

250 lat Sceny Narodowej

Nowak / projektanci książek / Chwistek / Kantor / „Lektury”

Muskau Art Project / Marzec / Stella / Filipowicz / „Wyświetlanie widzenia” / Lorenc



Noc Muzeów
Oranżeria w Wilanowie
14 maja 2016



Młodzi Graficy
z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie



- 2 Artur Winiarski
Marian Czapla (1946–2016) – wspomnienie
Marian Czapla (1946–2016): A Tribute
- 8 Andrzej Kruczyński
Odrzucone książki
Rejected Books
- 12 Piotr Olkusz
Scena narodowa w republice literatury
The National Stage in *République des Lettres*
- 17 Marcin Kula
Czuli mores? PZPR wobec teatru w połowie lat sześćdziesiątych
Did They Have Respect?: Polish Communist Party and the Theatre in the Mid-1960s
- 23 Danuta Kuźnicka
Awangardzista dyrektorem Teatru Narodowego Problematyka ideowa i artystyczna dyrekcji Jerzego Grzegorzewskiego 1997–2003
Avant-Garde Artist as Director of the National Theatre: Ideological and Artistic Aspects of Jerzy Grzegorzewski's Term of Office, 1997–2003
- 34 Magdalena Soltys
Potrzeba otwartości
Rozmowa z prof. Pawłem Nowakiem, prorektorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie ds. artystycznych i naukowych
The Need for Openness. Professor Paweł Nowak, Deputy Rector for Art and Research, Academy of Fine Arts in Warsaw, in Conversation with Magdalena Soltys

- 40 Magdalena Soltys
Wśród ludzi. Sztuka Pawła Nowaka
Among the People: The Art of Paweł Nowak
- 46 Agnieszka Szewczyk
Bibliofile vs. groszowcy. Projektanci książek z kręgu warszawskiej Akademii w dwudziestoleciu międzywojennym
Bibliophiles vs. Penny Librarians: Book Designers Associated with the Warsaw Academy in the Interwar Period
- 54 Antoni Winch
Sieroty po Knechcie
Knecht's Orphans
- 61 Stanisław Gajewski
Zabawa i sztuka bawienia się Leona Chwistka
Leon Chwistek's *Amusement and the Art of Amusing Oneself*
- 68 Joanna Kiliszek
Brazylia kocha Kantora – rekonstruowanie dorobku artysty totalnego w Serviço Social do Comércio Consolação w São Paulo
Brazil Loves Kantor: Reconstructing the Oeuvre of a Total Artist at Serviço Social do Comércio Consolação in São Paulo
- 73 Marzena Guzowska
Słowo jako zadanie plastyczne
Word as Visual Arts Assignment
- 80 Grzegorz Stachańczyk
MY, WY, ONI. Muskau Art Project – w poszukiwaniu tożsamości miejsca
WE, YOU, THEY: Muskau Art Project – Searching for the Identity of the Place
- 84 Artur Winiarski
Wystawa ASP W/WM15 we Wrocławiu
ASP W/WM15 Exhibition in Wrocław
- 86 Magdalena Soltys
Sztuka – Sławomira Marca – dobra na wszystko
Art – Sławomir Marzec's – Good for All
- 90 Zofia Jabłonowska-Ratajska
Zasady konstrukcji
Principles of Construction
- 96 Zofia Rojek
Kto ty jesteś? Autoportret zbiorowy Mariusza Filipowicza
Who are you? Collective Self-Portrait
by Mariusz Filipowicz
- 100 Stefania Olbrycht
...a ja i tak was lubię
... But I Still Like You
- 102 Zofia Jabłonowska-Ratajska
Co kryje się w widoku rzeczy?
What Is Hidden in the View of Things?
- 104 Maja Piotrowska-Tryzno
Głębia, powierzchnia, feeria i folia. O fotografiach z cyklu „Woda i kamień” Sławomira Lorenca
Depth, Surface, Blaze and Foil: The Photographs of Sławomir Lorenca from the *Water and Stone* Series
- Spektakle dyplomowe studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie
Degree productions by 4th-year students, Faculty of Acting, Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw
- 108 Carlo Goldoni, *Awantura w Chioggi*
Brawling in Chioggia
reż. / dir. Waldemar Śmigalsiewicz
- 110 Petr Zelenka, *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie*
Tales of Common Insanity
reż. / dir. Marcin Hycnar
- 112 **Nowości wydawnicze**
Recent Publications
- 114 **Kalendarium**
Chronicle of Events
- 122 **Streszczenia**
Summaries

pismo
warszawskich
uczelni
artystycznych

ASPIRACJE

Marian Czapla (1946–2016)

– wspomnienie –

Artur Winiarski

Wielka indywidualność malarska, profesor na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autentyczny autorytet malarski i Mistrz dla wielu pokoleń studentów i absolwentów, postać barwna, wielowymiarowa, wspaniały kolega, o którym nie sposób będzie zapomnieć. Stworzył dzieło malarskie o ogromnej, pełnej pasji sile oddziaływania. Dzieło, które na zawsze pozostanie w sercach i pamięci licznych wielbicieli Jego sztuki i w historii malarstwa polskiego.

Urodził się 28 lipca 1946 roku w Gackach koło Szydłowa na Kielecczyźnie. Studiował na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie, dyplom zrealizował w pracowni Stefana Gierowskiego w 1972 roku i w tym roku rozpoczął pracę na macierzystym wydziale. Przez wiele lat był asystentem prof. Stefana Gierowskiego, po czym samodzielnie prowadził pracownię najpierw rysunku, a następnie malarstwa. Był współzałożycielem malarskiej grupy Simpleks S₄, która w połowie lat 70. zaznaczyła swoją obecność w życiu artystycznym w Polsce i antycypowała wiele wydarzeń malarskich burzliwych lat 80. Przede wszystkim był malarzem człowieka i sacrum. Pokazywał cielesność figury ludzkiej, ale zawsze w aspekcie przeżycia duchowego. Człowiek Czapli nie był aktem, portretem czy studium figury. Był emanacją ducha. Ta dwoistość kondycji człowieka, jego cielesność i duchowość, była osią ideową biegnącą przez malarstwo Czapli. Nadawał tej dychotomii tragiczny sens, wyrażający się w doborze tematyki obrazów i ich tytułów oraz w stosowanej dramatycznej i ekspresyjnej formie, kolorystyce i świetle. Inspirację dla wizji człowieka i człowieczeństwa w malarstwie Czapli stanowił aspekt religijny. Obszar sacrum.

Malując tragizm losu człowieka, jego walkę o godność, moralność, dobro, piękno i prawdę, wydobywanie się z czeluści grzechu i podnoszenie z upadku, Czapla odwoływał się do tradycji malarskiego moralitetu, obecnego w sztuce chrześcijańskiej już od wczesnego średniowiecza. Stworzył liczne cykle malarskie o tematyce sakralnej – pasyjne, pątnicze, maryjne, wizerunki świętych. Przywoływał wielkie znaki chrześcijaństwa: krzyż, stacje Męki Pańskiej, pieta, odarcie z szat, Ecce homo, veraicon z charakterystycznym, stworzonym przez Czapkę wizerunkiem twarzy Chrystusa. Wyraził poprzez nie, przy pomocy potężnych środków malarskich – bo był Czapla malarzem potężnym – nurtującą go, jakże ludzką obawę: czy człowiek podola, czy to wszystko ma sens, czy wystarczy sił, czy upadnie po raz kolejny... Rozważał Czapla absurd i sens życia człowieka. Był wierzący, choć towarzyszyły mu liczne lęki, niepokoje i pokusy. Był w tym bardzo ludzki.

Czapla zaproponował afirmację malarstwa i człowieczeństwa. Splótł te dwa aspekty nierozdzielnie. Malował wielką ideę przy pomocy niezwykle sugestywnych środków malarskich. Jego obrazy nie pozostawiają widza obojętnym. Siła wyrazu form malarskich, nagromadzenie materii farby i pigmentu połączone zostało z mocą malarskiego wykładu o nędzy i wielkości człowieka, wyrażonych nieskrępowanym malarskim gestem oraz ekspresją światła i znaczącego koloru. Ten ostatni element był lekcją wyniesioną przez Czapkę z pracowni Stefana Gierowskiego.

Można spotkać się z opinią, że Czapla, podobnie jak Andrzej Wróblewski, podjął trud namalowania tragizmu losu człowieka, czego dokonał za pomocą indywidualnie



Epitafium dla Wróblewskiego,
1976, olej, płótno,
140×140 cm

wypracowanych środków współczesnego malarskiego obrazowania. Pozostawił tropy interpretacyjne wiodące do ewentualnych studiów nad tak zarysowanym problemem. Interesował go Wróblewski. Dał temu wyraz w obrazie *Epitafium dla Wróblewskiego* z 1976 roku, w którym pojawia się „puste” ubranie, niewypełnione ciałem człowieka, koszula i spodnie zastygłe w charakterystycznym geście jednej z sylwet rozstrzelanych ludzi z obrazów Wróblewskiego. Niemal ta sama gestykulacja pustego

ubrania zdartego z ofiary pojawia się później wielokrotnie w obrazach Czapli z cyklu „O szaty moje rzucili los”. Dramatyczny, pełen ekspresji kształt szaty oraz jej znaczenie w tych obrazach, przywodzi na myśl El Greca *Espolio*, czyli *Obnażanie z szat* czy pełną malarskiej ekspresji figurę św. Jana, przyobleczoną w nadmiernie udrapowaną szatę, sprawiającą wrażenie stojącej w pejzażu niczym drzewo z wyciągniętymi ku górze konarami, w obrazie *Otwarcie piątej pieczęci*.



Stydium mężczyzny,
2007, akryl, płótno,
100×81 cm

Wyrok,
1984, olej, płótno,
130×100 cm

O szaty moje rzucili los,
2004, akryl, płótno,
200×140 cm



Marian Czapla był kolosem polskiego malarstwa. Jego twórczości nie da się mierzyć normalną skalą ocen. To jest triumf malarstwa.

Był skrajnym indywidualistą, egocentrykiem, choć empatycznym. Zawsze pragnął być na pierwszym miejscu. Był typem zwycięzcy. Cechował go też rodzaj przenikliwej mądrości, dzięki której wychwytywał fałsz. Potrafił oddzielić plewy od ziarna. Był człowiekiem bardzo dumnym, o wielkim poczuciu godności, miał szlachetne odruchy i otwarty umysł, ale w jednej sprawie nigdy by nie ustąpił – w malarstwie, a szczególnie gdy dotyczyło to jego osoby i jego twórczości. Wówczas okazywał się bezwzględny egoistą – istniało tylko Jego malarstwo i tylko On. Taki był Czapla, ale też takim go kochaliśmy i niezwykle ceniliśmy. Bo trzeba w tym miejscu wyraźnie powiedzieć, że to jego przekonanie o własnej wielkości nie było pozbawione podstaw – stworzył malarstwo potężne, brał się za bary z najtrudniejszymi tematami, jakie tylko w sztuce mogą być, i, co najważniejsze, stworzył całkowicie indywidualny, od nikogo niezapóżyczony niepowtarzalny język malarstwa, własny system znaków



Veraikony, 2008, akryl,
płótno, 90x90 cm



O szaty moje rzucili
Ios, 1996, olej, płótno,
130x100 cm

i kodów, własne obrazowanie i własną ikonosferę malar-
ską. I jeszcze jedno – określił całkowicie odrębną, przyna-
leżną wyłącznie jemu, wizję sacrum i miejsca człowieka
wobec sacrum w malarstwie. Mając tyłu wspaniałych
poprzedników, zmagających się z problematyką, jak ująć
językiem malarstwa obszar wiary i przeżycia religijnego,
zdołał sam, bez niczyjej pomocy zaproponować autorskie,
skrajnie indywidualne malarstwo operujące znakiem,
do którego sam doszedł. Mocne, sugestywne, niezwykle
przekonywujące. Nic od nikogo nie ściągnął. Jego obrazy
są indywidualnymi opracowaniami autorskimi istnieją-
cych od setek lat w malarstwie europejskim motywów
przynależnych do malarzkiego moralitetu. Wniósł przy
tym do tego obszaru ustalonych, określonych i ściśle
przeznaczonych zasad i kanonów odkrywczę i niezawis-
le akcenty. Jego Ukrzyżowany bywa efebem, upadki pod
krzyżem są próbą dyskursu na temat grzechu cielesności
i seksualności. Czapla był bowiem malarzem Człowieka
we wszystkich jego wymiarach. Być może była to forma
rachunku sumienia i ekspiacji, nie stronił bowiem Czapla
od uciech życia. Był postacią niezwykle barwną. W jego
malarstwie często widoczny jest motyw upadku – syno-
nim grzechu i odkupienia przez cierpienie.

Odszedł wielki Mistrz malarstwa. Nie potrafił się
zajmować błahymi sprawami. Nie stwarzał pozorów.
Podejmował największe tematy malarstwa i wypracow-
ywał autorskie środki, by je móc wyrazić. Odnosił się



Marian Czapla, Dyplomy
2015. Fot. polaroidowa
Artur Winiarski

do wielkiego malarzkiego dyskursu o kondycji człowie-
czeństwa, prowadzonego od setek lat w malarstwie: czym
jest ułomność ciała człowieka i wielkość jego ducha?
Pozostawił wielu uczniów i niezwykle, o wielkiej mocy
malarstwo, o czymś, co jest naprawdę ważne. W jego
obrazach ciało naznaczone jest codziennym cierpieniem,
lecz duch przepelniony jest nadzieją zbawienia.

Reprodukcje obrazów wykonał Maciej Żeligowski.

Artur Winiarski – ur. 1960, dr hab., zajmuje się wyłącznie
twórczością malarską, której tematem jest szeroko rozu-
miany pejzaż postsowiecki. Studia na Wydziale Malarstwa
ASP w Warszawie, 1989–1994; dyplom z wyróżnieniem
w pracowni prof. Rajmunda Ziemińskiego. Pracuje na macie-
rzystym wydziale na stanowisku profesora nadzwyczajne-
go; obecnie pełni funkcję prodziekana.



Cyrenejczyk, lata 80./90.,
olej, płótno, 130x100 cm

Zamieszczony poniżej blok tekstów jest pokłosiem konferencji naukowej *250 lat Sceny Narodowej*, która odbyła się w dniach 25–26 listopada 2015 w Teatrze Collegium Nobilium przy ulicy Miodowej 22/24 w Warszawie. Organizatorami konferencji byli: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Wydział Wiedzy o Teatrze, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Barbara Osterloff

Odrzucone książki

Andrzej Kruczyński

Tu życie z dala od publicznej wrzawy
Liści szumiących przemawia językiem
Książkami tutaj wesołe potoki
W kamieniach mądrość, radość z każdej rzeczy
Nie pragnę zmiany!
(W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, II, 1.)*

Wiele ról, i to tych najistotniejszych dla kariery, napisał Wojciech Bogusławski dla siebie. Utożsamiał się ze swoimi bohaterami, mówił ich ustami *swoją prawdę*, jednocześnie celnie wyrażając nastroje i tęsknoty publiczności. Jak nikt inny przed nim i po nim zdołał zbudować niezwykle silną więź i poczucie jedności sceny i widowni w szczególnym dla kraju momencie rewolucyjnej gorączki. W takiej właśnie atmosferze oczekiwania na głos mądrości i prawdy płynącej z narodowej sceny powstaje jego arcydzieło. Jest nim ów powszechnie znany, a jednak wciąż kryjący swe tajemnice *Cud albo Krakowiaki i Górale*. Bogusławski sięgnął na warszawskiej premierze *Cudu* 1 marca 1794 roku szczytu swojej autorskiej i aktorskiej kariery. Zagrał ubożego, właśnie wypędzonego ze szkół studenta Bardosa, wędrującego z miasta na wieś w poszukiwaniu pożywienia, ale także nowego, bardziej harmonijnego i prawdziwego życia. Widowisko było podsumowaniem najlepszych doświadczeń teatru stanisławowskiego, początkiem czegoś

nowego i fascynującego. Sztuka łączyła różne dążenia oświeceniowe, sentymentalne, russowskie i preromantyczne, niosła ze sobą radosny zarys rewolucji społecznej, politycznej, a także artystycznej i estetycznej.

Bardos wkracza na scenę w połowie I aktu (w siódmej scenie), śpiewając piosenkę o niesprawiedliwie urządzonym świecie. Jest ubrany ubogo, dla oszczędności niesie buty na kij. Ma ze sobą torbę wypełnioną książkami oraz drugą torbę z machiną elektryczną. Piotr Mitzner w swoim eseju o *Krakowiakach i Góralach* zwraca uwagę na zastanawiające zachowanie Bardosa w tej scenie. Chodzi o sarkastyczne odrzucenie, jak się wydaje, ważnych, a nawet ukochanych książek stworzonych przez starożytnych poetów i myślicieli. Mitzner dostrzega tu walkę Bardosa „ze swoim inteligenckim przeznaczeniem”. „Może Bardos – pisze autor – czytywał już ukradkiem pisma Jana Jakuba i też uważa, że masa książek zmusza nas lekceważyć księgę świata¹. Nie wiemy, czy Bardos lub jego pierwowzór, relegowany z Akademii student Szymon Majewski, czytał pisma Jana Jakuba Rousseau. Wiemy natomiast, że czytelnikiem mistrza z Ermenonville był sam Bogusławski². W istocie scena ta jest echem oświeceniowej antynomii natura/kultura szczególnie charakterystycznej i istotnej dla myśli społecznej Rousseau. Bogusławski zdaje się dziedziżyć russowską niechęć do jałowej uczoności. Uczestnictwo w sztucznym świecie kultury powoduje wszak destrukcję osobowości, utratę integralności i wewnętrznej harmonii jednostki. Książki to „przeklęte bestyje” – powiada Bardos. Zagłębianie się w książkach z pominięciem żywych kontaktów z ludźmi, światem i przyrodą jest dla człowieka niebezpieczne, bo zniewalające. Podobne wątpliwości w sprawie książek odczuwał współcześnie Franciszek Karpiński, pisząc w *Powrocie z Warszawy na wieś* (1784): „Dziś zabierz mi kto książki, ten sprzęt nieszczęśliwy/ do których mnie przywiązał nałóg uporczywy”. Książki są tworem nauk, a te są genetycznie nieczyste. „Astronomia

rodzi się z zabobonu, wymowa (retoryka) z chorej ambicji, nienawiści i kłamstw, nauka o przyrodzie z próżnej ciekawości, a z rozwoju sztuki pochodzi zbytek, zepsucie gustu i upadek obyczajów³.

Bardos wkracza do wiejskiej Arkadii i wraz z książkami chce odrzucić wszystkie dotychczas zniewalające go instytucjonalne więzy i kulturowe uwikłania. Rzecz jednak jest bardziej skomplikowana i niejednoznaczna. Zaraz bowiem po spotkaniu ze Stachem i Basią w 9 scenie I aktu Bardosowi robi się żal porzuconych książek:

No, cóż wy, panowie,
Uwieńczeni laurami wielcy autorowie?
Miałbym was zostawić krukom
na zdziobanie?...
Pogódźmy się więc z sobą. Nuż, panowie Grecy,
Ponieważ nóg nie macie, wróćcie na me plecy.

Wyjaśnijmy przy okazji, że w tece Bardosa znajdują się nie tylko autorzy greccy (Platon, Demostenes, Safona), ale także rzymscy, i ci wydają się dla Bardosa ważniejsi, a mianowicie neostoik Seneka⁴, mówca i teoretyk wymowy Cycero i poeci augustowscy: Wergiliusz, Horacy i Owidiusz. Sam Bogusławski w swoich dziełach niezbyt często sięgał do Starej Biblioteki. W *Cudzie* Bardos wypowiada przetworzony wers z *Eneidy* Wergiliusza: „wyniosłych karać trzeba, pokornym wybaczać”, a wcześniej powołuje się na Cicerona. W *Dziejach Teatru Narodowego* znajdujemy krótkie cytaty z *Żywota Agricoli* Tacyta, *Meta-morfoz* Owidiusza i z *Eneidy*. Cytat z Horacego (Quid leges sine moribus?) posłużył mu jako motto do *Henryka VI na łowach*, a cytat z *Eneidy* (et haec meminisse iuvabit) pojawił się jako motto *Mimiki* i *Dzieł Dramatycznych*. Inny cytat z Horacego (vestigia Graeca ausi deserere et celebrare domestica facta) stał się mottem *Dowodu wdzięczności narodu*. Tym większego więc znaczenia nabiera scena z *Cudu* w której Bardos odrzuca starożytne książki, a następnie udziela im amnestii. Dziwna ambiwalencja stosunku do antycznych książek nie daje się wytłumaczyć jedynie inspiracją russowską. Zbigniew Raszewski zauważył, że jednym z możliwych źródeł dla postaci Bardosa może być kreacja Studenta z *Dialogu na święto Narodzenia Chrystusa Pana* sformowanego po 1656 roku w Krakowie⁵. Na miejski charakter tego misterium wskazują postaci rodem z krakowskich uliczek i zaułków, takie właśnie jak Student, Żyd, Kleryk, Kostera, Szynekarka, i realia topograficzne (rynek krakowski, kramy, bursackie mury). Obok tradycyjnego misteryjnego układu są tu elementy i obrazy przeniesione z jarmarcznej sceny rybałtowskiej i jezuickiej sceny szkolnej⁶. Z pewnością należą do nich postaci Studenta i Żyda. Student z *Dialogu* w scenie odrzucenia książek zachowuje się, ku naszemu zdziwieniu, identycznie jak późniejszy o 150 lat Bardos. Obaj są żyjącymi „ex providentia Dei” pauprami. Są głodni i sfrustrowani z tego



powodu, że nauka i uczone książki, w których zasmakowali, nie rozwiązują ich podstawowych potrzeb bytowych. Obaj wreszcie po próbie odrzucenia książek odczuwają żal i niemalże przeproszają je za niegodne potraktowanie. Student z *Dialogu* w zakończeniu swojej skargi stwierdza:
Żal mi cię moja teko, lec mi jeść nie dajesz!...
Że się tobą nakarmię podobno mniemajesz
Bądź przecie jednak u mnie!?

Można by więc powiedzieć, że oświeceniowa antynomia natura/kultura znalazła tu swoją niespodziewaną

O nieużytecznych księgach. Drzeworyt z bazylejskiego wydania *Statku głupców* (*Das Narrenschiff*, 1494)

* Przel. Leon Ulrich.

2 Por. A. Kruczyński, *Krakowiacy i Górale jako*

1 P. Mitzner, *Wojciech Bogusławski,*

nowa *Odprawa posłów greckich*, „Pamiętnik

Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale.

Teatralny” 2015, z. 3–4, s. 289–296.

Bardos czyli Pesymizm, w: *Dramat polski.*

Interpretacje, cz. 1, Gdańsk 2001, s. 111–118.

3 Por. hasło „russoizm” autorstwa Teresy

5 Ibidem, s. 331.

Kostkiewiczowej i Zofii Sinkowej w *Słowniku literatury polskiego Oświecenia*, Wrocław 1996.

6 Tekst *Dialogu* opublikował Julian Lewański w:

Dramaty staropolskie, t. 4, Warszawa 1961,

4 Zbigniew Raszewski uważał, że lekturze pism

s. 296 i nast.

moralnych Seneki zawdzięczał Bardos

7 Ibidem, w. 669 i nast.

„poczucie równowagi”. Por. Z. Raszewski,

Bogusławski, t. 1, Warszawa 1972, s. 333.

antycypację w lokalnej rybałtowskiej tradycji małopolskiej. Warto wskazać przy okazji na jeszcze jedną sytuację sceniczną łączącą *Cud Bogusławskiego z Dialogiem na święto Narodzenia*. W obu tekstach pojawiają się niemal identyczne komiczne kontrowersje pochodzenia farsowego polegające na przeciwstawieniu uczonej argumentacji retorycznej – ludowej argumentacji „ad baculum” (argument kija). Student, zniecierpliwiony uczonym gadulstwem Żyda, krzyczy: „Jak cię pocznę obracać odpadnie cię mowa!”. Podobnie w *Cudzie Morgal* krzyczy na Bardosa zniecierpliwiony jego przemową odwołującą się do Cyserona:

Cichoże, gałganie,
Bo jak cię tym obuskiem zacnę wej okładać,
To i ty, i Cyserak przestaniecie gadać⁸.

Odrzucanie i ponowne „przygarnianie” ksiąg ma w kulturze europejskiej odległe tradycje sięgające średniowiecza. Przypomnijmy tu jedynie odzywającą się przez całe średniowiecze niechęć pomieszana z fascynacją wobec starożytnych *auctores*, czyli wobec tak zwanej Starej Biblioteki (*Bibliotheca Vetus*). Wielokrotnie powtarzające się rugowanie i ponowne przywracanie lektury Terencjusza w szkołach średniowiecznych jest tu wymownym przykładem. Jak wiadomo, księga (wówczas rękopiśmienna) była swoistym skarbem. Jej tworzenie za pomocą kopiowania wymagało wielu tygodni umysłowego skupienia, pracy pełnej miłości i staranności, kompetencji rzemieślniczych i artystycznych. Chrześcijaństwo było religią Świętej Księgi w sposób nieporównanie bardziej esencjonalny niż w innych religiach. Biblia niejako uświęcała wszystkie inne księgi, także te pogańskie. Tomasz z Celano opowiadał o św. Franciszku z Asyżu, że podnosił z ziemi każdy najmniejszy kawałek zapisanego pergaminu, nawet jeżeli pochodził z ksiąg pogańskich. Zapytany przez ucznia, dlaczego tak czyni, miał odpowiedzieć: „Mój synu wszak z liter składa się najchwalebniejsze Imię Boga”⁹. Ernst R. Curtius pisał, że monastycyzm europejski „wziął na swoje barki przeniesienie nie tylko prawd wiary i dziejów chrześcijaństwa lecz także nauki, zarówno tej świętej, jak i świeckiej, stając się głównym sprzymierzeńcem pisma i książki”¹⁰. Księgi tworzone w skryptoriach klasztornych, a później na średniowiecznych uniwersytetach, osiągały status przedmiotów mistycznych o cechach

antropomorficznych – wszak miały zdolność przemawiania do swoich czytelników niejednokrotnie językiem mędrców natchnionych przez Boga. Kult książki uległ umasowieniu w dobie renesansu, w epoce książki drukowanej. Erazm z Rotterdamu w dialogu *Convivium religiosum* wyznawał: „Nie potrafiłem czytać *De amicitia*, *De officiis*, *Tusculanae quaestiones*, aby od czasu do czasu nie ucałować mojej księgi i nie uczcić tej świętej duszy ożywionej boskim tchnieniem. Czytając dzieła Cyserona i Plutarcha, czuję, że staję się lepszy”¹¹. Nie wątpimy, że Bardos był dziedzicem tej humanistycznej miłości do ksiąg. A jednak w okresie od XII do XVIII wieku spalono i zniszczono z fanatyczną konsekwencją niewyobrażalną liczbę ksiąg. Taki właśnie los dotknął również dzieł Jana Jakuba Rousseau. Jego drogi życia i ucieczek znaczyły stosy, na których palono jego książki. „Na koniec jednak – pisał Walter Muschg – *Umowa społeczna* jako święta księga została położona na stole rewolucyjnego parlamentu”¹². A jak wiadomo, jeszcze w XX wieku mieliśmy do czynienia z prawdziwą książkową zagładą. W 1933 roku w Berlinie na placu Opery spalono rytualnie kilkanaście tysięcy ksiąg wytypowanych przez nazistowskich propagandzistów ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Fryderyka Wilhelma. Książki, tak jak ludzie, można było kochać i nienawidzić. Dla romantyka Heinricha Heinego palenie ksiąg było trudnym do pojęcia barbarzyństwem. Po doświadczeniach II wojny światowej słynny stał się cytat z jego *Almanzora*: „Tam gdzie pali się książki dojdzie w końcu do palenia ludzi”.

Aby zbliżyć się do głębszego sensu sceny odrzucenia ksiąg, trzeba by się jeszcze odwołać do starej chrześcijańskiej idei dwóch ksiąg ofiarowanych ludziom przez Stwórcę, a także do rozpowszechnionego w dawnej literaturze europejskiej motywu Księgi Natury czy też Księgi Świata. Pisarze średniowieczni, tacy jak Alanus z Lille, traktowali całość stworzenia jako Wielką Księgę zadaną człowiekowi do odczytywania¹³. Podobnie wypowiadali się Tomasz à Kempis, Hugon od św. Wiktora, Mikołaj z Kuzy i św. Bonawentura. Pojęcie świata czy też natury jako księgi zrodzonej ze średniowiecznej retoryki kościelnej w okresie renesansu weszło do powszechnego poetyckiego użytku. Francis Bacon pisał w *De augmentis scientiarum*, że Bóg dał nam, abyśmy nie poglobdzili, dwie księgi do poznawania. Wspomina o nich również Tomasz Campanella jako o „codex scriptus” (tj. Biblia i inne napisane z natchnienia boskiego książki) i „codex vivus”, czyli natura¹⁴. W komedii Wiliama Shakespeare’a *Jak wam się podoba* Książę wypędzony z własnego księstwa i miasta, gdzie pozostawił bibliotekę, wkracza do swoistej Arkadii, którą jest las Ardeński, i odkrywa nieznaną mu dotychczas „samoczytającą się” Księgę Natury. Słuchając uspokajającego głosu Natury odczuwa radość i woła: „Nie pragnę

zmiany!” (I would not change it!) W istocie Bardos jest w analogicznej sytuacji. Również jest wypędzony z miasta i w zetknięciu z wiejską Arkadią nie pragnie zmiany. „Tu sobie gdzie osiedę na gruncie w Mogile!” – powiada do Wawrzyńca¹⁵.

W XVIII wieku w związku z narastającym krytycyzmem wobec współczesnej cywilizacji pojawiła się tendencja (nie bez inspiracji Jana Jakuba) do odrzucania ksiąg jako produktu „zepsutych procesów” denaturalizujących człowieka. Efektem był zwrot ku swego rodzaju „adoracji” Księgi Natury. Wolter w *Zadigu* głosił: „Nie masz szczęśliwszego nad filozofa czytającego w owej wielkiej księdze, którą Bóg położył przed naszymi oczyma”¹⁶. W *Nowej Heloizie* Rousseau lord Edward pisze w liście do Wolmara:

Otrzyma Pan kilka książek dla powiększenia pańskiej biblioteki. Lecz cóż nowego znajdzie Pan w tych książkach? O Wolmarze! Wystarczy Panu tylko uczyć się czytać w księdze natury, aby stać się najmądrzejszym spośród śmiertelnych!¹⁷

Bardos nie jest jednak Wolmarem, zanim zacznie *uczyć się czytać* w Księdze Natury chce zrobić całkiem praktyczny użytek ze swoich ksiąg:

Znając, że coś oleju mam z was w głowie mojej (...)
Ja was na wsparcie bliźnich cierpiących użyję!¹⁸.

U schyłku XX wieku w związku z rewolucją informatyczną i rozwojem światowej sieci internetowej pojawiły się głosy negujące potrzebę korzystania przez przeciętnego człowieka z bibliotek, a nawet z samych ksiąg. Te miały być zastąpione plikami cyfrowymi dostępnymi w sieci, a także substytutami w postaci audiobooków, e-booków i elektronicznych urządzeń interaktywnych. Wizja ta obudziła niepokój wśród intelektualistów. Pamiętamy wywiady z Jorge L. Borgesem, w których oskarżał on współczesną płytką kulturę o porzucanie Wielkiej Biblioteki. Susan Sontag w swoim słynnym i dramatycznym w tonie liście (1996) do Borgesa w związku z dziesięcioleciem jego śmierci zapewniała go że „niektórzy z nas mają zamiar opuścić Wielką Bibliotekę”:

Jeśli książki znikną, zniknie historia i ludzie zaczną znikać. Książki są bowiem nie tylko arbitralną sumą naszych marzeń i naszej pamięci. One ofiarowują nam sposób na własną osobistą transcendencję. Niektórzy ludzie sądzą, że



Św. Tomasz z Akwinu dzięki interwencji aniołów porzuca ziemskie pokusy i powraca do odrzuconych ksiąg. Diego Velázquez, *Kuszenie św. Tomasza z Akwinu* (1631), Museo Diocesano de Arte Sacra, Orihuela (Hiszpania).

czytanie jest rodzajem ucieczki – ucieczki od rzeczywistości codziennego świata do świata wyobraźni, do świata ksiąg. Ale książki to coś znacznie więcej. One są drogą do bycia w pełni ludzkim!¹⁹ Elektroniczne środki natychmiastowego dostarczania informacji, będąc prawdziwym dobrodziejstwem współczesności, tworzą jednak niepokojącą sytuację popularnego scjentyzmu, to jest fałszywą iluzję ułatwionego demokratycznego awansu intelektualnego dla wszystkich. C. S. Lewis w swojej znakomitej książce *Odrzucony obraz* pisał, że różnica między średniowieczem a czasami współczesnymi polega na tym, że dziś ignoranci stracili świadomość swej ignorancji. Stać ich na odrzucanie ksiąg bez odczuwania żalu czy tęsknoty.

dr Andrzej Kruczyński – historyk teatru, dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, dyrektor Muzeum Teatralnego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.

8 W. Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, oprac. Mieczysław Klimowicz, Wrocław 2005, akt 1, scena 14, w. 946 i nast.

9 E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997, s. 326.

10 Ibidem, s. 318–319.

11 Cyt. za Jean Delumeau, *Cywilizacja Odrodzenia*, Warszawa 1987, s. 333.

12 W. Muschg, *Tragiczne dzieje literatury*, Warszawa 2010, s. 296.

13 „Omnis mundi creatura/quasi liber et pictura/nobis est et speculum”. Cyt. za Curtius, s. 326.

14 Ibidem, s. 329.

15 W. Bogusławski, scena ostatnia, w. 572.

16 Voltaire, *Zadig* (1748), rozdz. 3.

17 J. J. Rousseau, *Julia czyli Nowa Heloiza* VI, list 3.

18 W. Bogusławski, akt 1, scena 9, w. 660 i 666.

19 S. Sontag, *List do Borgesa*, w: *Where the Stress Falls: Essays*, New York 2002, s. 68 (cytat w przekładzie autora).

Scena narodowa w republice literatury

Piotr Olkusz

Jeszcze niedawno oczarowana Wersalem, w osiemnastym wieku Europa chyli czoła przed *république des lettres*. Każdy, komu bliskie będą język i ideały republiki literackiej, stanie się mile widzianym gościem na większości europejskich dworów i w postępowych salonach starego kontynentu. Od śmierci Ludwika XIV aż do rewolucji francuskiej konflikt zbrojny mogący zagrozić całemu kontynentowi wydaje się niezwykle odległy, a wyjątkowo pewna wydaje się moc dyplomacji. Dyplomacji i języka – jednego języka, francuskiego, paszportu do *république des lettres*, w której panuje nieznanne dotąd w Europie ani w jej literaturze poszanowanie pokoju. To z pewnością niejedyny powód dogasania gatunku tragediowego w osiemnastym stuleciu, przy jednoczesnym powodzeniu uladzonych komedii i narodzinach gatunku pośredniego, ale ociekające krwią fabuły, w których rodzinne zbrodnie, będące zwykle wielopokoleniowym dziedzictwem i przerażające się konflikty wielkich armii, zwyczajnie nie pasują do pogodnego wieku światła. Szczęśliwe małżeństwa u Marivaux i Zablockiego właśnie przez to, że mają zapewnić powodzenie obu stronom, oddychają tym samym powietrzem, którym oddychał Étienne-François de Choiseul, godząc Burbonów, najpierw między sobą (pakt

rodzinny z 1761), a później z Habsburgami, żeniąc przyszłego Ludwika XVI z młodziutką Marią Antoniną (1770). W skali dużo mniejszej takim małżeństwem był też łączący Poniatowskich z „familiją” związek rodziców ostatniego króla Polski – Konstancji Zofii z Czartoryskich ze Stanisławem (1720). Już Ludwik XIV nie opuszczał dworu, rozdając karty w Europie – ale potrzebne wciąż mu były pola bitew (a na nich armia i marszałkowie)¹. W wieku osiemnastym próba sił stanie się jeszcze bardziej domeną salonu czy alkowy – to tam coraz częściej będą decydowały się losy krajów (czy – jak w wypadku Stanisława Augusta – królewskiej elekcji): coraz bardziej działaniem armii będzie jedynie sama jej gotowość do czynu. Choć pacyfizm nie jest wynalazkiem osiemnastego stulecia, to jednak sprzeciw wobec użycia siły, zwłaszcza jeśli nie będzie ona miała odbicia w ważnej salonowej debacie, będzie wyjątkowo silny². Doświadczą tego konfederaci barscy, potępiani przez *république des lettres*, opowiadającą się jednoznacznie po stronie „niosących pokój” Fryderyka II i Katarzyny Wielkiej, władców oświeconych i rozmiłowanych w naukach. Filozofowie zdawali się zapomnieć (a może nawet nie wiedzieli) o przelewie krwi w Polsce – bunt przeciwko modernizującemu państwu był jedynie godny potępienia.

W *Staroświecczyźnie i postępie czasu* Zbigniew Raszewski wskazując na przewagę granych na scenie narodowej sztuk, w których adwokaci fraka przegrywają z kontuszem, pyta „Dlaczego Teatr Narodowy sprzeniewierzył się swojemu powołaniu?”³. Tym powołaniem – Raszewski nie pisze wprost, ale artykuł nie pozostawia wątpliwości (zresztą nie jest to teza w jakikolwiek sposób odosobniona, a widoczna już w korespondencji Stanisława Augusta z panią de Geoffrin) – było realizowanie

misji modernizacyjnej, opartej między innymi na silnym sprzeciwie wobec tradycji sarmackich w polskiej kulturze i codzienności. Teatr Narodowy, grając przez dekady sztuki o „ucywilizowanych” sarmatach (a nie o triumfie fraka), okazał się mało radykalny. Jak zauważa Raszewski, wynikało to w głównej mierze z faktu, że

Rzeczpospolita pobita, a w końcu podbita nie chciała się wyrzec obyczaju przywodzącego na myśl dawną świetność, co wydaje się zrozumiałe, skoro miała kulturę szlachecką i teatr szlachecki. [...] Komedia frak-kontusz wyrażała zamieranie jedynej własnej kultury, jaką kraj wytworzył w ciągu wielu wieków swojego istnienia. Wyprawić udaną stypę na takim pogrzebie to bardzo delikatne zadanie, a Nowoświeccy, jak się zdaje, nie bardzo wiedzieli, co ofiarować gościom żalobnym z zamian za karabelę po pradziadku⁴.

Warto tę refleksję wpisać w jeszcze inne, nie tylko polskie, konteksty. Odejście (bardzo szybkie) naszej sceny narodowej od założycielskiego radykalizmu każe dostrzegać w niej spadkobiercę różnych modeli teatru: nawet jeśli za wzór uznamy Comédie-Française, to przecież teatr i jego zadania zmieniały się od powstania wielokrotnie. Nie bez znaczenia jest także dziedzictwo pokojowego skrzydła *république des lettres*, głoszącego pochwałę umiaru, który niekiedy okazać się może prostszą i szybszą drogą do postępu. Marc Fumaroli – pisząc o Poniatowskim – zauważył, że po pierwszym rozbiórze „jego wzorcem nie był już Ludwik XIV, ale Henryk IV”⁵. Porównanie jest bardziej metaforyczne niż historyczne. A właściwie literackie, bo Fumaroli zdaje się zapożyczać je z prac historycznych Voltaire’a. Ale przecież nie można też zapominać o bardzo konkretnych świadectwach zainteresowania Poniatowskiego królem Nawarry i Francji – wśród nich jest między innymi słynne płótno Élisabeth Vigée-Lebrun *Portret w kostiumie Henryka IV*.

Voltaire, największy z *république des lettres* filozof, którego Poniatowski – jak wielu władców osiemnastego stulecia – tuż po koronacji chciał zaprosić do stolicy, uczynił z postaci Henryka IV symbol tolerancji (i własnej rezygnacji z filozoficznego radykalizmu). Składająca się z dziesięciu

rymowanych pieśni *Henriada*, epopeja ku czci króla Francji i Nawarry, choć włączana do grupy dorobku *par excellence* literackiego Voltaire’a, odbija się szerokim echem w jego piśmiennictwie filozoficznym i – co najważniejsze w tych rozważaniach – historiograficznym. Dwie największe prace historyczne Voltaire’a – *Historia Karola XII* (1731) i *Wiek Ludwika XIV* (1751) – zawdzięczają zręczność zmagania z tezą między innymi właśnie epopei *Henriada*. Te trzy teksty są interesujące nie tyle dlatego, że najpewniej znalazł je Poniatowski (jak i cała oświecona Warszawa), ale dlatego, że – widać to szczególnie dziś – osiemnastowieczna wizja władcy i jego związków z postępowym wcale nie była jednoznaczna czy tym bardziej radykalna. Najłatwiej zauważyć to w kronice dziejów szwedzkiego króla, której wartość nie ogranicza się do kwestii faktograficznych czy jej wkładu epistemologicznego. Dzieło Voltaire’a może być postrzegane jako wprowadzenie do kultury początku osiemnastego stulecia, a to za sprawą refleksji, którą proponuje na temat związków między funkcją króla i wojną⁶.

Historia Karola XII powstała w znacznej mierze dzięki informacjom zdobytym przez Voltaire’a u ojca przyszłego króla – Stanisława Poniatowskiego, jednego z głównych informatorów historyka-filozofa i jednocześnie barwnego bohatera kroniki. Centralnymi wydarzeniami historii szwedzkiego monarchy są dwie bitwy – pod Narwą (1700) i Poltawą (1709). Pierwsza tworzy legendę genialnego władcy, druga ukazuje porażkę idącego w zaparte wojownika. A jednak sam Karol XII, choć jego imię daje tytuł rozprawie, wydaje się głównie pretekstem do stworzenia traktatu o nieuchronności postępu i braku znaczenia jednostkowych wydarzeń dla dziejów czasu. Widać to, szczególnie gdy śledzi się wpływ działań szwedzkiego króla na Rosję: choć zapoczątkowane pod Narwą pasmo zwycięstw młodego Karola zrobiło wrażenie na Europie, to nie wpłynęło w dłuższej perspektywie na cywilizację rosyjską⁷. I mimo że Voltaire opisuje tytułowego bohatera jakby był nowym wcieleniem Aleksandra Wielkiego czy Cezara (całe życie podporządkował uczynieniu z siebie doskonałego wodza), to z czasem jawi się on jako król-awanturnik, przenoszący konflikty własnego kraju poza jego granice, nie tylko wbrew pokojowym ideałom filozofów oświecenia, ale i wbrew protestom własnych poddanych, którzy nie chcą walczyć z dala od własnego państwa. Piotr I, choć Voltaire nie zapomina o jego okrucieństwach, zdaje się monarchą dbającym przede wszystkim o rozwój cywilizacyjny kraju, zaś wojnę bardziej niż na polach bitwy prowadzi w polityce.

Błędem Karola – zdaje się zauważać Voltaire – jest właśnie nieumiejętność przemienienia się z Ludwika XIV w Henryka IV. Znamienne, że słowa „héros” (bohater) używa w *Historii Karola XII* tylko trzykrotnie i nigdy

1 Co wspaniale opisał Norbert Elias: idem, *Die höfische Gesellschaft*. Fragment książki w polskim przekładzie dostępny w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chalupnik et al., Warszawa 2005, s. 203–211.

2 Por. J. Chagniot, *Guerre et société à l'époque moderne*, Paris 2001, s. 159–189 (rozdział *La guerre à l'épreuve du cosmopolitisme des Lumières*).

3 Z. Raszewski *Staroświecczyzna i postępie czasu*, w: idem, *Staroświecczyzna i postępie czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. 297.

4 Ibidem, s. 329–330.

5 M. Fumaroli, *Un terrain d'essai pour les Lumières: la Pologne et son dernier roi, Stanislas II Auguste Poniatowski*, w: idem, *Quand l'Europe parlait français*, Paris 2001, s. 596. Książka Fumarolego jest najciekawszą od dawna prezentacją wpływu *république des*

lettres na osiemnastowieczną Europę. W znacznej mierze stała się inspiracją dla tego tekstu.

6 É. Schnakenbourg, *L'Histoire de Charles XII de Voltaire dans une perspective historique*, „Dix-huitième siècle” 2008, nr 40, s. 460.

7 Por. ibidem, s. 454.

w sposób pozytywny czy związany ze szwedzkim władcą⁸. To słowo u Voltaire'a zarezerwowane jest dla Henryka IV, sprawiedliwego władcy, który

widzi w człowieczeństwie największą z cnót, który szykuje się na wojnę jedynie wówczas, gdy jest to konieczne, który kocha pokój, bo kocha ludzi, który sprzyja rozwojowi sztuk, i który je zna; – słowem – filozof na tronie⁹.

Szczególnie życzliwie pisze Voltaire w *Historii Karola XII* o Stanisławie Poniatowskim, łączącym „odwagę Achilleusa ze sprytem Ulissesa”¹⁰. „Człowiek bardziej niż kiedykolwiek potrzebny królowi, o zaletach ducha, którymi umiał się z nim dzielić w złych chwilach”¹¹, umiał negocjować z sułtanem, dowodzić rozproszonymi żołnierzami, tworzyć antycarskie aliance.

Stanisław Poniatowski – bohater książki Voltaire'a, ale i jego informator i współpracownik, a wreszcie także zaradny polityk – wydaje się jednym z pierwszych Polaków w osiemnastowiecznej *république des lettres*: po wojennej zawierusze doskonale odnajduje się w wielkoświatowym Paryżu księżnej du Maine i Madame de Tencin (zanim jeszcze ta otworzy swój salon – pierwszy przyjmujący obcokrajowców¹²), umie służyć Augustowi II, choć popierał Leszczyńskiego, i, wreszcie, jest cenionym dyplomata w Wersalu (1740–1741). Słynne podróże zagraniczne jego syna, jeśli mogły być przygotowane korespondencyjnie, to dlatego, że Stanisław znał większość swoich adresatów osobiście – czy to w Anglii, Niemczech, czy Francji wszyscy byli członkami *république des lettres*.

W czasie paryskiej inicjacji w salonie Madame Geoffrin wychowany na *Charakterach* La Bruyère'a Stanisław August poznał filozofów oświecenia – Monteskiusza, Grimma, Marmontela, d'Alemberta, ale przede wszystkim leciwego już Fontenelle'a¹³, przywódcę nowożytników z zakorzenionego w siedemnastym stuleciu sporu *des Anciens et des Modernes*, sporu, którego przedmiot Poniatowski musiał doskonale znać, skoro świetnie orientował się w wynikającej z niego dyskusji między bufonistami i antybufonistami (prowadzonej z pasją również w salonie Madame Geoffrin)¹⁴. W chwili, gdy Fontenelle'a spotyka przyszły król, francuski erudyta nie jest już autorem

szczególnie czynnym artystycznie. Jego ostatnią ważną publikacją jest *De l'origine des fables* (O pochodzeniu bajek, 1724, ale tekst powstał wcześniej), w której krytyce zostaje poddana wszelka cudowność i nieprawdopodobieństwo w sztuce literackiej. Fontenelle jawi się w tym tekście jako myśliciel oświeceniowy – literatura, zmierzająca do poznania prawdy o człowieku, musi odrzucić wszystko, co nie jest zgodne z rozumem. Dla osiemnastowiecznego obozu postępowego był to jeden z ważniejszych traktatów, pisany przez osobę cieszącą się dużą reputacją. Poniatowski niedługo po wizycie w Paryżu odkryje Shakespeare'a i będzie musiał znaleźć wyjście z tego konfliktu dwóch fascynacji (a należy pamiętać, że tezy Fontenelle'a opracowane przez myślicieli oświecenia pomogą w krytyce wierzącego w senniki Staruszkiewicza z *Malżeństwa z kalendarza* Bohomolca, wystawionego na królewskiej scenie już w rok po jej otwarciu).

Salon, w którym dwudziestoletni Poniatowski odkrywa Francję, nie jest miejscem zażartych kłótni czy – tym bardziej – nie jest w nim reprezentowana jedna opcja polityczna lub nurt filozoficzno-literacki (w sporze bufonistów z antybufonistami salon nie ma jednego stanowiska). Choć w tym samym czasie (1753) zostaje opublikowany już trzeci tom *Encyklopedii* – dzieła zmierzającego do wyznaczenia możliwie jasnych kategorii i sporom – to niebywałą popularnością cieszą się także wydawnictwa będące faktycznie centonami, gromadzącymi, bez większego porządku, o chronologii nie wspominając, złote myśli i wartkie uwagi rozproszone wcześniej w wielu dziełach. Jedną z takich publikacji jest *L'Esprit de Monsieur de Voltaire*¹⁵, w której odnajdujemy może nie nazbyt filozoficzną, ale mającą rzeszę zwolenników w ówczesnej Francji obserwację:

Z wszystkich języków Europy, to właśnie francuski powinien być najpowszechniejszy, bo najlepiej nadaje się do rozmowy. Jego charakter wziął się z charakteru ludu, który nim włada. Towarzystwo usposobienie jest naturalną cechą wszystkich Francuzów: to zaleta i przyjemność, której potrzebę odczuły inne ludy. Naturalny porządek wyrażania myśli i konstruowania zdań wnosi do naszego języka łagodność i prostotę, które podobają się wszystkim ludom. Geniusz narodu miesza się z geniuszem języka¹⁶.

Słowa Voltaire'a, mimo pozoru naukowej obiektywności, są w gruncie rzeczy tezą uwiarygadnianą autorytetem jej autora. Dobrochna Ratajczakowa zauważa, że w tym okresie związek między mową a zachowaniem opierał się raczej na steatralizowaniu sytuacji komunikacyjnej¹⁷.

Niemniej w osiemnastym stuleciu Francja cieszy się popularnością i użytecznością swojego języka, a sztuka konwersacji pomaga w twórczym odświeżaniu starych sporów. Faktem jest też, że francuski wprowadził w Europie nowy paradygmat komunikacji – zarówno na poziomie salonowej rozmowy, jak i międzynarodowej polityki.

Powołanie do życia Akademii Francuskiej (1635) było – jeśli nie przede wszystkim, to także – decyzją polityczną. Język francuski, zgodnie z planem Richelieu, miał stać się jednym z narzędzi międzynarodowej polityki Francji: zastąpić hiszpański Habsburgów, włoski artystów renesansu i przede wszystkim łacinę – język dyplomacji, kod na swój sposób uniwersalny i demokratyczny, bo niezależny już od jakiegokolwiek istniejącego państwa czy monarchy, język o utrwalonych znaczeniach i normach. Nie była to oczywiście decyzja *ex nihilo*, bo pozycja języka francuskiego utrwalala się od początku siedemnastego wieku do tego stopnia, że wielu europejskich intelektualistów tego okresu z chęcią zapewnienia szerokiego grona odbiorców swoim dziełom dobrowolnie zabiegało o publikację w języku francuskim, nie w łacinie (choćby Francis Bacon i jego *The Advancement of Learning*). Richelieu dostrzegł jednak, że państwo absolutystyczne, którego pragnął, nie mogło rezygnować z kontroli nad językiem. Ani Akademii Francuskiej, ani kolejnych nie powoływano z bezwarunkowego uwielbienia dla artystów i żadna z Akademii nie miała służyć gwarantowaniu artystycznej niezależności. Podobnie było z jego zainteresowaniem teatrem: „wynikało ono tyle z kwestii gustu, ile z politycznej kalkulacji”¹⁸.

W 1675 Jean Desmarests, jeden z najbardziej zaufanych współpracowników Richelieu, opublikował ważną rozprawę *La Défense de la poésie et de la langue française adressée à Monsieur Perrault* (Obrona poezji i języka francuskiego skierowana do Pana Perrault), w której przekonywał o wyższości języka Francuzów nad innymi językami. W tym tekście zawarta została też ciekawa wizja dwóch rodzajów czasu, zapowiadająca już chronologiczną koncepcję stałej perfekcji świata według Perraulta, który stał się następcą Desmarestsa w popularyzowaniu przekonania o doskonałości języka francuskiego. W tej samej rozprawie Desmarests wyznaczył swojego następcę w prowadzeniu krucjaty przeciwko wrogom tej literatury, w którą wierzył: Charles'a Perraulta. Od niego pałeczkę przejął Bernard Le Bouyer de Fontenelle, ten właśnie, którego w paryskim salonie spotkał przyszły król Polski.

Fontenelle był może największym erudytą wśród nowożytników „młodsze pokolenia” (urodził się w 1657) i można by złośliwie zauważyć, że z tego powodu nie pasował do środowiska zwalczającego erudytów z małych akademii (zresztą nigdy nie opowiedział się jednoznacznie po stronie piewców nowego). W swoich tekstach

dyskutował z wielkimi konceptami filozoficznymi, poruszał problemy teologiczne – nie był literatem do wynajęcia. Swoisty pomost między pierwszymi nowożytnikami a osiemnastowiecznymi myślicielami oświecenia. Lektura jego tekstów wyraźnie dowodzi, że reprezentował już inny porządek myślowy – jeśli jeszcze nie mikroskopu i linijki, to na pewno już nie metafory i symbolu. Ale dowodzi także osobliwego stosunku autora do tego, co abstrakcyjne i związane z rozważaniami estetycznymi. Do czasów Perraulta języka francuskiego broniono głównie z pozycji doktrynalnych. Fontenelle rozwija retorykę własnych tekstów, a jego główny zabieg polega na traktowaniu przedmiotu artystycznego tak, jakby przynależał do domeny nauk ścisłych bądź też jakby nie był naśladowaniem natury (podporządkowanym konwencjonalnym regułom), ale samą naturą: jeśli antyczne dzieła i ich twórcy byli więksi od sztuki siedemnastego wieku i jej autorów, to również drzewa w starożytnej Grecji i starożytnym Rzymie powinny być wyższe niż te, które rosną we Francji Ludwika. Jeśli antyczne myśli były doskonalniejsze, to w starożytnych mózgach było więcej zwojów (*fibres*), które były bardziej zbite albo bardziej wrażliwe („plus fermes ou plus délicates”)¹⁹. Istnienia postępu dla Fontenelle'a dowodziła logika myśli – wiek osiemnasty był doskonalszy od wieku siedemnastego, a Francuzi są doskonalsi od Rzymian.

Fumaroli pisał, że Fontenelle dostosowywał osiągnięcia filozofii do poziomu swoich czytelników (a zwłaszcza czytelniczek): upraszczał, cenil efekt i błyskotliwość wywodu²⁰. La Fontaine opisał to równie dosadnie: „Te wypowiedzi są z pewnością piękne, ale często także bardzo płoche”²¹. Jest pewne, że nie przyświecała Fontenelle'owi jedynie pasja naukowa i choć nie stronił od bibliotek oraz otaczania się książkami, to od młodości nie gardził też salonami oraz otoczeniem ludzi *société galante*. Zresztą jego kariera rozwinęła się dzięki publikacjom w modnym piśmie „Mercure Galant”, ukazującym się we Francji na przełomie stuleci XVII i XVIII. Spotkanie Fontenelle'a w salonie Madame de Geoffrin było dla Poniatowskiego spotkaniem z żywym świadkiem historii Francji, umiejącym pogodzić rygoryzm siedemnastowiecznego absolutyzmu z wyrozumiałością dla zarliwości młodości i szacunkiem wśród osiemnastowiecznych filozofów. Poniatowski już niedługo,

8 Por. ibidem, s. 462.

9 Voltaire, cyt. za: ibidem, s. 462–463.

10 Jak pisze Marc Fumaroli w: idem, *Un terrain...*, s. 575.

11 Voltaire, *Histoire de Charles XII*, w: idem, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 22, Paris M DCCC XX, s. 181.

12 Wśród nich między innymi wielkiego ambasadora *république des lettres* w Anglii lorda Chesterfielda.

13 Por. A. M. Lugan Dardigna, *Ces dames au salon: Féminisme et fêtes galantes au XVIIIe siècle*, Paris 2014, s. 72

13 Por. Fumaroli, *Un terrain...*, s. 582.

14 Por. J. Kott, *Główne problemy teatru w dobie oświecenia*, w: *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. idem, Warszawa 1967, s. 9.

15 [C. Villaret], *L'Esprit de Monsieur de Voltaire*, cz. I, Amsterdam 1753.

16 Ibidem, s. 180–181; cytata w przekładzie autora artykułu.

17 Dobrochna Ratajczakowa przywołuje książkę: N. Faret, *L'honnête homme: ou, L'art de plaire à la cour*. Por. D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*, Warszawa 1993, s. 22–23.

18 Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, t. I, Paris 2006, s. 137.

19 B. le Bouyer de Fontenelle, *Digression sur*

les Anciens et les Modernes, w: idem, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris 1991, s. 413.

20 Por. M. Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 2001, s. 194, 200.

21 Cyt. za: A. Niderst, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657–1702)*, Paris 1972, s. 382;

cytat w przekładzie autora artykułu.

podejmując próby reformy kraju, będzie musiał godzić te różne dążenia we własnej ojczyźnie.

Bo założenie teatru narodowego było w pierwszej kolejności powtórzeniem gestu siedemnastowiecznego ministra Francji, dążącego do stworzenia instytucji o charakterze niemal propagandowym²². Patryk Kencki pisał:

Z europejskich podróży powrócił [Poniatowski] ze świadomością siły oddziaływania teatru, przekonaniem o możliwości jego instrumentalnego potraktowania. Monarcha pragnął wykorzystać teatr nie tylko jako jeden z elementów mających wzmocnić jego splendor (europejscy władcy już z zasady mają dworskie teatry, traktowane jako źródło prestiżu), ale także – zgodnie z tendencjami oświeceniowymi – jako narzędzie modernizacji społeczeństwa, a w późniejszym okresie – narzędzie reform politycznych²³.

Trzeba pamiętać, że takie cele teatru oparł Poniatowski w większym stopniu na mającej już niemal sto lat instytucji stworzonej we Francji niż na konkretnym doświadczeniu z ówczesnego życia teatralnego Europy. Warszawska scena komediantów królewskich była – przez kilka lat, a może i dłużej – czymś na wzór doświadczeń Fontenelle'a. Była i sceną w służbie królowi oraz językowi, i dowodem na doskonalenie się czasów (i państwa), i przestrzenią oświeceniowej emancypacji i wolności.

W *Staroświeczyźnie i postępie czasu* Zbigniew Raszewski pisał o sprzeniewierzeniu się powołaniu tego teatru. Ale może warto byłoby ten zarzut uszczegółwić: rezygnacja z radykalnej walki z pierwiastkiem wrogim królowi (utożsamionym z tradycją sarmacką) przypominała raczej sprzeniewierzenie się idei teatru królewskiego w duchu siedemnastowiecznych ministrów Ludwików XIII i XIV. Takiego radykalizmu nie sposób by było wymagać od Ludwika XV czy tym bardziej Ludwika XVI. Przyzwolenie na sztuki łagodne dla tradycji kontusza tłumaczyć można podobnym zachowaniem królewskich cenzorów we Francji, gdy zgadzali się na wystawienie w Comédie-Française w 1730 *Brutusa* Voltaire'a. Oczywiście: sarmatyzm kontestował monarchię w inny sposób, niż czynił to Voltaire, niemniej jest wątpliwe, aby tę różnicę dostrzegano wówczas, w opanowanym emocjami osiemnastowiecznym teatrze Paryża czy Warszawy.

Wystawianie w jednym roku (1766) *Małżeństwa z kalendarza* i *Staruszkiewicza* byłoby nie do pomyślenia dla Desmarts'a i kardynała, ale przecież zupełnie zrozumiałe dla gotowego do dyskusji, dojrzałego Fontenelle'a.

Spoglądamy na rodzący się w 1765 roku teatr narodowy jako dzieło *par excellence* polskie, istniejące w polskim kontekście, co najwyżej zapalone iskrą wytworzoną przez Comédie-Française. Ale przecież ta scena przynależała w olbrzymim stopniu do *république des lettres*, rządzącej się – jeszcze wówczas – zasadami szeroko rozumianej tolerancji. Jeśli nie była to scena radykalizmów to nie tylko dlatego, że nie pozwalała na to sytuacja polityczna w Polsce, ale również dlatego, że takich radykalnych scen w ówczesnej Europie też nie było. Wydaje się, że teatr jeśli nie pomógł, to na pewno towarzyszył przemianie Poniatowskiego z Ludwika XIV w Henryka IV. Akceptacja dla nieradykalnego przeciwnika była tyleż u podstaw konsensusu gwarantującego kontynentowi względy spokój, ile znajdowała swoje odbicie w mnożących się w całej Europie komediach o zamązpójściach, nie zawsze przecież wśród przedstawicieli jednego stanu (czy wykazujących się podobnym stosunkiem do fraka i kontusza).

dr Piotr Olkusz – adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, redaktor miesięcznika „Dialog”, tłumacz. W roku akad. 2015/2016 opiekun kursu wiodącego Otwartego Uniwersytetu Poszukiwań w Instytucie Grotowskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują teatr francuski, dramat polski i obcy, organizację życia teatralnego.

²² O polskich odmianach sporu starożytników i nowożytników w chwili otwarcia Teatru Narodowego pisałem w: P. Olkusz, *Marivaux w osiemnastowiecznej Francji i Polsce. Dwa modele komedii dell'arte*, „Pamiętnik Teatralny” 2014, z. 4, s. 97–142; oraz w: idem, *Absolutyzm i akademia*, „Dialog” 2014, nr 10, s. 84–95.

²³ P. Kencki, *Teatr Narodowy przed Wojciechem Bogusławskim*, w: Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. I, Warszawa 2015, s. 9.

Czuli mores? PZPR wobec teatru w połowie lat sześćdziesiątych

Marcin Kula

Joanna Krakowska, w swojej skądinąd znakomitej książce o Halinie Mikołajskiej, a zarazem o teatrze w PRL, napisała, że w latach 60. władze komunistyczne powoli rozstawały się ze złudzeniami „co do możliwości podporządkowania teatru swoim założeniom polityczno-ideowym [...] nie rezygnując oczywiście ze swojej kierowniczej roli i administracyjnych metod nacisku¹”. Jest to w moim przekonaniu zdanie zarazem słuszne i uproszczone. Z jednej strony establishment PZPR zawsze dążył do podporządkowania sobie wszystkiego. Władze nigdy nie przejawiały wątpliwości co do tego, że to one kierują i powinny kierować teatrami. Jakim cudem teatry były jednak nieraz dobre – zwłaszcza, że owe władze mało czym dobrze kierowały? Odpowiedź, że środowisko stawilo opór, a dobrzy aktorzy dobrze grali, nie byłaby pełna. Rzecz jest tym bardziej znacząca, że także w ZSRR teatr przynajmniej w części zachował poziom. Zbyteczne dodawać, jak wielu aktorów i autorów tam wykończono oraz jakich utworów nie grano; zbyteczne także wyobrażać sobie, jakie dzieła „po prostu” nie powstały. Jednocześnie przecież – powtórzę – przynajmniej w części teatr zachował liczący się poziom, czego nie da się powiedzieć o plastyce czy o humanistyce.

Poniżej spróbuję przyjrzeć się, na czym władzom PRL istotnie zależało w odniesieniu do teatru w latach 60. Uczynię to poprzez analizę akt Wydziału Kultury

Komitetu Centralnego PZPR i akt Gabinetu Ministra Kultury i Sztuki, przechowywanych w Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Przebadanie jednych i drugich miało jedynie charakter sondy zapuszczonej w materiał oraz w zagadnienie. Podobnie niniejszy tekst ma charakter wstępnego opracowania zgromadzonego materiału².

Zwraca uwagę stosunkowo mała obecność zagadnień teatru w aktach Wydziału Kultury KC. Więcej mówi się tam o filmie, prasie, pisarstwie i plastyce. Zwłaszcza plastyce poświęca się uwagę ze względu na toczoną wówczas walkę z malarstwem abstrakcyjnym – do której amunicji dostarczyła wizyta Chruszczowa na wystawie w Maneżu. Nadto – i to jest ważne z punktu widzenia niniejszego wywodu – teatr, jako oddziaływający na mniejszą liczbę ludzi, miał zapewne mniejsze znaczenie politycznie. Sformułowania pojawiające się w przebadanych aktach na temat teatru są na ogół łagodne. Nie ma w nich zdań, jakie pojawiają się z odcieniem afirmatywnym na temat stanowiska radzieckiego w kwestii różnych dziedzin sztuki. Nie pojawiają się

¹ J. Krakowska, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011, s. 232.

² Niniejszy tekst jest skróconą wersją fragmentu mojego opracowania *PZPR jako reżyser życia teatralnego w latach sześćdziesiątych* (w druku nakładem Wydawnictwa Adam Marszałek).

argumenty podobne do tych, jakie padły za połączeniem „Przeglądu Kulturalnego” i „Nowej Kultury” w jeden tygodnik o nazwie „Kultura” – nie mówiąc już o tym, że w stosunku do poszczególnych scen nie zadziałano tak ostro, jak w odniesieniu do tych tygodników.

W sferze zagadnień teatru uwaga Wydziału Kultury KC koncentrowała się przede wszystkim na kwestiach repertuaru. To była dla towarzyszy podstawowa sprawa. Otrzymywali spisy repertuarowe z całej Polski i rozpatrywali je. Swą władzę w tym zakresie – choćby wykonywaną pośrednio, rękami Ministerstwa – chcieli zwiększać. W decyzjach o repertuarze nacisk kładli na potrzebę służenia masowej widowni. W dokumentach partyjnych wciąż powtarzają się uwagi o potrzebie repertuaru zaspokajającego nie tylko intelektualistów. Prawdę mówiąc, sprawa nie była łatwa. W ówczesnej Polsce, jak przystało na zacofany kraj, występowała wielka różnica pomiędzy poziomem masowej i elitarnej konsumpcji kulturalnej.

Sygnalizowany postulat repertuarowy nie przekreślał jednak ambitnego repertuaru. Postulowano „kierowanie twórców, wykazujących w swej działalności artystycznej tendencje awangardowe i elitarne do środowisk wieloteatralnych o dużych tradycjach kulturalnych”³. Tam, w przekonaniu twórców polityki teatralnej, takie tendencje mieściły się łatwiej. Pytanie oczywiście, w jakim stopniu takie niuanse stosowano w realnym życiu – ale stanowisko przeciwne byłoby niewątpliwie gorsze dla teatru. W ten sposób zostawiano więcej swobody na marginesach.

Wydział Kultury KC podkreślał potrzebę zapewnienia sobie przez teatry możliwie licznej widowni, w tym przyciągnięcia widza „o niepełnym i pełnym podstawowym wykształceniu”. Oczywiście, taka postawa mieściła się w prostej logice działania. Postulat masowej widowni trzeba jednak widzieć także w kontekście przekonania, że teatr winien wychowywać. Ustrój, o którym mowa, miał obsesję na punkcie wychowywania ludzi. Tymczasem: „często na przeszkodzie stoją ambicje artystyczne zespołu, który dąży do wystawiania sztuk problemowych, ambitnych, ale niestety nie mogących liczyć na szerszego odbiorcę”. W kształtowaniu repertuaru należało więc zadbać o sztuki popularne (podkreślano, że dobre) oraz o „poważnych walorach społecznych i moralnych”⁴.

Wiele uwagi poświęcał Wydział proporcjom granych sztuk polskich, zachodnich oraz radzieckich (z rozszerzeniem na sztuki z Krajów Demokracji Ludowej). Towarzystwo niepokoiło się naruszeniem proporcji na niekorzyść repertuaru polskiego. Pragnienie obecności sztuk polskich nie wynikało jedynie z chęci utrzymania w pewnych granicach liczby sztuk zachodnich. W tym czasie większość kadry partyjnej stanowili już bardzo zwyczajni ludzie, o systemie wartości w wielu sprawach przeciętnym. Odwoływanie się do polskiego dorobku nie było więc dla

nich nawet grą polityczną, jak najpewniej w niejednej sprawie zaraz po 1945 roku. Co może ważniejsze, była to już epoka, w której władze poczuwały się do dziedzictwa całej historii Polski, a nie tylko „postępowych tradycji”.

Myśli o potrzebie polskiego repertuaru katalizowały przypadające w latach 60. rocznice. Na dobrym miejscu sytuował się jubileusz 200-lecia polskiej sceny. W prasie pisano o niej w samych superlatywach. Powstanie teatru polskiego w XVIII wieku traktowano jako jeden z elementów dążenia do wzmocnienia państwa – co ceniono. Także jako wyraz dążenia do jego modernizacji – której brak boleśnie odczuwał Stanisław August. Było to jakimś paradoksem w myśli komunistycznej, ale od czasów Stalina wszystko, co wzmacniało państwo, oceniano pozytywnie. Reformy 3 maja chwalono, choć tekstu Konstytucji nieprzypadkowo nie publikowano (w inwokacji występowało odwołanie do Boga i zostały wymienione terytoria na wschód od Bugu). Nie mówiono też, że Konstytucja była trochę „kwiatkiem do kożucha” w wyrażeniu już wówczas zacofanym kraju. Kościuszko był przyjacielem chłopów, a zresztą był dobry na wszystko; na dodatek dywizja utworzona w ZSRR przyjęła (nieprzypadkowo!) jego imię. Niestety, wojował z Rosjanami. Potem zaistniały trudności z Panoramą Raclawicką – chyba z uwagi na Lwów. Gdy już wyciągnięto ją z magazynów, to zamiast we Wrocławiu, gdzie kierowano wielu lwowiaków, łatwo mogła wylądować w Kielcach⁵. Gdy jednak pojawiła się możliwość, że urna z sercem Kościuszki zostanie wmurowana w nawie archikatedry św. Jana, władze mocno się temu przeciwstawiły, uważając, że takie serce winno spocząć w obiekcie o symbolice państwowej⁶. Ciekawe, że nie przypomniano nadmiernie o „lojalce” (jeśli można użyć bliższego nam terminu), którą Naczelnik ostatecznie podpisał wobec cara.

Z oświeceniem pojawiały się pewne trudności ideologiczne – może dlatego, że był to nurt zbyt kosmopolityczny. Odrodzenie ceniono bardziej. Niemniej jednak wynoszono na piedestał Komisję Edukacji Narodowej – co współgrało z dążeniem PRL do oświecenia narodu.

3 AAN, KC PZPR, 237/XVIII-241, k. 19–20 (material z 15 XII 1959 r., przygotowany na posiedzenie Komisji Teatralnej, powołanej przez Sekretariat KC).

4 Ibidem, k. 9–10.

5 AAN, MKiS, 103 (Projekt umieszczenia Panoramą Raclawicką w Kielcach, 1957).

6 AAN, KC PZPR, 237/XVIII/192, k. 161–163 (W. Kraško, Kierownik Wydziału Kultury KC PZPR, do Ryszarda Strzeleckiego, 27 VII 1962). Również: ibidem, 237/XVIII/194, k. 60–62.

Bogusławski był patriotyczny i – jako założyciel teatru – był człowiekiem kultury. Wygodnie więc było chwalić go – zwłaszcza że inteligencji całe obchody musiały się podobać. Zdaje się, że tylko jeden intelektualista – i to paradoksalnie Jerzy Łojek, czyli historyk głęboko nastawiony przeciwko komunistycznemu państwu – nie zgodził się przynajmniej z częścią przesłania obchodów 200-lecia sceny polskiej. Polemizując z książką Mieczysława Klimowicza⁷, Łojek pisał:

Jest faktem niezaprzeczalnym, że Stanisław August był jednym z najbardziej kulturalnych i oświeconych ludzi swojej epoki, ale interpretowanie każdego dosłownie jego kroku jako przemyślanego elementu wielkiego planu politycznego, to doprawdy gruba przesada. Wydaje mi się, że polityka teatralna Stanisława Augusta tłumaczy się o wiele prościej i lepiej po prostu jego troską o zapewnienie sobie należytej i odpowiedniej rozrywki – bowiem problemom rozrywki i rekreacji osobistej ostatni król polski poświęcał wiele, zbyt wiele uwagi. Przy okazji, oczywiście, wpłynął bardzo dodatnio na rozwój sceny polskiej; czy jednak traktował teatr jako jedno z najważniejszych narzędzi realizacji swego rzekomego planu wielkiej przebudowy Rzeczypospolitej? Nie ma na to żadnych dowodów. Autor stracił niestety poczucie miary i proporcji ówczesnych problemów; biorąc pod uwagę całokształt ówczesnej sytuacji, rozbuchane namiętności teatralne Stanisława Augusta trzeba mu zapisać na rachunek oskarżenia, a nie obrony; gdy zagrożone były śmiertelnie podstawowe interesy polityczne narodu polskiego, próby naprawy Rzeczypospolitej przy użyciu sceny teatralnej trzeba by uznać za usiłowanie gaszenia wielkiego pożaru przy użyciu flakonu perfum... Z historycznego pogorzeliśka, które zostało po XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej badacz musi oczywiście wygrzebać wszystkie godne ówczesne dzieła;

7 M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1775)*, Warszawa 1965.

8 AAN, Telewizja Polska. Zbiór wycinków prasowych, spis zdawczo-odbiorczy 2, sygn. 1638, nlb. (J. Łojek, *Narodziny polskiego teatru*, „Kultura”, 26 IX 1965).

9 AAN, KC PZPR, 237/XVIII/207, k. 50 (*Repertuar teatrów dramatycznych w sezonie 1963/1964*, listopad 1963).

10 AAN, KC PZPR, 237/XVIII/194, k. 58 (Notatka o przygotowaniu repertuaru teatralnego na sezon 1963/1964, przesłana przez min. Z. Garsteckiego do W. Kraški, a przez tego do A. Starewicza, 13 VIII 1963).

ale zachwycając się nimi nie powinien zapominać o tym, co wówczas doszczętnie splonęło... Zainteresowania kulturalne mężów stanu są niewątpliwie pozytywnym o nich świadectwem; ale na wszystko musi być właściwy czas i miejsce... Oddając sprawiedliwość dziełu kulturalnemu ostatniego króla polskiego nie można li tylko z tego powodu wynosić go pod niebiosa jako ideał monarchy-polityka, bowiem dysproporcja wartości przezeń ocalonych i zaprzepaszczonej może czasem postawić nieostrożnego chwalcę w dość dziwnej sytuacji. Słuszne jest chyba zdanie jednego z wybitnych historyków starszego pokolenia, że o zasługach kulturalnych Stanisława Augusta pamiętamy tylko dlatego, że przypadły one na ostatnie chwile dawnej Rzeczypospolitej⁸.

W kontekście obchodów 200-lecia powstania Teatru Narodowego Wydział Kultury KC wspominał o przygotowywaniu przez 8 teatrów inscenizacji *Krakowiaków i Górali*, a także wystawieniu *Odprawy posłów greckich*, utworów Zabłockiego, Niemcewicza i innych⁹. *Ex post*, w 1967 roku, ocena partyjnej placówki niższego szczebla, Wydziału Propagandy i Agitacji Komitetu Warszawskiego PZPR, zarzucała jednak, że w trakcie obchodów wciąż pokazywano zbyt mało sztuk polskich.

Kolejna rocznica, przypadająca w latach 60. to XX-lecie Polski Ludowej (1964). Również w 1964 roku przypadła setna rocznica urodzin Stefana Żeromskiego. Starano się, by obie znalazły odbicie w repertuarze teatralnym. Oczywiście pierwsza miała zyskać odbicie nieporównanie mocniejsze zarówno ze względów zasadniczych, jak z uwagi na kłopoty polityczne z niektórymi utworami Żeromskiego.

Wiele uwagi politycznych organizatorów życia teatralnego pochłaniały pozycje repertuaru pochodzące z Zachodu. Oprócz generalnych obaw, w myśleniu „pracowników politycznych” pojawiały się też sprawy konkretne. Zdumiewa, w jak wielkim stopniu bali się oni zachodnich mód i „nowinek”. W swym podejściu do „nowinek” zachodnich w teatrze komunizm był podobny do odnoszenia się do nowszej zachodniej muzyki. Drugim powodem niechęci „pracowników politycznych” do repertuaru rodem z Zachodu był domniemany pesymizm czerpanych stamtąd sztuk. W kontekście przygotowywania sezonu 1963/64 Wydział Kultury KC z zadowoleniem stwierdzał, że:

Z repertuaru [w części zachodniej] wyeliminowane zostały pozycje pesymistyczne, rozkładowe, niosące pozycje schyłkowe. Zarówno w klasyce, jak w repertuarze współczesnym w szerszym niż dotąd stopniu uwzględniono pozycje z akcentami optymistycznymi bądź sztuki zdecydowanie rozrywkowe¹⁰.

Przy tym wszystkim trzeba jednocześnie mieć świadomość, że w sezonie 1963/64 w repertuarze polskich teatrów znalazło się 65 zachodnich premier (43 pozycje)¹¹. Nawet jeśli dobierano je z pomocą sygnalizowanych filtrów, z pewnością nie były to propozycje absurdałne. Mimo wszystkich negatywów kierowania teatrem przez PZPR instruktywnie jest porównać czerpanie z repertuaru zachodniego w Polsce z sytuacją w innych krajach obozu. Premiera *Krzesel* Ionesco w Rumunii odbyła się w 1966 roku, kiedy to Rumunia zdystansowała się od ZSRR, a otworzyła ku Francji. Tamtejszy literat Constantin Mateescu znalazł tę sztukę – jak odnotował w swoim dzienniku – od około dziesięciu lat, ale jako przepisana na maszynie i podawaną w tajemnicy między przyjaciółmi. Tymczasem w Polsce – zapisał ze zgrozaniem – grano ją od premiery paryskiej¹².

W repertuarach polskich teatrów miała być uwzględniana twórczość rosyjska i radziecka. To nie był żarty. Uwzględnianie sztuk radzieckich traktowano wręcz jako wymóg wobec teatrów. Miały to być utwory uznawane w ZSRR, żadne „lewe”.

Powstaje jednak wrażenie, że traktowanie przez „pracowników politycznych” sprawy wystawiania sztuk rosyjskich/radzieckich w Polsce było trochę nieczyste. Nie sposób tego udowodnić – ale także tu najpewniej powtarzał się występujący nieraz w aparacie PZPR brak miłości do ZSRR, mieszana poczucia powinności z nieprzyjemnym poczuciem podrzędności i zależności. Także najprostsze obawy, by się nie narazić występami wobec własnej publiczności, czy wobec ZSRR – jak zachowaniem kibiców na meczach z Rosjanami. „Pracownicy polityczni” chyba zdawali sobie sprawę z tego, w jaki sposób Polacy często patrzeli na różne aspekty życia i twórczości w ZSRR, może sami też tak patrzeli.

Wydział Kultury KC generalnie chciał dużej obecności w repertuarze sztuk o współczesności i napotykał duże kłopoty w tym zakresie. W odniesieniu do sezonu 1963/64, na przykład, Erwin Axer został wręcz skrytykowany za brak repertuaru współczesnego:

Teatr Współczesny prezentuje u progę sezonu [1963/64] dwie sztuki z repertuaru dawnego (*Dożywocie* i *Androkles i lew*). Jest zasadniczym nieporozumieniem, że teatr ten nie atakuje widza

dramaturgią współczesną, problemową, zaangażowaną ideowo. Zwracano na to niejednokrotnie uwagę dyr. Axerowi i obecnie prowadzone są z nim rozmowy na ten temat. W ich wyniku Teatr Współczesny w najbliższym czasie winien zgłosić nowe propozycje repertuarowe do końca r. 1964, w tym – jako podstawowy warunek – współczesna sztuka polska na XX-lecie PRL o poważnej randze ideowo-artystycznej¹³ oraz współczesna sztuka radziecka (ma ją realizować Towstonogow) oraz inne sztuki współczesne (może *Namiestnik* Hochhuta, o ile autor udzieli opcji)¹⁴.

Nie przypuszczam, żeby Współczesny zaspokoili te postulaty wystawieniem *Tanga*, co uczynił – choć sztuka niewątpliwie odnosiła się do współczesności. Wydział stał wszak na stanowisku, że: „Na przestrzeni ostatnich lat powstało wiele utworów krytycznych wobec socjalizmu – a najwyższy już czas na twórczość mówiącą o osiągnięciach i perspektywach socjalistycznego ustroju”. Tymczasem pozostała Wydziałowi konstatacja: „Te postulaty zaś traktują pisarze jeszcze ciągle jako nawoływanie do schematycznej twórczości”¹⁵.

Dyrektor Axer nie był jedynym, któremu postawiono takie lub podobne zarzuty. Co jednak bardzo ważne, w całej ówczesnej polityce repertuarowej bardziej przeciwstawiano się tekstom negatywnym wobec realnego socjalizmu niż realnie żądano popierania go. Autorzy dokumentu partyjnego chyba nie kłamali, gdy twierdzili:

Realizowana obecnie polityka kulturalna Partii¹⁶, tak, jak została sformułowana na naradzie kulturalno-oświatowej w grudniu 1958 r., a później przez III Zjazd Partii, pozwala na rywalizację różnych stylów artystycznych i dopuszcza do ograniczonego upowszechnienia na małych scenach w miejscowościach o większej ilości teatrów także sztuk nie opowiadających się bezpośrednio za socjalizmem, eliminuje jednak w sposób zdecydowany sztuki antysocjalistyczne¹⁷.

To już nie był system wymagający miłości, oddania się z duszą i ciałem. Jeżeli mu się nie wchodziło w drogę, to można było sporo dobrego zrobić – choć ograniczenia były oczywiste. System zaspokajał się niewielką daniną. Jeżeli na 50-lecie Rewolucji Październikowej Erwin Axer

przygotowywał inscenizację Czechowa, to mógł się czuć upokorzony, że w ogóle musi się dostosować¹⁸. Granie Czechowa nie było jednak czymś, na co można było pluć.

W świetle badanych akt teatr w latach 60. nie wydaje się orężem w walce na froncie politycznym. Jeśli jest traktowany jako taki przez sam świat teatru, to raczej tylko przez dążenie do grania sztuk niezwiązanych z ustrojem, poszerzających horyzont widzów, stawiających generalne problemy, po prostu innych od obozowej sztampy. Sztuki Mrożka – trzeba *notabene* docenić ich wystawienie – nie gościły w repertuarze zbyt często. *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka stały się raczej „bohaterem mimo woli”. Z kolei w oczach Wydziału Kultury KC teatr też nigdy nie nabrał wagi na przykład telewizji. Mimo sygnalizowanych zakusów jedynie w niewielkim stopniu stał się częścią państwa-zakładu wychowawczego – już nie wspominając o tym, że od 1956 roku cały ten „zakład” marnie tu działał.

Przy wszystkich aberracjach polityki PZPR wobec teatru wysoka jakość sztuki nie była realizowana wyłącznie przeciw Wydziałowi Kultury KC, a czasem nawet w zgodzie z nim. To stwierdzenie nie oznacza rehabilitacji ani nawet relatywizacji większości posunięć Wydziału. O tym, że komunizm był złym pomysłem na życie, już jednak sporo powiedziano. Nas, historyków, powinno interesować, jak ten system działał, czym się kierowała jego elita, jakie były uwarunkowania, a jakie były skutki badanego działania, także to, na jaki sprzeciw napotykało.

Dlaczego teatr nawet w oczach Stalina był traktowany jako pewne wyzwanie, dlaczego miał być zawodowo dobry? Moim zdaniem w każdym mało zmodernizowanym społeczeństwie teatr bądź inne, stojące na marginesie życia społecznego sztuki, są ważne jako pokaz wspaniałości kunsztu, ergo jako dające satysfakcję władzy. Kontrasty społeczne krajów zwanych peryferyjnymi lub krajami późnego kapitalizmu (a takimi, poza wyjątkami, były kraje obozu), sprzyjają zaistnieniu wyodrębnionej grupy inteligencji oraz jej twórczej aktywności intelektualnej. W takich krajach tworzy się specyficzna grupa inteligencji zainteresowanej m.in. teatrem, a on wypełnia przestrzeń społeczną zajęta w krajach zmodernizowanych przez rozrywki mniej intelektualne bądź, w każdym razie, mniej wyszukane intelektualnie. Stara gwardia bolszewicka mieściła się, a przynajmniej chciała się mieścić w elicie inteligentkiej – nawet jeśli nieraz bywała naznaczona dojściem do niej z daleka. Ona, a także później jej następcy w poszczególnych krajach obozu, niezależnie od swego fanatyzmu, patrzeli z podziwem na oświatę, naukę, teatr – tak, jak je rozumieli. Byli wszak ludźmi wywodzącymi się spośród inteligencji, bądź, częściej, ze środowisk, dla których takie dobra były niedostępnym przedmiotem pożądania (bardzo wyraźne u Bieruta; w wypadku Gomułki już znacznie mniej).

Teatr był dla tych często prostych, a w wymiarze socjologicznym awansujących ludzi czymś wspaniałym, niezwykle; był zjawiskiem dworskim. Przecież oni, gdy myśleli o teatrze, nie pamiętali o teatrzykach ulicznych, czy o teatrze rewolucji francuskiej. Myśleli, powiedzmy, o Teatrze Maryjskim, z jego złożoną salą i wspaniałymi wystawieniami, wzbudzającymi mores. Myśleli o teatrze, gdzie się chodzi od święta, gdzie udaje się pięknie ubranym, w przerwie przedstawienia zaś je elegancką kolację.

Wielki aktor czy aktorka to postaci podziwiane przez prostych ludzi. Politycznie trzeba ich oczywiście przeświecić i niektórych wysłać na Sybir, ale w późniejszej PRL nawet dysydencie Mikołajskiej pozwala się grać, choć z tragikomicznymi ograniczeniami (w jakimś momencie mogła grać, byle nie postaci królowych i rewolucjonistek)¹⁹. Nieprawomyślnych pisarzy hamowano znacznie ostrzej.

Teatr, do którego pójście wówczas było czymś bardzo odmiennym niż do kina, dawał satysfakcję samej władzy, która chciała zrobić wrażenie na wszystkich, chciała być sama otoczona znakomitymi aktorami, w tym pięknymi aktorkami. Nie jest to cecha wyłącznie socjalizmu. W socjalizmie rysowała się ona jednak mocniej. Uczestnictwo sławnych aktorów w systemie, wręcz ich towarzystwo, były mocnym instrumentem legitymizacyjnym – a przywódcy komunistyczni, nawet jeśli nominalnie wyprowadzający swoją legitymację do rządzenia z wizji historii, silnie pożąдали wyrazów (organizowanej) miłości rządzących. Zaskakująco często chyba w nią nawet wierzyli.

Różne wydarzenia teatralne są bardzo widowiskowe, znacznie bardziej niż wszystko, co się dzieje nawet z najlepszą książką. Dla tych ludzi aktorzy, którym podaje się kwiaty, których się odwiedza za kulisami, którzy odwiedzają rządzących w ich łóżach, to osobiście wielka sprawa, to honor (we własnym przekonaniu zasłużony!), a też wygodny element obrazu ustroju w oczach „ludu pracującego miast i wsi”²⁰. Warto pamiętać, że przez znaczną część okresu istnienia ZSRR i PRL nie było jeszcze telewizji, co wzmacniało polityczną rolę teatru.

Istotne było, że w teatrze grał i gra żywy człowiek; to robiło wrażenie. To, jak on, czy ona na naszych oczach potrafi zagrać lub zatańczyć. Robiło to wrażenie równie dobrze na carze, jak na Stalinie, czy na ludziach, którzy pochodzili z mniej, czy bardziej skromnych domów, a zaczęli chodzić do teatru.

11 AAN, KC PZPR, 237/XVIII/277, k. 5

(Plany repertuarowe teatrów dramatycznych na rok 1964, listopad 1963).

12 B. Brzostek, *Paryże Innej Europy*. Warszawa i Bukareszt, XIX i XX wiek, Warszawa 2015, s. 321 (notatka w dzienniku Mateescu pod datą 10 I 1966).

13 Taka zbitka słów była typowa dla prezentowanego dyskursu.

14 AAN, KC PZPR, 237/XVIII/207, k. 43 (*Repertuar teatrów dramatycznych w sezonie 1963/1964*, listopad 1963).

15 AAN, KC PZPR, 237/XVIII-241, k. 11-13 (materiał 15 XII 1959, przygotowany

na posiedzenie Komisji Teatralnej, powołanej przez Sekretariat KC).

16 Słowo „partia” jako równoznacznik „PZPR” na ogół pisano wówczas wielką literą.

17 AAN, KC PZPR, 237/XVIII-241, k. 4 (materiał 15 XII 1959, przygotowany na posiedzenie Komisji Teatralnej, powołanej przez Sekretariat KC).

18 O tej inscenizacji mowa w publikowanej korespondencji: Mroźek, Tarn. *Listy 1963–1975*, wstęp Erwin Axer, Sławomir Mroźek, posłowie i komentarze Maria Prussak, Kraków 2009.

19 Krakowska, s. 413.

20 Sformułowanie konstytucji z 1952 r.

Na dodatek teatr miał parę mocnych argumentów obronnych w porównaniu z innymi sztukami. Jeśli się rozumiało malarstwo tak, jak elita stalinowska, to nie było trudno być „wielkim malarzem”. Nawet książki z punktu widzenia owej elity było łatwiej pisać niż dobrze grać na scenie. Dobrym aktorem nie dawało się łatwo zostać, nawet nominacja na „zasłużonego artystę ZSRR” nie wystarczała, a tradycja dobrego aktorstwa istniała w Rosji od dawna. Przy zachowaniu wszelkich proporcji, ten mechanizm chyba działał też w PRL. „Oni” po prostu chybali, czuli mores wobec teatru, środowiska aktorskiego i, zwłaszcza, wybitnych aktorów. Czuli go znacznie bardziej niż w stosunku do środowiska pisarskiego (może poza Iwaszkiewiczem, ewentualnie też Dąbrowską).

W Polsce lat 60. na korzyść teatru działało jeszcze kilka czynników bardziej doraźnych. Ze względu na mimo wszystko ograniczoną publiczność ryzyko dopuszczenia większej różnorodności treści i formy było mniejsze niż ryzyko, które władze były skłonne akceptować w innych dziedzinach życia kulturalnego. Ze zmian 1956 roku wycofywano się, ale nie dawało się wycofać z nich całkowicie. Na skutek zmiany pokoleniowej aparat partyjny już mniej chciał przebudowywać świat, był mniej dogmatyczny, a na dobre i na złe bardziej chciał żyć normalnym życiem. Wbrew pozorom często patrzył bardziej na Zachód niż na Moskwę, nawet jeśli tę drugą postrzegał jako konieczność. Traktował teatr, podobnie jak wiele przedsięwzięć intelektualnych, jako swego rodzaju wizytówkę dla zagranicy. Także jako kłapę bezpieczeństwa dla inteligencji.

Last but not least, w relatywnie niezłej sytuacji teatru w Polsce w latach 60. mieli osobistą zasługę lepsi intelektualnie ludzie z grona establishmentu, którzy jednak zdarzali się w nim. Można do nich zaliczyć niektórych aktorów, reżyserów, czy dyrektorów teatrów. Postaciami z grona kierownictwa PZPR, które w moim przekonaniu odegrały jednak fundamentalną rolę w rozważanej sprawie, byli minister Motyka oraz prof. Żółkiewski. Byli to, rzecz jasna, czołowi przedstawiciele PZPR, zawsze opowiadający się za ustrojem, nawet jeśli niekoniecznie za jego konkretną polityką. Pozostaje jednak faktem, że w sprawach teatru działali w dobrym kierunku. „Trzeba posługiwać się w życiu kulturalnym środkami, które by same przez się sprzyjały eliminacji procesów manipulowania [masami] – mówił Żółkiewski. – Myślę – kontynuował – że podstawowym postulatem, który sprzyja

celom właśnie sformulowanym, jest unikanie wszelkich monopoli w organizacji życia kulturalnego. Zawsze lepiej jest mieć dwa teatry różne, aniżeli jeden, dwa pisma różne, aniżeli jedno, lepiej jest stwarzać warunki, sprzyjające dyskusji, ścieraniu się mniemań, rozwijaniu kierunków artystycznych”²¹. Czy prof. Żółkiewski zdawał sobie sprawę, że postulat pluralizmu stał w głębokiej sprzeczności z logiką ustroju, który on sam swego czasu współtworzył?

Niecałe cztery lata później Profesor dokonał wyrażnego wyboru: widząc studencki Marzec, wyraził wobec partii domniemanie, że do milicji przeniknęły „elementy faszystowskie”, zaś sam został na noc na Uniwersytecie Warszawskim wraz ze strajkującą młodzieżą. Sprawa *Dziadów* i represje 1968 roku były sygnałem końca pewnej epoki życia intelektualnego w Polsce.

Marcin Kula – historyk specjalizujący się w historii społecznej, profesor nauk humanistycznych, Uniwersytet Warszawski (*emeritus*), wykładowca Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Autor wielu publikacji poświęconych historii Polski i Ameryki Łacińskiej, a także zagadnieniu pamięci historycznej.

21 AAN, MKiS, 49, k. 25-26 (referat S. Żółkiewskiego *Rozwój środków masowego przekazu i upowszechnienie kultury*; stenogram z plenarnego posiedzenia Rady Kultury i Sztuki z dn. 18 V 1964).

Awangardzista dyrektorem Teatru Narodowego. Problematyka ideowa i artystyczna dyrekcji Jerzego Grzegorzewskiego 1997–2003

Danuta Kuźnicka

„Sztuka ma zarody nieśmiertelności i jedna jedyna jest tradycją” – tekstem Konrada z *Wyzwolenia* Jerzy Grzegorzewski komentował repertuar i program, który jako dyrektor i reżyser realizował w Teatrze Narodowym¹. Słowami

1 Stanisław Ignacy Wyspiański [rozmowa Maryli Zielińskiej z Jerzym Grzegorzewskim], „Gazeta Wyborcza”, 25 IX 1998. Reżyser cytuje wyimek dialogu Konrada z *Maską 7* z aktu II *Wyzwolenia*.
2 Po pożarze 9 marca 1985 r. zespół Narodowego grał w przemianowanym Teatrze na Woli, a następnie został rozwiązany przez minister Izabelę Cywińską.
3 Rok wcześniej, 1 stycznia 1996, minister kultury i sztuki powołał do życia Teatr Narodowy, który skupiać miał pod jedną dyrekcją dotychczasowy

Teatr Wielki jako Scenę Operową i dotychczasowy Teatr Narodowy jako Scenę Dramatyczną. W skład instytucji wchodziło również Muzeum Teatralne i Teatr Mały jako scena impresaryjna. Funkcję dyrektora generalnego Teatru Narodowego w takim kształcie pełnił Janusz Pietkiewicz i to on zaproponował Jerzemu Grzegorzewskiemu objęcie dyrekcji artystycznej dramatu. Tak pomyślana formuła organizacyjna okazała się chybiona. Decyzją ministra kultury i sztuki od 28 kwietnia 1998 Teatr Narodowy odzyskał samodzielność.

Stanisława Wyspiańskiego opisywał arcyzm, metafizykę i tradycję – wielką triadę wyznaczającą wymiar aspiracji i kierunek pracy prowadzonej przez siebie instytucji. Motywowany myślą i dziełem twórcy nowoczesnego teatru polskiego z największą determinacją wykuwał własną formułę narodowej sceny spotykającą się i z admiracją, i z odrzuceniem, z kpiną i szacunkiem, wywołującą potężne dyskusje i zbywaną milczeniem. Choć w Narodowym w czasie jego dyrekcji reżyserowali także inni twórcy, to inscenizacje Grzegorzewskiego nadawały teatrowi indywidualność i wyrazisty profil.

Dyrektorem prestiżowej sceny – pierwszym po odbudowie teatru spalonego w 1985 roku – został 1 stycznia 1997. Pożar doszczętnie zniszczył nie tylko scenę i widownię, ale także, po okresie perturbacji, doprowadził do rozwiązania zespołu². Początkowo status organizacyjny instytucji, której dyrektorem artystycznym został Jerzy Grzegorzewski, był szczególny³. Jednakże format instytucjonalny teatru nie miał większego znaczenia dla pracy

Grzegorzewskiego. Obejmował dyrekcję jako wybitna, silnie ukształtowana osobowość artystyczna, od debiutu w 1966 roku poruszająca wyobraźnię widzów i ludzi teatru nowatorskimi formułami inscenizacji oraz wyrażanymi poprzez nie radykalnymi tezami na temat stanu rozpadającej się kultury, dezintegracji jednostki i kryzysu wartości. Tworzenie adekwatnego wobec tych treści języka teatralnego oznaczało negację konwencji i odrzucanie wielu przyjętych wzorców, co wielokrotnie wiązało się z trudnościami w interpretacji, niezrozumieniem i odrzuceniem przez widzów.

Powierzenie Grzegorzewskiemu kierownictwa Teatru Narodowego poprzedziła tocząca się podczas odbudowy spalanej siedziby debata środowisk twórczych na temat zadań tej szczególnej sceny. W latach 90. wciąż żywe było przekonanie o potrzebie działania instytucji teatralnej realizującej ambitne zadania związane z tworzeniem narodowej kultury na najwyższym poziomie artystycznym. Wizja narodowej sceny o najwyższych aspiracjach tworzona i utrwalana była przez dziesięciolecia w programach i działaniach wybitnych zespołów oraz osobowości życia artystycznego i politycznego. W historycznie uwarunkowanym, zmieniającym się usytuowaniu społecznym i politycznym różne były artykulacje postulatów i rozmaite ich hierarchie⁴.

Trudno było uwierzyć, że wśród ścierających się poglądów i skupionych wokół nich zwolenników mogła zwyciężyć radykalna, ekskluzywna i wynosząca ponad wszystko wartość sztuki koncepcja Teatru Narodowego jako „teatru autorskiego”. Opowiadał się za nią Stefan Treugutt, wybitny znawca i krytyk teatru w latach 70. i 80., który uważał, że prestiżowa scena nie powinna być spokojnym zakątkiem oficjalnej sztuki, ale własnym teatrem artysty i to agresywnego artystycznie⁵. Kiedy obejmował dyrekcję narodowej sceny, Jerzy Grzegorzewski miał za sobą ponadtrzydziestoletnią drogę pracy twórczej. Od debiutu w 1966 roku *Kaukaskim kołem kredowym* Brechta w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi wystawił jako reżyser, a w wielu wypadkach też jako scenograf i autor, opracowania tekstu, 54 sztuki. Poza wspomnianym już Teatrem im. Stefana Jaracza w Łodzi realizował spektakle w Krakowie, Poznaniu, Olsztynie, Warszawie oraz we Wrocławiu. I, jak to określił Stefan Treugutt, był osobowością „agresywną artystycznie”. Stworzył własne, niepowtarzalne teatralne światy, w których kompozycja i wymiary intelektualne tekstu znajdowały poetyckie odniesienie

nie tylko w budowie przestrzeni i plastyce obiektów scenicznych, nie tylko we współbrzmieniach asonansów i dysonansów muzycznych, lecz także w pulsujących bogactwem życia osobowościach aktorskich. Stworzył teatr, którego problematykę ideową i kreacyjny rozmach czerpał z wrażliwego nasłuchiwanie współczesności. Diagnozował świat obecny tu i teraz, dla istotnych zjawisk szukał wyrazu w formach żywych tu i teraz: w dzisiejszych kształtach przedmiotów, we współczesnych postaciach gestu. Dlatego tak istotną rolę odgrywały w jego repertuarze teksty największych i najbardziej radykalnych twórców naszej doby: Witkiewicza, Gombrowicza, Różewicza, Geneta, Joyce’a, dlatego plastyka sceniczna jego autorstwa nawiązywała do współczesnych upodobań wyborem materiałów, charakterem kompozycji, formą kostiumów. Analizował i sens poczynań ludzkich, i kierunki rozwoju sztuki, i koloryt ulicy. A potem przetwarzał je w konkret sytuacji scenicznych. Wystawiał wielki dramat światowy i ojczysty, adaptował wybitne utwory prozatorskie. Tekst literacki traktował jako materiał wyjściowy, który poprzez skróty, przedstawienia i inkrustacje fragmentami z innych dzieł stawał się jego własną wypowiedzią i osią konstrukcyjną kreowanej rzeczywistości. Przez lata budziło to protesty i uznawane było za niedopuszczalną ingerencję w nienaruszalną integralność dzieła dramatycznego. Jednakże w równym stopniu doceniane były rezultaty intelektualne jego zabiegów. Poruszał się w wyraźnie zakreślonym kręgu autorów: z jednej strony polski dramat romantyczny z Mickiewiczem, Krasińskim, z drugiej literatura drugiej połowy XX wieku z Różewiczem, Brechtem, Genetem. Trzeci filar to autorzy przelomu wieków i pierwszych dekad XX wieku: Czechow, Joyce, Wyspiański i Witkiewicz. W pojęciach modernizmu i klimacie fin de siècle’u odnajdował nie tylko swoje najtrudniejsze pytania, lecz także – z upodobaniem przywołując motywy operetki – żart i rozbawienie. Sięgał też po Shakespeare’a. Jego intelekt i wyobraźnia znajdowały osadzenie w tekstach literackich o rozluźnionej strukturze, otwierającej przestrzeń dla wahań i niepewności, pozwalające na swobodny ruch przemyśleń, falowanie wyobraźni i jednocześnie umożliwiające ukazanie rzeczywistości w wielości jej przejawów. Literatura pokazująca bogaty, nieoczywisty świat i sprzyjająca różnym jego interpretacjom.

Scenę dramatyczną, czyli salę im. Wojciecha Bogusławskiego Teatru Narodowego, otwarto 19 listopada 1996 roku przedstawieniem *Dziadów – Dwunastu improwizacji*. Sceny z poematu dramatycznego Adama Mickiewicza, w układzie tekstu i w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego, przeniesione zostały ze Starego Teatru w Krakowie jako sygnał reaktywacji narodowej instytucji pod kierunkiem wybitnego, od lat realizującego autorski teatr, artysty. Na przełomie lat 1996 i 1997 oraz wiosną 1997 powstawał

program, a przede wszystkim tworzony był zespół sceny dramatu. Zaproszona do współpracy jako kierownik literacki dramatu Małgorzata Dziewulska wskazała najważniejsze założenia Grzegorzewskiego:

U podstaw programu nowej dyrekcji stały dwa postanowienia. Pierwsze dotyczyło sposobu konstruowania zespołu. Zasadą tego działania było poszukiwanie kanonu obsady *Wesela*. [...] Jerzy Grzegorzewski zaprosił do współpracy aktorów, z którymi, jak sądził, łączyła go wspólna świadomość estetyczna. Druga myśl zmierzała ku temu, by Teatr Narodowy stał się Domem Wyspiańskiego, czyli miejscem, w którym obowiązuje wyznaczona przez Wyspiańskiego miara⁶. Jasne, że inauguracja pracy nowej instytucji teatralnej oznacza praktyczne zadanie utworzenia zespołu artystów, ale Grzegorzewski nadawał temu etapowi rangę artystycznego aktu założycielskiego. Wiedział, że od wyobraźni, talentów i wzajemnych oddziaływań zebranych w jedno ciało ludzi zależą możliwości kreacyjne powstającego bytu. Podkreślał kapitalny potencjał „obsady *Wesela*”, stanowiącej przeciwieństwo zbioru różnorodnych osobowości, przegląd wielorakich generacji obu płci, reprezentacje odmiennych formacji kulturowych i społecznych, wreszcie różny modus istnienia. „»Niech każdy do każdego się dostraja...«. Te słowa starczą za program dla każdego teatru” – przywołując tekst Ślubu Gombrowicza, dookreślał swą wizję wspólnej pracy.

Stawiał sobie zadania największe. Opisując przyszły Teatr Narodowy jako Dom Wyspiańskiego, nawiązywał do idei Comédie-Française nazywanej Domem Molière’a. Przywołując wielkie tradycje historyczne sceny francuskiej i utworzonej przez Stanisława Augusta Poniatowskiego na jej wzór sceny polskiej, przypominał zadania kultywowania najwyższych wartości narodowych, obywatelskich i estetycznych. Wybierając na ideowego patrona Stanisława Wyspiańskiego, nie miał na myśli wyłącznie określonego repertuaru dramatycznego, lecz wielkość artystyczną jego dzieła. Ewa Bulhak, wieloletnia wybitna współpracowniczka, a także towarzysząca twórczości i życia Grzegorzewskiego, tak komentowała tę deklarację:

Grzegorzewski widział w Wyspiańskim geniusza Sztuki; zawsze rozumiał jego ducha

i strategię. Wykraczały one, jego zdaniem, poza epokę. Sposób myślenia Wyspiańskiego – marlarza i wizjonera, był mu bliski nie tylko jako artyście o malarskim rodowodzie. Ważne było osadzenie wyobraźni w polskiej i światowej sztuce, potwierdzanie jej kulturowej tożsamości⁷.

Nadanie teatrowi miana Domu Wyspiańskiego uznawała za „dowartościowanie polskiej kulturowej i teatralnej tradycji”. Dodawała, że

było też określeniem jej wewnętrznego geniuszu, jej tożsamości i charakteru – jakże odmiennego od racjonalistycznej, mieszczańskiej, demaskatorskiej tradycji francuskiej; odmiennego także od tradycji retorycznego teatru⁸.

Podobnie Dziewulska podkreślała, że Grzegorzewski widząc w dziele Wyspiańskiego najszerzą wizję świata, próbował „ocalić mityczny wymiar życia”⁸. Ewa Bulhak zwracała uwagę, że Wyspiański podejmował inne, specyficzne dla polskiej kultury zagadnienia, w tym podstawowe napięcie – „być albo nie być” narodu – w wynalazionej przez siebie artystycznej formie, która naznaczona duchem europejskiego modernizmu, była jego głęboką i oryginalną interpretacją. Była też absolutnie nowatorska w kształtowaniu języka teatru jako integralnej i w pełni autonomicznej dziedziny⁹.

Referowana przez Ewę Bulhak interpretacja dzieła i postawy twórczej Wyspiańskiego doskonale charakteryzuje samego Grzegorzewskiego. On też „wynalazł” własną artystyczną formę. Ona również „naznaczona była duchem europejskiego modernizmu” i poprzez tę formę poszukiwał wewnętrznego geniuszu, tożsamości i charakteru polskiej kulturowej i teatralnej tradycji.

Idee Stanisława Wyspiańskiego towarzyszyły Grzegorzewskiemu od początków jego twórczości. W trakcie ponadtrzydziestoletniej pracy artystycznej poprzedzającej okres dyrekcji w Narodowym wielokrotnie pracował nad jego dziełem. Dwa razy wystawił *Wesele* (Łódź 1969, Kraków 1977) i stworzył własny scenariusz na tekstach Wyspiańskiego do *La Bohème* (Warszawa 1995). Pracował z tekstami Wyspiańskiego i przede wszystkim sam był artystą teatru w rozumieniu i autora *Wesela* i wielkiego współczesnego mu Edwarda Gordona Craiga. Może warto przypomnieć szacowną ideę i skonstatować, że odpowiadał za integralność dzieła teatralnego we wszystkich jego wymiarach. Obok najwybitniejszych twórców polskiej sceny – Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Jerzego Grotowskiego, Krystiana Lupy – tworzył teatr autorski, często ze względu na rodowód artystyczny tych reżyserów nazywany teatrem plastyka lub teatrem plastycznym.

Pierwsza premiera nowego zespołu – *Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Grzegorzewskiego (19 listopada 1997) – zwróciła, co oczywiste, oczy

4 W 1990 r. ogłoszona przez redakcję „Teatru” ankieta *Jaki powinien być Teatr Narodowy?* otworzyła forum dyskusji o celach i zadaniach sceny narodowej („Teatr” 1990, nr 5, 6).

Kontynuowano ją na łamach czasopism kulturalnych aż do otwarcia teatru.
5 *Jaki powinien być Teatr Narodowy?* „Teatr” 1990, nr 5, s. 12.

6 M. Dziewulska, *Trzy sezony*, w: *Teatr Narodowy. Trzy sezony 1997/1998, 1998/1999, 1999/2000. Kronika*. Warszawa 2001, s. 5.

7 E. Bulhak, *Dlaczego Wyspiański?*, w: *Dom Wyspiańskiego*, Warszawa 2010, s. 19.

8 Dziewulska, *Trzy sezony*...

9 Bulhak, *Dlaczego Wyspiański*...



Noc listopadowa Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy, sala im. W. Bogusławskiego

kulturalnej Polski na narodową scenę. Przedstawienie z udziałem dziesiątków aktorów demonstrowało rozmach inscenizacyjny. W dynamicznych, luźno skomponowanych, rozmaitych pod względem charakteru scenach ukazywał się nie tyle wieloaspektowy obraz powstania, co przede wszystkim stan naszej współczesnej świadomości, stosunku do narodowej historii. Grzegorzewski rozpoczynał spektakl wymianą zdań Reżysera i Konrada: „Jest jaka sztuka?/Nie”¹⁰, a potem eksponował prace urzędów teatralnych, celebrowane gesty i pozy, ubieranie się w kostium. Patrząc poprzez pryzmat „teatralności”, dociekał prawdy o naszym stosunku do przeszłości, obnażał skłonność do sentymentalizmu i schematyzm myślenia. Tworzył obraz niespójny, dręczący, niejednoznaczny. Jednocześnie wprowadzając perspektywę autotematyzmu, zadawał pytania o znaczenie sceny narodowej. Trudno było w pierwszym dialogu Reżysera i Konrada nie dostrzec gorzkiego autokomentarza. Spektakl wzbudził

ogromne kontrowersje. Z jednej strony poddawano przedstawienie gruntownej analizie, akcentując pluse i minusy i z powagą przyjmując pesymistyczne przesłanie, z drugiej – rozwijano frontalny atak. Zwolennicy spektaklu wskazywali egzystencjalne aspekty ujęcia Grzegorzewskiego. Podkreślali tragiczne uwikłania indywidualnych losów w historię i mocno wyartykułowany problem ofiary. Doceniali potrzebę rewizji stereotypowych ujęć wspólnotowych mitów. Krytykował, a właściwie napadał na Grzegorzewskiego przede wszystkim uznany recenzent „Gazety Wyborczej” Roman Pawłowski, który w obnażaniu miałości narodowych mitów widział sprzeniewierzenie się ojczywej kulturze. Odnosząc się do interpretowanych, co oczywiste, na własną modłę sytuacji scenicznych, pisał, że „zamieszki na ulicach Warszawy organizują

¹⁰ Fragment aktu I *Wyzwolenia*.

komedianci, którzy wypadli z Teatru Rozmaitości po przerwaniu spektaklu” i że „ironiczna, pozbawiona patosu wersja powstania listopadowego zatrzymuje się na poziomie ośmieszania symboli”¹¹. Pytał: „Dlaczego Grzegorzewski kapituluje, dlaczego nie wychodzi poza ośmieszanie neoromantycznej poetyki?”. Artysta zdecydował się wystąpić publicznie i na łamach tej samej „Gazety Wyborczej” bronił swego stanowiska. Domagał się, by dyskusja nad obrazem powstania w Teatrze Narodowym uwzględniała zarówno kształt dzieła Stanisława Wyspiańskiego i jego – jednoznacznie patriotyczną, lecz odbiegającą od potocznych stereotypów – wizję, jak i fakt, że Teatr Narodowy jest instytucją artystyczną. I nie o czczy estetyzm tu chodzi, lecz o prawo, obowiązek i przywilej kształtowania teatralnej formy – czyli tego wszystkiego, co odróżnia teatr od publicystyki, historycznego serialu czy powierzchownej literatury psychologicznej¹².

W polemice z Pawłowskim Grzegorzewski wyraził też swoje deklaracje ideowe:

Czynowi powstańcemu nie pragnę odebrać ani emocji, ani głębokiej patriotycznej motywacji [...] w „Nocy listopadowej” nie zajmuję się ośmieszeniem symboli narodowych, narodowej mitologii ani rewizją literackiego wizerunku historii. Przeciwnie, inscenizacja ta wyrosła z głębokiego przekonania o ich sile, także o sile Wyspiańskiego, który w ogromnej mierze jest kreatorem owej mitologii i kreatorem artystycznych symboli, które na zawsze weszły w krąg narodowej kultury¹³.

Premiera *Nocy listopadowej* i polemika wokół niej zainicjowały ważną dyskusję na temat roli repertuaru klasycznego w teatrze¹⁴. Podczas debaty z udziałem badaczy teatru, literaturoznawców i filozofów, którą zorganizowano na Uniwersytecie Warszawskim, wypowiediano opinie na temat szerokiego kręgu spraw związanych z kulturą narodową. Ubolewano nad zanikiem dyskusji o polskości (Paweł Śpiewak), pytano o stosunek do historii narodowej i potrzebę jej poznawania (Leszek Kolankiewicz), podejmowano problem sposobu ożywiania repertuaru narodowego (Piotr Kłoczowski). W debacie tej spopularyzowane zostały ważne obszary świadomości społecznej i trudno nie dostrzec, że za impuls posłużyła nieprzeciętna premiera. I choć jeden z dyskutantów (Piotr Kłoczowski) uznał ją za „szlachetną porażkę”, to dodawał, że wróży ona bardzo dobrze scenie narodowej.

Grzegorzewski sprawował dyrekcję artystyczną Teatru Narodowego sześć sezonów, od 1 stycznia 1997 do końca sezonu 2002/2003. Zrezygnował przed końcem kadencji, na którą był nominowany. W tym okresie teatr dał 29 premier na dwóch scenach – dużej sali im. Wojciecha

Bogusławskiego i kameralnej przy Wierzbowej. Sam zrealizował 11 spektakli, dając 1 do 3 premier w każdym sezonie. Były to: *Noc listopadowa* S. Wyspiańskiego (reż. i oprac. tekstu; 1997, sala Bogusławskiego), *Ślub* W. Gombrowicza (1998, scena przy Wierzbowej), *Halka Spinoza albo Opera Utracona albo Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem* (reż. i autorstwo scenariusza z tekstami S. I. Witkiewicza, księdza J. Tischnera, W. Wolskiego, scenogr. z B. Hanicką; 1998, sala Bogusławskiego), *Sędziowie* S. Wyspiańskiego (1999, scena przy Wierzbowej), *JJJ(G) część I – Nowe Bloomusalem* na podstawie XV epizodu *Ulisses*a J. Joyce’a (adapt., reż. i scenogr.; 1999, sala Bogusławskiego), *Wesele* S. Wyspiańskiego (reż. i scenogr.; 2000, sala Bogusławskiego), *Operetka* W. Gombrowicza (2000, scena przy Wierzbowej), *Noc listopadowa* S. Wyspiańskiego (oprac. tekstu i reż.; 2000, sala Bogusławskiego), *Sen nocy letniej* W. Shakespeare’a (reż. i scenogr.; 2001, sala Bogusławskiego), *Nie-Boska komedia* Z. Krasińskiego (oprac. tekstu, reż. i scenogr.; 2002, scena przy Wierzbowej), *Morze i zwierciadło. Komentarz do „Burzy” Szekspira* W. H. Audena (reż. i scenogr.; 2002, scena przy Wierzbowej). W 2001 roku przygotował także i pokazał w formule prób *Giacomo Joyce* Jamesa Joyce’a, ale do premiery, ze względu na problem z prawami autorskimi, nie doszło.

Po rezygnacji z funkcji pozostał w zespole i w kolejnych latach wystawił jeszcze: *Hamleta* S. Wyspiańskiego (adapt. tekstu, reż. i scenogr.; 2003, sala Bogusławskiego), *Duszyckę* T. Różewicza (na podstawie poematów *Duszycka* i *Et in Arcadia Ego*) (adapt., reż. i scenogr.; 2004, w przestrzeni podziemnego tunelu między budynkami Teatru). Ostatnią jego premierą był *On. Drugi powrót Odysa* A. Grzegorzewskiej i J. Grzegorzewskiego (reż. i scenogr.; 2005, sala Bogusławskiego).

Zaproponował repertuar zrównoważony z przewagą utworów autorów polskich (18) wobec zagranicznych (11) i tekstów XX-wiecznych (18) wobec starszych (11). Wśród literatury odległych epok dominuje dramat XIX-wieczny. Reprezentowane są dramaturgie różnych krajów: niemiecka, rosyjska, angielska, szwedzka, francuska i starożytna. Pod tą skromną statystyką kryje się najświetniejsza literatura światowa, najwybitniejsi autorzy i najdoskonalsze teksty.

¹¹ R. Pawłowski, *Powstanie w teatrze*, „Gazeta Wyborcza”, 29–30 XI 1997.

¹² J. Grzegorzewski, *Prawo teatralnej formy*, „Gazeta Wyborcza”, 9 XII 1997.

¹³ Ibidem

¹⁴ Dyskusja *Współczesny teatr polski a repertuar narodowy* zorganizowana 23 stycznia 1998 przez Katedrę Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Teatr Narodowy i redakcję „Dialogu”. Zapis dyskusji opublikowany został w „Dialogu” 1998, nr 5, a obszerniejsze fragmenty – w artykule *Pulapka na widzów*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 7.

Własnymi inscenizacjami Grzegorzewski rozwijał swój wypracowany przez lata typ repertuaru: Wyspiański, romantyzm, współczesność, Shakespeare, we własnych, oryginalnych układach tekstowych. Jego inscenizacje Wyspiańskiego, Krasińskiego, Gombrowicza przedstawiały kapitalne diagnozy dotyczące problemów polskich, świetnie odzwierciedlały zjawiska, postawy, emocje. W *Halce Spinozie* fenomen Zakopanego pozwo-



Ślub Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy, scena przy Wierzbowej, prem. 27 III 1998

lił pokazać współlistnienie oraz ożywianie wzajemnymi impulsami środowisk miejskich, wiejskich, artystycznych i intelektualnych, a także to, jak następnie jest to odzwierciedlane w kulturze. Świetnie zarysowane postacie *Wesela* z 2000 roku opowiadały o zaniku ideowości i gorącej pieniądza. W *Sędziach* podkreślił obcość społeczności polskiej i żydowskiej. Przyglądając się sprawom polskim, z jednej strony szukał ich specyfiki, z drugiej – wytyczał horyzont refleksji uniwersalnej. Podchorążowie z *Nocy listopadowej* byli nie tylko powstańcami z 1831 roku, ale też młodymi ofiarami tragicznie uwikłanymi w historię, Fior z *Operetki* – mistrz mód i zblazowany arystokrata – stawał się groteskową figurą karlejącej kultury, hrabia Henryk z *Nie-Boskiej* uosabiał nie tylko ginący świat arystokracji, ale i gorycz niespełnionego losu męża i ojca. Poprzez analizy zjawisk polskich konstruował swą wypowiedź na tematy uniwersalne. Poddawał refleksji przede wszystkim indywidualność, los jednostki niepewnej sensu swego istnienia, nieznaającej możliwości utożsamienia się ani z rolą społeczną, ani z wyzwaniem historii. Bohaterowie Grzegorzewskiego nie byli w stanie odnaleźć siebie ani w relacjach z innymi ludźmi, ani w sztuce. Skruszały wszelkie normy i rozpadły się więzi, bo wszelkie wartości

straciły odniesienie w transcendencji. W tym rozpadającym się świecie artysta poszukiwał punktów oparcia, obszarów nadziei. Czasem je znajdował. Czasami zdawał się sam nadawać światu ład. Jakkolwiek w jego teatrze dominowały nastroje schyłkowe, zawarte w obrazach sfragmentaryzowanych i niekoherentnych, to nie rezygnował z przekazów spójnych. W *Sędziach* przedstawił zwartą, logiczną intrygę, zbudowaną na przekonującej psychologii postaci. Wprowadzone do scenariusza i rozbijające strukturę oryginalnego dramatu fragmenty *Wesela* nie ciążyły nad jego tekstem, lecz służyły otwarciu poszerzonej perspektywy interpretacyjnej. W *Halce Spinozie* pieśń jednego z „przewodników górali” (Zbigniew Zamachowski) gromadziła rozproszone tony, stopniowo zbierając je w uporządkowane frazy, by w finale zabrzmieć piękną harmonią.

Dezintegrację świata obrazowały rozproszone, niespójne przestrzenie, fragmentarycznie zarysowane sytuacje, zdemontowane przedmioty, wypowiedzi nietworzące dialogu. W *Weselu*, jak wielokrotnie wcześniej, na pustawej scenie widniały poddane dekonstrukcyjnej operacji przedmioty: postawione pionowo ramy krosien, które – wyrwane z naturalnego kontekstu wiejskiej chaty, pozbawione przyrodzonej im funkcji – ukazywały logikę konstrukcji, piękno plastycznych rytmów, naturalne pochodzenie materiałów. Za sprawą dekonstrukcjonistycznego podważania opozycji wewnętrzne/zewnętrzne, widoczne/niewidoczne i akcentowaniu „poboczny” otwierały się nieoczekiwane obszary asocjacji i ukryte wartości. W *Ślubie* postać Henryka pojawiała się jako figura dwóch bliźniaczo podobnych osobników i w negacji tożsamości bohatera trudno nie dostrzegać dekonstrukcjonistycznej negacji centrum. Nie ulega wątpliwości, że zabiegi takie, tak radykalnie negujące tradycyjne oczekiwanie spójności, budziły u wielu niechęć. Generalna trudność obcowania z dekonstrukcjonistyczną, ale także intertekstualną grą stawała się też trudnością obcowania ze sztuką reżysera.



Sędziowie Stanisława Wyspiańskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy, scena przy Wierzbowej, prem. 29 I 1999

Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy, scena przy Wierzbowej, prem. 9 VI 2002



Jednakże funkcja owych dekonstrukcjonistycznych zabiegów bardzo często, wbrew generalnemu założeniu tej postawy filozoficznej, nie wyczerpywała się na podważaniu tradycyjnych porządków. W wielowymiarowych frazach scenicznego „dziania się” powstawały inspirujące wieloznaczności. Okrągły dół, jaki powstawał po opuszczeniu zapadni w *Ślubie*, stawał się stołem, gdy Matka układała wokół niego sztuce. Stół był, ale go nie było. Idealnie jak u Gombrowicza. Rozsypana stawała się metaforą. Bywało też tak, że zastosowana w całości spektaklu formuła dekonstrukcyjna owocowała celem przekazem zarówno racjonalnym, jak i emocjonalnym. Przykładem może być fenomenalna *Operetka* z 2000 roku. Rozpadowi kultury europejskiej nadal Gombrowicz groteskową, rzecz można, operetkową formę językową, a Grzegorzewski wpisał ją w żywiol sytuacji scenicznych, dynamikę obrazów i wielowymiarowe aktorstwo. Partie dialogu zidiociałych arystokratów przeradzały się w melodyjne operetkowe zaśpiewy, a wymianie ich zdań towarzyszyła gra w łapki. Wyrafinowanie błazeński Fior Wojciecha Malajkata, zmienny jak kameleon, zapamiętały w udawaniu i pokazujący, że udaje, mistrz mód, tak zajęty formą,

że aż pozbawiony treści, to najdoskonalszy wyraz pustki ideowej rozpadającej się kultury. Grzegorzewski potrafił stworzyć przekonujący przekaz za sprawą stosowania zabiegów dekonstrukcjonistycznych i, szerzej, postmodernistycznych. Tajemnicą jego talentu pozostanie, jak na jego scenie łączyły się sprzeczne pozornie kategorie, jak piękno scalało i nadawało sens temu, co dysfunkcyjne, rozsypane i okaleczone. Scenografie *Nie-Boskiej komedii*, *Morza i zwierciadła* czy wspomnianego już *Wesela*, zbudowane ze zdemontowanych części sprzętów, urzekały urodą regularnych kształtów i harmonijnej kolorystyki.

Jednakże problemu obojętności, a często niechęci widzów nie można sprowadzać wyłącznie do indywidualnej formuły jego języka artystycznego. Wiele z jego rozwiązań scenicznych było po prostu chybionych. Sam artysta nazywał to, „małą wyrazistością przedstawienia”¹⁵. Rozproszone dialogi i luźne sceny *III(G) część I – Nowe Bloomusalem* na podstawie XV epizodu *Ulisses*a Jamesa

¹⁵ J. Grzegorzewski, *Prawo teatralnej formy*, „Gazeta Wyborcza”, 9 XII 1997.



Morze i zwierciadło
Wystawa Hugh Audena,
reż. Jerzy Grzegorzewski,
Teatr Narodowy,
scena przy Wierzbowej,
prem. 21 XII 2002

Joyce'a nie poruszały ani intelektualnie, ani emocjonalnie i nie chodziło o trudną poetykę tekstu wielkiego Irlandczyka. Materiał literacki wywiedziony z tego samego utworu stał się przecież przed ćwierćwieczem podstawą niezapomnianego spektaklu w Teatrze Ateneum. *Halka Spinoza*, przy bardzo interesującym pomysle zestawienia tekstów Stanisława Ignacego Witkiewicza, księdza Józefa Tischnera i Włodzimierza Wolskiego w poszukiwaniu zakopiańskiego *genius loci*, była realizacją nierówną, ze scenami znakomitymi i całkiem nietrafionymi.

Tworząc niepowtarzalny sceniczny idiom, miejscami bazujący na tradycyjnych konwencjach, miejscami negujący, Grzegorzewski poruszał się w sferze sprzeczności między potrzebą tworzenia własnego języka a chęcią skontaktowania się z odbiorcą. Dziewulska określiła tę sprzeczność jako niemożność pogodzenia „intencji całkowitej prywatyzacji kodu” z tradycyjnym marzeniem polskiego teatru o języku wspólnym¹⁶. U źródeł problemu widziała awangardowe korzenie osobowości twórczej Grzegorzewskiego i podkreślała, że publiczność polska „do dziś nie przetrwała sztuki nowoczesnej”.

Awangardzista i Polak „mają różnych wrogów” – oceniała lapidarnie – „pierwszy – mieszczanina, drugi – najeźdźcę”. Awangardzista na plan pierwszy zawsze wysuwa kreację, poszukiwanie nowych obszarów i odkrywczych rozwiązań i neguje to, co ustalone, zamknięte. Polak, czując zagrożenie, szuka oparcia we wspólnocie, potrzebuje akcentowania tego, co wszystkim znane, wypróbowane, hołubi tradycję. Grzegorzewski świadomie odrzucał to przeciwstawienie. Negując ugruntowaną iluzjonistyczną konwencję teatralną, atakował emocje i intelekt, demonstrował możliwość oglądania rzeczywistości z różnych punktów widzenia, domagał się wypracowania dystansu wobec utartych przekonań.

Jednakże wymiary artystyczne dokonań Grzegorzewskiego, zarówno przekonujące, jak i budzące wątpliwości, nie wyczerpywały kontrowersji związanych z jego pracą w Narodowym i ujawniały kolejne obszary problemowe. W trakcie jego dyrekcji coraz wyraźniej dawały o sobie

¹⁶ M. Dziewulska, *Słucz mu okulary*, „Teatr” 2005, nr 7–8, s. 35.

znać zmiany zachodzące w otoczeniu teatralnym i szerzej w kulturze. Coraz jaśniej formułowane były postulaty bliższego kontaktu teatru z tak dramatycznie zmieniającą się rzeczywistością. Pojawili się reżyserzy i zespoły oczekiwania te wypełniające.

Pod koniec 2000 roku, kiedy pierwsza kadencja artysty zbliżała się do końca i wiadomo było, że otrzyma nominację na kolejną, pojawiły się wypowiedzi podsumowujące dotychczasowe osiągnięcia Narodowego. Niechętny Grzegorzewskiemu Roman Pawłowski deprecjonował je, najpierw utyskując, że na premierze nowej wersji *Nocy listopadowej* „widownia świeciła pustkami”, że do Narodowego „chodzi się przede wszystkim na aktorów i pod tym względem nie różni się on od innych warszawskich scen”¹⁷. Komentował niezyczliwie rozmiary potężnego budżetu Teatru, pozwalającego na angażowanie gwiazd, co nie przekładało się, jego zdaniem, na klimat pracy artystycznej. „W tym błyszczącym od gwiazd zespole nie udało się jednak stworzyć etosu pracy artystycznej”. Wytykał aktorom pracę w reklamie za sowite gáže i pytał o celowość wydawania publicznych pieniędzy na tak działającą scenę. Zarzucał brak w repertuarze współczesnej dramaturgii, a wymowie przedstawień, że „niezmiernie rzadko dotyka ona współczesnej polskiej rzeczywistości”. Oczywiście, że odniesienia do „tutaj i teraz” pojmował w obcy Grzegorzewskiemu, publicystyczny sposób. Pisał przecież

Operetka Witolda Gombrowicza, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy, scena przy Wierzbowej, prem. 25 VI 2000



¹⁷ R. Pawłowski, *Trzy sezony*, „Gazeta Wyborcza”, 21 XI 2000 r.

¹⁸ *Lont się tlił*, J. Grzegorzewski w rozmowie z M. Zielińską, „Didaskalia” 2000, nr 39.

o *Weselu*, że „tylko jeden Jerzy Trela zagrał Czepca ze świadomością tego, co się dzisiaj w Polsce dzieje”, „dał drapieżny portret polskiego antysemitę i ksenofoba, jakich wielu jest na polskiej scenie politycznej”. Grzegorzewski otwarcie deklarował odmienną postawę:

„Nie nadawałem się do wstrząsów, choć lont się tlił. Wolę, jak obywamy się bez wstrząsów, jak mamy teatr artystyczny. Przedstawienia robione okazjonalnie w związku ze stanem wojennym były bardzo słabymi imprezami, zbijały sławę na publicystyce, dlatego między innymi nie lubię publicystyki, zawsze wprowadza pewną trywialność”¹⁸.

Krytyka Pawłowskiego znajdowała jednak mocny punkt odniesienia w rzeczywistości teatralnej, a ta zmieniła się w istotny sposób. Wystąpiły młode, drapieżne indywidualności reżyserskie i dramaturgiczne, które nowym widzeniem zaatakowały umysły i wrażliwość odbiorców. W 1997 roku, kiedy Grzegorzewski obejmował dyrekcję Narodowego, sygnałem nowego w teatrze stał się *Bzik tropikalny* Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego reżyser Horst D'Albertis, już pod prawdziwym nazwiskiem Grzegorz Jarzyna, rok później został dyrektorem artystycznym Teatru Rozmaitości. Scena ta w najbliższych latach dominowała w życiu teatralnym Warszawy. Kolejne premiery Jarzyny: *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości* Brada Frasera w Teatrze Dramatycznym (1998), *Magnetyzm serca* Aleksandra Fredry w Rozmaitościach (1999), oraz jego świetnego kolegi i rywala Krzysztofa Warlikowskiego, który wystawił *Poskromienie złoŹnicy* Shakespeare'a w Teatrze Dramatycznym (1998) i *Hamleta* w Rozmaitościach (1999), nie pozostawiały wątpliwości, jak wiele do powiedzenia mają ci twórcy. Prawdziwym wstrząsem stały się premiery dramatów „brutalistów”, nie tylko wspomnianego już Frasera, ale także: *Sary Kane Oczyszczeni* w reż. Warlikowskiego (Teatr Rozmaitości, 2002) oraz *4.48 Psychosis* wystawione przez Jarzynę prawie jednocześnie w Poznaniu (Teatr Polski, 2002) i w Warszawie (Teatr Rozmaitości, 2002), a także przygotowane przez Towarzystwo Teatralne *Shopping and Fucking* Marka Ravenhilla (Teatr Rozmaitości, 1999). Sztuki te z brutalną, łamiącą wszelkie zasady dobrego smaku dosadnością, wulgarnym, niesłyszczanym dotąd w teatrze językiem ukazywały najostrzejsze zjawiska: narkomanię, okrucieństwo, przemoc, przerażającą samotność. Pamiętajmy, że te same tematy w podobny sposób podejmowali również utalentowani – Anna Augustynowicz w Szczecinie, której *Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu* Wernera Schwaba zrobiła ogromne wrażenie podczas występów gościnnych w stolicy, i Jan Klata w Wałbrzychu. Jego *Rewizor* Gogola w formule „sampli i skreczy mentalnych” dawał obraz środowiska

dotąd właściwie nieobecnych na scenie, obraz tyleż odstręczający, co prawdziwy. Teatr nie tylko zwracał się ku współczesności rozumianej jako „tu teraz”, mówił o niej nie tylko poprzez nową dramaturgię, ale i wykorzystując teksty klasyczne. I, co bardzo ważne, mówił o niej własnym językiem. To wszystko wpływało na ogląd realizacji Grzegorzewskiego.

Problem zmieniającej się świadomości estetycznej pojawił się na przykład w recenzjach Pawłowskiego. Krytyk odnosił się bez uznania do sposobu interpretowania przez Grzegorzewskiego klasyki.

Trzon repertuaru stanowią inscenizacje klasyki, przede wszystkim Gombrowicza i Wyspiańskiego, których głównym tematem jest sama tradycja teatralna i literacka.

W tej trudnej do obrony, jeśli rozumieć ją wprost, opinii trzeba dostrzec problem szerszy. To, co symplicystycznie krytyk nazywał „samą tradycją teatralną i literacką”, było szerokim kontekstem kultury wysokiej, która dla Grzegorzewskiego stanowiła oczywisty kod porozumienia z widzami. Ale ten system komunikacji uległ korozji. Nowe pokolenia gdzie indziej, przede wszystkim w kulturze popularnej, znajdowały swoje punkty odniesienia, co doskonale rozumieli młodzi reżyserzy, na przykład z Teatru Rozmaitości.

Współczesność przez tych twórców zdefiniowana została na nowo. W zestawieniu z ich dokonaniem mądry, wyrafinowany estetycznie teatr Grzegorzewskiego wydawał się chłodny i obojętny, a on sam z awangardzisty stał się klasykiem.

Rezygnując ze stanowiska dyrektora, artysta udzielił emocjonalnego wywiadu Maryli Zielińskiej¹⁹. Zawsze elegancki i powściągliwy tym razem pytany, czy „przykre recenzje zniechęciły Pana do teatru”, odpowiedział dosadnie: „To byłoby całkowite samoupokorzenie, gdybym zareagował na tych kretynów wycofaniem się z teatru”. Nie sposób jednak nie brać pod uwagę tego czynnika. Można sądzić, że w połączeniu z pogarszającym się stanem zdrowia związanym z chorobą alkoholową złożyło się na niemożność dalszego kierowania instytucją.

Spojrzenie na dyrektora Grzegorzewskiego z perspektywy dekady pozwala na sformułowanie szerszych konstatacji. Co wynikało z tego, że kierownictwo prestiżowej sceny objął artysta o tak wyrazistym i kontrowersyjnym obliczu? Jak zaistniał w konstelacjach społecznych i ideowych? Jeśli chodzi o rozmaite wizje narodowej sceny, jakie opisywane były przed 1997 rokiem, to uznać należy, że krótka dyktanda reżysera właściwie je wypełniała: teatr realizował repertuar klasyczny, w tym polski, w przemyślanym, autorskim wyborze. Odzwierciedlał niepokoje współczesności znowu poprzez jej indywidualną interpretację. Objawiało się to zarówno w określonych

preferencjach estetycznych, jak i repertuarowych. A co najistotniejsze, w wielu wypadkach osiągał najwyższy poziom artystyczny. Niezwykle światy wykreowane na narodowej scenie głośno potęgę nieskrępowanej wyobraźni, wagę tolerancji, oczywistość prawa do różnych opinii. Przeprowadzał wspólny horyzont świadomości, akcentując w naszej kulturze to, co otwarte, swobodne, przekonywał, że trzeba mieć oczy otwarte na współczesność. Była w tym świadoma propozycja ideowa. Artysta zachęcał do przemyślenia zjawisk współczesnej kultury i jej radykalnych przejawów. Na tym, między innymi, polegał program edukacji narodowej jego teatru. Walka o otwarcie na współczesność i o akceptację różnych punktów widzenia oraz akcentowanie wielkiej wagi indywidualnego twórczego gestu.

Odnosząc się natomiast do kontrowersji estetycznych, zauważyć można, że wiele z nich uległo unieważnieniu. Jeszcze niedawno spotykające się z niechęcią przekształcenia oryginalnych tekstów dziś należą do powszechnej praktyki, a kojarzone onegdaj z postmodernizmem zabiegi intertekstualne i dekonstrukcjonistyczne nie budzą zdziwienia. Co więcej, wielość działań performatywnych eksploatujących sferę samoodtworzających się wzajemnych oddziaływań uczestników nadaje samemu zjawisku inscenizacji teatralnej posmak historyczności. Nie dezawuuje to jednak osiągnięć Grzegorzewskiego i wagi ówczesnego charakteru intelektualnej debaty, którą twórczość artysty inspirowała.

Kończąc, trudno nie odnieść postawy artysty do sporu na temat aspektów „publicznego” i „narodowego” w idei konstytutywnej naszego teatru, który, w związku z obchodzonym w 2015 roku jubileuszem 250-lecia Sceny Narodowej, rozgorzał na wielu forach. Warto przypomnieć jasno deklarowany emocjonalny stosunek Grzegorzewskiego do kultury narodowej i historii. We wspomnianym wywiadzie²⁰ odniósł się do problemu klasyki w teatrze:

Dla mnie klasika jest tym, co wypełnia życie, co się przeżywa jako niezwykle ważne doświadczenie egzystencjalne. I kiedy się to odrzuca – jak ja teraz to robię, rezygnując z bycia dyrektorem Teatru Narodowego z końcem sezonu 2002/2003 – odrzuca się właściwie życie. [...] Tu nie chodzi o filologiczne rozważania, ale o specyficzne doświadczenie, jakim jest uprawianie sztuki – o ile ja uprawiam sztukę. Z natury swojej jest to doświadczenie dramatyczne i nie zawiera się w problemie interpretacji literatury klasycznej czy współczesnej. Jest

¹⁹ *Uzależnienie jakim może być teatr*, z J. Grzegorzewskim rozmawia M. Zielińska, „Teatr” 2002, nr 9, s. 55–57.

²⁰ *Ibidem*.

męką przeżywania świata, której doświadcza każdy człowiek. Niczym więcej.

Odchodząc z teatru, rozstając się ze sceną narodową, deklarował otwarcie swoje uczucia patriotyczne:

Chodzi mi o naród. Kiedy słucham pieśni powstańców czy wojennych, jestem głęboko wzruszony. Mieszkam w miejscu, w którym codziennie przechodząc z domu do pracy czy dokądkolwiek, natrafiam na pomniki upamiętniające ludzi, którzy oddali życie za Polskę. I jestem tym przejęty. Fragmenty przedstawień odnosiłem do tych emocji, ale chciałbym w tej sprawie zrobić jeszcze coś jednoznacznego. Chodziłoby mi i o rodzaj emocji, i o konkretnego człowieka czy ludzi, i o określony moment historii. Cmentarz Orłąt we Lwowie, tam leżą polscy chłopcy, którzy oddali swoje życie dla ojczyzny...

Wesele Stanisława Wyspiańskiego, Teatr Narodowy, sala im. W. Bogusławskiego, prem. 30 I 2000



Wspomniane powstanie mieszkańców Warszawy przeciw hitlerowcom w 1944 roku – to przecież też były dzieci...²¹.

Fot. Wojciech Plewiński / zbiory Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego w Warszawie

Danuta Kuźnicka – dr hab., prof. IS PAN. Absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1976 roku zatrudniona w Pracowni Historii Teatru Instytutu Sztuki PAN: w latach 1999–2007 kierownik Zakładu Historii i Teorii Teatru, od 2002 członek Rady Naukowej, od 2007 zastępca dyrektora ds. ogólnych. Wykładowca Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. Autorka wielu artykułów oraz książki *Obszary zwątpienia i nadziei. Inszenizacje Jerzego Grzegorzewskiego 1966–2000*, Warszawa 2006.

Rozmowa z prof. Pawłem Nowakiem,
prorektorem Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie ds. artystycznych i naukowych

Potrzeba otwartości

rozmowę przeprowadziła

Magdalena Sołtys

MAGDALENA SOŁTYS: Porozmawiajmy o Akademii i o sztuce. Zacznijmy od początku, czyli od A...

PAWEŁ NOWAK: W Akademii wiele zostało zrobione i wiele trzeba zrobić. Poprawiła się diametralnie sytuacja lokalowa i infrastruktura. Ale wiele spraw i drzwi trzeba by otworzyć, otworzyć się mentalnie na nowe możliwości. Mamy nowy budynek na Wybrzeżu Kościuszkowskim – już prężnie działa. Architekci JEMS uczynili ukłon w stronę Akademii, odwołując się w jego projekcie do teorii Formy Otwartej Oskara Hansena, naszego wieloletniego wykładowcy – artysty, teoretyka sztuki, wizjonera. Forma Otwarta to jakby przypomnienie, napomnienie dla nas. I od tego chciałbym zacząć. Otwartość!

MS: Czy mógłby Pan rozwinąć tę kwestię?

PN: Posądzano nas – było tak przez wiele lat – o to, że Akademia jest skostniała, staroświecka, zamknięta. Pamiętajmy o tym, jak byliśmy postrzegani. Znaczące instytucje sztuki, galerie były w swoim czasie zamknięte dla Akademii, a Akademia zamykała się przed nimi. Dzisiaj powinna być – i coraz bardziej jest – partnerem, na tym mi zależy, dla takich ośrodków jak Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski czy Zachęta. Nie jesteśmy jedynie producentami magistrów sztuki. Powinniśmy być akademikami bez skazy akademizmu – tak bym nas widział. Mamy argumenty w dyskusji o sztuce współczesnej. Wiemy, jak się ją robi, i wiemy, co to kultura artystyczna, z której wyrastamy. Stąd wychodzili ci,

którzy wzbudzali potem kontrowersje, zmieniali kanony w sztuce, cieszyli się sławą. Oni nie są obcy, oni są nasi. Czasem dziwi mnie, jak bardzo oddalamy od siebie fakt, że to my wykształciliśmy tych artystów, na których często się obrażamy, oburzamy, o których wyrażamy miażdżącą krytykę. Akademia musi być otwarta na świat sztuki, na świat w ogóle. Konsolidować nie tylko środowisko uczelniane, ale artystyczne. Być swoistą agorą, ośrodkiem kulturotwórczym, tak jak to było kiedyś.

Musimy być otwarci na młodego człowieka. Świat jest przecież zawsze młodszy od nas, trzeba za nim nadążyć. Tylko trzeba mieć dobrą wolę. Dydaktyka opiera się na empatii dla młodych, którzy są inni niż ich wykładowcy za swojej młodości, za czasów swoich studiów. I tu też chodzi o otwartość.

Uważam także, że Akademia zasługuje na to, żeby zaczęli nią zarządzać po prostu młodszy ludzie. Każde pokolenie ma prawo i obowiązek walczenia o swoje miejsce – czy to w sztuce, czy chociażby w zarządzaniu Akademią. Trzeba utorować drogę młodszemu, a ja już jestem pokoleniem przejściowym.

MS: Interesujący jest kierunek rozwoju uczelni?

PN: Uczelnia obiera kierunek na interdyscyplinarność, wielowarsztatowość studiów artystycznych; nawet jeśli tego nie widać na pierwszy rzut oka. Ale to już rzeczywistość – proces uruchomiony. To też konieczność – odpowiedź na potrzeby tej generacji studentów. A świat sztuki dziś nie składa się przecież z odseparowanych warsztatów czy dyscyplin. Musimy otworzyć się wewnętrznie – wydziały nawzajem na siebie, usunąć bariery międzywydziałowe. Nie chciałbym Akademii składającej się z różnych osobności czy niechęci, żeby nasze wydziały były izolowanymi komórkami. Lepiej, by się przenikały.



Fot. Prot Jarnuszkiewicz

MS: Co to daje?

PN: Otwarta migracja wewnętrzna studenta sprzyja jego zadowoleniu z kształcenia. W ten sposób ma możliwość kształtowania swego indywidualnego rozwoju. Co zresztą ułatwi mu odnalezienie się później w roli absolwenta, samodzielne orientowanie się i organizowanie w życiu wobec różnych możliwości, w jakich sztuka i on sam mogą się znaleźć. Sztuka jest przecież nieprzewidywalna, zaskakująca, zmienna – przekonujemy się o tym niejednokrotnie i wiele przed nami, o czym często zapominamy. Coraz rzadziej jest wierna jednemu medium. Nie jesteśmy już w stanie z całą pewnością powiedzieć, czym na przykład jest rzeźba, gdzie są jej warsztatowe granice. Musimy jako Akademia reagować na ruchy w sztuce. Tak też projektowanie ma nowe wyzwania – i tu trzeba być czujnym. To wszystko kwestie wychodzące dalej niż te zakrojone przez programy nauczania, to kwestie aktualnej mentalności artysty i artysty projektanta oraz tożsamości sztuki najnowszej. Akademia otwiera horyzonty – to dobre dla nas motto. A zaczyna się od otwarcia na inne wydziały – inne media, technologie, sposoby wypowiedzi, wyrażania w sztuce...

MS: A co z autonomią wydziałów?

PN: Tu muszę podkreślić – oczywiście Akademia dotychczas podtrzymywała autonomię wydziałów, w tym szczególnie tych sztandarowych, klasycznych – malarstwa, rzeźby i grafiki, i to jest *constans*. Klasyka w Akademii jest niezbywalna. A podstawowa struktura się sprawdza, ale chodzi mi raczej o sposób funkcjonowania i mentalność, która o tym decyduje. Dobrze by było, gdyby tu była przenikalność, współpraca, otwartość. Zależy mi na integracji środowiska uczelnianego, która pozostawia wiele do życzenia. Dla studenta z malarstwa student innego wydziału to najczęściej całkiem obcy człowiek, z innej planety. I nie tylko o studentów chodzi.

MS: Padło słowo „mentalność”...

PN: Sztuka zmienia się, prawda!? Nie wszyscy artyści mają obowiązek ewoluować mentalnie wraz z nią. W uczelni artystycznej jednak nie należy zakotwiczać świadomości studentów jedynie w przeszłości, szczególnie w jej mitach – to wykluczone. Musimy o tym

pamiętać. Tęgo nie sposób zdublować i przeschęcić na dziś. Bo dziś świadomość artystyczna jest jednak bardziej złożona, skomplikowana – jak złożona jest teraz sztuka. Nie lepsza, nie gorsza – inna. Sztuka się zmienia – czy tego chcemy, czy nie – świat się zmienia; trudno wymknąć się zmianom, choć wielu artystów chciałoby ich nawet nie zauważyć, a kiedy zauważy, z niechęcią odrzucić. Tak można robić na prywatny użytek, na polu własnej twórczości, ale ucząc w Akademii trzeba być otwartym, przyjmować nawet to, co nam nie odpowiada artystycznie. Co do tego chyba wszyscy się zgodzą!?

Problem dotyczy całego środowiska artystycznego, jest kontekstem dla tego, co się dzieje w Akademii. To samowykluczanie się, samonegowanie się – to jest nasze polskie piekielko. Artyści często poza sobą i swoim gronem nic więcej nie widzą. Nie akceptują tego, że można uprawiać całkiem inny rodzaj sztuki, a przecież mówić – w tym samym języku sztuki w tych samych czasach o kondycji człowieka, o emocjach – o tym samym. Wszyscy wiecznie narzekają i to jest bez sensu. Mam też dosyć częściej wśród nas postawy psa ogrodnika. Rezultat – nie ma poczucia dobra czy interesu wspólnego. No takie mamy środowisko, jakie mamy! Wszyscy na tym tracimy.

Brakuje mi tu tolerancji, brakuje otwarcia na innych. Dlaczego mam się nie otworzyć i pójść zwyczajnie na jakąś wystawę – albo mi się spodoba, albo nie. A nie, wchodząc, z góry już mówić: „Nie, to jest do niczego, dno...”. Artysta bardzo często przychodzi na jakąś wystawę i rozstrzyga, co jest sztuką, a co nie jest, po kątach uprawia obmowę. Brakuje mi zdrowego obcowania ze sztuką, bo podejrzewam, że samo środowisko chyba nie lubi sztuki.

MS: Jaki wyraz ma sztuka, która ewoluowała na Pana oczach, ta, której doświadczyliśmy w ostatnim 25-leciu?

PN: Nasza sztuka jest skromna! Uważam, że właśnie w tej skromności jest naprawdę bardzo duże jej bogactwo, wspaniała refleksja – i to jest najcenniejsze. Niektórym się udaje osiągnąć mistrzostwo, tak jak Mirosławowi Balce – jego sztuka jest całkiem skromna i naprawdę spektakularna.

MS: W jakich innych kategoriach można dziś opisywać sztukę?

PN: Warsztatowy podział sztuk jest drugorzędną sprawą. Powiedzenie, że skończyłem malarstwo, skończyłem rzeźbę czy skończyłem grafikę warsztatową – co to znaczy? Nic nie znaczy, kompletnie nic nie znaczy. Ja skończyłem grafikę, a grafiki po skończeniu studiów więcej już nie zrobiłem. Istotniejsze jest pojęcie osobowości. Osobowość korzysta z malarstwa czy z grafiki, czy po prostu innego

medium. Trzeba mieć coś do powiedzenia, do przekazania, to jest istota sztuki. Sztuka jest dialogiem, rozmową. Ktoś inny spojrzal na to samo z innej strony! To dialog ze sztuką, w który wchodzimy, oglądając wystawy kolegów – młodszych czy nestorów. To tym samym dialog z ludźmi. Przynajmniej tak powinno być.

MS: Czy jakieś zjawisko czy problem w sztuce „naszego” czasu w Polsce można z jakiś powodów wyróżnić na tle innych?

PN: Sztuka mi współczesna jest bogata. Sztuka krytyczna miała wielkie znaczenie – odnosiła się do czasu, była jego znamiem. Były w niej, według mnie, rzeczy znakomite, poruszające. Z jednymi się identyfikuję, z drugimi nie; to zresztą naturalne. To, co robił Artur Żmijewski, naprawdę to są bardzo mocne rzeczy, idealnie odpowiadające swoim czasom w aspekcie politycznym, społecznym. Katarzyna Kozyra do mnie przemawia. Ale sztuka krytyczna to jest jedna ścieżka, to nie jest tak, że mamy *made in Poland* tylko to. W Polsce jest troszkę tak, że jeżeli wrzucamy na piedestał jedną rzecz *made in Poland*, to tylko ma być to, poza tym nie ma niczego. Oferujemy światu w związku z tym przekreślony obraz, niemal propagandowy. A z tego *made in Poland* – gotowca – robi się przy okazji łatwe wystawy. Wielu będzie wysławiało wybitne, piękne malarstwo Stażewskiego! Ma oczywiście duże znaczenie, ale dla niektórych jest ważniejsze w sztuce od wszystkiego innego. To, niestety, świadczy z kolei o przejawach zaślepiącego ortodoksizmu polskiej sztuki. Zawsze znajdzie się w jakiejś sytuacji coś pojedynczego – warsztat, osoba, trend – co ma przekreślać czy przykrywać wszystko inne. Kiedy indziej powie się: „to jest akademizm” i koniec, dyskwalifikacja, dalej w ogóle nie ma rozmowy! To odzwierciedla się też w naszej krytyce i świadczy o jej ubóstwie. Zobaczmy, jakie efekty w szerszej skali przyniesie działalność pisma „Szum”, które związane jest z naszą Akademią.

Poza tym uważam, że polska sztuka jest niestety koniunkturalna i snobistyczna. A rzecz w tym, żebyśmy jednak funkcjonowali w sztuce bez snobizmu. Nie dajmy się zwariować, miejmy swój osąd. Sami go sobie wyróbmy.

MS: Czy to się nie zmienia?

PN: Przychodzi na pewno moment zdrowego podejścia do sztuki krytycznej. W niej też jest od groma kiczów i wtórności, po prostu nic nieznaczących rzeczy, gadulstwa i publicystyki. I zdążyła już zjeść własny ogon. Właśnie teraz jest coraz więcej szukania w historii, następuje refleksja nad polską sztuką współczesną. Szukamy więc idei, które nam uciekły. Okazuje się, że ciekawa sztuka była wcześniej, że była Szapocznikow, Wróblewski i tak dalej, i tak dalej.

Zapomnieliśmy, że istnieją różne kanony sztuki, różne postawy i różni artyści, i nie każdy wlaź do tego pociągu, który nazywa się sztuką krytyczną, tak jak w latach 80. po prostu nie wszyscy malowali jak Dzicy... Ten rozpędzony pociąg historii był wążutki. Może okaże się, że są rzeczy gdzieś po drodze dokoła porozrzucone, o których się zapominało. Stwierdzano to jest be, to jest cacy; prawda! Przez wiele lat coś pozostawało nieważne. Niewykluczone, że za kilka lat będzie na nowo odkryte i uznane.

MS: Jest sztuka i jest tak zwany świat sztuki, i jest kontekst kultury, w której sztuka jest osadzona – co istotnego daje się zauważyć w przeobrażeniach tak szeroko i kontekstowo rozumianej sztuki?

PN: Życie w Polsce w tym czasie podlega transformacji, która nie jest wcale prosta, także w sztuce. To nie jest tak, że rynek się zbuduje z dnia na dzień, że ludzie będą zainteresowani sztuką z dnia na dzień, że od razu zrobi się tak jak na Zachodzie. Nie! Kultura Zachodu pracowała na to bardzo długo. Mamy te same samochody co na Zachodzie, mamy ładne domy, mieszkania, i czekamy na to, że sztuka znajdzie się w nich, będzie w tym społeczeństwie i będzie funkcjonować. Trzeba naprawdę mentalnie dorosnąć. Jest coraz lepiej, powstaje coraz więcej galerii, w tym designu, fundacji sztuki – to widoczne. Wielu ludzi zajmujących się sztuką wie, jak funkcjonuje się na świecie, jak powinien wyglądać świat sztuki. Myślę optymistycznie, że to będzie się zmieniać, tylko że czeka nas bardzo długa droga.

Ale jasne, że mam niedosyt, wszyscy mamy niedosyt! Duży kraj, a jest za mało możliwości! Czym więcej będzie instytucji, i czym bardziej one będą różnorodne, tym lepiej dla nas. To, co jest sztuką, zależy naprawdę od odbiorcy, nie tylko od środowiska. Dlatego należy, co podkreślę, pokazywać różnorodność i konfrontować ze światem. Niestety instytucje sztuki w Polsce często posługują się tym samym schematem. Kuratorzy, galerie operują dość wąską grupą artystów. I to jest efekt zamkniętego kręgu kuratorstwa. Hasła, „objaśnienia” towarzyszące dziełom się powielają. Są to pewnie chlubne idee, ale powiem szczerze, że drażni mnie przyszywanie za każdym razem jakby na siłę górnolotnej metki do dzieła sztuki. Brakuje mi tu obiektywizmu i dystansu.

Sytuacja, że dla każdego jest miejsce – robiącego taką sztukę, robiącego sztukę siaką – dopiero się rodzi. I uważam, że jest miejsce dla malarzy, którzy malują jelenia na rykowsku – jeżeli to robią dobrze, to proszę bardzo. Pojęcie, od którego uciekamy, to piękno. Dlaczego nie piękno – dobrze zrobione. Ma sens i grafika warsztatowa, i malarstwo, i rzeźba, i tak dalej, ale pod jednym warunkiem, wszystko trzeba robić z głową i wiedzieć, gdzie jest dla tego miejsce. Na szczęście są i całkiem inne tendencje. Wielu

ludzi szuka sztuki w pojęciu offowym. Czuje, że w offie jest prawdziwa sztuka, nie ta sztuka salonowa, nie ta muzealna, a żywa; zresztą na muzeum zawsze przyjdzie czas.

MS: Czy w Polsce można żyć ze sztuki?

PN: Jeden wybitny i znany artysta, który właśnie przyszedł mi na myśl, nie ma co jeść, większości nie stać na ubezpieczenie. Żyjący wyłącznie ze sztuki – to są pojedyncze przypadki. I w tych projektach, których się tak zazdrości, najmniej zarabiają artyści, często oddają swoje honoraria na realizację projektu, na lepsze materiały. Artysta chce zrealizować swoje, realizować się. Zawsze słyshałem na Zachodzie jedno – *maybe, maybe...* I w Polsce też. Być może to będzie szansa dla ciebie – tak funkcjonuje cały świat – szansa na zrobienie wielkiej kariery. Smutne. Ale chwileczkę, jakiej – u nas – wielkiej kariery? Jeżeli jakiś zbieg okoliczności ci pomoże, to będziesz funkcjonował, ale nie przez całe życie, może przez kilka lat, może przez rok, może założysz swoją fundację, firmę tak jak niektórzy to robią. Lepiej, gorzej, no, niektórzy jakoś funkcjonują... Należy po prostu uświadamiać studentów, adeptów sztuk, że bycie artystą to wybór drogi życiowej, za którym idą konsekwencje, to świadomość trudu. Trzeba mieć taką świadomość, żeby nie mieć pretensji do wszystkiego, co się rusza, że tak jest, nie mieć roszczeń. Sztuka musi być podjęciem ryzyka tu i teraz.

MS: Jak można szacować szanse absolwenta akademii sztuk pięknych na „bycie Artystą” w prawdziwym życiu?

PN: To nie jest tak, że każdy student akademii ma zrobić spektakularną karierę, że każdy będzie wybitnym, uznanym artystą, nie. To rozumienie jest błędne. Na świecie jest może po akademiach dwa procent ludzi, którzy odniosą sukces – nie wiadomo kiedy i nie wiadomo gdzie, bo to jest zbieg okoliczności, gra czasu, miejsca, często czystego przypadku. Ale tak naprawdę nie ma schematu bycia artystą, niczego konkretnego nie trzeba spełnić, żeby nim być. To niewiadoma. Nawet nie trzeba skończyć akademii. Można łatwiej wykształcić sportowca, który odniesie sukces. Artystę w popkulturze, bo jest określony kanon. W sztukach wizualnych nie ma określonego kanonu – jest wielka niewiadoma, niepewność, jak sztuka będzie funkcjonowała, co zrobią artyści. W sztuce trzeba być często cholera, wariatem, wyjątkową osobą, uparcie robić swoje – właśnie z konsekwencjami – ale nie ma określonego sposobu na odniesienie sukcesu. To jest bardzo skomplikowane. I w tym siła i nieszczęście zawodu.

Musimy także pamiętać, że kształcenie artystyczne rozwinięło się również w sensie „umasowienia”. Mamy więcej absolwentów uczelni artystycznych niż kiedyś. Chcemy,

żeby sobie poradzić w życiu. Jest po prostu problem pracy – co ze sobą zrobić, gdzie pójść. Ale można by na to spojrzeć nieco inaczej i też bez totalnego dolowania się. Mianowicie zauważyć, że zawód artysty i artysty projektanta jest najbardziej przyszłościowy, elastyczny, mobilny, adaptowalny, ma szerokie spektrum możliwości. Już powiedziałem, że świat jest młody, dynamiczny. Nasi studenci mogą znaleźć dla swojej kreatywności upust na takie sposoby, które są nam obce, znaleźć się w takich miejscach, o których my – 30-, 40-, 50-, 60-latkowie, a i starsi – nie wiemy. Dajmy studentom szansę zbudować swój język, znaleźć drogę do swojego miejsca w życiu, znaleźć nowe miejsce czy miejsca dla sztuki. Mamy ich otworzyć i pchnąć do działania. Nie ma mowy o wbijaniu ich świadomości w schematy. Sztuka działa wbrew schematom. Praca w sztuce i ze sztuki też musi iść w poprzek schematów. Szukanie pracy czy jej odnajdywanie w przypadku artystów i projektantów też musi być kreatywne.

MS: A co by Pan powiedział o sobie jako artyście?

PN: Szczerze mogę powiedzieć, że chciałbym funkcjonować jako artysta, to coś naprawdę fajnego. Masz wtedy dystans do wielu rzeczy, ale masz inne problemy, związane najczęściej z egzystencją. Był moment, że żyłem ze sztuki i to było coś cudownego. Natomiast przychodzi etap, kiedy są dzieci, kiedy mieszkanie staje się za małe, kiedy masz jakieś zobowiązania, na przykład kredyt, a z tej sztuki nie wyżyjesz, no to powiem uczciwie, wtedy musisz zarobić w inny sposób. Cudowną rzeczą byłoby być tym artystą, natomiast bywam artystą, tak to jest. Człowiek tak funkcjonuje, że uczy w szkole, zarabia na egzystencję, czasami coś się sprzedaje i jest to jakaś niespodzianka. Generalnie pracuję po to, żeby uprawiać sztukę.

Ale, prawdę mówiąc, w ogóle artystą się bywa – niezależnie od tego, czy dodatkowo się pracuje, żeby zarabiać, czy nie. Artystą nie jest się cały czas. Nikt nie ma takich predyspozycji, żeby non stop być artystą. W życiu są tylko okresy, kiedy naprawdę się tworzy. Dużo jest produkcji, dużo jest kalkulacji, dużo jest po prostu wykonywania, a tak naprawdę samej kreacji, samej sztuki relatywnie mało. Nie ma takiej możliwości, żeby cały czas być na stuprocentowych obrotach. A nasze artystyczne mitologie mówią co innego, prawda?

MS: Jak się Pan czuje w roli odbiorcy?

PN: Sam się złapałem na tym, że człowiek zaczyna funkcjonować w ten sposób, że chodzi na te nasze wystawy z jakimś ciężarem psychologicznym, zamknięty, tylko zobaczyć, co ktoś robi, co się dzieje, odhaczyć, a przestaje odbierać sztukę. Otrzeptałem się z tego – teraz na

wystawach po prostu odbieram sztukę, tak jak kiedyś. Chodzi o to, czy mnie coś zafascynuje, wywoła emocje, czy mi się spodoba, czy nie.

Zauważyłem też ciekawe zjawisko, które mogą zilustrować na swoim przykładzie. Widziałem w Polsce pewien film Artura Żmijewskiego – bez emocji, a po obejrzeniu tego filmu za granicą stwierdziłem, że jest dobry. W kąciaku stała rzeźba Mirka Balki, taka prycza, i mówię: „O rany!”. Złapałem się wielokrotnie na tym, że za granicą po prostu jesteśmy patriotami. U nas jesteśmy taką szlachtą, mówimy: „Veto!”.

MS: Sztuka jest dla każdego?

PN: Tak, tylko trzeba przygotować do niej odbiorcę. Sztuka współczesna nie jest trudna, tylko trzeba, znów powiem to samo, być otwartym. Ze strony świata sztuki nie należy przesadzać z zadęciem. Zadęcie sztuki, a właściwie tego, co się o niej mówi, w jakim sosie się ją oferuje, odstrasza odbiorcę. Jeżeli mi się nie podoba, to mi się nie podoba i tyle. Sztuka prowokuje emocje i może nas uczyć na coś, otworzyć jakąś kłapkę. Kiedyś dostawałem gęsiej skórki, teraz tak mocnych wrażeń nie doznaję. Te czasy jakby dla mnie minęły. Ale inni odbiorcy, szczególnie młodzi, mogą jej doświadczyć. Sztuka jest o ludziach i dla ludzi, i uważam, że to jest naturalne. Sztuka jest naturalna. Dzięki sztuce życie staje się bardziej refleksyjne, można, znajdując impuls w sztuce, dyskutować. I, co będę podkreślał, sztuka jest po to, żeby spędzać czas.

Mój syn Szymon ma 19 lat, a córka Weronika 17 – oni inaczej funkcjonują, ale chodzimy razem na wystawy. Byliśmy na sztuce postinternetowej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Nie podobało mi się. Chodziłem, musiałem czytać i po drugim czytaniu stwierdziłem, że mam to w nosie, odbieram tylko wizualne i ostatecznie część rzeczy w ogóle do mnie nie przemówiła. A córka powiedziała, że dla niej była to najlepsza wystawa, jaką do tej pory oglądała. To coś znaczy. Szanujmy to. Może w tym sęk, że sztuka jest dla wszystkich czy potencjalnie dla każdego. Ale trzeba być otwartym – może nie dla wszystkich, a sama w tym samym momencie. Zresztą można coś zobaczyć drugi raz i zmienić zdanie.

MS: Jak to być belfrem w Pana doświadczeniu?

PN: Zdałem sobie sprawę dopiero jakiś czas temu, że nie miałem ambicji zostać belfrem, tylko tak się układało. Zawsze ambicjonalnie do tego podchodziłem, po prostu powiedziałem sobie jakiś czas temu: „No dobra, jestem tym belfrem”. I nie udaję, że jestem Artystą, bo mam tu misję. Siedem lat zasuwam od rana do wieczora, jestem urzędnikiem, może nie urzędnikiem, ale po prostu funkcyjnym,

natomiast artystą bywam, jak już mówiłem. Dydaktyka to działanie też społeczne, ale przede wszystkim spełnianie swoich wizji, marzeń, żeby ta szkoła była lepsza. I to jest niesamowite, bo to wychodzi.

MS: Na co jest Pan wyczulony jako belfer?

PN: Trzeba być uczciwym wobec studentów, tu nie można sobie pozwolić na jakikolwiek blef czy udawanie kogoś, kim się nie jest. To kwestia najważniejsza – postawa.

Z praktycznych spraw... Moi studenci muszą umieć napisać w krótkich zdaniach o tym, co robią, muszą umieć wypowiedzieć się na ten temat. Musiałem po skończeniu Akademii gdzieś wyjeżdżać i rozmawiać z ludźmi, stanąć i powiedzieć kilka zdań. To nie było takie proste, jeszcze po angielsku. Zresztą nawet prościej się mówi po angielsku o własnej sztuce niż po polsku. Mnie tutaj w tej szkole nikt tego nie nauczył. Nie uświadomił, że aby zajmować się sztuką, musisz być w pewnym sensie marketingowcem. Ale to było dawno. Żeby dzisiaj zajmować się sztuką, z tego żyć, to trzeba o to walczyć i trzeba być marketingowcem.

Kiedy byłem studentem, mogłem za stypendium kupić dwie czy trzy walizki pełne farb i miałem możliwość roboty. I tyle. To dopiero była wolność. Po prostu człowiek nie musiał gdzieś latać, bo nie było gdzie iść – tak że siedział w pracowni praktycznie 24 godziny na dobę, bo to było jakby jego okienko na świat. Dzisiaj młodzi artyści nie wiedzą, o czym my mówimy, bo oni się urodzili już w czasach innego systemu, żyją w innym świecie. Dla nich ważne jest, czy będą mieli pracę, w ogóle mają inne problemy. To, co opowiedziałem, to moja przeszłość, i tyle. Ale to już nawet dla mnie nie ma większego znaczenia. Życie się toczy. Po co to mówię? Bo liczy się adekwatność do czasów. Wszyscy mamy swoje życie, które musimy przeżyć w tym, a nie innym czasie. Zauważmy – w PRL-u, kiedy granice były zamknięte, misja sztuki była alternatywą dla systemu, alternatywnym sposobem życia. Teraz na to nie ma gruntu.

MS: Co uczelnia może zrobić, żeby student miał większe szanse odnaleźć się w rzeczywistości poza murami po dyplomie lub jeszcze w trakcie studiów, miał większe, że się tak wyrażę, możliwości adaptacyjne?

PN: Student musi od uczelni otrzymać wspomagające narzędzia, ich szeroką paletę. Dlatego też tak ważna jest współpraca międzywydziałowa i wielodyscyplinarność zawodu artysty. Na przykład malarzowi bardzo przydadzą się umiejętności projektowania graficznego. Każdy absolwent powinien umieć przygotować CV, portfolio, autoprezentację, wizualizację wystawy, znać mechanizmy funkcjonowania w sztuce – jak aplikować o praktyki

w galeriach, startować w konkursach, umieć kontaktować się z galerzystami i kuratorami w sposób profesjonalny, po prostu wiedzieć, jak należy się poruszać w tym świecie... Publiczna uczelnia powinna dać studentowi możliwość zaznajomienia się z tym wszystkim. Inną rzeczą jest, czy on z tego skorzysta.

Akademia powinna dysponować bankiem danych – rezydencji z całego świata, konkursów, kontaktów, między innymi do marszandów zainteresowanych młoda sztuką... Tu widzę swoją robotę – i *Coming Out*, i Akademię Otwartą, i współpracę zagraniczną. Chodzi też o to, żeby życie za murem funkcjonowało naprzemienne z życiem wewnętrznym szkoły – aby to, co się dzieje w Akademii, wychodziło na zewnątrz, a to, co się dzieje za murami, gościło w Akademii.

MS: Sztuka jest dialogiem, to zostało wyraźnie powiedziane. Porozmawialiśmy o Akademii i o sztuce. Równolegle toczy się wiele dyskusji o sprawach sztuki. Jak o niej rozmawiać?

PN: Chciałbym, żebyśmy w środowisku o sztuce rozmawiali mniej patetycznie, bo ta nasza sztuka jest strasznie na baczność lub na kolanach! Nic tylko umrzeć za sztukę albo zabić. To przywara, bólączka. Sztuka nie jest tylko i wyłącznie śmiertelnie poważna, dla Sprawy, a po to, żeby się ucieszyć, dostać dawkę jakichś emocji, estetycznych przeżyć, dla przyjemności. Autentyzm sztuki to samo życie. Rozmawiać po ludzku!

MS: Dziękuję za rozmowę.

Paweł Nowak – ur. 1965, profesor sztuk plastycznych; w latach 1985–1990 studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom z grafiki warsztatowej u prof. Rafała Strenta, aneks z malarstwa u prof. Jerzego Tchórzewskiego). Od 1989 roku pracuje na macierzystym wydziale, a od 2005 roku także w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Pełni funkcję prorektora do spraw artystycznych, naukowych i współpracy zewnętrznej w ASP w Warszawie. Z jego inicjatywy powstały w niej nieistniejąca już Galeria Aspekt, w 2002 roku, oraz galeria Salon Akademii, którą kieruje od jej powstania w 2009 roku. Został laureatem Nagrody EXIT za 2013. Otrzymał także Nagrodę im. C. K. Norwida w 2015 roku.

Wśród ludzi. Sztuka Pawła Nowaka

Magdalena Soltys

Artysta od lat 90. jest kojarzony z przedstawieniami, obiektami, instalacjami, które łączy jedno – użycie wosku. Od tego czasu zresztą jest to znak rozpoznawczy Pawła Nowaka, skrót myślowy, który uruchamia się po usłyszeniu jego nazwiska. Choć dzisiaj w jego sztuce ta substancja nie dominuje, raczej współgra z resztą stosowanych technik czy wchodzi w skład techniki mieszanej. Przed laty prace Nowaka zachęcały nie tylko do oglądania, ale i wążania czy dotykania, znaczenie miało tu szerokie oddziaływanie zmysłowe. Już wtedy interesowała go ludzka egzystencja, cielesność i duchowość, przemijanie, mistyka czy metafizyka (i to się nie zmieniło), choć właściwie korzystał z języka abstrakcyjnego. Twórczość ta w ostatnich latach uległa swoistemu przekierowaniu czy rozszerzeniu na klasycznie sformatowane malarstwo i rysunek. Pojawiały się po prostu obrazy – i o niewielkich formatach na papierze, i całkiem duże płótna – które uzupełniły filmy

video, fotografie, obiekty oraz interwencje w przestrzeń wystawienniczą. Kiedyś obiekt czy instalacja, to było jedno dzieło zintegrowane z wielu elementów, jednorodny koncept, teraz instalacja to zbiór, kompilacja, konfiguracja dzieł w różnych warsztatach, porozumianych dla osiągnięcia pewnej narracji – wystawa jako całość to instalacja. Dziś w sztuce Nowaka odnajdziemy ekspresyjną abstrakcję, figurację, portret oraz inklinacje realistyczne. A zapytany o to, co jest ważne w jego sztuce – odpowiada:

Emocje, instynkty, odruchy życiowe. Interesuje mnie to, że jesteśmy ludźmi. Tylko osobisty kontakt z innym człowiekiem.

Co konkretnie składa się więc na pokazywane w ostatnich latach instalacje-wystawy Nowaka? W jaki sposób artystycznie rozpracowuje to, co postanowił uczynić problemem swojej sztuki?

Prezentuje widzowi między innymi szklane serca, które są czystą formą, odzwierciedloną z rzeczywistości, z wiedzy anatomicznej. Formą osiągniętą z tworzywa kruchego, transparentnego, a pierwotnie z ciekłego, potencjalnego bezformia. Szklane serca Nowaka są zdehumanizowane, odpreparowane, laboratoryjne. Jest w nich pustka, one nie biją, nie żyją. Nadziane na metalowe pręty tkwią na naturalnej wysokości czy w wielości, skrajnie uprzedmiotowione – zmaterializowane szkłem aż do niebytu, umieszczone są na metalowej konstrukcji (duchampsowskiej) suszarki do butelek, która ich stosunki przestrzenne reguluje, porządkuje. Pozostają w jakimś osobliwym uniesieniu, wyniesieniu, w nielitościwej, kategorycznej, bezapelacyjnej ekspozycji czy demonstracji. One wszystkie są osobne – obok siebie, i tylko obok. Nie dla siebie. Te serca są elementem gry formalnej, złowieszczego, acz urodziwego, dekoru. Mówią dobitnie o egzystencji ludzkiej we współczesnym świecie. Jakby wyrażały diagnozę – ludzie znajdują się w pozbawionych relacji układach, anonimowi, bez więzi, bez zaangażowania, bez miłości, osobni a skonfigurowani lub osobni i jakoś zsumowani. Emocjonalnie dla siebie transparentni. Wyposażeni w surową mentalność. I wszystko to może się w jednej chwili potłuc. Wtedy pozostaną elementy

Portret Szymona, z cyklu „Transfusion”, 2015



podtrzymujące, struktury pozycjonujące, stelaże – dające te iluzoryczne zaistnienia. One są trwalsze niż życie. Wypełnią je kolejni anonimowi, transparentni uczestnicy dynamicznej i cynicznej gry, jaką jest życie. Tak Nowak używa sterylnej formy – żeby coś wyrazić.

W szczególny sposób stara się także dotknąć materii – materii życia, jego materialności. Duże, abstrakcyjne obrazy wypełniają czerwone czy czerwonawe, miękkie, mięsiste, niemal przestrzenne plamy-kształty – oble mazaże, pęcherze. Wydają się bardzo cielesne, przypominają tkanki, struktury organów wewnętrznych, odległe jakieś

„Transfusion” 2015, widok wystawy, Galeria Promocyjna, Warszawa

kwiatostany. Kiedy indziej artysta w szklanych gablotach umieszcza rzeźbiarskie przedstawienia serc i mózgow, idąc w kierunku odtworzenia, sugestywnej konkretyzacji materii. Na rysunkach natomiast widzimy uproszczone figury ludzkie – akty, pół akty, często właśnie serca i mózgi (to, co na poziomie znaczeń – emocjonalne i mentalne) i tkanki (to, co czysto biologiczne). Fizjologiczne ślady. Tu życie tętni, materie ujawniają swe malarskie, estetyczne usposobienie – naciekają, marzą i rozmazują się, plamią, brudzą na abstrakcyjną modłę. Nowak wizerunki te poddaje destrukcji, udziwnia bazgrolem, wprawia



„Transfusion” 2015,
widok wystawy, sala rysunku,
Galeria Promocyjna, Warszawa



w dramaturgiczny chaos. Nie ucieka też od czytelności – czerwona plama to po pierwsze plama krwi. Krew nie jest jednak krwią ekstremalnych wydarzeń, to nie krew historii, cierpiętnicza, a krew życia codziennego, metaforyzująca zwykłość. Nie znajdziemy koturnowych symbolizacji czerwieni – na pewno jest ekspresyjna, ale nie jest banalna, jednostajna, nierzadko jest zgaszona, zmęczona, „przepracowana”, „przeżyta”... Kolorystyka w ogóle naturalistycznie nawiązuje do ludzkiej cielesności, intymności.

Nadto wśród plam na papierze pojawiają się portrety, w tym ukochanej żony, na których, wraz z tłem, uplasowane są celowo znów niechlujne plamy szkarlatu. Portrety są skrótną rejestracją odmiennych fizjonomii, które łączy cielesność – łączy szkarlat. Jesteśmy przecież z tej samej tkanki, dzielimy tę samą cielesność – uniwersalną. Jesteśmy wspólnotą gatunkową. Ale Nowak od tego, co czysto fizyczne, zaraz odbija do dręczącej roli kultury, bezduszności cywilizacyjnych zabiegów. Do portretów lubi mianowicie dodawać numery PESEL (zresztą do „abstrakcyjnych” obrazów też). Podkreśla uprzedmiotowienie indywidualności, które jest identyfikowane i weryfikowane ciągiem cyfr. Dla świata nie znaczy nic więcej niż wnosi w rejestry biurowe, statystyki. Sławomir Marzec w tekście *Morfologia uczuć* z 2012 roku słusznie podkreślał:

bezosobowość naszej biologii i bezosobowość statystyczną reprezentowaną numerami PESEL. Bezosobowość identyfikacji wewnętrznej i zewnętrznej, których zespolenie wcale nie oznacza naszej obecności.

Tożsamość, ta prawdziwa, nie jest zatem ani biologiczna, ani statystyczna. Konstytuuje się z doświadczeń bliskiego kręgu. Nowak pokazuje w swoich pracach twarze własnej żony, dzieci, rodziny, znajomych. Rozpoznaje się w nich – definiuje się poprzez nie. Sztuka ta to niemal naiwna pochwała świata niezapośredniczonego, nieprzetworzonego, nieodbitego z symulakrum, bez zakłóceń, czyli świata osobiście doświadczanego, bezpośredniego, namacalnego, do ogarnięcia, do obejścia, do przemierzenia i do przeżycia. Jest w tym romantyczny tradycjonalizm, ale sztuka jest robiona na miarę czasu – z nim się identyfikuje przez użycie takich, a nie innych środków artystycznych, do niego odnosi, z nim poetycko polemizuje. I nie po to tylko, żeby wytykać opresyjną rolę współczesnemu społeczeństwu, ale ten aspekt życia człowieka skonstrastować z tym, co jest, co może być jego wybawieniem. Chodzi właśnie o szczęście, które w sztuce Nowaka wydaje się marzeniem, dążeniem, utopią, donkiszoterią. Ciężar znaczeniowy szklanych serc jakby to szczęście uniemożliwia, ale zderzone z własnym przypadkiem Nowaka staje się ono urzeczywistnione, zwyczajne – odczarowane z utopii. Artysta wysyła sygnały wizualne o wydźwięku etycznym i emocjonalnym, jakby orzekł, że normą społeczną



„Transfusion” 2015,
Patricia&Philip Frost Art
Museum, FIU, Miami (USA)



„Transfusion” 2015,
widok wystawy, Galeria
Promocyjna, Warszawa



jest zdrowa relacja, warunkiem szczęścia prawdziwa bliskość osób. Jest dramaturgicznie, ekspresyjnie, wywierane są wrażenia sensualne. Nowak jakby spodziewa się od odbiorcy reakcji na sygnały, które należą przecież do zwierzęcej natury człowieka, stanowią podstawowy element naszego systemu komunikowania się. Chce zrównać symboliczne i znakowe znaczenie swoich przedstawień z reakcją na sygnały, jakie te przedstawienia wywołują. W ciele, w zmysłach przecież tkwi przeżywanie świata – te emocje, odruchy życiowe, instynkty, w tym seks, o których mówi Nowak. Do zmysłów trzeba wpięrow kierować komunikaty, i tak robi.

Skoro w życiu wcale nie trzeba szukać daleko, to także transcendencja jest w nas, jest zinternalizowana. Te szklane serca to naczynia liturgiczne na konsekrowane życie. Ale czy na pewno konsekrowane? Może po prostu – życie. Przypisywane są artyście konteksty religijne, wydźwięk chrześcijaństwa. Nowak zdaje się jednak nie deklarować w wierze, chyba że wystarczy fakt, że wierzy w miłość i bliskość. To jakaś zarazem laicka i sakralna „wiara”. On, podejrzewam, nie potrzebuje być religijny, a potrzebuje być uspołeczniony, kochać i być kochany. Nieustannie przechodzi więc w swojej narracji od smutnego społeczeństwa do radosnego społeczeństwa.

Dzieło Nowaka to wieloaspektowa narracja – zbiór spojrzeń na to samo, czyli bycie wśród ludzi. Ta sztuka jest zarazem okrutnie demaskatorska i prawdziwie afirmacyjna. Nieco barbarzyńska w środkach i poetycka, romantyczna, idealistyczna, marzycielska, prostoduszna w ostatecznym wyrazie. Nowak zaleciłby wielu ludziom transfuzje uczuć, transfuzje mentalne, żeby uświadomili sobie, co jest ważne w życiu – otworzyli się na ludzi. (Jak to czyni choćby w wystawach tytułowanych *Transfuzje*).

Fot. archiwum Pawła Nowaka

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

Bibliofile vs. groszowcy.

Projektanci książek z kręgu warszawskiej Akademii w dwudziestoleciu międzywojennym

Ludwik Gardowski, okładka czasopisma „Grafika Polska” 1923, nr 8 (Biblioteka ASP w Warszawie)

graficzną. Nie tyle o konflikt, co o odrębne tradycje, do których odnosili się, i obszary, w obrębie których działali twórcy obu przenikających się środowisk.

Szkola Sztuk Pięknych, późniejsza Akademia, integrowała przedstawicieli obu kręgów. Charakterystyczne dla niej hasło „jedności sztuki” dotyczyło także grafiki². Pracownie grafiki projektowej (zwanej wtedy użytkową) i warsztatowej (zwanej artystyczną) blisko ze sobą koegzystowały, co doskonale odzwierciedlał program zajęć dla studentów, przewidujący, niezależnie od obranej specjalności, równoległe studia w obu pracowniach. Taki system nauki niewątpliwie miał wpływ na styl grafiki użytkowej tworzonej przez przyszłych absolwentów Szkoły. Wielu z nich w zawodowym życiu uprawiało oba gatunki, swobodnie zmieniając techniki i doskonale odnajdując się w różnych rejestrach zawodu grafika.

Kojarzony niemal wyłącznie z grafiką warsztatową, a zwłaszcza z drzeworytem, Władysław Skoczylas³ wielokrotnie wypowiadał się na temat projektowania i jego istotnej roli. Tę dziedzinę sztuki uznawał za najbardziej „demokratyczną”. W jednym z tekstów pisał:

Grafika użytkowa należy do tych sztuk, które podobnie jak moda posiadają najwięcej internacjonalizmu z różnych łatwo zrozumiałych względów. Sztuka ta, posiadająca największe zastosowanie w reklamie, musi utrzymywać najczulszy kontakt z upodobaniami momentu. Pomysłowość i świeżość idei odgrywają w niej pierwszorzędne znaczenie, dlatego też sztuka ta jest może najczulszym sejsmografem chwili. Tworzona dla szerokich mas jest grafika równocześnie

odbiciem ich upodobań, wiernym zwierciadłem kultury artystycznej nowej epoki i dlatego nazywalem ją sztuką demokracji⁴.

Z drugiej strony artystom uczącym w Szkole: Bonawenturze Lenartowi, Stanisławowi Ostoi-Chrostowskiemu, Ludwikowi Gardowskiemu, a także Tadeuszowi Cieślowskiemu synowi bliska była tradycja traktowania książki jako dzieła nierozzerwalnie związanego z grafiką warsztatową⁵. Taka, naturalna skądinąd, tradycja zbieżna była z poglądami towarzystw bibliofilskich. Ich przedstawiciele w swoich wypowiedziach formułowali kanony estetyki druku bardzo purystyczne, uważając, że o walorach książki stanowi jedynie odpowiednie użycie trzech elementów: materiału drukarskiego, czarnej farby i papieru. Pisano:

Ilustracje przeto i ozdoby nie stanowią dla nas warunków piękna książki, piękna tego szukać należy przede wszystkim w czysto drukarskich wartościach układu i wykonania, które nadają całości pewien styl, wymagający podporządkowania wszystkich innych, dodatkowych czynników⁶.

Tadeusz Cieślowski syn, autor wielu książek wytwornych⁷, członek Towarzystwa Bibliofilów Polskich, w swej ważnej,



Bonawentura Lenart, tekst i opracowanie graficzne: *Piękna Książka*, Wilno 1928, zbiory Lecha Kokocińskiego. Fot. Wojciech Holnicki-Szulc

Agnieszka Szewczyk

Tytułowe przeciwstawienie i padające w nim określenia – bibliofile i groszowcy – przywołane dla scharakteryzowania dwóch kręgów projektantów książek traktować należy przenośnie. Określenie bibliofile odnosi się do autorów książek wytwornych¹ – starannie projektowanych i drukowanych na wysokiej jakości papierze, ilustrowanych przez wybitnych grafików, które jednak przeznaczone były przez wydawców do zwykłego obiegu czytelniczego. Ich cena bywała wysoka, nakłady stosunkowo niskie, egzemplarze często numerowane, niemniej pozostawały one w kręgu książek dostępnych, funkcjonujących na rynku. Przywołując wydawnictwa groszowe, nie chodzi mi o najtańsze, lichy wydane, broszurowe pozycje, ale raczej o popularną, dostępną za stosunkowo niewysoką cenę książkę literacką, wydawaną w dużym nakładzie, ale z troską o jej szatę

wydanej w połowie lat 30. publikacji *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie*, której tytuł stał się hasłem dla całego środowiska drzeworytników, w nieco wizyjny sposób, a w każdym razie wbrew dynamice praktyki wydawniczej tego czasu, pisał:

Mówi się o książce dostępnej dla wszystkich. Nie przeczę słuszności tej akcji, jeśli chodzi o dziś i jutro. Natomiast, kiedy myślę o pojutrze, sądzę, że trzeba myśleć o książce uroczystej. Myślę o tym, że pewne teksty literackie winny być

1 Termin „książka wytworna”, rozpowszechniony w dwudziestoleciu międzywojennym, pochodzi z publikacji Stanisława Lema *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*, Nakładem tłoczni W. Lazarskiego, Warszawa 1922.

2 Por. W. Skoczylas, *O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych*, w: idem, *Sztuka – szkoła – państwo*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1984, nr 4–10, s. 78–81.

3 Władysław Skoczylas w l. 1922–1934 prowadził Pracownię Grafiki Artystycznej, przez pierwsze cztery lata uczył także grafiki użytkowej.

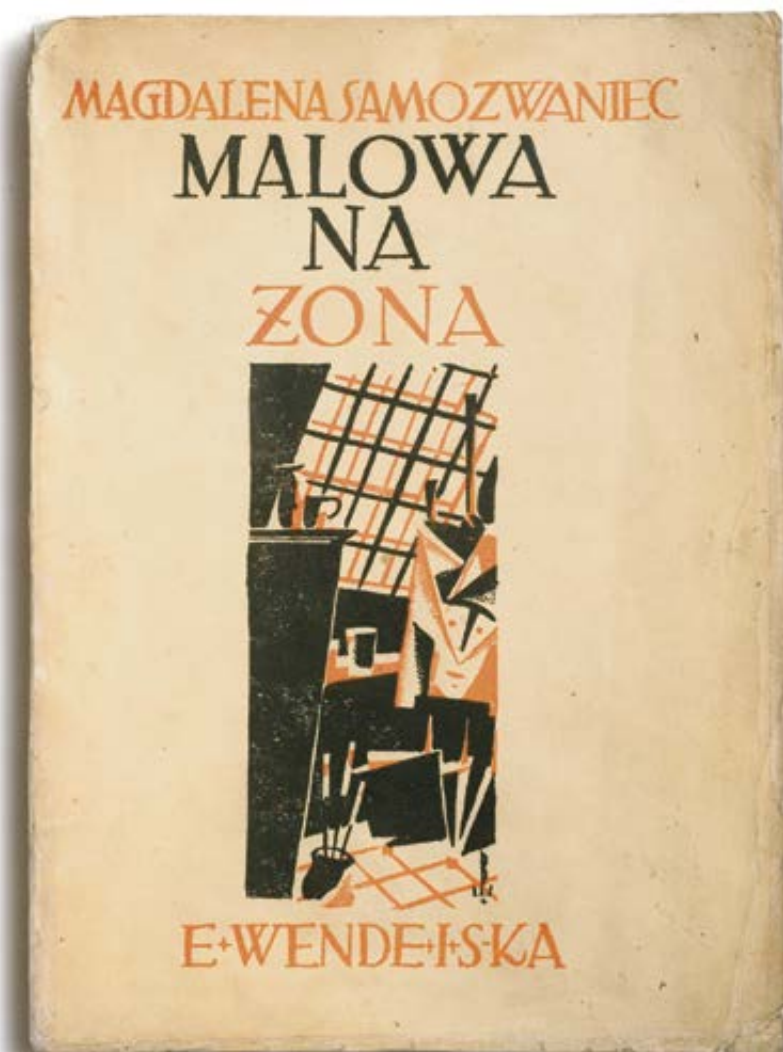
4 W. Skoczylas, *Grafika sztuka demokracji*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 181–191.

5 Bonawentura Lenart uczył najprawdopodobniej od 1927 r., z tego czasu pochodzi list Rady Głównej SSP zapraszający go do poprowadzenia w półroczu letnim kursu introligatorstwa w wymiarze 8 godzin tygodniowo (pismo z 25.02.1927, Teczka osobowa Bonawentury Lenarta, Arch. ASP, KD-35). Stanisław Ostoj-Chrostowski studiował w l. 1923–1934, uczył od 1937 r., prowadząc Pracownię Grafiki Artystycznej. Ludwik Gardowski prowadził zajęcia z grafiki książkowej od 1924 r. (Teczka

osobowa Ludwika Gardowskiego, Arch. ASP, RP-23). Tadeusz Cieślowski syn nie uczył w Szkole, ale był z nią blisko związany poprzez długi okres studiów (najpierw w l. 1916–1917, potem od 1923 r.) i zaangażowanie w życie artystyczne środowiska.

6 Wypowiedź Jana Muszkowskiego, cyt. za: J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995, s. 25.

7 M.in. A. Oppman, *Pieśń o rynku i zaulkach. Nowy cykl o Starym Mieście*, J. Mortkowicz Towarzystwo Wydawnicze, Warszawa 1931; T. Cieślowski syn, *Staromiejskie teksty*, wydane przez autora z okazji wystawy Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Warszawie 1936.



Edmund Bartłomiejczyk,
okładka: M. Samozwaniec,
Malowana żona, E. Wende
i S-ka, Warszawa 1924,
kolekcja Jana Strausa.
Fot. Wojciech Holnicki-Szulc

inkarnowane w księgach ogromnych, bynajmniej nie kieszonkowych, ale właśnie monumentalnych, widzianych z daleka i czytanych przez wielu ludzi naraz. [...] Nie chcę być tutaj jednak nieprzejednanym purytaninem jak Mistrz Książki Pan Bonawentura Lenart, niechże ta ilustracja będzie niekoniecznie drzeworytem, niech sobie będzie litografią, miedziorytem, ba akwafortą nawet, aby tylko nie fotochemografią⁸.

Trudno mówić o jednolitym programie nauczania projektowania książki w warszawskiej Szkole w latach międzywojennych. Zadania związane z tą dziedziną pojawiały się w programach różnych pracowni. Na pewno w Pracowni Grafiki Artystycznej prowadzonej przez Skoczylasa⁹, gdzie wykonywano ilustracje drzeworytnicze i litograficzne w połączeniu z układem typograficznym tekstu, zapewne w Pracowni Projektowania Brył i Płaszczyzn Wojciecha Jastrzębowskiego¹⁰, przede wszystkim jednak u Edmunda Bartłomiejczyka. Zajęcia takie, jak „Książka” Ludwika Gardowskiego, „Pracownia Książki” i „Liternictwo – Książka” Bonawentury Lenarta poświęcone były nauce klasycznej typografii i introligatorstwa. Obaj prowadzili także wykłady teoretyczne i historyczne z tej dziedziny¹¹.

Student Akademii po dwóch latach kursu ogólnego, wybierając specjalizację z grafiki projektowej, na III i IV roku miał tygodniowo 20 godzin zajęć w Pracowni Grafiki Użytkowej i 10 godzin w Pracowni Grafiki Artystycznej. Ponadto 10 godzin aktu wieczornego, 10 – malarstwa oraz 2 – historii sztuki¹². Zajęcia w pracowni Bonawentury Lenarta prowadzone były w ramach godzin zleconych – stanowiły uzupełnienie kursu.

Pierwszym pedagogiem, którego zatrudniono w celu prowadzenia zajęć specjalistycznych dedykowanych książce, był Ludwik Gardowski. W październiku 1924 roku zwrócono się do niego z prośbą o objęcie godzin zleconych „Wykładów o książce”, zajęcia te, określane także jako „Liternictwo”, prowadził do 1929 roku, kiedy to zastąpił go Bonawentura Lenart¹³. Do Gardowskiego zwrócono się zapewne jako do znanego specjalisty, współtwórcy i kierownika artystycznego czasopisma „Grafika Polska” – ważnego, skierowanego do profesjonalistów miesięcznika poświęconego zagadnieniom

8 T. Cieślowski syn, *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie. Uwagi polemiczne o graficznej rasowości drzeworytu*, Wydawnictwo Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Warszawie, Warszawa 1936, s. 20–21, 56–57. Wydaje się, że pojawienie się fotografii jako ilustracji w książce stanowiło istotny problem dla „tradycyjnie” zorientowanych grafików. Zdecydowane słowa przeciwko fotografii znalazły się w wykładzie inauguracyjnym Chrostowskiego. Por. S. Ostoja-Chrostowski, *Zadania grafiki polskiej*, Warszawa 1937, s. 20–21.

9 „W pracowni graficznej profesora Władysława Skoczylasa semestr zimowy był poświęcony ćwiczeniom w drzeworycie. [...] Następnie wykonano [...] kompozycję ilustracyjną połączoną i wyciętą

z tekstem również w drzewie sztorcowym. [...] Semestr letni był poświęcony litografii. Wykonano 7 następujących ćwiczeń: studium z natury i kompozycję na kamieniu groszkowanym kredą litograficzną, studium z natury i kompozycję z dziedziny grafiki stosowanej na kamieniu gładkim piórem i pędzlem”, cyt. za: *Sprawozdanie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1924/1925*, Arch. ASP, RP-4.

10 Ze *Sprawozdania rocznego Szkoły Sztuk Pięknych za rok akademicki 1925/1926* wynika, że Wojciech Jastrzębowski obok aktu wieczornego prowadził również zajęcia z „grafiki stosowanej w wymiarze 4 godzin tygodniowo” (Arch. ASP, RP-4).

11 Por. przypis 5.

12 Trwający dwa lata kurs ogólny obejmował zajęcia z malarstwa, rysunku, projektowania brył i płaszczyzn, liternictwa (tylko I rok), perspektywy, historii sztuki i sztuki ludowej. Zob.: *Sprawozdania Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie z lat: 1934/35, 1935/36, 1936/37, 1937/38, 1938/39* (Arch. ASP, RP-4).

typografii i druku. Jego działalność artystyczna i środowiskowa wpisywała się w toczącą się dyskusję i starania zmierzające do stworzenia narodowego stylu w typografii. Gardowski wraz z Adamem Póltawskim rozpoczął pracę nad stworzeniem polskiego kroju pisma. Wycofał się jednak po wstępnym etapie pracy¹⁴. Jest natomiast autorem pierwszego polskiego ornamentu typograficznego. Zaprojektowanych przez niego siedem elementów zostało wykonanych w Warszawskiej Odlewni Czcionek Stanisława Jeżyńskiego w 1923 roku. Od tego momentu bardzo charakterystyczny, „filigranowy” ornament często pojawiał się na okładkach i we wnętrzu „Grafiki Polskiej”, a także w innych publikacjach Gardowskiego.

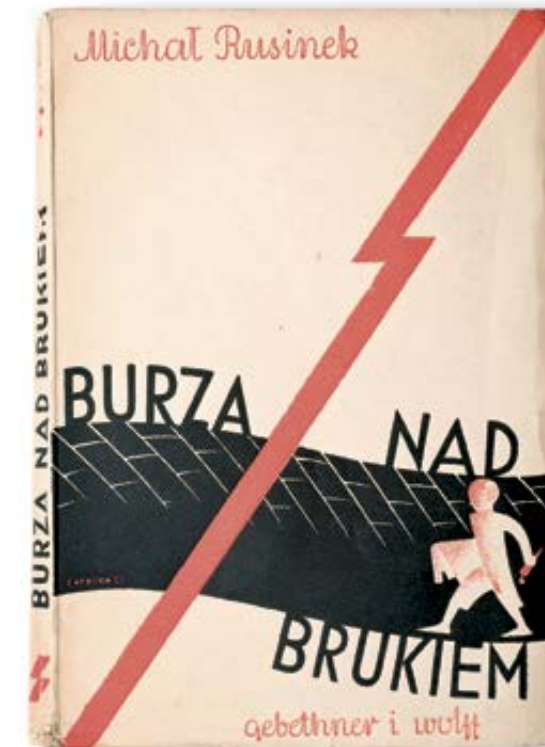
Kluczowe znaczenie dla projektowania książki miała Pracownia, a później Katedra Grafiki Użytkowej,

prowadzona od 1926 roku przez Edmunda Bartłomiejczyka¹⁵. Była to pierwsza w Polsce tego typu wyspecjalizowana katedra w wyższej szkole artystycznej. Obejmując pracownię, artysta ten miał już na swoim koncie szereg wysoko cenionych realizacji z zakresu książki, a także doświadczenie w pracy pedagogicznej na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej¹⁶. Od początku lat 20. tworzył ilustracje książkowe i okładki, w tym regularnie dla czasopism „Bluszcz” i „Cyrulik Warszawski”. Wraz z Zygmuntem Kamińskim i Władysławem Skoczylasem zilustrował jeden z najpopularniejszych ówczesnych podręczników do nauki języka polskiego *Kraj lat dziecińczych. Pierwszy rok nauki języka polskiego w szkołach średnich ogólnokształcących*¹⁷. Był też autorem całościowych opracowań graficznych książek, a najciekawsze z nich powstały dla

Konstanty Maria Sopoćko,
okładka: M. Rusinek, *Burza nad brukiem*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1932,
kolekcja Jana Strausa.
Fot. Wojciech Holnicki-Szulc



Władysław Daszewski,
okładka: A. Marczyński,
Szlakiem hanby, Tow. Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1930,
kolekcja Jana Strausa.
Fot. Wojciech Holnicki-Szulc



13 Zmieniająca się struktura Szkoły, a zwłaszcza, jak się wydaje, nieprzwiązanie wielkiej wagi do nazw „przedmiotów pomocniczych”, pozwalają przypuszczać, że Ludwik Gardowski prowadził zajęcia związane z książką, które w różnych dokumentach bywają inaczej nazywane. Tego rodzaju zamieszanie terminologiczne dotyczy wielu innych przedmiotów dodatkowych.

14 J. Sowiński, *Adam Póltawski. Typograf artysta*, Wrocław 1988, s. 192; por. M. Frankowska, A. Frankowski, *W poszukiwaniu narodowego stylu w typografii. Ludwik Gardowski (1890–1965)*, „2 + 3D” 2007, nr 24, s. 18–23.

15 Zatrudnienie w Szkole ważnych dla tej dziedziny pedagogów zbiegło się w czasie z sukcesem działów „Papier” i „Książka” na wystawie paryskiej w 1925 r., na której Bartłomiejczyk i Lenart zostali nagrodzeni. Bonawentura Lenart zdobył dyplom honorowy w dziale „XIV papier” i Grand Prix w dziale „XV książka”. W tym ostatnim Edmund Bartłomiejczyk i Ludwik Gardowski otrzymali srebrne medale. Ponadto cała Szkoła zdobyła Grand Prix za sposób nauczania, por. *Książka na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu 1925*, „Grafika Polska” 1926, nr 1, s. 26–36.

16 Bartłomiejczyk pracował od 1917 r. jako starszy asystent na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w pracowni projektowania, a potem rysunku architektonicznego, następnie jako samodzielny wykładowca rysunku perspektywicznego. Z Wydziału Architektury wywodziło się wielu doskonałych i wpływowych grafików projektowych, m.in. Tadeusz Gronowski, Jan Mucharski, Stefan Osiecki. Stanowili oni konkurencję dla kolejnych roczników młodych projektantów opuszczających Akademię.

dzieci – *O Malgosi, świneczce, króliczku, muszce i o niegrzecznym piesku czy Opowieść o Janku Kominiarczyku i o dymiącym piecu króla Stasia*¹⁸. W tym ostatnim projekcie Bartłomiejczyk harmonijnie łączy kolumny druku z malowanymi tuszem ilustracjami. Płynna linia sylwetowego rysunku współgra z użytą do złożenia tekstu kursywą, przywołującą na myśl ręcznie pisaną literę.

Bartłomiejczyk miał raczej tradycyjne podejście do ilustracji niezależnie od tego, czy posługiwał się rysunkiem o eleganckiej kresce dopełnionej kolorem, czy naśladowującym charakterystyczny język grafiki warsztatowej. Często przy projektowaniu wykorzystywał grafikę warsztatową z charakterystycznymi dla niej efektami. W takiej konwencji utrzymane są okładki do tomiku *Srebrne i czarne* Jana Lechonia, *Urny* Leona Choromańskiego, *Malowanej żony* Magdaleny Samozwaniec¹⁹. Szczególnym przykładem jest luksusowe, dwutomowe wydanie *Popiołów*²⁰, powstałe we współpracy z wydawcą Jakubem Mortkowiczem, ozdobione szeregiem calostronicowych ilustracji udających odbitki miedziorytnicze do tego stopnia, że zadbano nawet o imitację odcisku płyty. Osobne miejsce w jego dorobku zajmuje *Dziad i baba* Józefa Ignacego Kraszewskiego²¹, gdzie ilustracje wraz z tekstem zostały wycięte w całości w klockach drzeworytniczych. Była to pierwsza po wojnie tego typu edycja, tak zwana książka blokowa. W kręgu Akademii powstało kilka doskonałych przykładów publikacji tego typu, m.in. *Starożytna legenda* Wiktorii Goryńskiej²² i mniej znana *Ala w krainie czarów* Konstantego Marii Sopoćki²³.

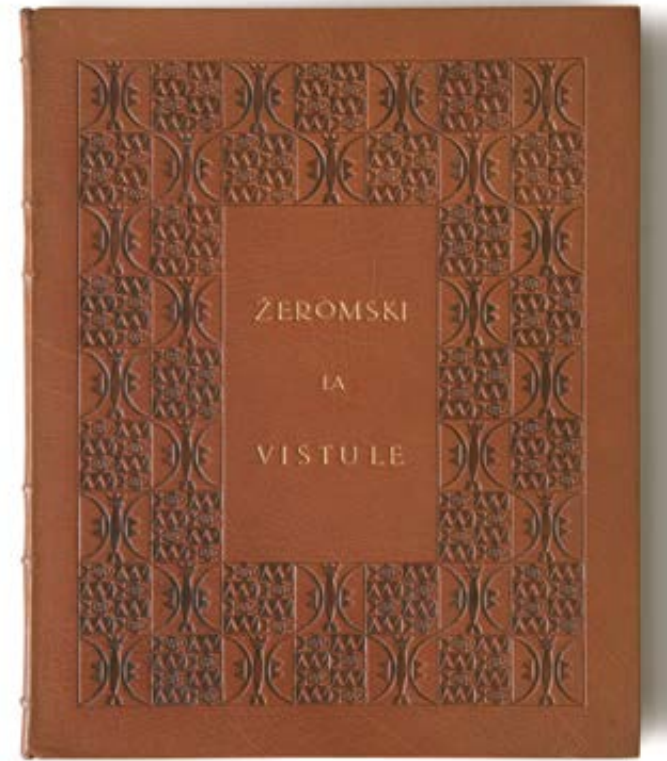
Prowadzona przez Bartłomiejczyka w Szkole pracownia miała ambicję podnoszenia poziomu szaty graficznej

wydawanych książek. Studenci wykonywali zarówno poszczególne elementy książki, na przykład okładki, jak również całe strony, łącząc ilustracje ze składem tekstu. Poznane w pracowni Skoczylasa techniki grafiki warsztatowej (drzeworyt, litografia, techniki metalowe) wykorzystywano na zajęciach Bartłomiejczyka. Pracownia wyposażona była w prasę litograficzną, „pedał”²⁴ oraz zestaw czcionek. Dzięki temu studenci mogli zaprojektować, złożyć i wydrukować niewielką książkę²⁵. Zapoznawani byli także z wysokonakładowymi technikami powielania: offsetem, fotooffsetem, rotograwiurą²⁶. Prężnie działający i oblegany przez studentów profesor dopiero w połowie lat trzydziestych doczekał się stałych asystentów – kolejno funkcję tę pełnili: Wacław Machan, Tadeusz Lipski, Edward Manteuffel, Bohdan Bocianowski, Czesław Borowczyk²⁷. Oprócz nich z pracowni Bartłomiejczyka wyszło wielu innych grafików, których dorobek zapisał się w tej dziedzinie: Jadwiga Salomea Hładki, Zygmunt Jurkowski, Janina Kaczkowska, Eryk Lipiński, Tadeusz Piotrowski, Andrzej Rubinrot, Olga Siemaszko, Konstancy Maria Sopoćko, Bolesław Surallo, Antoni Wajwód, Wanda Zawidzka-Manteuffel, Stanisław Ostoja-Chrostowski²⁸.

Ten ostatni w 1929 roku na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (PWK) uczestniczył w organizowaniu działu Pięknej książki. Otrzymał tam dwie pierwsze nagrody za okładki. W jego układzie graficznym wyszedł także Katalog Działu Sztuki PWK. Podczas pracy przy tej publikacji w warszawskiej drukarni Lazarskiego artysta zetknął się z Adamem Póltawskim, twórcą polskiej antyki – pierwszej oryginalnej polskiej czcionki. Od tego momentu Chrostowski poświęcił się niemal wyłącznie

drzeworytowi ilustracyjnemu i zdobnictwu książki²⁹. W 1932 roku stworzył wraz z Póltawskim Doświadczalną Pracownię Graficzną oo. salezjanów, jedno z ważniejszych miejsc związanych z książką i drukarstwem w ówczesnej Warszawie. Przygotowywane tu wydawnictwa, słynące z wysokiego poziomu, były często ich wspólnym dziełem – drzeworyty Ostoi-Chrostowskiego, skład Póltawskiego. Na ogół Chrostowski ograniczał się do wykonywania okładek, ilustracji, winiet i zdobników, zdarzały się jednak wydawnictwa w całości przez niego zaprojektowane. Do najciekawszych należy luksusowe wydanie książki Mieczysława B. Lepeckiego *Józef Piłsudski na Syberii*³⁰ oraz tania, ale bibliofilska publikacja *Tytoń w dawnej Polsce* Juliana Maliniaka³¹. Obie pozycje prasa stawiała za wydawniczy wzór. *Józef Piłsudski na Syberii* jest przykładem różnorodnych możliwości wykorzystania drzeworytu w grafice książkowej. Chrostowski stosuje go w rozmaitych funkcjach: calostronicowych ilustracji, inicjałów i finalików, a także swego rodzaju graficznych komentarzy do tekstu umieszczanych na marginesach i wdzierających się w kolumnę druku. Powstała książka pod względem typografii interesująca i w dorobku artysty ważna, jednak momentami niespójna. Razi zwłaszcza nieumiejętne, zgrzytliwe zestawienie wyrazistych drzeworytów artysty ze sporą ilością zdjęć dokumentalnych. Być może praca nad tą publikacją zawoocowała u niego niezwykle krytycznym podejściem do fotografii, nie tylko w roli ilustracji w książce, ale w ogóle jako dziedziny sztuki³².

Trzeci z profesorów, Bonawentura Lenart, został zaproszony do prowadzenia zajęć w warszawskiej



Akademii jako specjalista od oprawy książek i projektowania papierów wyklejkowych³³. Lenart był jednym z najwybitniejszych specjalistów w dziedzinie introligatorstwa. Jego poglądy ukształtowały się pod wpływem angielskiego ruchu odnowy rzemiosł, tekstów Johna Ruskina oraz niemieckiej i szwajcarskiej tradycji druku. Decydujące znaczenie dla jego kunsztu miały studia nad literą, papierem i typografią, odbyte podczas podróży po europejskich drukarniach i zakładach introligatorskich, a zwłaszcza nauka w londyńskiej szkole Camberwell School of Arts and Crafts oraz praktyka w dziale druków i opraw British Museum. Lenart był zwolennikiem rzemiosła, pracy ręcznej, winiąc za obniżający się poziom druku, a zwłaszcza oprawy książek, coraz częściej wprowadzane maszyny:

Zamiast dążyć do wniesienia nowych wartości, praca maszyny ograniczyła się jedynie do masowego wytwarzania, a właściwie do usiłowania wytwarzania tego, co tylko ręką wykonane być może. Stoi to w zupełnej sprzeczności z jej pierwotnym zadaniem³⁴.

Drugim obszarem zainteresowań Lenarta było liternictwo. Jako pierwszy w Polsce wprowadził tę nazwę przedmiotu (od angielskiego *lettering*), ucząc go od 1919 roku na Uniwersytecie Wileńskim, a następnie od roku 1927 w warszawskiej SSP. Ćwiczenia z liternictwa i introligatorstwa uzupełniał wykładami teoretycznymi z historii książki i druku. Spisany konspekt wykładów zainicjował podczas

- 17 J. Balicki, S. Maykowski, *Kraj lat dziecinnych. Pierwszy rok nauki języka polskiego w szkołach średnich ogólnokształcących*, Lwów 1926 (wiele wydań).
- 18 M. Wańkowicz, *O Malgosi, świneczce, króliczku, muszce i o niegrzecznym piesku*, Gebethner i Wolff, Warszawa [1925]; J. Ejsmond, *Opowieść o Janku Kominiarczyku i o dymiącym piecu króla Stasia*, Nakładem Braci Detrychów, Płock [1928]. Za tę książkę Bartłomiejczyk zdobył złoty medal na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r.
- 19 J. Lechoń, *Srebrne i czarne*, Ignis, Warszawa 1924; L. Choromański, *Urna*, F. Hoessick, Warszawa 1925; M. Samozwaniec, *Malowana żona*, E. Wende i S-ka, Warszawa 1924.
- 20 S. Żeromski, *Popioły*, J. Mortkowicz Towarzystwo Wydawnicze, Warszawa-Kraków 1928; 6 akwarrel Michała Borucińskiego, 16 calostronicowych
- rysunków jednobarwnych, ilustracje w tekście, ozdobniki i okładkę wykonał Edmund Bartłomiejczyk. Wytłoczono w drukarni W. L. Anczyca i Spółki w Krakowie, 100 egz. na ręcznie czerpanym papierze mirkowskim oraz 1375 egz. na bezdrzewnym papierze kluczewskim.
- 21 J. I. Kraszewski, *Dziad i baba*, Wyd. Ludwik Fiszer, Warszawa 1922. Książkę nagrodzono na PWK w Poznaniu w 1929 r.
- 22 W. Goryńska, *Starożytna legenda*, Warszawa 1926.
- 23 Technika wykonania strony książki z tekstem i ilustracją w formie drzeworytu albo litografii była jednym z zadań pojawiających się zarówno w pracowni prowadzonej przez Skoczylasa, jak i u Bartłomiejczyka.

- 24 Maszyna drukarska o napędzie nożnym, przeznaczona do wykonywania druków niewielkiego formatu.
- 25 J. Gralewski, *O metodach nauczania warszawskiej Akademii*, „Rocznik Polskiej Grafiki Reklamowej” 1938, s. nlb.
- 26 Sz. Bojko, *Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój do 1939 roku*, Warszawa 1971, s. 127.
- 27 Wacław Machan (1934–1935), Tadeusz Lipski (1935–1936), Edward Manteuffel (1936–1938), Bohdan Bocianowski i Czesław Borowczyk (1938–1939), dane wg *Księga personalna 1923–1939*, Arch. ASP.
- 28 Stanisław Ostoja-Chrostowski studiował w l. 1923–1934 w pracowniach Tadeusza Pruszkowskiego (dyplom z malarstwa w 1930 r.), Władysława Skoczylasa i Edmunda Bartłomiejczyka (dyplom z grafiki w 1934 r.), od 1937 prowadził Pracownię Grafiki Artystycznej.

Bonawentura Lenart,
oprawa: S. Żeromski,
La Vistule, J. Mortkowicz
Towarzystwo Wydawnicze,
Warszawa 1924,
zbiory Lecha Kokocińskiego.
Fot. Wojciech Holnicki-Szulc

- 29 Chrostowski uznawany jest za pioniera nowoczesnego wykorzystywania drzeworytu jako ilustracji i ozdoby książki. Por. M. Wallis, *Prace Czernańskiego i Ostoi-Chrostowskiego o Marszałku Piłsudskim*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 39, s. 8.
- 30 M. B. Lepecki, *Józef Piłsudski na Syberii*, Główna Księgarnia Wojskowa w Warszawie 1936. Bartłomiejczyk wykonał do tej książki, na prośbę Chrostowskiego, 4 drzeworyty: *Kruki*, *Widok Kireńska*, *Tajga*, *Krzyże*. Do wydania dołączono także 12 ilustracji barwnych autorstwa Zdzisława Czernańskiego, drukowanych na dołączonych luzem kartach.
- 31 J. Maliniak, *Tytoń w dawnej Polsce*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1933. Zob. też S. M. Sawicka, *Tytoń w dawnej Polsce*, „Grafika” 1933, nr 3, s. 49; J. Kot, *Piękna polska książeczka*, „Grafika” 1933, nr 2, s. 58; Wallis, s. 8.

- 32 „Powielona [grafika], może szeroko utrwalac w psychice narodowej przeżyte chwile i napięcia woli. Fotografia jest tu bezsilna. Jest niema. [...] Widzieliśmy w kinie utrwalone momenty pogrzebu Wielkiego Marszałka. Było wszystko, co mógł utrwalic obiektyw na czulej taśmie filmowej. Nic jednak nie oddało prawdy tragicznie milczącej duszy narodu. Obiektyw okazał się za słaby” (Ostoja-Chrostowski, s. 21).
- 33 Lenart uczył także liternictwa na kursie ogólnym, obejmującym wszystkich studentów Akademii na I roku studiów, oraz specjalistycznego liternictwa książkowego dla studentów grafiki użytkowej. Jego asystentem od 1936 r. był Tadeusz Tuszewski – grafik, introligator, konserwator papieru.
- 34 B. Lenart, *Dzisiejsza oprawa i dobra oprawa*, „Praca Ręczna w Szkole” 1928, nr 1, s. 5.

wojny. Pozostały jednak liczne opublikowane wypowiedzi teoretyczne Lenarta na ten temat, na czele z *Piękną książką*³⁵.

Książki wydawane w ramach Biblioteki Groszowej kierowanej przez Ludwika Fiszerę ukazały się na rynku po raz pierwszy w 1924 roku. W ślad za nimi pojawiło się wiele innych serii wydawniczych specjalizujących się w publikowaniu popularnych i niedrogich książek³⁶. Wacław Czarski, trafnie oceniając sytuację coraz bujniej rozwijającego się rynku wydawniczego, któremu towarzyszyło wykształcenie się nowych typów książek, w 1928 roku pisał:

Zaznaczyć musimy, że szczęśliwie przebrnęliśmy okres książki „wojennej” i „powojennej”, imitującej książkę przedwojenną, obecnie zaś produkcja wydawnicza daje typ książki normalnej, która bądź przez długi okres utrzyma się na rynku wydawniczym, bądź też stale swój będzie udoskonalać³⁷.

Poza wspomnianymi publikacjami serii groszowych, wśród których do najciekawszych należały Biblioteka Nowości w Warszawie Wydawnictwa Stanisława Cukrowskiego, dla której wiele okładek zaprojektował Zygmunt Jurkowski i Biblioteka Powieściowa Towarzystwa Wydawniczego „Rój”, pojawiły się bardziej wyrafinowane, na przykład Biblioteka Laureatów Nobla i Biblioteka Autorów Polskich Wydawnictwa Polskiego Rudolfa Węgnera, dla której wiele okładek zaprojektował Tadeusz Lipski, czy Biblioteka Młodzieży „Polska i świat współczesny” Gebethnera i Wolffa w opracowaniu graficznym Tadeusza Piotrowskiego.

Książka popularna miała zazwyczaj złą prasę. Zabiegi graficzne, uchodzące w reklamie czy w plakacie, stosowane w książce spotykały się z gwałtowną krytyką.

Przeclaw Smolik pisał:

Przyjmuje się u nas coraz szerzej zwyczaj traktowania okładki książki jako plakatu, jako bijącej

w oczy reklamy. [...] Dobra książka nie potrzebuje reklamy takiej jak pasta do zębów, Radion czy czekolada. [...] Celem okładki książki nie powinna być reklama, ale ochrona przed uszkodzeniem. Ozdabianie okładki książki, jak i ozdabianie jej strony tytułowej i tekstu ilustracją, inicjałem, winietą itp. jest sprawą zupełnie drugorzędną, nabierającą osobliwego znaczenia tylko w druku i w książce artystycznej, w której artysta-grafik współpracuje w ścisłym porozumieniu z autorem i drukarzem. I tylko w takim wypadku powstać może książka – dzieło sztuki³⁸.

Opinia Przeclawa Smolika, dosyć charakterystyczna dla ówczesnej krytyki³⁹, łatwo i zdecydowanie wykluczała, jako niewartą zainteresowania, ogromną część dorobku graficznego w tej dziedzinie. Zapewne pominięty zostałby również dorobek Władysława Daszewskiego. Projektowanie graficzne i typografia wydają się drugą, obok scenografii, najważniejszą dziedziną twórczości tego związanego z awangardą artysty. Daszewski projektował dużo i różnorodnie. Często posługiwał się rysunkiem, o nieco karykaturalnym charakterze, jak choćby w przypadku bardzo znanego i wielokrotnie wznawianego właśnie z okładką Daszewskiego *Jarmarku rymów* Tuwima⁴⁰. Był dobrym typografem, o czym może świadczyć seria literniczych okładek dla Biblioteki Drogi czy tych zaprojektowanych dla „Miesięcznika Literackiego”, którego był głównym grafikiem, a także utrzymane w zupełnie innym duchu doskonale okładki do „Skamandra”. Często posługiwał się fotomontażem i był jednym z najciekawszych artystów warszawskiego środowiska stosujących tę technikę w projektowaniu popularnych wydawnictw, czego świetnym przykładem jest okładka do *Szpiegów* Thei von Harbou⁴¹, opublikowanych w serii Biblioteki Powieściowej Towarzystwa Wydawniczego „Rój”.

Wykorzystywanie fotografii lub kadrów filmowych (jeśli wydanie powieści następowało po premierze kinowej) było zabiegiem pożądanym przez wydawców. Przy pewnej biegłości w posługiwaniu się tą techniką pozwalało projektować szybko i efektownie. Znany z tego rodzaju okładek był Zygmunt Jurkowski, autor wielu projektów dla specjalizującego się w publikowaniu literatury wagonowej wydawnictwa Stanisława Cukrowskiego. Technika fotomontażu oskarżana bywała jednak o łatwość, która prowadziła do seryjnego montowania okładek epatujących zbyt dosadnymi efektami. Są na to liczne przykłady, niemniej bezpośrednio i perswazyjna siła fotomontażu wydawała się szczególnie predystynować tę technikę do ilustrowania powieści sensacyjnych i romansów nie najwyższego lotu.

Fotomontażowe i wykorzystujące fotografię okładki nie były specjalnością grafików kręgu warszawskiej Szkoły.



Nie korzystali oni też zazwyczaj z doświadczeń racjonalnej w podejściu do konstruowania informacji wizualnej awangardy europejskiej, która kształtowała właśnie wtedy swego rodzaju międzynarodowy elementarz form. Nie znajdziemy wśród nich wybitnych typografów. Jednak wielu wypracowało rozpoznawalny styl, charakterystyczne dla siebie rozwiązania projektowe, których najbardziej prymarnych źródeł dopatrywać się można w specyfice kształcenia z zakresu grafiki warsztatowej, rysunku i malarstwa. Grafika o cechach piktorialnych, w której plama koloru odgrywa rolę równie ważną co kreska, a litografia i drzeworyt są częstymi technikami stosowanymi w projektowaniu, posługiwanie się odręczną literą i swoboda w rozplanowywaniu płaszczyzny, przede wszystkim uprzywilejowana rola ręki, charakteryzowały projektantów wykształconych w ASP.

Prezentujemy skróconą wersję tekstu opublikowanego w katalogu *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, Warszawa 2012, s. 294–307.

Agnieszka Szewczyk – historyczka sztuki, kuratorka. Zajmuje się sztuką polską po II wojnie światowej ze szczególnym uwzględnieniem problemów archiwów sztuki i biografii artysty. Interesuje się także historią projektowania graficznego. Członek Rady Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie. Laureatka Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Kuratorka wystaw m.in.: *Ryszard Stanisławski. Muzeum otwarte*, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, *Włodzimierz Pawlak. Autoportret w Powidokach*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, *Włodzimierz Borowski. Siatka Czasu*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa, *Byłem, czego i wam życzę*, Henryk Tomaszewski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, *Zaraz po wojnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa. Pracuje w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

„MEWA”, okładka:
Ch. Kingsley, *Na podbój świata*, Wyd. J. Przeworskiego, Warszawa 1937, kolekcja Jana Strausa. Fot. Wojciech Hołnicki-Szulc

35 *Piękna książka jako zespół czynników materialnych, papieru, czcionek, ilustracji światłokowych, druku i oprawy*, Wilno 1928; *Piękna książka*, „Rzeczy Piękne” 1919, z. 4; *O trwałym papierze książkowym*, Kraków 1936; *Konserwacja książek zabytkowej i jej oprawy*, Koło Wileńskiego Związku Bibliotekarzy Polskich, Wilno 1926; *Oprawy książek. Na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu 1925 r.*, Warszawa 1926.

36 Por. H. Szwejkowska, *Seryjne wydawnictwa polskie XIX i XX stulecia. Kształtowanie się masowej i kieszonkowej książki polskiej*, w: eadem, *Wybrane zagadnienia z dziejów książki XIX–XX wieku*, Warszawa–Wrocław 1979, s. 101–112;

P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011, s. 60–69.

37 W. Czarski, *O książce beletrystycznej. Z dziedziny grafiki*, „Grafika Polska” 1928, nr 4, s. 41–42.

38 P. Smolik, *Pracownia Graficzno-Dekoracyjna „Mewa”*, „Arkady” 1935, nr 4, s. 246.

39 Por. opinie na temat oprawy graficznej książek Instytutu Wydawniczego „Renaissance”:

W. Czarski, *O książce beletrystycznej. Z dziedziny grafiki*, „Grafika Polska” 1928, nr 4, s. 41–42.

40 J. Tuwim, *Jarmark rymów*, J. Przeworski, Warszawa 1934.

41 T. von Harbou, *Szpiedzy*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1928.

Sieroty po Knechcie

Antoni Winch

Józef Knecht, bohater *Gry szklanych paciorków* Hermanna Hessego, choć nie miał dzieci, to kogoś osierocił. Przede wszystkim Tito Designoriego, swego niedoszłego wychowanka. Młody Tito uosabia atoli całe pokolenie pozbawione duchowej opieki w świecie, w którym witalna kultura, szczytująca się grą szklanych paciorków jako swoim największym osiągnięciem, chyli się ku upadkowi. Główny bohater powieści Hessego umarł w na tyle tajemniczych okolicznościach, że pozostawił po sobie mit. Jest to jakieś pocieszenie dla jego uczniów i przyjaciół, ale przede wszystkim dla kultury symbolizowanej przez utopijną Kastalię. Jeżeli może ona tworzyć mity, jeżeli mity te stanowią dla jej mieszkańców autentyczną treść duchowego doświadczenia, łączącego ich doczesność ze sferą metafizyczną, z Nieodgadnionym, to chyba nie jest z nią aż tak źle? Stworzenie biografii jednego z Kastalczyków stanowiło aliści precedens i przynajmniej nagięcie obowiązujących w Kastalii praw. Czy zatem powstanie legendy Knechta daje nadzieję na przetrwanie kultury, która go wykształciła, czy jest raczej zwiastunem jej nadchodzącego kresu?

A co z Europą drugiej połowy XX wieku? Nie jest przecież tajemnicą, iż Hesse to jej losom poświęcił swoje dzieło. Świat przedstawiony w *Grze szklanych paciorków* rysuje kontekst dla moich rozważań na temat stanu kultury zachodniej po zakończeniu drugiej wojny światowej.

Jej głównego protagonistę nazywam pre-postczłowiekiem, a formę, w jakiej jego kondycja wyraziła się najpełniej, określam mianem dramatu ciemnych gier¹. Należą do niego, między innymi, utwory omawiane i zestawiane przeze mnie w niniejszym eseju: *Na pełnym morzu* (1960), *Rzeźnia* (1973) oraz *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama* (2013) Sławomira Mrożka², *Opowiadanie o Zoo* (1958) Edwarda Albeego, a także *Modlitwa* (1958) Fernando Arrabala. Wspólnym mianownikiem tych dramatów jest to, że albo wykorzystują one jeden z archetypicznych mitów tradycji judeochrześcijańskiej, albo próbują taki mit na jej bazie stworzyć. Będzie on szansą dla naszej Kastalii, czyli kultury zachodniej, a może tylko przypieczętuje jej rozpad? Czy my, osieroceni Designori XXI stulecia, znajdziemy w nim pocieszenie i siłę na przeciwstawienie się nadchodzącemu zagrożeniu, czy też przechowa on dla nas tyleż melancholijne, co drażniące wspomnienie tego, kim dawniej byliśmy i czym onegdaj była nasza cywilizacja?

1

Nowoczesność – zarówno w swoim modernistycznym, jak i postmodernistycznym wydaniu – uśmierciwszy Boga, skazała człowieka na ludzi. Ci zaś, zbici w miazgę tłumy, sprowadzeni zostali do funkcji smarującego działanie nowożytnych, zdemokratyzowanych, masowych społeczeństw Zachodu. Charakteryzują się one łatwością wpadania w anomie. Anomia zaś to,

1 Pre-postczłowieka oraz dramatu ciemnych gier szerzej opisuję w książce mojego autorstwa *Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-postczłowieka*, która niebawem ukaże się nakładem wydawnictwa Instytutu Sztuki PAN.

2 *Karnawałowi, czyli pierwszej żonie Adama* poświę-

cilem osobny esej, *Mit to mit*, który ukazał się w lutowym numerze pisma „Dialog” z 2013 r.

3 *Encyklopedia socjologii*, t. I, Warszawa 1998, s. 32.

4 Zob. É. Durkheim, *Samobójstwo. Studium z socjologii*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 314.

5 Zob. ibidem, s. 316.

najogólniej rzecz ujmując, stan „złamania podstawowych wartości i norm społecznych, dający się opisać w kategoriach dezintegracji, dezorganizacji, rozregulowania, chaosu, entropii”³. Według Durkheima, autora pierwszej socjologicznej definicji anomii, pragnienia człowieka są z natury nienasycone. Niemożliwość uczynienia im zadość rodzi cierpienie⁴. Lepiej tedy znajdować zadowolenie w tym, co się ma, i ostrożnie zdobywać więcej. Problem w tym, iż człowiek nie potrafi sam siebie ograniczać. Dlatego musi mieć zewnętrzną wobec siebie instancję, skłaniającą go do umiarkowania. Taką instancją jest społeczeństwo⁵. Anomia pojawia się wtedy, gdy przestaje być wiadomo, co możliwe i co niemożliwe, co właściwe i co niewłaściwe, jakie żądania i oczekiwania są uzasadnione, a jakie przekraczają miarę⁶.

Może to być spowodowane zarówno przez kryzys, załamanie, jak i przez pozytywne, ale nagle, przekształcenia. Istnieje jednak sfera życia, w której anomia ma charakter chroniczny. To handel i przemysł⁷. Obowiązująca w nich etyka popytu i podaży, a raczej jej brak, promieniuje na inne obszary, zmieniając społeczeństwo w masę permanentnie niezadowolonych konsumentów. W relacjach między nimi prym wiodą zasady rynkowe, nie moralne. Ludzie mitologizują swoje konsumenckie potrzeby, ich zaspokojenie stawiają wyżej niż przyzwoitość czy uczciwość: apoteoza dobrobytu, która pragnienia te, by tak rzec, uświęciła, umieściła je ponad wszelkim ludzkim prawem. Wydaje się, że ich powstrzymywanie to świętokradztwo⁸.

Człowiek nowoczesny myli zatem profanum z sacrum. Jest sierotą po umarłym Bogu i oszukany oblubieńcem Rozumu. Terry Eagleton, współczesny angielski filozof społeczny i teoretyk literatury, twierdzi, iż Absolut o charakterze transcendentnym ulega całkowitej anihilacji dopiero wtedy, gdy człowiek takim, jakim go do tej pory znaliśmy, umiera, a jego miejsce zajmuje „postludzkie zwierzę”⁹. Do czasu jego narodzin we wszystkich ludzkich wspólnotach kategorie dobra i zła, koncepcje prawdy i cnoty, podstawy moralności zakorzenione będą w teologii. Człowiek nie może stracić transcendencji, nie przestając być człowiekiem. Jeżeli wyrzeka się jej pod

6 Ibidem, s. 321.

7 Zob. ibidem, s. 323.

8 Ibidem, s. 324.

9 Zob. T. Eagleton, *Kultura a śmierć Boga*, przeł. B. Baran, Warszawa 2014, s. 151–158.

10 P. Sloterdijk, *Gorliwość Boga. O walce trzech monotizmów*, przeł. B. Baran, Warszawa 2013, s. 189–190.

11 Zob. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London

postacią kultu Absolutu o zewnątrzświatowym charakterze, przyjmuje ją w innej, fałszywej, wewnątrzświatowej formie, wymuszającej na nim, jak wyraził się Peter Sloterdijk, „immanentną gorliwość”. To ona jest źródłem rygoru, zawziętości, brutalności oraz furii wyznawców ideologii, które, naśladując religie, ustanawiają „ateistyczne projektowanie świata”¹⁰. Nie jest więc dzisiejszy człowiek „postludzkiem zwierzęciem”. Jeszcze. Ciągłe bowiem w coś wierzy, a raczej wciąż za autentycznie przeżywaną wiarą tęskni, dojmująco odczuwa jej brak. I chociaż często w jej poszukiwaniu błądzi, dając się uwieść fałszywym prorokom ubranym w wojskowe mundury, to jednak pamięta, czym jest, czym może być, doświadczenie metafizycznego dreszczu. Wspomnienie to prowadzi go na skraj zwątpienia. Ujawnia mu bowiem obraz własnego jestestwa jako bytu pogrążonego w mroku niedorzeczności.

W ten sposób kondycję człowieka, w XX-wiecznym dramaturgii ujmował teatr absurdu. Martin Esslin wywiódł jego filozoficzne źródła z przytaczanego już tutaj hasła Zaratustry – „Bóg umarł”¹¹. Ten fundament owego nurtu, a także obecna w nim tendencja do powracania do religijnych funkcji teatru¹², świadczą o tym, że duchowość człowieka drugiej połowy zeszłego stulecia nie została całkowicie wyjałowiona. Gotowa była stać się czoła bezsensowi istnienia. Ratowała tym samym godność człowieka¹³. Owszem, umęczonego życiem bez celu i przyczyny, skazanego na kosmiczne osamotnienie, pozostawionego na pastwę losu nie kierującego się żadną logiką, postawionego twarzą w twarz wobec obcego, niegościnnego świata. Jednocześnie jednak przeżywał on, iż jest, a w każdym razie był, czymś więcej niżli sumą sprawnej pracy gruczołów, ścięgien i mięśni, że poza prawdą podsuwaną mu przez zmysły jest jeszcze jakaś inna Prawda i że do obcowania z nią nie wystarczą instynktowne odruchy. Teatr absurdu stał się azylem dla duszy człowieka. Dusza zaś jest tym pierwiastkiem, który odróżnia go od zwierząt. Czyni zeń istotę stworzoną na obraz Boga. I mimo niewątpliwego postępu medycyny pozostaje jego jedyną szansą na przezwyciężenie śmierci.

No tak, tylko co powiedzieć o kulturze w ten sposób przechowującej pamięć o esencji człowieczeństwa? Nie przynosi ona wszak pocieszenia, nie daje ulgi. W żaden

2014, s. 337. Badacz zwrócił również uwagę na to, że teatr absurdu ukształtowany został przez społeczne i kulturowe zmiany, do jakich doszło po roku 1945, a które związane były z drugą wojną światową i doświadczeniem totalitaryzmu (zob. ibidem, s. 367).

12 Zob. ibidem, s. 340.

13 Zob. ibidem, s. 362.

sposób nie wyjaśnia ani nawet nie próbuje wyjaśnić roli człowieka w świecie, nie stara się jej też uzasadnić. Jest to przeto kultura zwątpienia, kultura końca, kultura pre-postludzka. Pre-postczłowiek jest jeszcze świadomy tego, czym była zbudowana przez jego przodków cywilizacja, ale stracił zdolność autentycznego przeżywania tego, co wykształciła jej duchowość. Żyje w świecie, który potrafi zbadać naukowo i technicznie opanować, lecz którego głębokiej, ontologicznej istoty poznać i zrozumieć nie jest w stanie. Odczuwa z tego powodu niepokój i to właśnie ratuje w nim resztki człowieczeństwa. Zdaje sobie sprawę, iż jego egzystencja zanurzona jest w nicości i że wyłącznie ta nicość ją kształtuje. Tragiczność jego sytuacji polega na wyborze pomiędzy aktywnym oddaniem się absurdowi istnienia dryfującego w aksjologicznej próżni a biernym poddaniem się mu¹⁴. Realizuje tę straszną alternatywę, teatralizując otaczający go świat. W swych inscenizacjach wciela się w człowieka. Może być nim albo stać się postludzkim zwierzęciem.

2

Postczłowiecze zwierzę odczyta zapewne sztuki absurdystów jako radosną zapowiedź własnego tryumfu, a także *memento* przed poważnym traktowaniem spraw duchowych wtedy, gdy duchowość jako taka umarła, a w najlepszym razie jest w stanie agonii. Dla człowieka pozostaną one jednak pełnym grozy i smutku świadectwem upadku stworzonej przez niego kultury. A wraz z nią jego samego. Może stąd brała się tak duża, jak na ruch awangardowy, popularność teatru absurdu. Esslin błyskotliwie zauważył, iż mniej świadczy to o samym teatrze absurdu, a bardziej o czasie, w którym powstał¹⁵. Ten czas jest przedmiotem moich niniejszych dociekań. Utwory, które tutaj omawiam i porównuję, mniej mnie interesują jako przykłady sztuk należących do teatru absurdu, bardziej zaś jako dorobek artystyczny epoki, uznającej absurd za naturalny dla siebie środek wyrazu. Ich autorów nazywam dramatopisarzami ciemnych gier. Określenie to z jednej strony wyraża metateatralny charakter konstruowanych przez nich światów, z drugiej zaś, poprzez nawiązanie do myśli Richarda Schechnera, umieszcza pole interpretacyjne ich twórczości na

pograniczu szeroko rozumianych estetyki, sztuk widowiskowych i nauk społecznych. Według definicji Schechnera ciemna gra, jako jeden z rodzajów performansu, nie wymaga od wszystkich jej uczestników świadomości brania w niej udziału. Podważa ona także porządek, dopuszcza łamanie własnych, mało zresztą wyrazistych, zasad. Nieustannie więc balansuje na granicy zagłady, zdemaskowania, o czym wiedzą jej najbardziej typowi przedstawiciele – szpieg, podwójny agent, oszust bądź prowokator. Aby skutecznie funkcjonować w realiach ciemnej gry, trzeba sobie stworzyć drugie „ja”. Nie jest ono li tylko kamuflażem. Gracz utożsamia się bowiem z „innym”, którego wykreował na potrzeby gry, zrasta się z nim. To wszystko doprowadziło Schechnera do wniosku, że

czasami w ciemnej grze nawet wtajemniczeni uczestnicy nie są pewni tego, czy grają w nią, czy nie. Coś, co zaczyna się jako gra, jako brawurowy gest, może szybko wymknąć się spod kontroli¹⁶.

Dramat ciemnych gier jest wykwitem porządku kulturowego wprowadzającego życie społeczne na deski teatru codzienności. Rzeczywistość rozmywa się tutaj w ciągłej grze symulacji i symulaków. Epistemologia i aksjologia bezwładnie dryfują wśród równoważnych, tyleż znaczących, co pozbawionych jakiegokolwiek sensu, punktów odniesienia. Ich naturą jest nietrwałość, doбира się je według klucza estetyki, a nie wartości. Tak rodzi się, podstawowa dla poczucia absurdu¹⁷, świadomość niedopasowania do świata realnego, podlegającego ciągłym przekształceniom i uniemożliwiającego tym samym bezpieczne osadzenie się w nim. On człowieka permanentnie z siebie wypycha, wyrzuca poza własne granice ku niepojętej wszechświatowej nicości. U podstaw tego ładu (czy aby na pewno ładu?) legła idea „śmierci Boga”. Dramat ciemnych gier tworzy konstrukcje o metateatralnym charakterze. Wyraża w nich absurd ludzkiego Istnienia, wywołując jednocześnie dawne, nasycone magią, budzące tyleż strach, ile ciekawość, doświadczenie Tajemnicy Bytu. Wskrzesza także metafizyczny sposób odczuwania świata. Słowem, wypełnia tę funkcję kultury, którą odziedziczyła ona po religii¹⁸. Główna część tego spadku to „wiedza o sercu”. Może być ona wciąż przekazywana, nawet jeżeli religia, która ją zrodziła, umarła i nawet jeżeli kultura, która miała ją transmitować, ze wszystkich

sił próbuje odciąć się od swoich metafizycznych korzeni¹⁹. Dzieje się tak również w realiach laickiego, hedonistycznego, ponowoczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego. Kontemplacja estetyczna przenosi bowiem kontemplującego ze świata towarów do świata celów, uszlachetnia go, pielęgnuje i doskonali jego duszę²⁰. Aliści, o czym nie wolno zapominać, żadna forma symboliczna, poza religią, nie może silnie, trwale i harmonijnie połączyć najwyższych metafizycznych uniesień z powszednim życiem. Kultura nie jest tu wyjątkiem²¹. Co innego pozostaje jednak człowiekowi w pre-postczłowieczej dobie? Mroźek w liście do Józefa Barana wyznał, iż rzuca się na kulturę, jak „chory na receptę lekarzy”²². Czy można mu się dziwić? Dramatopisarze ciemnych gier, nawet jeżeli sami nie wierzyli w jakkolwiek pojmovanego Boga, przechowywali w swej sztuce pamięć o Nim. Dali schronienie epifanii. Co z tego, że była ona li tylko nagłym rozbłyskiem teatralnego reflektora, skoro nawet jako taka ploszyła czające się już w ciemności i gotowe do skoku postludzkie zwierzę?

3

Kiedy definiujemy życie społeczne jako sztuczny twór, a rzeczywistość uważamy za ciągły spektakl, to funkcjonowanie jednostki sprowadzamy tym samym do umiejętnego przywdziewania kolejnych masek i kostiumów, mających nadać jej pożądane znaczenie. Rozpatrywanie relacji międzyludzkich przez pryzmat interakcji zachodzących pomiędzy rolami społecznymi, reprezentującymi określone społeczne pozycje, doprowadza do utraty z pola widzenia samego człowieka. Zostają wyłącznie jego kreacje, odgrywane przezeń na potrzeby licznych występów na deskach teatru codzienności. Rzecz jasna, ludzie od zawsze udawali przed sobą i przed innymi, od zawsze ich kontakty układały się według mniej lub bardziej sformalizowanych scenariuszy, od zawsze wchodzili na scenę i prezentowali na niej postaci, którymi chcieli być, a przynajmniej te, za które chcieli uchodzić w oczach publiczności. Tym jednak, co odróżnia współczesne społeczeństwa od tych z przeszłości, jest dominacja w przestrzeni społecznej społecznych organizacji. Organizacja społeczna to „zintegrowany zbiór pozycji społecznych i stosunków społecznych, realizujący wspólnie jakieś istotne społecznie funkcje, tworzący swoistą całość odróżnialną od innych podobnych całości”²³.

Człowiek jest tu wprawdzie obecny, atoli wyłącznie jako swój awatar, jakim staje się, by brać udział w licznych, społecznych grach.

Jest więc trochę tak, jak powiedział Dyrektor Filharmonii w *Rzeźni* Mroźka: „natura całkowicie ustąpiła przed społeczeństwem i społeczeństwo stało się [...] jedynym naturalnym żywiołem”²⁴, co w konsekwencji doprowadziło do nazywania publiczności zgromadzonej w filharmonii *per* „szanowne organizmy, drogie funkcje biologiczne oraz społeczne, dostojne procesy przemiany materii, szacowne systemy psycho-fizyko-socjalne, czyli układy energetyczno-informacyjne”²⁵. Przeciwwstawienia kultury i natury oraz ucywilizowania i barbarzyństwa, tworzące główną oś ideową słuchowiska, są opozycjami pozornymi. W sytuacji, w której „społeczeństwo stało się jedynym naturalnym żywiołem”, niczym się od siebie nie różnią, jeśli chodzi o ich substancję. A ta jest społeczna. Można nią zatem manipulować. Dyrektor, wprowadzając do programu filharmonii koncert na dwa woły, obuch, nóż i siekiere, nie dokonuje żadnej rewolucji estetycznej. On po prostu zmienia kryteria definiujące kulturę, naturę, cywilizację i barbarzyństwo. Za pomocą idei przeprogramował funkcjonowanie maszyny społecznej. To, co wcześniej uważała ona za barbarzyńskie, teraz rozpoznaje jako ucywilizowane, co do niedawna było dlań naturą, od tej chwili jest kulturą. Operacja przeprowadzona na pojęciach urobiła opinię publiczną, przewartościowała wartości, przekreśliła jedne sensy, by ustanowić inne.

Zbliżony mechanizm przedstawił Mroźek w jednoaktówce *Na pełnym morzu*. Napięcie dramatyczne wynika tutaj, tak samo jak w *Rzeźni*, z problemu społecznego usankcjonowania praktyk, uznawanych do tej pory za niedopuszczalne. Dryfujący na tratwie, odczuwający głód bohaterowie szukają rozmaitych rozwiązań w celu nadania kanibalizmowi legitymizacji w pełni cywilizowanej normy. Zwraca uwagę hierarchia, według której odrzucają kolejne pomysły. Kluczem jest tutaj poziom „ukulturalnienia” danego rozstrzygnięcia. Losowanie tego, kto ma być zjedzony przez pozostałych rozbitków, zostało wykluczone, ponieważ uznano je za „pozostałość z epoki ciemności” oraz „ordynarnego zabobonu”²⁶. Demokratyczne głosowanie, ta chluba wszystkich nowoczesnych społeczeństw, cywilizacyjne dziedzictwo starożytnych Greków, okazało się najlepszą drogą wyjścia z impasu. Abstrahując od faktu sfalszowania

14 Zob. M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz. Witekacy*, Warszawa 2009, s. 25.

15 Zob. Esslin, *The Theater...*, s. 335.

16 R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 141–144.

17 Zob. A. Camus, *Mit Syzyfa*, w: idem, *Eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 93.

18 R. Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2010, s. 10–11.

19 Zob. ibidem, s. 59; por. M. Eksteins, *Taniec w słońcu. Geniusz, celebra i kryzys prawdy w epoce nowo-*

czesnej, przeł. J. Loziński, Poznań 2015, s. 29–30.

20 Zob. R. Scruton, *Przewodnik po kulturze nowo-*

czesnej dla inteligentnych, przeł. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź–Warszawa 2006, s. 114.

21 Eagleton, *Kultura...*, s. 123–124.

22 J. Baran, S. Mroźek, *Scenopis od wieczności (listy)*, Poznań 2014, s. 102.

23 Zob. P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002, s. 125–126.

24 S. Mroźek, *Rzeźnia*, w: idem, *Teatr 4. Dzieła zebrane*, t. VIII, Warszawa 1997, s. 50.

25 Ibidem, s. 71–72.

26 S. Mroźek, *Na pełnym morzu*, w: idem, *Teatr 6. Dzieła zebrane*, t. XII, Warszawa 1998, s. 150.

27 Ibidem, s. 167–168.

wyborów, warto zwrócić uwagę, że dla protagonistów jednoaktówki sama procedura polityczna wciąż nie jest wystarczająca do przeprowadzenia bądź co bądź rewolucji moralnej. Tu trzeba ożywiającej ją idei. Gruby usypuje jej podwaliny z koncepcji „służenia wspólnej sprawie”. Główne danie ludożerczej uczt, Mały, ukazane jest w tej perspektywie jako rodzaj społecznej ofiary. Obraz ten dopełniają słowa Małego. Nie wprost, lecz dostatecznie wyraźnie, kojarzy on swój czyn z gestem Chrystusa: „ja pierwszy powstałem, żeby poświęcić się dla innych”; „jest nas tu trzech i tylko ja jeden uratuję pozostałych”²⁷. Dopiero jako „Chrystus społeczny”, „Chrystus kolektywu” gotowy jest do zaszlachtowania. Całkowicie skądinąd niepotrzebne. Pod koniec utworu wychodzi bowiem na jaw, iż na tratwie znajdowała się jeszcze jedna porcja prowiantu. Gdyby o życiu Małego decydowały zatem fakty, by tak rzec, naturalne, fakty *an sich*, nie musiałby poświęcać się dla innych. Atoli wśród rozbitków, jak w filharmonii z *Rzeźni*, „natura całkowicie ustąpiła przed społeczeństwem i społeczeństwo stało się [...] jedynym naturalnym żywiołem”. Nakazuje ono bezwzględne stosowanie się do norm przez nie narzuconych. Nawet wtedy, gdy radykalnie je zmienia, czyniąc z barbarzyństwa najwyższy stopień ucywilizowania. Jeżeli za wyznaczenie społecznych regulacji biorą się macherzy w rodzaju Grubego i Dyrektora Filharmonii, każda aberracja i każdy absurd uznane być mogą za normalność, a to, co uchodzi za niemożliwe, w każdej chwili może stać się nie tylko rozwiązaniem prawdopodobnym, ale też powszechnie przyjętym i obowiązującym bez budzenia jakiegokolwiek sprzeciwu. W epoce powszechnej, chronicznej anomii każdy, nawet najbardziej chaotyczny i wewnętrznie sprzeczny, niemoralny, fałszywy i szkodliwy porządek sprawia wrażenie przemyślanego, sprawnie działającego ładu. To mu wystarcza, by się utrzymać. I rządzić.

4

We wspomnianych dramatach Mrożka społeczeństwo urasta do rangi instancji, której omnipotencja obejmuje tworzenie sensów (i ich egzekwowanie). Awans ten byłby niemożliwy, gdyby istniała sfera znaczeń generowanych przez siłę autentycznie transcendentną. Ta jednak w drugiej połowie dwudziestego wieku uległa anihilacji. Jeśli

nie całkowitej, to na pewno znacznej. Dramatopisarstwo ciemnych gier diagnozuje ten problem i pokazuje wynikające z niego konsekwencje. Robi to między innymi nawiązując do mitów. Szuka w ten sposób ostatniej szansy dla pre-postczłowieka na odnowę jego duchowości poprzez wskrzeszenie mitycznego, nasyconego magią świata, w którym mógłby się zdomować. Wysiłki te nieodmiennie speszają na niczym. Arrabal w *Modlitwie* uczynił wszystko, żeby przedstawić historię dwojga zatwardziałych grzeszników, wybierających się właśnie w drogę ku nawróceniu. Cóż z tego, skoro oni nie są znowu ani tak bardzo zatwardziali, ani grzeszni? To nie wina i odkupienie, moralny upadek i duchowe odrodzenie, potępienie i zbawienie najbardziej ich zaprzętają. To pre-postludzie. Nie dla nich ta wzniosłość, ten patos, te problemy. Ich kłopotem jest raczej nuda i próby jej rozwiania. Kiedy kra- dli, kiedy Fidio oddawał Lilbé swoim „koleżkom”, kiedy bezcześcili zwłoki, nawet kiedy zabijali, to nie robili tego z jakiegoś szczególnego zamiłowania do zbrodni, lecz dla rozrywki. Nie ma w tym cynizmu. *Dramatis personae*, jeżeli mówią o grzechu jako zabawie, to właśnie zabawę mają na myśli. Nic więcej. One nie rozpatrują swojego postępowania w kategoriach etycznych. Pozwala im to czytać Biblię nie jak Świętą Księgę, a jak *Księgę tysiąca i jednej nocy*. Są niczym dzieci, jakby nigdy nie zerwali owocu z drzewa poznania. Nie szukają grzechu, nie szukają odkupienia. Chcą czymś się zająć. „To też będzie nudne” – ocenia Lilbé plan bycia dobrym – „w końcu, będzie to takie samo jak wszystko inne. [...] I będziemy mieli tego tak samo powyżej uszu”²⁸. Razem z Fidio wybiera się do Damaszku, ale żeby poznać. Gdy już zobaczą miasto, wyruszą gdzie indziej. Rozczarowani tutejszymi atrakcjami, którymi nasyćili się zbyt szybko. Modlą się więc w nadziei, aczkolwiek nikłej i coraz słabszej, żeby gdzieś tam, gdzie jeszcze nie byli, było coś ciekawego do obejrzenia.

Inaczej posłużył się mitem Albee w *Opowiadaniu o Zoo*. Jerry umiera w finale tej sztuki, celowo nadziejąc się na nóż, trzymany przez drugiego protagonistę, Piotra²⁹. Jego śmierć nasuwa skojarzenia ze śmiercią Ajasa. Jan Kott, analizując tragedię Sofoklesa, opiewającą tego mitycznego bohatera, napisał o jej tytułowym protagoniście, iż jest wyobcowany, wyrwany ze świata, ponieważ jest herosem w nieheroicznych czasach. Jego śmierć natomiast „niczego nie ratuje, jest heroicznym gestem zawieszonym w próżni,

28 F. Arrabal, *Modlitwa*, przeł. M. Sten, „Dialog” 1969, nr 3(155), s. 87.

29 Zob. E. Albee, *Opowiadanie o Zoo*, przeł. K. Jurasz-Dąbmska, „Dialog” 1962, nr 9(77), s. 88.

30 J. Kott, *Zjanie Bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, s. 77.

31 R. Brague, *Prawo Boga. Filozoficzna historia przymierza*, przeł. M. Wodzyńska,

A. Kocot, Warszawa 2014, s. 512.

32 Albee, *Opowiadanie...*, s. 84.

33 Ibidem, s. 89.

ma w sobie tę wielką bezpłodność, o której pisał Camus”³⁰. Oczywiście los Jerry’ego to nie fatum Ajasa. O ile obaj nie pasują do otaczającej ich rzeczywistości, o tyle wykluczenie z niej Jerry’ego nie ma nic wspólnego z wyrokiem transcendentnych, wszechświatowych potęg. Bohater Albeego jest wyrzutkiem społecznym, nie kosmicznym. Z drugiej strony, w świetle uwag poczynionych powyżej na temat *Na pełnym morzu* i *Rzeźni* Mrożka, trzeba pamiętać o tym, iż współczesne społeczeństwo, czy szerzej to, co społeczne, międzyludzkie, urosło do rangi Boga. Jest przeto kuszone, jak ujął to współczesny francuski filozof Rémi Brague:

przez nieograniczoną władzę w o wiele większym stopniu niż miało to miejsce w przypadku króla najbardziej zazdrosnego o absolutny charakter swojej władzy w epoce przednowożytnej³¹.

Jeżeli król mógł ongiś skazywać na banicję niewygodnych dla siebie poddanych, to tym bardziej może to robić dzisiejsze społeczeństwo wobec jednostek, które łamią ustalone przez nie zasady współżycia. A że nasz Ajas to Jerry – mało sympatyczny, podejrzany typ, zagadujący obcych dziwacznymi historyjkami, w najlepszym razie oryginał, w najgorszym (i bardziej prawdopodobnym) wariat? Cóż, takich postmodernizm ma herosów, w jakich bogów wierzy.

W finale utworu Albeego ginie ten, który przez długi czas musiał uciekać przed psem, pochodzącym być może „w prostej linii od tego szczeniaka, co strzegł wrót piekła”³²; ten, który za sąsiadów w swojej kamienicy miał raczej zbiór alegorycznych figur wykonujących zawsze te same czynności niżli żywych ludzi; ten, który w swych ostatnich słowach powiada: „przyszędłem do was, [...] a wyjście mnie pocieszyli”³³, jakby był obcy na tym świecie, trafił doń, żeby coś sprawdzić, o czymś się przekonać i w tej chwili wracał tam, skąd przyszedł, a gdzie zwykli ludzie, śmiertelnicy, nie mają dostępu; ten wreszcie, który umierając na ławce, prosi Piotra, aby odszedł, uciekł, opuścił go, a więc w pewnym sensie wyparł się faktu jakiegokolwiek zetknięcia z nim. Można rzecz jasna polemizować, czy ma to jakiś związek z Chrystusem przepowiadającym św. Piotrowi, że ten trzy razy się Go zaprze (z podobnych skądinąd względów, jak Piotr Albeego – w obu przypadkach chodzi o uniknięcie kłopotów z wymiarem sprawiedliwości), aliści w kontekście powyższych rozważań można

34 Ewa zdradziwszy Adama, w finale sztuki odchodzi z nim, jakby nic się nie stało (zob. S. Mrożek, *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama*, „Dialog” 2013, nr 2, s. 34). To samo robi Margherita, która przypawiła rogi Goethemu (zob. ibidem, s. 32–33). Nikogo nie spotyka tutaj kara za występki, ponieważ w świecie przedstawionym

przyjąć, iż takie podobieństwo zachodzi. W *Opowiadaniu o zoo* kultura mieszczańskiej przeciętności, kultura odczarowanego, mechanicznie uporządkowanego świata doznaje jakiejś porażki – wszak Piotr był przez Jerry’ego poniżany, zmuszony został przezeń do prymitywnej walki o miejsce na ławce, skompromitował się moralnie, dając się wplątać w morderstwo.

To jednak kultura dawnej wielkości, kultura żywego mitu ponosi druzgocącą klęskę. Patos, towarzyszący gestowi Ajasa, w przypadku Jerry’ego w równym, o ile nie w większym, stopniu daje się odczytać jako desperacki krok szaleńca, względnie – szalony krok desperata. W nieheroicznych czasach nie ma wszak herosów. Są co najwyżej wariaci dotknięci manią wielkości.

Albo, jak w *Karnawale...* Mrożka, zbiór zmęczonych, w gruncie rzeczy obojętnych na swój los i siebie nawzajem, postaci, które mogłyby personifikować zaświatowe potęgi, atoli, pogrążone w totalnej abnegacji, rezygnują z tego, stając się grupką niezbyt ciekawych ludzi. Protagonisci mitów (Lilith, Adam, Ewa, Prometeusz), bohaterowie kultury starego kontynentu (Goethe), Szatan we własnej osobie oraz Biskup jako reprezentant Boga spotykają się i co? I nic. A raczej tylko tyle, że niedoświadczony młokos, Asystent, poznaje tajemnicę płci. Ta zaś, wbrew wyświęcającej ją legendzie, jaką została otoczona w tradycji judeochrześcijańskiej, polega li tylko na dominacji kobiet, ich absolutnej swobodzie w dobieganiu partnerów seksualnych oraz braku jakichkolwiek konsekwencji, które mogłyby się wiązać ze zdradą lub cudzołóstwem³⁴. Oczywiście, można w tym widzieć zwycięstwo wolności, aliści tym, co dostrzega się przede wszystkim, jest pustka. W *Karnawale...* napięcie dramatyczne niemalże nie istnieje, albowiem nie ma go na czym rozpiąć. Świat przedstawiony utworu wydrenowany został z wartości i emocji. Jest, jeśli można tak to ująć, żywym obrazem martwej natury. *Dramatis personae* sztuki są zimne jak trupy, boć trupami w istocie są. Olimpijczy giganci, osieroceni po śmierci kultury Zachodu, teraz sami umierają. Odchodzą jako niezbyt sympatyczni ludzie, zaplątani w banalności trywialnego życia.

utworu zniesiono kategorię winy. I chociaż w związku z tym można robić, co się chce, to na niewiele ma się ochotę, a jak już się wyrwie z tej apatii, to bardzo mało z tego wynika.

35 Zob. Werner, *Wobec...*, s. 65.

36 Ibidem, s. 75–76.

Śmierć Knechta, jeżeli abstrahować od jej mitycznej otoczki, była idiotyczna. Starzejący się mężczyzna rzuca się rankiem, po nocy, podczas której nie czuł się najlepiej, do zimnej wody, naśladując młodego, całkowicie zdrowego chłopaka. Tyleż to tragiczne, co śmieszne. Legenda osnuta na tym wydarzeniu też taka jest. Kto chce, ma oczywiście prawo kłaść nacisk na jej dramatyczne akcenty, atoli nie zagłuszą one przecież obecnych w niej w równym stopniu tonów komicznych. Wierzyć zatem w Knechta, w jego mit, czy go wyśmiać? Czerpać zeń materiał do budowania jakiegoś porządku aksjologicznego, a może traktować jako li tylko źródło mniej lub bardziej dowcipnych żartów? Co ma zrobić Designori? Hesse zwalnia go z odpowiedzi, zostawia pogrążonego w szoku na brzegu jeziora. Historia jednak na taki luksus mu nie pozwoliła. Dramatopisarstwo ciemnych gier, reprezentowane w niniejszym eseju przez utwory Mrożka, Albeego oraz Arrabala, wyrażało absurd ludzkiej egzystencji, który był tyleż tragicznym splotem nieodgadnionych tajemnic i nierozwiązywalnych sprzeczności, ile śmiesznym nagromadzeniem nonsensów i bezznaczeniowości.

Mity kreowane przez dramatopisarzy ciemnych gier tworzyły mitologię niewiary, totalnego zwątpienia w cały – od duchowego po intelektualny – dorobek cywilizacji Zachodu. Zdarzało im się przybierać formę drastyczną, jak w finałowej śmierci Jerry'ego w *Opowiadaniu...* Albeego, ale bywały również banalne, wyzute z jakichkolwiek napięć, jak w *Karnawale...* Mrożka, pozbawionej złudzeń sztuce, stanowiącej bezwzględne podsumowanie XX-wiecznych, bezowocnych wysiłków zagospodarowania metafizycznego ugoru epoki pre-postczłowieczeństwa. Czy mogło być inaczej, skoro zapoczątkowało ją hasło „Bóg umarł”? Zdaniem Mateusza Wernera jest w nim tyle samo entuzjazmu, wywołanego szczerą nadzieją nieskrępowanego postępu, co zwątpienia i lęku, związanych ze świadomością wyłącznej za ten postęp odpowiedzialności i niemożliwością powrotu do dawnych wartości³⁵. Nowoczesność nie proponuje niczego, co mogłoby je na trwałe zastąpić. Bazuje tedy na nihilizmie. To z niego czerpie siłę i soki witalne. Oswaja go więc, nie rozpatrując w kategoriach skandalu. Ewoluuował on w niej w niebudzącą emocji, harmonijnie łączącą się z resztą część ludzkiej kondycji. Czyli, jak słusznie stwierdza Werner, „*de facto* – przestał być nihilizmem. Zniknął!”³⁶.

Nadczłowiek, „zabójca Boga”, zabił więc także „ideę życia pojętego jako zadanie moralne”, ponieważ

wraz z Bogiem ginie horyzont dążenia. Wszelki nakaz transcendentny wobec ludzkiej woli znika [...]. Znika też dualizm ludzkiego istnienia. Człowiek na powrót staje się ciałem. [...] Wprawdzie nadal przypisuje on sobie tytuł *animal rationale*, jednak pojęcie rozumu konstytuujące *differentia specifica* definiuje już jako immanentną własność świata naturalnego – rozum staje się chytrą siłą życia³⁷.

Jesteśmy sierotami po Bogu, jesteśmy sierotami po Knechcie. Być może chytrymi, atoli coraz bardziej przerażonymi świadomością, iż chytrą ta na niewiele nam się zdaje. Pozwala nam ona zdekonstruować i zdemitologizować otaczającą nas kulturę. Rozebrana na części, odarta z Tajemnicy zamieniła się w duchowe gruzowisko. Zamieszkuje je istoty posługujące się, jak same to ujmują z niejaką satysfakcją, „postmetafizycznym myśleniem”. Prawda nie jest dla nich związkiem odpowiedniości pomiędzy sądami a rzeczami. To bardziej efekt konsensusu wypracowywanego w ramach określonej wspólnoty³⁸. Tą zaś można swobodnie manipulować. Przekonują o tym wołty ideologicznych hochsztaplerów z omawianych powyżej dramatów Mrożka. Gruby w *Na pełnym morzu* i Dyrektor Filharmonii w *Rzeźni* uczynili z istoty człowieczeństwa substrat społecznego eksperymentu, przeprowadzanego na wartościach i duchowości człowieka w imię rzekomego postępu cywilizacyjnego. Mity naszej kultury zamiast być źródłem metafizycznego niepokoju i ukojenia, zaczynają nudzić. Nawet jako rozrywka przestają mieć znaczenie, zawodząc niezliczone rzesze następców Lilbé i Fidio, z Szatanem oraz Biskupem z *Karnawalu...* Mrożka jako ich ostatnim wcieleniem. Tak wyjałowiona, oczyszczona z duchowych uniesień kultura będzie, o ile już nie jest, idealnym siedliskiem dla postludzkiej zwierząt.

dr Antoni Winch – ur. 1986, absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej. Pracownik Instytutu Sztuki PAN. Opublikował książkę *Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-postczłowieka*. Jest autorem scenariuszy słuchowisk radiowych. Publikował w „Dialogu”, „Teatrze” oraz „Scenie”.

Zabawa i sztuka bawienia się Leona Chwistka

Stanisław Gajewski

Uwagi zabawowego dyletanta na marginesie i „obok” lektury. Co prawda imponujący (a imponował z premedytacją) koneser życia (reszta to dodatki) Stanisław Ignacy Witkiewicz, bardziej znany jako Witkacy bądź Witkasik, o swoim dobrym znajomym (wręcz przyjacielem), malarzu, filozofie i matematyku Leonie Chwistku nie wyrażał się zbyt pochlebnie (Chwistek to, wg S. I. Witkiewicza: „Świstek o przechwistowanym życiu”), trudno jednak nie przyznać (subiektywnie), że wydany po raz pierwszy w 1933 roku esej filozoficzny Leona Chwistka *Zabawa i sztuka bawienia się* (w: idem, *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*, Warszawa 1933; korzystałem z wydania: idem, *Wybór pism estetycznych*, opr. T. Kostyrko, Kraków 2004), może być nie tylko inspirujący, ale też i z pewnego powodu ważny – zwłaszcza dla artystów komunikujących się z odbiorcą. Esej



Stanisław Gajewski,
Kredyt szwajcarski
(rys. do artykułu
w czasopiśmie „Forbes”,
kwiecień 2015).

Chwistka zasługuje na uważną lekturę również dlatego, że sformułowane w nim myśli i zawarte sugestie „sprawdzają się” po latach. Toteż lekturze *Zabawy i sztuki bawienia się* powinna towarzyszyć weryfikacja chronologiczna; powinniśmy pamiętać, że tekst ten powstał na początku lat 30. ubiegłego stulecia. Trudno więc zrozumieć, dlaczego esej Chwistka był ignorowany przez niektórych badaczy tej problematyki, między innymi przez Kazimierza Żygulskiego (*Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, wyd. 2, Warszawa 1985) czy przez Bohdana Dziemidoka (*O komizmie*, Warszawa 1967), jakkolwiek ten wybitny współczesny estetyk zajmował się poglądami Chwistka nie raz (m.in. *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980; *O komizmie od Arystotelesa do dzisiaj*, Warszawa 2011).

³⁷ Ibidem, s. 269–270.

³⁸ Zob. G. Vattimo, *Wiek interpretacji*, w: R. Rorty,

G. Vattimo, *Przyszłość religii*, red. S. Zabala,

przeł. S. Królak, Kraków 2010, s. 62–64.



Stanisław Gajewski,
Bez tytułu, 2016.

Jak to niekiedy bywa, najciekawsze myśli autora czytelnik odnajduje na początku i na końcu jego pracy. I tak oto Chwistek rozpoczyna swój tekst ważną refleksją wypowiedzianą we wstępie do *Zabawy i sztuki bawienia się*: „eksperymenty [m.in. z wykorzystaniem satyry] na żywym organizmie społeczeństwa są niebezpieczne i mogą prowadzić do zbrodni”. „Do zbrodni”. Mocniej już nie można się wyrazić. To zdanie, które powinni zapamiętać ciśi, ukryci w gabinetach wyznawcy inżynierii społecznej i wszelkiego rodzaju demagogdy społeczni niebacznici skutków swoich działań, jest również przestrożą dla artystów, zwłaszcza tych, którzy „pracują w” reklamie oraz propagandzie politycznej i społecznej, a więc dla twórców plakatu, rysowników-karykaturzystów, ilustratorów w czasopiśmie itp. Powinniśmy mieć świadomość skutków społecznych, które przynosi działalność zawodowa

różnego rodzaju specjalistów od przekazu wizualnego. To przekaz wizualny w sposób zdecydowany dominuje nad innymi formami komunikacji społecznej, niemal natychmiast docierając do świadomości odbiorcy, głęboko w nią zapada i pozostawia trwale efekty. Obraz jest – jak wiadomo – potężnym instrumentem socjotechniki. Skuteczność przekazu wizualnego, łatwość i szybkość percepcji sprawiają, że w naszych wyborach kierujemy się powiązanymi z obrazem treściami, w tym wartościami ideowymi i estetycznymi, całkowicie dobrowolnie i w sposób nieświadomiony (a o to przecież chodzi nadawcy komunikatu – np. w reklamie czy w propagandzie i agitacji politycznej). Nieprzebiegający w środkach nadawca, dążąc za wszelką cenę do realizacji swoich celów, intensyfikuje nasze doznania, ubierając je w przekaz coraz bardziej brutalny, drastyczny czy obsceniczny. Wszystko

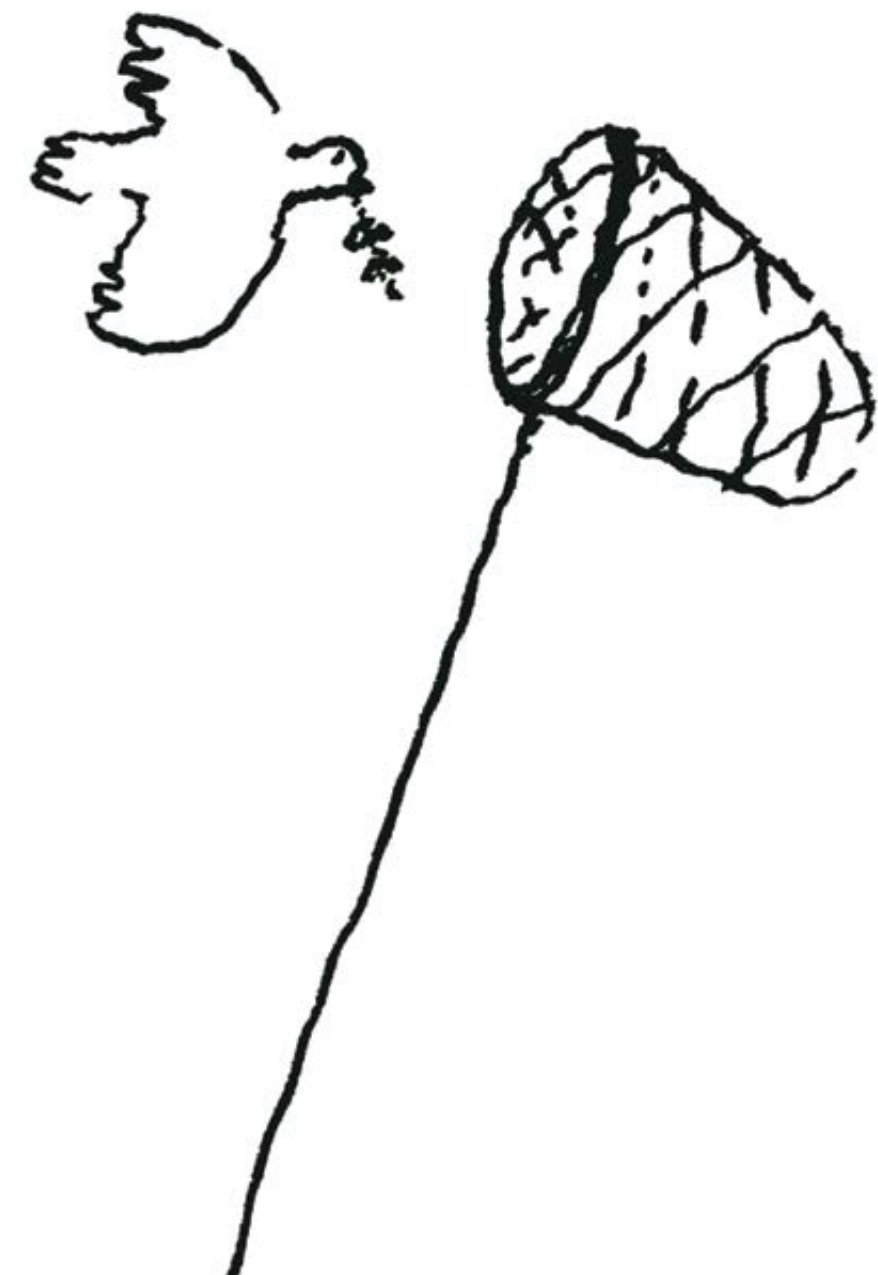
podporządkowane jest celom, których osiągnięcie tkwi w założeniach nadawcy. Terror obrazu, terror śmiechu, drapieżna moc satyry, a w konsekwencji nieświadomiony przymus wyboru – czyż nie to właśnie (pomijając już nawet niekiedy ponure skutki takich działań) miał na myśli Chwistek, używając słowa „zbrodnia”? I z drugiej strony – drapieżność i moc satyry może też mieć (i nieraz miała) tragicznie negatywne skutki także dla jej autora. Dzieje się tak zwłaszcza wówczas, gdy tak zwana władza opacznie identyfikuje urząd z nieudolną osobą, która ten urząd piastuje i pod której to osoby adresem (a nie urzędu) kierowane są prześmiewcze komentarze. To jedno złowrogo brzmiące zdanie-ostrzeżenie wypowiedziane przez Chwistka w eseju poświęconym „zabawie” i „sztuce bawienia się” wskazuje i przypomina, że „eksperymenty na żywym organizmie społeczeństwa” dokonywane za pomocą takich narzędzi jak „zabawa” i „sztuka bawienia się” mogą być także społecznie niebezpieczne.

Już wstępne rozważania Chwistka zwracają uwagę czytelnika swoją aktualnością. Autor wskazuje na szkodliwość starych norm i kryteriów oceny, których upórzywe trzymanie się hamuje postęp i nowatorstwo we wszelkich przejawach życia społecznego, także w sztuce. Chwistek twierdzi, że powstająca aktualnie sztuka nie powinna wracać do dawnych schematów i kanonów estetycznych. Powinna natomiast odzwierciedlać współczesność i opierać się na nowych, aktualnych wartościach. Zwraca przy tym uwagę na konieczność „uczenia się od młodych” i płynące stąd korzyści. Wyraża jednak niepokój, że w odróżnieniu od „starego pokolenia”, pokolenie „młodych”, chociaż znacznie lepiej wykształcone i przygotowane do pracy, zagrożone jest jednak „brakiem wyobraźni”. Należy podkreślić, że te, także i obecnie aktualnie brzmiące, spostrzeżenia wypowiedziane zostały na początku lat 30. XX wieku. Chwistek w swoich rozważaniach wskazuje, że lekarstwem na ten „brak wyobraźni u młodych” jest „zabawa”. To właśnie „zabawa” jest według autora „jedną z najwspanialszych sztuk”. Zabawa jest też jedną „z najtrudniejszych sztuk”. Chwistek precyzuje przy tym, że „chodzi mu o tę zabawę, która polega na rozognieniu wyobraźni” i która „jest połączona z wysiłkiem twórczym”. Najważniejsze znaczenie ma wyobraźnia i wysiłek twórczy; „twórcza wyobraźnia”, która jest źródłem wszystkiego, także zabawy i która stanowi podstawę oraz treść sztuki czy raczej „całej rodziny sztuk”.

Omawiając różne przejawy „sztuki bawienia się”, Chwistek zwraca przy uwagę na uniwersalny charakter sztuki oraz twierdzi, że różnice narodowe i lokalne uległy zatarciu. Jak to ujął: „czasy kultury rodzimej minęły bezpowrotnie”. Chwistek wskazał również, że ogólny charakter sztuki (czy raczej szerzej – kultury) zależy od kilku wielkich ośrodków – Paryża, Londynu, Nowego Jorku,

Moskwy. Dzieje się tak dlatego, ponieważ to właśnie tam skumulowane są środki materialne niezbędne do rozwoju sztuki (kultury). Autor zwraca uwagę, że nowe trendy w kulturze (np. ubiór) przejmujemy bezwiednie z zewnątrz, ponieważ są one lansowane w dużych ośrodkach. Podobnie dzieje się w sztuce. Bez zastanowienia, niemal automatycznie przyjmujemy to, co aktualnie i w sposób naturalny powstaje w wielkich ośrodkach, w owych „stolicach” kultury światowej, po to, żeby – jak w modzie – być „na bieżąco” w sprawach sztuki. To automatyczne przeniesienie na rynek miejscowy „bieżących” trendów, krótkotrwałych „mód” w sztuce przynosi jednak negatywne skutki. Owe „mody” szybko zmieniające się w światowych „stolicach” kultury, powstające i zanikające nowe kierunki, wielość tej całej skomplikowanej podaży na rynku sztuki sprawia, że zanim zostaną one przyswojone poza

Stanisław Gajewski,
Bez tytułu, 2011.



ośrodkami wiodącymi – już są przebrzmiałe w ośrodkach, w których zostały wylansowane. Przede wszystkim jednak automatyczne przenoszenie wyrosłych przecież na gruncie innej kultury „mód”, rozwiązań i trendów w sztuce na grunt polski jest „sztuczne” i nieuzasadnione. Ten brak ciągłości historycznej i kulturowej, a nawet po prostu brak zrozumienia i właśnie uzasadnienia do stosowania takich „mód” prowadzi do – jak uważa Chwistek – ośmieszenia polskich „twórców-naśladowców”; ośmieszenia w oczach publiczności z wielkich stolic „mody” światowej. Najczęściej też okazuje się, że aktualne u nas trendy, w których z rosnącą sprawnością poruszają się nasi artyści w złudnym przeświadczeniu, iż oto dołączyli do „światowej awangardy” i którymi to trendami, aktualnie „obowiązującymi” na tutejszym rynku, zachlystują się miejscowi krytycy sztuki – w „stolicach” kultury światowej już zostały niemal zapomniane, po prostu – „wyszły z mody”. Opisując różnego rodzaju przejawy owego naśladownictwa w kulturze, także tej życia codziennego, w literaturze, teatrze, sztukach pięknych – Chwistek dochodzi do wniosku, że naśladownictwo „nowoczesnych” trendów jest nieautentyczne z jednego podstawowego powodu: nie ma ono charakteru twórczego. Naśladownictwo obcych kierunków i „mód” w sztuce zabija wyobraźnię artysty i prowadzi do skostniałej rutyny. Jej rezultatem jest brak autentyczności dzieła sztuki. Jak się wydaje, być może to właśnie ta „autentyczność” procesu tworzenia dzieła sztuki powinna być jego fundamentem i podstawowym kryterium oceny, zwłaszcza w obecnej sytuacji, kiedy tradycyjne kryteria oceny dawno już legły w gruzach.

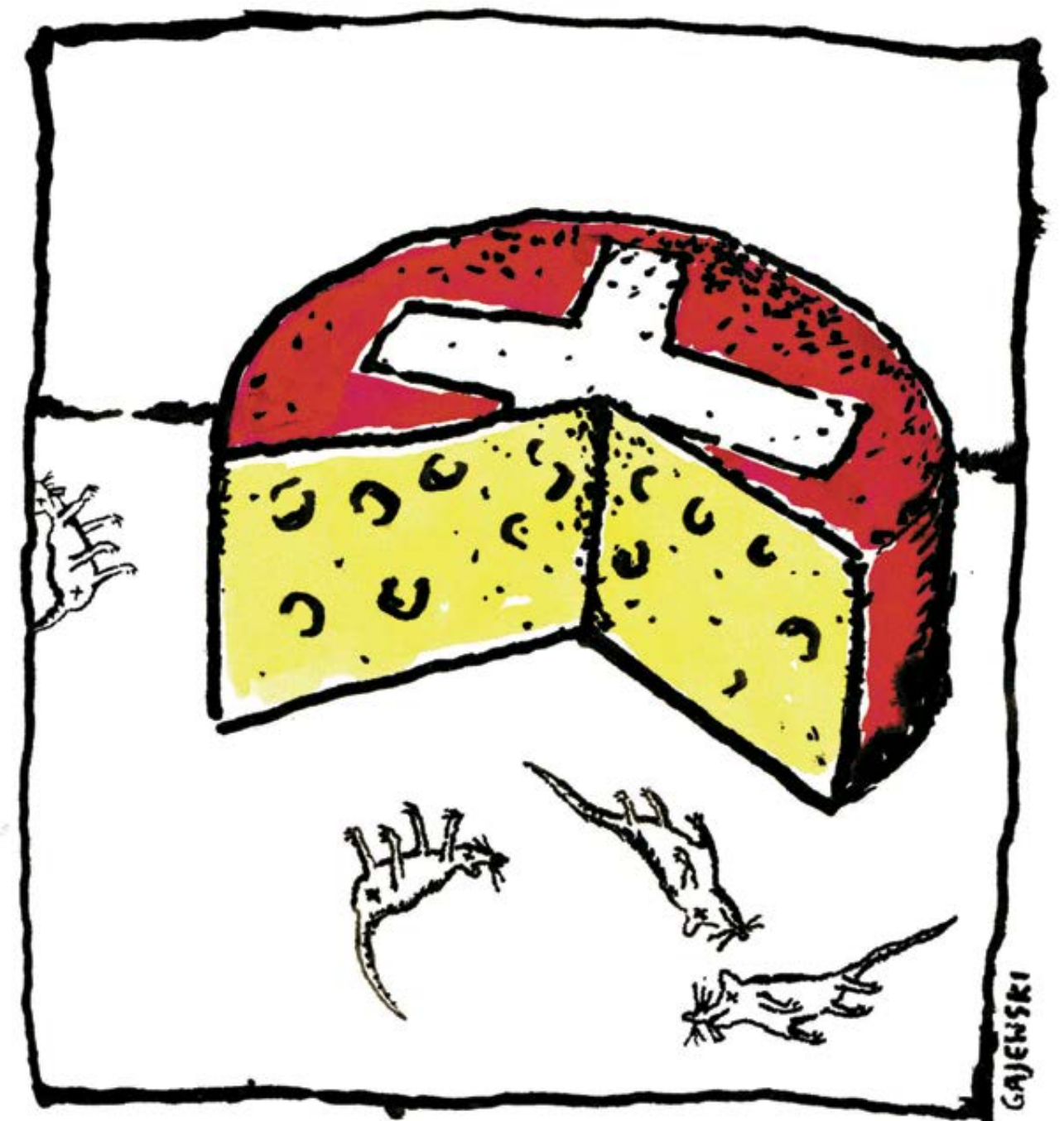
W swoich rozważaniach Chwistek dochodzi do wniosku, że źródłem tej autentycznie twórczej postawy artysty jest owa swoiście rozumiana „wesołość” i dostrzega w tym zakresie pozytywną stronę polskiej kultury. Na podstawie jakichś bliżej nieokreślonych własnych obserwacji – tego się można domyślać – autor eseju uznał, że tylko dwa narody zdolne są do wytworzenia kultury, której podstawą jest „wesołość”, i tylko te narody posiadły „sztukę bawienia się”. To Francuzi i Polacy. Fantazja, polot, nowatorstwo, które charakteryzowały dawną, ogólnie pojętą kulturę polską zanikły jednak w wyniku skomplikowanych i trudnych dziejów Polski w XVIII wieku (tzw. czasy saskie) i w okresie zaborów. Polacy – wynikałoby z rozważań Chwistka – są obok Francuzów predestynowani w większym stopniu niż inne narody do rozwoju twórczego, którego siłą napędową jest „sztuka bawienia się”. Pozytywna realizacja takiej koncepcji rozwoju kultury wymaga jednak wiele czasu i odpowiednich środków materialnych. Jest ona jednak, według autora eseju, możliwa. „Sztuka bawienia się” jako wyzwalająca charakter twórczy jest bowiem społecznie powszechna (w odróżnieniu od „sztuk elitarnych”, takich jak np. architektura

i sztuki plastyczne, literatura, teatr, muzyka). „Sztuka bawienia się” przez swój powszechny charakter i naturalną dostępność ma także charakter autentyczny. Autentyczny również i dlatego, że wynika z wewnętrznej potrzeby człowieka. Chwistek mówi to wyraźnie: podstawą postawy twórczej, warunku bezwzględnie dla powstania autentycznego, zatem prawdziwego dzieła sztuki, jest „sztuka bawienia się”. Zabawa, ta – jak to Chwistek określa – wesołość (domyślamy się i zwróciliśmy na to uwagę na wstępie – wesołość wewnętrzna i swoboda duchowa) wyzwala w artyście postawę twórczą. Dlatego Chwistek konkluduje esej: „chcę żeby taka wesołość zrodziła się na naszej ziemi”, to jest w odrodzonej po okresie rozbiorów Polsce (pamiętamy, że praca Chwistka powstała w początku lat 30. ubiegłego wieku).

Przyglądając się biografiiom wybitnych artystów, dochodzimy do wniosku, że pomimo nawet upozowanej na „trudną” czy nawet trudnej w odbiorze teoretycznej podbudowy ich twórczości (jak u S. I. Witkiewicza), artystom tym (a prawdopodobnie i wielu innym, mniej



Stanisław Gajewski,
Perpetuum mobile, 2011.



Stanisław Gajewski,
Chleba, 2015.

wybitnym) wcale nie chodziło o „tworzenie” sztuki. Oni po prostu bawili się swoją pracą, podobnie jak bawi się dziecko czy chory psychicznie (zob. arteterapia), który czuje wewnętrzną potrzebę „tworzenia” i identyfikuje się ze swoim „dziełem”. Ich „sztuka” była jakby przedłużeniem ich życia, a ich życie – podstawą i punktem wyjścia „tworzenia”. I w tym momencie powraca kwestia kryteriów oceny „dzieła”. Można się bowiem zastanawiać, czy w takiej sytuacji stosowanie tradycyjnych kryteriów oceny w ogóle ma uzasadnienie, chociażby w stosunku do realizacji będących rezultatem procesu „tworzenia” przez dzieci czy osoby określane jako odmiennie mentalnie. Odpowiedź jest jednoznacznie negatywna.

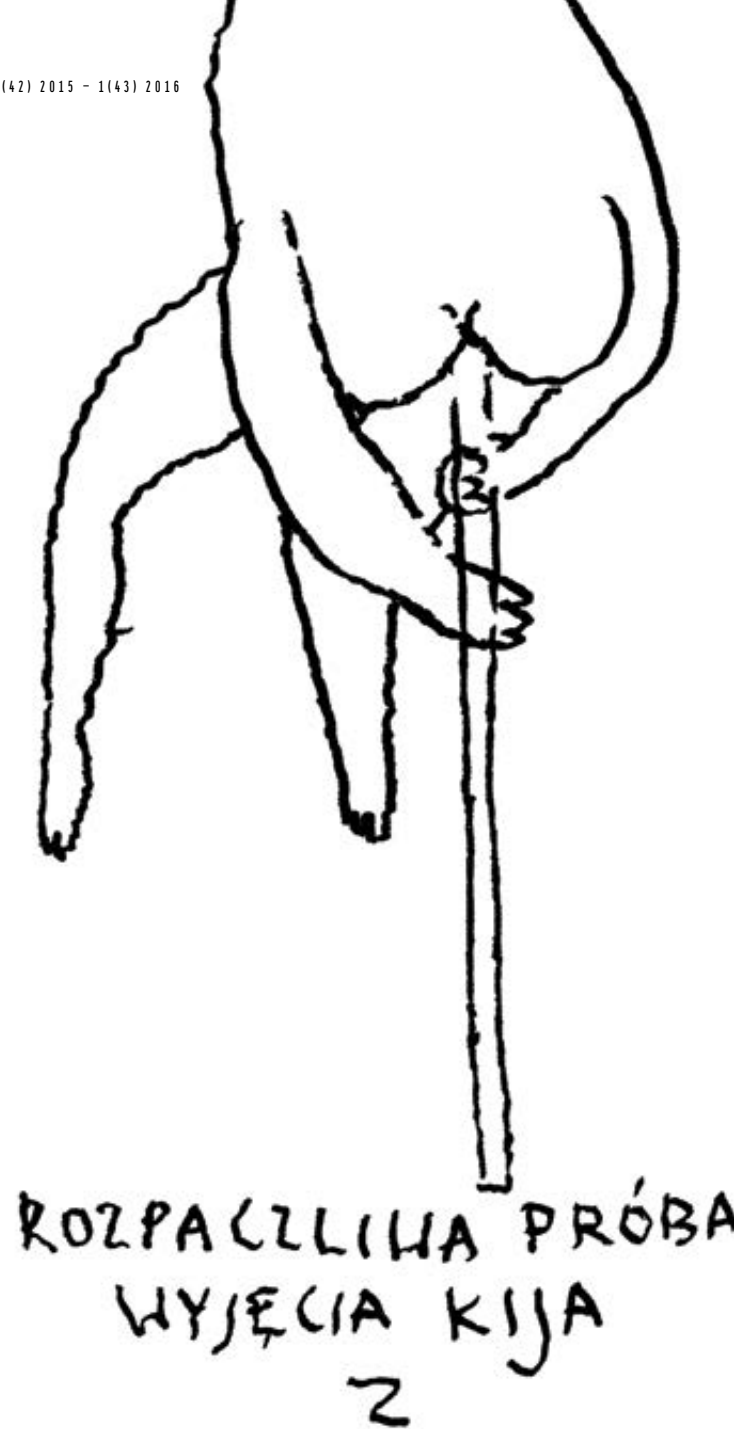
Nie ulega wątpliwości, że stan emocjonalnego napięcia, który Chwistek określa jako „wesołość” czy „twórczą zabawę” może być (i – jak się wydaje – najczęściej jest) bodźcem stymulującym powstawanie nowych pomysłów i może wpływać pozytywnie na sam proces ich realizacji. Kwestia „twórczej zabawy” czy stanu emocjonalnego określanego przez Chwistka jako „wesołość” – to jedna strona zagadnienia, które w ujęciu tego filozofa-estetyka-artysty-teoretyka sztuki ma charakter budujący i pozytywny. Jest jednak jeszcze druga strona zagadnienia owej „wesołości” i zabawy czy też zagadnienia komizmu w sztuce, o której Chwistek napomknął jedynie we wstępie do eseju i o której wspominałem wcześniej:

„wesolość” i komizm, których skutki mogą okazać się negatywne. I w tym przypadku w przestrzeni informacyjnej głównym nośnikiem „wesolości” jest komizm i satyra. Niewątpliwie też swoista „narracja”, którą wprowadza element komizmu w przekazie opartym na komunikacie wizualnym – na przykład plakacie, rysunku satyrycznym czy reklamie, zmuszając odbiorcę do „odczytania” przekazu i tym samym wyraźniej absorbując jego uwagę – wpływa na („ulatwia”) percepcję obrazu i warstwy ideowej samego przekazu. Stymuluje też reakcję (pozytywną bądź negatywną) widza i wprowadza moment gry, „dialogu” pomiędzy nadawcą przekazu a odbiorcą. Satyra im bardziej brutalna i szokująca, tym bardziej wyrazista i komunikacja z odbiorcą łatwiejsza, a przekaz z punktu widzenia nadawcy – bardziej skuteczny, trudny

do weryfikacji (i o to też chodzi) przez odbiorcę i głęboko oddziałujący. Satyra, zwłaszcza gdy odbiorca nie jest w stanie zweryfikować przekazu wizualnego wprowadzonego w przestrzeń informacyjną, jest niewątpliwie potężnym i groźnym orężem. Szczególnie zaś wtedy, gdy stosowana jest do celów propagandy i agitacji politycznej o szerokim przeciwie polu oddziaływania. Negatywne skutki społeczne nie tylko ukrytych „złych” intencji, ale też i trywialnie złych „pomysłów” autora-nadawcy przekazu mogą mieć, jak zwrócił na to uwagę Chwistek na samym początku swojego eseju o „sztuce bawienia się” i „wesolości”, nieobliczalne konsekwencje społeczne, mogą być nawet „zbrodnią”. Zwroty: „chłostać satyrę”, „bicz satyry”, „lajać satyrę”, „zabić satyrę”, „przedstawić (coś, kogoś) w krzywym zwierciadle satyry” nie powstały



Stanisław Gajewski, *Opozycja*, 2016



Stanisław Gajewski,
Bez tytułu, 2011.

Francja w wojnie z Prusami w 1870 roku. Po I wojnie światowej w Polsce, która wyszła z ciemnego okresu rozbiorów powstaje esej *Zabawa i sztuka bawienia się* – pierwszy w literaturze polskiej tekst traktujący komizm i „sztukę bawienia się” jako zagadnienie socjologiczne – opublikowany w 1933 roku w zbiorze esejów socjologicznych tegoż autora zatytułowanym *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*. Pięć lat po publikacji Chwistka, w roku 1938, ukazał się słynny, o zasięgu światowym *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* Johanna Huizingi, zaś rok później w Polsce *Komizm* – ob szerne studium Jana Stanisława Bystronia. Co ciekawe, praca Huizingi opublikowana została w Polsce po raz pierwszy w 1967 roku i jeżeli weźmiemy pod uwagę czas, który zabrało tłumaczenie, przygotowanie do druku i inne sprawy techniczne – to okazuje się, że pomysł publikacji dzieła Huizingi w Polsce powstał być może już pod koniec lat 50., to jest w okresie, kiedy kraj z trudem dźwigał się ze zniszczeń II wojny światowej i otrząsał z potwornego mroku nocy stalinowskiej. Praca badacza tej problematyki Bohdana Dziemidoka *O komizmie* wydana została w roku 1967, a więc w tym samym co polskie pierwsze wydanie dzieła Huizingi. Pierwsze powojenne (Ossolineum) wydanie *Komizmu* Bystronia to rok 1960, drugie powojenne – 1993 rok! To tylko kilka przykładów. Jeżeli przyjrzymy się datom wydań publikacji innych autorów eksplorujących tematykę komizmu czy w ogóle wątków ludycznych w kulturze, to – biorąc poprawkę na kilkuletni okres powstania pracy – okaże się, że nierzadko mają one związek czasowy właśnie z okresami społecznych przesilen. Czyżby wydania tych (i innych publikacji, o których nie wspominam z braku miejsca) były swojego rodzaju odreagowaniem badaczy (społeczeństwa) na ponure epizody dziejów Polski (i nie tylko Polski). Może więc Bergson, Chwistek, Bystron i Huizinga oraz inni badacze i publicyści poruszający się w obszarze tej problematyki mieli rację?

Tekst został przygotowany w roku akademickim 2014/15 na seminarium doktoranckie prowadzone przez dr hab. Dorotę Folę Januszewską, prof. ASP na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Reprodukcje grafik: Stanisław Gajewski

Stanisław Gajewski – absolwent Wydziału Grafiki ASP w Warszawie (dyplom 2013 w Pracowni Ilustracji Zygmunta Januszewskiego oraz w Pracowni Plakatu Mieczysława Wasilewskiego). Obecnie doktorant w Pracowni Plakatu i Grafiki Wydawniczej Lecha Majewskiego na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Tworzy ilustracje, rysunki, a także prowadzi warsztaty z ilustracji i plakatu oraz wykłady z historii plakatu.

Brazylia kocha Kantora – rekonstruowanie dorobku artysty totalnego w Serviço Social do Comércio Consolação w São Paulo

Joanna Kiliszek

Nie pytaj, czym jest dzieło. Raczej zobacz, jak ono oddziaływuje.

Eva Hesse¹

Totalna sztuka Tadeusza Kantora jest doskonałym przykładem zjawiska w życiu artystycznym polegającego na tym, że twórczość zarówno jego, jak i kilku artystów powojennych nie poddaje się łatwo poznaniu, rozbija wszelkie znane dotąd schematy wartościowania i próby zamknięcia ich w ograniczonych doraźnych interpretacjach. Zjawisko rekonstrukcji dzieła artysty totalnego, jakim był Tadeusz Kantor, jest działaniem wielodyscyplinarnym, wymagającym empatii wobec unikalnego twórcy, który po latach jest nie w pełni zrozumiany, a jego dorobek podlega selekcji. Trwa proces odkrywania inspiracji dla młodszych artystów, którzy wraz z wejściem Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku zyskali rozgłos i weszli na międzynarodowy rynek sztuki. Badacze często starają się wpisać spuściznę artystyczną w model interpretacyjny pokazujący ciągłość i pewnego rodzaju harmonię rozwoju sztuki współczesnej, szukając często inspiracji w biografiiach i wyborach artystycznych analizowanych, najczęściej już nieżyjących, postaci. Ostatnie lata przynoszą ponowne odkrycia i próby badania twórczości wielkich polskich artystów współczesnych, takich jak Alina Szapocznikow, Andrzej Wróblewski czy Władysław Hasior².

Rok 2015 został ogłoszony przez UNESCO Rokiem Tadeusza Kantora. 100-lecie urodzin i 25-lecie śmierci³ stwarzało nadzieję na wielki powrót jego twórczości, na



1 www.tate.org.uk/context-comment/articles/minimalism-human-face-eva-hesse.
2 Od 2011 r. przygotowano wiele wystaw, publikacji i sesji naukowych w Polsce i za granicą, poświęconych twórczości polskich klasyków. Prekursorskie działania były w dużym stopniu podejmowane w Muzeum ASP w Warszawie m.in. przez

Jolę Golę i Marylę Sitkowską. Doskonałym przykładem jest publikacja: O. Hansen, *Zobaczyć świat*, red. J. Gola oraz zespół Muzeum Akademii Sztuk Pięknych: M. Sitkowska, J. Kania, A. Szewczyk, Warszawa 2005.

3 Tadeusz Kantor urodził się 6 kwietnia 1915 w Wielopolu, zmarł 8 grudnia 1990 w Krakowie.



przypomnienie niepowtarzalnych interdyscyplinarnych działań, przemyśleń, niezależnej od nikogo i niczego postawy oraz na aktualne odczytanie wielowymiarowego znaczenia jego dzieł.

Początki zaplanowanych uroczystości i projektów były huczne – jeszcze we wrześniu 2014 roku otwarto nowy budynek Cricoteki na krakowskim Podgórzu, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wraz z Instytutem Teatralnym zaplanowało w ramach tak zwanego Programu Teatr 2015 – *Promesa Tadeusz Kantor* przeznaczenie 800 tysięcy złotych na teatralne przedsięwzięcia związane z Kantorem, Instytut Adama Mickiewicza dumnie informował o 100 międzynarodowych wydarzeniach na 100-lecie Kantora. Dwa tygodnie po otwarciu Cricoteki trzeba było ją zamknąć ze względu na remont pękniętego sufitu w salach wystawienniczych, z 88 projektów ostatecznie Instytut Teatralny przyznał środki 19, a z propagandowych 100 wydarzeń na świecie pozostało jedynie kilkanaście.

Zaledwie kilka z tych inicjatyw pokazało twórczość Kantora w szerszym i głębszym wymiarze. Nadzieję na długoletnie oddziaływanie dają przede wszystkim projekty Fundacji im. Tadeusza Kantora, między innymi

książka Lecha Stangreta *Tadeusz Kantor. Drawing*⁴ i nadal oczekiwana publikacja Wiesława Borowskiego *Tadeusz Kantor*, która jest kontynuacją wydawnictwa z 1982 roku, a także niezwykle propozycja cyklicznych rezydencji artystów w Huciskach – podkrakowskim letnim domu artysty i jego drugiej żony Marii Stangret – oraz przygotowywana obecnie przez reżyserkę Elizabeth LeCompte (konsultacja artystyczna: córka artysty Dorota Krakowska) premiera spektaklu zatytułowanego roboczo *Dziś są moje urodziny*, z legendarną The Wooster Group z Nowego Jorku. Jednak w przypadku tak oryginalnego artysty wizualnego jak Tadeusz Kantor naturalne jest pytanie o retrospektywę. Czy w ogóle możliwe jest jeszcze pokazanie przebogatego, interdyscyplinarnego *œuvre* Tadeusza Kantora na takiej płaszczyźnie? Czy jego dzieła pokazywane w formie wystawy są w stanie przywrócić lub obudzić w wyobraźni jego wielowymiarową sztukę i dać szansę na jej żywe odczytanie dzisiaj?

Widok wystawy
Maszyna Tadeusz Kantor,
SESC Consolação, São Paulo

4 L. Stangret, *Tadeusz Kantor. Drawing*, Warszawa 2015.



Warto pamiętać o przesłaniu Kantora, nieznoszącego patosu i patyny wokół siebie, a wspomnianym w koncepcji Roku Kantora autorstwa Wiesława Borowskiego⁵:

Sztuka jest odkrywaniem nowej wrażliwości ludzkiej i świadomości nie tylko tego, co dzieje się wokół nas, ale co ZAWSZE nurtuje umysł człowieka wzbogacany nieustannie kolejnymi doświadczeniami.

Jak potrafimy odczytać tę twórczość dzisiaj?

W programie uczczenia dorobku i osoby Kantora pojawił się paradoksalnie tylko jeden pełny przegląd twórczości artysty, w dodatku poza Europą i kojarzonymi z nim tak oczywistymi miejscami, jak Włochy, Niemcy, Francja, Wielka Brytania czy też Japonia – mianowicie w Brazylii, w São Paulo. Dlaczego właśnie tam? Powodów jest kilka. Polskie Ministerstwo Kultury zaplanowało na rok 2016 Sezon Polski w Brazylii. Polityczna decyzja stworzyła okazję do wcześniejszego zaproszenia brazylijskich twórców kultury do Polski, by obejrzeni i wybrali to, co jest dla nich interesujące.

Inicjatorem polsko-brazylijskich kontaktów kulturalnych był przede wszystkim długoletni dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi Ryszard Stanisławski⁶, do dzisiaj

pamiętany w Brazylii⁷. Jego konsekwentne i niestrudzone działania w promowaniu polskiej sztuki awangardowej za granicą, wyjątkowa kultura i umiejętność poruszania się w międzynarodowym świecie sztuki mimo żelaznej kurtyny, przyczyniły się do tego, że niezliczone polskie projekty wystawiennicze i artystyczne docierały w latach 60. i 70. także do Brazylii. To tutaj na Międzynarodowym Biennale Sztuki w São Paulo Stanisławski zaprezentował prace Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, co przez młodszych kuratorów i dyrektorów brazylijskich muzeów – między innymi byłego dyrektora i kuratora Pinacoteca do Estado de São Paulo Ivo Mesquitę⁸ – do dzisiaj jest

5 Wieloletni dyrektor legendarnej Galerii Foksal w Warszawie i towarzysz działań Tadeusza Kantora Wiesław Borowski na prośbę Instytutu Adama Mickiewicza przygotował koncepcję w kwietniu 2014.

6 Ryszard Stanisławski (1921–2000) – dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 1966–1990. Jego działania przyczyniły się do popularyzowania polskiej sztuki

za granicą, a zarazem zapewniły wysoką rangę Muzeum Sztuki w Łodzi, jego kolekcji i programu wystawienniczego na świecie.

7 Zob. A. Szczerski, *Polska nowoczesność na eksport – Ryszard Stanisławski, São Paulo, Paryż i Łódź*, w: *Muzeum sztuki w Łodzi. Monografia*, t. I, red. A. Jach et al., Łódź 2015, s. 438–473.

8 Zob. Ivo Mesquita, *zyciorys*, torch.ox.ac.uk/ivo-mesquita [dostęp 14.02.2016].

Człowiek krzesło

Maszyna aneantyzacyjna



uważane za kamień milowy w rozwoju brazylijskiej awangardy. Dzięki Ryszardowi Stanisławskiemu i polskim artystom kontakty w dziedzinie kultury mimo geograficznego oddalenia były bardzo regularne. W 1965 roku Magdalena Abakanowicz zdobyła złoty medal na Biennale w São Paulo, a dwa lata później Tadeusz Kantor został jednym z laureatów nagrody Prêmio Bienal de São Paulo. W latach 70. w Brazylii prezentowano prace między innymi Zbigniewa Dłubaka i Józefa Robakowskiego.

Jednak to nie dzieła plastyczne, ale twórczość teatralna zadecydowała o trwającej w Brazylii do dzisiaj fascynacji Kantorem. Najwybitniejszy twórca teatru brazylijskiego Antunes Filho⁹ w latach 60. i 70. przebywał w Mediolanie i tam zobaczył plakat *Umarłej klasy*, a następnie obejrzał spektakl, po którym diametralnie zmienił swoje podejście do pracy w teatrze¹⁰. To w dużym stopniu dzięki niemu na uniwersytetach, w teatrach i alternatywnych kompaniach teatralnych kolejni adepci sztuki teatralnej uczą się na materiałach dokumentalnych o Tadeuszu Kantorze i poznają jego dzieła.

Impuls do ponownego odkrycia artysty i kompleksowego pokazania jego dzieła dał Sebastião Milaré¹¹ – współpracujący z Antunesem Filho wybitny dramaturg, krytyk, teoretyk, dziennikarz, który po raz pierwszy przyjechał do Polski na początku 2013 roku. To on wpadł

na pomysł wielkiej prezentacji twórczości Tadeusza Kantora w Brazylii i próby jej odczytania w nieoczywisty sposób. W trakcie jego kilku pobytów w Polsce powstał fascynujący scenariusz wystawy. Dzięki kontaktom i rekomendacji Sebastião Milaré miała się ona odbyć w 2015 roku w samym sercu ponad 25-milionowego São Paulo, czyli w legendarnym Serviço Social do Comércio Concolação, w którym Antunes Filho w 1982 roku stworzył

Centrum Poszukiwań Teatralnych, do dzisiaj działające pod jego przewodnictwem. Milaré zaprosił do współpracy Muzeum Sztuki w Łodzi i jej dyrektora Jarosława Suchana, znawcę twórczości Kantora.

Po raz pierwszy tak wielka prezentacja miała odbyć się w nieoczywistym jak na warunki europejskie miejscu, jakim jest Serviço Social do Comércio Concolação¹² – nie w muzeum, nie w galerii sztuki, ale w wielkim domu kultury dostępnym dla wszystkich, bez względu na pochodzenie i przynależność. Niestety, w lipcu 2014

Interwencja na wystawie
Maszyna Tadeusz Kantor
grupy Cia. Antropofágica,
SESC Concolação, São Paulo



roku główny pomysłodawca i kurator wystawy Sebastião Milaré nieoczekiwanie zmarł. Kontynuacji jego projektu podjął się przyjaciel Milaré – socjolog, wydawca i producent Ricard Muniz Fernandes¹³. To on wraz z artystą Hideki Matsuką, który skonstruował ażurową architekturę

9 Zob. Antunes Filho, *zyciorys*, pt.wikipedia.org/wiki/Antunes_Filho.

10 Mówi o tym w wywiadzie Simone Avancini, główna kuratorka programu teatralnego w SESC São Paulo, culture.pl/pl/wydarzenie/tadeusz-kantor-jako-maszyna, 0:33'.

11 Sebastião Milaré (1945–2014), *zyciorys*, enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas5280/sebastiao-milare.

12 Serviço Social do Comércio (SESC) to instytucja prowadząca we wszystkich stanach Brazylii centra kulturalno-sportowo-rozrywkowo-edykacyjne. Obok teatrów, kin i sal wystawienniczych znajdują się tu mediateki, biblioteki, hale sportowe i baseny. Ogromne budynki różnorodna publiczność wypełniona zwłaszcza w soboty

i niedziele. Jest to najpotężniejsza prywatna instytucja pożytku publicznego istniejąca od ponad 30 lat, utworzona i utrzymywana ze składek płaconych przez wszystkich przedsiębiorców z sektora handlowego. Jej budżet w samym tylko São Paulo, gdzie istnieje ponad 40 takich ośrodków, kilkakrotnie przekracza środki finansowe brazylijskiego Ministerstwa Kultury przeznaczone dla całej Brazylii. To właśnie w tam odbywają się najciekawsze wystawy takich artystów jak Marina Abramović i Christian Boltanski.

13 Zob. wywiad z Ricardem Munizem Fernandesem, culture.pl/pl/artykul/ricardo-muniz-fernandes-przestrzen-do-zakochania-w-dziele-kantora-wywiad.

pokazu, stale konsultując się z Jarosławem Suchanem, nadal ostateczny kształt wystawie.

O wyjątkowym rozmachu wydarzenia artystycznego trwającego trzy miesiące, mówi już jego tytuł *Maszyna Tadeusz Kantor. Teatr + happeningi + performanse + malarstwo + inne sposoby produkcji*¹⁴. Od początku zamiarem kuratora i producenta było, aby wystawa nie była retrospektywą, ale nieustannie działającym mechanizmem, wymyślającym na nowo to, co żywe i przeżywane dla Kantora.

Brazylijski pokaz miał ambicję stania się permanentną przestrzenią działania sztuki w procesie. Dlatego ikoną wystawy Muniz Fernandes uczynił „maszynę aneantyzacyjną”, nieustannie poruszającą się konstrukcję z kilkunastu składanych krzeseł, która stanowiła centralny element scenografii w spektaklu Kantora *Wariat i zakonnica* Witkacego z 1963 roku. Maszyna zajmowała prawie całe pomieszczenie, a umieszczony w środku niej i poruszający nią aktor oraz pozostali występujący w tej sztuce aktorzy walczyli z maszyną o każdy kawałek wolnej przestrzeni, czasu, sensu i stale zmieniającego się znaczenia swojego działania na scenie.

Wystawa *Maszyna Tadeusz Kantor* została skonstruowana z ogromnym rozmachem¹⁵. Dla potrzeb ekspozycji zaaranżowano trzy piętra budynku, składające się na wspólną przestrzeń akcji widocznej dzięki malowniczej klatce schodowej tworzącej jeszcze dodatkowe poziomy – prawie 2 tys. metrów kwadratowych, w tym dwie sale gimnastyczne, zostały przemienione w profesjonalne sale muzealne. W przestrzeni wyznaczono główną salę z „maszyną aneantyzacyjną” oraz oryginalnymi i zrekonstruowanymi obiektami scenicznymi, jak rekonstrukcje elfów i Goplany z *Balladyny* wystawionej w 1943 roku, szatnia z *Nadobniś i koczkodanów* (1973), krzesło ze spektaklu *Niech szczerzą artyści* (1985) oraz film Dietricha Mahlowa *Kantor ist da* (1969), dokumentujący performans *Die Grosse Emballage*. Pozostałe siedem pomieszczeń to siedem rozdziałów pokazujących kolejne urzeczywistnienia Maszyny-Kantora, wprowadzane w rytm ogłaszanych przez artystę kolejnych manifestów. Prezentowane w nich obiekty, wzorem manifestów, podzielone są na sekcje: *Realność spotęgowana, Informel – Infernum, Okolice zera, Ambalaze, Happening, Niemożliwe i Klisze pamięci*.

Na wystawie znalazło się ponad 130 obiektów – oryginałów i replik rekwizytów scenicznych, obrazów, akwareli, gwaszy, kolaży, dokumentacji fotograficznej i filmowej, plakatów – przede wszystkim z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, Cricoteki w Krakowie oraz kolekcji prywatnych.

Skala i przepych tej wystawy każą odwołać się do słynnej *Anty-Wystawy*, czyli *Wystawy Popularnej* Tadeusza Kantora w krakowskiej Galerii Krzysztofory w 1963 roku, na której artysta pokazał 937 obiektów. W pozbawionej chronologii, nieco chaotycznej przestrzeni Kantor zaprezentował rzeczy należące do pochodnych jego twórczości – szkice, zapisy, rysunki, zdjęcia i inne. A jednak anty-wystawa miała głęboki sens, jej celem było zakwestionowanie pojęcia dzieła sztuki ograniczającego się tylko do zamkniętej formy i danego etapu twórczości.

Ricardo Muniz Fernandes dopełnił wystawę o jeszcze jeden zaskakujący element – performansy i interwencje aktorów z grupy Cia Antropofágica, dla których twórczość Kantora i idea antropofagii ze słynnego manifestu Oswalda de Andrade z 1928 roku, a więc kulturowo-cywilizacyjnej wizji „pożerania” drugiego człowieka i przekształcania tego aktu w nową siłę i jakość, są ważnymi wyznacznikami ich spektakli. Codziennie przez trzy miesiące trwania pokazu aktorzy odgrywali sceny z dzieł Tadeusza Kantora.

Wielomiesięczne wydarzenia artystyczne – wystawa *Maszyna Tadeusz Kantor* – stały się międzynarodową sensacją i otrzymały wiele nagród. Przede wszystkim jednak zyskały tłumy sympatyków dzięki skonstruowaniu wystawy jako permanentnego procesu, pasji jej twórców oraz zwróceniu uwagi na indywidualne i aktualne przeżycie każdego z jej uczestników. Interaktywność i żywy udział pozwoliły widzom na samodzielną pracę w rekonstruowaniu portretu artysty, który nie poddaje się łatwej klasyfikacji. Można tylko żałować, że takie wystawy od dawna nie pojawiły się w Polsce.

Joanna Kiliszek – historyczka sztuki, kuratorka sztuki współczesnej, menedżerka kultury, doktorantka europejskiego stypendium im. Marie Curie-Skłodowskiej w Międzysiedzialnej Pracowni „Novum” Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

14 Wystawa *Máquina Tadeusz Kantor. Teatro + Happenings + Performances + Pinturas + Outros Modos de Produção* (SESC Consolação, São Paulo, 19.08 – 14.11.2015) została przygotowana we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Instytutem Adama Mickiewicza. Kuratorzy: Sebastião Milaré

(in memoriam) oraz Ricardo Muniz Fernandes i Jarosław Suchan; architektura: Hideki Matsuka. 15 SESC przeznaczył na tę wystawę 1 mln USD, polska strona poprzez Instytut Adama Mickiewicza przekazała sumę 300 tys. PLN.



Słowo jako zadanie plastyczne

Marzenna Guzowska

Wiemy z przekazów prasowych i katalogu wystawy *Lektury*, jak to było z impulsem do zadania realizowanego w słynnej Kowalni Grzegorza Kowalskiego, czyli w Pracowni Przestrzeni Audiowizualnej ASP w Warszawie od listopada 2014 do września 2015 i sfinalizowanego publicznym pokazem w galerii Salon Akademii. Pierwsze wrażenie w największej sali ekspozycji wyzwała

wykrzyknik. *Hommage*, a co najmniej *respecte au maitre!* Pośrodku, nisko nad podłogą jakby relikwiarz złożony z kilkunastu nowych, porządných pudełek z czarnego kartonu. W każdym jest lustro na dnie i różne drobiazgi, zapewne znaczące w artystycznej egzystencji Profesora (wielka litera w słowie profesor będzie użyta w tym tekście równoważnie z imieniem własnym). W niedalekim sąsiedztwie autorskie obiekty i fotograficzne tableau. Opodal na pianinie stopy książek do degustacji duchowej strawy profesorskiej. Pod ścianami nośniki wideo odzwierciedlają filmową dokumentację z różnych etapów pracy,



dokumentacje z całego procesu tworzenia z końcowymi efektami. Poprzez wgląd w tę materię widz otrzymuje otwarty dostęp do wnętrza pracowni prowadzonej przez Grzegorza Kowalskiego od początku według autorskiego programu nazwanego później dydaktyką partnerską.

Kiedy obejmował pracownię na Wydziale Rzeźby, relacje nauczyciela z uczniami były o wiele bardziej hierarchiczne – w drugiej połowie lat 80. współtworzenie wspólnoty pracownianej, grupowe wyjazdy, podejmowanie ćwiczeń na równych zasadach było akademickim ekscesem. Kowalski rok za rokiem wpisywał pedagogię w swoją twórczość, stawiał na kształcenie osobowości adeptów sztuki z tych zadatków, jakie w sobie przynoszą, więcej w nich cenil cechy indywidualne, subiektywizm,



której finałem miała być zbiorowa prezentacja indywidualnych zamysłów i urzeczywistnień studentów. Ekran, gdy nieczynny, wyglądają jak małe sarkofagi, pod którymi złożone zostały szczątki twórczych poszukiwań, emocjonujących rozmów, warsztatowych przymiarek. Kompozycja tej największej sali wizualizuje przesłanie całej ekspozycji, w pozostałej przestrzeni przeplatają się

spontaniczność, autorozpoznanie niż głuche na świat i siebie nawzajem wyuczenie reguł profesji. Od wieków każdy czeladnik, kiedy już nabył przekonania, że sama sprawność techniczna jeszcze nie daje mu dostępu do Formy, podpatrywał, na czym polega przekroczenie, które sprawia, że mistrz jest mistrzem. Niegdyś rabbi Lejb wędrował do wielkiego Magida w Międzyborzu, bo wiedział,

że ten tak długo nęka uczniów, aż z fragmentu tekstu lub jednej sentencji wydobędą splot utajonych znaczeń. Ale nie po to podejmował trud, żeby z Magidem czytać Torę – chciał zobaczyć, jak mistrz rozwiązuje swoje filcowe buty i jak je zawiązuje. Profesor Kowalski z własnej, nieprzymuszonej woli zdejmuje i zakłada buty w obecności swoich studentów, a nawet publicznie. Na wystawie można zobaczyć na filmowych zapisach, jak siebie sytuuje w przedsięwziętym przez pracownię projekcie. Pokazał też własne prace odpowiadające idei projektu, tyle że on wykonał zadanie już wcześniej (*Oikos*, 1994; *Nowa Arka Przymierza*, 2003; dodał dwa oryginalne druki jako jeden obiekt: *Mikrae Kodesz* z 1849 i *Die Bibel* z 1857). Scenariusz pokazu napisał wspólnie z Arturem Żmijewskim, który był *spiritus movens* tego artystycznego poruszenia.

Zadanie polegało na indywidualnej kreacji niewerbalnej, inspirowanej wybraną lekturą z podanego spisu. Działanie, jak zwykle, według przyjmowanych w tej pracowni zasad: współuczestnictwo wszystkich w poszczególnych conceptach i plastycznych propozycjach, musi być odniesienie do rzeczywistości spoza kart lektury i musi być zastosowany filtr osobisty (autoanaliza emocji i refleksji). Wszelkie środki i formy wypowiedzi

dozwolone. Gotowi? Start! Ale klucz do listy książek jest bardzo interesujący, otwiera widok na formację intelektualną i twórczość Profesora w nieznanym jeszcze aspekcie. Na te właśnie książki – od *Tajemniczej wyspy* Juliusza Verne'a czytanej w dzieciństwie poprzez klasykę polską i obcą, pozycje dotyczące II wojny światowej i wydawane poza oficjalnym obiegiem w PRL-u, albumy, o sztuce, erotyce, filozofii – powoływał się w nieopublikowanym jeszcze wywiadzie-rzecz, przeprowadzonym przez Jakuba Banasiaka, Waldemara Baraniewskiego i Artura Żmijewskiego. Z ponad dwudziestoma egzemplarzami, edytowanymi w czasie przybliżonym do tego, w jakim mógł je kupić i czytać Profesor, zjawiał się niespodzianie u niego dawno wyzwolony uczeń (dyplom 1995), dziś dojrzały artysta Artur Żmijewski. Przyniósł też czarne kartonowe pudła, jakich używa się w przychodniach psychologicznych do archiwizowania kart leczenia pacjentów, powkładał do nich książki i zaproponował Mistrzowi, znany sobie z czasów Kowalni, bezsłowny dialog na kanwie przedłożonych lektur, które znają już obaj. Profesor w pierwszym geście dodał lustro, w którym odbija się otoczenie pod różnymi kątami. Związał swoją przeszłość i czas literacki z teraźniejszością. A w następnym





posunięciu rozszerzył grę na studentów z obecnej Kowalni. Trudno się dziwić ciekawości pedagoga, czy te same lektury, które go wewnętrznie konstruowały, mogą ciekawić najmłodsze pokolenie adeptów sztuki i z jakiego powodu? A jeśli nie, to czym oni się karmią? Tak powstał projekt. Mógł przystąpić, kto zechciał. W trakcie realizacji zniesienie autorytetu profesorskiego było gwarantowane, wzajemna krytyka – bezkarna, a podpowiedzi i refleksje – oczekiwane, otwartość – obowiązkowa. Sporządzoną umowę podpisali wszyscy uczestnicy, Kowalski i Żmijewski też. Może trochę szkoda, że się nie dowiemy, jakby się rozwinął dialog tych dwóch artystów poza słowami, ale to, co się stało, jest ciekawe. Na ekspozycji w pudłach znalazły się gadżety w roli obiektów, lustra zostały. Każdy, kto się nachylił nad kasetą, zobaczy siebie albo *entourage*. Szybko odejdzie albo dotknięty przedmiot podsunie mu własną projekcję. I sam sobie składa przewodnik wystawy. Każdy punkt mógł być pierwszym lub ostatnim. Ten pokaz sam w sobie jest dziełem, które nie opowiada, lecz szuka porozumienia.

Indywidualnych prac jest kilkanaście, różne mają formy, ale wszystkie zostały utrwalone w technice filmowej. Jeśli odbiorca wejdzie w dialog z młodą artystką, to na pewno



każdy będzie inny, a w zbiorze okaże się atrakcyjny dla zmysłów i ożywczy dla myśli o sztuce współczesnej.

Wiktoria Wojciechowska wzięła na warsztat słowo wprost. Wykorzystała do tego dwie święte księgi ze spisu lektur – Biblię i Torę (wystawione jako obiekt Grzegorza Kowalskiego, obie zakupione przez Artura Żmijewskiego).



Z tekstu *Pieśni nad Pieśniami* złożyła opowieść, którą odczytuje młoda Niemka, która przeszła na judaizm. Wojciechowska w osobie Mirjam Böhm zobaczyła zaprzeczenie traumy po Holokauście. I to ona, Mirjam, daje swój głos Oblubieńcowi w języku niemieckim i Oblubienicy po hebrajsku. Autorka video łączy rzeczywistość

osobę z postacią dzieła. Słusznie, bo to ona jako osoba sprawia (a nie jej aktorska interpretacja tekstu czy symbolika użytych języków), że na video staje się sztuka. Ale w zapisie swojego konceptu Wojciechowska mówi, że przez to wszystko się miesza. Postaci na ekranie, chcąc się pogodzić, zaprzeczają sobie. Dialog nie jest możliwy. Oblubieniec, symbolizujący poprzez język niemiecki oprawcę, jest duchową żydówką, a Oblubienica, symbolizująca poprzez hebrajski ofiarę, to Niemka.

Tyle atramentu wypisali mądrzy ludzie na temat sztuki jako jedyne cudu znoszącego odwieczne dychotomie. Inni to powtarzają, patrząc na arcydzieła i niewiele rozumieją. A oto jest! Niemka duchowa żydówka unieważnia sprzeczność, więc nie ma dialogu. Pękła logika. Nie dlatego, że tak do wierzenia podał prorok Izajasz (zob. Iz 11,1-9), ale że Mirjam Böhm żyje naprawdę. I każdy widz pojmie to samo, choćby nie wiadomo jak pomieszać języki, bo to scalenie dzieje się, dopóki nie skończy się projekcja. Rewelacyjna praca, może być sztandarową pomocą w dydaktyce, naocznym przykładem przenikania prawdy do sztuki. Bez niej pani Böhm, Holokaust i Biblia istniałyby dalej osobno, a nasz świat byłby uboższy o coś więcej niż doświadczenie jednego dzieła artysty.

Z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna tylko jednego zdania potrzebowała Laura Grudniewska, żeby dużo powiedzieć we własnym języku. *Ich bin aber noch nicht da / Przecież jeszcze mnie nie ma*. Wizja Hansa Castropa roku 2015 – postaci bardzo realistycznie ujętej i niepewnej realności zarazem. Obnażona sylwetka o delikatnej twarzy z gładko zaczesanymi włosami spiętymi w koński ogon jest wystudiowaną starannie rzeźbą na wykadrowanych, prawie nieruchomych obrazach. Video trwa chwilę i wyobrażenie znika, nic nie zdążyło się domknąć – ani widok, ani myśl. Zostaje tajemnica bycia człowiekiem w przestrzeni pozbawionej kontekstu. Niepokój, otwartość, zawieszenie czasowe? Niezwykle przekonujące do nowoczesnych narzędzi tworzenia.

Za to Eliaz Styrna jest konkretny, błyskotliwy, inteligentny, zuchwały. Książki ważne dla Profesora są poza horyzontem jego świata. Wypowiedział się krótko i dobitnie cytatem Thomasa Kuhna: „WIEDZA SIĘ NIE SUMUJE”. Wykonał gustowną książkę w czarnej oprawie z czystymi kartkami, a na płaszczyźnie, jaką tworzą zamknięte strony, wypisał ten cytat z pomocą graficznej magii Évy Valicsek. Na wideo pokazał, że można dowolnie odwracać karty i napis pozostaje czytelny. W tym przedmiocie z pewnością ulokowało się priorytetowe pytanie sztuki o całość.

Monika Kaczmarczyk też odrzuciła możliwość inspiracji sugerowanymi lekturami. Powołała się na swoje pochodzenie z domu bez książek. Zgromadziła dziadków i rodziców wokół kuchennego stołu – pustego, nakrytego białym obrusem – stanęła też sama i wszyscy odmówili *Ojciec nasz*. Czysty, wzruszający, szczery widok. Jak przyczynek do antropologii kultury. Jednak argumentowanie odmowy czytania buntem tej chłopskiej rodziny przeciw kulturze szlacheckiej wydaje się pośpiesznym dokończeniem tezy (na przykład od Andrzeja Ledera?) i przypasowanie jej do sytuacji artystycznej.

Etiuda Antoniny Konopelskiej składa się z dwóch części. Wyestetyzowanej teatralizacji, zdokumentowanej na video, towarzyszą osobno fotografowane dwie książki – protestancka Biblia (w tłumaczeniu Marcina Lutra z 1857) i Tora (edycja z 1849). Te same święte księgi, które były podniętą dla Wiktorii Wojciechowskiej, tutaj ukazują związek ze sobą i rozdzielność. Tę samą myśl powtarza performans wykonany przez dwoje młodych ludzi: jest związek, ale nie ma porozumienia. Minimalistyczna scenografia chłodzi emocje, wydłuża dystans między postaciami. Przestrzeń psychiczna, w jakiej się znajdują, jest tak samo ograniczona jak pokój, w którym rzecz się rozgrywa. Intryguje lustro na ścianie. Ale to tylko złuda wyjścia z matni, odbija pustkę przeciwniejszej ściany albo głowy performerów. Napięcie sublimuje się w konstrukcję plastyczną tytułowego *Związku*.



Sara Piotrowska przyrzędziła *Zupę w Davos*. Na kanwie opisów posiłków z *Czarodziejskiej góry* rozwinęła się sytuacja zaprzeczająca familiarnej aurze. Jest generowana przez zabiegi koniecznych dezynfekcji. Widz jest świadkiem, jak nieznośnie perfekcyjne przestrzeganie ustalonego porządku nabiera siły i przemienia się w terror, gdy nieustępliwa racja zderza się z biernym oporem. Filmowe obrazy są jakby proporcjonalnie sterylne do rosnącego przerażenia ich przesłaniem.

W stronę II wojny światowej pociągnęło Mariusza Grabarskiego po lekturze *Kaputt* Curizio Malapartego i *Notatek z frontu 1941–1944* Effendi Kapijewa. W filmowych kadrach przeciwstawił lirykę późnojesiennego pejzażu



grozie odgłosów wojny. Być może w tym samym czasie László Nemes kręcił swoją pierwszą fabulę? W końcowych scenach *Syna Szawła* też słychać strzały, wiadomo kto ginie, a potem zapada cisza i oddala się kurtyna z zielonej ściany lasu. Przyroda zawsze niema, nieświadoma, niewinna, piękna, wypełniona tylko własnym trwaniem. I człowiek – rozumny, więc odpowiedzialny. Ten ontologiczny obraz w każdej konfiguracji działa na odbiorcę.

Od Profesora Iwo Rachwał zasłyszał, że w czasie powojennej odbudowy Warszawy w powietrzu było tyle pyłu, że osiadał nawet na twarzach przechodniów. Przejrzal rocznik „Stolicy” z 1955 roku, wybrał kadry z kronik filmowych z 1945 roku i w dwudziałowej projekcji video równoległe pokazał dokumentalne kadry z chmurami pyłu, towarzyszącego budowaniu Warszawy od nowa, i rzeźbiarskie ujęcia głowy, rąk, skóry i całej sylwetki mężczyzny pod zeskorpiałym kurzem. Monumentalny portret budowniczego zaczyna symbolizować niepamięć. Poruszające i refleksyjne.

Niektórzy autorzy sprzeniewierzyli się kontraktowi twórcemu, odwołali się do osobistych doświadczeń, własnych lektur i relacji bliskich im osób, całkowicie pomijając podany zestaw książek. Lecz wywiązali się z przyrzeczonej otwartości. Dlatego prace Justyny Łoś, Filipa Madej-

skiego, Macieja Szcześniaka, Piotra Urbańskiego też znalazły się na wystawie. Profesor czuwa nad uchwyceniem momentu, kiedy doświadczenie artystyczne zwiąże ekspresję autora z rzeczywistością zewnętrzną w plastyczny przekaz. A poza tym jest dla swoich uczniów partnerem. Nie uczy postaw i nie kwalifikuje poziomu intelektualnego obszaru działań. Kowalnię opuszczają artyści z poczuciem formy, która nie może być pustym kształtem.

Lektury, galeria Salon Akademii, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 28.09 – 30.10.2015

Fot. Jonasz Chlebowski, Magdalena Morawik i Marta Wódz

Marzenna Guzowska – pisze o sztuce, autorka i redaktorka publikacji, wieloletnia recenzentka „Więzi”.

MY, WY, ONI

Muskau Art Project – w poszukiwaniu tożsamości miejsca

Grzegorz Stachańczyk

Wpisany na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, położony po obu stronach granicy Polski i Niemiec Park Mużakowski jest w Polsce mało znany. Należy do najwybitniejszych kompozycji krajobrazowych I połowy XIX wieku. Wytyczony z wielkim rozmachem przez właściciela lokalnych dóbr księcia Hermanna von Pückler-Muskau zajmuje powierzchnię ponad 800 hektarów, z czego dwie trzecie znajduje się po polskiej stronie.

Nie przypomina typowej kompozycji parkowej, lecz jest żywym organizmem, krajobrazem kulturowym

z terenami zurbanizowanymi – miastem Bad Muskau (Mużaków) i jego dawnymi przedmieściami położonymi po stronie wschodniej (obecnie miasto Łęknica) wraz z mieszkańcami. Historyczna koncepcja łącząca różne aspekty sztuki i natury już za życia twórcy uznana została za wybitną i zajmowała znaczące miejsce w kulturze Niemiec. Fakt ten stał się przyczynkiem do jej pielęgnowania przez kolejnych właścicieli i mieszkańców, dla których park był przedmiotem dumy, cieszył się wśród nich prestiżem. Ten precyzyjnie zaprojektowany mikroświat, pogrążony w sennej codzienności, rozpadł się wraz z ustanowieniem nowego porządku w Europie po 1945 roku.

Zdegradowany jako dzieło sztuki, przedzielony granicą państwową, w świadomości osadników ze wschodnich



rubieży dawnej Rzeczypospolitej funkcjonował jako element obcej rzeczywistości, wywołującej jednoznacznie negatywne odczucia i skojarzenia.

Nieoczekiwany zwrot w historii tego miejsca nastąpił w końcu lat 80. ubiegłego wieku. W trakcie zachodzących w Europie Środkowo-Wschodniej burzliwych zmian politycznych w miejscu tym w mikroskali uwidoczniły się złożone aspekty przemian obserwowane w Europie. Likwidowane w początkach lat 90. zakłady produkcyjne zastąpiły rozwijające lokalne inicjatywy, doraźnie zaspakajające popyt sąsiadów zza Nysy, którzy teraz bez ograniczeń stali się klientami jednego z największych na granicy zachodniej targowisk, wielu domów publicznych, stacji benzynowych. Obiecujący rynek pracy przyciągnął mieszkańców z najodleglejszych stron Polski, stał się ziemią obiecaną dla obywateli Europy Wschodniej i Południowej.

W tym samym czasie konserwatorzy polscy i niemieccy podjęli współpracę, której celem stała się reintegracja historycznej kompozycji parku. Jej szybkie postępy w niedługim czasie odmieniły oblicze parku. Po stronie niemieckiej

odbudowano pałac i przywrócono funkcje najważniejszym obiektom architektury. Po stronie polskiej przeszło 500 hektarów naturalistycznego parku objęto ochroną, przywrócono historyczną strukturę wnętrza parkowym, odtworzono powiązania widokowe ze stroną niemiecką, zrekonstruowano drogi, a kompozycję ponownie połączono odbudowanymi mostami na Nysie. Zarządzający parkiem rozwijali programy edukacyjne i promocyjne, włączając w proces rewaloryzacji lokalne społeczności. Bazar stopniowo zamierał, a park zaczął pełnić prymarną rolę i nabierał, szczególnie dla społeczności Łęknicy, coraz większego znaczenia nie tylko w sensie wizerunkowym, ale i ekonomicznym.

W tym niezwykle interesującym momencie, w przededniu kolejnej transformacji tego miejsca, rozpoczęty został *Muskau Art Project – w poszukiwaniu tożsamości miejsca*.

Pomysł zrodził się w Pracowni Rysunku i Form Monumentalnych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych

i jest realizowany już od dwóch lat we współpracy ASP z zarządcami Parku Mużakowskiego – saksońską Fundacją „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau” i Narodowym Instytutem Dziedzictwa.

Projekt został pomyślany jako trzyletnie warsztaty w plenerze realizowane zarówno po polskiej, jak i niemieckiej stronie parku oraz w obu przygranicznych miastach – Bad Muskau i Łęknicy. Tematem przewodnim było określenie tożsamości miejsca w trzech różnych płaszczyznach – przestrzennej, społecznej i kulturowej.

W pierwszym sezonie, w 2014 roku, skoncentrowano się na obserwowaniu wpływu reintegracji parku na

Aktualność tego przesłania została zwizualizowana na wystawie kończącej warsztaty, na której pokazano około 150 portretów zestawionych z litografiami przedstawiającymi ideę księcia Pücklera.

Obu warsztatom towarzyszyły wykłady zaproszonych gości, w roku 2014 Lecha Karwowskiego, dyrektora Muzeum Narodowego w Szczecinie, a w 2015 Andrzeja Saja, redaktora naczelnego czasopisma artystycznego „Format”. Dotychczasowe edycje warsztatów zakończone zostały wystawami w Domu Kawalerskim w zespole rezydencjonalnym w Bad Muskau, przeniesionymi następnie do Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze oraz do



zmiany w jego otoczeniu. Przywrócenie spójności jego kompozycji, oczywiście już w sensie konserwatorskim, odcisnęło znaczące piętno na świadomości mieszkańców. W płaszczyźnie kulturowej różnice społecznościami obu przygranicznych miast są nadal wyraźne i mocno utrwalone. I choć refleksja ta wydaje się oczywista, to w wielu realizacjach studenckich myśl ta została zapisana w sposób zaskakująco trafny i zapewne zastanawiający dla wielu mieszkańców sąsiadujących miast.

W roku 2015, w którym przypadły obchody 200-lecia założenia parku, warsztaty stanowiły szczególne wyzwanie. Zadaniem studentów było stworzenie portretu zbiorowego mieszkańców obu miasteczek. Inspiracją dla tak postawionego tematu był manifest twórcy parku, w którym włączał on lokalną społeczność nie tylko w proces jego tworzenia, ale też oddawał w jej ręce odpowiedzialność za jego utrzymanie. Czynił ich tym samym nie tylko spadkobiercami, ale i depozytariuszami swojej idei.



Warszawy, gdzie zostały zaprezentowane w auli rektoratu Pałacu Czapskich (w 2014) i w Lutheraneum kościoła ewangelicko-augsburskiego pw. Świętej Twórcy (2015). Wydane zostały dwujęzyczne katalogi, stanowiące zapis zrealizowanych działań.

W roku bieżącym warsztaty będą próbą wzajemnego przybliżenia społecznościom przygranicznych miast wybitnych dla obu kultur postaci doby romantyzmu – księcia Hermanna von Pückler-Muskau i Juliusza Słowackiego.

Punktem wyjścia działań warsztatowych będzie osiem sekstyn z *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu Słowackiego*, poświęconych niemieckiemu księciu. Obaj w odstępie kilku miesięcy podczas podróży na Bliski Wschód znaleźli się w tym samym miejscu w Grecji. Poeta zafascynowany postacią Pücklera stworzył jej literacki opis.

Symboliczne spotkanie tych dwóch wybitnych osobowości jako temat warsztatów studenckich stanowić będzie ciekawą propozycję pogłębienia kulturowego zbliżenia społeczności obu krajów.

Projekt ma charakter ponadprogramowy i jest propozycją skierowaną do studentów Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki. W 2015 roku wzięli w nim udział również studenci Wydziału Grafiki. Także w 2016 roku planowana jest realizacja warsztatów we współpracy tych wydziałów.

Grzegorz Stachańczyk – dr hab., prof. ndzw., prowadzi Pracownię Rysunku i Form Monumentalnych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Fot. Arkadiusz Jankowski, Michał Kowalczyk, Hana Slaninova



Wystawa ASP W/WM15 we Wrocławiu

Artur Winiarski

Gobbledygook to ironiczne określenie języka biurokracji, używanego przez polityków, socjologów i urzędników wielkich organizacji międzynarodowych jak Organizacja Narodów Zjednoczonych czy Unia Europejska, charakteryzującego się zawilocią, niejasnością, nadętym stylem pełnym długich, trudnych wyrazów powiązanych skomplikowaną, pokrętną składnią, często niemal zupełnie niezrozumiałą dla osób postronnych, spoza kręgu wtajemniczonych posługujących się tym językiem. Choć jest to słowo angielskie, jednak zaskakuje zrozumiałym intuicyjnie onomatopeicznym brzmieniem także ludzi posługujących się innymi językami. *Gobble* bowiem sugeruje bulgot¹.

Słowo to brzmi swojsko także dla tych, którzy na co dzień muszą borykać się z narastającą w ostatnich latach biurokratyzacją nauki, w tym szkolnictwa artystycznego –

z powodu sprawozdawczości, rosnącą liczbą ankiet, ram, programów, sylabusów, tabel, macierzy itp., a także wytycznych do ich opracowywania i licznych ponagleń. Na konferencjach dotyczących konieczności wprowadzenia kolejnych czynników ich uczestnicy przez kilka pierwszych godzin próbują ustalić, czy w ogóle się nawzajem rozumieją i czy posługują się tymi samymi formułkami dla określenia tych samych zjawisk. Narasta też zjawisko dopasowywania na siłę parametrów i języka nauki do potrzeb sprawozdawczości z zakresu sztuki. Pleni się zatem dziwny twór – metajęzyk posługujący się parametrami przewidzianymi dla nauki wklejonymi w ramy szkolnictwa artystycznego.

Problem ten budzi coraz więcej kontrowersji w środowiskach akademickich. Wyrazem tego może być komentarz, jaki został zamieszczony w *Raporcie samooceny jakości kształcenia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*

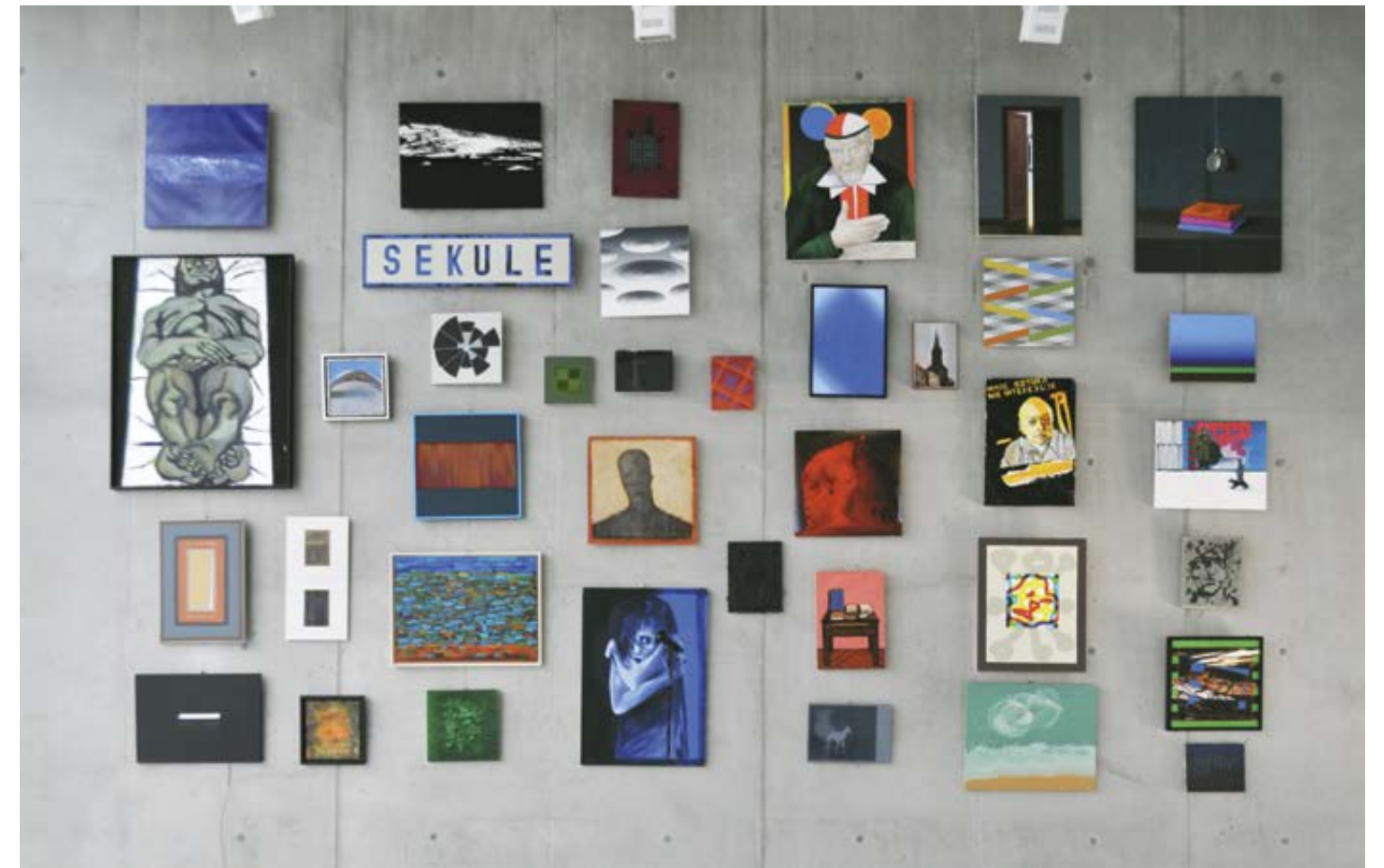


1 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1991, s. 194.

w roku akademickim 2013/2014 w części przygotowanej na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną:

Obowiązek przygotowania biurokratycznych sprawozdań zajmuje dużo czasu i wcale nie przekłada się na jakość kształcenia. Dla naukowca-dydaktyka jest oczywistą rzeczą, że doskonałi środki pracy ze studentami i podnosi swoje kwalifikacje. To wynika z charakteru jego pracy. Narzucanie na to rygorystycznych, biurokratycznych wymogów czyni ze sprawozdania fikcję

zacyjnym Wydziału i oznacza Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie lamane przez Wydział Malarstwa 15. Tak oto sztukę można łatwo sprowadzić do wskaźników statystycznych czy informatycznych, które stały się zaskakującym symbolem naszych czasów. Coś, co zostało wymyślone jako ułatwienie, bardzo szybko może zamienić się w nadmierną uciążliwość, skutkującą utratą istoty i idei Sztuki. Warto baczyć, by sztuki nie sprowadzić do zliczania kodów, symboli czy wyliczanki procentowych wskaźników ujętych w tabelę, których nikt nie czyta.



i nie powoduje żadnych skutków dla poprawienia jakości nauczania – to wymysł niekompetentnych urzędników. Jeżeli dodamy do tego niskie pensje i idącą za tym konieczność zatrudniania się poza macierzystym miejscem pracy, to czas przeznaczony na własny rozwój gwałtownie się kurczy².

Ten wstęp odnoszący się do problematyki biurokratyzacji szkolnictwa artystycznego umieszczony w tekście omawiającym wystawę Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zorganizowaną we wrocławskiej ASP w ramach wymiany ekspozycji nie jest nieporozumieniem. Tytuł wystawy *ASP W/WM15* jest kodem parametry-

Prawdziwa sztuka i tak mieści się w granicach statystycznego błędu. Tak rzadko się pojawia. Powstaje na styku Ducha i Rozumu, sprawozdawczość nie jest jej środowiskiem.

Fot. Artur Winiarski

2 *Raport samooceny jakości kształcenia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w roku akademickim 2013/2014*, Warszawa 2015, s. 3.

Sztuka – Sławomira Marca – dobra na wszystko

Magdalena Sołtys

Sławomir Marzec posiada poczucie humoru, co ma niemalże znaczenie w przypadku jego „Obrazów użytkowych”, przede wszystkim zaś wykazuje się przenikliwością spraw ludzkich, kultury i życia społecznego, spraw samej sztuki. Jako abstrakcjonista wcale nie obiera perspektywy wyobcowania z nich. Nieskalaność abstrakcji jest jednak dla niego zbyt idealistyczna, może jej „bezużyteczność” jest bezużyteczna.

Te obrazy formatują się prostokątem o proporcji według zasady złotego podziału. Powierzchnia równomiernie założona jest – poza wyodrębnioną z reguły dolną, wąską listwą bieli – kolorem wielowarstwowym, spiętrzoną, melanżowym, nakrapianym, wibrującym odcieniami i świetlistym – oferującym złudzenia optyczne. Efekt taki zostaje osiągnięty dzięki zastosowaniu techniki bliskiej neoekspresjonistycznemu pointyizmowi, stąd obrazy charakteryzują się swoistą pikselizacją. Podstawową paletę stanowi siedem barw tęczy, choć bez przesadnej dyscypliny w tym względzie. Powstają koktajle kolorystyczne, mieszaniny-mikstury. Przy czym obrazy dają jednolite, jednoznaczne komunikaty kolorystyczne. To znaczy, że skrótowo i automatycznie identyfikujemy je – przy całej ich kolorystycznej złożoności – jako zielony, indygo, czerwony, żółty itd. Kolor jest jeszcze dookreślony powidokowo barwą rantów blejtramu, na które nacieka. Powstaje efekt kolorowej, chropawej ściany, jakiegoś tynku – maska nieartystyczności. Abstrakcja tym samym znajduje się w swoistej sytuacji „dojścia do ściany” – niemal zderzenia z utopią pełnego odrzeczywistnienia i uogólnienia – uzyskując właśnie ten „dosłowny”, mularski wyraz. Ta abstrakcja pozornie nic nie przedstawia i nic nie znaczy. A przedstawia ścianę nieobojętnego, nieautonomicznego koloru (z werbalnym aneksem – o czym dalej).

Marzec, kolorem ustanawiając abstrakcję, opowiada się za jego funkcją i wartością przedstawieniową. Kolor ma przecież immanentną zdolność do przekazywania znaczeń, afektywną, energetyczną, psychologiczną naturę i bogatą symbolikę. Podlega czynnikom kulturowym, a jak twierdzi Marzec, „Obrazy użytkowe” sumują w sobie jego wielokulturowość. Według niego kolor ma posiadać magiczne moce, zmyślnie uważone, spreparowane intencje. Artysta wyjawia, że „tęskni za kolorem jako poruszeniem i stanem duszy”. Dopuszcza się zatem na płótnach rytuałów, niemal prymitywnych, plemiennych, by to osiągnąć. Działa niczym szaman, który był odpowiedzialny między innymi za sprowadzanie deszczu.

Malarz nadaje obrazom tytuły: *Obraz na poprawę pamięci, Obraz na słoneczną pogodę, Obraz przeciw chrypcę, Obraz na uspokojenie, Obraz na poprawę kondycji, Obraz na karierę estradową, Obraz na przyrost prestiżu, Obraz na przyrost cierpliwości, Obraz na pomnożenie majątku, Obraz na wzmoczenie inteligencji, Obraz na porost włosów, Obraz*



przeciw korkom ulicznym, Obraz przeciw rdzawieniu duszy, Obraz przeciw nieuzasadnionym melancholiom, Obraz na ironie przenikliwe... Obrazy są więc postulatyczne. Zakładają potrzebę – u odbiorcy/odbiorców – intensyfikacji, nasilenia, natężenia, progresu, zwielokrotnienia, spotęgowania, wzrostu, wzmocnienia, zaostrenia, zwiększenia. Są wyrazem apetytu na życie, na jego wygodę, treści, pełni. Obrazy są korekcyjne – naprawcze, ułatwiające, niosą ulepszenie, udoskonalenie, udogodnienie, usprawnienie. Są i obrazy przewencyjne. Wszystkie one dotyczą jakości życia i wychodzą naprzeciw potencjalnym potrzebom. Bądź też wytykają jakieś ludzkie przywary.

W tytułach mieści się dyskretna, naskórkowa, niezobowiązująca opowieść, facecja o egzystencji. Są one odręcznym wpisem w języku łacińskim na froncie obrazu, określającym jego zastosowanie. (Tłumaczenia pojawiają się tuż obok niego, w standardowym opisie). Tytuł staje się więc częścią obrazu, a nie li tylko informacyjnym czy literackim uzupełnieniem. To osobliwy wiersz rozpisany na obrazy, jakaś quasi-poezja. Jakby tomik, w którym kolejne wiersze eksponowane są na kolejnych, osobnych kartach z ilustracjami. Te są ekspresyjne, sugestywne i niejednokrotnie mieszczą się zgrabnie w spodziewanych, dość oczywistych symbolizacjach kolorów,

prostych wskazaniach, jakie dają kolorystyczne skojarzenia. Nie zawsze jednak, czasem mamy taką iluzję, a kiedy indziej staramy się doszukać związku koloru i zastosowania, ich przekładalności. Niemniej kolor i tylko kolor pełni tu funkcje ilustracyjne – nieważne na jakim poziomie adekwatności.

Te obrazy w istocie nie są trudne czy hermetyczne. Są przyjazne, bo działają na prostej zasadzie – koloru, oraz mówią – w sferze tekstu – o wspólnych, niezawilych sprawach ludzi. Teksty-tytuły wydają się nieco prześmiewcze, ale w tonie przyjaznym, pobłażliwym – przez współuczestniczenie, współodczuwanie. Te obrazy działają – bo skupiają na sobie odbiorcę, który jest zaciękwiony, rozbawiony i pobudzony. Nie jest on zobligowany do skrajnych przeżyć, powagi i znanstwa. Skuteczność sztuki to nade wszystko zwrócenie na siebie uwagi odbiorcy, doraźne zaistnienie (o jakimś charakterze – emocjonalnym, dramatycznym, intelektualnym, estetycznym, ludycznym...) w spersonalizowanym odbiorze, a niekoniecznie ponadto wywieranie wpływu na rzeczywistość, wypełnianie konkretnych uogólnionych/umasowionych zadań celowych, bycie orężem itp. A może w ogóle nie. W przypadku obrazów Marca nie chodzi o działanie na zewnątrz, o przekroczenie obszaru sztuki

– te obrazy nie rozładują korków, nie zastąpią lecytyny, fizycznej aktywności, nie sypną manną z nieba czy z Lotto. Sztuka ma swoją przestrzeń. I w niej te obrazy działają, są użytkowe – jak i jako sztuka, bo tu komunikują. (Choć nie należy zapominać, że sztuka miała i ma aspiracje, żeby zmieniać świat, była i jest też instrumentalizowana. Należy do kultury, znajduje się w obiegu społecznym, i to ma swoje konsekwencje dla jej pożytecznego istnienia w świecie). Daje się jednak zauważyć to, że współcześnie część artystów społecznie zaangażowanych przeżywa rozczarowanie na punkcie swojej artystycznej skuteczności. „Obrazy użytkowe” – znając krytyczne poglądy Marca dotyczące sztuki najnowszej, te na temat sztuki krytycznej i właśnie społecznie zaangażowanej – można by rozumieć jako ironiczny komentarz do ich operatywnych aspiracji w sprawach społecznych i politycznych. Może przestrzenie działania i sprawczości sztuki są artefaktyczne, a przynajmniej mocno ograniczone i niesamodzielne, niewyemancypowane – bardziej niż się to dziś wydaje. Ale to pytanie otwarte.

Artysta nieco zwodzi widza swoim sceptycyzmem – tym samym prowokuje do zastanowienia. Wyjaśnia mianowicie w nocie towarzyszącej wystawie:

Właściwie nie jest ważne, czy te obrazy działają. Niemniej sam fakt ich istnienia stanowi źródło

krytycznej refleksji i wyrotowych idei. I to nieomal w każdym możliwym przypadku. Jeśli bowiem działają, to stanowią dowód, że chybiona jest nasza cywilizacja oparta na niszczeniu środowiska. Jeśli nie działają, to demaskują w ten sposób utratę więzi z pierwotną naturą. Jeśli natomiast czasami działają, a czasami nie działają, to jeszcze gorzej, bo dowodzą, iż świat jest przypadkowy.

Każdy z wariantów odnosi działanie sztuki do jej instynktownych funkcji, pewnej ekologii, natury czy naturalizmu świata, relacji natura – kultura, przypadek – reguła. Marzec także wyjawia, że jego kolor sumuje i miksuje w sobie własną wielokulturowość. Naraża go więc w pewnym sensie na niebezpieczeństwo zatracenia się w sobie, utraty skuteczności komunikacyjnej, kontekstów, zdolności do wyraźnych znaczeniowych rozstrzygnięć, i w ten sposób zautonomizowania się. Pokazuje jego nabyty kosmopolityzm albo, co bardziej tu pasuje, próbuje z nadzieją dowieść, że kody koloru należą do uniwersaliów kulturowych. Każdy widz na podstawie własnej autopsji może odpowiedzieć sobie na pytanie, czy kolor coś może, czy działa, czy niedomaga – czy w sztuce, tej sztuce, czy poza nią. Marzec przeprowadza kolorystyczny eksperyment, którego wyników nie będzie mu łatwo poznać. Ale jego



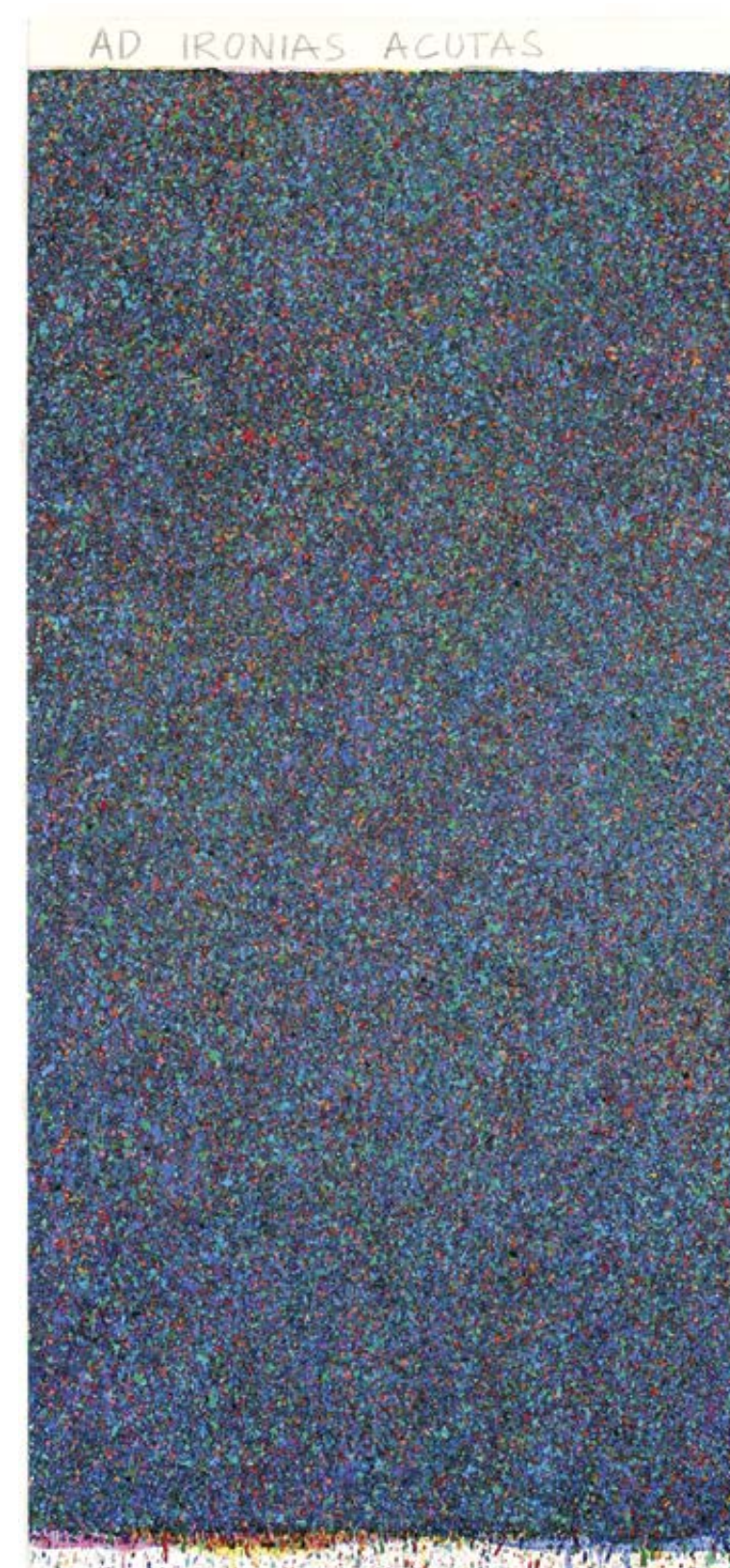
obrazy na pewno działają, może dlatego, że nie działają wyłącznie kolorem.

Na marginesie dodam, że dla intelektualisty akt intelektualny często równa się działaniu. I tak chyba jest i w tym przypadku. To, co pomyślane i jeszcze co wyartykułowane słowem, jest nacechowane sprawczością. Nie musi być spełnione jako fakt dokonany, z odnotowanym skutkiem. Wystarczy by był sprawczością potencjalną czy wolą sprawczą. Intelektualny postulat działania jest deklaracją aktywnej postawy. Nadto „Obrazy użytkowe” mają charakter dyskursu. Marzec to typowy artysta-intelektualista (przecież krytyk i teoretyk sztuki).

„Obrazy użytkowe” są o poważnych sprawach, o samej sztuce, i są żartem. Mówią o więzi współczesnego człowieka z naturą i o kodach kultury, skutkach cywilizacyjnych. Działają, co ważne, poprzez synergię dwóch odmiennych języków – systemów znaków – języka pisanego i barwy jako języka w malarstwie abstrakcyjnym. Marzec zajmuje się antropologią (współczesnego) koloru. Puszczą do widza oko, to wymaga odwzajemnienia. I to wystarczy do porozumienia poprzez sztukę. Sztuka Marca – z jej mądrością, subtelnością i życzliwością – jest dobra na wszystko. A to dobrze się składa, bo kilka lat temu zaprezentował w Galerii XX1 instalację poświęconą obecności słowa „wszystko” w naszej rzeczywistości. Podsumował ją aforyzmem: „Mimo że życie często toczy się na poziomie gry resztkami, symulacji czy pozoru, to nadal jest to gra o wszystko”. Sztuka różnie się wyraża i różny ma kształt, ale, miejmy nadzieję, jest dobra na wszystko. Jest też grą o wszystko – a to już dobrze wiedz jej uczestnicy.

Sławomir Marzec, Obrazy użytkowe, 20.01 – 05.02.2016
Galeria Fibak, Warszawa, kurator: Maria Zielińska.
Wystawę objął patronatem rektor ASP w Warszawie prof. Adam Myjak.

Sławomir Marzec – ur. w 1962 r. w Lublinie. Artysta wizualny, co w jego przypadku znaczy, że jest malarzem abstrakcjonistą, performerem, twórcą instalacji, form rzeźbiarskich, grafiki komputerowej, fotografii przetworzonej i filmu. Zajmuje się sztuką także jako krytyk i teoretyk. Profesor sztuk plastycznych. Studiował na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie; dyplom obronił w 1986 r. w pracowni prof. Stefana Gierowskiego, aneks przygotował pod kierunkiem prof. Ryszarda Winiarskiego. Studiował także w Pracowni Form Przestrzennych prof. Günthera Ueckera w Kunstakademie w Düsseldorfie w 1988 r. Od tego roku jest wykładowcą na macierzystej uczelni, a od 2003 także w Instytucie Architektury Krajobrazu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. W połowie lat 80. wystawiał z grupowaniem Pracownia



Winiarskiego. Autor książek, m.in. *Sztuka polska 1993–2014. Arthome versus Artworld i Wszystko, czyli obraz i obrazy*. Publikuje teksty w „New York Art Magazine”, „Contemporary”, „Exicite”, „Kresach”. W 2015 r. został jednym z założycieli Forum Nowej Autonomii Sztuki.

Fot. archiwum artysty



Frank Stella, *Olkienniki III*,
1972, tektura falista, pilsń,
farba i drewno, wł. prywatna

Zasady konstrukcji

Zofia Jabłonowska-Ratajska

„Lubię malować na czymś, co sobie sam zrobię” – mówi Frank Stella i kształtuje malarskie podłoża w zaskakujące formy, konstruuje obiekty, reliefy jednak wciąż pozostające obrazami. Ich struktura jest efektem konsekwentnego pogłębiania intelektualnego i estetycznego potencjału geometrii oraz poszerzania malarskiej przestrzeni. Prace z jednego tylko, ale przełomowego dla artysty cyklu „Polskie miasteczka” możemy oglądać do 20 czerwca w Muzeum Historii Żydów Polskich

POLIN. Frank Stella i synagogi dawnej Polski to pierwsza wystawa tego wybitnego przedstawiciela powojennej sztuki amerykańskiej w Warszawie, nieprzypadkowo zorganizowana właśnie w tym miejscu, „uprawomocniona” silnym polskim akcentem eksponowanego cyklu. Wyjątkowa, bo akcent ten dotyczy bardziej formy i stylu niż treści.

Została skomponowana z trzech części. Na początku, w czytelnej, multimedialnej formie, można obejrzeć inspirację Stelli, drewniane bożnice dawnej Rzeczypospolitej, opisane i udokumentowane w wydanym w 1957 roku albumie Marii i Kazimierza Piechotków. Piechotkowie zebrali ocalałe przedwojenne zdjęcia i rysunki pomiarowe synagog, powstałe w ramach inwentaryzacji przeprowadzanej przez Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej. Rozpoczął ją Oskar Sosnowski, włączyli się w nią inni architekci, często studenci, pragnący ocalić niszczone budowle. Autorem wielu fotografii jest Szymon Zajczyk – żydowski inwentaryzator i historyk sztuki, zamordowany w 1944 roku. Synagogi drewniane stanowią – jak pisał prof. Jan Zachwatowicz – „najwyższe osiągnięcie kunsztu ciesielskiego”. Kunszt ów tak dalece zafascynował Stellę, że stworzył cykl wielkoformatowych

obrazów-reliefów niemal powtarzających fragmenty budowli. We właściwej, najważniejszej części wystawy oglądamy nie tylko reliefy, ale też wszystkie etapy pracy nad nimi: a więc rysunki przygotowawcze i wymiarowe, drewniane monochromatyczne modele, malowane makiety z tektury. Trzecia część to pokazywany w osobnej sali artystyczny komentarz trojga polskich artystów. W ten sposób zapośredniczony przez Stellę obraz synagog objawia się jako coraz odleglejsze echo motywu, który w latach 50., gdy powstawał album, wciąż jeszcze był żywą historią, w latach 70. stanowił już tylko mgliste odniesienie, dziś zaś od dawna został wymazany z rzeczywistego doświadczenia.

Na czym polegał przełom „Polskich miasteczek”? Urodzony w 1926 roku Stella, od końca lat 50. związał się z Nowym Jorkiem, gdzie tworzył monochromatyczne płótna o rygorystycznych, równoległych podziałach (słynny cykl „Czarne obrazy” wystawił już w 1960). Bardzo szybko zyskał sławę, w następnych latach jego prace należały do najdroższych współczesnych dzieł. Tworzył w kręgu artystów określanym mianem pomalarskiej abstrakcji – terminem, który miał podkreślać jej linearny charakter, różny od poprzednich, malarskich odmian

Frank Stella na tle
pracy *Bogoria IV* z 1971 r.
(kolekcja Raplh DeLuca);
dzięki uprzejmości
Marianne Boesky Gallery,
New York and Dominique
Lévy, New York/London.
Fot. Kristine Larsen



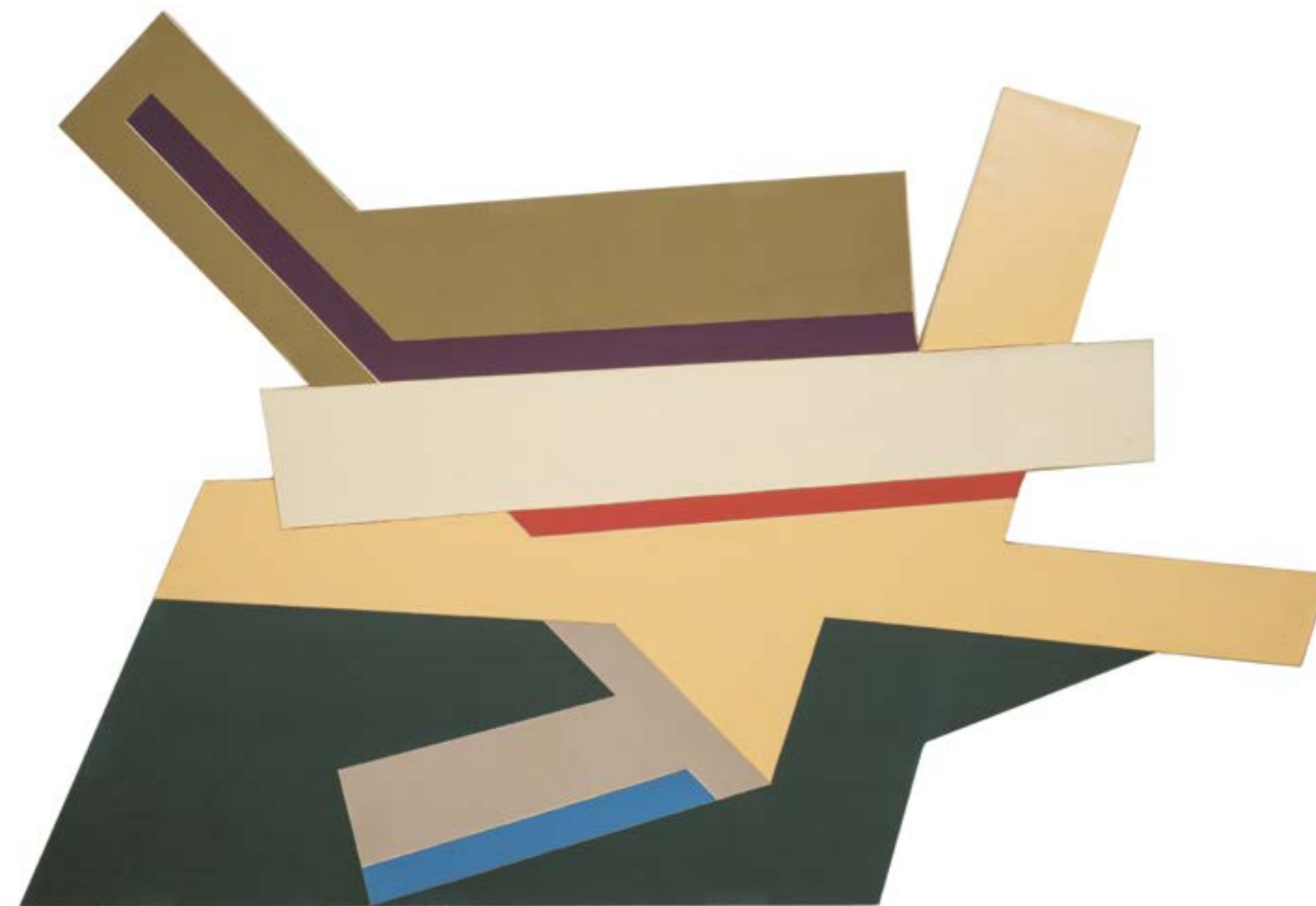
abstrakcji. Wcześniej, w pierwszej powojennej dekadzie, geometria wydawała się wielu artystom ograniczeniem swobody i siły wyrazu. Spontaniczny gest, emocje, ekspresja i kolor zdominowały amerykańskie malarstwo nieprzedstawiające, pojawiły się tak nowatorskie osobowości jak Jackson Pollock czy Willem de Kooning. Abstrakcyjny ekspresjonizm stał się niemalże obowiązującym stylem, co wkrótce wywołało falę krytyki, głównie z pozycji pop-artu. Zwrot ku geometrii, jej konstrukcyjnej sile, autonomii sztuki znajdował się z kolei w opozycji do partowskiego łączenia sztuki z życiem. Pośród artystów zestawiających czyste barwy i proste formy geometryczne, wiążących kolor bezpośrednio z ich powierzchnią, eksperymentujących z mocnymi konturami figur (hard-edge) i kształtami monumentalnych płócien (jak Morris Louis, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly) Frank Stella należał do najbardziej konsekwentnych. Choć korzenie tego nowego malarstwa były modernistyczne, to jednak jego filozofia negowała wiarę w uniwersalne wartości dawnej awangardy. Kształt obrazu pokrytego równoległymi pasami koloru wydawał się ważniejszy niż cokolwiek innego, zbliżając go do obiektu i minimalistycznej rzeźby.

Struktura zdaje się zasadniczą treścią prac Stelli, nie jedynie „rusztowaniem”, które służy prezentacji dzieła. Obrazy są dokładnie tym, co widać. Sam Stella mówił:

Moje malarstwo opiera się na tym, że to, co jest do oglądania, tam się znajduje. To rzeczywiście jest przedmiot. Wszystko, co chcę, by inni odebrali z moich obrazów i co sam z nich czerpię, to fakt, że całą ideę widać bez wątpliwości. To, co widzisz jest tym, co widzisz („Art News” 1966, nr 5).

Jednolity, symetrycznie kładziony kolor jest ściśle związany z kształtowaną według linii geometrycznych figur powierzchnią, którą pokrywa. Nie wnikamy w to, co dzieje się wewnątrz obrazu, nie śledzimy niuansów koloru i gestów pędzla – sam obraz, jego ukształtowanie, forma staje się tym „gestem”. Stopniowo obrazy Stelli zyskują coraz więcej koloru, paleta barw staje się w niektórych tak intensywna, że nabierają niemal barokowego przepychu, wzbogaconego kształtem, kolażem, różnorodnością. Ale struktura, porządek geometrii, niezależnie od krytycznego traktowania konstruktywistycznych idei, pozostaje dla artysty swego rodzaju trwałym oparciem. Interesuje go współlistnienie, wzajemne oddziaływanie,

Szkice, modele i makiety Franka Stelli do „Lanckorony”



penetracja i zależności między figurami. Otwiera obraz na trzeci wymiar, próbując poszerzyć granice malarstwa. W swych poszukiwaniach korzysta z lekcji zawsze mu bliższej architektury. Przez jakiś czas dzielił pracownię z architektem Richardem Meierem i to on właśnie, już w latach 70., pokazał mu album małżeństwa Piechotków, wydany w Stanach dwa lata po polskiej edycji. Studia nad konstrukcją bożnic owocują dziełami, w których potencjał i energia, jaką dawało malarstwo dotąd łączenie ze sobą różnych figur geometrycznych, wykorzystuje dla wychodzenia w przestrzeń. Przez odwołanie do nieistniejącego, a jednocześnie powtórzenie fragmentów budowli w innej skali i kontekście, reliefy łączą w sobie wymiar utraty i pamięci. Przestały być jedynie intelektualną czy artystyczną spekulacją, zyskały realność konkretną. Zostały

wzbogacone o różnorodność materiałów, technik i kolorów – płyta pilśniowa, filc, papier, tkanina falista, drewno łączone, czasem płaskie, czasem wychodzące mocno w przestrzeń, malowane zielenią, błękitem, brązem, ale często też znacznie bardziej jaskrawymi barwami. Artysta wykonywał zresztą różne warianty kolorystyczne jednego motywu, tworzył ich graficzne repliki. Wśród 38 prezentowanych dzieł znalazł się też jeden szczególnie, bliższy minimalistycznym rzeźbom, relief aluminiowy (*Bogoria V*, 1974/1982). Stella podkreśla wagę warsztatu i techniki w budowaniu swoich prac: „Polskie obrazy zostały zaprojektowane prawidłowo i bardzo ściśle w sensie inżynierii. Spędziliśmy ogromne mnóstwo pracując nad detalami”.

Wystawa pozwala na obserwację procesu przetwarzania oryginału, a raczej jego dokumentacji, za sprawą

Frank Stella, *Odeisk I*, 1971, technika mieszana na płycie, 228,6×335,3 cm, wł. prywatna

wyobraźni i twórczej interpretacji. Towarzyszące „Polskim miasteczkom” prace Jana Mioduszewskiego oraz Katarzyny Kijek i Przemysława Adamskiego kontynuują tę interpretację. Mioduszewski staje się, za sprawą „urządzeń” pozwalających analizować i wybierać fragmenty synagogi, „tłumaczem abstrakcji”, a Kijek i Adamski pokazują w swojej animacji formy z obrazów Stelli, podlegające nieustannej zmianie miejsc i układów.

Tak jak brzmi motto tej ostatniej pracy: „rzeczywistość podlega nieustannej zmianie”. Tworzeniu towarzyszy niszczenie. Ale dobrze jest szukać zasad konstrukcji.

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

Frank Stella, *Bogoria IV*, 1971, technika mieszana, 228,6 × 279,4 × 12,7 cm, kolekcja Ralph DeLuca

Hipoteza dotycząca zasady budowy obrazu *Bogoria IV* Franka Stelli



Jan Mioduszewski, *Wirująca synagoga w Łunnej Woli* (na podstawie fot. Sz. Zajczyk), 2015, fotografia na plexi, silnik, 28 × 39 cm



Katarzyna Kijek, Przemysław Adamski, klatki z animowanej pętli inspirowanej serią *Polish Village* Franka Stelli

Frank Stella i synagogi dawnej Polski

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, 19.02 – 20.06.2016.

Artur Tanikowski – kurator i autor koncepcji wystawy
Clifford Chanin – autor pierwotnej koncepcji wystawy

Ewa Witkowska – kurator organizacyjny

Jan Strumillo – scenografia

Piotr Młodożeniec – identyfikacja wizualna wystawy

Marcin Władyka / studio headmade – projekt i skład katalogu wystawy

Jan Mioduszewski; Katarzyna Kijek / Przemysław Adamski – projekty artystyczne towarzyszące wystawie
Współorganizatorzy wystawy: Politechnika Warszawska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Fotografie z wystawy: Magdalena Starowiejska / Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

Copyright © 2016 for reproduced artworks of Frank Stella:

Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York

Kto ty jesteś? Autoportret zbiorowy Mariusza Filipowicza

Zofia Rojek

Osobliwym i zbawiennym dla mnie przeżyciem jest torowanie sobie drogi przez olbrzymią i niespokojną masę ludzką. Wszyscy są stopieni w jedną rzekę, a zarazem każdy znajduje swą drogę i swój cel. Dopiero w tak wielkim tłumie i ruchu czuję się naprawdę spokojny i samotny. Im większa na ulicach wrzawa, tym jestem spokojniejszy.

Johann Wolfgang Goethe, *Podróż włoska**

Projekt *Kto ty jesteś? Autoportret zbiorowy* to wynik wielomiesięcznej pracy Mariusza Filipowicza, polegającej na odwzorowywaniu na ciele artysty sylwetek, gestów i działań przypadkowo napotkanych ludzi. Zdjęcia stanowią ukoronowanie wieloetapowego procesu, który jest spójnym działaniem artystycznym na pograniczu performansu i sztuki ciała.

Zdjęcia Mariusza Filipowicza powstają w wyniku obserwacji tłumu. Artysta pozornie bez celu przemierza się po ulicach miast i pasażach centrów handlowych, szukając inspiracji w twarzach przypadkowo spotkanych przechodniów. Wrażenie, jakie na nim wywierają, odwzorowuje w seriach autoportretów realizowanych w niezwykle staranny, nieco teatralny sposób. Artysta modyfikuje własne ciało – poddaje je drobiazgowej charakteryzacji

* Przel. H. Krzeczkowski.

i stylizacji, również z użyciem rekwizytów i niezbędnych artefaktów. W momencie realizacji samej fotografii Filipowicz prowadzi grę aktorską z obiektywem, przez co jego działanie ma rozbudowany, performatywny charakter. Zdjęcia stanowią wynik szeregu podejmowanych wcześniej działań, przez co nie można ich rozpatrywać jedynie w kontekście finalnego wizerunku.

Poprzez pracę z własnym ciałem twórca oddaje symboliczny zespół cech osobowościowych przypadkowo spotkanych ludzi: migawkowe spojrzenie, cyniczny uśmiech, niejednoznaczny wyraz twarzy. Z każdym z bohaterów łączy się odrębna historia, którą Filipowicz opowiada poprzez grę gestów, ciągi skojarzeń, symbole i metafory. Tak artysta opisuje proces twórczy:

Po moich obserwacjach, które zwykle trwają 2–3 godziny, wracam do pracowni i robię notatki oraz szkice bohatera, który stanie się fuzją mnie i osoby, która mnie zainspirowała. Drugim etapem jest fotografia mojej postaci, wykadrowana mniej więcej do pasa. Do zdjęć przygotowuję się bardzo starannie z dbałością o charakteryzację i rekwizyty. Fotografia ta powstaje na niskoczulym materiale negatywowym [...].

Realizacja *Kto ty jesteś? Autoportret zbiorowy* stanowi fragment pracy doktorskiej fotografa. Składa się z kilku bardzo ekspresyjnych, stylizowanych autoportretów Filipowicza w klasycznym ujęciu *en trois quart*, utrzymanych w monochromatycznych odcieniach czerni i bieli.



Do celów ekspozycji w Galerii A19 artysta znacznie powiększył osiem portretów i połączył w jedną kompozycję, szczególnie pokrywającą nośnik o wymiarach ponad 3 na 35 m, znajdujący się na antresoli stacji Marymont warszawskiego metra. Fotografie zawieszono w zatłoczonym pasażu – przestrzeni ciągłego ruchu, uniemożliwiającej przechodniom jakąkolwiek interakcję. Umieszczenie tam portretów Filipowicza skutkuje nowymi kontekstami interpretacyjnymi i sprawia, że jego fotografie stają się zaangażowaną realizacją *site-specific*.

Postaci w jego portretach przerażają i fascynują jednocześnie, a ogromna skala projektu potęguje wrażenie wyobcowania w tłumie gigantów.

Czesław Miłosz w przedmowie do polskiego wydania *Malarza życia nowoczesnego* Charlesa Baudelaire'a pisał:

Znamiennym rysem wielkomiejskiego spacerowicza jest jego ambiwalentny stosunek do ulicznego tłumu. *Flâneur* nie istnieje bez konfrontacji z nim, bez owego w nim zatopienia. Stłoczona na ulicy ciżba ludzka jest dla niego świętem codziennych masek i przebrań, wielkim *theatrum*².

Trudno oprzeć się wrażeniu, że praktyka artystyczna Mariusza Filipowicza wynika ze swoistej interpretacji XIX-wiecznej figury ulicznego wędrowca, dla którego przemierzanie miasta stawało się źródłem nieskończonej inspiracji i pogrążającej go frustracji.

1 M. Filipowicz, *Kto ty jesteś? Autoportret zbiorowy*, praca doktorska zrealizowana na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016.

2 Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 15.



Baudelaire twierdził, że:

Człowiek zakochany w życiu wchodzi w tłum niby do olbrzymiego zbiornika elektryczności. Można by go też porównać do lustra, równie ogromnego jak ten tłum; do kalejdoskopu obdarzonego świadomością, przy każdym poruszeniu odsłaniającego wielorakie kształty życia i zmienne wdzięk wszystkich jego elementów. Jest to ja wiecznie niesyte wszelkiego nie-ja, w każdej chwili oddające je i wyrażające w obrazach bardziej żywych niż życie, zawsze niestałe i ulotne³.

Dla Filipowicza kontakt z tłumem to sposób na chłonięcie doznań i ocieranie się o konkretne historie. Każda z fotografii niesie ze sobą opowieść o wybranej postaci – przywołuje myśli, jakie powodowała w artyście, a także zespół popkulturowych klisz i szablonów. *Kto ty jesteś? Autoportret zbiorowy* to wystawa o poszukiwaniu w sobie Innego.

Ekspozycja została zrealizowana na antresoli stacji Marymont w Galerii A19, która działa od 2007 roku pod patronatem i opieką Instytutu Badań Przestrzeni

Publicznej. Galeria powstała już w fazie projektowania stacji i stała się miejscem pokazu prac wybieranych cyklicznie w konkursie. W projekcie wystroju wnętrza stacji zaplanowano specjalną przestrzeń do prezentacji sztuki najnowszej. Jest to ściana o wymiarach ponad 3 x 35 m, funkcjonująca jako zmieniający się element wnętrza. Jest to również miejsce, w którym codziennie pojawiają się tysiące pasażerów, a więc i potencjalnych gości galerii. Od 2007 roku na stacji prezentowane były prace młodych artystów i absolwentów uczelni artystycznych, którzy nie ukończyli 35 roku życia: Anny Pisarskiej, Julii Curyło, Zbigniewa Sikory, Mateusza Lenarta, Łukasza Rudnickiego, Piotra Wachowskiego oraz Karola Radziszewskiego. Od września 2012 do maja 2014 był tam realizowany projekt *1/∞ – original vs. reprodukcja*, w ramach którego były pokazywane prace Marcina Chomickiego, Mikołaja Dziekańskiego,

³ Ibidem, s. 20.

Arkadiusza Karapudy, Rafała Kowalskiego, Tomasza Milanowskiego, Jana Mioduszewskiego, Pawła Nocunia i Łukasza Rudnickiego z Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. Od września 2015 do września 2014 w galerii realizowano cykl „Metrowe komiksy”, podczas którego prace eksponowali młodzi polscy ilustratorzy tworzących w estetyce komiksu – Małgorzata Jabłońska, Piotr Macha, Marcin Podolec, Adam Wójcicki i Agata Zbylut. Kuratorką cyklu była Monika Malkowska.

Mariusz Filipowicz *Kto ty jesteś? Autoportret zbiorowy* Galeria A19, antresola stacji metra Marymont, Warszawa 22 października 2015 – 15 lutego 2016
Organizatorzy: Instytut Badań Przestrzeni Publicznej ASP w Warszawie, Metro Warszawskie

Mariusz Filipowicz – ur. 1974; zajmuje się grafiką i fotografią, doktor w dziedzinie sztuki plastycznej, dyscyplinie

sztuki piękne. Absolwent Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zatrudniony na stanowisku asystenta na macierzystym wydziale. Współpracuje z wieloma wydawnictwami i festiwalami, tworzy okładki do książek oraz plakaty. Laureat nagrody Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie (2015) oraz nagrody Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi na Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach (2015). Wystawą w Galerii A19 rozpoczął „FOTO METRO” – nowy cykl realizowany przez Instytut Przestrzeni Publicznej.

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



Inicjatywa ENTRY jest efektem współpracy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Państwa Agnieszki i Pawła Gieryńskich, Pana Dariusza Wasylkowskiego oraz Galerii Promocyjnej. W ramach Inicjatywy absolwenci warszawskiej ASP co roku mogą ubiegać się o nagrody – stypendium pieniężne. Efekty artystyczne każdej nagrody podsumowywane są wystawą w Galerii Promocyjnej. W 2015 roku laureatką nagrody Inicjatywy ENTRY została Marta Nadolle.

Marta Nadolle pokazuje swoje życie prywatne. Jak miliony ludzi w dobie Internetu? Nie, jej prace to nie facebook na płótnie, czy Instagram w technice własnej. Na wystawie *...a ja i tak was lubię* w Galerii Promocyjnej zobaczyliśmy coś unikatowo prawdziwego.

...a ja i tak was lubię

Stefania Olbrycht

Na swojej pierwszej indywidualnej wystawie absolwentka Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie Marta Nadolle (rocznik 1989) rozwija i w pełni prezentuje to, czego przedsmak dały jej prace, które można było zobaczyć podczas na pokaz *Coming Out Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie 2014*. Utrwalone na płótnach sceny z rodzinnego domu, film nakręcony w pracowni malarki oraz wiersz, który ujawniał jej myśli, celnie odpowiadały na

naturalną ludzką potrzebę podglądania cudzego życia. Nadolle nie jest jednak pospolitą ekshibicjonistką, jakich obecnie wiele, zwłaszcza w sieci, stąd jej działalność rysuje się niezwykle ciekawie.

Prace artystki uderzają ciepłem. Nadolle wybiera łagodne kolory: rozbielone różę, błękity, zielenie, brązy, nie brakuje jednak mocniejszych akcentów. Idealnie wyważone kolory i kompozycje, w których znajdziemy tylko najpotrzebniejsze elementy, świadczą o dojrzałości malarstwa Nadolle. Gama barwna, nieregularna kreska i plama przywodzą na myśl prace Marlene Dumas, co dostrzegła przed rokiem Katarzyna Urbańska z Salonu Akademii. Nadolle maluje dłońmi, rzadko sięga po pędzel. W rysunku znajdziemy za to długopis – przypomina się twórczość z zeszytowych marginesów, którą z nudów kultywował przecież każdy. Widzimy tu trochę sztuki naiwnej, art brutu, co świetnie podbija emocjonalność przekazu. Dzięki takim zabiegom obrazy są bardziej autentyczne i bliskie powszechnemu doświadczeniu. Jeszcze jeden ważny element – teksty na obrazach, jak u Marcina Maciejowskiego czy Pawła Susida. Poznajmy w końcu bohaterów płócien.

„Ale on fajnie pachnie” – czytamy napis nad dwoma postaciami siedzącymi w powietrzu. Zgarbiona, trochę „przy kości” dziewczyna wpatruje się w chłopaka, który lewituje obok niej. Ideal: starannie uczesany, w modnej koszuli, niezbyt męsko spleta odziane w wąskie spodnie



Jak będę bogata, kupię Ci dom w Sopocie, olej, płótno, 20x20 cm

Pójdiesz spać do Ziemka, technika własna, 150x150 cm



Ale on fajnie pachnie, technika własna, 150x200 cm

nóżki, na których spoczywa element decydujący – laptop z logiem jabłka. Dziewczyna spogląda bardziej na komputer, jednak to chłopiec obsypany jest pocałunkami z czerwonej szminki. Kto tu „fajnie pachnie”, kto jest obiektem pożądania? Nadolle dokumentuje zagadki dnia dzisiejszego i robi to z dużym dystansem, o czym świadczy również fakt, że twarze prawie wszystkich bohaterów jej obrazów to przemalowane zdjęcie samej artystki. Problem nawiązywania kontaktów przetacza się przez kolejne płótna. „Będzie, że się narzucasz” – surowa uwaga ląduje przed twarzą dziewczyny, przyslanając jej ekran laptopa. Współczesne konwenanse okazują się dużo bardziej zawile niż te sprzed dziesięcioleci. Dylematy i wątpliwo-

ści widzimy też w obrazie „Czemu tam nie pojedziesz?”. Trzy postacie rozstrzygają kwestię postawioną nie przez bohaterkę, lecz przez media. Na ekranie telewizora majaczy Wielki Kanion oraz niebieskie logo stacji telewizyjnej. Problem sztucznie wykreowany, namysł na twarzy pierwszoplanowej postaci – żywy.

Zmaganie się z oczekiwaniami otoczenia to jeden z motywów przewodnich wystawy. Każdorazowe starcie ze światem ujrzymy na 53 małych obrazkach, które stanowią swoisty dziennik malarki. Zaskakujące jest to, jak łatwo rozpoznajemy przedstawione sytuacje: „Boże, straciłam dzień” – Marta leży pod koldrą w towarzystwie laptopa i komórki; „Dobranoc i może do zobaczenia kiedyś” – Marta wychodzi z sieciówki po zakupowej kapitulacji; „UP AND DOWN” – motywuje z ekranu może sama Mell B, guru jędrnych pośladek, na które właśnie pracuje.

Prace Marty Nadolle to prawdziwy realizm, którego nie powstydziliby się Gustave Courbet czy Marcin

Maciejowski. Artystka wie, jak zakotwiczyć sceny w teraźniejszości, często przemycia symbole popkultury: logotypy marek, postaci z kreskówek; uważni odbiorcy odnajdą konkretne miejsca – znaną warszawską knajpę, w której sprzedaje się chleb i wino. Malarski dziennik Marty Nadolle może śmiało aspirować do roli dziennika jej pokolenia.

Na koniec zagadkowy obiekt – dwie wanny złożone tak, by tworzyły zamkniętą całość, dokładnie pokryte jasnymi farbami oraz napisem „A JA I TAK WAS LUBIĘ”. Być może to sarkofag dla złych doświadczeń, mimo których bohaterka „i tak nas lubi”. Interpretacja zależy od widza. To, co jest pewne, to prawda i szczerść malarstwa artystki.

Fot. archiwum artystki

Najnowszą wystawę Marty Nadolle „Mydelko For You” można było oglądać od 1 do 12 marca w Galerii Fibak.

Stefania Olbrycht – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, redaktor w Dziale Sztuki portalu internetowego *Magazyn Kulturalny* w latach 2012–2015. Współpracowała z Muzeum Narodowym w Warszawie przy programie edukacyjnym do wystawy Aleksander Gierymski 1850–1901 w 2014 roku. Od 2015 związana z Galerią Fibak. Interesuje się sztuką polską po 1989 roku, międzynarodowym rynkiem sztuki oraz szeroko rozumianą krytyką artystyczną.

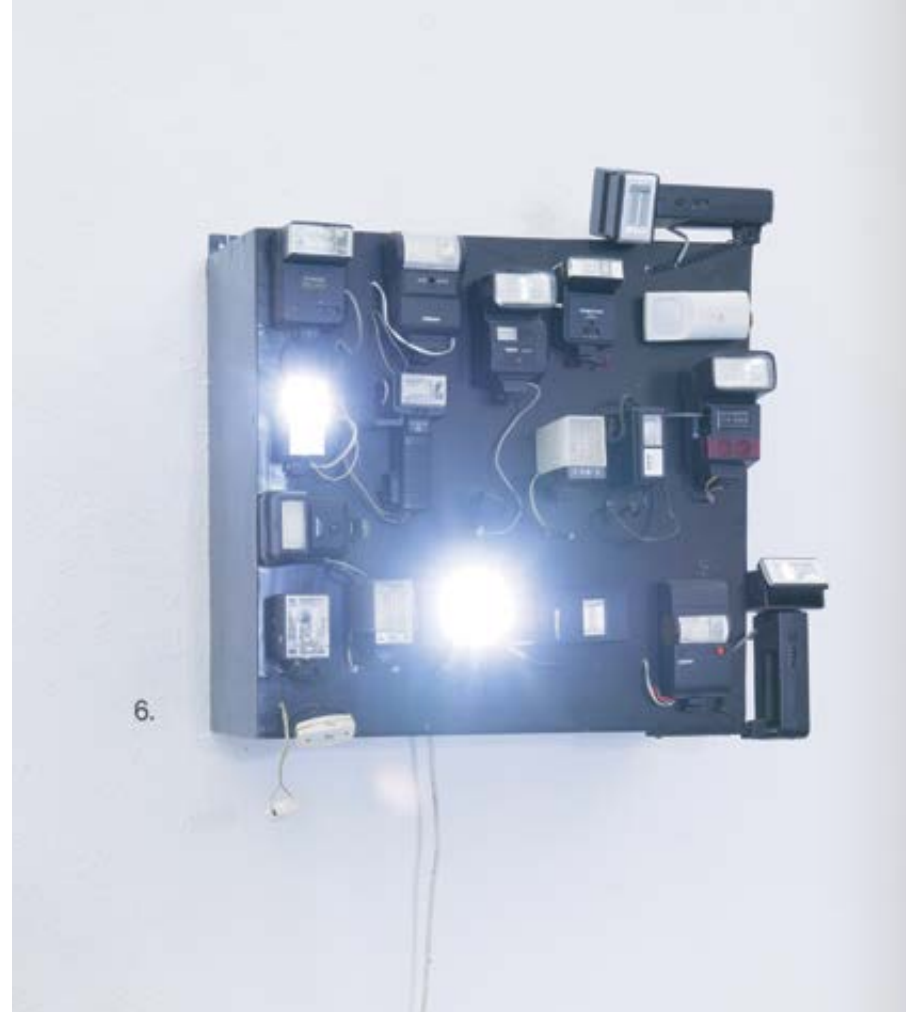


Co kryje się w widoku rzeczy?

Zofia Jabłonowska-Ratajska

„Co kryje się w widoku rzeczy?” – zastanawia się Zbigniew Dłubak, poszukując istoty, zarejestrowanego przy pomocy fotografii, obrazu. „W widoku, a więc w nas” – dodaje. I właśnie tę każdorazową odrębność postrzegania i dostrzegania akcentuje tytuł wystawy *Wyświetlanie widzenia*, prezentowanej w galerii Salon Akademii. Wystawa jest międzypokoleniowa, jej kurator, Adam Mazur, wybrał prace takich przedstawicieli różnych generacji – począwszy od klasyków neoawangardy po twórców najmłodszego pokolenia – jak Zbigniew Dłubak, Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Libera, Prot Jarnuszkiewicz, Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga, Witek Orski, dla których fotografia wciąż pozostaje medium istotnym, ale którzy są wolni od zaangażowania w dyskurs nad jej znaczeniem społecznym czy formalnym, komercjalizacją, estetyzacją itp. Interesuje ich fenomen widzenia, owego „wyświetlania” własnego oglądu rzeczy. Tytuł zaczerpnięty został z projekcji video Wojciecha Bąkowskiego, symulacji widoku powstającego na siatkówce oka podczas obserwacji jasnej, jednolitej przestrzeni, zakłóconej wszystkimi naturalnymi, właściwymi oku niedoskonałościami. A zatem artyści podejmują, szczęśliwie dla sztuki, nierozstrzygnięte, podstawowe pytania w rodzaju: skąd pochodzi to, co widzimy? Dlaczego tak to widzimy i co wynika z inspiracji tak widzianą, zapośredniczoną przez kamerę, materią?

Lekcja minimalizmu i konceptualizmu, jaką zdążyli wszyscy odrobić i o której pisze kurator, owocuje czymś, co można określić jako dyscyplinę intelektualną i formalną, uproszczenie środków, rezygnację ze zbędnych efektów i multimedialnych atrakcji. Nawet gdy jest to oślepiająca seria „randomowych fleszy” – uruchamianych za każdym razem, gdy w pobliżu pojawi się kolejny widz – w interaktywnej rzeźbie *Paparazzi* Wojciecha Pusia. W tym wypadku „medium jest przekazem” – to, nieco ironiczne nawiązanie do funkcjonujących w kulturze



stwierzeń, pojawia się w wielu innych dziełach jako dyskurs z uznanymi atrybutami fotografii. Czy rejestruje ona istotną chwilę olśnienia, „przebłysk”, a więc „dotknięcie świata przez fotografię” – jak w pracy Krzysztofa Pijarskiego, w której blask flesza zasłania twarz portretowanego? Czy jest spojrzeniem prosto w oko rzeczywistości – konkretne oko bliskiej osoby, jak to zmienione dawnym wypadkiem oko młodszego brata, sfotografowane przez Anetę Grzeszykowską? Albo poświadczeniem autentyczności – zdarzenia, snu, zapisu jego konkretnej fazy, widoku – jak w pracy Katarzyny Mirczak? Mimo że obraz, choćby najbardziej oczywistego elementu, zmienia



się pod wpływem stanu psychicznego, jak w trójkolorowej obserwacji domu (*Paralaksa* Zbigniewa Tomaszczyka) czy wyobraźni – iluzoryczne podobieństwo ściany do morskiego krajobrazu (*Lamperia* Witka Orskiego). Do pytania o związek między lustrzanym odbiciem a fotografią wraca Agata Madejska, kontrastując nietrwałość odbicia i trwałą obecność postawionych w galerii „lustrzanych” obiektów. Kwestia obrazowania obecna jest też w serii fotografii Zbigniewa Libery, budującego obrazy, które okazują się bliskie pejzażowym impresjom, z tego co pomiędzy, w szczelinie, na granicy. Mateusz Sadowski odnajduje powtarzający się motyw nakładając na siebie fotografie różnych obiektów, o różnym pochodzeniu i fakturze. A obok, wykazuje nieoczywistość realnego pierwowzoru w fotografii zniekształconej puszką coca-coli, przetworzonej w atrakcyjną fotografię.

Te drogi obrazu, „który dopiero wtedy staje się obrazem, gdy jest ożywiany przez widza” (Hans Belting) zdają się pozostawać poza czasem, niezależnie od technologicznych zmian i procesów, przeciw aktualności, facebookowej dokumentacji życia, gromadzenia zdjęć, czyli „zbierania



świata” (Susan Sontag). Fotografia nie przestaje pełnić funkcji nośnika pamięci. Ale co zapamiętujemy? *Przestrzenie* Prota Jarnuszkiewicza to obserwacje pracowni, nakładające się na siebie wspomnienia, emocje i refleksje. Do rodzinnego albumu nawiązuje Jerzy Lewczyński, próbując nie tyle zatrzymać, co przypominać sobie dawne chwile. Fotograficzna rejestracja dźwięku w postaci taśmy z zapisem ścieżki dźwiękowej filmu w *Fotografii dźwięku* Wojciecha Bruszewskiego to pytanie o istotę dokumentacji rzeczywistości, z jej ograniczeniami i iluzjami.



Widzenie to kreacja, proces uświadamiania nieświadomego, odkrywania jego kolejnych warstw. I mistyfikacje rzeczywistości, jak w *Czeluściach* Józefa Robakowskiego.

Artyści śledzą proces odbywający się pomiędzy patrzeniem, zobaczeniem i myślą, zrozumieniem i przetworzeniem tego, co zostało zobaczone. Badają wnętrze oka, gapią się na ścianę, doznają olśnienia, tropią iluzje. Eksperymentują i zakreślają pole widzenia (Stefan Wojnecki, Szymon Rogiński, Zbigniew Rogalski, Janek Simon). Rezygnują z pokusy multimedialności, analizy społecznej roli fotografii od migawek po aplikacje i komunikatory, interesuje ich *continuum*, cisza, materializacja stanu kontemplacji lub zamiana faktu wizualnego jakiegokolwiek postaci i natury w obraz. Towarzyszy im świadomość, że można dostrzec jedynie do pewnego punktu, poza którym tracimy władzę widzenia. Ile czeluści kryje w sobie rejestrowana chłodnym okiem kamery rzeczywistość?

Fot. Szymon Rogiński / archiwum galerii Salon Akademii

Wyświetlanie widzenia, galeria Salon Akademii, 1.02 – 4.03.2016

Głębia, powierzchnia, feeria i folia. O fotografiach z cyklu „Woda i kamień” Sławomira Lorenca

Maja Piotrowska-Tryzno

Prace Sławomira Lorenca z cyklu „Woda i kamień” to interesująca propozycja aplikacji takiego sposobu myślenia o fotografii artystycznej, który poszukuje malarskiego z ducha abstrahowania od oczywistych podziałów tego, co wizualnie zmysłowe. Zdjęcia wywierają na oglądającym dość szybko efekt ściągnięcia hipnotycznego, w związku z czym dobrym, jak z początku założyłam, pomysłem na analizę jednej z ich licznych warstw znaczeniowych byłoby nawiązanie do psychologii głębi. Za najbardziej istotne uznałam motywy zanurzenia kamieni „kwitnących kolorami”, ożywianymi przez wznoszące się słońce samoświadomości artystycznej¹ w obmywającym wszystko środowisku akwaticznym – znaki integrowania treści archetypowych ukazanych jako samooczyszczające się mnogie składniki budującego się *Self*. Kamienie, które poleruje woda „nocnej pracy snu” (ukazująca się przede wszystkim w pracy *Rozbłysk nocy*), rozświetlają się klejnotowym blaskiem w porządku fantazji lub wyobraźni dnia (reprezentowanym przez połączenie żywiołu czystej wody z jasnym światłem). Kamienie byłyby tu tym, co najbardziej trwale, a jako klejnoty – tym, co prawie najbardziej cenne. Prawie, ponieważ symboliczny „punkt docelowy” indywidualności powinien objawiać się jako element nie tylko pełen blasku, ale także pojedynczy, choć potencjalnie także wewnętrznie złożony (jak na przykład jajko czy pudełko-pojemnik lub czwórdzielna mandala) i umiejscowiony centralnie. Dodatkowo najwyższe cennie przez mitologię symbole centrum to raczej diamenty lub obiekty „ze złota”.

Mogłoby się wydawać, że warunki te zostały tu w wielu pracach wstępnie spełnione – wszak w archaiczno-mitycznym porządku nieświadomego drogie kamienie nie

tylko rosną jak kwiaty czy kryształy – kwiaty podziemia, ale i dojrzewają do swojej najdoskonalszej (światlistej, przejrzystej lub złoto błyszczącej bądź barwnie zorganizowanej, centralnie umiejscowionej) formy.

Tymczasem w pracach artysty – choć centralnie usytuowany kamień, a nawet „złoty kamień” czy „złote dno” zdarzają się, nie stanowią reguły i, choć spektakularne, wydają się nie przyciągać trwale uwagi. Także liczne symbole zstąpienia lub możliwości zstąpienia do podziemi (*descensus ad inferos*): złoty smok, strażnik skarbów; tytuły takie jak *Piekło czy raj?* czy *Kraina elfów*; ciemna studnia, do której wpada woda na granicy światów; wiry; sugerowana przez zbliżenia i kompozycje zmiana skali – wydają się istotne, ale nie kluczowe.

Najbardziej interesujące w przedstawionym zestawie prac wydaje się skupienie autora na powierzchni wody, która wciąż od nowa angażuje uwagę, na powierzchni powtarzającej kształty rzeczy znajdujących się pod spodem lub zacierającej je, zniekształcającej to, co przykrywa, pełnej odbić blasku o różnej intensywności, naładowanej energią. Artysta widzi „iskrę życia”² w herakliteskiej płynności, nie zaś w tym, co stałe. To właśnie nieustanna ewolucja formy „daje poczucie czegoś pozytywnego, pewnego”³. Medium fotografii ma pozwolić tę stałość w płynności uchwycić, aparat robi to jednak zbyt dobrze i wręcz została tę drugą; w niektórych pracach powierzchnia

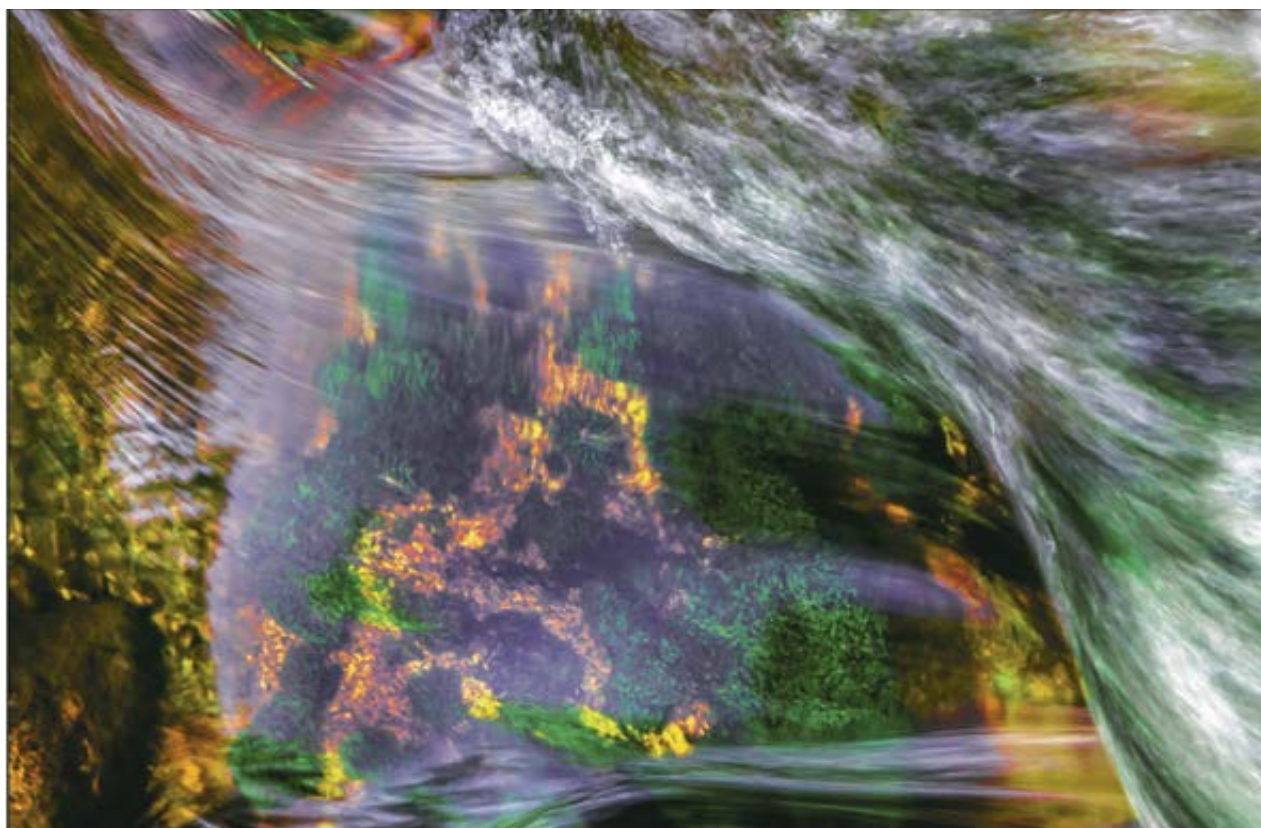
1. Wiele zdjęć zostało wykonanych podczas *magic hours*, z tych zaś większość wydała mi się, prawdopodobnie także w związku z wyborem kolorystyki, „nastrojona porannie”, co uznałam za znaczącą metaforę.
2. S. Lorenc, tekst wprowadzający do wystawy *Woda i kamień* (Galeria Schody, Warszawa, 2015).



Rozbłysk nocy



Piekło czy raj?



Mój przyjaciel wiatr

wody wydaje się aż sprężysta i nieprzekraczalna, przypomina naciągniętą na obiekty żywą, ewoluującą folio-galaretkę, zagłuszającą efekt wydobywanego przez nią, ale i tłumionego blasku tego, co w środku.

Choć twórca podkreśla, że żaden z użytych przez niego jako środki wyrazu żywiołowych (w obu znaczeniach) elementów nie jest sztuczny, że, wręcz przeciwnie, mamy do czynienia z pięknem prostoty (elementy) stworzonej przez Boga i animowanej przez naturę („obrazy tworzy sama przyroda”, romantyczno-surrealistyczna struktura-faktura jest niemożliwym do wyczerpania źródłem modalności postrzeniowego piękna i polem dla swobodnej gry wyobraźni), to jednak stoimy przeciw przed tym, co sztuczne – „przed obrazem”, (a nawet) fotografią. Orientacja na płaszczyznę kompozycji budowanej wyborem ogólnej kompozycji kadru (i wyborem chwili) zgodnie z najlepszymi wzorcami pozostawionymi akademickiej sztuce współczesnej jako obowiązkowy testament przez malarzki abstrakcjonizm Kandinskiego i jego kontynuatorów jest uświadamiana widzowi głównie dzięki

obecności nieco niepokojącej, foliowo-biologicznej powierzchni wody, głównego aktora prawie każdej z zestawu omawianych prac.

Wykraczające poza świat natury porównanie jest w przypadku tego artysty ryzykowne; wydaje się, że celem jest dla niego przede wszystkim restytucja wartości postrzegania proteuszowego, klejnotowo skrzącego się piękna natury w jej aspekcie zmiany, przywrócenie lub zadanie widzowi zdolności postrzegania piękna życia żywiołów w skali makro, dzięki sugerowaniu możliwości uwrażliwienia się na potencjał ciągłej przemiany percypowanych form i barw, uchwytywane przez wnikliwe oko artysty uzbrojone w niezawodne oko aparatu.

Jednak – obezwładniająca dialektyka powierzchni i quasi-głębi (płytkiej głębi) tego-co-pod powierzchnią jest ewokowana przez zamrożenie ruchu w chwili, czyli przez działanie samego medium. Gdy wzrok ślizga się po zabezpieczającej zawartość powierzchni-opakowaniu z wody, „dzienny porządek wyobraźni”⁴ (tu – nasze rozumiejące sztukę śnienie na jawie) wciąż podsuwa nieoczekiwane, fantastyczne, krajobrazowo-lotnicze odczytania tego, co pod spodem. Niektóre raj-obrazy wydają się opakowane, zabezpieczone przed potencjalnie niszczącym wpływem człowieka. Gdy uwaga wciągana jest pod powierzchnię, tkanka wody przywołuje niepokojący fantazmat galaretki – „skóry”, powłoki o zmiennej grubości i biologiczno-technologicznej genezie, chroniącej

rozwijającą się pod spodem nieznaną formę życia. Wszystko tu, co prawda, żyje najintensywniej, jak to tylko możliwe, ale niekoniecznie zgodnie ze znaną nam ze świata świadomości dynamiką płynów, niekoniecznie pozostając wciąż znanym nam żywiołem.

Być może nie powinnam była przedstawiać potencjalnemu widzowi unieruchomionej żywej folio-fito-bio-galaretki, powłoki, niesamowitego prywatnego obiektu *petit a*⁵. Być może bez dodatkowych sugestii odczytania tych ciekawych prac „zaktualizowany” widz podążyłby własnymi ścieżkami odbioru z większą łatwością. Pozostaje mieć nadzieję, że każdy widz w otwartej na projekcje fascynującej „przestrzeni mentalnej” tych przedstawień napotka niechybnie to, co tylko dla niego może się w niej wydarzyć. Odnosząc się do własnej logiki sensu destylowanej między innymi z *Alicji w krainie czarów* i filozofii stoickiej, Gilles Deleuze stwierdza, że

jako atrybut stanów rzeczy sens jest poza-bytem, nie należy do bytu, lecz do [...] *aliquid*, odpowiednika niebytu. Jako to, co wyrażone w zdaniu, sens nie istnieje, lecz trwa lub utrzymuje się w nim. Do najbardziej interesujących elementów logiki stoickiej należy [...] owa jałowość sensu-wydarzenia: wyłącznie ciała mogą działać i doznawać, w przeciwieństwie do tego, co bezcielesne, będącego skutkiem owych działań i doznań. Paradoks ten można by tedy nazwać paradoksem stoików. Owa deklaracja wspaniałej jałowości tego, co wyrażone, wybrzmiewa jednak aż u Husserla [...]: „Warstwa wyrazu – abstrahując od tego, że używa ona właśnie wyrazu wszystkim innym tworom intencjonalnym – nie jest wytwórcza i to stanowi jej osobliwość, albo, jeśli ktoś chce: *Jej wytwórczość, jej noematyczne sprawstwo wyczerpuje się w wyrażaniu*”⁶.

W niedyskursywnej zmienności tego, co postrzegane (tego, co pozostaje płynne, *liquid*) – sens nie istnieje jako trwałe atrybut. Obrazy dla patrzącego, „w oku” żywym – nieustannie się zmieniają. Oczywiście dla tego, kto potrafi ich ciągłą zmienność dostrzegać, jak próbowali nam uzmysłowić choćby kubiści czy Cézanne wspólnie z trafnymi współczesnymi filozoficznymi interpretacjami ich twórczości. Tym właśnie tropem wydaje się podążać Sławomir Lorenc: płynne obrazy „próbujemy [...] tylko

[podkr. M. P.-T.] nazwać, skojarzyć z czymś nam znanym, co pozytywnie będzie na nas oddziaływać”⁷.

Efektom odkrycia tej fascynującej każdego wytrawnego artystę wizualnego zmienności jest także, prócz dostrzeżenia zmienności i nieoczywistości kształtu, narzucająca się feeria barw. Ów efekt barwnego rozkwitu nazywam odświeżeniem widzenia koloru i uważam za jedną z najpiękniejszych nagród za artystyczną (wizualną, postrzeniową) wytrwałość nastawioną na ciągłą uważność na wszystko, co się przejawia. Sposób patrzenia artysty – poza formy przedmiotów ustalone przez pojęcia, poza słowa (czy może między słowa przyklejone do przedmiotów i zjawisk), przez (w znaczeniu na wskroś) mniej lub bardziej (zazwyczaj bardziej) skryzalizowane sensory widzenia codziennego – z pewnością wart jest dalszych prób przedstawiania i eksplikacji.

Próbę takiego przedstawienia zaprezentowaną przez Sławomira Lorenca uważam za udaną. Sposób widzenia i ujmowania zjawisk pokrewny wrażliwości Redona realizuje się tu w oryginalny sposób w medium fotografii, co owocuje obfitością, jak miemam, możliwości nowych odczytań, w które nie zapuszczam się dalej z szacunku dla celów autora, które, mam nadzieję, udało mi się trafnie uchwycić.

Tekst jest nieznacznie zmienioną wersją recenzji, która ukazała się pod tytułem *Głębia, powierzchnia, feeria i folia* na portalu o.pl 21 marca 2015, magazyn.o.pl/2015/maja-piotrowska-tryzno-glebia-powierzchnia-feeria-i-folia/#/ [dostęp: 26.02.2016].

Sławomir Lorenc – ur. 1979, mgr filologii polskiej, artysta, fotograf. W latach 2011–2013 doskonalił umiejętności w pracowni prof. Rosława Szaybo na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autor czterech wystaw indywidualnych (ostatnia, zatytułowana *Woda i kamień II*, miała miejsce w Galerii Uniwersytetu Warszawskiego w Pałacu Kazimierzowskim w czerwcu 2015), uczestnik kilku wystaw zbiorowych.

Maja Piotrowska-Tryzno – doktorantka w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka ASP w Łodzi, eseistka, artystka, projektantka. Przez sześć ostatnich lat prowadziła autorskie zajęcia teoretyczno-praktyczne pt. *Nowe Formy Sztuki* w Podkowie Leśnej. Jako autorka tekstów szczególnie zainteresowana jest estetyką współczesną, filozofią sztuki i zagadnieniami związanymi z percepcją wizualną. Współpracowała do tychczas z czasopismem „Art Inquiry” oraz o.pl Polskim Portalem Kultury. Jej publikacje ukazały się w kilku wydawnictwach pokonferencyjnych w Polsce i za granicą. Obecnie odbywa doktoranckie studia częściowe w Università degli Studi di Padova.

³ Ibidem.

⁴ Sformułowanie to i pokrewnie czerpią inspirację z wyrażenia „nocny porządek wyobraźni”, używanego często przez Piotra Grzonkę i zaczerpniętego od Gilberta Duranda, por.: P. Grzonka, *Struktury symboliczne mitologii infernalnych*, Kraków 1998.

⁵ Zawdzięczającego najprawdopodobniej swoją lekko odstręczającą postać medycznej specjalizacji mojej matki. *filozofii*, księga I, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1975, s. 408. *Logikę sensu* Deleuze’a zamierzam zabrać ze sobą na kolejną wystawę prac

⁶ G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Warszawa 2011, s. 56; cyt. z E. Husserla za: idem, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej* ⁷ Lorenc, tekst wprowadzający do wystawy.



*Spektakl dyplomowy studentów
IV roku Wydziału Aktorskiego
Akademii Teatralnej im. Aleksandra
Zelwerowicza w Warszawie*

reżyseria Waldemar Śmigasiewicz
asystent reżysera Joanna Kuberska
kostiumy i scenografia Joanna Adamkiewicz-Wolniak
muzyka Mateusz Śmigasiewicz
światło Waldemar Śmigasiewicz
**opracowanie XVIII-wiecznej anonimowej pieśni
z regionu weneckiego i przygotowanie wokalne:**
Aldona Krasucka

obsada:
Martyna Trawczyńska – Donna Libera
Hanna Wojak – Donna Pasqua
Joanna Kuberska – Orsetta
Weronika Humaj – Checca
Justyna Kowalska – Lucietta
Martyna Dudek – Córka Pana Vincenzo
Szymon Roszak – Padron Fortunato
Maciej Cymorek – Beppe
Kamil Szklany – Titta-Nane
Jakub Gawlik – Toffolo
Filip Milczarski – Isidoro
oraz
Maciej Więckowski (gościnnie) – Padron Toni

premiera 15 lutego 2016, sala im. Jana Kreczmara

Fot. Maryla Ścibor Marchocka





*Spektakl dyplomowy studentów
IV roku Wydziału Aktorskiego
Akademii Teatralnej im. Aleksandra
Zelwerowicza w Warszawie*

reżyseria Marcin Hycnar
scenografia i kostiumy Martyna Kander
muzyka Mateusz Dębski
reżyseria światła Karolina Gębska
projekcje multimedialne Ewa Krasucka
konsultacja choreograficzna Weronika Pelczyńska
asystent reżysera Agata Zdziebłowska
staż asystencki Ada Grochala (II rok WOT)

Petr Zelenka

Opowieści o zwyczajnym szaleństwie

przekład Krystyna Krauze



obsada:

Karolina Bacía – Jana
Justyna Kowalska – Matka
Joanna Sokółowska – Sylwia
Julia Łukowiak – Alicja
Weronika Humaj – Anna / Ewa
Maciej Zuchowicz – Piotr
Szymon Roszak – Mucha
Filip Milczarski – Alesz
Kacper Burda – Ojciec

Kamil Szklany – Jerzy
Adam Machalica – SzeF
Maciej Cymorek – Lekarz/
Żołnierz/Prezenter/Kurier

premiera 14 marca 2016,
Teatr Collegium Nobilium

Fot. Maryla Ścibor Marchocka

Nowości wydawnicze

Maryla Sitkowska

Władysław Skoczylas (1883–1934), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce, Warszawa 2015, 440 s., ilustr., 31 cm

Władysław Skoczylas zapisał się w historii sztuki jako odnowiciel drzeworytu polskiego, pedagog, człowiek-instytucja życia artystycznego Dwudziestolecia, ale przede wszystkim wszechstronny i popularny artysta. Książka zawiera opisy i reprodukcje wszystkich prac Władysława Skoczylasa, do których udało się dotrzeć. Poprzedza je esej wieloletniej badaczki jego twórczości oraz szczegółowe kalendarium jego życia i dokonań, wreszcie bibliografia, zawierająca też wykaz jego pism.

Na karcie tytułowej szkicownika Władysława Skoczylasa (najpewniej z lat studiów w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule, o czym świadczą wypełniające dalsze strony rysunki ornamentów i studia anatomiczne), widnieje maksyma *Nulla dies sine linea*. Należy ją traktować jako credo przyszłego artysty, pedagoga, działacza i publicysty. Ta młodzieńcza deklaracja z pewnością nie była na wyrost. Rzeczywiście, wypełnienie przez jedną osobę i w tak krótkim czasie tylu zadań wymagało specjalnego daru systematyczności, wytrwałości i zdecydowania. Twórczość artystyczna zajmowała w agendzie jego życia miejsce specjalne, lecz na fenomen Władysława Skoczylasa w historii sztuki polskiej składają się w jednakowym stopniu wszystkie jego wcielenia. (...)

Czas, jaki Władysław Skoczylas spędził w Zakopanem, był dla niego przede wszystkim czasem odkryć – nowych inspiracji i nowych technik. Przyjechał tu w 1908 roku jako niedoszły rzeźbiarz, malarz-postimpresjonista i okazjonalnie grafik użytkowy. Wyjechał w 1918 jako



przede wszystkim grafik, mający już w zasadzie za sobą okres zajmowania się technikami metalowymi, a więc grafik-drzeworytnik – artysta okrzepli w swym zawodowym *emploi*, które określi jego pozycję w historii sztuki polskiej.

Odkrycia zakopiańskie zadziały symultanicznie. Po pierwsze, zainteresował się miejscową sztuką – zarówno regionalną, ludową, jak i tą, która czerpała z ludowej, przekształcając jej formy w „styl zakopiański”. Styl ten – zarazem ludowy i „uczony”, stanowił mocno o tożsamości miejsca, określał jego tytuł do odgrywania roli nieformalnej letniej stolicy sztuki nieistniejącego na mapach kraju. Choć Stanisława Witkiewicza nie było już w Zakopanem – od 1904 przebywał w Lovranie – bez jego aprobującej (lub nie) wiedzy nie działo się w Zakopanem nic, co dotyczyło sztuki. Nie wiadomo, jakby odniósł się do twórczości Skoczylasa, gdyby doczekał lat jego największej popularności i wpływów. Jedno jest pewne – nie kto inny, tylko Skoczylas przedłużył dzieło Witkiewicza. To jego zasługą jest trwanie mitu „góralszczyzny” w nowych czasach, wśród nowych odbiorców i przy użyciu nowych środków artystycznych.

Drugim przełomem w twórczości Skoczylasa było odkrycie drzeworytu. Jednak zanim to nastąpiło, miał miejsce w jego twórczości znamieny epizod z projektowaniem tkanin.

fragment tekstu Maryli Sitkowskiej *Skoczylasa imię...*



Wiedza w świecie teatru. Publikacja jubileuszowa przygotowana na 40-lecie Wydziału Wiedzy o Teatrze, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2015, 368 s., ilustr., 24 cm

(...) ulokowanie Wydziału w murach Akademii Teatralnej było częścią makiawelicznego planu, który służyć miał uprzączeniu teoretyków. W ciągu czterdziestu lat, poza teatrem, absolwenci Wydziału Wiedzy o Teatrze ulokowali się w miejscach przeróżnych, nieraz bardzo odległych od sceny. Świadczy to o tym, że wszechstronne humanistyczne wykształcenie, jakie otrzymali, dało im szansę funkcjonowania i aktywnego działania w świecie realnym, prawdziwym, a nie tylko w tym teatralnym, wymyślonym, wykreowanym... Myślę, że nigdy nie zdradzili teatru, że noszą go nadal w sercu i tak naprawdę służą mu nadal, wierząc, że jest on czymś ważnym i wyjątkowym.

fragment *Słowa od Rektora* Andrzeja Strzeleckiego

Przygotowaliśmy jubileuszowe wydawnictwo, kierując się kilkoma przesłankami. Pierwszą była oczywista potrzeba utrwalenia – co dokonało się w częściach zatytułowanych *Nauczyciele* oraz *Z różnych perspektyw – „rodzinnych”* wspomnień o naszych profesorach, którzy tworzyli Wydział, budowali program, wyznaczali cele, nadali temu miejscu szczególny charakter i odcisnęli piętno swojej osobowości. Równie ważna była, wyrażona przez wielu nauczycieli, wola ofiarowania Wydziałowi swoich prac badawczych; część zatytułowana *Studia i rozprawy* świadczy o rozmaitości obszarów badań, ale także o głębszych niż tylko umowa o zatrudnieniu, związkach pedagogów z Wydziałem. I na koniec – zależało nam na uzupełnieniu dokumentacji: kolejnych składów władz, studentów i ich prac dyplomowych, nauczycieli i prowadzonych przez nich zajęć. I tak powstała książka, która – mamy nadzieję – jest dowodem pamięci o tym, co dla nas bliskie i ważne, również dowodem troski o jego trwanie.

fragment wstępu Andrzeja Kruczyńskiego, dziekana Wydziału Wiedzy o Teatrze



Tomasz Kubikowski

Przeżyć na scenie. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2015, 192 s., 20 cm (Studia o teatrze 10)

W dziedzinie myśli i słowa Stanisławi był biegłym amatorem. Dziedzinę gry aktorskiej rozczłowił do tych głębi, w których łączy się ona z samą ludzką kondycją, tak podstawową, że poprzedza wszelki ludzki dyskurs; brak więc słów, żeby ją wyrazić. Próbowal to zrobić, rozbijał się o słowa, mnożył je bezradnie i niepotrzebnie. I nie wiedząc o tym, wyszedł poza język swoich czasów, antycypując ujęcia psychocieleśnej ludzkiej jaźni i jej zakotwiczenia w świecie, które w pół wieku później wynikły z postępów w nauce o mózgu oraz zwrotu performatywnego w humanistyce. (...) Za największą wartość aktorstwa uznał nie reprezentację, lecz czynny performans, przez który żywa istota rozpoznaje świat i w nim siebie samą; dzięki któremu stara się przeżyć.

fragment książki

Nowe spojrzenie okazało się przenikliwe i odkrywcze (...) sam Stanisławi powiedziałby w tym miejscu: „wierzę”.

Piotr Mitzner

Tomasz Kubikowski dochodzi do rewelacyjnych wniosków (...) Znakomita książka.

Katarzyna Osinińska

Tomasz Kubikowski – teatrolog, performatyk, profesor Akademii Teatralnej w Warszawie i kierownik literacki Teatru Narodowego. Autor książek: *Siedem bytów teatralnych* (1994), *Reguła Nibelunga* (2004), *Teatralne doświadczenie Wilhelma Meistra* (2014), dramatu *Nauka o barwach* (1999), recenzji, esejów i reportaży. Tłumacz książek m.in. Richarda Schechnera i Jona McKenziego.

Kalendarium

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

PAŹDZIERNIK

2-30 października

W Austriackim Forum Kultury pokazano wystawę *Obudowa* z udziałem austriackiej artystki Liddy Scheffknecht i Jana Mioduszewskiego, asystenta na Wydziale Malarstwa ASP. Kurator: Jacek Malinowski.

4 października

W ramach Nowohuckiego Festiwalu Sztuki Stanisław Brach zaprezentował performans *Rzeźba w basenie*. Artysta prowadzi Pracownię Ceramiki na Wydziale Rzeźby ASP.

5 października – 6 grudnia

W Muzeum Okręgowym im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy zaprezentowano wystawę *Grafika Gra Sztuki*. Kurator: dr hab. Dorota Folga Januszewska. Koordynator: Barbara Chojnacka; współpraca: Katarzyna Gołębiwska, Honorata Goluńska.

6 października

W Auli nowego budynku ASP przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39 odbyło się uroczyste rozpoczęcie roku akademickiego 2015/16. Przemówienie inauguracyjne wygłosił JM Rektor prof. Adam Myjak, a wykład *Czy sztuka trwa?* – prof. Iwona Szmelter z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki.

W ASP w Gdańsku miała miejsce uroczystość nadania Wojciechowi Fangorowi tytułu doktora honoris causa. Wydarzeniu towarzyszyły dwie wystawy zorganizowane przez Wydział Malarstwa w przestrzeniach Wielkiej

Zbrojowni, *Fangor – malarstwo* oraz pokaz finalistów *Ogólnopolskiego Studenckiego Konkursu Malarskiego im. Wojciecha Fangora*. Artysta w latach 1954–1962 był pedagogiem ASP.

6-16 października

Na dziedzińcu nowego budynku ASP przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39 pokazano wystawę rzeźb Antoniego Grabowskiego *Saligia*. Artysta jest absolwentem Wydziału Rzeźby, obecnie prowadzi Pracownię Rzeźby na Wydziale Architektury Wnętrz ASP.

6-17 października

W Galerii Spokojna na wystawie *Inside Out* prace zaprezentowali pracownicy i studenci Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Czarnogóry w Cetynii: Pavle Burić, Jovana Ivanović, Dušica Ivetić, Željka Jovičević, Marko Kosović, Marko Marković, Aleksandra Ostojic, Adina Rastoder, Maja Šofranac, Jelena Tošković.

7 października

Inauguracja kolejnego sezonu spotkań pod szyldem „Evviva l'arte” w Teatrze Collegium Nobilium AT przypadła w miesiącu obchodów jubileuszu 40-lecia Wydziału Wiedzy o Teatrze. Bohaterowie spotkania *Portugalia, podróże i inne inspiracje* także są absolwentami tego wydziału. Marcin Kydryński (dyplom 1993) – dziennikarz i producent muzyczny, kompozytor, autor tekstów, fotograf i podróżnik, napisał m.in. książkę *Lizbona. Muzyka moich ulic*. Piotr Cieplak (dyplom 1983) – reżyser, były dyrektor artystyczny Teatru Rozmaitości, twórca wybitnych

i nagradzanych spektakli zrealizowanych w wielu polskich teatrach również zapisał swoje refleksje z wyprawy do Lizbony w postaci książki-dziennika *O niewiedzy w praktyce, czyli rowerem do Portugalii*. Konfrontacja ich doświadczeń była punktem wyjścia ciekawej rozmowy. Prowadzący: Rafał Sławoń; autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

7 października – 8 listopada

W Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie pokazano wystawę Wojciecha Fangora *Heweliusz*.

8-22 października

W Fundacji Sztuczna odbyła się wystawa *STRIPTIZ*. Ekspozycja była pracą dyplomową Diany Grabowskiej, absolwentki Wydziału Rzeźby ASP. Promotor: prof. Antoni Janusz Pastwa; promotor aneksu: prof. Zofia Glazer.

9 października

W Galerii Remedium w Łodzi zaprezentowano wystawę prac prof. Sławomira Marca *Obrazy użytkowe dla przestrzeni liminalnych*. Artysta jest pedagogiem na Wydziale Grafiki ASP.

10-27 października

W Galerii Sztuki Wystawa na ekspozycji *Autonomia – Nic już nas nie łączy* swoje prace pokazali studenci z Grupy Autonomia z ASP.

15-16 października

Wydział Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP był gospodarzem międzynarodowej konferencji studentów i absolwentów studiów konserwatorskich. Celem konferencji, zorganizowanej przez WKiRDS i International Institute for Conservation of Historical and Artistic Works, było wsparcie studentów i absolwentów studiów konserwatorskich w planowaniu ścieżki zawodowej.

15-25 października

W siedzibie Izby Gospodarczej w Izmirze (Turcja) miała miejsce wystawa prezentująca projekty wykonane przez studentów Wydziału Wzornictwa ASP i studentów wzornictwa Uniwersytetu Ekonomicznego w Izmirze dla Stowarzyszenia Producentów Ceramiki w Menemen (Turcja).

16 października – 3 listopada

W Galeria DAP w ramach cyklu ekspozycji grafiki artystycznej „Grafiteka” na wystawie *Grafiteka. Grafika warsztatowa wczoraj i dziś* swoje prace pokazali wykładowcy i absolwenci ASP: T. Awdziejczyk, B. Bajno, A. Balcerzak, R. Banaszewski, K. Betlińska, W. Borowski, R. Budecki, A. Cieślińska, I. Cur, L. Fijałkowska, W. Fijałkowski, A. Forycka-Putiatycka, R. Gieryszewski, W. Hansen, H. Haska, L. Holdanowicz, K. Jatkiewicz, A. Jelonek-Sochy, J. Jeziorska, J. Jonak, M. Kaleta, J. Karkoszka, J. Korecka, B. Korulska, M. Krasucka, B. Leszczyńska, A. Lewandowska, B. Lustyk, T. Łapiński, A. Nowelski, M. Nowiński, P. Nowiński, H. Opalka, E. Osińska-Rozpędek, B. Ostoja Lniski, I. Ostrowska, J. Pamula, M. Pastuszek, A. Pietrzykowska, J. Rosocha, M. Roszkowska, R. Strent, E. Szarejko, M. Światła, E. Walawska, R. Zaremba, W. Zembrzusi. Kurator: Bożena Korulska. Organizator: Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków.

18 października

Spektakl warsztatowy studentów Wydziału Aktorskiego AT *Pogorzelsko* Wajdi Mouawada w reż. Waldemara Raźniaka zdobył II miejsce na festiwalu *Artorium* w Bańskiej Bystrzycy.

18-31 października

Na Wydziale Grafiki ASP japoński grafik Akira Kurosaki poprowadził warsztaty dla studentów. W czterech pracowniach katedry zaprezentowano wystawę prac artysty, a 27.10 w Sali Kinowej na spotkaniu ze społecznością Akademii Akira Kurosaki wygłosił wykład.

19 października

Na scenę Teatru Collegium Nobilium AT wrócił cykl „Heroina Polskiego Kina”. Bohaterką pierwszego spotkania w nowym sezonie była Grażyna Barszczewska, która opowiedziała o swoich związkach z Krakowem i Warszawą oraz o tym, dlaczego została reżyserem i wykładowcą, a także jak się spada z konia. Producentem i pomysłodawcą cyklu jest firma EQ-IMAGE Ewa Kuklińska & Katarzyna Antonina Ostrowska.

20 października – 1 listopada

W Galerii Narodowej w Pradze zaprezentowano pracę dyplomową Zuzy Golińskiej *Rozbieg*, wykonaną w Pracowni Działań Przestrzennych prof. Mirosława Bałki. Artystka znalazła się w finale prestiżowego europejskiego konkursu *StartPoint Prize* dla tegorocznych dyplomantów uczelni artystycznych.

22 października

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyło się spotkanie z cyklu „Evviva L'arte” *Misja w mediach* o tym, jakie wyzwania stoją przed dziennikarzami mediów publicznych, a jakie – prywatnych. Czy podobnie rozumieją odmieniane przez wszystkie przypadki słowo „misja” i jak postrzegają współczesne środki masowego przekazu mówili Dominika Wielowieyska (dyplom 1994) – dziennikarka i publicystka „Gazety Wyborczej” i radia TOK FM oraz Andrzej Morozowski (dyplom 1980) – dziennikarz radiowy i telewizyjny związany zawodowo z TVN24, twórca i prowadzący wielu programów telewizyjnych, m.in. *Teraz my!*. Prowadzący spotkanie: Rafał Sławoń; autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

22-23 października

W Muzeum Okręgowym im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy podczas sesji naukowej *Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900* prof. Mariusz Woszczyński z Wydziału Rzeźby ASP wygłosił wykład *Leon Wyczółkowski w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*.

22 października – 4 listopada

Na Universität der Künste w Berlinie na wystawie *StrichPunktEnter / KreskaKropkaWejdz Berlin – Warszawa* zaprezentowano prace pedagogów ASP: Macieja Aleksandrowicza, Pawła Boltryka, Agnieszki Cieślińskiej, Małgorzaty Dmitruk, Prota Jarnuszkiewicz, Arkadiusza Karapudy, Cezarego Koczwarskiego, Andrzeja Kokoszy, Łukasza Koseli, Jana Mioduszewskiego, Pawła Nowaka, Błażeja Ostoja Lniskiego. Kuratorzy: Joanna Kiliszek, Paweł Nowak.

22 października – 20 listopada

W Auli w budynku rektoratu ASP pokazano wystawę profesorów Wydziału Sztuk

Pięknych Uniwersytetu Hacettepe w Ankarze *Dawna – Nowa Anatolia*.

22 października 2015 – 15 lutego 2016

W Galerii A19 na stacji Marymont warszawskiego metra zaprezentowano wystawę fotografii dr. Mariusza Filipowicza *Kto ty jesteś? Autoportret zbiorowy*. Artysta jest asystentem na Wydziale Grafiki ASP.

23 października

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbył się pokaz spektaklu dyplomowego Tomasza Cyza, studenta IV roku Wydziału Reżyserii – *Rodahlinda* Georga Friedricha Händla. Spektakl został przygotowany przez Instytut Opery Wydziału Reżyserii przy współpracy Wydziału Wokalno-Aktorskiego UMFC i Wydziału Scenografii ASP. Opieka artystyczna: prof. Ryszard Peryt.

24 października

W AT odbyły się uroczystości zorganizowane z okazji 40-lecia Wydziału Wiedzy o Teatrze. Wydział powstał w 1975 roku z inicjatywy ówczesnego rektora Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, czyli dzisiejszej AT, Tadeusza Łomnickiego i pierwszego dziekana Jerzego Koeniga. Wielu wybitnych artystów, ludzi nauki, kultury, sztuki, mediów z różnych pokoleń studiowało na tym wydziale. W ramach uroczystości zorganizowano spotkanie absolwentów, dawnych i obecnych pedagogów oraz władz uczelni, a także wspomnienia absolwentów pierwszego rocznika studiów i promocję wydawnictwa jubileuszowego.

26 października

W AT odbyła się promocja książki Tomasza Kubikowskiego *Przeżyć na scenie*, połączona z debatą *Stanisławski i performans*, wydanej przez AT w serii „Studia o Teatrze”. Udział wzięli: Maciej Wojtyszko, Cezary Kosiński, Tomasz Kubikowski i Waldemar Raźniak.

.....

W Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski odbył się pokaz filmów dyplomowych zrealizowanych w Pracowni Techniki i Sztuki Operatorskiej prowadzonej przez prof. Andrzeja J. Jaroszewicza na Wydziale Sztuki Mediów ASP. Zaprezentowano *Kawalek Raju*, reż. Mariusz Grabarski; *Nogi*,

reż. Paulina Jędrzejczyk; *Stolarz*, reż. Kuba Laskowski; *Uniform*, reż. Magdalena Golba; *O Matko, gdzie to jest?!*, reż. Anahita Rezaei; *Talent*, reż. Aleksander Jezierski; *Rubato*, reż. Karol Pykało.

27 października

W Sali im. Jana Kreczmara AT miał miejsce premierowy pokaz spektaklu warsztatowego studentek IV roku Wydziału Aktorskiego *Za chwilę. Cztery sposoby na życie i jeden na śmierć* Petera Asmussena w reż. Waldemara Śmigasiewicza. Premiera sztuki odbyła się na kopenhaskiej scenie Husets Teater w 2006 roku.

30 października

W Auli przy Wybrzeżu Kościuszkowskim 37/39 z okazji promocji 10. numeru magazynu „SZUM” Honorata Martin wygłosiła wykład *Moja sztuka (i sprawy najważniejsze)*. W spotkaniu uczestniczyli goście – Oskar Piotr Martin i Bogna Burska. Prowadzenie: Adam Mazur.

LISTOPAD

3 listopada – 15 grudnia

W galerii miniART we foyer Studia Koncertowego Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego pokazano projekt *Selfi* Mariusza Filipowicza, asystenta na Wydziale Grafiki ASP. Opiekun artystyczny: Aleksander Myjak.

4–21 listopada

W Galerii Wystawa zaprezentowano rysunki i rzeźby prof. Adama Myjaka.

4–29 listopada

W Galerii Promocyjna na wystawie *A ja i tak was lubię* swoje prace pokazała Marta Nadolę – absolwentka Wydziału Malarstwa ASP, pełni obowiązki asystenta w Pracowni Sztuki w Przestrzeni Publicznej prof. Mirosława Duchowskiego.

5–17 listopada

W Domu Koncepcji pokazano wystawę prac

Tomasza Myjaka *Kuchnia*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Sztuki Mediów ASP.

5 listopada – 5 grudnia

W Galerii Bardzo Białej miała miejsce wystawa prac Andrzeja Rysińskiego *Comprehensio*. Artysta prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa ASP.

5 listopada – 15 grudnia

W Domu Artysty Plastyka zaprezentowano wystawę Wojciech Fangor – *Laureat nagrody im. Jana Cybisa za rok 2014*

6–20 listopada

W Galerii Nieformalnej pokazano prace Agnieszki Skopińskiej i Aleksandry Stepień-Balsam, doktorantek na Wydziale Grafiki ASP.

7 listopada

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Barbarzyńcy* Maksyma Gorkiego w reż. Adama Sajnuka.

7 listopada – 6 stycznia

W Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku zaprezentowano wystawę prac Wojciecha Fangora *Trzy przestrzenie*. Kurator: Stefan Szydłowski. Współpraca: Eulalia Domanowska.

10 listopada – 24 listopada

W galerii Salon Akademii miała miejsce wystawa finalistek *Konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens*: Katarzyny Dyjewskej, Zuzanny Gaszyńskiej, Ewy Kamienieckiej i Dominiki Owczarek – absolwentek Wydziału Malarstwa ASP.

16–24 listopada

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę *Nullpunkt* Marty Mielcarek, laureatki *Coming Out Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie 2015*. Wernisaż odbył się 10 listopada. Kurator: Prot Jarnuszkiewicz

17 listopada

Pośród finalistów *Konkursu o Grand Prix Fundacji im. Franciszki Eibisch 2015* znalazły się Agnieszka Brzozowska i Iwona Teodorczuk-Możdżyńska z ASP.

18 listopada

W wyniku wyborów przewodniczącym studenckiej Galerii Turbo na rok 2016 został Paweł „Szawel” Płóciennik z Wydziału Malarstwa ASP.

18 listopada – 11 grudnia

W Galerii Spokojna na wystawie *Twarze Europy* pokazano prace tureckiego fotografa Ali Haydara Yeşilyurta z Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Hacettepe w Ankarze.

19 listopada – 3 grudnia

Na Wydziale Malarstwa na wystawie *Malarstwo i rysunek* zaprezentowano prace Krzysztofa Orankiewicza, studenta z pracowni prof. Stanisława Baja i dr. Arkadiusza Karapudy oraz z pracowni prof. Jerzego Bonińskiego.

20 listopada

W Galerii Sztuki w Legnicy podczas wernisażu wystawy *25. Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych PROMOCJE 2015* miało miejsce uroczyste ogłoszenie nazwisk laureatów wybranych 6 listopada przez jury – w składzie: Zbigniew Kraska, Waław Kuczma, Andrzej Saj, Paweł Susid, Małgorzata Szymankiewicz – w obecności kuratora wystawy Dariusza Kawczyńskiego. Nagrodzeni i wyróżnieni absolwenci z ASP: Sebastian Krok – Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego; Iwona Teodorczuk-Możdżyńska – Nagroda Galerii Sztuki w Legnicy statuetka Srebrna Ostroga; Piotr Pietrzak – Wyróżnienie Honorowe Jury.

.....

W galerii No4 w ramach *Photo Days 2015* zaprezentowano wystawę laureatów *DEBUTS* z udziałem Nadii Issy, Antoniny Konopielskiej i Yulii Krivich z Wydziału Sztuki Mediów ASP.

20-22 listopada

W krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. L. Solskiego odbyło się *5. Forum Młodej Reżyserii*. Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego jury przyznało Jędrzejowi Piaskowskiemu, studentowi V roku Wydziału Reżyserii AT, za reżyserię przedstawienia *VERSUS* w Teatrze Nowym im. T. Łomnickiego w Poznaniu. Jury wyróżniło kierunek poszukiwań twórczych Agaty Dyczko, studentki V roku Wydziału Reżyserii AT

za reżyserię przedstawienia *Mały ma dziewczynę*, zrealizowaną w Studiu Teatralnym „Kolo” i Teatrze Ochoty w Warszawie. Stowarzyszenie Autorów ZAiKS przyznało nagrodę Tomaszowi Cyzowi, studentowi IV roku Wydziału Reżyserii AT, za pracę reżyserską *Trzy siostry*.

W tym roku została ustanowiona przez TR Warszawa nagroda dyrektora artystycznego TR Warszawa – Debiut w TR. Grzegorz Jarzyna przyznał tę nagrodę Jędrzejowi Piaskowskiemu, który otrzymał propozycję wyreżyserowania spektaklu w TR Warszawa w sezonie artystycznym 2016/17.

20 listopada – 22 grudnia

Na Wydziale Wzornictwa ASP zaprezentowano wystawę prac Teodora Boka (1947–2007).

21 listopada – 5 grudnia

W Bohema Nowa Sztuka Dom Aukcyjny i Galeria pokazano malarstwo Jerzego Stajudy (1936–1992). Artysta był pedagogiem ASP w latach 1989–1992.

24 listopada

W Instytucie Sztuki PAN na konferencji *Julia Keilowa. Bogactwo i harmonia kształtów w obiektywie Benedykta Jerzego Dorysa* Anna Rudzka z Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną ASP wygłosiła referat *Twórczość rzeźbiarska Julii Keilowej*.

24 listopada – 4 grudnia

W Spektrum Tower na wystawie *Hosted Simply* zaprezentowano prace dyplomowe wybranych absolwentów Uniwersytetu Sztuki Stosowanej w Wiedniu oraz ASP. Austrię reprezentowali: Michaela Grass, Sylvia Hirschvogel, Elisabeth Langeder, Bastian Schwind i Lukas Thaler; Polskę: Karolina Bielawska, Magdalena Golba, Zuzanna Gołńska, Magdalena Łazarczyk i Ada Zielińska. Wystawa pokazana zostanie także w wiedeńskim Heiligenkreuzer Hof. Kuratorka: Dobrila Denegri. Organizator: Austriackie Forum Kultury.

25 listopada

W AT odbyła się konferencja naukowa *250 lat Sceny Narodowej* zorganizowana przez Wydział Wiedzy o Teatrze AT, Instytut

Sztuki PAN i Instytut Badań Literackich PAN. W konferencji udział wzięli: Andrzej Kruczyński, Piotr Olkusz, Anna Kuligowska-Korzeniewska, Marcin Kula, Marek Dębowski, Klara Leszczyńska-Skowron, Patryk Kenciki, Jarosław Komorowski, Wojciech Dudzik, Danuta Kuźnicka, Krzysztof Mrowcewicz, Anna Grześkowiak-Krwawicz, Lech Sokół.

.....

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyła się premiera koncertu piosenek Seweryna Krajewskiego w wykonaniu studentów III roku Wydziału Aktorskiego *Kwiaty we włosach* w reż. Andrzeja Strzeleckiego i w opracowaniu muzycznym Marka Stefankiewicza i Grzegorza Piotrowskiego.

25 listopada – 9 grudnia

W Galerii Sztuki Wystawa zaprezentowano ekspozycję prace Mikołaja Dziekańskiego *Drgania*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa ASP.

26 listopada

W ramach Festiwalu Młodej Fotografii *MIGAWKI* w Muzeum Rzeźby im. X. Dunińskiego miał miejsce wernisaż dwóch wystaw. Na wystawie *Pozycja początkowa wertykalna* pokazano prace Marty Mielcarek, absolwentki Wydziału Sztuki Mediów ASP, na wystawie *20°C, 50%* – prace Ernesta Wińczyka, studenta z tego samego wydziału.

.....

Na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Sali nr 4 odbyło się szkolenie *Farby w architekturze*, dotyczące zagadnień z zakresu stosowania farb w architekturze, posługiwanie się wybranymi technikami i narzędziami w procesie malowania. Zajęcia praktyczne poprowadzili specjaliści z firmy Tikkurila.

26 listopada – 9 grudnia

W Galerii Beta 1 zaprezentowano wystawę malarstwa Marcina Kozłowskiego *Energia*. Artysta jest asystentem na Wydziale Malarstwa ASP. Kurator: Magdalena Sołtys.

27 listopada – 9 grudnia

W Aptece Sztuki na wystawie *Ścieżka* pokazano prace Małgorzaty Jankowskiej, doktorantki na Wydziale Malarstwa ASP.

27 listopada – 13 grudnia

W Kamienicy Plac Malachowskiego na wystawie *Coming Out Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie 2015* zaprezentowano wyróżniające się prace dyplomowe tegorocznych absolwentów uczelni. Nagrodę główną przyznano Dianie Grabowskiej z Wydziału Rzeźby za pracę z *głowy*. Wyróżnienia otrzymali: Jacek Ambrożewski z Wydziału Grafiki za opracowanie graficzne książki Leonarda Read'a *Ja, ołówek*; Karolina Ślusarczyk z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki za pracę *Problematyka konserwacji haftów burgundzkich na przykładzie kaptura od kapy liturgicznej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu nr MNP Rw 504*; Weronika Siwiec z Wydziału Wzornictwa za pracę *Budujemy dom*. Podczas wernisażu tradycyjnie wręczone zostały nagrody sponsorów wspierających rozwój artystyczny absolwentów i studentów ASP. Nagrodę Artystyczną Siemens otrzymała Zuzanna Gaszyńska. Nagrodę Fundacji im. Marka Marii Pińkowskiego – Janina Jasińska, studentka II roku Wydziału Malarstwa. Nagrodę Pani Poseł Ewy Tomaszewskiej otrzymali: I nagrodę – Hubert Gdak; II nagrodę – Ewa Kamieniecka; III nagrodę – Anita Kucharczyk; wyróżnienie – Natalia Jarnuszkiewicz, Zofia Lelek, Dominika Owczarek. Nagrodę im. Lecha Tomaszewskiego – Jonasz Chlebowski z Wydziału Sztuki Mediów. Nagrodę *Złote Dłuto* – Diana Grabowska oraz Krzysztof Kołodziejcki z Wydziału Rzeźby. Nagrodę Pana Grzegorza Kowalika – Paweł Plóciennik student II roku z Wydziału Malarstwa. We foyer Auli przy Wybrzeżu Kościuszkowskim Wydział Scenografii zaprezentował na wystawie towarzyszącej *Coming Out 2015* prace dyplomowe zakwalifikowane do finału *Festiwalu Młodej Scenografii 2015* w Centrum Scenografii Muzeum Śląskiego w Katowicach. Studenci Wydziału Scenografii z 8 nagród głównych Festiwalu zdobyli 4, a także kilka wyróżnień. Prezentowane prace to wyróżnione projekty scenografii do teatru, opery i filmu autorstwa Ludmiły Bubanowej, Marty Kodeniec, Julity Goździk, Magdy Minko, Agaty Zalewskiej, Ady Gołębiewskiej, Katarzyny Sankowskiej, Joanny Załęskiej.

27 listopada 2015 – 13 marca 2016

W Galerii m51 Muzeum Sztuki w Łodzi zaprezentowano wystawę *Mirosław Balka: Nerw. Konstrukcja*. Artysta prowadzi Pracownię Działań Przestrzennych na Wydziale Sztuki Mediów ASP.

28 listopada

Na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku AT odbyła się premiera spektaklu dyplomowego *Tarantula* wg tekstów Stanisław Ignacego Witkiewicza w reż. Marcina Bartnikowskiego.

.....

Na Wydziale Malarstwa ASP miał miejsce wernisaż poplenerowej wystawy studentów I roku *Dłużew 15*.

30 listopada

W kinie Antropos odbył się *DRUGI* – pokaz filmów dyplomowych zrealizowanych w Pracowni Technik i Sztuki Operatorskiej prof. Andrzeja J. Jaroszewicza na Wydziale Sztuki Mediów ASP. Zaprezentowano: *Kawalek Raju*, reż. Mariusz Grabarski; *Nogi*, reż. Paulina Jędrzejczyk; *Stolarz*, reż. Kuba Laskowski; *Uniform* reż. Magdalena Golba; *O Matko, gdzie to jest?!*, reż. Anahita Rezaei; *Talent*, reż. Aleksander Jezierski; *Rubato*, reż. Karol Pykało.

GRUDZIEŃ**2 grudnia**

W kinie Iluzjon w Warszawie miała miejsce czwarta gala *Design Alive Awards*, podczas której wręczono nagrody magazynu *Design Alive* za kreatywne myślenie oraz kulturotwórcze działania w 2015 roku. Statuetki zaprojektowane przez Oskara Ziętę oraz tytuł *KREATOR 2015* otrzymali m.in. Gosia i Tomek Rygalik ze Studio Rygalik za „nieoceniony udział w zmianie oblicza polskiego meblarstwa oraz umiejętne podsumowanie swojej dotychczasowej pracy wystawą *Rygalik. Istota Rzeczy*. Tytuł jest uznaniem nie tylko za pracę projektową, ale również za

tak dziś rzadką i pożądaną umiejętność bycia mentorem dla uczniów, pracowników i admistratorów”. Tomek Rygalik prowadzi Pracownię Projektowania na Wydziale Wzornictwa ASP.

2 grudnia – 10 stycznia

W Galerii Promocyjnej zaprezentowano wystawę *Pogłos* Dominiki Owczarek, tegorocznej dyplomantki z pracowni prof. Stanisława Baja na Wydziale Malarstwa ASP.

3 grudnia – 31 stycznia

W Muzeum Architektury we Wrocławiu w ramach *Think Tank lab Triennale International Festival of Contemporary Drawing* pokazano wystawę *TWO STICKS* z udziałem artystów z Japonii i z Polski, m.in. dr. Jana Mioduszewskiego, adiunkta na Wydziale Malarstwa ASP. Kuratorzy: Fumihiko Sumitomo, Daniela Tagowska; asystentka kuratora: Ayako Osanai.

4 grudnia

Zły to ptak, co własne gniazdo kala to instalacja, jaką studenci Wydziału Wzornictwa ASP – Anna Banout, Maria Gajewska, Sławomir Krzyżak, Paulina Łoś, Jan Michałowski, Szymon Najder, Alicja Palys, Małgosia Żaluska, Przemysław Zembura – wykonali w ramach zajęć projektowych z Tomkiem Rygalikiem w opuszczonych Basenach Mokotowskich. Organizator: Złoty Zbuk.

6 grudnia – 29 stycznia

W galerii Przystanek w Piasecznie zaprezentowano wystawę malarstwa *Arkadiusz Karapuda = 9x5*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa ASP. Kurator: Aleksander Ryszka.

7–22 grudnia

W galerii Salon Akademii na wystawie *Warszawa Centralna – Wrocław Główny* pokazano prace dydaktyków Katedry Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusz Gepperta we Wrocławiu. Kuratorzy: Marta Borgosz, Wojciech Pukocz, Michał Sikorski.

9 grudnia

W Sali Widowiskowej Wydziału Scenografii odbyła się uroczystość wręczenia dyplomów absolwentom Wydziału Grafiki, uświetniona

koncertem Konrada Kucza, który wykonał suitę *AIR* na syntezatory i sekwencer analogowy. Koncertowi towarzyszył pokaz filmu.

9 grudnia – 14 stycznia

W Promie Kultury Saska Kępa na wystawie *Śmieci* zaprezentowano prace Magdaleny Jędrzejczyk, doktorantki na Wydziale Malarstwa ASP.

11 grudnia

W Galerii Działań pokazano wystawę Pracowni Rysunku Katedry Mody i Eksperymentalnej Pracowni Drewna Wydziału Wzornictwa ASP *Koegzystencje*, z udziałem studentów oraz prowadzących pracownię Agnieszki Rożnowskiej i Pawła Jasiewicza.

.....

W Sali Senatu ASP dr hab. Henryk Nadrowski wygłosił wykład *Artysta – między profesją a powołaniem*. Wykład był połączony z promocją książki *Wokół sztuki sakralnej*.

.....

Pod patronatem ASP odbył się *Art Jarmark Charytatywny* organizowany przez artystów dla artystów; współpraca: Fundacja Forani. Całość zebranych w tym roku środków została przekazana na pomoc w leczeniu chorującej na stwardnienie rozsiane artystki i projektantki ubrań Wioli Wolczyńskiej-Bryćko.

.....

Dziekan Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną dr hab. Wojciech Włodarczyk, prof. ASP został jednogłośnie wybrany na prezesa Stowarzyszenia Historyków Sztuki na kolejną trzyletnią kadencję.

11–13 grudnia

W Domu Plenerowym ASP w Dłużewie odbyła się *V Konferencja Środowisk Graficznych „Jaka grafika? Jaka sztuka?”*. Wykłady i prezentacje poprowadzili: prof. Andrzej Węclawski, dr Marta Anna Raczek-Karcz, st. kustosz Barbara Chojnacka, as. Dorota Milkowska, dr Ewa Toniał.

14–25 grudnia

W Aptece Sztuki na wystawie *Konfiguracje* zaprezentowano prace dr. hab. Tomasza Milanowskiego, prof. ASP. Artysta prowadzi Pracownię Rysunku na Wydziale Malarstwa ASP. Kurator: Grażyna Haber.

15 grudnia

W AT odbyła się premiera spektaklu warsztatowego studentów III roku Wydziału Aktorskiego *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa w reż. Waldemara Śmigasiewicza.

.....

W elitarnym gronie najlepszych Kół Naukowych w Polsce znalazło się Bractwo Łukaszowe – Koło Rzemiosła i Ochrony Nie-materialnego Dziedzictwa Kultury z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP. Otrzymało wyróżnienie w kategorii *Projekt roku 2015* za przedsięwzięcie *Tajemnice Odrzechowej*, organizowane wspólnie ze Stowarzyszeniem na Rzecz Rozwoju Wsi Odrzechowa.

16 grudnia

W Sali nr 8 w budynku rektoratu ASP odbyła się promocja książki *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej*. W ramach spotkania wykłady dotyczące nowych ujęć w badaniu polskiej sztuki najnowszej wygłosili: prof. Marta Leśniakowska z Instytutu Sztuki PAN oraz dr hab. Wojciech Włodarczyk, prof. ASP. Dyskusję moderował dr hab. Waldemar Baraniewski, prof. ASP.

.....

W budynku Rektoratu ASP w Warszawie odbyło się seminarium *Murale – twórcy i przestrzeń* zorganizowane przez Wydział Malarstwa ASP oraz Instytut Badań Prze-strzeni Publicznej. Prelegenci: prof. Mirosław Duchowski (IBPP, ASP), dr hab. Agata Zbylut (Akademia Sztuki w Szczecinie), dr Monika Małkowska (kuratorka cyklu „Metrowe komiksy”), dr Arkadiusz Karapuda (Wydział Malarstwa ASP), Aleksandra Litorowicz (IBPP), Edyta Welter (Wydział Nauk Ekonomicznych Uniwersytetu Warszawskiego), Bartosz Kopyński (Wydział Nauk Ekonomicznych UW), Anna Pietraszko (Fundacja Obserwatorium), Karol Wittels (Fundacja Obserwatorium).

.....

W Maratonie Teatralnym w Teatrze Groteska w Krakowie, zorganizowanym przez studentów ze stowarzyszenia All IN UJ przy Uniwersytecie Jagiellońskim został pokazany spektakl warsztatowy studentek IV roku Wydziału Aktorskiego *AT Za chwilę. Cztery sposoby na życie i jeden na śmierć* Petera Asmussena w reż. Waldemara Śmigasiewicza.

16 grudnia 2015 – 3 stycznia 2016

W Centrum Promocji Kultury Praga Południe na wystawie *Przestrzeń geometrii* zaprezentowano prac studentów z Pracowni Ceramiki z Wydziału Rzeźby ASP prowadzonej przez dr. hab. Stanisława Bracha, prof. ASP.

16 grudnia 2015 – 16 stycznia 2016

W Galerii Spokojna zaprezentowano wystawę *Prawie koniec świata* studentów Pracowni Działań Audiowizualnych i Performatywnych, Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie: Kingi Dalskiej, Lonii Kaniuk, Natalii Janus-Malewskiej, Małgorzaty Michałowskiej, Uladzimira Pazniaka, Artura Rozena, Jakuba Żukowskiego oraz prowadzących pracownię – prof. dr. hab. Kamila Kuskowskiego i dr Zorki Wollny. Otwarcie wystawy poprzedził wykład prof. Kamila Kuskowskiego.

17 grudnia

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyła się premiera spektaklu warsztatowego studentów II i III roku Wydziału Aktorskiego *Projekt zero – ILLUMINACJE* w reż. i choreografii Lidii Bargiel. Spektakl był zrealizowany w ramach *Projektu zero* – najnowszego przedsięwzięcia Wydziału Aktorskiego, aktywizującego studentów i wspierającego ich samodzielną działalność naukowo-artystyczną. Jest to wewnętrzny program grantowy, umożliwiający studentom ubieganie się o dofinansowanie i realizację projektu artystyczny pod opieką wybranego przez siebie tutora. Promowane są inicjatywy interdyscyplinarne, integrujące studentów z różnych wydziałów.

18 grudnia 2015 – 14 stycznia 2016

W holu budynku Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP zaprezentowano wystawę *Michał Hilchen. In memoriam*, poświęconą cenionemu bibliofilowi, wybitnemu księgoznawcy, wieloletniemu pracownikowi WKiRDS.

19 i 20 grudnia

W AT odbył się pokaz spektaklu warsztatowego studentów III roku Wydziału Aktorskiego *On i ona* Aldo Nicolaja w reż. Sławomira Packa.

22 grudnia

Spotkanie wigilijne pracowników ASP w Sali Senatu uświetnił występ Andrzeja Struga i jego zespołu.

2016**STYCZEŃ****13 stycznia**

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Farsa na trzy sypialnie* Alana Ayckbourn w reż. Anny Seniuk.

13 stycznia – 15 lutego

W Pracowni nr 6 na Wydziale Grafiki ASP zaprezentowano prace Marty Pogorzelec.

14 stycznia – 2 lutego

W Galerii Promocyjna miała miejsce wystawa *Katarzyna Dyjewska – Malarstwo*. Artystka jest absolwentką ASP. Pracę dyplomową, za którą otrzymała wyróżnienie rektorskie, przygotowała w 2015 roku w Pracowni Malarstwa prof. Krzysztofa Wachowiaka.

14 stycznia – 19 lutego

W Pawilonie Sztuki na wystawie *1989* pokazano rysunki Łukasza Radziszewskiego, studenta V roku na Wydziale Grafiki ASP.

15 stycznia

Galeria Salon Akademii obchodziła szóstą rocznicę rozpoczęcia działalności. Atrakcją wydarzenia była prezentacja publikacji Maryli Sitkowskiej *Władysław Skoczylas (1883–1934)*. Autorka w latach 1990–2013 była dyrektorem Muzeum ASP.

15 stycznia – 1 lutego

W Galerii Sztuki Wystawa miała miejsce ekspozycja *Maciek Duchowski Band*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa ASP.

20 stycznia – 2 lutego

W galerii Fibak pokazano wystawę Sławomira Marca *Obrazy użytkowe*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Grafiki ASP.

21 stycznia – 3 lutego

W Centrum Informacji im. Jana Nowaka Jeziorańskiego zaprezentowano wystawę *Przeгляд tkaniny unikatowej „20x20”*. W wystawie udział wzięli: Svitlana Bezkorovaina, Anna Bojas, Iwona Bolińska-Walendzik, Anna Maria Brandys, Tomasz Dróżdź, Aleksandra Gisges-Dalecka, Agnieszka Godszing, Agata Gruber, Aleksandra Grudzińska, Filip Ignatowicz, Agnieszka Jakubczyk, Sylwia Jakubowska, Krystyna Jatkiewicz, Magdalena Jaworska, Anna Jesinowicz-Nguyen, Justyna Jonak, Anna Kaseja, Rafał Koliński, Aleksandra Koper, Katarzyna Kordyasz, Monika Kostrzewa, Anna Krzemińska, Bożena Kuzio-Bilska, Karolina Lizurej, Maciej Mesznik, Anna Michalak-Bartos, Marta Nowak, Agnieszka Parkitna, Barbara Polkowska-Ugwu, Ewa Maria Poradowska-Werszler, Teresa Rucińska, Jadwiga Sankowska, Nadiya Sobolewska, Szymon Stala, Magda, Aleksandra Tymieńska, Aleksandra Wereszka, Barbara Westman, Justyna Więsek, Dorota Wulczyńska, Joanna Zemanem, Lidia Ziemińska.

22 stycznia

W Domu Kultury Ochota odbyła się wystawa malarstwa Krzysztofa Orankiewicza, studenta IV roku na Wydziale Malarstwa ASP.

22 stycznia – 29 lutego

W galerii mała Biała Bolesławieckiego Ośrodka Kultury – Międzynarodowego Centrum Ceramiki na wystawie *Przestrzeń geometrii* prace zaprezentowali studenci z prowadzonej przez dr. hab. Stanisława Bracha, prof. ASP Pracowni Ceramiki na Wydziale Rzeźby: Patrycja Barkowska, Bogdan Cieniuch, Miłkołaj Ciszewski, Artem Dmytrenko, Paulina Gobiecka, Dorota Grześkiewicz, Agnieszka Hernik, Magdalena Jęczeń, Justyna Kosmalka, Magdalena Kossakowska, Paulina Kotowicz, Katarzyna Kowal, Faustyna Makaruk, Sophie Maslowski, Katarzyna Masny, Judyta Nadolna, Angela Pareja Rosales, Gabriela Pawlicka, Aleksandra Perek, Justyna Staśkiewicz-Jonak, Marika Weronika Surma, Klaudia

Szot, Miriam Elettra Veccari, Paula Wlazło, Wanda Wolf. Kurator: Stanisław Brach.

29 stycznia

W Kamienicy Artystycznej TA3 odbyła się wystawa prac Zbigniewa Sikory *Sieć miejska*. Artysta jest asystentem prof. Mirosława Duchowskiego w Pracowni Sztuki w Przestrzeni Publicznej na Wydziale Malarstwa ASP.

29 stycznia – 4 marca

W galerii Salon Akademii na wystawie *Wyświetlanie widzenia* pokazano prace Wojciecha Bąkowskiego, Pawła Bownika, Wojciecha Bruszewskiego, Zbigniewa Dłubaka, Anety Grzeszykowskiej, Prota Jarnuszkiewicz, Jerzego Lewczyńskiego, Zbigniewa Libery, Agaty Madejskiej, Katarzyny Mirczak, Wika Orskiego, Krzysztofa Pijarskiego, Wojciecha Pusia, Józefa Robakowskiego, Zbigniewa Rogalskiego, Szymona Rogińskiego, Tomasza Saciłowskiego, Mateusza Sadowskiego, Jana Simona, Jana Smagi, Zbigniewa Tomaszczuka, Stefana Wojneckiego. Kurator: Adam Mazur.

LUTY**1–29 lutego**

W Przystanku Historia Centrum Edukacyjnym IPN im. Janusza Kurtki miała miejsce wystawa prac prof. Stanisława Kulona *Droga krzyżowa 1939–1947*. Uroczysty wernisaż odbył się 10 lutego. Artysta w latach 1958–2000 był pedagogiem ASP.

3–24 lutego

W Galerii Sztuki Wystawa zaprezentowano malarstwo dr. hab. Tomasza Milanowskiego, prof. ASP. Artysta prowadzi Pracownię Rysunku na Wydziale Malarstwa ASP.

8–29 lutego

W galerii Delfiny na wystawie *Światło w strukturze* pokazano tkaniny prof. Doroty Grynczel, dziekan Wydziału Malarstwa ASP w kadencji 2012–2016.

11–14 lutego

Studenci II i III Wydziału Aktorskiego AT pokazali na *Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych* w Meksyku spektakl warsztatowy *Iluminacje* w reż. i choreografii Liwii Bargiel, z muzyką Mateusza Dębskiego przygotowany w ramach *Projekt Zero*.

15 lutego

W A.D.A. Puławska pokazano wystawę dyplomową *Uczucia i oszczędności – Aga Nowakówna*. Praca powstała pod kierunkiem prof. Mirosława Bałki w Pracowni Działań Przestrzennych na Wydziale Sztuki Mediów ASP. Cykl *Uczucia* stanowił aneks do dyplomu przygotowanego w Pracowni Reportażu Fotograficznego dr. hab. Witolda Krassowskiego.

.....

W Sali im. Jana Kreczmara AT odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Awantura w Chioggi* Carlo Goldoniego w reż. Waldemara Śmigasiewicz.

15 lutego – 15 maja

Muzeum Sztuki Współczesnej Oddział Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu na wystawie *Życie sztuką – opowieść o artystach i sztuce polskiej w latach 1945–1995* zaprezentowało prace m.in.: Stanisława Baja, Wojciecha Fangora, Stefana Gierowskiego, Jacka Sempolińskiego, Jacka Sienickiego, Ryszarda Winiarskiego, Rajmunda Ziemińskiego. Kuratorzy: Mieczysław Szewczuk, Magdalena Kwiatkowska-Rzodeczko.

17 lutego

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyło się kolejne spotkanie z cyklu „Evviva l'arte” zatytułowane *Obcy, swój*. Goście, Urszula Antoniak i Magnus von Horn, prowadzili rozmowę o tym, na ile cudzoziemiec, a w szczególności twórca cudzoziemiec, w swej przybranej ojczyźnie czuje się obcy, na ile u siebie oraz jak doświadczenie emigracji i asymilacji wpływa na treść i kształt artystycznej wypowiedzi. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń.

.....

Pośród nominowanych do Nagrody Artystycznej UAP 2016 na piątej edycji konkursu *Nowy obraz / Nowe spojrzenie* znalazły

się: Katarzyna Dyjewska, Aleksandra Liput i Marta Nadolle z ASP.

18 lutego – 15 marca

W restauracji Cynamon & Kardamon pokazano prace Miriam Stołowskiej, studentki IV roku Wydziału Malarstwa ASP.

19–21 lutego

W AT odbyła się kolejna edycja akcji „Dobry wieczór w AT”. Jest to cykl prezentacji wybranych pokazów egzaminacyjnych w sesji zimowej studentów Wydziału Aktorskiego z takich przedmiotów, jak praca nad rolą, piosenka, sceny wierszem, sceny prozą i technika mowy.

19 lutego – 20 czerwca

Projekt artystyczny dr. Jana Mioduszelewskiego, adiunkta na Wydziale Malarstwa ASP, towarzyszył wystawie *Frank Stella i synagogi dawnej Polski* prezentowanej w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

20 lutego

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyła się premiera drugiego spektaklu zrealizowanego w ramach *Projekt Zero – WALIZKA* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk w reż. Ewy Małeckiej, studentki III roku Wydziału Reżyserii.

20 lutego – 10 kwietnia

W Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku miała miejsce wystawa *Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk – Tabela Co? Czym? (Polityka)*.

21 lutego

Na Wydziale Aktorskim AT odbył się Dzień Otwarty – zainteresowani studiowaniem aktorstwa mogli się dowiedzieć, jak zorganizowany jest egzamin wstępny, jakie są wymagania, jak się weryfikuje kandydatów pod względem ruchowym, muzycznym i logicznym. Pokazano przykładowe zadania aktorskie, jakich można spodziewać się na egzaminie wstępnym oraz egzaminu z sesji zimowej z przedmiotów: interpretacja piosenki (I rok, pod opieką Zbigniewa Zamałowskiego; III rok, pod opieką Andrzeja Strzeleckiego), elementarne zadania aktorskie (I rok, pod opieką Andrzeja Domalika),

technika i wyrazistość mówienia (II rok, pod opieką Małgorzaty Kaczmarek-Ferenc i Agaty Piotrowskiej-Mastalerz).

23 lutego – 4 marca

Na Wydziale Malarstwa ASP na wystawie *Gubiąc ostrość* pokazano prace Moniki Trzupek, studentki z pracowni prof. Stanisława Baja.

25 lutego – 14 marca

W galerii Lufcik na wystawie *Mitologia krajobrazu. Obrazy z lat 1990–2015* zaprezentowano malarstwo prof. Mariusza Woszczyńskiego z Wydziału Rzeźby ASP.

25 lutego – 1 maja

W Galerii A19 na antresoli stacji metra Marymont w ramach cyklu „FOTO METRO” miała miejsce wystawa *Pamięć fotografii* dr. hab. Krzysztofa Jabłonowskiego z Wydziału Grafiki ASP. Organizatorzy: Galeria A19, Instytut Badań Przestrzeni Publicznej, ASP, Metro Warszawskie.

26 lutego – 4 marca

Działalność otwartej pracowni eksperymentalnej Kaplica, powstałej z inicjatywy studentów Wydziału Malarstwa ASP, zainaugurowano międzywydziałową wystawę prac studenckich *Kaplica – Open*.

Opracowały: Katarzyna Fogler, Eugenia Krasińska-Kencka

Summaries



Artur Winiarski

Marian Czapla (1946–2016): A Tribute

An eminent painter, Professor at the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw. True authority in painting and Master for many generations of students and graduates, a colourful, multi-dimensional character, a great friend, whom it will be impossible to forget. He created a pictorial work of great, passionate impact. The work will forever remain in the hearts and memory of the many admirers of his art and in the history of Polish painting. He was born on July 28, 1946 in Gacki near Szydłów in the Kielce region, studied at the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw, graduating at the studio of Stefan Gierowski in 1972, and the same year began working at the home faculty. For a number of years he was Stefan Gierowski's assistant, then himself ran the studio, first of drawing and then of painting. He was co-founder of the group Simplex S4, which became important in the mid-1970s in the artistic life in Poland, anticipating many painting events to occur in the turbulent 1980s. He was, first and foremost, a painter of man and sacrum.

Andrzej Kruczyński

Rejected Books

In Bogusławski's *Cracovians and Highlanders*, Bardos, immediately after appearing on stage, sarcastically rejects his beloved books. Soon, however, it turns out that he cannot part with them. This puzzling scene echoes the antinomy of nature and culture experienced by the Enlightenment as drama, especially characteristic of J. J. Rousseau's social theory. That strange ambivalence of the relationship with books cannot be explained only as inspired by Rousseau, especially since a very similar scene of rejecting and then accepting books can be found in Cracow's *Dialogue on the Feast of the Nativity of Christ the Lord*, preceding Rousseau by 150 years. In European culture, rejecting and re-harboring books dates back to the Middle Ages. In the Middle Ages,

the manuscript was a kind of treasure, a work of art craft. The cult of the book became a mass phenomenon during the Renaissance, in the age of the printed book. But over time, from the twelfth to the eighteenth centuries, an unimaginable number of books was burned and destroyed with fanatical consistency. Public book burnings at the stake were still held in Nazi Germany even in the twentieth century. In the eighteenth century, due to the growing criticism of modern civilization, there appeared a tendency to reject books as products of "decayed processes", making man devoid of nature. The result was a return to the kind of "adoration" of the Book of Nature thanks to influential thinkers and writers, such as Voltaire and Rousseau. In the twentieth century, defending his world he understood as the Great Library, J. L. Borges accused shallow contemporary culture of abandoning it. Then, in her famous letter to Borges ten years after his death (in 1996, Susan Sontag created perhaps the most moving apology books for books in the history of our civilization. According to her, they are the only way in which one can become fully human.

Piotr Olkusz

The National Stage in *République des Lettres*

We look at the national theater emerging in 1765 as an entirely Polish creation, existing in the Polish context, at most, lit by the spark generated by the Comédie-Française. But this stage belonged to a huge extent to *république des lettres*, which was still then ruled by widely understood principles of tolerance. If this was not a scene of radical theatre, it was not only because the political situation in Poland did not permit it, but also because such radical theatres did not exist in Europe at that time. It seems that the theatre certainly accompanied – if it did not help – a transformation of Poniatowski from Louis XIV into Henry IV. Acceptance of the non-radical opponent was as much at the basis of consensus guaranteeing the continent relative calm as it found its reflection in the proliferation of European wedding comedies, not always, as it happened, among the representatives of one class.

Marcin Kula

Did They Have Respect?: Polish Communist Party and the Theatre in the Mid-1960s

The author sees the statement that in the 1960s, the communist authorities began to doubt that they could control Polish theatre and subordinate it to their political and

ideological programme without giving up their leading role and methods of administrative pressure as both true and somewhat naïve. On the one hand, the Communist Party's (PZPR) establishment always sought to subjugate everything. The authorities never manifested doubts as to their rightful control of the theatres. But how could some theatres be good at all, which they often were, especially that those authorities almost never managed anything properly? The answer that they faced resistance of the theatrical milieu and that good actors gave good performances would not be complete. This is all the more significant that even in the Soviet Union the theatre at least in part preserved good standards. Needless to say that many actors and writers were barred from it and that certain works were not admitted; one could also imagine that some texts "simply" remained unwritten. At the same time, after all, at least in part, the theatre has kept a significant position, which could not be said for the fine arts or the humanities. The author is trying to look at what the communist authorities really cared about in relation to the theatre of the 1960s by analysing the documents of the Department of Culture of Central Committee of the Communist Party and of the Cabinet of the Minister of Culture and Art. This examination of the material and the issue has been merely preliminary.

Danuta Kuźnicka

Avant-Garde Artist as Director of the National Theatre: Ideological and Artistic Aspects of Jerzy Grzegorzewski's Term of Office, 1997–2003

When Jerzy Grzegorzewski became Artistic Director of the National Theatre in Warsaw, 1 January 1997, he was a prominent artist, who, following his debut in 1966, moved the audiences' imagination with innovative staging formulas, which expressed his theses on the state of disintegrating culture, on disintegration of the individual and the crisis of values. Creating a theatrical language adequate to that content meant negating the conventions and rejecting many accepted models, which repeatedly brought about difficulties in interpretation on the part of the audience, misunderstanding and rejection. Presenting his programme the artist referred to the idea of Stanisław Wyspiański: artistry, metaphysics and tradition defined the aspirations and direction of the work in his theatre. The premiere of *November Night* (1997) sparked controversy, in which the supporters of the production praised revisionary questioning of stereotypical readings of communal myths, while the opponents saw the production as betrayal of native culture. That also initiated a wider debate on the role of the classical



repertoire in the theatre. His unique stage idiom, based on traditional conventions but often revising or rejecting them, situated Grzegorzewski's practice in the area of conflict between the need to create his own idiom and the desire to communicate with the audience.

The Need for Openness. Professor Paweł Nowak, Deputy Rector for Art and Research, Academy of Fine Arts in Warsaw, in Conversation with Magdalena Sołtys

The conversation applies to the Academy, the direction of its development. Prof. Nowak wishes for it to consolidate not only the academic milieu, but also the artistic one. It should be a kind of agora, a culture centre. He advocates the need for openness in a number of senses. Answering questions also about the nature of Polish art in the last twenty-five years, he says, among other things, that *dividing the arts according to the disciplines is a secondary matter. More important is a sense of personality. [...] You have to have something to say, to pass on; this is the essence of art.* Elsewhere, he says: *Right now there is more and more of searching in history; there is reflection on Polish contemporary art. We are looking for ideas that we had lost.* He explains – in the context of the students' future – what it means to make a living making art, that: *being an artist is a choice of the path of life, having its consequences, and being aware of the effort involved. [...] Art must involve taking risks here and now.* We also learn what he thinks of himself as artist and teacher.

Magdalena Sołtys

Among the People: The Art of Paweł Nowak

A text about the work of Paweł Nowak accompanies the interview. Today, we would find expressive abstraction, figuration, portrait and realistic inclinations in his art. Asked about its important ingredients, he replied: *emotions, instincts, human reflexes. I'm interested in the fact that we are human. Only a personal relationship with another human being.* This art is almost naive praise of the world unmediated, unprocessed, unreflected from the simulacrum, without interference, which is the world experienced personally,



direct, tangible, comprehensible, to be circumvented and to be lived. The mood is dramaturgical, expressive, sensual impressions are exerted. This art is both cruelly vivisectionist and truly affirmative. Slightly barbaric in its means and poetic, romantic, idealistic, dreamy, straightforward, ultimately artless.

Agnieszka Szewczyk

Bibliophiles vs. Penny Librarians: Book Designers Associated with the Warsaw Academy in the Interwar Period

The two opposing terms of the title – bibliophiles and penny librarians – invoked to characterize two groups of book designers, should be considered metaphors. The term “bibliophile” refers to the authors of refined books, those that were carefully designed and printed on high quality paper, illustrated by eminent graphic artists, which their publishers

nevertheless intended for regular distribution. Their prices were relatively high, with small print runs, often with numbered copies, but they were still affordable and within the range of books existing on the market. In the present context, the penny publications would not be seen as akin to the cheapest, badly published, brochure-like items. They



were popular, relatively low-priced literary books, issued in large print runs, but nonetheless carefully designed. It is therefore not so much a question of conflicting genres, but rather of separate and interpenetrating traditions in which the book artists were involved. Those artists were: Władysław Skoczylas, Ludwik Gardowski, Bonawentura Lenart, Tadeusz Cieślewski Jr., Edmund Bartłomiejczyk, Wojciech Jastrzębowski, Stanisław Ostoja-Chrostowski, Konstancy Maria Sopoćko and others.

Antoni Winch

Knecht's Orphans

The author presents his concept of the drama of dark play as a means of expression of the theatre of the absurd. Dark play is one of the types of performance, highlighted by Richard Schechner. The participants do not need to know that they are taking part in it. It has no clear rules. “Dark players” assume a false identity for the purposes of the play. In extreme cases it can dominate the true personality of the player. For these reasons, dark play is an interesting material for reflection on the human condition in the post-modern age, that is in the world of “simulacra and simulation”, “the theatre of everyday life”, “society of the spectacle”, etc. The absurdist dramatists' meta-theatrical structures display the characteristics of this specific performance. The lives of the characters of the theatre of the absurd, largely consisting of arranging longer or shorter theatre etudes, remind us

of dark play. Existence as permanent performance, shaped in accordance with the poetics in which they are currently presented. Composing their plays, the absurdist used a number of staging conventions. Their dynamic shifting, often surprising, unannounced and without a clear punch line, becomes the source of the absurdities, in which the fate of the protagonists sooner than later comes to be enmeshed. The text focuses on the plays by Slawomir Mrozek, Edward Albee and Fernando Arrabal.

Stanisław Gajewski

Leon Chwistek's Amusement and the Art of Amusing Oneself

The author has drawn our attention to the currency of the various statements of Leon Chwistek's contained in the essay on amusement and its ties with the broader culture. He has also raised the issue of inauthentic nature of provincial culture that models itself on some trends and “fashions” created in the great centres of culture. Taking into account some historical shifts in the set of traditional criteria of assessment of works of art, we should consider including authenticity as one of them. The author has also developed the idea of the dangers brought about by social engineering, especially the irresponsible use of satire. When used irresponsibly, satire may actually provoke – according to Chwistek – “crimes against society”. In conclusion, it has been pointed out that Chwistek's essay, published in his collection of sociological essays titled *Problems of Spiritual Culture in Poland* in 1933, is the first Polish literary text dealing with humour and “the art of amusing oneself” as a sociological issue. It has also been noted that researchers' interest in the issues of humour and amusement, and subsequent editions of sociological studies on the importance of the issue of ludic culture, often have a temporal relationship with periods of social upheavals.



Joanna Kiliszek

Brazil Loves Kantor: Reconstructing the Oeuvre of a Total Artist at Serviço Social do Comércio Consolação in São Paulo

To mark the centenary of the artist's birth UNESCO declared 2015 the Year of Tadeusz Kantor. Paradoxically, the programme of the celebrations included only one full overview of the artist's work, in São Paulo. It was his theatre that caused the fascination with Kantor in Brazil. Owing to the Brazilian director Antunes Filho successive generations of apprentices become familiar with the work of Kantor at universities, theatres and alternative theatre companies. But it was above all Sebastião Milaré – a prominent playwright and theoretician of the theatre – who initiated the rediscovery of Kantor. After Milaré's untimely death his friend Ricardo Muniz Fernandes became curator of the event. In dialogue with the artist Hideki Matsuka and the other curator, Jarosław Suchan, he created the show. The icon of the exhibition is the constantly moving "Aneantising Machine", of 1963. Displayed in the other rooms are subsequent incarnations of Kantor's Machine, introduced to the rhythm of the artist's seven manifestos. The way the show *Tadeusz Kantor Machine* had been conceived – as a permanent process, with daily performances by the actors

Marzenna Guzowska

Word as Visual Arts Assignment

The exhibition *Readings* at the Salon Akademii Gallery was the public finale of an assignment carried out at the Studio of Audiovisual Space, Academy of Fine Arts in Warsaw (the famous „Kowalnia”), under the supervision of Prof. Grzegorz Kowalski, from November 2014 to September 2015. It was prepared by the students with the help of Artur Żmijewski, a former student at the same studio (graduated 1995), now a mature and renowned artist. Originally, it



was meant to be a non-verbal partnership creation of Żmijewski and Kowalski based on the books that shaped the intellect and creativity of Prof. Kowalski – from childhood readings to the classics, the history of World War II and *samizdat* publications from the period of the Polish People's Republic, books on art, eroticism, philosophy. The assignment, inspired by a freely selected item from the given list of 26 readings, was voluntarily attended by between ten and twenty people. The exhibition was not just a show of non-verbal dialogue of visual arts and literature, but also a dialogic event, which provoked the viewers' conversations with the authors of individual works. At the same time, the exhibition visualized the essence of the unconventional formula of artistic education, called education through partnership, which Prof. Grzegorz Kowalski has been developing at the Warsaw Academy since 1985.



of the Cia. Antropofágica group and leaving the viewer the freedom to arrive at their own interpretation of Kantor's work – was decisive for its success. We look forward to such exhibitions in Poland.



Magdalena Sołtys

Art – Sławomir Marzec's – Good for All

At the turn of January and February 2016, Fibak Gallery in Warsaw staged an exhibition of abstract painting by Sławomir Marzec, under the puzzling title *Utilitarian Paintings*. Among them there were: „A painting for memory improvement,” „A painting for sunny weather,” „A painting against hoarseness”, „A painting for calming down,” „A painting for fitness improvement,” „A painting for the stage career”. They are about ordinary human affairs, about art itself, and they are a jokes. They tell about the contemporary relationship between man and nature and about cultural codes, the effects of civilization. They work, importantly, through the synergy of two different languages – systems of signs – written language and colour as the language of abstract painting. Marzec deals with anthropology of (modern) colour. He winks at the viewer, which demands reciprocation. And that's enough for a communication through art. Marzec's art – with its wisdom, subtlety and kindness – is good for all.

Maja Piotrowska-Tryzno

Depth, Surface, Blaze and Foil: The Photographs of Sławomir Lorenc from the *Water and Stone* Series

Sławomir Lorenc (b. 1979) is a photographer, who polished his skills at Professor Radosław Szaybo's studio at the Academy of Fine Arts in Warsaw. His photographs from the *Water and Stone* series feature subtle application of a painterly way of seeing, with an emphasis on the composition of colour patches on the plane, combined with a philosophical twist, that is, abstracting from the obvious divisions of the sensuous, reinforced by the titles of the works. Owing to dialogues of symbolic meanings of the “elements” employed and thanks to the dialectics of the surface and depth the viewer also opens to the imaginary spaces, numerous and impermanent, which encourages reflection on the elusiveness of the meanings triggered by the suggestion. The text is an attempt to explicate the artist's intention and a philosophical reading of several phenomena observed in the works of the series.





Na okładce / On the cover
Marian Czapla, *O szaty moje rzucili los*,
1993, akryl, płótno, 180x120 cm
Fot./Photo Maciej Żeligowski

Aspiracje 4(42) 2015 – 1(43) 2016

**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

dr Barbara Osterloff, prof. AT,
Katarzyna Olesińska (sekretarz redakcji / Editorial Assistant),
Piotr Szymor (redaktor naczelny / Editor-in-Chief)

Rada redakcyjna / Advisory Board

dr hab. Danuta Kuźnicka, prof. IS PAN, prof. Paweł Nowak,
dr hab. Wojciech Włodarczyk, prof. ASP

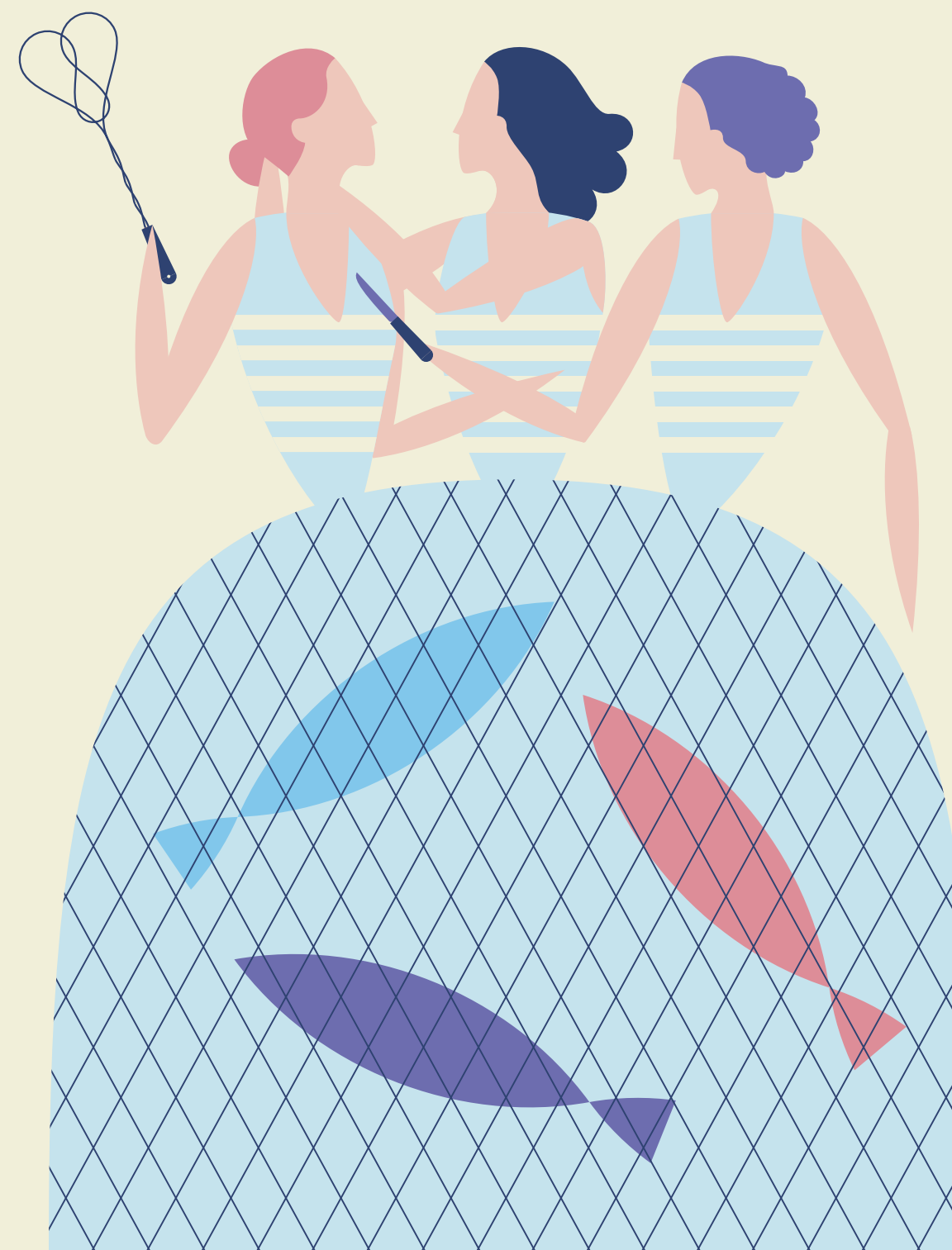
Projekt / Design / DTP

studio headmade

Druk / Printed in Poland by

Miller Druk, Warszawa

Autorem portretu prof. Anny Lewickiej-Morawskiej, zamieszczonego w numerze 3(41) 2015 (s. 3), jest prof. Wojciech Zubala. Fotografia została wykonana podczas wykładu w Ermitażu, Sankt Petersburg, w lipcu 2010 roku. Redakcja serdecznie przeprosza za pominięcie podpisu.



Carlo Goldoni

Awantura w Chioggi

tłumaczenie: Jerzy Jędrzejewicz
reżyseria: Waldemar Śmigasiewicz
asystent reżysera: Joanna Kuberska
kostiumy i scenografia:
Joanna Adamkiewicz-Wolniak
muzyka: Mateusz Śmigasiewicz
światło: Waldemar Śmigasiewicz
premiera 15 lutego 2016

spektakl dyplomowy studentów
IV roku Wydziału Aktorskiego
występują: Maciej Cymorek, Martyna Dudek,
Kuba Gawlik, Weronika Humaj,
Justyna Kowalska, Joanna Kuberska,
Filip Milczarski, Szymon Roszak,
Kamil Szklany, Martyna Trawczyńska,
Hanna Wojak, Maciej Więckowski (gościnnie)

Marek outsider Wyrzykowski

Galeria Salon Akademii
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)
Wystawa czynna 20-29 kwietnia 2016 (pn-pt, 12-18)



organizatorzy



partnerzy medialni

