuce. Połączenie techniki drzeworytu, ludowych inspiracji i *genius loci* Zakopanego, w którym nie wygasły jeszcze echa idei Witkiewicza ojca, zaowocowały zjawiskiem na naszym gruncie nowym, a w czasie równoległym z podobnymi poszukiwaniami w kręgach niemieckich ekspresjonistów i francuskich modernistów – oryginalną grafiką niczym niezwiązaną ani zależną od któregośkolwiek z kierunków artystycznych tego czasu. (Nowatorstwo Skoczylasa docenili formiści, zapraszając go na swoje wystawy, nie był jednak członkiem grupy).

Scenariusz tej części wystawy został zbudowany wokół tytułu rozprawy ucznia Skoczylasa i zarazem teoretyka sztuki Tadeusza Cieślowskiego syna – *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie* (1936). Stosownie do tych hasłowych podziałów „funkcjonalnych” na wystawie znalazły się wszystkie książki ilustrowane oryginalnymi drzeworytami Skoczylasa (*Klasztor i kobieta* Stanisława Wasylewskiego, *Legenda* Władysława Reymonta, *Puszcza jodłowa* Stefana Żeromskiego, *Bajda o Niemrawcu* Jana Gwałberta Henryka Pawlikowskiego i *Taniec zbójnicki* Jana Kasprowicza).

Drzeworyt „tekowy” reprezentują komplety rycin zebranych przez artystę w dwóch najważniejszych jego tekach – *Zbójnickiej* (1920) i *Podhalańskiej* (1922) oraz unikalna okładka i jedna rycina z trzeciej – *Stare Miasto, Warszawa* (1930). Na dwie pierwsze z wymienionych tek złożyły się drzeworyty z różnych lat, od 1914 do 1922. Ich zawartość była wyborem samego artysty z dotychczasowej i najnowszej twórczości. Ta autoprezentacja Skoczylasa została pokazana w całości – wszystkie ryciny z obu tek „góralskich” znalazły się na ścianach ekspozycji. Niestety, na wystawie niemożliwe jest delectowanie się nimi tak jak czyni to miłośnik, koleś czy kolekcjoner przerzucający karty teki czy albumu z grafikami, dotykający ich, oglądający z bliska, pod światło itp.

Trzecia odmiana drzeworytu, opisana przez Cieślowskiego jako drzeworyt „na ścianie”, jest najczęściej spotykana – na wystawach, ale też na ścianach wnętrz publicznych i w prywatnych mieszkaniach – jako

Stary gazda, 1933, drzeworyt, Muzeum ASP w Warszawie



dekoracja, wyraz upodobań, pamiątka, czasem lokata. Tu mniejsze znaczenie mają niuanse techniczne, różnice w doborze papieru, sposobie odbijania, sygnowania itd. Rycina „na ścianie” to przede wszystkim obraz. Na wystawie w grupie tej pokazano wybór – tym razem kuratorski – drzeworytów Skoczylasa najbardziej znanych czy z innych powodów ważnych, efektownych, zwykle większych formatem od „tekowych”. Pojawiły się ponownie tematy i ujęcia znane z akwrel (*Lucznik*, *Walka z niedźwiedziem*, *Przy studni*), przedstawienia pracujących kobiet, pejzaże podhalańskie, widoki miast polskich i włoskich, nie zabrakło i tu Kazimierza.

Warsztat

Końcowa część wystawy poświęcona była kilku wybranym aspektom techniczno-warsztatowym. Zgromadzano w niej grupę drzeworytów ręcznie kolorowanych przez artystę. Wprowadzenie koloru wzbogaca drzeworyt, a czasem zasadniczo zmienia lub konkretyzuje treść obrazu. Tak czy inaczej, jest to interesująca odmiana sztuki czarno-białej, przez Skoczylasa uprawiana nie w klasycznej technice drzeworytu barwnego, lecz w formie nakładania koloru akwarelą, co czyni z tak barwionych odbitek unikat.

W tej części wystawy pokazano też klocki drzeworytnicze zarówno skończone (niektórym towarzyszyły autorskie odbitki), jak i klocki zagruntowane i częściowo cięte lub też pozostawione z samym rysunkiem lub podmalówką kompozycji – słowem niedokończone.

Problem stosunku Skoczylasa do sztuki ludowej, ważny od początku jego twórczości, został na wystawie pokazany poprzez dwie (sąsiadujące w jednej sali) grupy eksponatów. Zostało podkreślone, że to w tkaniu, nie w drzeworycie, Skoczylas po raz pierwszy sięgnął wprost do wzorów sztuki ludowej. Na wystawie przykładem tego był kilim *Pietà* z 1911, oparty na ludowym malarstwie na szkle, eksponowany wraz z towarzyszącymi mu „rysunkami kilimowymi”, według których tkaczki z warsztatów Stowarzyszenia „Kilim” w Zakopanem wykonywały tkaninę. Nieopodal tkaniny eksponowane były późniejsze drzeworyty o tematyce religijnej, usytuowane w rzędzie, niczym obrazki na szkle za powalą góralskiej „białej izby” – tak jak widnieją nad głową *Starego gazdy* na znanym drzeworycie z 1933 roku.

W tej części wystawy umieszczono też kilka prac akwarelowych z ostatniego okresu twórczości Skoczylasa – i ostatniej jego fascynacji. Byli to Huculi – lud, jego obyczaje, stroje, kultura materialna. Im poświęcił Skoczylas ostatnie trzy lata życia i pracy artystycznej. Jest niezasłużoną ironią losu, że z dużych akwrel o tej tematyce nie przetrwała żadna. Pozostało kilka mniej-

szych rysunków i akwrel, przedstawiających postaci, które odczytujemy na zdjęciach niezachowanych prac.

Wystawę zamykał pokaz unikalnego egzemplarza tak zwanego dyplomu „Rytu” dla Skoczylasa. W 1932 roku członkowie Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików „Ryt” postanowili uczcić założyciela ugrupowania godnością i dyplomem Honorowego Członka „Rytu”. W dwunastu kadrach okalających środkowy napis zawarta jest kwintesencja „szkoły Skoczylasa” – tej *sensu stricto* (niemal wszyscy autorzy byli studentami Skoczylasa) i tej *sensu largo* – jako wspólnoty artystycznej przy zachowaniu indywidualnych cech ekspresji i języka form.

Wystawie towarzyszyła poświęcona Skoczylasowi animowana prezentacja jego postaci, poglądów, dzieł, a nawet sposobu cięcia klocków drzeworytniczych. Film został zrealizowany według własnego scenariusza przez Piotra Kopika i po raz pierwszy prezentowany był na wystawie *Sztuka wszędzie* w warszawskiej Zachęcie w 2012 roku. Druga krótka animacja wykonana przez Jana Rusińskiego była analizą kompozycji i struktury jednego z drzeworytów.

Władysław Skoczylas (1883–1934)

Kurator: Maryla Sitkowska,

współpraca kuratorska: Katarzyna Urbańska,
galeria Salon Akademii, Warszawa,

2 lipca – 14 sierpnia 2015

Fot. Wojciech Holnicki-Szulc

Maryla Sitkowska – historyk sztuki, krytyk. W 1974 ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1975–1990 pracowała w Gabinetie Grafiki i Rysunków Współczesnych Muzeum Narodowego w Warszawie, w latach 1990–2013 kierowała Muzeum ASP w Warszawie. Autorka wielu wystaw i towarzyszących im katalogów, a także opracowań monograficznych artystów współczesnych, m.in. *Grupa 1982–1992* (1992), *Sigma Galeria Repassage Repassage 2 Re’Repassage* (1993), *Powinność i bunt. ASP w Warszawie 1944–2004* (z Grzegorzem Kowalskim, 2004), *Sztuka wszędzie. ASP w Warszawie 1904–1944* (2012), katalogi i monografie Krzysztofa Junga (2001), Grzegorza Kowalskiego (2002), Krzysztofa M. Bednarskiego (2009), Katarzyny Kozyry (2010). Postacią i twórczością Władysława Skoczylasa zajmuje się od początku swej kariery zawodowej. Za jej ukoronowanie uważa przygotowywany do druku katalog *oeuvre* artysty.

Alegorie, metafory, hiperbole

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Wojenne zniszczenia i powojenne ogalanie dawnych domów „strasznych mieszczan” z ozdób i ornamentów pozostawiło nam niewiele fragmentów miasta zachowującego pozór trwałości, osadzonego w kontekście swego czasu i miejsca, ożywionego za pośrednictwem kamienia o różnych kształtach, fasadach i zdobiących je rzeźbach. Odarta z przeszłości architektura Warszawy przestała do nas „mówić”, a my odczyliśmy się rozumieć jej język. Co ów język tworzyło?

Termin „architektura mówiąca” powstał pod koniec XVIII wieku, jako wyraz pragnienia, by architektura samą formą i układem bryły wyrażała swoją funkcję, odpowiadała swemu przeznaczeniu oficjalnemu,

Narada architektów MDM-u,
ul. Marszałkowska 53, Adam
Smolana z zespołem, 1952



prywatnemu, sakralnemu itp. Ale inny, bardziej „ruchomy” i zmienny, wyraz tej mowy to rzeźba architektoniczna, tak bogata często i różnorodna, zwłaszcza w czasach barokowej świetności, naśladowana potem i wracająca w budownictwie eklektycznym końca XIX wieku. Ozdoby, „wizytówki”, symbole i rozbudowane alegorie idei i wartości kojarzonych z danymi budowlami i ich użytkownikami stanowiły ornament miasta, jego klimat, artystyczne rebusy i zagadki, pozwalające poznać historie tworzące charakter domu. Stanowiły pożądaną „program ideologiczny”, a w swej monumentalnej, oficjalnej postaci pełniły przede wszystkim funkcje propagandowe i dydaktyczne. Dokumentacji owych rzeźb, ich projektów i modeli poświęcona została wystawa *Figury retoryczne, warszawska rzeźba architektoniczna lat 1918–1970* w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni.

Wystawa ukazuje zarówno przykłady zachowanej rzeźby, jak i niezrealizowane i zniszczone projekty z lat międzywojennych i powojennych, a obok nich prace współczesnych artystów komentujących retoryczną wymowę propagandowych dzieł. Kuratorka Alicja Gzowska zaprosiła do współpracy specjalistów tej rangi, co Waldemar Baraniewski, Marta Leśniakowska, Ewa Tonia i Jarosław Trybuś. Określenie figura retoryczna, porównujące rzeźby do kwiecistości, ekspresji czy perswazji stosowanej w języku, dobrze oddaje charakter tej, pożądanej w danej chwili, mowy. Zaczniemy od pamiętnej sceny z filmu *Człowiek*

z marmuru, pokazującej magazyny Muzeum Narodowego w Warszawie, zagracone białymi postaciami robotniczych herosów, bohaterów realnego socjalizmu. Spoczywają tu, odesłani na emeryturę i zapomniani. Wydaje się, że ten los dotyczy nie tylko pomników, ale także rzeźby miejskiej, wszystkiego, co wykracza poza zwykłą użyteczność budynków zarówno oficjalnych, jak i zwykłych, mieszkalnych.

Owi herosi lat 40. i 50. nie są nowym pomysłem propagandowym, bazują na wzorach i przykładach stosowanych w różnych stylach i epokach chętnie odwołujących się do starożytności. (Znakomicie pointuje to praca



Hodowla, gmach
Ministerstwa Finansów,
Jan Ślusarczyk, 1953–1956

węgierskiej grupy Kolektyw Little Warsaw, która przygotowała odlew fragmentu fasady koszar, jakie zbudowano w Budapeszcie w 1929 roku – ukazana na niej postać żołnierza z gałązką oliwną w dłoni była wzorowana na antycznej rzeźbie greckiej). Idea architektury mówiącej wróciła w modernistycznych poszukiwaniach i eksperymentach, zdążając w kierunku formalistycznego uproszczenia, według zasady mniej znaczy więcej, nacisku na prostotę, funkcjonalizm, triumfu nowych technologii. Założenia te nie wykluczały prostych i estetycznych form wykończenia budynków, wprowadzając stopniowo coraz większy udział detalu i ornamentu. Początkowo ulubionym, zestawianym z tynkowanymi powierzchniami, materiałem modernistów była po prostu cegła w prostych ceramicznych formach. Ale coraz większe potrzeby wyróżnienia, określenia funkcji budynków i nade wszystko dydaktyki spowodowały rosnącą znów w latach 30. popularność w całej Europie monumentalnych „figur retorycznych”.

Na wystawie w Królikarni to one, nieoczekiwanie, otwierają niejako drogę do socrealistycznych posągów. Rzeźba dwudziestolecia międzywojennego przeżywała okres rozkwitu i prosperity, zwłaszcza ta związana z architekturą. Wynikało to z ilości zamówień i propagandowych potrzeb młodego państwa. Ten wątek sztuki

oficjalnej, monumentalnej łączył się z pragnieniem artystów – znalezienia dla sztuki nowego miejsca i społecznej roli. Wielkie formy i tematy towarzyszyły nowym budynkom użyteczności publicznej, ale rozwijała się także bardziej prywatna sztuka rzeźbiarska, zdobiąca i współgrająca z formami nowych kamienic.

Na początek oglądamy projekty płaskorzeźb, jakimi Józef Below ozdobił modernistyczne kamienice przy Puławskiej – alegorie rolnictwa i przemysłu, w typowej dla lat 30. uproszczonej formie, symbolizowały modernizację kraju. Obok projekt fryzu, jaki Jan Szczepkowski wykonał dla Sali Teatralnej Domu Związku Zawodowego Pracowników Kolejowych, czyli dzisiejszego teatru Ateneum. A następnie szereg prac studentów, projektujących rzeźbiarskie dekoracje architektoniczne pod kierunkiem profesorów Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego i Bohdana Pniewskiego. Wśród nich znajdziemy takich artystów, jak Antoni Kenar (późniejszy dyrektor Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem) i Natan Rapaport (autor pomnika Bohaterów Getta) czy Stefan Momot (jeden ze współautorów tzw. pomnika Czterech Śpiących). Możemy podziwiać liczne prace konkursowe, służące nowym inwestycjom i pomnikom, między innymi zgłoszone jako dekoracja nowego Dworca Głównego w Warszawie (np. patetyczne

Ujarmienie konia parowego), projekty pomnika Piłsudskiego. Płaskorzeźba Elwiry i Jerzego Mazurczyków *Przez zjednoczenie do potęgi Polski* ukazuje potężne postaci robotnika, rolnika i żołnierza podających sobie ręce, a pomiędzy nimi słowiańsko-piastowską alegorię Polski. To już rok 1939. W tej samej sali można zobaczyć rysunek Jana Szczepkowskiego z projektem łuku triumfalnego – w 1937 roku poświęconym Marszałkowi – a w 1945 prezentowany już jako łuk Niepodległości... Pomnikowa, propagandowa, patetyczna forma nasycana była różnymi ideami, dlatego tak celnie wypada zestawienie obu, ceniących monumentalizm, epok.

Po wojnie główny punkt ciężkości znaczenia politycznego i budowlanego powstającej z gruzów stolicy przenosi się na Marszałkowską. Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa (MDM) to kolejny rozdział warszawskiej rzeźby: „Sprawa kształtowania przestrzennego Warszawy, a zwłaszcza jej ośrodka społeczno-ideologicznego – to doniosłe zagadnienie polityczne, a nie architektoniczne. Architektura jest jedynie środkiem, narzędziem realizacji decyzji politycznych w tych sprawach” (Edmund Goldzamt, *Zagadnienie ośrodka społeczno-ideologicznego Warszawy w świetle założeń i doświadczeń architektury radzieckiej*).

Socrealistycznym robotnikom-kariatydom, pracowitym herosom, alegoriom sztuk i nauk towarzyszą zdjęcia i dokumenty z tamtych lat. Zmagania artystów o materiały i możliwości wykonania rzeźb,

zamówienia pozwalające zarobić na życie, próby nadania realizacjom artystycznej formy, poszukiwania modeli do monumentalnych postaci, zaświadczenia ze Związku Artystów Plastyków itp. A podsumowaniem przykładów i refleksji na temat płynności treści towarzyszących podobnym formom postaci jest animacja Mai Gordon *Przeminęło z wiatrem* – projekcja zmiennych transparentów i hasel na tę samą rzeźbiarską grupę.

Obok obiektów „pomnikowych” pokazano i mniejsze, „jedynie słuszne” w danym momencie, zabiegi, jak zastępowanie dawnych treści nowymi. Stąd na przykład fasady nowomiejskich, ozdabianych sgraffitem kamienic przestały zdobić figury Madonny czy świętych. Na ich miejscu stanęły neutralne ideowo postaci mitologiczne bądź encyklopedyczne.

Pozostało jeszcze w Warszawie trochę przykładów ciekawej rzeźby architektonicznej, nadającej swoistą elegancję ozdabianym budynkom. Jest ich coraz mniej – jaka czeka je przyszłość? To chyba najistotniejsze pytanie tej wystawy.

Fot. Szymon Rogiński

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



Alegoria przemysłu,
dawna siedziba Izby
Przemysłowo-Handlowej,
ul. Wiejska 10,
Józef Below, ok. 1935

Świadomość ciała – świadomość kobiety

Justyna Gołęcka

Bez pierwszego zdania nie ma recenzji, bez słowa nie ma zdania, ale właśnie jego brakiem rozpoczyna się spektakl. Tuż przed wygaszeniem widowni rozproszone światło reflektorów wprowadza widzów w atmosferę spokoju, kształtując oczekiwania wobec dalszego rozwoju akcji. Poprzez manipulację ostrością światła osiągnięty zostaje efekt silnej dominacji bieli, a dzięki łagodności tonów wydobywa ono postaci sceniczne z ciemności, wypracowując rezultat podobny malarskiemu *sfumato*. Jest jednocześnie scenografią i nieodłącznym elementem współgrającym z ruchem, dzięki czemu zyskuje własną dramaturgię i staje się jednym z ważniejszych środków wyrazu artystycznego. Surowość przestrzeni sugeruje otwartość nadchodzących wydarzeń, a kolejne minuty dają widzom możliwość wyboru ścieżki skojarzeń, za którą podążą.

Warsztat II w reżyserii Katarzyny Anny Malachowskiej jest intuicyjną grą, toczącą się w pustej przestrzeni. Jej potencjał zostaje w pełni wykorzystany w konfrontacji z pulsującym ciałem. Na scenie dominują odcienie szarości i czerni, podzielone na dwie równe części białym pasem, który z pozoru przypomina wybieg wnikający w głąb widowni. Na jego drugim końcu pojawiają się postaci.

Z wnętrza światła, miejsca bezpiecznego, przychodzi sześć kobiet w czerni. Wychodzą prawdopodobnie z rodzinnych domów, od rozsądnych matek. Jeszcze niczego nieświadome, niewinne, stawiają pierwsze kroki w nowej rzeczywistości. Nim porwie je nieskazitelną bielą koszul, wirują w dziewczęcym tańcu, który jest jak znak upływającego czasu, zmiany i dojrzenia. Pełne prostych marzeń, wiary i nadziei na ich spełnienie, wzrastają w drodze, w poczuciu odnalezionego ponownie bezpieczeństwa. Każda z nich jest inna, z własnym bagażem doświadczeń, wrażliwością i poczuciem wartości.

Między kobietami istnieją relacje, chociaż widać je wyraźniej pomiędzy nimi a partnerem, którym staje

się koszula wypełniona ich i naszym (publiczności) wyobrażeniem. Gra z tym rekwizytem wymaga wzmoczonej pracy aktorskiej, ponieważ nie opiera się ściśle na partnerowaniu, lecz na ożywieniu kawałka materiału, z którym aktorki muszą wejść w dialog poprzez ruch. Wypełnienie przestrzeni między ciałem a białą koszulą jest czymś w rodzaju stwarzania rzeczy, nadania im cech i tożsamości. Tak one, jak i przedmiot powinny mieć swój charakter, własną emocjonalność. Niewidoczny partner prowokuje i stanowi pretekst niemal każdego działania. Jest lustrem, w którym odbija się to, co wyobrażone, razem z radością i ukrywanym lękiem. W pewnym momencie następuje odwrócenie ról. Partner zmienia się w przeciwnika, zdobywa przewagę swoją niematerialną obecnością, by ostatecznie zdominować tę, która go stworzyła. Droga tych kobiet staje się zależna od wyobrażenia, które funkcjonuje podwójnie – zarówno w świadomości aktorki, jak i publiczności. Uprzedmiotowane wobec rekwizytu wyrażają milczącą zgodę na brak pełnej wolności i utratę kontroli, by ostatecznie sprzeciwić się jej bez słów. Pozornie wolne, w rzeczywistości pogrążone są w niespokojnym śnie, w którym tylko spada się w dół. Jeszcze niedorosłe, nieświadome swojej mocy nie chcą się wybudzić, by zaryzykować i podjąć walkę o siebie. One oddają się nam w całości, bez nabudowanego dystansu, masek czy wstydu. Są takie jak ich wnętrza – szczerze i prawdziwie.

Widz zaproszony na intymne spotkanie z kobietą wrażliwością, która objawia się pod postacią sześciu kobiet, przygląda się i wierzy w autentyczność rezonujących emocji. To, co niedostępne dla oczu, nagle ukazuje się w świetle reflektorów. Wnętrze kobiet pokazane jest wprost nawet, gdy w grę wchodzi relacje, jakie budowały z mężczyznami, którzy pojawiali się lub są w życiu każdej z nich, do których lgną w poczuciu bezpieczeństwa i spełnienia. Wszystkie są takie same, a każda jakby inna. Choć zbudowane z jednej gliny, to nie z tych samych doświadczeń i temperamentów. Odwieczne przeznaczone do tych samych ról jakby z aktorskim *emploi*: kochanek, matek i żon. Próbuje się wyzwolić z wiary pokładanej w mężczyznach, w tym, jak widziały siebie w oczach własnych ojców, pierwszych lub ostatnich miłości, tych, którzy mają nad nimi władzę. Prowadzą wyścig z wyobrażeniami, tęsknotami, wspomnieniami mężczyzn, których nie ma, w lęku

przed samotnością i utratą uzależniającej siły. Kobiety początkowo uległy z czasem nie godzą się z narzuconymi regułami gry. Aktorki budują opowieść emocjonalną. Wewnątrz ich ciał rozgrywa się całe widowisko.

Dojrzewając, chcą odkryć tę siłę, która je poprowadzi tak jak partner w tańcu, burzący niepewność każdego kolejnego kroku. Szukają oparcia w silnych ramionach, w których zamknie się ich cały świat, w których dopełni się ich kobiecość. Pragną bezpiecznego azylu, nie spodziewając się nadchodzącego rozczarowania i samotności. Nieświadoma siła nie pozwala im się poddać. Kruche w swojej naturze, a jednocześnie silne, zdolne do walki o kobietę w sobie, są gotowe do podjęcia ryzyka bez strachu. Z odwagą idą z podniesioną głową aż do krawędzi rampy, gdzie jest nadzieja na spełnienie. Spektakl jest opowieścią o drodze sześciu kobiet, a w istocie jakby o jednej. Tło spektaklu stanowi muzyka, która od samego początku współtworzy akcję. Nieprzypadkowy wydaje się wybór utworów muzycznych, których tematem są miłość i pożegnanie. Wykorzystane są fragmenty kompozycji Yamin Levy – izraelskiej artystki śpiewającej w ladino – języku Żydów sefardyjskich. Słowa tej piosenki są jedynymi, które padają ze sceny, choć tak naprawdę nie są niezbędne. Prezentowana historia staje się uniwersalna, ponieważ dzieje się w imieniu każdej kobiety, wszędzie – w każdym miejscu i czasie.

Spektakl Katarzyny Anny Malachowskiej i studentek IV roku Wydziału Aktorskiego jest bardzo skrupulatnie skonstruowany. *Warsztat II* pod względem formalnym jest realizacją ciągu ćwiczeń ruchowych, połączonych wspólnym tematem. Nie sposób pominąć przygotowań, bez których ciało, jako środek wyrazu nie mogłoby funkcjonować na scenie z taką dokładnością. Widać to w każdej sekwencji ruchów, zaczynając od precyzyjnego stąpania na palcach, a kończąc na układach tanecznych. Zadaniem dla młodych wykonawczyń nie było jednak odtworzenie choreografii, lecz podążenie za impulsem i nadanie mu kształtu poprzez środki wyrazu aktorskiego. Układy te wymagały wypracowania techniki osiągniętej dzięki ćwiczeniom i próbie synchronizacji emocji z reakcją fizyczną. Działania skoncentrowane na drodze, która staje się dążeniem do perfekcji własnego ciała i samoświadomości, a nade wszystko wewnętrznej pracy nad sobą, pozwalają oswoić lęk przed tym, co niedoskonałe. Równie istotne było zdobycie się na odwagę, wniknięcie w głąb siebie i przyzwolenie na wejście publiczności w osobisty świat każdej z postaci. Wzajemna interakcja ciał i przedmiotów oraz indywidualne działanie na scenie połączyły się w jedną opowieść, w której komunikacja na poziomie niewerbalnym wynikała z wewnętrznej potrzeby wyzwolenia emocji. W konsekwencji świadomość ciała okazała się niezbędnym środkiem do osiągnięcia wyznaczonego celu.

Warsztat II

spektakl warsztatowy studentek
IV roku Wydziału Aktorskiego
Akademii Teatralnej im. Aleksandra
Zelwerowicza w Warszawie

Teatr Collegium Nobilium

Występują: Anna Karczmarczyk,
Jowita Stępnia, Dorota Krempa, Malwina Turek,
Anna Zemanikova, Linda Kiššová

Reżyseria i choreografia: Katarzyna Anna
Malachowska

Opieka: Katarzyna Anna Malachowska

Scenografia i światło: Krzysztof Malachowski

Realizacja światła: Piotr Kowalski

Intro: Urszula Borkowska

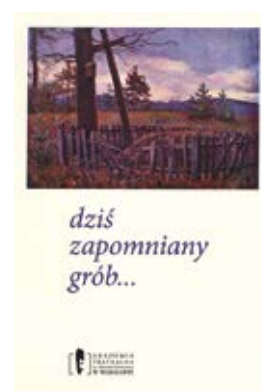


Fot. Leszek Fikstewicz

Nowości wydawnicze

dziś zapomniany grób... Dramaty o Powstaniu Styczniowym

pod red. M. Zembrzuskiej, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2014, 164 s., ilustr., 21 cm



W 150. rocznicę wybuchu Powstania Styczniowego studenci i wykładowcy Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza postanowili wydać zbiór 21 tekstów o zapomnianych dramatach poświęconych Powstaniu Styczniowemu. Porządek książki nadała nie chronologia powstawania tekstów, lecz kolejność wydarzeń powstańczych przez nie opisywanych. Krótkie eseje podzielono na trzy części: I. *Modlitwa przed czynem*, II. *W czasie boju*, III. *Ostatnie akordy*, których tytuły zaczerpnięto ze zbioru *Pieśń polska 1863 R.*

„Tylko niektóre z dramatów odnoszą się do konkretnych wydarzeń historycznych (*Pod kolumną Zygmunta* Aurelego Urbańskiego, *Mściciel* Juliusza Germana, *Dyktator* Jerzego Żuławskiego, *Dwie głowy ptaka* Władysława Terleckiego, *Za ojców naszą wiarę świętą* ks. Rajmunda Knedicha). Inne są świadectwem nadziei i rozpacz, jaką wywołał wybuch powstania. Warto podkreślić, że niektórzy z dramatopisarzy sami brali udział w walce (Leonard Sowiński, Józef Narzyński, Edward Webersfeld).”

Książka stanowi rezultat prac studentów Wydziału Wiedzy o Teatrze, podjętych podczas konwersatorium prowadzonego przez prof. Annę Kuligowską-Korzeniewską – która pisze:

„Dramaty o Powstaniu Styczniowym nie tylko uderzały w patriotyczny ton. Nie unikały – w tym są podobne do powszechnie znanych utworów Stefana Żeromskiego i Elizy Orzeszkowej – bolesnych kwestii społecznych, przede wszystkim udziału chłopów, a także Żydów w powstaniu. Z całą jaskrawością przedstawiały polityczne spory w obozie powstańczym, partykularne ambicje wodzów i »dyktatorów«”.

Justyna Kozłowska

T. S. Eliot w polskiej kulturze teatralnej

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2014, 360 s., ilustr., 24 cm (Studia o teatrze 9)



Książka jest próbą przedstawienia recepcji dramatów i poezji Eliota na polskiej scenie oraz w polskiej eseistyce i krytyce teatralnej. Cezurę czasową stanowią lata przedwojenne oraz początek III Rzeczypospolitej, główny trzon pracy dotyczy okresu PRL-u. Ważnym kontekstem w pracy jest komparatystyczne ujęcie dramatu Eliota

i jego funkcjonowanie również w kulturze anglosaskiej. Autorka odwołuje się do dorobku współczesnej humanistyki (Turner, Eco, Taplin), chcąc znaleźć dla omawianego zagadnienia odpowiednie miejsce w historii kultury XX wieku, jak również do współczesnej myśli teatralnej (do teatru postdramatycznego H. T. Lehmana, do badań nad musicaliem, nad kulturą popularną).

Praca została podzielona na trzy części. Część pierwsza dotyczy teatralności poezji Eliota oraz istnienia utworów poetyckich na polskiej scenie (na przykładzie *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego i musicalu *Cats/Koty* Andrew Lloyd Webbera/Wojciecha Kępczyńskiego). Część druga przedstawia dzieje interpretacji dramatu *Mord w katedrze*. Trzecia część poświęcona jest utworom najbardziej reprezentatywnym dla poety (*Zjazd rodzinny*, *Cocktail Party*). Przedstawiona jest tu analiza poszczególnych składników komedii salonowej oraz sama jej forma.

Adam Myjak. Rzeźba

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2015, 224 s., ilustr., 31 cm



Człowiek stanowi zasadniczy temat sztuki Adama Myjaka. Człowiek w swej ostateczności: jednocześnie wobec pełni i wobec nicości swojego istnienia, apogeum i zamierania. Naszej wyobraźni obcującej z fragmentaryczną potocznością sytuacja taka wydaje się paradoksalna, stąd też rzeźbione figury,

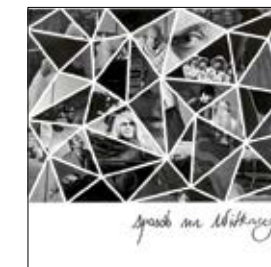
torsy i twarze zdają się zjawiskami z nieistniejących, a może jeszcze niezaimplementowanych rzeczywistości. Postacie wyzbyte ról, rekwizytów, min czy gestów. Zredukowane do nagiej jednostkowej konkretności, gdzie można powiedzieć tylko jedno słowo: *jestem*. Nieomal wszystkie te rzeźby konstruowane są z tak zwanych resztek, czyli z grymasów, blizn, traum, natręctw, skurczów, drzeń, zapomnień, które wspólnie tworzą realność naszej skóry. I naszego ciała, bo przecież głębia jest dzisiaj wtórna, pochodna wobec powierzchni. Ukształtowana przez nie bryła kryje w swym wnętrzu pamięć tych koszmarów, ale i nadziei.

Myjak od lat w odmiennych aspektach i wymiarach bada kod człowieka. Nieomal rytualnie za pomocą rzeźby ponawia pierwotne i źródłowe doświadczenie ciała i cielesności (Merleau-Ponty). Powtarza spotkanie twarzą w twarz, archetypiczne rozpoznawanie oczu (u Lacana i Sartre'a nazywane *spojrzeniem*). I ciągle nieostatecznie, czego śladem są puste miejsca zamiast oczu i zdeformowane, niezdolne do żadnej artykulacji usta. Najpierw pojawiły się cykle przedstawiające człowieka jako takie – głowy, ale i figury, coraz bardziej dynamiczne, aż do przewróconych („Figury upadłe”) czy na poły hybrydalnych („Wspomnienie”). Później serie anonimowych herosów („Figury skrzydlate”), zapomnianych bogów („Kolumny”), ale także portrety konkretnych osób. Jak i cykl „Inspiracje”, będący swoistym zapisem fascynacji egzotycznymi kulturami poznanymi w rozlicznych podróżach. Wielu krytyków podejrzewa, że wszystkie te rzeźby są swoistymi autoportretami. A może zwierciadłami, w których powinniśmy się przeglądać?

Fragment tekstu Sławomira Marca
Adam Myjak, czyli aktualność klasyki

Sposób na Witkacego

pod red. I. Kruk, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa 2015, 120 s., ilustr., 20 cm



Witkacy w teatrze dawał najlepsze rezultaty, kiedy sięgali po niego artyści tak jak on wszechstronni i bezkompromisowi, obdarzeni zmysłem poetyckiej wizji albo, przeciwnie, zimną matematyczną precyzją. W niniejszym tomie zebraliśmy

fragmenty pięciu rozmów poświęconych przedstawieniom pięciu wybitnych reżyserów – Szajny, Kantora, Grzegorzewskiego, Jarockiego i Lupy – którzy wielokrotnie mierzyli się z Witkacym, zarówno z jego twórczością i myślą, jak i biografią czy, ściślej mówiąc, biograficzną legendą. Wiele spośród nich zapisało się w historii polskiego teatru już w chwili premiery. Inne, wówczas niedostrzeżone, warto przypomnieć z dzisiejszej perspektywy.

Rozmowy odbyły się w sezonie 2013/2014 w ramach cyklu spotkań *Ponowocześni/Nienowocześni* w warszawskim Teatrze Studio. Do udziału w projekcie zaprosiliśmy nie tylko specjalistów, a jednocześnie świadków omawianych przedstawień, lecz także młodych badaczy, którzy dopiero rozpoczynają drogę naukową. Na przekór panującemu przekonaniu o niemożliwości podjęcia międzypokoleniowego dialogu uznaliśmy, że tylko taka konfrontacja – intuicji z pamięcią, pasji z doświadczeniem – ma sens, pozwoli uciec od utartych interpretacji i przyjąć prawdziwie nowy punkt widzenia.

Fragment wstępu Mateusza Żurawskiego

Kalendarium

Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (ASP) i Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (AT)

KWIECIEŃ

9–12 kwietnia

W ramach 12. Festiwalu Kalejdoskop w Teatrze Szkolnym im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku AT zostały pokazane spektakle: *Aurora Lubos – Akty*; Weronika Pelczyńska, Magda Jędra, Iza Szostak – *Europa. Śledztwo*; Anna Piotrowska – *Rozgrywka*.

13–30 kwietnia

Na Wydziale Malarstwa zaprezentowano wystawę *Tusze, tusze, tusze* Marcelego Adamczyka z Pracowni 55 dr. hab. Pawła Boltryka, prof. ASP i dr. Piotra Wachowskiego. Wernisaż odbył się 16.04.

14–18 kwietnia

Na festiwalu SETKANI-ENCOUNTER w Brnie odbył się pokaz pracy studentki V roku Wydziału Reżyserii AT Agaty Dyczko *Mała Syrenka. Wesele*.

15–28 kwietnia

W galerii Apteka Sztuki zaprezentowano wystawę Arkadiusza Ruchomskiego *Pejzaże otwarte*. Artysta jest asystentem na Wydziale Grafiki ASP.

16–28 kwietnia

Na Wydziale Malarstwa miała miejsce wystawa *Tomasz Trzupek – rzut czy obraz* studenta z Pracowni 55 dr. hab. Pawła Boltryka, prof. ASP i dr. Piotra Wachowskiego.

17 kwietnia – 11 maja

W Galerii Młodych Twórców Łazienkowska na wystawie *Struktury* pokazano prace powstałe w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa kierowanej przez prof. Jacka Dyrzyńskiego oraz prof. Wiesława Łuczaję i dr. Jana Mioduszewskiego. Autorami prac byli studenci bądź absolwenci warszawskiej ASP: Yui Akijayama, Anna Maria Bem, Svitlana Bezkoravaina, Krzysztof Ceryngier, Julia Chorąży, Z. D. Jakubowska, Mariusz Kachel, Agnieszka Kocoń, Monika Kopczewska, Aneta Kucharczyk, Jolanta Mikula, Agnieszka Strojna, Olga Żuchowska. Wernisaż odbył się 22.04. Kuratorka: Krystyna Janak.

17–22 kwietnia

W galerii Turbo na wystawie *Abiekt* zaprezentowano prace studentów Kornelii Dzikowskiej i Mariusza Andrzejczyka z Pracowni Działań Przestrzennych na Wydziale Rzeźby ASP.

17 kwietnia – 20 maja

W galerii Tereferę miała miejsce wystawa malarstwa Aleksandry Liput, studentki III roku Wydziału Malarstwa w pracowni Andrzeja Rysińskiego, prof. ASP.

18 kwietnia

W AT odbyło się czytanie performatywne dramatu *Męczennicy* Mariusa von Mayenburga w reżyserii studenta Wydziału Reżyserii Piotra Kurzawy.

20 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyło się spotkanie z cyklu „Heroina Polskiego Kina”. Gościem była Małgorzata Niemirska. Producentem i pomysłodawcą cyklu jest firma EQ-IMAGE Ewa Kuklińska & Katarzyna Antonina Ostrowska.

23 kwietnia

Na Wydziale Grafiki ASP w Pracowni nr 30 prof. Lecha Majewskiego doktorant Jan Bajtlik wygłosił wykład *Dyplom, dyplom i po dyplomie*.

24 kwietnia

W galerii Turbo miała miejsce premiera trzeciego numeru zina *Guilty Pleasure*.

25 kwietnia – 15 maja

W Galerii PROM Kultury na wystawie *Katedra 2.0 Rysunek* zaprezentowano twórczość wykładowców, doktorantów i studentów Katedry Malarstwa i Rysunku Wydziału Grafiki ASP.

27 kwietnia

W Sali im. Jana Kreczmara AT odbyła się otwarta debata *Odpowiedź Mametowi*. O książce Davida Mameta *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie* rozmawiali m.in. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Wojciech Pszoniak, Paweł Płoski, Waldemar Raźniak, Andrzej Strzelecki.

W Auli budynku ASP przy Wybrzeżu Kościuszkowskim 37/39 Jan Stanisław Wojciechowski wygłosił wykład *Wiedzieć i widzieć*.

28 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyło się spotkanie z cyklu „Evviva L'arte” *Krytyk potrzebny od zaraz?*. Czy trzeba pogodzić się z obecnie mniejszym znaczeniem krytyki? A może właśnie odwrotnie – uznać, że tym bardziej jest potrzebna? Jaką funkcję pełni dziś krytyk? W dobie internetu i czasach, gdy branżowe pisma o literaturze, sztuce, muzyce, kinie, teatrze mają znikome nakłady? Na te i podobne pytania próbowali odpowiedzieć goście – Justyna Sobolewska, krytyczka literacka, dziennikarka „Polityki” oraz Tadeusz Nyczek, krytyk literacki, teatralny i plastyczny, kierownik literacki warszawskiego Teatru Ateneum. Spotkanie prowadził Rafał Sławiński. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

W Auli przy Wybrzeżu Kościuszkowskim, w ramach cyklu „Korepetycje”, Martin Majoor wygłosił wykład *Designing Typeface Superfamiles*.

MAJ

4 maja

Podczas wyjazdu Koła Naukowego 64 do Zakopanego studenci z pracowni prof. Wojciecha Cieśniewskiego i dr. Pawła Nocunia podjęli akcję przypominającą Janka Działyńskiego, absolwenta Wydziału Malarstwa ASP, który w 2011 roku zginął w Tatrach.

5–10 maja

Jury 33. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi przyznało studentom Wydziału Aktorskiego AT: wyróżnienie Katarzynie Ucherskiej za rolę Stalina w spektaklu *Mistrz i Małgorzata*; Nagrodę im. Jana Machulskiego „Bądź orłem, nie zniżaj lotów” Stefanowi Krzysztofiakowi za rolę Siemiona Miedwiedienko w spektaklu *Sześć portretów z mewą w tle* oraz za rolę w spektaklu *Poza rzeczywistością*.

6 maja

W Teatrze Collegium Nobilium AT w cyklu „Evviva L'arte” gościem specjalnym był Wiesław Ochman. Solista, który regularnie występuje na największych scenach operowych i estradach Polski i świata, a także

jest reżyserem, kolekcjonerem dzieł sztuki, artystą malarzem, inżynierem ceramikiem, opowiadał o swoich pasjach. Spotkanie prowadził Rafał Sławiński. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

W AT miało miejsce czytanie performatywne dramatu Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk *Walizka* w reż. studentki Wydziału Reżyserii Ewy Malecki. Po czytaniu odbyła się debata z udziałem Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk. Prowadzenie debaty: Karolina Kowalczyk, Kamila Smętkowska.

7–19 maja

W galerii Lufcik na wystawie *Siekierzada* zaprezentowano prace Bogusława Lustyka, Jana Kucza i Stanisława Wieczorka.

8–17 maja

W ramach zainaugurowanego przez Biuro Wystaw Artystycznych w Tarnowie nowego cyklu dworcowych wystaw „Artyści Kolekcji i studenci”, przybliżającego prace znajdujące się w Kolekcji Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, pokazano obraz Jarosława Modzelewskiego *Zamknąć bramę* oraz prace studentów z pracowni prowadzonej przez artystę i dr. Igora Przybylskiego na Wydziale Malarstwa ASP: Yui Akiyamy, Weroniki Jonak, Agnieszki Rowińskiej, Mariusza Kachela, Jana Możdżyńskiego, Mateusza Pawłaka, Mikołaja Sobczaka i Sebastiana Winklera. Prace powstały podczas tarnowskiego pleneru *Śladami Wilhelma Sasnala*. Spotkanie z Jarosławem Modzelewskim prowadziła Katarzyna Nalezińska. W przestrzeni galerii Mikołaj Sobczak zaprezentował performans *No pasara*, przy wsparciu muzycznym Piotra Smolenia.

9–10 maja

W galerii Turbo na wystawie *Szklarnia* swoje prace zaprezentowały Laura Kudlińska i Sofia Estrada-Osmycka, studentki Wydziału Malarstwa ASP.

12 maja

Lysa śpiewaczka Eugène'a Ionesco w reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza reprezentowała AT na Student Art Festival w Czarnogórze.

15 maja – 8 czerwca

W Galerii Sztuki Wystawa na ekspozycji 2015. pokazano prace Janusza Oskara Knorowskiego z Wydziału Malarstwa ASP.

16 maja

Podczas Nocy Muzeów w ASP zaprezentowano: na dziedzińcu przy Krakowskim Przedmieściu 5;

- pokaz świetlny – kilkuminutowe wizje przygotowane przez artystów i studentów ASP, pod kierownictwem Rocha Forowicza; autorzy to m.in. Adrian Cognac, Marianna Dębska, Roch Forowicz, Justyna Gojny, Zuzanna Kołodziej, Magda Kołodzińska, Paweł Kurylak, Rafał Kusy, Barbara Nizioł, Dominika Wyzner;
- wystawę rzeźby Sophie Masłowskiej *Amnezje*;
- piec węgierski do wypału ceramik, zbudowany przez dr. hab. Stanisława Bracha i studentów Pracowni Ceramiki z Wydziału Rzeźby;
- wystawę studentów Pracowni Rzeźby Wydziału Architektury Wnętrz prowadzonej przez dr. Antoniego Grabowskiego i dr. Krzysztofa Franaszka;
- wystawę plakatów z Wydziału Grafiki; w budynku Wydziału Malarstwa;
- wystawę studentów Wydziału Malarstwa z Pracowni Rzeźby dr. hab. Jakuba Łęckiego;
- wystawę *Granica* prac studentów z Pracowni Rysunku prof. Czesława Radzkiego;
- wystawę *Ciało* prac studentów z Pracowni Rysunku dr. hab. Pawła Boltryka, projekcje filmów artystycznych studentów z Pracowni 55;
- wystawę *Rysunki z pracowni 64* prac studentów prof. Ryszarda Sekuły i dr. hab. Łukasza Rudnickiego;
- w budynku Wydziału Grafiki:
- wystawę i kiermasz prac studentów (grafika, malarstwo, rysunek i ilustracja);
- wystawę prac Aleksandry Tubielewicz w Pracowni nr 6;

- warsztaty dla dzieci prowadzone przez studentów z Pracowni Ilustracji;
- pokazy filmowe i spotkania w Pracowni nr 11 i w Pracowni nr 19;
- wystawę prac studentów Wydziału Grafiki na klatce schodowej, I i II piętro.

W galerii Salon Akademii miała miejsce wystawa *Moda to słowo na p. Po co Warszawie Katedra Mody? Po co modzie Katedra w Warszawie?*, na której ubrania i projekty mody pokazali Rafał Bujnowski, Ada Karczmarczyk, Paulina Ołowska, Michał Pikaso Linow, Monika Zawadzki.

Galeria Turbo zapelniła się pracami studentów i przyjaciół ASP, wyciągniętymi z szuflad oraz powstałymi w przestrzeni galerii. Kuratorki projektu: Marta Kachniarz i Julia Golachowska.

W Klubie Eufemia zaprezentowano wystawę prac studentów Wydziału Malarstwa ASP *Nie tędy droga*.

Na dziedzińcu od strony pasażu Niżyńskiego pokazano prezentację multimedialną *RAPPROCHEMENT* Justyny Bieleckiej, Karoliny Mikołajczuk i Filipa Kowalskiego.

Budynek przy Wybrzeżu Kościuszkowskim 37/39 udostępniono dla zwiedzających. Studenci Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną na wystawie *CUD* zaprezentowali fotografie z widokami typowymi dla polskiego krajobrazu oraz pokazali prace ostatnio powstałe w Pracowni Struktur Mentalnych, a także miniwystawę zdjęć będących wariacjami na temat rzeźby *Rytm* Henryka Kuny z 1925 roku. Studenci Wydziału Scenografii również pokazali efekty swojej pracy.

Na Wydziale Rzeźby zaproszona publiczność mogła zobaczyć proces twórczy w pracowniach prof. Antoniego Janusza Pastwy i prof. Piotra Gawrona. Goście mogli także obejrzeć wystawę rzeźb oraz odtworzenie spektakularnej pracy dyplomowej *Komin* Bartosza Sandeckiego z 2011 roku.

Atrakcją był warsztat kopii ikony przygotowany przez dr hab. Danutę Stępień z Pracowni Technologii i Kopii Ikony na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki.

W Lutheraneum – podziemiach kościoła pw. Świętej Trójcy – na wystawie *TIMBRE – trzy głosy – jedno miejsce* – zaprezentowano prace doktorantek z Wydziału Malarstwa: Anny Krzemińskiej, Karoliny Lizurej, Agnieszki Żak.

W galerii Klatka pokazano prace prof. Piotra Smolnickiego oraz jego studentów z Pracowni nr 7 na Wydziale Grafiki.

W galerii Pracownia w Perunie na wystawie *Projekcje* zaprezentowano prace Zuzanny Sadowej.

W galerii Autograf pod patronatem Włoskiego Instytutu Kultury pokazano wystawę malarstwa Sylwestra Piędziejewskiego *W otwartej pracowni* oraz pokaz technik frezku i sgraffita w wykonaniu artysty, który jest adiunktem na Wydziale Malarstwa.

W galerii Le Guern miała miejsce wystawa prac Tomasza Ciecierskiego *Studia malarskie*. Artysta jest absolwentem warszawskiej ASP, a w latach 70. i 80. był wykładowcą na macierzystej uczelni.

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyło się spotkanie z cyklu „Heroina Polskiego Kina”. Gościem była Dorota Kolak. Producentem i pomysłodawcą cyklu jest firma EQ-IMAGE Ewa Kuklińska & Katarzyna Antonina Ostrowska.

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbył się pokaz spektaklu warsztatowego studentów III roku Wydziału Aktorskiego *Połowanie na Iosia* Michała Walczaka w reż. Grzegorza Chrapkiewicza.

W Pracowni Plakatu i Grafiki Wydawniczej prof. Lecha Majewskiego na Wydziale Grafiki ASP doktorant Maciej Januszewski

wygłosił wykład, którego tematem była m.in. antyestetyka.

W galerii Fibak zaprezentowano retrospektywną wystawę twórczości Stefana Gierowskiego *Stefana Gierowskiego XC. 16 obrazów – z kolekcji rodziny Fibaków*, związaną z obchodami 90. urodzin artysty.

W galerii Lufcik DAP na wystawie *4 x co innego* pokazali swoje prace doktoranci z pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego na Wydziale Malarstwa ASP: Paulina Grobelny, Robert Jaworski, Paweł Stręk, Aleksandra Szczodry.

Na Wydziale Malarstwa ASP, w Pracowni nr 56 na wystawie *The Body* swoje prace pokazały studentki z Finlandii i Niemiec w ramach programu Erasmus: Aurora Bertoli, Sarah Lüttchen i Maaria Jokimes.

W Klubokawiarni Towarzyska na wystawie *Zmiana perspektywy* zaprezentowano prace Martyny Czop – studentki IV roku Wydziału Malarstwa ASP.

CZERWIEC

W galerii MDK Łazienkowska na wystawie *Hortus aperta/ogród otwarty* pokazano prace doktorantek z Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie – Anny Krzemińskiej i Karolina Lizurej.

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyło się spotkanie z cyklu „Evviva L’arte” *250 lat Teatru Narodowego w Polsce*. Gościem specjalnym był Jan Englert, dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie – aktor, reżyser, pedagog, długoletni rektor warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Jest jedną z osób najbardziej predestynowanych do tego, by mówić o roli współczesnego teatru zespołowego, repertuarowego, publicznego; o tym, jak ten teatr zdobywa

dziś publiczność, co dlań znaczy słowo „misja”; jaka jest kondycja polskiej sceny narodowej w 250-lecie jej urodzin. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

W galerii Teatru Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza na *Wystawie dyplomowej studentów Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych* swoje prace zaprezentowali: Klaudia Choma, Dominika Cichońska, Katarzyna Dyjewska, Zuzanna Gaszyńska, Katarzyna Gągoł, Sławomir Gębczyński, Natalia Jarnuszkiewicz, Magdalena Kossakowska, Aleksandra Rzeszowski, Agnieszka Zabrodzka.

W galerii Lufcik DAP na *Wystawie dyplomowej studentów Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych* swoje prace pokazały Paula Kaniewska, Marta Sobieracka, Iwona Teodorczuk-Możdżyńska.

W Lutheraneum (podziemia kościoła pw. Świętej Trójcy) na *Wystawie dyplomowej studentów Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych* zaprezentowano dyplom Ilony Gawrońskiej.

W ASP obchodzono podsumowanie roku akademickiego 2014/15. W ramach Akademii Otwartej pokazano wystawę studentów – wszystkie pracownie w czterech miejscach stolicy: Krakowskie Przedmieście 5, Spokojna 15, Myśliwiecka 8 oraz Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39 zamieniły się w galerie sztuki.

Na dziedzińcu rektoratu odbył się pokaz Katedry Mody Wydziału Wzornictwa, na którym zaprezentowano prace studentów I, II i III roku, a także tegoroczne prace dyplomowe. Scenografia: Agnieszka Zawadowska, reżyseria światel: Jacqueline Sobiszewski, choreografia: Marta Ziółek. W galerii Turbo Wiktoria Wojciechowska zaprezentowała performans *Skierowanie myśli /// Minds directing*.

Ponadto w budynku przy Wybrzeżu Kościuszkowskim dzieci z Niepublicznej Szkoły Podstawowej im. Stanisława Dłużewskiego w Dłużewie zagrały koncert; dr hab. Waldemar Baraniewski wygłosił wykład *Historia Dłużewa*; Pracownia Struktur Mentalnych prowadzona przez Kubę Mazurkiewicza i Łukasza Izerta zaprezentowała wystawę *Dłużew*. Na Wydziale Wzornictwa w dniach 16–17 czerwca odbyła się konferencja *Rola designu w innowacyjnej gospodarce*.

Na Wydziale Grafiki ASP Kasia Borys pokazała pracę dyplomową *Czujące ciało*.

W Galerii Sztuki Wystawa zaprezentowano prace Stanisława Bąja na ekspozycji *Fragmenty*. Wystawa była dedykowana siostrze artysty Kazimierze Dziewit.

W bazylice Mariackiej w Gdańsku z okazji 90. urodzin Stefana Gierowskiego miała miejsce wystawa *DEKALOG – Malowanie Dziesięciorga Przykazań*.

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Małgorzata Omilanowska wręczyła Medale „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” Piotrowi Gawronowi, Stanisławowi Wiczorkowi i Gustawowi Zemle.

Na scenie Teatru Szkolnego im. Jana Wilkowskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku AT odbyła się premiera spektaklu dyplomowego studentów IV roku *Królestwo* Larsa von Triera w reżyserii, adaptacji, scenografii i opracowaniu muzycznym Piotra Waligórskiego.

Na Wydział Aktorski AT zgłosiło się 1200 kandydatów. Po kilkuetapowych egzaminach (sprawdzian predyspozycji, zadania aktorskie, elementy wiedzy o teatrze) przyjęte zostały 24 osoby.

Anna Sudol z Wydziału Malarstwa ASP pokazała swoją pracę dyplomową w Anna Sudol Gallery.

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyło się spotkanie z cyklu „Heroina Polskiego Kina”. Gościem była Marzena Trybała. Producentem i pomysłodawcą cyklu jest firma EQ-IMAGE Ewa Kuklińska & Katarzyna Antonina Ostrowska.

Na placu przed gmachem głównym Muzeum Narodowego w Krakowie w ramach projektu *Muzeum Forum* zaprezentowano konstrukcję *Leon Tarasewicz – Instalacja malarska*.

Przy ul. gen. W. Andersa 12 na wystawie *Caveman/Spaceman* swoje prace zaprezentowały Sofia Estrada-Osmyska i Laura Kudlińska, studentki Wydziału Malarstwa ASP.

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbył się pokaz spektaklu warsztatowego studentów III roku Wydziału Aktorskiego AT *Midsummer (Szaleństwo nocy letniej)* Davida Greiga i Gordona McIntyre’a w reż. Grzegorza Maleckiego. Wystąpili Julia Łukowiak i Maciej Zuchowicz.

W galerii Test zaprezentowano wystawę *Grafika Warszawska 2014* oraz wybrane prace artystów uczestniczących przez 20 lat w konkursie. Podczas otwarcia wystawy wręczono Nagrody Roku 2014.

W AT odbył się 8. Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych. Widzowie mogli obejrzeć jedenaście spektakli konkursowych i cztery offowe z Austrii, Belgii, Czech, Hiszpanii, Iranu, Litwy, Niemiec, Polski, USA i Włoch. Odbyły się także dwie konferencje naukowe *Świadomość ciała* oraz *Grotowski w nauczaniu aktora*. Jury 8. Międzynarodowego Festiwalu

Szkół Teatralnych ITSELF 2015 w składzie: Janusz Głowacki (przewodniczący), Claudio de Maglio, Stanisław Moisiejew, Robert Więckiewicz postanowiło przyznać następujące nagrody:

- wyróżnienie otrzymały zespoły z Uniwersytetu Soore w Teheranie za spektakl *Śniąc śmierć w śniegu* w reż. Jabera Ramezaniego oraz z Akademii Muzycznej i Teatralnej im. Leoša Janáčka w Brnie za spektakl *Abсолютne szczęście muchy albo ostatnia mistyfikacja Salvadora Dalego* w reż. Oxany Smilkovej;

- nagrodę ufundowaną przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich w postaci profesjonalnej sesji fotograficznej otrzymali: Alicja Juskiewicz za rolę Mize w spektaklu *Kamień* w reż. Grzegorza Wiśniewskiego z Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Teatralnej i Telewizyjnej im. Leona Schillera w Łodzi, Eryk Kulm za rolę Wolanda w spektaklu *Mistrz i Małgorzata* w reż. Waldemara Raźniaka z AT;

- nagrodę za drugoplanową rolę otrzymali: Mery Delgado za rolę Matki w spektaklu *Potworek* w reż. zespołu z Wyższej Szkoły Sztuk Dramatycznych w Sewilli, Barbara Wypych za rolę Withy w spektaklu *Kamień* w reż. Grzegorza Wiśniewskiego z Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Teatralnej i Telewizyjnej im. Leona Schillera w Łodzi;

- nagrodę za pierwszoplanową rolę otrzymali: Marie-Louise Stockinger za rolę Lulu w spektaklu *Lulu* w reż. Davida Stöhra z Seminarium im. Maksa Reinhardta w Wiedniu, Mike Turner za rolę Matta w spektaklu *Zima w czerwieni* w reż. Laury Savii z Instytutu Teatralnego i Filmowego im. Lee Strasberga w Nowym Jorku;

- Nagrodę Specjalną ufundowaną przez prezesa zarządu TVP S.A. otrzymał zespół z Wyższej Szkoły Sztuk Dramatycznych w Sewilli za spektakl *Potworek*;

- Grand Prix otrzymał zespół z Seminarium im. Maksa Reinhardta w Wiedniu za spektakl *Lulu* w reż. Davida Stöhra;

- nagrodę publiczności otrzymał David Espinoza za spektakl *Moje opus magnum*.

26 czerwca – 30 lipca

W Galerii BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim na wystawie *Miodem płynące*

zaprezentowano projekt multimedialny Stanisława Bracha *Dwie przestrzenie*. Kuratorka: Eulalia Domanowska; współpracca: Artur Bartkiewicz.

30 czerwca – 9 lipca

Na Wystawie dyplomów na Wydziale Malarstwa ASP swoje prace pokazali: Jan Bobkiewicz, Trang Bui, Emilia Czerniewicz, Hubert Gdak, Michalina Izert, Barbara Juda, Ewa Kamieniecka, Aleksandra Koper, Dominika Kossakowska, Anita Kucharczyk, Patrycja Kurus, Zofia Lelek, Anna Libin-Libera, Monika Lipiec, Aleksandra Siudek.

30 czerwca – 9 lipca

W galerii Turbo na Wystawie dyplomów Wydziału Malarstwa zaprezentowano pracę dyplomową Dominiki Owczarek.

Opracowały: Katarzyna Fogler i Eugenia Krasieńska-Kencka

Summaries

Jarosław Kilian

I tell stories...

Constructing a story is the main task of the director. Staging is one of the basic ways of storytelling in the theatre and the process by which a play takes its scenic shape. It is a realisation of text in space and in time. Jarosław Kilian is interested in the “story” in the theatre from the point of view of employing inventive staging devices. These can be described as story-vehicles, owing to which the audience follow the story played out on the stage. In a number of his theatrical realizations the story is constructed by means of the story-vehicles, which are: mobile decoration, multi-semantic and multi-functional props, as well as methods of using space. Recent productions have been interesting on account of the issues of epicisation and of narrative components. Those productions’ recurring theme is journey. The protagonists most often are bound for Utopia. The theme of Utopia is another thread linking most of his theatre productions. The productions discussed in the paper include *As You Like It*, *Pinocchio*, *The Wizard of Oz*, *Patient EGBDF*, *The Odyssey* and *The Winter’s Tale*.

Zbigniew Taranienko

Leszek Mądzik and His Scena Plastyczna Theatre

The paper presents Leszek Mądzik and a history of his Scena Plastyczna, founded in 1969, and characterizes this kind of theatre. As Zbigniew Taranienko concludes, “Reflection on the structure of the Scena Plastyczna performances allows for several key statements. [...] Mądzik treats space, light, material, person and object as structurally equal elements of the performance, but with each production their attributed functions depend on the



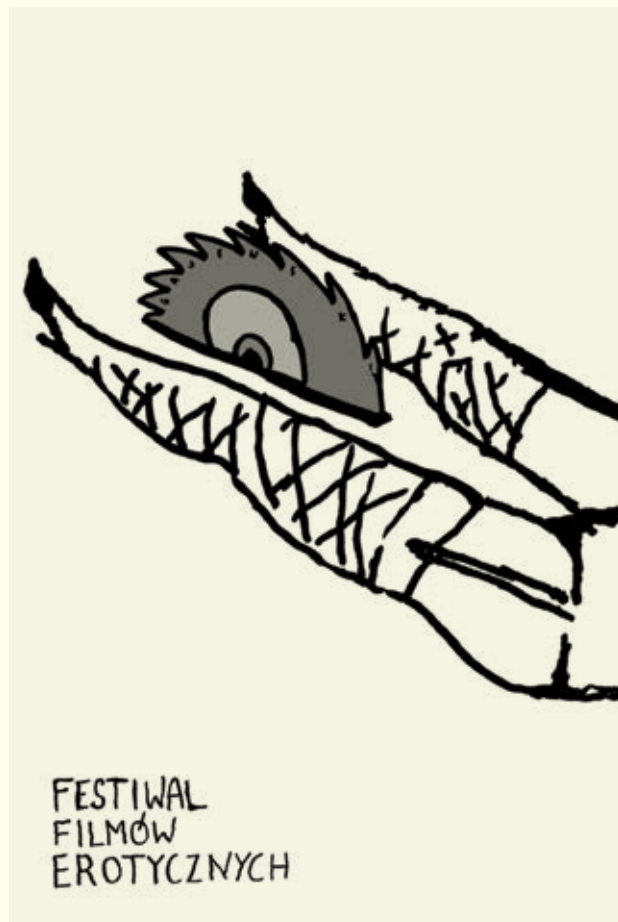
needs of shaping the crucial moving images, which are supposed to render some emotionally-felt ideas. If these new, syncretic stage creations are clearly distinguished and enriched by other elements, subject to them in a given situation, besides specific sensuous qualities they are most often filled with symbolic values, indicative of the overall meaning of the performance: then self-sufficient images are formed, with the characteristics of the figure of actor, organizing current action.”



Stanisław Gajewski

Eroticism and Brutality in the Poster: Content and Form

Considering the issue of eroticism and brutality in the poster, the author has indicated that for each of these categories, also in the realm of aesthetics, there was some rational justification: ideological and semantic or formal. Even a cursory review of the history of the poster leads to the conclusion that representations related to sexuality and eroticism or violence and brutality, in posters, that is, where art was above all used as information or propaganda, were meant to excite the viewer; through their obscenity, displays of aggression, glaring simplicity, etc.



Such associations introduce an element of conflict between the viewer and current norms (moral or cultural), and the agitprop message is perceived more quickly, as well as being more clearly understood and memorised, in that setting (e.g. a brutalised form or obscene content) amidst the sheer volume of visual information, acting on the subconscious of the viewer and provoking some

desired emotions. This is the basic postulate of visual communication as a carrier of information (and ideology). Erotica and brutality in that reference area have therefore become an important element of social engineering as applied to various types of visual communicators present in the public space, including the use of the poster.



Agnieszka Maria Wasieczko

A Different Formula of Image: Studio of the Principles of Art and Visual Structures, Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw

Run by Professor Jacek Dyrzyński since 1985, Studio of the Principles of Art and Visual Structures should be seen as equally exceptional as the Academy of Fine Arts in Warsaw studios run by other eminent persons, such as Oskar Hansen and Jerzy Jarnuszkiewicz. It was founded in 1956 by Professor Roman Owidzki, as Studio of the Composition of Forms and Shapes, during the political "Thaw" and retreat from the doctrine of Socialist Realism. Its experimental programme became an important point of reference both at the Faculty of Painting and at other art schools in Poland, but its uniqueness has been a matter of the personalities of the educators who have been running it. Besides Professor Dyrzyński, the Studio's teaching staff now includes Professor Wiesław Łuczaj and Dr. Jan Mioduszewski. We owe the programme to Professor Roman Owidzki (1912–2009), abstract painter, cartoonist, creator of reliefs, and one of the founders of the Foksal Gallery. This concerns mainly the study of the structure of the elements of 2- and 3-dimensional visual composition and the concepts of "structure",

"space", "material" and "colour". While Professor Owidzki left us a "conceptual outline", Professor Dyrzyński, having had the experience of work as set designer, is chiefly interested in the material and the object. According to Dyrzyński, "a different formula of image" means braking its limits set by the rectangle of the canvas, going out into space, and the enrichment of the expression of painting through exploration related to colour, installation or film.

Patryk Kencki

The Metatheatrical Function of Costume



Starting with the separation of the functions of costumes: *protective, decorative, identifying*, the paper pays special attention to a variety of the latter, that is, the metatheatrical function, which is discussed with reference to the notions of simulation and intra-performativeness. The argument has been based on the example of the works of Molière, in particular his comedy *Le Bourgeois gentilhomme*. Towards the end, some strategies for constructing the metatheatrical functions of the costume have been pointed out, including making it unique, contrasting and transparent. The paper also takes account of the phenomenon of *déguisement* onstage in sight of the audience.

Joanna Majewska

The Fourth Dimension of Theatre: Stefan Grabiński's *Dark Forces* (*Ciemne siły*)

Stefan Grabiński (1887–1936), the most renowned Polish fantasy writer of the interwar period, author of the famous series of railway novels, *The Motion Demon* (1919), entered the annals of theatre history through three pieces: *The Dark Forces*, subtitled *A Villa by the Sea* (*Willa nad morzem*; 1921), a dramatic trilogy *All Souls' Day* (*Zaduszki*; 1921), and *Larvae* (*Larwy*; 1927), which was finally published as *Badland* (*Manowiec*). Only *The Dark Forces* and *All Souls' Day* came to be staged. The first of these plays, based on the motifs of the novella *In the Villa by the Sea* (1918), was produced in Warsaw, Krakow and Lviv – each time with an excellent cast and under the supervision of prominent directors. Nevertheless, it provoked ambivalent reactions of the critics, who on the one hand pointed to the novelty of Grabiński's work, on the other hand accused him of psychological shallowness. The author of *The Dark Forces* himself thought that he created a fantastic drama *sui generis*, classified today as weird fiction. Although *The Dark Forces* does not match the best of Grabiński's novellas, this is a very interesting testament to the efforts at translating his separate and original vision of the world into the language of theatre.



Elżbieta Borowska

Reflection on Public Funding in Polish Cultural Policy

The paper describes the way public funding operates in Poland, its disadvantages and advantages, and situating it in a particular legal and political order. After 1989, cultural policy, which had previously been burdened by Socialism, was redefined. The cultural sector in the transition period was at the bottom of the list of priorities of successive governments, which unfortunately led to difficulties in financing. At present, with a relatively stable economic situation, it is worth considering who should be subsidized from public funds and how that is to be organized. This procedure should be as advantageous for the artists and for the public as possible and not give rise to suspicions of propaganda aims in exchange for material benefits. Also addressed is the issue of combining public and private funding of culture, which is not yet very widespread in Poland.

Arkadiusz Karapuda

Attestation 2015



The exhibition of degree pieces from the Faculty of Painting is one of the most interesting events on the cultural map of Warsaw, and certainly the most comprehensive overview of the achievements of the graduates of Warsaw Academy of Fine Arts. Degree projects, being the result of five years of study, hundreds of paintings, thousands of sketches, critiques, discussions, and finally, revolts and ups and downs, deserve a professional exhibition. Initiated several years ago, staging the degree exhibition

outside the Faculty building, in other spaces including galleries, is very important and an essential part of the teaching process. Coming from six different Studios, the 2015 degree pieces from the Faculty of Painting display an almost full range of attitudes: from traditional painterly expression through formal experiments to a critical look at actuality. However, the current degree pieces primarily indicate a return to visuality. That may please, although in a number of this year's realizations that seems not to have been fully exploited.

Maryla Sitkowska

Quick Guide to the Exhibition of Władysław Skoczylas's Work

Władysław Skoczylas (1883–1934) was a versatile artist. He is best known as a printmaker, rightly hailed as the “restorer of Polish woodcut”. However, his image proposed at the exhibition goes far beyond the stereotype of the apologist of mountaineers' culture and illustrator of the legends about brigands. The emergence of woodcut in the artist's work was preceded by a ten-year period in which he practised mainly painting and printmaking in metal techniques (stylistically similar to painting). Those were his Zakopane years, 1908–1918, referred to in the first exhibition room. Władysław Skoczylas's painting from his mature period was represented by watercolours. The main room of the exhibition was devoted to the field in



which Skoczylas was the undisputed inventor and master: the woodcut. The question of Skoczylas's attitude towards folk art, important from the beginning of his career, was shown by two groups of exhibits. It has been emphasized that it was in his textiles, not the woodcut, that Skoczylas for the first time reached out directly to the models of folk art.

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Allegories, metaphors, hyperboles

The term “speaking architecture” was created at the end of the 18th century as an expression of the desire that architecture expressed its function with its form and shapes: official, private, sacral, etc. Ornaments, symbols and elaborate allegories of ideas and values associated with given buildings and their users were the ornament of the city, adding to its climate. They were the desired “ideological agenda” and their monumental, official forms served primarily as propaganda and performed educational functions. Documentation of these sculptures, the designs and models has been shown at the exhibition *Rhetorical figures, Warsaw's architectural sculpture,*



1918–1970 at Xawery Dunikowski Museum of Sculpture, Królikarnia, Warsaw. The exhibition also presents pieces by contemporary artists commenting on the rhetorical expression of the propaganda works. Among the exhibits there are a number of works from the 1930s by ASP students, who designed sculptural architectural decorations under the supervision of Professors Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski and Bohdan Pniewski.



Justyna Gołęcka

Body Awareness – Woman's Awareness

The text is a review of the performance *Workshop II*, directed by Katarzyna Anna Małachowska, which was a demonstration of movement skills of six actresses in the fourth year of the Faculty of Acting, Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw. The production's original form was inspired by physical and dance exercises and body awareness. The story underlying the performance addresses women who seek self-esteem on their path to maturity as adolescents. They encounter fears and joys, but also some images of men, which they create in their imagination and with a prop: a white shirt. As shown in the production, the wealth of feminine emotions is intuitive and symbolic. Striving for independence, faith in their own strength and self-awareness – these are three features that can make up the structure of a universal story of every woman.



Spektakl *Bruzda*, scenariusz, reżyseria
i scenografia Leszek Mądzik,
Scena Plastyzna KUL, 2006

ASPIRACJE 2(40) 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:
prof. 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 Sp. z o.o., Sp.k.

Profesor Rafał Kochański urodził się w Radomiu. Dyplom z grafiki warsztatowej uzyskał w pracowni prof. Ewy Wałwskiej w 1999 r. i długo był w tej pracowni jej prawą ręką. W budynku Wydziału Grafiki ostatnia pracownia w korytarzu na parterze po prawej stronie zawsze była otwarta i zawsze był w niej obecny Rafał. Za swojego mistrza uważa profesora Tchórzewskiego. Na Wydziale Grafiki pracuje od uzyskania dyplomu. Uczynny, pomocny, pracę dla studenta uważa za najważniejszą, znakomity warsztatowiec. Zna wca starych szlachetnych technik, ale jest świadomy rewolucji technologicznych, nowych urządzeń drukujących, zmian obyczajowych i totalnej inwigilacji. Widzi konieczność zmian w szkolnictwie na każdym szczeblu nauczania. Prace doktorską obronił w 2005 roku a habilitacyjną w 2009. Pracownie rysunku dla studentów od II do V roku prowadzi od pięciu lat i mimo krótkiego stażu uzyskał znaczący autorytet tak u kolegów jak i wśród studentów. Jest na Wydziale Grafiki szefem studiów niestacjonarnych, członkiem Szwedzkiego Stowarzyszenia Artystów Grafików. Był laureatem Nagrody im. T. Kulisiwicza i stypendystą Fundacji Stypendia. Jako artysta wypowiedział się w rysunku i grafice warsztatowej, miał 13 wystaw indywidualnych i brał udział w licznych wystawach zbiorowych. Gościł w galerii „Oranżeria” ciekawego artystę o liczącej się dorobku. Wystawa otwarta od 20-IX do 10-XI-2015 w Domu Zjazdów i Konferencji PAN w Jabłonie k/Warszawy, ul. Modlińska 105 wieczorami

LEKTURY

Grzegorz Kowalski
Artur Żmijewski

Jonasz Chlebowski
Mariusz Grabarski
Laura Grudniewska
Monika Karczmarczyk
Antonina Konopelska
Justyna Łoś
Filip Madejski
Magda Morawik
Sara Piotrowska
Iwo Rachwał
Eliasz Styrna
Maciej Szczęśniak
Piotr Urbaniec
Wiktoria Wojciechowska
Marta Wódz

Otwarcie 25 września 2015, g. 18

Wystawa czynna od 28 września do 30 października 2015

(pn–pt 12–18)

Galeria Salon Akademii

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)

organizatorzy

patronat medialny



salon
akademii

ams

cojestrane



artinfo.pl

Art&Business

