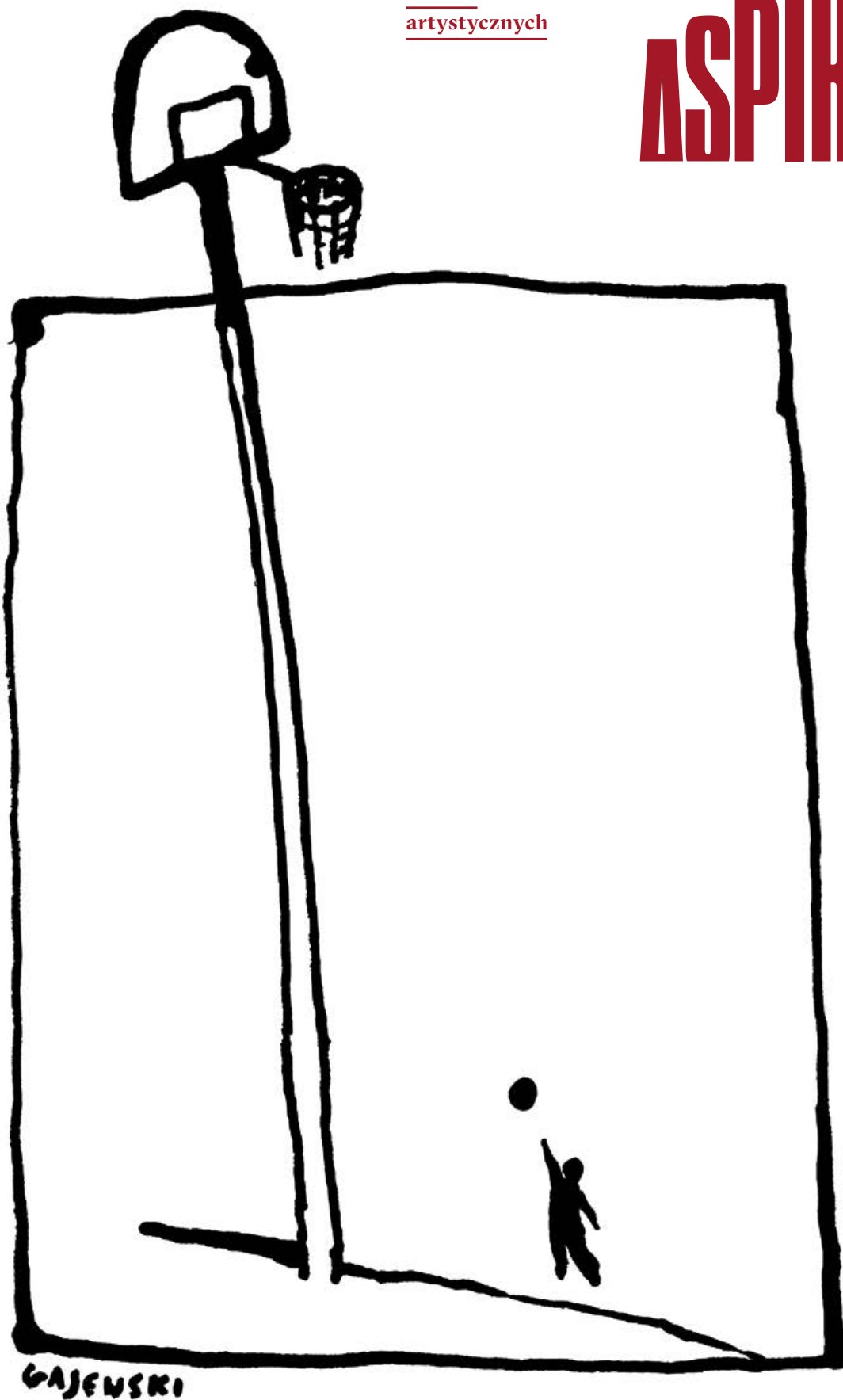
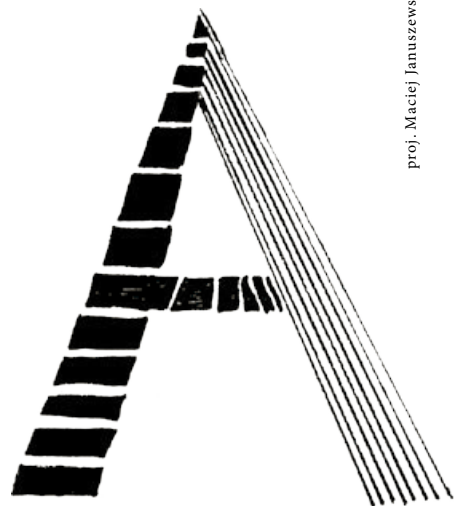
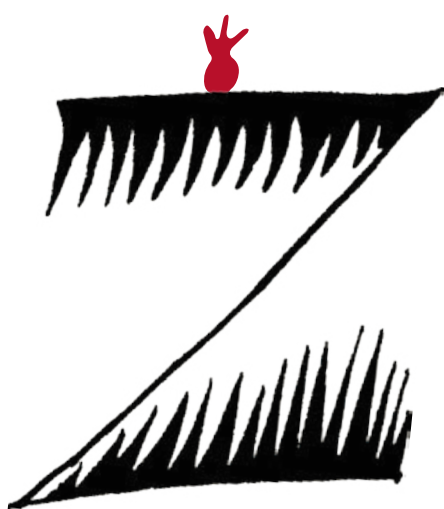
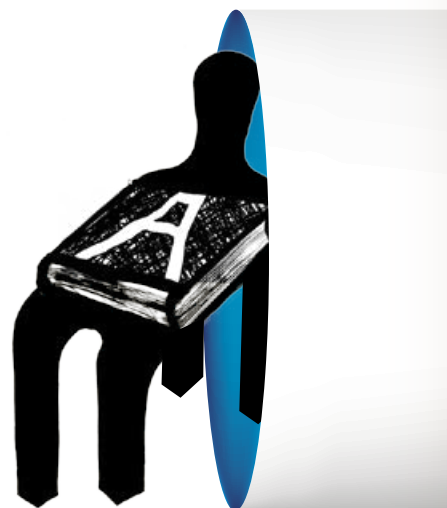
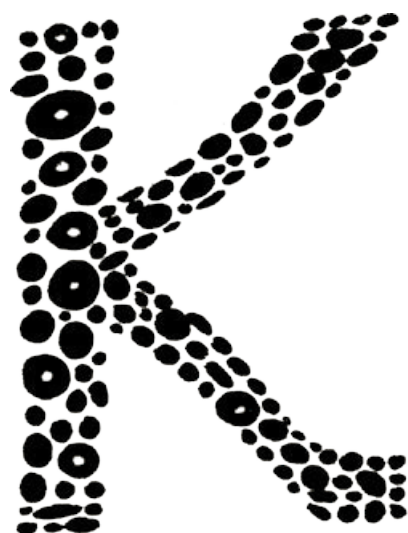
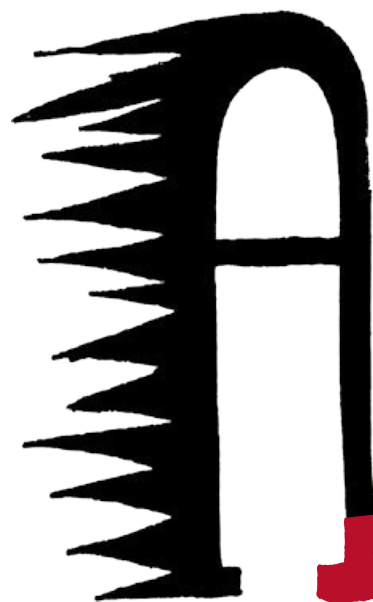
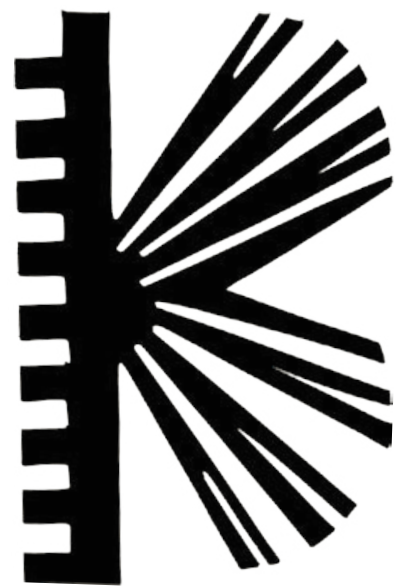


Aleksander Fredro / konserwacja scenografii
Henri Bergson / Claudio Monteverdi / Ryszard Bolesławski



Piotr Nowicki / Balthus / plakat / Oficyna Malarska
Teresa Murak / Wojciech Bogusławski



proj. Maciej Januszewski

2(44) 2016

pismo
warszawskich
uczelni
artystycznych

ASPIRACJE

2 Anna Kuligowska-Korzeniewska
Fredro nasz współczesny. Teraz
Fredro our contemporary: Now (Teraz)

7 Aleksandra Gąsior
Scenografia pod ochroną. Problematyka utrwalenia i zachowania scenografii Jerzego Grzegorzewskiego
Stage design under conservation: The issues of consolidation and preservation of Jerzy Grzegorzewski's stage design

14 Stanisław Gajewski
Henri Bergson, Śmiech. Esej o komizmie (drugie dno: gorzycz. Refleksja praktyka śmiechu na marginesie lektury)
Henri Bergson, *Laughter, an essay on the meaning of the comic* (the underside: bitterness. A marginal note by the practitioner of laughter)

20 Aleksandra Charczyńska-Plomteux
Kilka uwag teoretycznych o Monteverdiańskiej metodzie twórczej w kontekście poetyki baroku
Some theoretical remarks about Monteverdi's creative method in the context of the poetics of the Baroque

24 Barbara Osterloff
Ryszard Bolesławski, jego twórczość i jego czasy
Richard Boleslawski, his work and his times

27 Maciej Wojtyzsko
Reżyser jako uwodziciel
Director as seducer

29 Barbara Osterloff
Ryszard Bolesławski jako beletrysta
Richard Boleslawski as a fiction writer

36 Magdalena Sołtys
Piotr Nowicki – galerzysta nr 1
Piotr Nowicki – gallerist no. 1

42 Arkadiusz Karapuda
Nad pięknym modrym Dunajem w towarzystwie malarza aniołów
On the blue Danube, in the company of the painter of angels

50 Zofia Jabłonowska-Ratajska
Gesty zwielokrotnione
Gestures Multiplied

54 Artur Winiarski
Oficyna Malarska
Oficyna Malarska Gallery

58 Zofia Jabłonowska-Ratajska
Teresa Murak

58 Andrzej Mazur
Trwanie, rytm i forma z warszawskiej perspektywy
Duration, rhythm and form from Warsaw's perspective

60 Elżbieta Wichrowska
Dowód wdzięczności Akademii Teatralnej..., czyli rzecz o dziełach Bogusławskiego
Evidence of gratitude of the Theatre Academy..., or, About Boguslawski's works

72 Akademia Otwarta 2016 – wystawa podsumowująca rok akademicki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
The Open Academy 2016: End-of-year exhibition at the Academy of Fine Arts in Warsaw

74 Nowości wydawnicze
Recent Publications

76 Kalendarium
Chronicle of Events

84 Summaries

Książka Żywa

WERNISAŻ
16 września 2016, g. 18.

WYSTAWA CZYNNA
16 września – 14 października 2016
(pn-pt 12-18)

GALERIA SALON AKADEMII
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)

salon
akademii
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
W WARSZAWIE



Fredro nasz współczesny Teraz

Anna Kuligowska-Korzeniewska

Aleksander Fredro, *Fraszka*
(1869?)

W lipcu 2016 mija 140. rocznica śmierci Aleksandra Fredry. Siłą rzeczy nasuwa się pytanie o żywotność dzieła naszego największego komediopisarza. Czy rzeczywiście komediopisarza? Owszem, pisał utwory, które – jak wymagały tego obowiązujące zasady – kończyły się szczęśliwie. Ludzkie wady i występki były w nich ukarane, a szlachetność i cnoty nagrodzone. Czasami w ostatniej niemal scenie! A przecież Fredrowski świat wypełniają lekkomyślni ojcowie, utracjusze, pieniacze, intryganci, skąpcy, podejrzani spekulanci, a z drugiej strony panny wystawione – wbrew ich woli – „na sprzedaż”, także wliczone do tych finansowych transakcji. Nie na darmo Tadeusz Różewicz w rozmowie z Michałem Zadarą wypowiedział znamienne zdanie o Fredrze: „Jedyny polski dramaturg, który zajmował się życiem...”.

Jednym z takich utworów, który ze szczególną siłą burzy konwencjonalny wizerunek Fredry-komediopisarza, jest „obrazek w jednym akcie” pod tytułem *Teraz*. Warto go dzisiaj przeczytać i może także wystawić!

„Priorytety jakie?”

Teraz rzeczywiście należy do najkrótszych dzieł (raczej dziełek) komediopisarza. W *Pismach wszystkich* Fredry *Teraz* zajęło niecałe 27 stron. Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że *Objaśnienia* Stanisława Pigońa do *Teraz*, drukowane mniejszą czcionką, wypełniły aż 23 strony! Oto jak prof. Pigoń wyjaśnił tytuł „obrazka”:

teraz – słówko to, w tekście podkreślone przez autora i wzięte za tytuł utworu, ma osobne znaczenie. Można by je zastąpić przez: w nowej erze,

Aleksander Fredro Fraszka

Idź do diabła, panie Czarcie,
Z twym postępem tego czasu!
Nie dmuchałbyś tak uparcie,
Gdybyś nie czuł swego kwasu.

Banki, giełdy, stek złodziei,
Gdzie się dusze w zastaw daje –
Nowa kolej, wzór kolei,
Na twój wniosek teraz staje.

Stacy czterech tam świeci:
Zawiść, Pycha, Zdrada, Zbrodnia –
Jakby piorun pociąg leci:
Z domu – wieczór! – w piekle – do dnia!

w warunkach obecnych. Odnosi się zaś ono do wielkiej przemiany, jaka nastąpiła w Austrii po wprowadzeniu konstytucji. Zmienił się system rządów, ale także stosunki międzyklasowe, układ towarzyski i obyczajowość. Liberalizm umocniony przez konstytucję posłużył za grunt dogodny do rozkwitu kapitalizmu. Zwłaszcza w początkach tej ery wiązano z nią daleko idące nadzieje. Miała ona przynieść wielką naprawę. Fredro, wzrosły w epoce poprzedniej, na nadchodzącą nową patrzył ze sceptyzmem i niechęcią. Nie bez złośliwości więc sformułował złudne nadzieje Winer: że teraz u nas, tzn. w Galicji, „wszystko możliwe”, nawet tak krańcowe nieprawdopodobieństwa jak dobrobyt i uczciwa prasa¹.

Leopold Winer to przedstawiciel „nadchodzącej”, a właściwie już nowej epoki. W *Teraz* jest bankierem, świetnie orientującym się w spekulacjach giełdowych. Pigoń tak go scharakteryzował: „zręczny finansista, woli akcje o większych wahanjach; uchwyciwszy stosowny moment, więcej na nich można zarobić, większą też dają emocję gry”. Jest to objaśnienie do jednej tylko kwestii Winer: „Mało ruchu”. To „Mało ruchu” jest odpowiedzią Winer na pytanie Agaty: „A teraz za moje kupony jakie papiery radzisz mi pan kupić? Priorytety jakie? co?”.

Owe „priorytety” także wymagały wyjaśnienia, może nawet bardziej obszernego w roku 1957, kiedy wydawane były *Pisma wszystkie* Fredry, aniżeli teraz, to znaczy w roku

2016, kiedy od dwudziestu lat znów działa w Rzeczypospolitej Polskiej rynek giełdowy. „Priorytety – tłumaczył redaktor *Pism...* – jako akcje mniej więcej pewne, nie ulegały na giełdzie dużym wahanom; trudniej było na nich stracić, ale i zyskać więcej też trudno”. Ta rozmowa o kursie akcji toczy się „w mieście” (zapewne Lwowie), w salonie Baronowej Małskiej. Jej siostrzenicę Agatę Winer zastaje w chwili, kiedy młoda dama „obcina kupony”, czyli jak znów tłumaczy Pigoń – „w papierach wartościowych odcinki upoważniające do podjęcia raty procentu za okres na nich podany: roczny lub półroczny”. Swymi akcjami Agata zajmuje się już wcześniej, jak dowodzi tego pierwsza scena *Teraz*. Na pytanie Leona Chwiejskiego o kuzynki, służący Józef odpowiada: „Panna Agata rozmawia w przedpokojach z Abrahamkiem faktorem, a panna Johanna wyjechała konno”. Kim jest faktor, także dowiadujemy się z *Objaśnień*: „pośrednik, komisjoner, załatwiający różne sprawy zlecone; tutaj: pokątny pośrednik giełdowy”.

Winer tę czynność określa – co zrozumiałe – „najprzymniejszym zatrudnieniem”. Ceni bowiem „praktyczne usposobienie” Agaty, a zwłaszcza „uwielbia jej rozum praktyczny”. Wylizywszy więc swój „czysty dochód do 3000 złr.” i określiwszy majątek Agaty („w różnych pewnych papierach 50000 złr. w srebrze”), a na koniec stwierdziwszy: „nasze majątki mniej więcej stosowne”, proponuje Agacie, aby „połączyli losy”.

Jednocześnie zręcznie odsuwa konkurenta do ręki Agaty – Leona Chwiejskiego, który „może większą na pozór dać [jej] gwarancję”, gdyż ma „dobrą, a raczej dużą wieś”. Winer jednakże w czarnych barwach kreśli obraz ówczesnej gospodarki rolnej, ogarniętej kryzysem. Trzeba przyznać, że dobrze orientuje się – jak Fredro! – w położeniu ziemiaństwa po uwłaszczeniu chłopów w Galicji.

Ależ, o mój Boże! co teraz wieś znaczy? Kłopot, nic więcej – nieustanny tyfus agronomiczny; pracujesz rok cały, a jak przyjdzie do zbioru – gorączka, a najczęściej konsumpcja. [...] Na wsi teraz każdy jest bezwzględny panem, a właściciel tylko sługą i niewolnikiem zobowiązań, nigdy nie odwzajemnionych. [...] Tam kradną, kto może, i to nie jutro, ale dziś, zaraz; wszędzie zawiść i nienawiść. A te ciągle szykany niższych urzędników, a te nienasycone żołądki powiatowe, a to nieustające, jak woda płynące żebractwo – wszystko to teraz na wsi nie pomaga do strawności. Moja panno Agato, wierz mi – kuponek, kuponek, to arkan swobodowy i nieomylnego dochodu.

¹ A. Fredro, *Komedie*. Seria druga. T. III, Warszawa 1957, s. 420. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania.

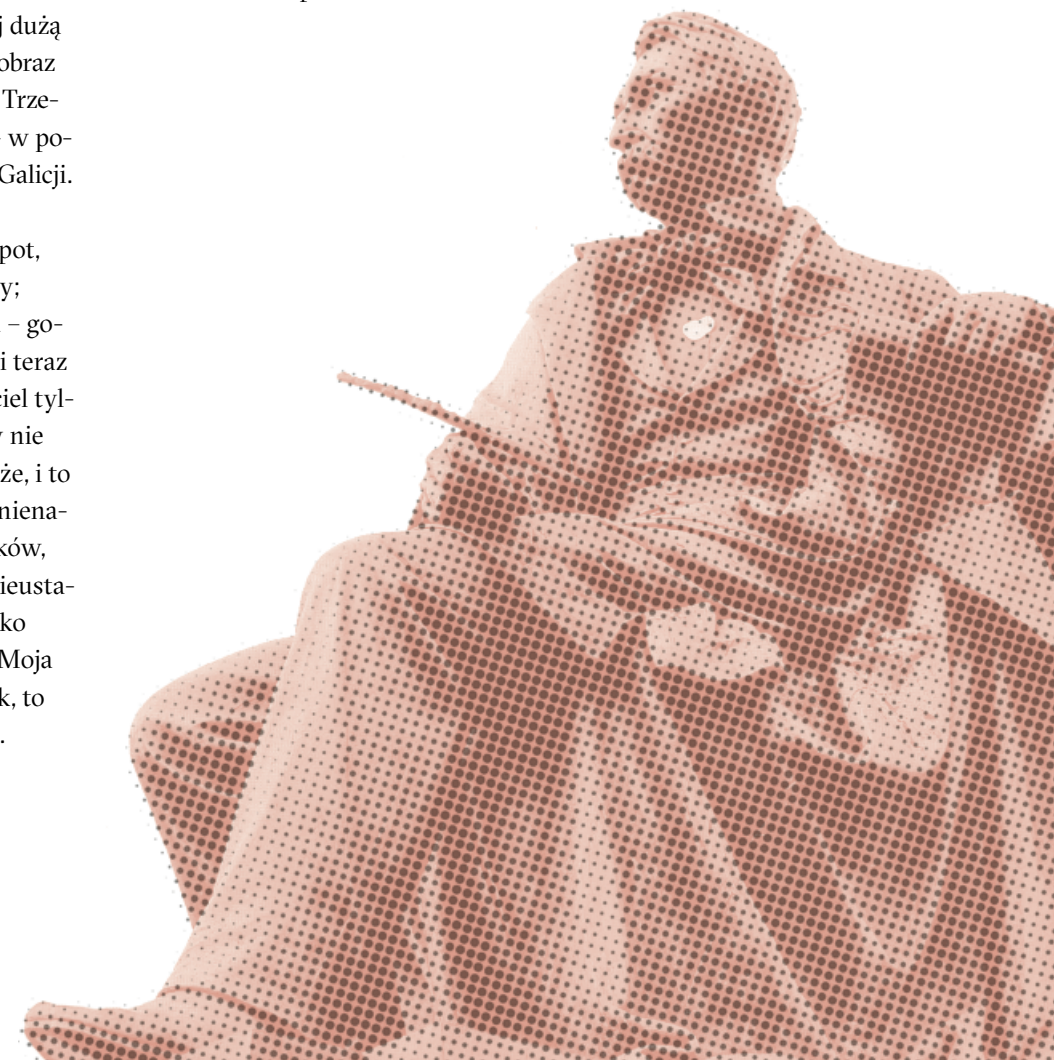
Po tej perorze Winer, „patrzając na zegarek”, ponawia propozycję małżeństwa: „No, panno Agato, daj mi rączkę i niech koniec będzie!” Oczywiście, nie ma tu mowy o miłości: „Nie kocham się romantycznie, sentymentalnie, rozpaczliwie, ale kocham panią – wyznaje – ze wszelkim uwzględnieniem rozsądku”. „Tylko nowe akcje mogą korzystać obiecywać”. Agata zgadza się, pod jednym wszakże warunkiem: „Chcę pozostać panią mojego majątku, to wyraźnie oświadczam”. Winer nie stawia przeszkód:

Wiem, z kim mówię; proponuję pani to, co nazwą w salonowym świecie un mariage de convenance, a my nazwiemy – korzystny, wspólny Geschäft.

Agata – dodajmy – po wyjściu Winer wyraża zadowolenie z tej transakcji matrymonialnej. Słowo „transakcja”, w znaczeniu intercyzy przedślubnej, pada z ust Agaty:

Prawdziwie, zdaje mi się, że dobry zrobiłam interes – nie było czego czekać... Moje wszystkie rówieśnice już mają po kilkoro dzieci; nareszcie teraz, jak się oglądam na młodzież, rozpacz biorze – albo kwindeczowi rycerze [czyli hazardziści], którym przygrywiają lichwiarskie fujarki, albo sami tacy wielcy ludzie, którym teraz kluby [czyli partie polityczne] posągi stawiają. Wiatr, wiatr, nic prócz wiatru!

Pomnik Aleksandra Fredry
na rynku we Wrocławiu.
Fot. Roman Wróbel



Jeśli Agata może samodzielnie rozporządzać swoim losem i finansami, co było marzeniem ówczesnych emancypantek, zawdzięcza to poniekąd ojcu, który stwierdził wyraźnie: „córci moje są pełnoletnie i mają swój niepodległy majątek, mogą zatem robić, co im się podoba. Jak sobie pościelą, tak się wyśpią”. Oznacza to – wyjaśnia Pigoń – że „posagi córek opierały się na majątku tylko macierzystym”. Tak też ojciec Agaty i Johanny zakończył swój list, nie zostawiając żadnych złudzeń: „Całuję wszystkich serdecznie, najserdeczniej i błogosławie stokratnie, ale nikomu nic nie dam, zawczasu powiadam”.

Podziemski

Winer i Agata nie są w tym utworze jedynymi przedstawicielami nowych czasów. Trzeba koniecznie do nich dodać Beniamina – o znaczącym nazwisku – Podziemskiego. Profesor Pigoń znów zastępuje nas w sportretowaniu tej postaci: „dorobkiewicz-ziemianin a zarazem dziennikarz, nazwany tak od udziału swego w ruchu politycznym podziemnym, konspiracyjnym, zapewne w obozie radykalnej, podnietami z emigracji zasilającej się demokracji galicyjskiej”. Fredro niechętny, jak wiadomo, temu ruchowi, nie oszczędził Podziemskiego. Poznajemy go w salonie Baronowej Malskiej, kiedy nakłania Leona Chwiejskiego, aby złożył składkę „na tajne cele”. Gdy Leon – zgodnie ze swym nazwiskiem – waha się, zostaje tak oto pouczony:

PODZIEMSKI

Teraz trzeba tylko dawać. Jak mi nie dasz, dzienniki ogłoszą, żeś gałgan.

LEON

O! o! Wyrok bez sądu? Ależ to okropny, obrzydliwy terrorizm!

PODZIEMSKI

Teraz taki zwyczaj i obyczaj. Dzienniki przeciwne zdanie mogą obrzucić błotem, ale terrorizmu nie ma – wszakże wolno dać albo nie dać.

LEON

Prawda i to – wolno dać albo nie dać...

A może tylko obiecać?...

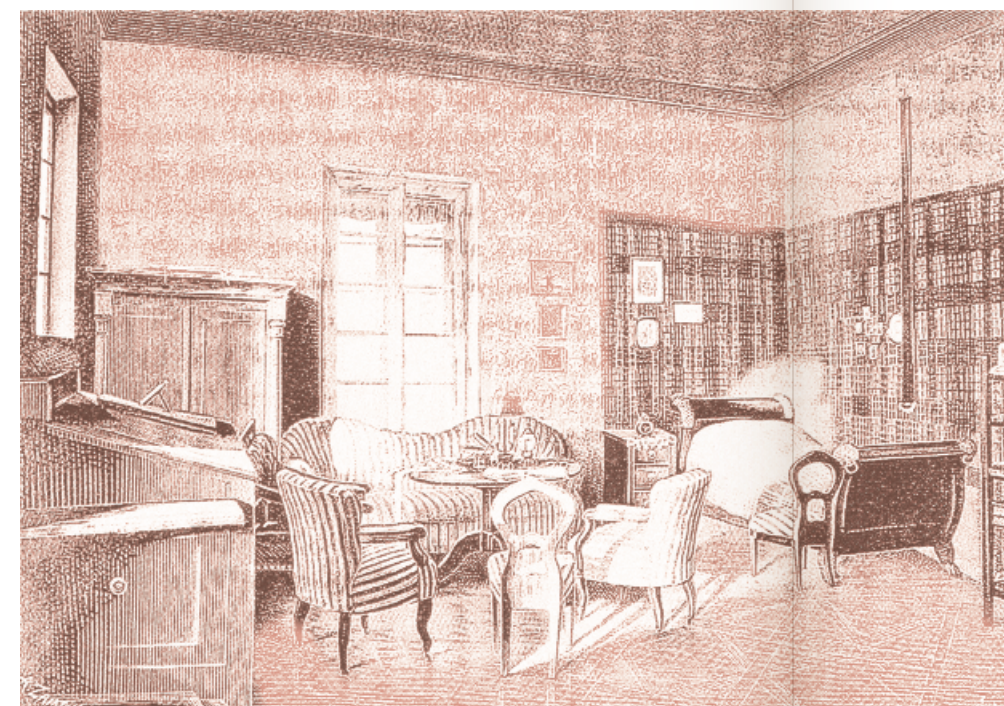
PODZIEMSKI

O! tego nie zrobisz.

Podziemski domaga się także składki od Agaty, ale ta rezolutnie wykręca się: „niedawno panu dałam”. Podziemski zbiera już nie „na moją szkółkę astronomiczną, szkółkę czysto ludową”, lecz „na sześć posągów wielkich ludzi tegoczesnych w Galicji”. Na pytanie Agaty: „A tymi są?...” – pada satysfakcjonująca ją odpowiedź: „Klub nasz jeszcze nie zawyrokował – zdania są podzielone”. Na to

Agata: „Będę więc spokojnie czekała, aż zgoda nastąpi. (na stronie) Mogę więc spać spokojnie!”.

Najostrzejszą krytykę Podziemskiego wygłasza Ernest Wirski, adorator Johanny, przy tym lekkomyślny utracjusz, a więc przedstawiciel odchodzącego już świata. Wirski zalicza Podziemskiego do „zawiści i jadem tryskających skorpionów”, zaś z wysokości swego urodzenia upokarza go bez skrępowań:



Pokój Aleksandra Fredry w Benkowej Wiszni, 1876

Masz znaczny majątek i znaczną wziętość, ale gdybyś wszystkiego miał w dwójnasób, nie usmieczyłoby to twojej złości, „żeś nie wyrósł tak wysoko, jak sięgało twoje oko”. Gdybyś mógł, chciałbyś wytruć jak szczury całe pokolenie tych, których ojcowie pamiętają, że im twój ojciec niegdyś co tydzień brodę golil. To twój nagniotek, mój panie Podziemski – ale bez słusznego powodu. Raz – nie ma nic krzywdzącego, zwłaszcza jeżeli dobrze golil, a po wtóre, że ani ty, ani twój syn, nie będzie już nigdy w podobnym położeniu. Tym bardziej, że teraz moda – całe brody zapuszczać.

Do tych „bród” Pigoń także dołączył przypis: „moda taka rozpowszechniła się w połowie w. XIX, zwłaszcza wśród młodych, jako zewnętrzny znak przekonań postępowych”. Można więc sobie wyobrazić, choć Fredro był oszczędny w didaskaliach, że także Podziemski nosi brodę. Dodajmy, że opuściwszy salon po tak bezpardonowej krytyce, szybko do niego wraca, aby snuć nową intrygę. Wyglądając maksymy w rodzaju: „Kto staje, ten się cofa”,

„Ruch wsteczny zawsze niebezpieczny”, próbuje skoligacić Leona Chwiejskiego z Baronową. Jednocześnie tę ostatnią namawia, aby „przyczyniła się do wydawnictwa mego nowego dziennika »Emancypacja Kobiet«”.

Posel Sejmu Krajowego

Na tym kończy się ten „obrazek dramatyczny w jednym akcie”, który Fredro napisał w szczególnym momencie swego życia. W kwietniu 1861, namówiony przez przyjaciół, został wybrany posłem do Sejmu Krajowego z kurii „większej własności” okręgu samborskiego. Wziął udział tylko w pierwszej sesji – „bardzo burzliwej, wypełnionej chłopsko-szlacheckim sporem o lasy i pastwiska”, czego echa można znaleźć w wypowiedzi Winer. Nie doczekawszy drugiej sesji, Fredro w listopadzie 1862 złożył rezygnację. O jej powodach powiedział Zygmuntowi Kaczkowskiemu:

miałem szczerą chęć wspólnie z wszystkimi pracować, ale kiedym się między swoimi kolegami rozpatrzył, spostrzegłem, że ja, napoleończyk, jestem pomiędzy nimi jak pies na kręgielni. Zamiast więc czekać, aż mi kto kulą nogi podetnie, ukloniłem się, dopókim był cały, i podziękowałem za łaskę².

W oficjalnym piśmie skierowanym do Fredry Wydział Krajowy podziękował „jednej z najpierwszych znakomości swoich, tak co do genialnych zdolności długoletnim doświadczeniem wspartych, jak i co do gorliwości w pełnieniu usług obywatelskich, ciepłem serdecznym prawdziwego patriotyzmu ogrzewanej”. Fredro jednak na tę apologię swojej osoby odpowiedział we właściwy sobie sposób. Ułożył mianowicie czterowiersz, który przekazała, powołując się na tradycję rodzinną Fredrów, biografka komediopisarza Barbara Lasocka:

Psia kość, psia mać, psia jucha
Sieją nienawiść i gniew.
Zwierciadłem czystego ducha
Jest nasze polskie psiakrew³.

² Z. Kaczkowski, *Mój pamiętnik*, Lwów 1899, s. 63.

³ B. Lasocka, *Aleksander Fredro. Drogi życia*, Warszawa 2001, s. 471.

⁴ A. Fredro, *Zapiski starucha*. Opracował B. Zakrzewski, Wrocław 1991, s. 127.

⁵ K. Wyka, *Wstęp*, w: A. Fredro, *Komedie*. Seria druga. T. I, Warszawa 1958, s. 37–38.

⁶ *Ibidem*, s. 51.

W takim właśnie nastroju Fredro pisał ów „obrazek w jednym akcie”, datowany na rok 1862. Gdyby poszukać stosownego do *Teraz* autokomentarza, można się posłużyć następującą sentencją, wyjętą z późniejszych *Zapisków starucha*:

W dramatach występne osobistości aby mogły zainteresować, muszą pierwiej uwidocznic swoją walkę z namiętnością. Inaczej sam już tylko rozkład moralny człowieka (*comme fait accompli*) wstręt zawsze budzi⁴.

Nie ma co do tego wątpliwości, że „wstępne osobistości” nie toczą w *Teraz* żadnej walki ze „swoją namiętnością”. W tym sensie miał więc rację Kazimierz Wyka, zastanawiając się: „dlaczego w swoich obecnych [tzn. późnych] komediach Fredro przestaje myśleć intrygą? Dlaczego ta umiejętność [cechująca najpełniej pierwszy okres twórczości] nie powtórzy się na tle jego nowych obserwacji społecznych?”⁵.

„Fredro przestaje myśleć intrygą”?

W *Teraz* rzeczywiście osłabł żywioł komediowy pisarza. Przejawiło się to między innymi w jego rezygnacji – jak zauważył Wyka – „z typu na rzecz indywidualności”⁶. Tymczasem właśnie te nowe cechy mogą przybliżyć Fredrę naszym czasom. Nie mogły jednak przekonać widzów i czytelników, chcących czym prędzej poznać po śmierci Fredry zawartość jego szuflad. Poświadczają to autorzy opracowania *Fredro na scenie*. Żaden z utworów nie miał tak krótkiej historii scenicznej jak właśnie *Teraz*:

Jednoaktówkę *Teraz*, powstałą w roku 1862, po raz pierwszy wystawiono 20 XI 1877 w teatrze krakowskim. Ludwika Sławska wystąpiła jako Baronowa Malska, Antonina Hoffmann – Agata, Aleksandra Lüde – Johanna, Józef Puchniewski – Leon Chwiejski, Rufin Morozowicz – Beniamin Podziemski, Józef Szymański – Leopold Winer, Lucjan – Ernest Wirski, Władysław Piotrowski – Józef. Zakończyła swoją karierę dwoma przedstawieniami, chociaż wykonanie nie budziło zastrzeżeń krytyki, od której najwięcej pochwał dostało się Hoffmannowej za ciekawe ujęcie roli. Natomiast komedia, atakująca praktyczny materializm, pogoń za zyskiem, wydała się jej recenzentom błada i powierzchowna w porównaniu choćby z takimi utworami, jak *Epidemia* Józefa Narzymskiego. Nie wzbudziła zatem większego zainteresowania ani wówczas, ani w okresie późniejszym. Z innych scen, przez pietyzm dla

Fredry, sięgnął po nią ówczesnie tylko teatr lwowski i dal jej premierę 9 I 1878 roku. Rzecz znalazła się pod ostrym obstrzałem miejscowej prasy⁷.

Pod „ostrym obstrzałem” znalazł się również ów utwór Fredry. Wybitny polonista Stanisław Tarnowski, wygłaszając w Warszawie w roku 1876 trzy odczyty o komediach Fredry, złożył poruszający hold pisarzowi, ale w późniejszych pracach nie oszczędził interesującego nas obrazka:

Bo tak przecie znowu nie jest, ażeby teraz panny miały głowy tak puste jak Johanna albo tak suche jak Agata, a starsze kobiety tak mało powagi jak Baronowa, żeby młodzi byli albo tak lekkomyślni jak Ernest, albo tak do niczego jak Leon, żeby gonitwa za pieniędzmi była zaraziła wszystkich, aż do młodych dziewcząt, Nie, teraz jesteśmy lepsi naprawdę niż w tym satyrycznym obrazku, a w młodym pokoleniu kobiecym czy męskim, są dzięki Bogu tacy, którym wierzyć można, że kiedyś ludzie będą lepsi niż teraz, przynajmniej nie gorsi. Są panny takie, że tylko Bogu za nie dziękować i prosić, żeby nigdy gorszych nie było, są młode chłopcy z energią, z charakterem, z zawodem, z pracą, może nawet teraz jest ich więcej, niż bywało dawniej [...]. Tak źle jak w tej komedii, teraz jeszcze u nas nie jest i nie zdaje się, żeby tak źle być miało⁸.

Inny z ówczesnych znawców Fredry, Piotr Chmielowski, również poczuł się zaszokowany nakreślonym przez komediopisarza obrazem współczesnego świata:

Znam tylko trzy sztuki, w których widocznym jest nastrój posępny i kolizje serio dramatyczne; to *Wychowanka*, *Teraz* i *Rewolwer* – i wszystkie trzy należą do rzeczy najsłabszych w pośmiertnym zbiorze komedyj. Naginał się w nich talent wesołego komediopisarza do podjęcia treści i stosunków nieusposabiających do śmiechu na całe gardło, lecz zmuszający do poważnej i smutnej zadumy; to też nie będąc w swoim żywiole, nie zdobył się na wykonanie, godne stopnia tej doskonałości, jaką umiał rozwinąć w dziedzinie sobie właściwej⁹.

Z tych sztuk tylko pięcioaktowa *Wychowanka*, rozgrywająca się w szlacheckim dworze i napisana wierszem, nie potrzebuje obrony. Zachwyty dla tej jedynej fredrowskiej „sztuki”, jakby rodem z Balzaca, wyrazili między innymi Tadeusz Żeleński-Boy w *Obrachunkach fredrowskich* (1934), Kazimierz Wyka we *Wstępie* do „Serii drugiej” *Komedii* oraz Andrzej Kijowski w recenzji ze spektaklu w warszawskim Teatrze Polskim w 1959 roku. Nawet jednak sukces tej inscenizacji nie wprowadził *Wychowanki* do kanonu arcydzieł Fredrowskich¹⁰.

W *Teraz*, jednoaktowym obrazku napisanym prozą, „rzecz dzieje się w mieście”, co w sposób oczywisty jest bliższe doświadczeniu dzisiejszego widza. Można wręcz mówić o dojmującej aktualności tego utworu, gdyż dotyka on stosunków ekonomicznych i politycznych, jakby wyjętych z obecnej rzeczywistości. Nie bez znaczenia jest również fakt, że Fredro nie jest tutaj natrętnym moralistą. Zżymał się przecież, co zapamiętał jego syn Jan Aleksander, „że tendencja zabija sztukę, a jednak teraz publiczność koniecznie tendencji wymaga”¹¹. Niewielka zaś objętość *Teraz* jest raczej atutem w praktyce dzisiejszego teatru.

Może więc rzeczywiście warto wprowadzić na scenę ten jeden z najbardziej współczesnych utworów Aleksandra hrabiego Fredry?

Źródła ilustracji

s. 2 A. Fredro, *Wiersze*, Część druga, T. XII, Warszawa 1962, s. 199.

s. 3 *Uniwersalność komizmu*. Aleksander Fredro. W *dwieście dwudziestą rocznicę urodzin*, praca zbiorowa pod red. nauk. W. Rzońcy i K. Samsela, Warszawa 2015.

s. 4–5 B. Lasocka, *Drogi życia*, Warszawa 2001.

Anna Kuligowska-Korzeniewska – prof dr hab., historyk teatru i dramatu polskiego XVIII–XX wieku, badaczka dziejów teatru żydowskiego w Polsce, autorka licznych prac z dziejów scen łódzkich. Ważniejsze książki: *Scena obiecana w Łodzi 1844–1918*, *Teatr żydowski w Polsce* (red.), *Teatr Andrzeja Wajdy* (red.), *Teatr Kazimierza Dejmka* (red.), *Dwóchsetlecie Szkoły Dramatycznej Wojciecha Bogusławskiego 1811–2011* (red.), *Szalom Asz, Dramaty-wyбір* (red.). Wykładowca Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie oraz Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi.

¹¹ Cyt. za: B. Lasocka, *Aleksander Fredro...*, s. 178.

⁷ S. Dąbrowski, R. Górski, *Fredro na scenie*, Warszawa 1963, s. 183.

⁹ P. Chmielowski, *Aleksander Fredro*, w: A. Fredro, *Komedie*. T. I, Warszawa 1898, s. XVI–XVII.

⁸ S. Tarnowski, *Komedie Aleksandra hr. Fredry*, „Rozprawy i Sprawozdania”, T. II, Kraków 1896, s. 160.

¹⁰ Zob. A. Kijowski, *Arcydziało, do którego nie chcemy się przyznać*, „Teatr” 1959, nr 11; A. Kuligowska, *Fredro – żywy?*, „Teatr” 1994, nr 5.

Scenografia pod ochroną Problematyka utrwalenia i zachowania scenografii Jerzego Grzegorzewskiego¹

Aleksandra Gąsior

Metalowa zastawka

Jerzego Grzegorzewskiego.

Fot. Roman Stasiuk

Różnorodna, nieograniczona, wielozadaniowa sztuka współczesna wchodzi w interakcję z różnymi dziedzinami życia człowieka. Jej środki wyrazu nie ograniczają się jedynie do sfery kultury i sztuki. Język sztuki – jak i jej definicja – ulega ciąglemu rozszerzeniu, prowokując naukowców do pogłębienia swoich badań. Wielopoziomowa analiza powinna stanowić preludeum badań nad sztuką współczesną i jej twórcami. Ważne w kontekście badań dzieł sztuki współczesnej staje się rozważanie kwestii społecznych, psychologicznych, filozoficznych i estetycznych, które mogą zarówno skutkować nowymi odkryciami, jak i pomóc dopasować niegdyś nielączące się fakty. Tego typu działania powinny należeć do fundamentalnych zasad zachowania materialnego i niematerialnego dziedzictwa każdej ze sztuk. Jedną z tych dziedzin, których kwestia ochrony i zachowania stanowi wciąż w niewielkim stopniu zapisaną kartę w teorii i praktyce konserwatorskiej, jest scenografia.

Konserwator dzieł sztuki rzadko spotyka się z problematyką zachowania dziedzictwa scenografii teatralnej. Temat ten zazwyczaj nie jest poruszany w kontekście ochrony sztuki wizualnej, pomimo że scenografia stanowi jedną z jej dziedzin i dysponuje środkami plastycznego wyrazu. Z uwagi na nierozłączność scenografii z inscenizacją teatralną jej analiza raczej przypisywana jest historykom teatru aniżeli historykom sztuki. Moim zdaniem jest to niesłuszne.

¹ W artykule znajdują się fragmenty tomu Ia pracy magisterskiej autorki *Analiza twórczości artystycznej Jerzego Grzegorzewskiego w kontekście zachowania i konserwacji jego spuścizny scenograficznej*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Iwony Szmelter i dr Moniki Jadzińskiej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016.

Teatr dla niektórych artystów okazał się tak niewyczerpanym źródłem dopingu artystycznego, że na stałe się z nim związali. Teatr ich wciągnął, pochłonął, zawojował, lecz jednocześnie sam uległ, podporządkowując się ich zamysłom².

Można powiedzieć, że malarzem *uległym* teatralnej rzeczywistości był również Jerzy Grzegorzewski. Jego pasja do sztuki zrodziła się w dzieciństwie, w domu rodzinnym w Łodzi – ojciec artysty był miłośnikiem sztuki. Kupował obrazy i rzeźby znanych artystów, między innymi Jerzego Kossaka, Kazimierza Sichulskiego, a nawet Władysława Podkowińskiego. Zwoził do domu nietypowe meble i przedmioty, w których widział oryginalność i wartość. Jednym z zaskakujących i groteskowych przykładów tego typu obiektów był drewniany katafalk – który wyjątkowo spotkał się z dezaprobatą matki artysty (na ogół przymykającej oko na hobby męża). Nietypowe zainteresowania musiały pobudzać wyobraźnię chłopca i wzniecić w nim wrażliwość na nieoczywiste piękno.

Jerzy Grzegorzewski, zanim ostatecznie wszedł na teatralną drogę, miał za sobą kilka lat studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Dzięki wyniesionej stamtąd wiedzy i malarskiej wrażliwości działalność scenograficzną opierał na inspiracjach



Metalowa zastawka –
odwrocie. Fot. Roman
Stasiuk

Drewniane wrota.
Fot. Roman Stasiuk

Autor, historia, kontekst, znaczenie, wartości wizualne to cechy, które posiada każde dzieło sztuki dawnej i współczesnej. Również obraz scenograficzny. W dodatku cele i realizacje jego twórcy są takie same jak malarza, grafika, rzeźbiarza czy artysty multimedialnego. Jedyna różnica polega na tym, że scenograf prezentuje swoje docelowe dzieło w teatrze, a artysta sztuk pięknych – w galerii lub muzeum.

Historia pokazuje, że słynni scenografowie XX wieku zaczynali od działań czysto plastycznych. Wspomina o tym Andrzej Pronaszko, który zanim zajął się projektowaniem scenicznym, miał przecież duży dorobek malarski:

ze sztuki dawnej i współczesnej. Swoją sztukę kształtował w odniesieniu do takich artystów, jak Mark Rothko, Yves Klein, Paul Klee, Francis Bacon, Marcel Duchamp, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Jerzy Nowosielski czy Andrzej Wróblewski. W kontekście zachowania i konserwacji spuścizny scenograficznej Jerzego Grzegorzewskiego dokładne prześledzenie jego plastycznych skłonności było niezbędnym elementem zrozumienia istoty scenograficznych instalacji, potwierdzenia ich autentyczności i wartości na poziomie dzieła sztuki.

W dorosłym życiu artysta kontynuował kolekcjonerskie pasje wyniesione z domu. Warszawskie mieszkanie Jerzego Grzegorzewskiego było dla niego miejscem intymnym, wymarzone, wypełnione prawdą o jego właścicielu. Wspomnienia i fotografie wnętrza wykonane przez jego córkę Antoninę uzasadniają to stwierdzenie³. Grzegorzewski w swoim mieszkaniu gromadził mnóstwo enigmatycznych przedmiotów: mebli, instrumentów, dekoracji. Tajemniczość polegała na tym, że każdy z nich miał jakąś przeszłość. Historia ich pochodzenia była bardziej lub mniej znana, ale to czyniło je narzędziem inspiracji i bodźcem do pobudzenia wyobraźni. Kolekcja obejmowała między innymi co najmniej pięć ciężkich, marmurowych cokołów, designerskie lampy, urnę z epoki Napoleona III, chińską kadzielnicę z XIX wieku, japoński dzwon z początku XX wieku, eklektyczną balustradę balkonową niegdyś dekorującą jakiś pałac. Dzięki różnorodności form, czasu powstania i pochodzenia tych przedmiotów mieszkanie sprawiało wrażenie nowożytnego *kunstammer*.

Teatr Grzegorzewskiego jest powszechnie rozpoznawalny dzięki wyjątkowej materii, którą artysta wypełniał przestrzeń sceny. Adaptowane w przestrzeni tworzywo było bogate w wartość dawności materii i indywidualną historię. Dzięki temu sens i znaczenie materialnego świata zawierały się w spektaklach Grzegorzewskiego podwójnie. Fascynację, zaskoczenie, ale i sceptycyzm wobec przedstawianego obrazu wzbudzały w widzu przedmioty. I to nie były jakie.

Co może łączyć pantograf tramwajowy, przegub autobusu, skrzydło szybowca, fortepian, drewniane łodzie wioślarskie, stary miech kowalski, elementy instrumentów, werble, pulpity nutowy, sztalugę i inne przedmioty użytkowe, którymi posługiwał się Jerzy Grzegorzewski? Odpowiedź na to pytanie nie jest trudna – swoiste piękno. Dla niewtajemniczonych w sztukę scenograficzną Grzegorzewskiego to spostrzeżenie może wydać się subiektywne i zbyt pochopne, jednak po przestudiowaniu abstrakcyjnej formy, kształtu i tekstury tych przedmiotów, a w szczególności instalacji, nie można udzielić prawdziwszej odpowiedzi.

Scenografia Jerzego Grzegorzewskiego, mimo ascetycznego wizerunku, była budowana szeroką gamą środków artystycznego wyrazu. W jego spektaklach światło, dźwięk i ruch były nierozdzielalną częścią utworu. Zachowanie materialnych elementów scenografii Grzegorzewskiego – przedmiotów użytkowych, instrumentów muzycznych oraz inspirowanych nimi instalacji – uwzględnia niematerialne czynniki budujące prawdziwy kontekst i sposób odbioru dzieła.

Faktura i kolor komponowanych na scenie przedmiotów gotowych miały ogromne znaczenie dla odczuć estetycznych i emocjonalnych Jerzego Grzegorzewskiego, jak przystało na człowieka ceniącego efekt wizualny. Różnorodność faktur w obrazach scenicznych reżysera była tożsama z użyciem odmiennych strukturalnie materiałów i odpowiedniego ich oświetlenia. Artysta używał tych środków w pełni świadomie, korzystając z wiedzy i praktyki malarskiej, co umożliwiało mu kreowanie własnych wizji na scenie. Wykorzystywał elementy drewniane, aby przydać obrazom scenicznym matowości i materialnej surowości. Z kolei gładkie, wielkopłaszczyznowe metalowe powierzchnie wylaniały się z mroku przestrzeni wówczas, gdy horyzont sceny był już niewidoczny. Odpowiednie oświetlenie wydobywało z dekoracji zdumiewające, plastyczne efekty. Konserwator dzieł sztuki współczesnej musi zatem uwzględnić oświetlenie teatralnej instalacji przy aranżacji dzieła w przestrzeni ekspozycyjnej.

Ważną cechą obiektów scenograficznych Grzegorzewskiego, wpływającą na koloryt i fakturowość materii, jest ich wiek. Artysta doceniał *wartość dawności* materiałów, którą nadaje naturalna, organiczna patyna. Dzięki niej przedmioty zyskiwały szlachetność i rodzaj laserunku, który gasił ich świeżą kolorystykę. Jak wyznał Jarosław Wyszyński – współpracownik Grzegorzewskiego z pracowni technicznych Teatru Narodowego – bywało, że z inicjatywy artysty pracownice modelatorskie postarzały obiekty, poprzez wywołanie rdzy na metalowych elementach lub sztuczne patynowanie danego przedmiotu⁴. W takiej sytuacji trudność stanowiło odróżnienie efektów zamierzonych od śladów zniszczenia materii dzieł. Proces ich zachowania i konserwacji musiał opierać się zarówno na zdobytych źródłach historycznych (fotografie i video z przebiegu spektakli), badaniach technologicznych, jak i wywiadach ze współpracownikami artysty.

Zgodnie z postulatem polskiego grafika i scenografa Stanisława Zamecznika, że „przestrzeń może być takim samym materiałem jak prostokąt płótna”, Jerzy

² A. Pronaszko, *Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1976, s. 272, 273.

³ A. Grzegorzewska, *JG. Marzenia*, „Aspiracje” lato 2006, s. 13–21.

⁴ Rozmowa przeprowadzona przez autorkę artykułu stanowi aneks do tomu Ia wspomnianej pracy magisterskiej.

Grzegorzewski przenosił swoje obrazy na deski teatru. Wówczas kompozycja wizji stawała się realna, dynamiczna i odczuwalna przez wszystkie zmysły, dzięki czemu odkrywała przed reżyserem i przed widzem nową jakość. Wybitny aktor polskiej sceny teatralnej Jerzy Radziwiłowicz ujawnił ważną przesłankę scenograficznych intencji reżysera:

[...] przestrzeń Grzegorzewskiego jest sama w sobie dziełem sztuki, tylko że on nie robi tych przestrzeni po to, że by je wystawiać po galeriach i pokazywać jako instalacje, ale po to, żeby w tych przestrzeniach odbył się dramat⁵.

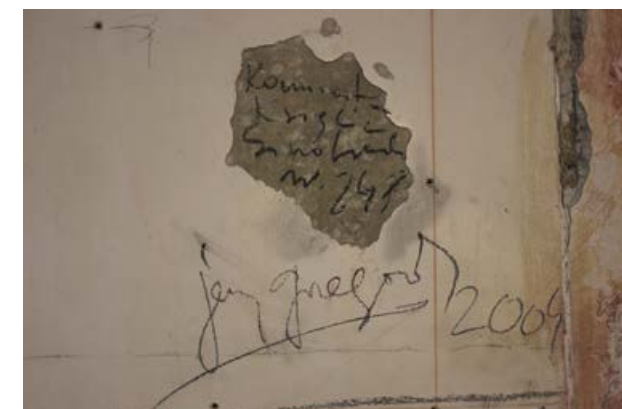
Piękno nabytych czy też znalezionych przedmiotów mieściło się w kategoriach jeszcze szerszych niż

Inskrypcja Jerzego
Grzegorzewskiego
na instalacji ściennej

atrakcyjność i oryginalność ich cech wizualnych. Możliwe, że taka klasyfikacja dotyczyła także wyższych wartości niż historia i funkcja obiektów. Jak zauważył Zbigniew Taranienko:

Instalacja ścienna –
podstawek

Można wszakże sądzić, że nie pojmował ich jedynie jako osobnych, samodzielnych bytów, posiadających swoją historię i raz na zawsze wpisane funkcje, lecz



traktował jako ślady czyjśgo życia i anonimowej twórczości, poświęconej właśnie konstrukcji kształtu – realizacji pięknej formy⁶.

Pierwszym przykładem takiego przedmiotu może być zwykła piekarska deska wykorzystana w jednym ze spektakli Jerzego Grzegorzewskiego. Jak wspominał Stanisław Radwan – kompozytor stale współpracujący z reżyserem – uświadomienie sobie, że deska piekarska pochodzi

⁵ Planeta Grzegorzewski – panel z udziałem Elżbiety Morawiec, Małgorzaty Dziewulskiej, Barbary Hanickiej, Grzegorza Niziołka, Jerzego Radziwiłowicza, Jerzego Treli, Rafała Węgrzyniaka, „Teatr” 2004, nr 1-2, s. 8.

⁶ Z. Taranienko, *Trzask pękających parawanów*.

Jerzy Grzegorzewski w Teatrze Studio, Warszawa 2006, s. 40.

⁷ *Struktura klejnotu*, ze Stanisławem Radwanem rozmawia Łukasz Maciejewski, „Teatr” 2011, nr 2, www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1421&pnr=63 [dostęp: 26.02.2015].



Próbki stratygraficzne
malowidła ściennego

z rodzinnego domu Grzegorzewskiego i należała niegdyś do jego ojca – piekarza przyświeca zrozumieniu znaczenia i ogromnej wagi tego przedmiotu⁷.

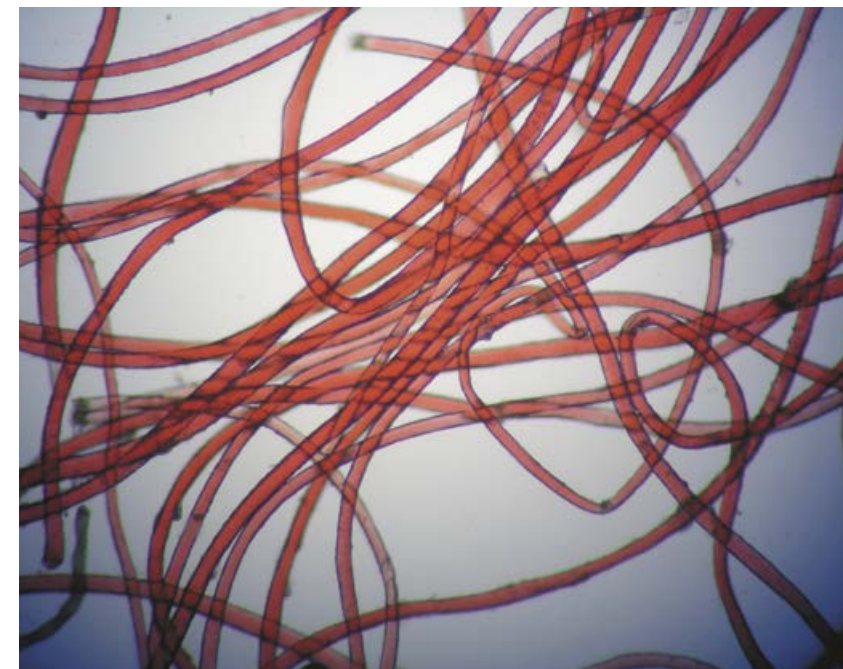
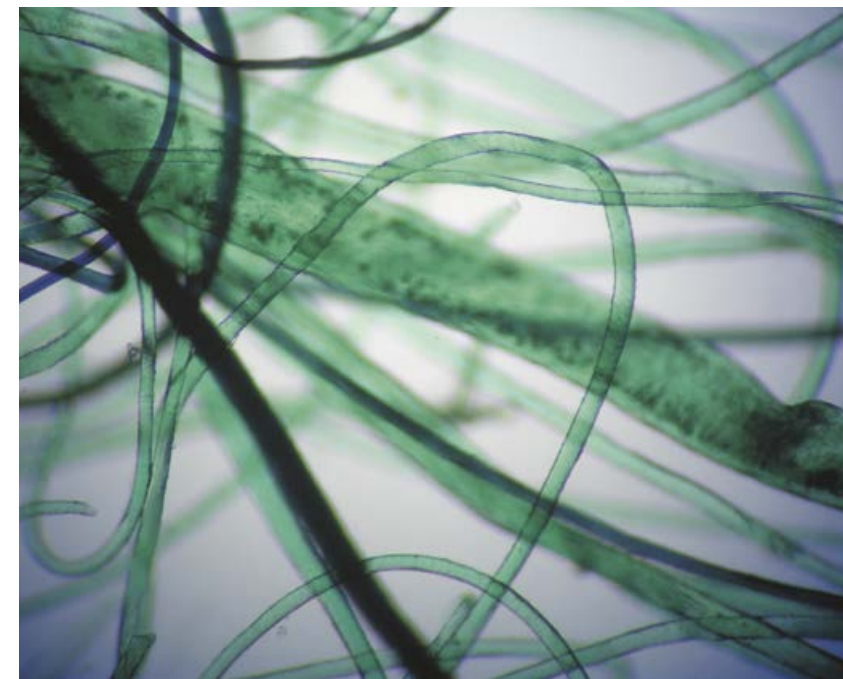
Im więcej było wiadomo o danej rzeczy, tym szersze było jej sentymentalne znaczenie w kontekście spektaklu.

Wizytówką elementów scenograficznych Jerzego Grzegorzewskiego – o której nie sposób szerzej nie wspomnieć – jest tramwajowy pantograf⁸. Przedmiot po raz pierwszy zaistniał na scenie Grzegorzewskiego w 1973 roku w spektaklu *Ameryka* (Teatr Ateneum w Warszawie) według Franza Kafki. Co ważne, wiadomo, że od 1976 roku scenograf wykorzystywał do działań scenicznych konkretny model marki Stemmman typu OTK-1 z wagonu Konstal 13N, produkowany w Chorzowie w latach 60. XX wieku, który był wykorzystywany przez artystę do końca życia⁹. Powyższy przykład podaje nie bez powodu: tak szczegółowe informacje na temat przedmiotów scenicznych budują ich wartość i tym samym wzbogacają całokształt spuścizny scenograficznej Jerzego Grzegorzewskiego.

Ważną grupę formalno-stylistyczną budowania obrazu na scenie były dla scenografa instrumenty muzyczne w nieco zmienionej formie. Nie interesował go klasyczny fortepian, pianino czy wiolonczela. Rozkładał je na części, patrzył w ich wnętrza i wykorzystywał z nich tylko te elementy, które miały w sobie coś interesującego, coś do wizualnego zaoferowania. Taki warunek spełniały ramy klawiatury pianin i fortepianów, naciągi strunowe, wiolonczelowe podstawki strunowe i inne, wielokrotnie pojawiające się zarówno w formie złożonych instalacji, jak i gotowych przedmiotów.

W teatrze Grzegorzewskiego ważne było sprowadzenie funkcji przedmiotu do takiej, w której w rzeczywistości nie mógł zaistnieć. Grzegorzewski dbał o to, by znajdujące się na scenie instrumenty nigdy nie wydały dźwięku, szybowiec nie wzbil się w powietrze, a łódź nigdy nie dotknęła wody. W tej kwestii ważne było odpowiednie instruowanie aktora, aby nietypowe obiekty scenograficzne stały się narzędziem w jego ręku. Grzegorzewski nazywając te przedmioty swoim *instrumentarium*, obdarzał aktora czymś mu bliskim i osobistym. Reżyser tym samym pragnął, by odgrywając swoją rolę, przedmiot równie mocno związał się z martwą materią. Aktorowi w kształtowaniu postaci fikcyjnej miał pomóc indywidualizm przedmiotów wynikający z ich historii, kontekstu lub nowego znaczenia nadanego im przez samego Grzegorzewskiego.

Artysta wielokrotnie wykorzystywał te same przedmioty w różnych przedstawieniach, każdorazowo przypisując im inną funkcję. Na przykład kształt fortepianu przyjęła szklana trumna Joanny z *Nocy listopadowej* (2000) Wyspiańskiego, która w *Morzu i zwierciadle* (2002) W.H. Audena funkcjonowała jako pudło wypełnione ziemią i zeschniętymi liśćmi¹⁰. Wnoszenie elementów poprzednich scenografii do nowych inscenizacji miało istotne uzasadnienie. Artysta podkreślał, że zabieg ten jest równoznaczny z zachowaniem inscenizacyjnej ciągłości skojarzeń:



Włókna filcowych
podkładek z drewnianych
wrót. Fot. Aleksandra
Rzeszutek

Jeśli jakiś jeden mały element z jednego przedstawienia uda mi się przemycić do następnego, mam wrażenie, jak gdybym dopisywał koniec zaczętego dawniej zdania, które stanowi początek następnego utworu¹¹.

Takie postępowanie artysty może świadczyć o jego przywiązaniu do własnych materialnych dzieł, o systematycznym podejmowaniu próby nadania ciągłości swojej twórczości nie tylko w słowie, ale i w obrazie.

Wszechstronna osobowość Jerzego Grzegorzewskiego, całokształt jego przebytej drogi artystycznej oraz spuściznę jego materialnego i niematerialnego dziedzictwa

można uznać za kompletne *dzieło totalne*, które sam artysta pozostawił nam, swoim spadkobiercom. Taki stan rzeczy zobowiązuje wszystkich uważających się za *adwokatów sztuki* do podjęcia konkretnych działań w celu zachowania dóbr artystycznych Jerzego Grzegorzewskiego.

Trzeba przyznać, że ochrona i konserwacja-restauracja dzieł scenograficznych do dziś stanowi zaniedbany i lekceważony obszar działań badaczy, historyków i konserwatorów dzieł sztuki. Ignorowanie przytoczonego problemu może doprowadzić do zatracenia tego wyjątkowego dziedzictwa, jakim jest scenografia teatralna. Najsilniejszym argumentem opowiadającym się za wszczęciem postępowania w zakresie jego zachowania i konserwacji niech będzie przejmująca wypowiedź samego Jerzego Grzegorzewskiego, która wyraża potrzebę ochrony jego ponadczasowego, scenograficznego dziedzictwa:

Wchodzę do magazynu moich starych dekoracji. Mam do nich pewien sentyment. Nie pozwalam więc ich niszczyć. Przekonuję moich aktualnych dyrektorów, że są one mi niezbędne, że przydadzą się w najbliższej przyszłości. Namawiam, żeby je odkupili od teatrów, w których kiedyś pracowałem. To jest jakby mój dobytek¹².

Aleksandra Gąsior – dyplomantka Wydziału Scenografii oraz absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autorka pracy magisterskiej z zakresu zachowania materialnego i niematerialnego dziedzictwa scenografii teatralnej w oparciu o obiekty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego. Uczestniczyła w wielu projektach z zakresu konserwacji i restauracji dzieł sztuki, m.in. w Opactwie Chevetogne w Belgii, Łazienkach Królewskich w Warszawie, Muzeum Pałac Króla Jana III w Wilanowie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Stworzyła scenografie teatralne i filmowe, m.in. we współpracy z Warner Music Poland, Akademią Teatralną w Warszawie, Warszawską Operą Kameralną, Wrocławskim Teatrem Współczesnym.

⁸ Więcej o historii pantografu w inscenizacjach Jerzego Grzegorzewskiego zob. M. Żurawski, *Anatomia pantografu*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 2 (73), s. 116–121.

⁹ B. Sierosławski, *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego zachowane w magazynach teatralnych Teatru Narodowego w Warszawie, stan na rok 2007*, Warszawa 2008.

¹⁰ M. Prussak, *Sztuka pamiętania. Siedem obrazów z Jerzym Grzegorzewskim*, „Dialog” 2003, nr 3.

¹¹ Sierosławski, *Inwentaryzacja...*, s. nlb.

¹² K. Nastulanka, *Niezwykłe wyznaczenie awangardysty*, „Polityka” 1977, nr 2, cyt. za: *Pałę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim*, red. E. Bulhak, Izabelin 2005, s. 40.

Henri Bergson, *Śmiech.* *Esej o komizmie* (drugie dno: gorycz. Refleksja praktyka śmiechu na marginesie lektury)

Stanisław Gajewski

Żart, humor, komizm, komiczność, śmiech. Śmiejemy się z kogoś, z czegoś, z sytuacji, która wydaje się nam zabawna. Nie zawsze jednak to, co nas śmieszy, jest rzeczywiście zabawne; zabawne – jeżeli można tak się wyrazić – obiektywnie. Najzabawniejsze i najbardziej powszechne są żarty z kogoś; najchętniej i najczęściej śmiejemy się właśnie z innych. Niewątpliwie mniej zabawne (w naszym odczuciu) są żarty z nas samych. Autoparodia – zabawna dla innych – nas wcale nie musi bawić i najczęściej nie bawi. Z kolei ten kto, „zajmuje się” śmiechem zawodowo – na przykład satyryk, aktor, który bawi widzów w teatrze, klaun w cyrku, bądź badacz zajmujący się naukowym analizowaniem komizmu i satyry – nierzadko, jak mówi nam owa przysłowiowa „smutna twarz klauna”, nie jest wesoły. Sfera śmiechu to wszak tylko jego praca i te same żarty powtarzane w kolejnych spektaklach w teatrze czy w cyrku bawią widzów, ale dla wykonawcy już nie są śmieszne. Co do badaczy, to – jak zauważył Tadeusz Boy-Żeleński – pokaźne i poważne naukowe dzieła o komizmie piszą zazwyczaj ludzie pozbawieni poczucia humoru. Wiadomo też, że śmiech może być bronią; groźną bronią. Powiada się nawet, że śmiechem, satyrą można zranić, a nawet zabić.

Śmiech, słynny esej filozoficzny Henri Bergsona – po raz pierwszy opublikowany w 1900 roku – jest wnikliwą analizą reakcji odbiorcy na komiczność i komizm. Wybitny filozof, a przede wszystkim myśliciel i wielki humanista, dla którego człowiek stał w centrum dociekań i problemów badawczych, stawia pytania: czym jest komizm, jaka jest jego istota; dlaczego człowiek się śmieje i dlaczego śmiech sprawia człowiekowi przyjemność? Zanim jednak Bergson udzielił odpowiedzi na postawione pytania, zdefiniował śmiech jako ważny, właściwy tylko człowiekowi i wręcz jeden z podstawowych przejawów ludzkiej aktywności duchowej.

Bergson, twórca koncepcji intuicjonizmu, twierdził, że podstawową rolę w procesach życiowych odgrywa „pęd życiowy” (*élan vital*). Człowiek kieruje się nie tyle rozumem, co zmysłami i intuicją. To ów „pęd życiowy” jest według Bergsona przyczyną dynamizmu – wszelkiej aktywności człowieka i w ogóle wszystkich organizmów żywych. Człowiek charakteryzuje się, w odróżnieniu od innych organizmów żywych, twórczym stosunkiem do otaczającej go rzeczywistości, którą przekształca stosownie do swoich potrzeb. W tym działaniu i we wszystkich procesach życiowych, których siłą sprawczą jest „pęd życiowy”, człowiek kieruje się intuicją. Intuicja jest siłą twórczą człowieka. Podstawowe tezy swojej

Stanisław Gajewski,
Partia Lepiej,
 projekt plakatu
 wyborczego, 2015

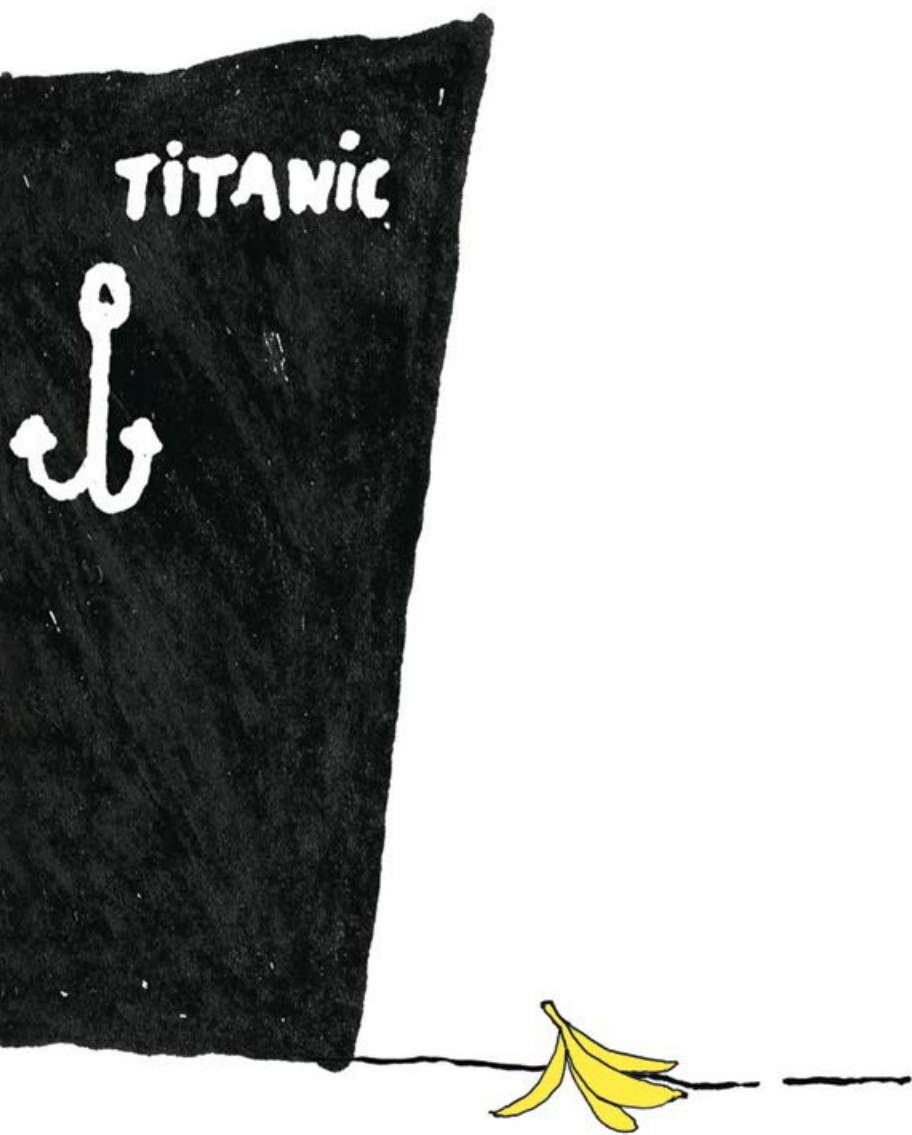


koncepcji Bergson zawarł w wydanym w 1889 roku esej *O bezpośrednich danych świadomości* oraz w dziele *Materia i pamięć* opublikowanym w 1896. *Śmiech*, który ukazał się cztery lata później, jest – siłą rzeczy – oparty na koncepcji „pędu życiowego”, owych dynamicznych sił życiowych i automatyzmów, które wedle filozofa mają być przyczyną wszelkiej aktywności człowieka. Bergson twierdzi, że śmiech i komizm w różnych jego postaciach spychane w powszechnym odczuciu do pospolitego i mało wartościowego doznania, w rzeczywistości są wyrazem wyższej aktywności emocjonalnej i przejawem przeżycia duchowego. Śmiech i komizm jako przeżycie autentyczne (wg Bergsona nawet najbardziej autentyczne z doznawanych przez człowieka) jest swego rodzaju formą ekspresji umożliwiającą ujawnienie się niczym nieskrępowanej, wolnej aktywności duchowej. Komizm to wynik ścierania się przeciwstawnych sił: ducha i materii, dynamicznych sił życiowych i automatyzmów, którymi kieruje się człowiek i którymi kierują się wszystkie organizmy żywe.

Henri Bergson w swojej teorii komizmu stara się określić czynniki wywołujące uczucie wesołości i powodujące śmiech. Na podstawie analizy sytuacji, gestów, mimiki, wypowiedzi oraz analizy utworów komediowych ujawnia mechanizmy powodujące, że pewne zjawiska, sytuacje, zdarzenia wywołują śmiech. Dochodzi między innymi do wniosku (który sam określa niemal jako przyczynę komiczności): „lubimy śmiać się i każdy pretekst jest dobry”. Stwierdzenie to, na pozór banalne, wskazuje – zdaniem Bergsona – na powszechność poczucia komiczności niezależnie od zróżnicowania kulturowego i na powszechną potrzebę ujawniania poczucia komiczności przez śmiech. Bergson wymienia przy tym warunki, które muszą być spełnione, by komizm jako zjawisko mógł zaistnieć. Twierdzi, że jedynie w wyobraźni ludzkiej możliwe jest odczuwanie komiczności, ponieważ komizm (chodzi tu o odbiór sytuacji, która może być określona jako komiczna i wywołuje śmiech) występuje jedynie w obrębie danej kultury wytworzonej przez człowieka i tylko na

określonym (wyższym) poziomie rozwoju społecznego. Jedynie zmysły ludzkie są w stanie wychwycić i zrozumieć sytuację komiczną. Zabawne zachowania zwierząt, ludzi bądź śmieszne widoki są intrygujące i zabawne wyłącznie dla człowieka. Zatem można powiedzieć, że śmiech i poczucie komiczności jest autonomiczną cechą człowieka. Przy tym wszystkim zastanawia jednak i groźnie – w świetle Bergsonowskiej koncepcji *élan vital* – brzmi wspomniane stwierdzenie, że „lubimy śmiać się i każdy pretekst jest dobry”. Podkreślmy: Bergson stwierdził, że „każdy pretekst jest dobry” jako źródło śmiechu. W tym miejscu jednak budzi się refleksja dotycząca konsekwencji społecznych śmiechu oraz filtru norm społecznych i moralnych, któremu poddajemy to, co jest źródłem śmiechu – komizm postaci, komizm sytuacji, komizm rzeczy.

Stanisław Gajewski,
Titanic, Festiwal Filmów
Katastroficznych,
plakat, 2012



FESTIWAL FILMÓW
KATASTROFICZNYCH

To, co komiczne, wyróżnia personalnie. To, co śmieszne, zawsze jest indywidualne. Śmiejemy się z czegoś lub kogoś, często z sytuacji, roztargnienia lub czyichś wad. Człowiek jest przyzwyczajony do norm i proporcji. Zachwianie tych proporcji i norm wywołuje poczucie komiczności. Bergson stawia pytanie o czynniki, które wpływają na odbiór pewnych sytuacji, zdarzeń, obrazów itp. jako komicznych, i odpowiada, że wniosek nasuwa się sam – w ogólnym, pierwszym oglądzie zwracamy przede wszystkim uwagę na powierzchowność. Komiczne mogą być zbyt wyraziste charaktery lub czyjeś szaleństwo. Śmieszyć nas może czyjaś bezradność, dysproporcja, dysfunkcja fizyczna lub natręctwo. Bergson, ilustrując swoje dociekania, posługuje się dobitnymi literackimi przykładami z komedii Moliere’a i innych klasyków. Opisuje przedstawione przez nich osobliwości jako występujące pospolicie stereotypy zachowań. Wywołują one śmiech i postrzegane są jako komiczne przez umieszczenie ich w odpowiednim kontekście, powtarzanie bądź wyolbrzymienie wad, które znane są nam z własnej obserwacji w obrębie społeczności, w której funkcjonujemy. Ukaazywanie przywar społecznych może więc być kluczem do sukcesu w żarcie literackim czy ilustracji satyrycznej. Śmiejemy się bowiem z tego, co nie jest nam obce, a wyolbrzymienie pewnych cech potęguje poczucie komizmu. Bergson stawia z kolei pytanie: co w sytuacji komicznej jest już naszą interpretacją czy nawet, co jest już sztuką, a co jeszcze jest zwyczajną, potoczną sytuacją życiową. Zastanawia się, na ile obserwacja sytuacji odczytanej przez odbiorcę jako sytuacja komiczna jest rezultatem uogólnienia i konfrontacji z powszechnie znanym stereotypem tej sytuacji bądź zachowania, z którym jesteśmy obeznani i do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Kluczowe (i dodajmy – niezwykle istotne w przypadku zagadnienia komizmu) dla całej koncepcji Bergsona jest pytanie o stosunek intuicji do myślenia racjonalnego. Bergson zastanawia się, czy śmiech jest aktywnością ducha, czy też może raczej stanem umysłu. Z kolei przenosząc rozważania w kontekst sfery społecznej, zastanawia się nad aspektami społecznymi komizmu i śmiechu. Stawia pytanie o to, jak głęboko zakorzeniona jest w nas swoista złośliwość, która wiąże się z przyjemnością śmiechu i przynosi nam satysfakcję; satysfakcję – wypada dodać – panowania nad „przedmiotem” śmiechu i – tym samym – „posiadania go”. Złośliwość ta (i chęć panowania nad „przedmiotem” śmiechu) sprawia, że cieszymy się bądź uważamy za komiczne sytuacje, które w rzeczywistości nie muszą być (bądź obiektywnie nie są) śmieszne, a nawet mogą mieć znaczenie negatywne na przykład dla osoby znajdującej się w sytuacji, którą uważamy za śmieszną.

Pojawia się wobec tego istotne pytanie: czy komizm nie jest także pewną formą zła, a śmiech z „ofiary” nie

jest formą okrucieństwa, po prostu drwiną? Czy zatem komizm i śmieszność ma również swoje drugie dno, które w rzeczywistości żywi się tragedią owego „przedmiotu” śmiechu – rzeczy, osoby, sytuacji wywołującej bawiące nas, odbiorców, komiczne skojarzenia? Można się więc zastanawiać, jakie są prawdziwe dzieje śmiechu i komizmu; a także czy przy subiektywnej ocenie komizmu w tle nie powinny się pojawić kryteria oceny oparte o normy moralne. Te z kolei, jak wiadomo, również w czasie i w zależności od zewnętrznych okoliczności modelujących przestrzeń dyskursu społecznego – na przykład politycznych, prawnych czy społecznych – podlegają weryfikacji i zmianom. Można (należy?) się więc zastanawiać, czy to, co nas śmieszy dzisiaj, będzie nas śmieszyło i w przyszłości, i w innych okolicznościach społecznych, politycznych itd.; można się zastanawiać nad tym, czy to, co nas śmieszy, nie jest na przykład skrywaną bądź nierozumianą przez nas tragedią innych jedynie przedstawioną w odpowiedni, to jest komiczny, sposób. Jak wspomniano wyżej, w powszechnym wszak odczuciu satyra, śmiech mogą być (i nierzadko są) bronią. Od wieków wszak stanowią skuteczny oręż propagandy, zwłaszcza propagandy politycznej – oręż, którym można zabić; zabić politycznie, społecznie, a w dalszej konsekwencji nawet – jak wiemy – unicestwić fizycznie.

„Szpilki” – tytuł słynnego, obecnego na naszym rynku do 1994 roku, „kłującego” czasopisma satyrycznego; „ostrze satyry” – czy to, co ma nas śmieszyć i bawić, nie brzmi groźnie? Czyż posługująca się „ostrzem” śmiechu i „chłoscząca” przeciwnika politycznego „biczem” komizmu satyra na usługach opresyjnych systemów politycznych nie przejmuje nas grozą i nie napawa strachem, przerażeniem, wstrętem? Śmiech oprawcy i naigrawania z ofiary dla oprawcy mieszczą się wszak w kategoriach śmieszności i komizmu. Śmiech oprawcy był (jest) przecież prawdziwy. Jak widać, taka też może być „forma” komizmu, ale czy to jest jeszcze komizm, czy to może śmieszyć? Wątpliwości te wprowadzają do problematyki komizmu i śmiechu, a szczególnie do kwestii interpretacji, oczywisty element relatywizmu. Podążając tropem Bergsona (a i późniejszych badaczy problematyki), można zauważyć wyraźnie rysującą się tu względność kategorii wartościowania i ich zależność od czynników zewnętrznych. Wydaje się, że związana z subiektywnie funkcjonującym zagadnieniem odbioru analiza i ocena tego, co jest bądź nie jest komiczne, ma zawsze charakter relatywny, jest zmienna i zależna od czynników zewnętrznych, czyli aktualnie przyjętych norm moralnych, aktualnej sytuacji politycznej, ustrojowej i innych czynników, w tym etnicznych, czy od predyspozycji intelektualnej odbiorcy lub czynników fizjologicznych człowieka (choćby związanych z fizjologią widzenia). Skoro tak, to czy komizm



Stanisław
Gajewski, Dosto-
jewski, plakat
teatralny, 2015

i komiczność mogą istnieć niezależnie od czynników zewnętrznych? Czy mogą istnieć niejako obiektywnie, poza kontekstem różnorodnych elementów składających się na przestrzeń informacyjną lub szerszej – społecznej, w której funkcjonujemy? Czy to, co nas śmieszy, może być śmieszne samo w sobie? Czy też może to my, odbiorcy, kreujemy śmieszność przez odniesienie tego, co nas śmieszy i wykracza poza powszechnie przyjęte normy, do tychże norm? Można by więc dojść do wniosku, że tym, co stałe – czyli niejako obiektywnie istniejące poza naszą oceną – co niezmiennie w komizmie i definiujące komizm, jest jego strona formalna, będąca nośnikiem warstwy treściowej podlegającej interpretacji, której to warstwy treściowej ogląd zależny jest od wspomnianych czynników zewnętrznych, określających kształt i jakość przestrzeni publicznej, a więc od czynników politycznych i innych zewnętrznych. Inaczej mówiąc, to, co jest obiektywnie śmieszne i mogłoby nas śmieszyć – a z punktu widzenia nadawcy powinno nas śmieszyć, bo tego właśnie chce

i oczekuje od nas aktualny nadawca komunikatu (np. aktualna władza, dysponująca całą maszyną inżynierii społecznej, a więc i satyrą, przy pomocy której zamierza osiągać określone cele polityczne) – nie musi nas śmieszyć, a przynajmniej nie śmieszy tych odbiorców, którzy nie zgadzają się (tylko) z treściami wypowiedzianymi przez nadawcę (np. władzę). Poza subiektywną oceną, odnoszącą się do warstwy treściowej, informacyjnej, ideowej, pozostaje więc cała sfera formalna – jeżeli tak można się wyrazić – śmieszna i śmieszona nas niezależnie od treści, dla których jest nośnikiem.

Komizm charakterów, komizm sytuacyjny, komizm słowny – wszystko to wiąże się z naszymi zmysłami, fizjologią i naszym postrzeganiem rzeczywistości. Lubiemy się śmiać. Śmiech jest przyjemny w odczuciu subiektywnym, wywołuje uczucie fizycznej przyjemności, jest też człowiekowi potrzebny fizjologicznie, bo aktywizuje cały organizm. Dlatego ludzie się śmieją. Pytając o znaczenie komizmu i rozpatrując poszczególne grupy zagadnień, a także analizując konkretne przykłady komizmu, Bergson i inni badacze odnajdują w tym, co śmieszne, drugie dno komizmu – gorzki. Sens większości żartów jest przecież gorzki. Być może właśnie dlatego swoje wnikliwe studium śmiechu Bergson określił jako esej filozoficzny, a nie traktat o komizmie. Śmiejąc się, zwykle nie pamiętamy o tym drugim dnie komizmu, związanym z relatywnym, zależnym od wielu czynników odbiorem. Przysłowiowa „smutna twarz klauna” to sprawa klauna, my oczekujemy rozrywki, zaś tragedia, nawet w największym wymiarze, może dla nas – w cynicznym oglądzie świata – stać się pożywką dla wykreowania komicznej sytuacji. Nie ulega wątpliwości, że satyra pozbawiona właściwego zaplecza ideowego, opartego na podstawowych, ogólnie przyjętych normach moralnych, wprawdzie może śmieszyć, jednak jest zawsze, powtórzmy: zawsze, szkodliwa społecznie. Zaś skutki jej oddziaływania mogą być dalekosiężne i w taki czy inny (także negatywny) sposób wpływać na aktualnie obowiązujące normy moralne oraz modyfikować (również negatywnie) ogólnie przyjęte normy społeczne. Musimy bowiem zdawać sobie sprawę i pamiętać, że satyra – a zwłaszcza ta satyra, która oparta jest na wizualizacji, a więc na nośnikach łatwych i szybkich w odbiorze oraz łatwo zapadających w pamięć odbiorcy (rysunek, plakat, film, fotografia, memy internetowe itp.), które są ponadto powtarzalnymi nośnikami dającymi się bez trudu archiwizować – oddziałuje na odbiorcę nie tylko intensywnie i skutecznie (w zakresie przekazu), ale i trwale, a szerzej – ma zdolność kształtowania i zmieniania przestrzeni dyskursu społecznego.

Zastanawiając się nad *Śmiechem* Bergsona, wspomnieć niewątpliwie należy inne ważne dla dociekań nad komizmem i komicznością prace wybitnych badaczy i myślicieli,

które pomimo upływu lat i obecnie mają zarówno pobudzający do obserwacji i dociekań, jak i poznawczy charakter. Nie tylko chronologia wydań prac tych badaczy, ale jawne bądź ukryte odniesienia do różnych wątków w eseju Bergsona – także do owego akcentowanego „podwójnego dna” komizmu, „gorzki”, która nierzadko stoi w tle śmiechu, i oczyszczającej, fizjologicznej roli tej formy ekspresji człowieka – pozwalają dojrzeć inspirujące oddziaływanie Bergsonowskiego *Śmiechu*. Przypomnieć więc tu wypada studium Freuda *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* (1905), w którym twórca psychoanalizy wskazuje między innymi na kompensacyjny charakter śmiechu jako rezultatu kreatywnej aktywności psychicznej człowieka, przede wszystkim zaś należy przywołać esej Stefana Szumana *O dowcipie i humorze (szkic psychologiczny)* wydany we Lwowie w 1938 roku. Ten wybitny autor pionierskich badań nad ekspresją plastyczną dziecka (*Sztuka dziecka*, 1927) i psychologią twórczości podnosił, że humor i jego zewnętrzny przejaw – śmiech – przez swoją oczyszczającą moc są właśnie sposobem przezwyciężenia „tragizmu egzystencji”. Z kolei istotnym impulsem dla badań nad problematyką zabawy jako czynnikiem kulturotwórczym była opublikowana w 1938 roku praca *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* Johana Huizingi

Stanisław Gajewski,
Skreśl ten głos – jest nieważny, komentarz do instrukcji PKW,
rysunek, 2015

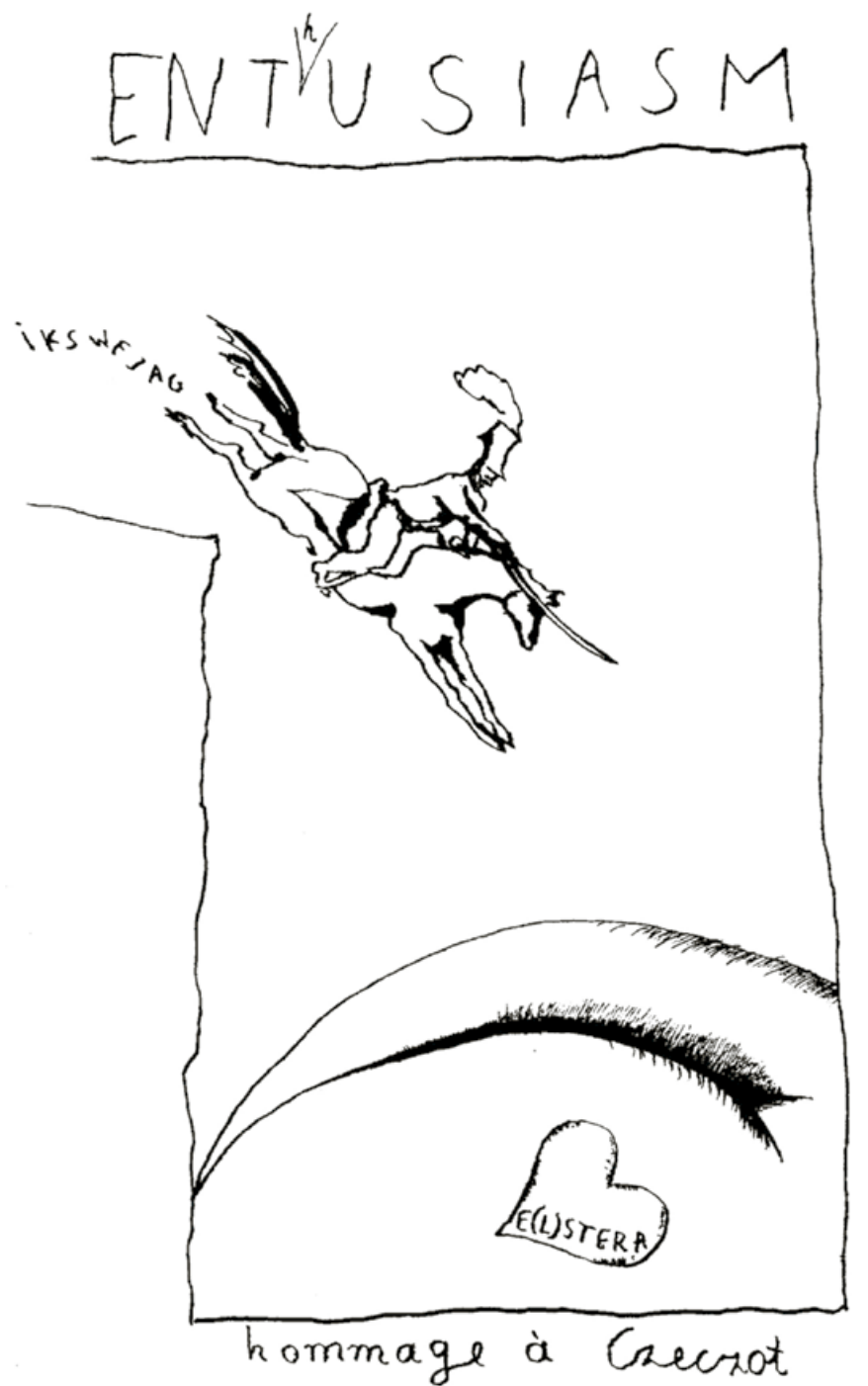


oraz ważny (i to najwyraźniej nie tylko z polskiego punktu widzenia), wydany w tym samym czasie (1939), słynny *Komizm* Jana Stanisława Bystronia – kulturologa, etnografa, socjologa oraz badacza dziejów polskiego krajobrazu kulturowego. To Bystron po raz pierwszy (nie tylko w Polsce) badał śmiech, śmieszność i komizm jako zagadnienie socjologiczne i przeprowadził jego socjologiczną typologię. Wspomnieć należy również innego polskiego badacza, również socjologa i kulturologa, a mianowicie Kazimierza Żygulskiego i jego wydaną w 1985 roku pracę *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Także publikacja Żygulskiego jest ważnym wkładem do badań nad komizmem jako zagadnieniem socjologicznym. Uniwersalny charakter problematyki, podkreślany przez Bergsona, a w polskiej literaturze przede wszystkim przez Szumana i Bystronia, wyeksponowany został nawet w tytule publikacji Kazimierza Żygulskiego: *wspólnota śmiechu*.

Literatura wykorzystana

- H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 2000.
Ponadto na temat komizmu zob. m.in.:
J.S. Bystron, *Komizm*, wyd. 2 zmienione, Wrocław 1960.
L. Chwistek, *Zabawa i sztuka bawienia się*, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004.
B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, oprac. M. Bokinić, Warszawa 2011.
Z. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.
S. Garczyński, *Anatomia komizmu*, Poznań 1989.
J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2011.
M.M. Hurley, D.C. Dennet, R.B. Adams, Jr., *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. R. Śmietana, Kraków 2016.
S. Szuman, *O dowcipie i humorze (szkic psychologiczny)*, Lwów 1938.
J. Tomczuk-Wasilewska, *Psychologia humoru*, Lublin 2009.
M.M. Tytko, *Koncepcja humoru i dowcipu w ujęciu Stefana Szumana*, „Kultura i Wychowanie” 2011, nr 1, s. 131–143.
K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1985.

Tekst jest skróconą i zmienioną wersją referatu przygotowanego na seminarium doktoranckim prowadzone przez dr hab. Dorotę Folgę Januszewską, prof. ASP, na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.



Stanisław Gajewski,
Entuzjazm. Kto mi powierzył honor Polaków?
rysunek, 2015

Stanisław Gajewski – absolwent Wydziału Grafiki ASP w Warszawie (2013; dyplom w Pracowni Ilustracji dr. hab. Zygmunta Januszewskiego oraz w Pracowni Plakatu prof. Mieczysława Wasilewskiego), doktorant w Pracowni Plakatu i Grafiki Wydawniczej prof. Lecha Majewskiego na macierzystym wydziale. Autor licznych rysunków, plakatów i ilustracji prasowych. Członek założyciel Polskiego Oddziału Międzynarodowego Stowarzyszenia Artystów Satyryków FECO Poland i współzałożyciel Fundacji FECO Poland, zajmującej się m.in. propagowaniem osiągnięć polskiej sztuki satyry i wspieraniem działań na rzecz jej rozwoju.

Kilka uwag teoretycznych o Monteverdiańskiej metodzie twórczej w kontekście poetyki baroku

Aleksandra Charczyńska-Plomteux

Kto ośmieliłby się poddać w wątpliwość to tylko, że poezja jest harmonią? A któż, że poezja nie jest skłonna do przekształcenia się w muzykę?!

Przekształcenia, transformacje, metamorfozy, modyfikacje, przeobrażenia, transfiguracje to domena baroku. Figura Proteusza doskonale odzwierciedla ducha epoki żadnej coraz to nowych rozwiązań, oryginalnych puent, zaskakujących realizacji we wszystkich dziedzinach sztuki. Można by nawet dopatrywać się w tych działaniach obsesyjnej wręcz pogoni za tym, co chroni przed banalnością, utartym biegiem rzeczy. Iluzja wypiera realność. Podstawy świata muszą nabrać kształtów magicznych, żeby stał się on możliwy do zaakceptowania. Identyfikacja, imitacja, utożsamianie się z elementami już istniejącymi to zbyt mało, by odnaleźć prawdę. Ona rozbłyśnie jedynie wtedy, gdy te zostaną przepuszczone przez filtr wyobraźni podscanej przez coraz to nowe wrażenia sensoryczne. Rozdrżanie, rozrastanie się materii, a wreszcie jej pulsowanie sprzyja narodzinom Innego. Ewolucja w kierunku fantasmagorii kruszy kanony.

Tym szlakiem podążają najznamienitsze nazwiska, taka jest obowiązkowa droga dla geniuszy. Program niepokorny, lecz możliwy. Program ziszczony.

Dzieło sztuki (*opera d'arte*) ma swoją „tonalność», w której zostało usłyszane i wyrażone”². Jak rozumieć ten termin? Oto kilka możliwych interpretacji.

Tonalność jest pewną optyką, w której osadza się dzieło; to perspektywa, dająca lepsze wyobrażenie o charakterze artefaktu. Kompozytor/poeta dokonuje wyborów, a poprzez selekcję realizuje swój zamiar, intencję twórczą. Najpierw trzeba usłyszeć, żeby zabrzmiało. W przypadku tekstu tkanka brzmieniowa niejednokrotnie ujawnia swoje tajemnice dopiero po fizycznym zaistnieniu na papierze. Melodia zagarnia kompozytora, zanim uaktualni się w obrębie pięciolinii i zyska bardziej materialny kształt w postaci zapisu nutowego.

1 D. Bianchi, *Della "musicalità" considerata nella struttura del verso. Estratto dalla "Rassegna"*. Anno XXXIII (1925), Numero 3-4. Società Anonima Editrice Francesco Perella, Genova, s. 3. Wszystkie cytaty ze źródeł włoskojęzycznych w przekładzie autorki.

2 Ibidem, s. 1.

Tonalność to paradygmat: coś na kształt wzorca, ramy. W jej obrębie zawrze się to, co stanowić będzie o swoistych cechach dzieła. Rozumiana metaforycznie ustanawia określony porządek analityczno-interpretacyjny.

Dla Monteverdiego kreacja stała się naczelną zasadą pracy. Obdarzony przydomkiem *divino Claudio* (boski), nie wahał się poszukiwać jak najdoskonalszego sposobu *splatania*, czy też właściwie *łączenia* słów z dźwiękami. W jego praktyce kompozytorskiej nie dopatrzmy się sztuczności. Syntezy w obrębie taktów i wersów elastycznie wpisują się w proponowaną strukturę. Najlepiej uwidacznia się to w madrygalach dialogicznych, w sposób naturalny dryfujących w kierunku melodramatu. Ta „tendencja madrygału, aby zbliżyć się do charakteryzacji dramatycznej”³, w znaczący sposób wpływa na wzbogacenie potencjału ekspresywnego⁴. Zintegrowanie dyskursu wokół różnorodnych emocji nie jest już prostym naśladownictwem.

Przechodzi się zatem od imitacji pojedynczego słowa (a przez nie natury), czyli od naśladownictwa figuratywnego do naśladownictwa impulsu, „energii”, a więc, podskórnie, emocji przekazywanej poprzez ekspresywne rozmach, choć o retorycznej naturze. Naśladownictwo figuratywne, które leżało u podstaw pierwotnego madrygalizmu, zaczyna sporadycznie zostawiać szczeliny imitacji stanowiącej źródło energii, rzecz by można, ekspresywnej lub patetycznej. W ten sposób stopniowo dochodzi się do prawie zupełnego porzucenia naśladownictwa figuratywnego i do barokowej przewagi dyskursu rządzącego się pewną swoją logiką, linią, bodźcem wewnętrznych energii⁵.

Formy dynamiczne uwiarygodniają rozwichrzenie emocjonalne człowieka baroku. Mikrokosmos utworu muzycznego mieści w sobie wielowymiarowe lęki, pragnienia, nadzieje. Pojemność jest miarą doskonałości.

Słowo wypływa z dźwięku. Dźwięk uwypukla głoskę, głaszcze ją, dotyka małżowiny brzmień i zmierza na spotkanie innych dźwięków. Spotkania te trwają dokładnie tyle, ile potrzeba, by zapełnić pustą przestrzeń pięciolinii. Potem jest pauza i znów początek rozmowy. To powroty fraz, przyipywy słodczy i falowanie znaczeń.

Aby lepiej zrozumieć mechanizmy rządzące Monteverdiańską logiką procesu twórczego, przywołajmy ponownie słowa Paola Fabbriego, które w jasny sposób pokazują ewolucję kompozytora w kierunku stylistycznej teatralności, bazującej na wysokiej temperaturze odzwierciedlanych uczuć. Emfaza, przerysowanie gestu, napięcia w obrębie formy wiodą już ku scenie:

Sama historia madrygału w późnym cinquecento wskazuje na coraz bardziej określone wycucie estetyczne, jeśli chodzi o madrygal ekspresyjny, którego metody muzyczne, czasem nadzwyczaj śmiało, mają zwyczaj stawać się gestem, a następnie teatrem. Stylistyczny szlak Monteverdiański, ze swej strony, ponownie przebiega w pewnym sensie tę historię i to napięcie: od pierwszych przybliżeń do poezji Tassa, poprzez *Pastor Fido*, przełożonego częściowo na muzykę w *Quinto libro de madrigali a cinque voci*, aż do stylu *rap-presentativo* i właściwego melodramatu. Już ta teatralna nachalność mogłaby być dla niektórych manierystyczna: gesty i pasje podniesione do ekstremum, przeznaczone do odnalezienia drogi koniecznej scenicznej; dla nich, dla tego tak płomiennego świata uczuciowego, Monteverdi wypracował nowy język muzyczny, który mógłby oddać z wiernością ducha tekstów, już nie litery⁶.

Rewolucyjność *seconda prattica* polegała na zmianie przyzwyczajzeń, zarówno po stronie komponującego, jak i słuchacza. Wierność „duchowi tekstów” oznaczała oddanie prymatu ich klimatowi emocjonalnemu, przynosiła spojrzenie dojrzałe, szerokie, wielowymiarowe.

Monteverdi eksperymentuje z ustalaniem proporcji w zależnościach pomiędzy tekstem a jego kostiumem dźwiękowym. Nie zapominajmy jednak, że są to wybory podyktowane regułą elastyczności. Chodzi wszak o syntezę, współbrzmienie doskonałe. Jeden środek wyrazu ma służyć drugiemu, określona figura retoryczna sankcjonuje pojawienie się kolejnej, a wszystko to bez zakłócenia natury tworzyw.

„Mowa” musiała być, owszem, „panią harmonii”, ale to nie wykluczało poszukiwania o charakterze muzycznym: Monteverdi, przeciwnie, zwraca się ku wypróbowywaniu nowych technik właśnie na tyle, na ile rozumie, że warunek prymatu musi mieć miejsce na planie specyficznie muzycznym, wypracowując środki i struktury, które waloryzują tekst, ale które są smakowicie muzyczne w taki sposób, aby uwolnić się od zależności w relacjach z logiką właściwą tekstowi poetyckiemu⁷.

3 M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino 1993, s. 77. Nazionale di Santa Cecilia, 18-23 ottobre 1973.
4 Por. P. Fabbri, *Tasso, Guarini e il "divino Claudio"*. Firenze 1974, s. 253.
Componenti manieristiche nella poetica di Monteverdi (Discussione), w: *Studi Musicali Anno III - 1974*.
Atti del Congresso internazionale sul tema "Manierismo in arte e musica" - Roma, Accademia
5 Ibidem, s. 253.
6 Ibidem, s. 249.
7 Ibidem, s. 249-250.

Co otrzymujemy? Tekst zostaje rozbity, kiedy zachodzi taka konieczność, na małe struktury – syntagmy o różnej długości, czy nawet na pojedyncze słowa – ponownie wykorzystany i zaadaptowany do potrzeb kompozytora, którego zadaniem jest stworzenie struktur zupełnie wyjątkowych. Poezja już nie prowadzi muzyki za rękę. Krok po kroku rodzi się jej autonomia⁸.

To niewątpliwie zaproszenie do pogłębienia wewnętrznych racji języka właściwego każdej sztuce. Zaproszenie odważne. Według klucza manierystycznego Monteverdi staje się kreatorem nowego świata, jest *artefice* (biegłym w swej sztuce rzemieślnikiem, mistrzem). Taki świat nie mógł nie fascynować, nie mógł nie kusić, bo odkrywał nowe horyzonty, pomnażał doznania, pokazywał świeżość tam, gdzie do tej pory królowały uświęcone tradycją wzorce.

Spontaniczność, perswazyjna siła melodii, modulacje tonalne, bogactwo szczegółów deskrypcyjnych, załamania harmoniczne, ornamenty wokalne, różnorakie użycie dysonansu ekspresywnego, ba, łańcuchy dysonansów, smakowite połączenia głosów, ich sploty, podkreślanie niespodzianek harmonicznym emfazą tekstu⁹ – oto niektóre z chwytów wpisujących się na stałe w repertuar *divino Claudio*, prekursora muzyki współczesnej¹⁰. Nie była to sztuka dla sztuki.

Zachwyty, zdumienie i przyjemność będące następstwem pomysłowości nie są więc emocjami czysto zmysłowymi, lecz aktami intelektualnymi pozostającymi poza zasięgiem nieoświeconych¹¹.

Naczelną charakterystyką stylu Monteverdiego jest fuzja różnorodnych stylów. To właśnie pozwoliło na niesamowitą giętkość wyrazu muzyki i jej ściśle przyleganie do estetyki proponowanej przez ówczesną poezję. Jak wiadomo, do końca settecento dużą popularnością cieszyła się w Europie klasyfikacja kategorii psychologicznych funkcjonująca pod nazwą teorii afektów.

W zbiorach madrygalów Monteverdi zdawał sobie sprawę z „afektów” wyrażonych w poezji Tassa, Giovanniego Battisty Guariniego, Gabriella Chiabrery, Giovanniego Battisty Marina, z odwołaniami do Petrarcki i petrarkistów, którzy towarzyszyli narodzinom i rozwojowi madrygalu szesnastowiecznego.

Tak wiele stereotypu obecnego w „afektach” stworzyło doskonały repertuar „poezji dla muzyki”, rzecz by warto – paradygmat korespondencji pomiędzy muzyką a poezją. W ten sposób odpowiedni wyraz znalazły rozmaite działania muzyczne: po pierwsze, oderwanie się najniższego głosu od szeregu polifonicznego, by stać się podporą harmonii zgodnie z podstawowym przebiegiem („basso continuo”); po drugie, kombinacja głosów w różnych ugrupowaniach, skorelowanych z basso continuo; po trzecie, poczynając od piątej księgi madrygalowej, dolożenie instrumentów powołanych po to, by rozwinąć, razem z głosami lub w odróżnieniu od nich, analogiczny lub komplementarny dyskurs muzyczny. Na szczycie tych działań znajduje się, jako koncentracja maksymalnego efektu technicznego i ekspresywnego, pojedynczy głos w relacji do basso continuo oraz do instrumentalnych realizacji harmonii [...].

Te przeobrażenia powołują do życia nowe rodzaje muzyczne: madrygal ostatniego okresu Monteverdiańskiego, od szóstej do ósmej księgi, który nie miał już nic wspólnego ze swym poprzedzającym homonimem szesnastowiecznym; teatr muzyczny, od *Orfeo* do oper weneckich, których architektura była kompletnie różna od florenckich eksperymentów nad melodramatem i, w ogóle, od widowiska renesansowego¹².

Warto poświęcić choć kilka słów *bel canto*. Melodramat włoski był w swoich najbardziej typowych formach owocem smaku i wrażliwości epoki, która go zrodziła. Rozwinął się hedonistyczny i wirtuozerski, ponieważ był jej dzieckiem. Tutaj zarówno głosowi, jak i instrumentom stawiane są coraz wyższe wymagania: „głos musi także umieć grać, instrument zaś – śpiewać”¹³. W miarę rozwoju odnośnych pól akcji włączają się one w magiczny świat wykreowany przez barokową fantazję i odtwarzają go. Wzrasta temperatura emocjonalna. Naśladowanie ponadludzkiego, cudownego porządku istnienia zbliża i głos, i instrumenty do natury. Będą one ze sobą konkurować w opisach śpiewu ptaków, burz, echa, strumieni etc. Oczywiście tak pojęte współzawodnictwo nie może być dosłowne, lecz stylizowane, metaforyczne.

Kompozytorzy wraz z rozwojem opery florenckiej stają przed problemem imitacji ludzkich uczuć. Tendencja do wykorzystywania *melodia spiegata* (melodii wyjaśniającej) manifestująca się w operze szkoły rzymskiej i weneckiej wypiera teorię *voce mediana* (głosu pośredniego pomiędzy śpiewem a mową – *stile recitativo*), należąca do florentczyków, a w szczególności do Jacopa Periego. Mówiąc dokładnie, *voce mediana* posłużyła jako baza dla

niektórych typów recytatywu, podczas gdy zamknięty fragment będzie wymagał właściwego śpiewu. W tym momencie wokalizm pójdzie dwiema drogami: *stile spianato* (stylu płaskiego, gładkiego), zakładającego melodię pozbawioną dekoracyjności oraz *stile fiorito* (stylu kwiecistego), opartego na wokalizach, gęstej ornamentyce, pasażach wymagających biegłości.

Mistrzowskie imitowanie nie zatrzyma się jedynie na naturze, lecz podąży w kierunku emocji – *affetti, passioni*, wciąż pozostając przy bogatej technice metaforyzacji. Jeden z punktów wyjścia tej koncepcji, na której oprze się duża część włoskiej i italianizującej wokalistyki operowej aż do Rossiniego, a nawet dłużej, łatwo odnaleźć u Monteverdiego.

Melodramat okresu sei-settecento miał charakter mitologiczno-fantastyczny. *Divino Claudio* wyraził pogląd, że mężczyźnie i kobiecie odpowiadać powinien prosty język *canto spianato*, zaś bóstwom przysługuje ten emblematyczny (czyli *canto ornato, allegorico*).

[...] Monteverdi skodyfikuje zasadę, iż postać zmityzowana, cudowna musi odróżniać się od zwykłych śmiertelników mówiąc językiem wyidealizowanym, a nie codziennym i realistycznym¹⁴.

Kiedy później libreciści i kompozytorzy (z Monteverdim włącznie) przywołują na scenę postaci historyczne świata grecko-rzymskiego, także im przypiszą język alegoryczny, wyidealizowany. Wydaje się, że zasada sformułowana przez Monteverdiego miała charakter nie tylko porządkujący, ale i ontologiczny. Pozwalała słuchaczom odnaleźć się gdzieś pomiędzy iluzją a tym, co tu i teraz, rozstrzygać o rodowodzie postaci, wpisywać ją w znane sobie układy, klasyfikować.

Belcantismo karmiło się przede wszystkim stylizacją barw, cieniowaniem i dlatego właśnie podstawowym głosem *melodramma belcantistico* stał się głos kastratów – bohaterów poetyki zadziwienia (*meraviglia vocale*).

To już jednak całkiem inna historia...

Powyższe rozważania mają jedynie szkicowy charakter i zapraszają do samodzielnych poszukiwań¹⁵. W wybiórny sposób pokazują bogactwo powiązań pomiędzy metodą twórczą Monteverdiego a upodobaniami epoki, w której przyszło mu tworzyć. Był on nieodrodnym synem swoich czasów, choć, jak podkreślają krytycy i znawcy przedmiotu, zdecydowanie je wyprzedził. Innowacyjne działania kompozytorskie to z pewnością nie tylko wynik podążania za zmieniającymi się konwencjami, ale przede wszystkim suma talentu, wrażliwości i sposobu postrzegania świata przez samego kompozytora. Wszak artysta i jego dzieło wzajemnie się tłumaczą.

Aleksandra Charczyńska-Plomteux ukończyła filologię polską na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, gdzie obroniła pracę magisterską z zakresu teorii literatury pod kierunkiem prof. dr. hab. Aleksandra Nawareckiego. Przez kilka lat przebywała w Rzymie, poszukując materiałów do interdyscyplinarnej rozprawy doktorskiej przygotowywanej pod kierunkiem prof. dr. hab. K. Mrowcewicza w IBL PAN w Warszawie. W obszarze jej zainteresowań badawczych pozostają związki między słowami i dźwiękami w dziełach poetyckich i muzycznych okresu baroku, komparatystyka literacka, kultura śródziemnomorska i jej wpływ na inne kultury europejskie. Obecnie autorka pracuje jako nauczyciel języka polskiego i włoskiego w Salezjańskim Zespole Szkół Publicznych w Świętochłowicach.



Giuseppe Barberis, Claudio Monteverdi, akwaforta, Fondo Rolandi, Fondazione Giorgio Cini. Fot. Wikimedia Commons

8 Por. N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia 1997, s. 101.

9 Por. ibidem, s. 95–100.

10 Por. C. Galico, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino 1979, s. 3.

11 Andrea Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma 2000, s. 134.

12 C. Casini, *Storia della musica*, vol. II, *Dal Seicento al Novecento*, s. 14–15.

13 R. Celletti, *Storia del belcanto*, Firenze 1986, s. 12.

14 Ibidem, s. 14–15.

15 Miłośnicy dzieła Monteverdiego powinni sięgnąć do doskonałego studium monograficznego autorstwa E. Obniskiej – *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993.



W dniach 19–21 maja 2016 roku w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie odbyła się Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Ryszard Bolesławski, jego twórczość i jego czasy*, w której udział wzięli teatrologi i filmoznawcy. Celem tej konferencji było przedyskutowanie dotychczasowych badań naukowych nad dorobkiem Ryszarda Bolesławskiego (1889–1937), wielkiego artysty teatru i filmu, a także nad kontekstami historycznymi, w jakich przyszło mu pracować. Dzisiaj Bolesławski jest pamiętany przede wszystkim jako reżyser filmowy. W Polsce zrealizował trzy filmy, z których zachował się tylko – we fragmentach – *Cud nad Wisłą* (1921). Grały w nim ówczesne gwiazdy polskiego ekranu Jadwiga Smosarska i Anna Belina (siostra Leona Schillera) oraz koryfeusze sceny: Wincenty Rapacki, Stefan Jaracz, Jerzy Leszczyński, Kazimierz Junosza-Stępowski.

Natomiast w jego filmach amerykańskich, realizowanych w „złotym okresie Hollywoodu” grały supergwiazdy ówczesnego ekranu: Marlene Dietrich, Gary Cooper, Greta Garbo, Clark Gable. Reżyserował w Hollywood zaledwie przez siedem lat, a jego obrazy były nominowane dziewięciokrotnie do Oscara w różnych kategoriach (jeden zdobył specjalną nagrodę Akademii). Miarą znaczenia, jakie amerykańskie środowisko filmowe przywiązywało do dokonań Bolesławskiego w Hollywood, jest i to, że w latach 60. XX wieku, wiele lat po śmierci reżysera, ufundowano naszemu rodakowi „gwiazdę” na Hollywoodzkiej Promenadzie Sławy, tuż obok „gwiazdy” Walta Disneya.

Nie mniejsze znaczenie zdobył Bolesławski w teatrze. Tworzył w trzech językach, w trzech kulturach, w trzech różnych modelach sceny dramatycznej: rosyjskim, polskim i anglosaskim. W carskiej Rosji był zdolnym uczniem reformatora sztuki aktorskiej Konstantego Stanisławskiego; potem współkierował Pierwszym Studium MChAT-u. W Teatrze Polskim Arnolda Szyfmana w Warszawie reżyserował istotne dla tej instytucji, a także dla rozwoju Schillera oraz Jaracza, inscenizacje (*Mieszczanin szlachcicem* Moliere, *Milosierdzie* Rostworowskiego). Inne jego przedstawienia z lat dwudziestych XX wieku, zrealizowane już po wyjeździe z Polski, osiągały po kilkaset spektakli na nowojorskim Broadwayu oraz londyńskim West Endzie. W biografii Bolesławskiego ważne też były kontakty z Edwardem Gordonem Craigm, które obejmowały wiele lat, a dotyczyły między innymi amerykańskiej inscenizacji „ojca nowoczesnego teatru” – nowojorskiego *Makbeta*.

Jako praktyk i teoretyk kształcenia aktorów napisał Bolesławski w USA książkę o sztuce aktorskiej, która stała się podstawowym, wciąż wydawanym, podręcznikiem dla amerykańskich uczelni artystycznych. Jest ona prawdopodobnie najczęściej wznawianym na świecie tomem o teatrze napisanym kiedykolwiek przez Polaka.

Spośród referatów warszawskiej konferencji publikujemy dwa, poświęcone właśnie pisarstwu Bolesławskiego, w Polsce mało znanemu lub wręcz zapomnianemu. Całość materiałów z konferencji ukaże się nakładem Akademii Teatralnej w dwujęzycznym tomie, przygotowywanym obecnie do druku.

Barbara Osterloff
kurator i koordynator projektu

Podczas próby *Mieszczanina szlachcicem* w Teatrze Polskim w Warszawie (1920).
Od lewej: Karol Szymanowski, Leon Schiller, Ryszard Bolesławski, Wincenty Drabik
(Muzeum Teatralne w Warszawie)



Ryszard Bolesławski, jego twórczość i jego czasy

Reżyser jako uwodziciel

Maciej Wojtyzsko

Uwodzenie nie pojawiło się razem z kulturą i razem z człowiekiem jako gatunkiem. Zwierzęta również uwodzą – a to rozkładając ogony, a to układając jakieś patyczki i kamyczki, a to wydobywając z siebie atrakcyjne dźwięki, zapachy czy kolory. Samiec ptaszka o nazwie fregata w okresie godowym nadyma czerwoną skórę na podgardlu w tak wielki balon, że zdarza mu się stracić równowagę i koziolkować w powietrzu, aż spadnie do wody – co dowodzi niezbitości, że nadmierny wysiłek podczas uwodzenia zwykle kończy się umoczeniem.

Pytanie, czy Søren Kierkegaard *Dziennik uwodziciela* pisał wiedząc o przypadkach fregaty, pozostawmy bez odpowiedzi. W każdym razie nie ulega wątpliwości, że uwodzenie to kluczowe, wszechobecne zjawisko przyrodnicze, w przypadku ludzi dodatkowo modyfikowane poprzez kulturę. A właściwie kultury.

Bogactwo i metodyka rodzajów uwodzenia są w rozmaitych kulturach ogromne, ale niewątpliwie w kulturze judeochrześcijańskiej powstał pewien specyficzny topos uwodzenia, odbiegający znacząco od innych kultur.

W dualizmie duszy i ciała bardziej chodzi o duszę. Ciało zostaje ujawnione, kiedy już jest za późno – Adam i Ewa zjedli jabłko, Donna Elwira uległa Don Juanowi i zabrała swoje ciało z klasztoru, Faust zaprzedał duszę uwodzicielowi w zamian za przyszłe rozkosze ciała. Słowem – uwodziciel musi najpierw wykonać operację na duszy delikwenta. Na jego świadomości. W świadomości uwodzonego muszą zajść zmiany, które są dla niego bolesne, wiążą się z pojęciem zła i grzechu, z pojęciem gwałtu zadanego duszy i owocują często bardzo negatywnie. W *Ferdynandzie* Gombrowicza Miętyś gwałci Syfona przez uszy.

Ryszard Bolesławski miał, jak sądzę, świadomość całego bagażu kulturowego wiążącego się z tym dziedzictwem. Znal też jednak inne obecne w naszej kulturze przykłady – nazwijmy to – „uwiedzenia pozytywnego”. Pozytywnego, czyli takiego, które Platon zawdzięczał Sokratesowi, apostołowie – Jezusowi, a teatr rosyjski – Stanisławskiemu. Operacja na duszy ucznia powoduje, że zyskuje on znacznie więcej niż traci. Jak w limeryku Antoniego Marianowicza:

Ach, nie litujcie się nad Klarą,
że ją francuski uwiódł baron.
Bo choć jej spadły z oczu łuski,
lecz jakże zyskał jej francuski!

Popatrzcie Państwo na zdjęcie na okładce książki Marka Kuleszy *Ryszard Bolesławski. Umrzeć w Hollywood*. Bolesławski wygląda na nim bardzo figlarnie. Fajka, chusteczka wokół szyi, ironiczne spojrzenie.

A kto go odwiedza? Piękna, osiemnastoletnia Istota. Wchodzi samotnie do pokoju czterdziestoletniego oficera, byłego ułana pułku krechowiaków!

Młodszym osobom nieznanym tak zwanych żurawiejek zalecam zapoznanie się z tymi utworami ze względu na naukowe, choć zdają sobie sprawę, że z punktu widzenia obecnych trendów intelektualnych żurawiejki propagują skandalicznie prymitywne wzorce patriarchalne i bardzo uproszczone rozumienie społecznych ról mężczyzny i kobiety.

Co się dzieje dalej? Panienka kompromituje się, wykrzykując monolog z *Króla Leara*. Ulan jej wyjaśnia, że zrobiła to fatalnie, po policzku Istoty splywa prawdziwa łza, która, naturalnie, oczarowuje ułana i zabiera się on za

Ryszard Bolesławski,
reżyser filmowy,
lata 1929–1936 (NAC)

poprawianie sposobu jej myślenia. Zwraca uwagę na konieczność ćwiczenia sztuki koncentracji, ukazuje ogrom niewiedzy uczennicy, ale też daje taktownie i uczciwie do zrozumienia, że tajemnicy talentu nie zna nikt.

Następne spotkanie jest jeszcze dziwniejsze. Narrator na samym początku zapewnia Istotę, która naturalnie pod wpływem tej jednej, mocnej lekcji przeszła znaczną ewolucję, że śledził jej prace, choć nie pojawiła się więcej u niego. Nigdzie tego nie wyjaśnia, więc nie wiemy, w jaki sposób je śledził. Czytał o niej w recenzjach? Wypytywał? Czy chodził na przedstawienia z jej udziałem?

Teraz wprowadza uczennicę w sekrety pamięci emocjonalnej, ale dostrzega też drobinki opadającego z jej twarzy pudru, które, w przeciwieństwie do Mickiewiczowskiego pana Tadeusza, naszego ulana wyraźnie rozczulają.

Udziela jej kolejnych niezwykle cennych rad i z zadowoleniem stwierdza, że Istota zachowuje się śmieiej, bezczelniej i mniej go szanuje.

W jednej z następnych lekcji autor odwiedza Ciotkę uczennicy, z którą, nawiasem mówiąc, jest po imieniu, a przechodzi na pani, kiedy pojawia się nieco spóźniona Istota.

Czy można mieć wątpliwości? *Aktorstwo. Sześć pierwszych lekcji* (*Acting: The first six lessons*) Ryszarda Bolesławskiego to całkiem świadomie zapisana historia uwiedzenia duszy. Szczerze mówiąc, nie bardzo istotne jest dla mnie, czy Bolesławski chciał zapisać prawdziwą historię osobistego przeżycia i oczarowania konkretną osobą, czy wykreował esencję swoich zawodowych doświadczeń.

Ważne jest, że ostentacyjnie kładzie nacisk na coś, o czym zapominają nawet tak wielcy mistrzowie jak Stanisławski, czyli na intymność i jedność relacji reżyser – aktor. Na rangę i siłę tego, w jaki sposób pojedynczy człowiek może przeprowadzić drugiego człowieka przez umiejętności i tajemnice trudnego zawodu aktora.

O ile pamiętam, Stanisławski raczej nie żartuje, nie flirtuje ze swoimi studentami. Wygłasza wobec gromady pokornych studentów prawdy głębokie i uniwersalne – nieważne, że często sprzeczne i niemożliwe do pogodzenia. Jeśli demonstruje poczucie humoru, to jest to rodzaj gryzącej ironii w stosunku do nieudolności adeptów.

Bolesławski, romantyczny ulan, wędruje ze swoją uczennicą na wierzchołek Empire State Building i tam z zachwytem dostrzega, że jest „pozytywnie wyzywająca”, po czym opowiada jej o względności rytmów i muzyce świata.

Sam zakochany w życiu i wrażliwy na jego uroki kończy ważną radą: trzeba być czujnym na odrębność i zmienność egzystencji innych ludzi; wytwarzać relacje głębokie i skrajnie szczerze; mieć uczucia. Takie, jakie on ma wobec swojej uczennicy. Bez zażenowania ujawnia je nam, czytelnikom, choć nie mamy pewności, czy kiedykolwiek ujawnił je pouczanej przez siebie Istocie.

Jest to dla mnie pierwszy podręcznik aktorstwa, w którym autor między wierszami, ale w sposób całkowicie czytelny, przyznaje się do zakochania w osobie edukowanej.

W porównaniu z Davidem Mametem – autorem niedawno wydanej książki poświęconej również sztuce aktorskiej *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie*, napisanej z pewnym rodzajem irytacji i, w moim odczuciu, dającej się streścić w podtekście: „Czemu kobieto histeryzujesz, chodzi o to, żeby się nauczyć na pamięć i mówić ze świadomością celu” – polski reżyser jest szczytem delikatności i wrażliwości.

Zapewne wpływ na całkowitą odrębność tych dwóch fascynujących poradników ma potężna różnica epok, rok 1933 i rok 2012 to odmienne rzeczywistości, ale jednak mamy dwa poradniki, dwie postawy i dwa sposoby wprowadzania w problemy zawodu aktora. Ceniąc Mameta, nie potrafisz się oprzeć wdziękowi i klasie stylu Bolesławskiego.

On wie, że może coś ofiarować drugiej Istocie, i sądzę, że bardzo wyraziście daje nam do zrozumienia, jaką radość potrafi sprawić reżyserowi przeprowadzenie kogoś poprzez trudne i wymagające treningu świadomości przygody duszy.

A równocześnie potwierdza rozpoznany empirycznie pewnik – reżyser, który nie da się przynajmniej częściowo oczarować swoim aktorem, ma raczej marne szanse na osiągnięcie czegoś więcej niż poprawności rzemieślniczej.

Więć emocjonalna, pewna nadwyżka wzajemnego podziwu, sympatii i życzliwości są być może ważniejszym elementem takiego spotkania niż wszelkie w pełni zracjonalizowane analizy psychologiczne.

Ryszard Bolesławski pokazuje nam, że dobry reżyser uwodzi, ale też pragnie być uwiedzony, oczarowany. Pragnie, aby ten drugi pofrunął wyżej, stworzył coś wspanialszego, coś, co przerośnie i prowadzonego, i prowadzącego. Dlatego Bolesławski przyznaje się śmiało zarówno do niepełności ofiarowywanej przez niego wiedzy, jak i do tego, że zabolalo go rozstanie z uczennicą już wyposażoną w potrzebne podstawy sztuki aktorskiej. Jednak jako rozumiejący życie człowiek i doświadczony artysta nie dziwi się specjalnie, że Istota po otrzymaniu potrzebnych jej lekcji odchodzi.

Maciej Wojtyzsko – reżyser teatralny i filmowy, wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie. Twórca wielu spektakli Teatru TV (m.in. *Ferdydurke* Gombrowicza), adaptacji filmowej *Mistrza i Małgorzaty*, producent, scenarzysta i reżyser części odcinków seriali *Miasteczko* i *Miodowe lata*. Autor książek dla dzieci; napopularniejsze to *Bromba i inni*, *Tajemnica szyfru Marabuta*, *Trzynaste piórko Eufemii* i *Saga rodu Klaptunów*.

Ryszard Bolesławski jako beletrysta

Barbara Osterloff

Zapomniane dzisiaj powieści Ryszarda Bolesławskiego były kiedyś szeroko czytane i entuzjastycznie oceniane. Obie powstały w roku 1932, zaś ich premiery wydawnicze dzieliły zaledwie miesiące. Z końcem lutego – jak ustalił biograf Bolesławskiego Marek Kulesza – ukończona była powieść *Way of the Lancer*, napisana we współpracy z Helen Woodward¹, dziennikarką pochodzącą z polsko-niemieckiej rodziny emigrantów, żoną pisarza Williama Woodwarda. Przez kilka tygodni powieść, która ukazała się nakładem wydawnictwa Bobbs-Merrill, utrzymywała się na liście bestsellerów nowojorskiego „Publishers Weekly”. Jeszcze w tym samym roku ukazała się w Anglii i Danii, rok później w Szwecji, w 1936 w Niemczech, w 1937 we Francji (renomowane Wydawnictwo Gallimard), i wreszcie w Polsce – tyle że już po śmierci autora, w 1939. Na karcie tytułowej polskiego wydania w tłumaczeniu L.J. Wirskiego, widnieje jedno nazwisko, Bolesławskiego (Woodward pominięto)². Nie jest to wydanie staranne: opuszczono numerację trzydziestu pięciu rozdziałów, są błędy w przekładzie nazw i nazwisk, brak spisu treści, a nawet fragmentów tekstu – jak na przykład zakończenia rozdziału pod tytułem *Rozkaz numer jeden*, w którym mowa jest o wystąpieniu Lwa Trockiego, agitującego dwa tysiące marynarzy do walki z białą armią.

Chronologicznie druga, równie solidna objętościowo, bo ponad 340 stron licząca, powieść Bolesławskiego, *Lances Down; Beetween the Fires in Moscow*, ujrzała światło dzienne jesienią 1932 roku³. Ona także znalazła się na wspomnianej nowojorskiej liście bestsellerów. Nie powtórzyła jednak sukcesu swojej poprzedniczki, choć wydana została w Anglii (1933), Szwecji (1934) i Niemczech (1936). Bolesławski i Woodward, jak pisze Kulesza, planowali napisanie trzeciej powieści, *Escape of a Lancer*, która jednak nie powstała⁴.

Dopiero w roku 2006 debiutancka powieść Bolesławskiego ukazała się w Rosji pod tytułem. *Put’ ulana. Wspominania polskiego oficiera 1916–1918*⁵. Natomiast w Polsce *Szlakiem ulanów* nie wznowiono ani razu od czasów

międzywojennych (podczas gdy np. we Francji w roku 1959 miała już trzynaste wydanie). Drugą z powieści Bolesławskiego spotkał los jeszcze gorszy. Nigdy nie została u nas przetłumaczona i wydana. Ta wieloletnia nieobecność na polskim rynku wydawniczym musiała spowodować nieodwracalne następstwa. Powieści Bolesławskiego nie istnieją praktycznie w obiegu czytelnictwa, są dostępne w nielicznych publicznych zbiorach bibliotecznych (np. Biblioteki Narodowej), być może zachowały się również w zbiorach prywatnych. Tak czy inaczej, Bolesławskiego beletrystę otacza powszechna niewiedza. Wydaje się, że jest ona znacznie bardziej dotkliwa niż „czyściec literacki”; do którego, często ze względów politycznych, pośmiertnie trafiają autorzy, cenieni za życia.

A przecież o pierwszej powieści Bolesławskiego pisano, że jest „jedną z największych książek o wojnie”. Zachwycał się nią w *Dzienniku* Jan Lechoń. „Podziwia się tych Polaków i czuje się z nimi solidarność w tym instynkcie ładu, solidarność w czymś, co nie ma nic wspólnego z polityką, folklorem, a jest polskością duszy – duszy conradowskiej”⁶. W przedmowie do wspomnianego wydania rosyjskiego debiutancka powieść Bolesławskiego wymieniona jest obok *Pożegnania z bronią* Hemingwaya i *Na Zachodzie bez*

1 Helen Rosen Woodward (1882–1960), urodzona w Nowym Jorku dziennikarka, związana z pisaniem dla kobiet, autorka m.in. autobiograficznej powieści *Through Many Windows* (1926), a także książki *The Lady Persuaders* (1960); współpracowała z Bolesławskim przy obu jego powieściach.
2 R. Bolesławski, *Szlakiem ulanów. Powieść*, Warszawa 1939.
3 Ta powieść również ukazała się nakładem The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis.

4 Książka miała relacjonować „odyseję Bolesławskiego przez Rosję i Białoruś do Polski oraz jego wspomnienia z dzieciństwa w Odessie”, jak podaje Marek Kulesza (idem, *Ryszard Bolesławski. Umrzec w Hollywood*, Warszawa 1989, s. 359).

5 Tłumaczył L. Igorevskij, Centrpoligraf Moskwa, nakład 3000 egzemplarzy.

6 J. Lechoń, *Dziennik*, t. I (30 sierpnia 1949 – 31 grudnia 1950), wstęp R. Loth, Warszawa 1992, s. 168 (pierwodruk: Wyd. „Wiadomości”, Londyn 1967–1973, t. I–III).

zmian Remarque'a. I jeśli nawet te parantele wydać się mogą cokolwiek przesadne, to jednak nie sposób ich zlekceważyć. Beletrystyka Bolesławskiego na pewno wpisała się w krąg literackich świadectw pozostawionych przez tak zwane „stracone pokolenie”. Przez autorów, którzy wzbogacili literaturę dokumentu osobistego, opisując swoje doświadczenia i przeżycia wyniesione z I wojny światowej. Dla większości z nich były to doświadczenia graniczne, które zaważyły na dalszym biegu ich życia, przynosząc często bolesne poczucie tożsamości utraconej (ale to akurat nie jest przypadek Bolesławskiego, wręcz odwrotnie, można tu mówić raczej o tożsamości umocnionej, czy też odnalezionej).

Bolesławski opublikował swoje powieści w kilkanaście lat po zakończeniu Wielkiej Wojny. Ten dystans czasu miał, z wielu względów, rozstrzygające dla ich kształtu znaczenie. Siłą rzeczy, nie mogły one już mieć waloru świadectwa spisanego „na gorąco”, jaki zazwyczaj cechuje na przykład dzienniki. Dość wspomnieć *Nieszcześnie dni* (Okajannyje dni), arcydzieło Iwana Bunina w polskim przekładzie Renaty Lis, czy też frontowe notatki w rodzaju *Zapisków kawalerzysty* Nikołaja Gumilowa lub szcątkowego diariusza Władysława Broniewskiego (opublikowanego niedawno w tomie *Stanęła naga...*, wydanym przez Krytykę Polityczną).

Z drugiej jednak strony ten sam dystans – mówię o upływającym czasie – otworzył przed autorem kuszącą perspektywę literackiej fikcji. Dał mu praktycznie nieograniczoną swobodę w kształtowaniu materii osobistych wspomnień; pozwolił ogarnąć wszystkie przeszłe okoliczności, w czasie i przestrzeni. Bolesławski potrafił tę szansę wykorzystać. Udało mu się połączyć w swoich powieściach to, co wydawałoby się, wyklucza się nawzajem – powieściową fikcję i autobiografię. Przy czym relacje, napięcia pomiędzy nimi są zmienne, a granice płynne, co zawsze jest ciekawe w literaturze. Przyjrzyjmy się więc pierwszej z tych powieści, zaznaczając jednak, że nie będziemy śledzić jej stricte dokumentarnej wartości. To zadanie dla historyka, mającego prawo zbadania ich wiarygodności i dokładności. *Szlakiem ułanów* interesować nas będzie tutaj jako utwór literacki, czytany dzisiaj.

Dwustu Polaków i dwieście koni w morzu Rosjan

„Człowiek, który przypomina sobie swoją przeszłość, od dawna nie jest już tym samym, który jako dziecko, czy młodzieniec tę przeszłość przeżywał”. „Człowiek, który opowiada o sobie, poprzez swoją historię szuka siebie samego: nie jest to zajęcie obiektywne i bezinteresowne, lecz próba osobistego usprawiedliwienia”⁷.

Otóż, przypominając sobie swoją przeszłość Bolesławski miał czterdzieści trzy lata. Był więc człowiekiem dojrzałym. Współcześni nie mieli wątpliwości, że bohaterem bestsellerowej powieści jest on sam. Znany reżyser hollywoodzki, przybysz z Rosji, znawca tego kraju i Rosjan, uczeń Stanisławskiego, świadek rozpadu carskiego imperium i triumfu rewolucji bolszewickiej, a jednocześnie ktoś, kto uparcie podkreślał, że jest Polakiem, i bił się o niepodległą Polskę z bronią w ręku. A przecież – zwróćmy uwagę – ta powieść nie jest autoportretem (według klasycznej definicji), mającym za cel „przedstawienie charakteru jako esencji osobowości”. Nie jest również egzemplarzem gatunkowej odmiany literatury dokumentu osobistego, którą określa się jako *confession*, wyznanie. Czym więc ta debiutancka powieść jest?

Bolesławski opowiada o losach pułku polskich ułanów walczących podczas I wojny światowej. Akcja powieści toczy się na Podolu i Wołyniu. Początkowo Polacy walcą pod wodzą białych w armii carskiej. Po wprowadzeniu słynnego rozkazu numer 1, który znosił obowiązek służby (i praktycznie wyzwolił falę odwetu na carskich oficerach), nie chcą się podporządkować nowej władzy. Ale nie chcą też ulec agitacji czerwonych. Narażeni na ataki ze wszystkich stron szukają dla siebie innej drogi, na każdym kroku zmuszani do obrony swojego życia. „Dwustu Polaków i dwieście koni zagubionych w morzu Rosjan”. W tym właśnie pułku od jesieni roku 1916 do pierwszych miesięcy roku 1917 służył Bolesławski, jako kornet Srzednicki (tak brzmiało jego rodowe nazwisko, nim je zamienił na inne, sceniczne). Ciekawe wydaje się to, że Bolesławski-autor rozsunął ramy czasowe w powieści poza przestrzeń swojego osobistego doświadczenia. Podał fabularyzacji wydarzenia, których sam nie poznał z autopsji. Po prostu, nie brał w nich udziału. Stworzył więc tym samym w swojej powieści już nie fikcję, lecz przestrzeń sytuującą się na granicy autofikcji. Dowodem koronnym jest tutaj rozdział poświęcony śmierci legendarnego dowódcy I Pułku Ułanów Polskich, od czasu bitwy pod Krechowcami nazywanych „krehowieckimi”. Tym dowódcą był Bolesław Mościcki, który w powieści występuje jako uwielbiany przez żołnierzy pułkownik. Otóż Mościcki, przedzierając się do Polski, zginął z rąk zbuntowanego chłopstwa 18 lutego 1918 roku w rejonie leśniczówki Dub koło Łunińca, jak

7 G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, w: *Autobiografia*, pod red. M. Czermińskiej, Gdańsk 2009, s. 33.

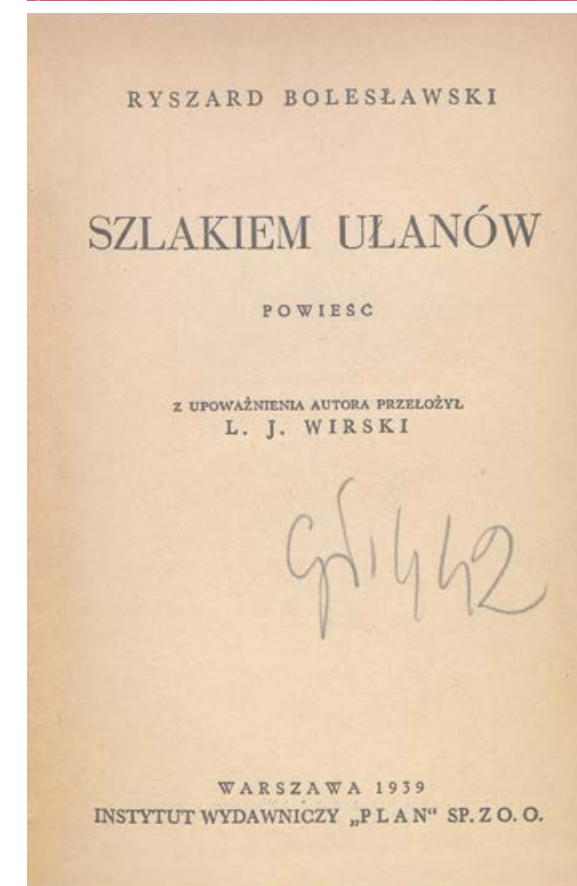
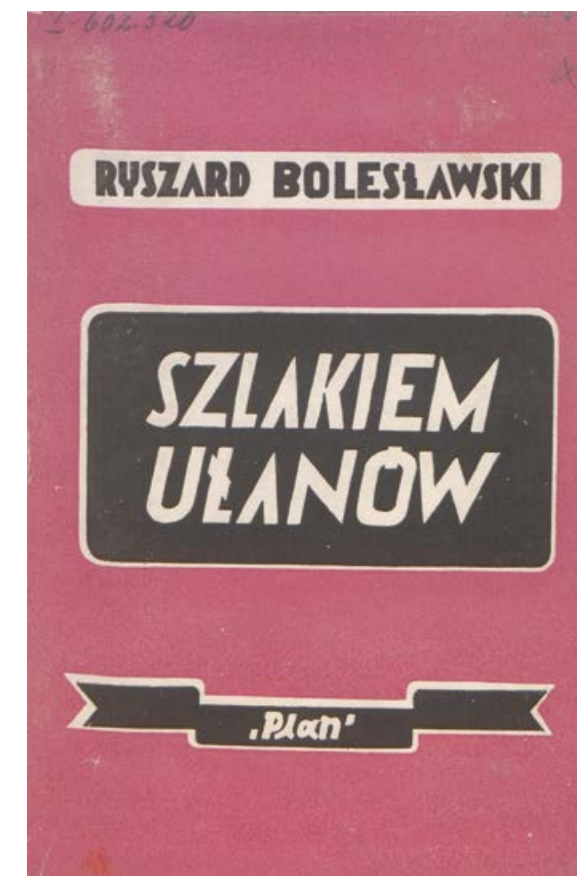
podaje *Polski Słownik Biograficzny*⁸. Bolesławski poznał tę straszną śmierć – pułkownik zadźgany został widłami – zapewne z relacji świadków, i być może dopiero w okresie swojego pobytu w Warszawie (nie uczestniczył jednak w uroczystym, ponownym pochówku Mościckiego w warszawskim kościele św. Krzyża 26 sierpnia 1921 roku; nie było go już wtedy w Polsce). W powieści jednak umieścił właściwie samego siebie, płaczącego na widok zmasakrowanego ciała dowódcy. Śmierć pułkownika uczynił dramatyczną kodą, zamykającą opisaną historię polskich ułanów, ich drogę przez mękę, przemierzaną z poświęceniem i niesłabnącą wiarą w Niepodległą. Ale to tylko jeden z przykładów literackich zabiegów, niepozwalających na czytanie *Szlakiem ułanów* wprost – jako powieści dokumentarnej o autorze, a tym bardziej wspomnień. Co ciekawe, nie jest to też typowa powieść należąca do tak zwanej literatury batalistycznej.

Rzecz znamienna, Bolesławski nie otwiera *Szlakiem ułanów* jakąś efektowną, epicką sceną bitewną. Najpierw poznajemy okopy wrogich armii. Naprzeciw siebie, „mniej więcej na połowie drogi między Morzem Czarnym i Morzem Bałtyckim”, stacjonują Rosjanie, Polacy i Niemcy. Dzieli ich „ziemia śmierci”, dystans około dwustu metrów. Żołnierze bawią się puszczaniem latawca, na jego skrzydłach namalowana jest obsceniczna karykatura. „Gdybym nie był oficerem, byłbym się do nich przyłączył” – komentuje narrator, który jest także głównym bohaterem powieści. Ta scena to jednak tylko prolog. Szybko wchodzimy w sam środek wojennej rzeczywistości.

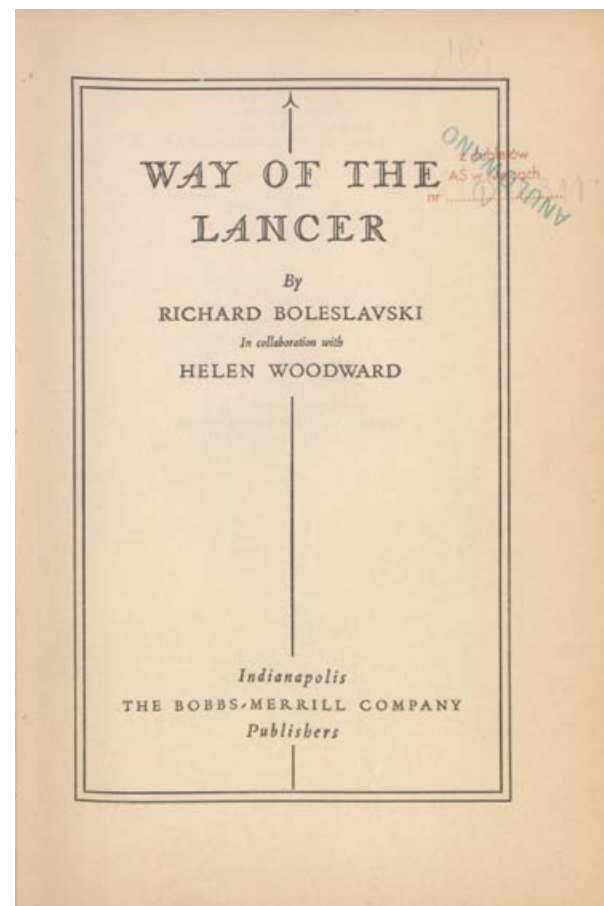
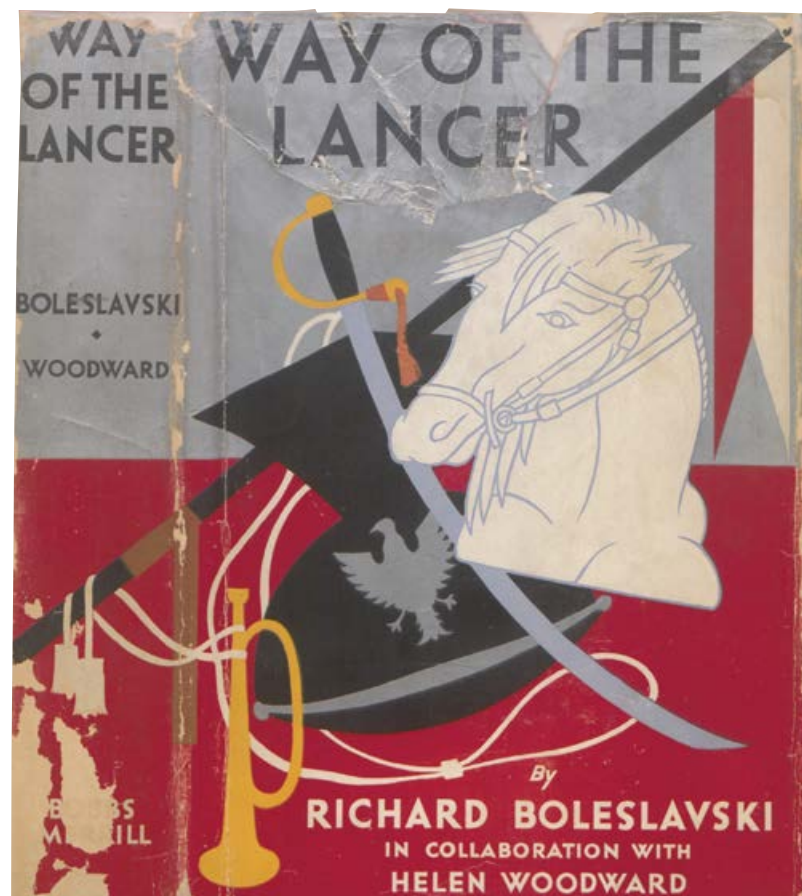
Bolesławski komponuje na przemian obrazy pełne napięcia, dynamiczne, i, na odwrót, dające czytelnikowi oddech, utrzymane w tonacji rozlewnej opowieści lub kameralnego zbliżenia – najczęściej postaci ludzkiej. Jednym z walorów *Szlakiem ułanów*, także dzisiaj, w ponowionej lekturze, są właśnie portrety ludzi. Zarówno tych w wojskowych mundurach (a jest to barwne grono), jak też cywilów. Ludzi o świetnych nieraz rodowych parantelach i nazwiskach, a obok – takich, którzy na zawsze już pozostaną anonimowi. Wykształconych, kulturalnych mieszkańców dworów i prostych chłopów – ich wszystkich bez wyjątku machina wojny niszczy bezlitośnie, są wobec niej równi. Na kartach powieści Bolesławskiego znaleźli się też ci, którzy tworzyli historię. Ideolodzy i politycy, wśród nich Kiereński, scharakteryzowany jako marionetkowy przywódca podczas wizytacji oddziałów w Czugujewie, miasteczku wojskowym nad Donem, gdzie polscy ułani stacjonowali.

Są także w *Szlakiem ułanów* sekwencje pełniące funkcję lekturowych „pauz”, znacznie lżejsze w tonacji. Niektóre z nich kojarzą się nieodparcie z Czechowem, z jego humoreskami. Przede wszystkim historia romansowej żony hodowcy ogórków, której walory poznaje coraz

Okładka i strona tytułowa wydania polskiego *Way of the Lancer – Szlakiem ułanów* (Biblioteka Narodowa)



8 Podczas majowej konferencji *Ryszard Bolesławski, jego twórczość i jego czasy* prof. Jarosław Komorowski, znawca i badacz kultury kresowej, skorygował tę informację: leśniczówka Dub (po polsku Dąb) w rzeczywistości leży w znacznej odległości od Łunińca, a w miejscu śmierci pułkownika znajduje się dzisiaj niewielki pomnik.



Obwoluta i strona tytułowa wydania amerykańskiego *Way of the Lancer* (Biblioteka Narodowa)

większa liczba stacjonujących w miasteczku oficerów (rozdział *Ogórk*). Z kolei rodzajowym obrazkiem, i straszonym, i śmiesznym, jest epizod z osiemnastką dziewcząt ze szkoły klasztornej, eskortowanych przez konwój żołnierzy pod dowództwem komisarza. Najpierw paniąkom grozi zbiorowy gwałt, ale w końcu dochodzi do jakiegoś groteskowego, podwójnego ślubu, bo grubiańskie zaloty obudziły w nich „wołę bożą” do zamięścia (rozdziały: *Stary dróżnik* i *Ślub*).

Nie ulega wątpliwości, że kompozycja tej powieści niejedno zawdzięcza sztuce filmowego montażu. Wydaje się, jakby autor zamieniał chwilami pióro na obiektyw, dostosowując zmienną ogniskową do planowanego kadru. Niektóre z rozdziałów czyta się jak gotowe scenariusze filmowe. Dobrym tego przykładem jest rozdział *Dwie brzozy*, w którym dwie siostry, właścicielki dworu, bronią majątku przed rozzuchwalonym chłopstwem. Samotnym kobietom przychodzą z pomocą ulani. Wprawdzie przyjechali zarekwirować siano, lecz nie dopuszczają do ograbienia dworu i wycięcia dwóch starych brzoź, posadzonych na pamiątkę rodzinnej uroczystości. Toteż obie starsze panie, będące żywym uosobieniem najlepszych cech ginącej, wielowiekowej rosyjskiej kultury, ugoszczą przybyszów jak za starych, dobrych czasów. Nie dziwi, że interesowały się tym rozdziałem wytwórnice filmowe, ale ostatecznie do ekranizacji nie doszło.

Kim jestem?

Jestem Polakiem i wstąpiłem do armii rosyjskiej jako ochotnik. Wielki Książę Mikołaj Mikołajewicz zapewnił Polsce niepodległość na wypadek zwycięstwa. Jako dobry Polak, czułem się więc w obowiązku zaciągnąć w szeregi. Mocarstwa dały tę samą obietnicę. [...] Toteż i na ich froncie znalazło się wielu Polaków – a mimo to, wszyscy kierowali się tą samą miłością ku ojczyźnie⁹.

Kiedy główny bohater powieści kieruje te słowa wprost do czytelnika, można w nim widzieć porte-parole samego Bolesławskiego. Jednak status głównego bohatera *Szlakiem ulanów*, który nie ma imienia i nazwiska (a podwładni zwracają się do niego „Ojczce”), bywa też mniej pewny, jakby mniej jawny. Ten bohater jest bez wątpienia dzielnym żołnierzem i zarazem uczestnikiem wydarzeń, o których opowiada. Mówi w pierwszej osobie i, niemal wyłącznie, w czasie przeszłym, powściągając emocje („uczuciowość nie jest tutaj na miejscu”, jak gdzieś czytamy).

Założony przez autora dystans trzyma w ryzach całą narrację. Obfituje ona w rozdzierające sceny przemocy, bezrozumnych, atawistycznych mordów, przelewu krwi, pożarów i zniszczeń, pełnych „wstrętnego odgłosu szabel i kopyt trafiających w żywe ciało ludzkie”, trupów i tużinów rannych. W rozdziale *Co dalej?* ulani przyjeżdżają do spalonego i obrabowanego dworu. W kaplicy znajdują

znieważone zwłoki, a we dworze kobietę ukrywającą się z dwójką małych dzieci. „Dolna część jej ciała była rozszarpana. Biodra zalane krwią”¹⁰. Pułkowy lekarz skraca mękę konającej zastrzykiem ze strychniny – tej samej, którą podaje koniom. Dalej jest lakoniczna informacja: ocalone dzieci oddano do domu sierot w Warszawie i „zapisano jako Stanisława i Wandę Dowbor, na pamiątkę naszego pułkownika”¹¹. Chłodna uwaga, z jaką relacjonuje się w tej powieści okropności Wielkiej Wojny przypomina opowiadania francuskich naturalistów (myślę o *Wieczorach medańskich*). Przedwojenni recenzenci wskazywali na pokrewieństwo prozy Bolesławskiego ze stylem Prospera Mériméego.

Ale ten sam narrator – uczestnik i świadek wojny, który mówi „byłem, walczyłem, widziałem” – potrafi przestoczyć się na kartach powieści Bolesławskiego w liryka. Zwłaszcza wtedy, gdy opisuje przyrodę. Jest ona tutaj najczęściej malowniczym elementem pejzażu, ale bywa też tajemnicą. Raz wydaje się obojętna na dramaty ludzi, kiedy indziej, jak oddany przyjaciel towarzyszy ich niepokojom i lękom. W otwierającym powieść rozdziale *Mąż i żona*, przygnębiony, mglisty pejzaż zimnego jesienno-poranka stanowi milczące tło brutalnej sceny egzekucji dwojga szpiegów. W innym miejscu, kiedy oddział w nocy przemierza konno aleję płaczących brzoź, słychać „tajemnicze, ciche westchnienia wody, od czasu do czasu przerywane pluskami ryby lub żab” (rozdział *Konie*). Nad głowami jadących rozpościera się „niebo bez księżycy i konstelacje gwiazd, daleko, tak że lepiej było nie spoglądać ku nim, jeżeli się szukało pociechy w modlitwie”. I nawet ziemia „wydawała się cieplejsza, bardziej ludzka. Była pokryta trawą, miękką i wilgotną, co było dobre dla koni. [...] Gdy konie szły przez tę trawę, szumiała jakby chcąc ostrzec: »Cicho, cicho, bądźcie zupełnie cicho«” (rozdział *Prawo rabunku*)¹².

Takie zabiegi, antropomorfizujące naturę, odsłaniają ważny trop romantycznych inspiracji prozy Bolesławskiego. Jednak autor doskonale wie, że natura może wyzwolić w ludziach najgorsze instynkty. Są więc w powieści i takie sceny, w których owe instynkty nie dają się okiełznać. Jak na przykład w epizodzie z dziewczyną, przygodną pasażerką zabraną przez żołnierzy do wagonu. Z ludźmi jadą tutaj również konie. Za dnia przyjazne i wierne, w nocy zdają się przemieniać w stworzenia demoniczne.

Ciepło promieniujące od koni podniecało zmysły. [...] szkarłatne ciepło pulsującej krwi. Ślepia końskie połyskują w ciemności matowo, zielono. Gdy zwierzęta się poruszają, blask ten udziela się także i białkom, przez co ślepia wydają się o wiele większe¹³.

Tej nocy żołnierze gwałcą dziewczynę. Wyrzucone z wagonu ciało znajduje patrol. Czterech ulani zabójcy stają przed sądem i zostają natychmiast rozstrzelani. „Z ciemnych kątów, omijając promienie księżycy wypelzło zło” – pisze Bolesławski.

Mit polskiego ulana

Zło na wojnie, jak przemoc i terror, to codzienność. Czy można je usprawiedliwić? Czy można zrozumieć? Bohater powieści jest żołnierzem, a nie pacyfistą i nauczył się, że „wszystko dzieje się tak, jak się dziać musi”. Wszystko jest też „uświęcone przez prawo ludzkie, prawo wojskowe i prawo boskie”. „Gdyby mnie tutaj nie było, byłby ktoś inny. Był to mój osobisty pech, że właśnie w tym roku byłem na służbie”¹⁴. „Byłem żołnierzem, byłem narzędziem kierowanym przez inne umysły, których myśli i prawdy, którymi się kierowały, były dla mnie nieodstępne”¹⁵. Jest jednak coś, co wypowiedającego te słowa najwyraźniej broni przed zwątpieniem. Więcej nawet, bo przed skrajnym pesymizmem. Przede wszystkim jest to nadzieja na wolną Polskę. Ale przed zwątpieniem broni także narratora-bohatera etos ulana, będący elementem wspaniałego mitu, który autor stawia w centrum powieści. Mieści się w nim bardzo wiele, poczynając od przysięgi „honor, Bóg i Ojczyzna”, na szacunku dla obowiązujących kodeksów zachowań (z obowiązkiem dbania o mundur i konia) kończąc. Jest też legendarna, brawurowa odwaga, którą oddział okazuje podczas siedmiokrotnego ataku na zasieki z drutów kolczastych, gromiące drogę do niemieckich pozycji.

Oczywiście, Bolesławski starał się mit polskiego ulana uczynić zrozumiałym dla czytelnika nieobeznanego z polskimi realiami. Tłumaczył więc nasze tradycje ulanckie sięgając daleko wstecz... aż do bitwy pod Grunwaldem z Krzyżakami. Skończył natomiast swój historyczny wywód na Kazimierzu Pułaskim, ojcu amerykańskiej kawalerii, bohaterze bitwy z wojskami brytyjskimi pod Brandywine. Modelując historię chwały oręża polskiego w sposób nader swobodny, Bolesławski postawił znak równości pomiędzy tą historią a mitem polskich ulanów. Wyeksponował jednocześnie słowa-klucze jak „wolność, równość, demokracja”. Odwołał się przy tym do wspomnienia z dzieciństwa. O bohaterach „z dawno przebrzmiałych czasów, historie opowiadała mi matka w czasie długich wieczorów przy nikłym świetle świec, jeszcze zanim nauczyłem się pisać i czytać. Stali się

¹⁰ Ibidem, s. 300.

¹¹ Ibidem, s. 303.

¹² Ibidem, s. 294.

¹³ Ibidem, s. 41.

¹⁴ Ibidem, s. 17.

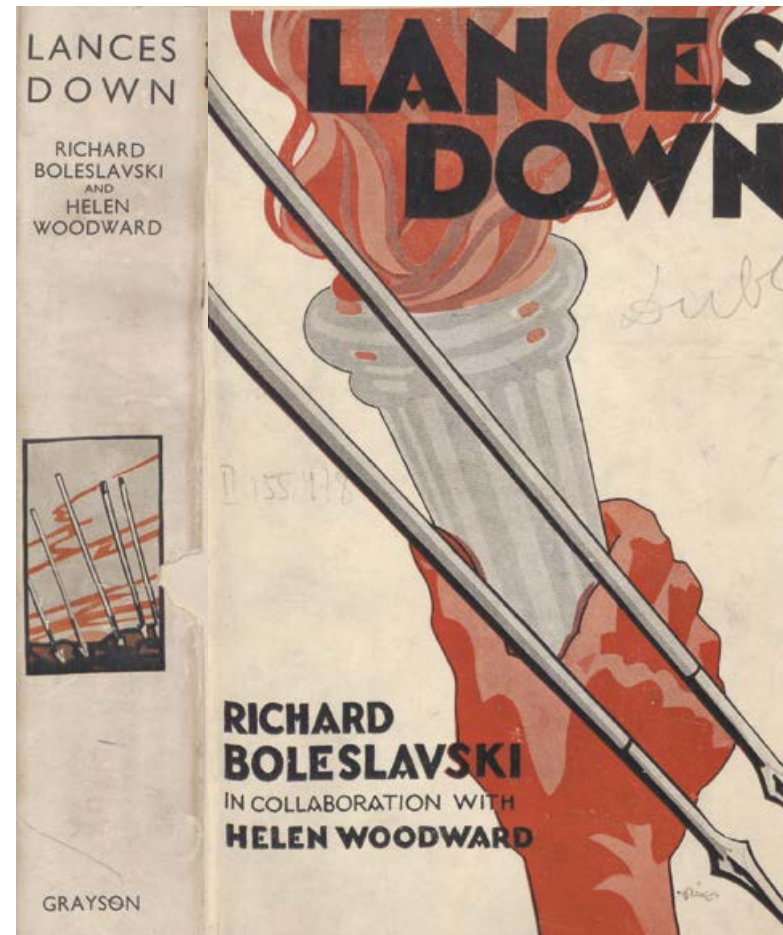
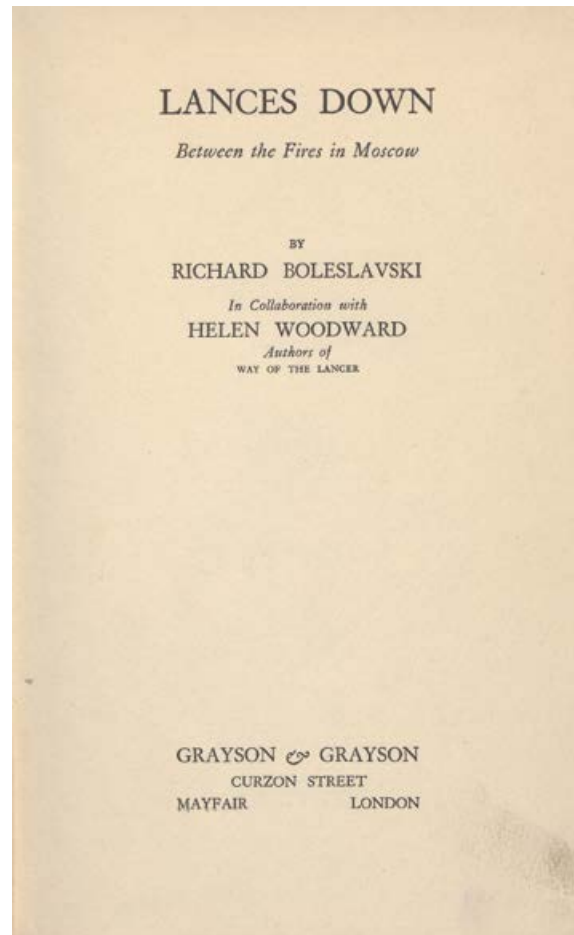
¹⁵ Ibidem, s. 26.

⁹ Bolesławski, *Szlakiem ulanów...*, s. 7.

bohaterami moich chłopięcych snów. A każdy z ulanów polskich, którzy teraz stali obok mnie, wrósł mi w serce, w ciało, w duszę¹⁶.

Zatrzymajmy się jeszcze na moment nad obrazem rewolucji obecnym w tej debiutanckiej powieści. Na pewno Bolesławski nie był zagorzałym przeciwnikiem rewolucji, jak wielu innych pisarzy, choćby – z całym zachowaniem proporcji – przywołany na wstępie noblista Iwan Bunin. Bohater *Szlakiem ulanów* stara się rozumieć każdego z ludzi spotkanych na swojej drodze. Także tych, którzy

perspektyw. Najpierw, jeszcze w Rosji, z perspektywy agitki (w filmie *Chleb*, mówiącym o zwycięstwie idei bolszewickiej, gdzie zagrał jednego z głównych bohaterów). Później przyszła kolej na perspektywę propagandy – jak w *Cudzie nad Wisłą*, gdzie Polska jest figurą „przedmurza chrześcijaństwa”, a bolszewicy siłą infernalną. Niemniej, w *Cudzie* nie ma tak brutalnych scen gwałtów i pustoszenia dworu jak na przykład w *Mogile nieznanego żołnierza* Ryszarda Ordyńskiego, filmie wpisującym się również w przestrzeń narracji o rewolucji, obecnej od lat dwudzie-



stanęli po stronie czerwonych, a są wśród nich i koledzy ulani, aczkolwiek nieliczni. Dostrzega biedę i poniżenie ludu rosyjskiego, lecz widzi również tkwiącą w nim wielką siłę. Natomiast wobec ideologów, wiecowych krzykaczy (oratorów), komisarzy, i miernot napawających się swoją władzą, nie zna litości. Nie szczędzi im też rysów karykaturalnych. Kulminacyjna scena wiecu, na który ulani przychodzą w zwartym szyku, i w takim samym szyku opuszczają rozszalały emocjami tłum – należy do najlepszych w całej powieści.

Bolesławski, jak wiadomo, był jednym z pierwszych polskich reżyserów, którzy w swoich filmach podjęli temat bolszewickiej rewolucji. Pokazywał ją z różnych

stronach wieku XX w polskim kinie. Wiemy jednak, że duża część *Cudu...* zaginęła, wraz z nią sceny zajęcia dworu i przesłuchań jego mieszkańców przez bolszewików.

Bohater *Szlakiem ulanów* ostatecznie opuszcza wojsko (okoliczności, w jakich uczynił to Bolesławski, to osobny wątek¹⁷). Po pięciu dniach jazdy pociągiem przyjeżdża do Moskwy. Od tej właśnie podróży zaczyna się druga

16 Ibidem, s. 310.

17 „[...] żegnał się z oficerami kornet Szrednicki, na własne żądanie usuwający się z wojska do stanu cywilnego” – pisze Władysław Pękosław-Borakowski

ski we wspomnieniowej książce *Legenda* (Warszawa 1924, s. 310). Informację o usunięciu się z wojska na własne żądanie potwierdza biograf Bolesławskiego, cytowany wcześniej Marek Kulesza.

Strona tytułowa i obwoluta wydania angielskiego *Lances Down* (Biblioteka Narodowa)

powieść Bolesławskiego pod tytułem *Lances Down*. Jest rok 1917. Podczas kilkunastu dni jesiennych ważą się losy rosyjskiej stolicy, bronionej przez białych i atakowanej przez czerwonych. Trzeciego listopada, jak pisał świadek tych samych wydarzeń, Iwan Bunin, w przywołanym wcześniej dzienniku:

Moskwa, która przez cały czas płonęła i trzęsła się od kanonady, poddała się i ukorzyła [...] żalona, brudna, zbezczeszczona, rozstrzelana i już pokorna, przybierała powszedni wygląd¹⁸.

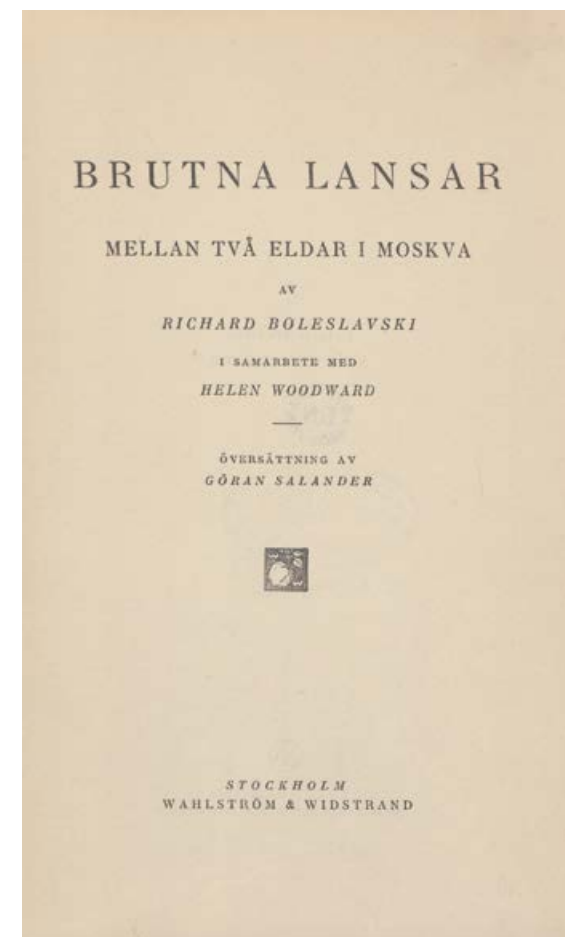
Ton narracji drugiej powieści Bolesławskiego jest inny, niektóre sekwencje wręcz sentymentalne, jak na przykład wspomnienia poświęcone moskiewskiemu Teatrowi Artystycznemu i Pierwszemu Studio. Zwracają uwagę liczne opisy beznadziejnej walki ginących z honorem młodzieńskich kadetów, dzieci cara i „ostatnich obrońców Cesarstwa Rosyjskiego”. Te przejmujące obrazy pulsują doskonale wyczuwalnym odautorskim współczuciem (powieść jest dedykowana „pamięci kadetów Twerskiej Szkoły Kawalerskiej, umarłych i żywych”). Są tutaj także obrazy niezwykłe – jak fantazmatyczny widok Moskwy, błyszczącej w słońcu odbłaskiem kopuł cerkiewnych, któremu towarzyszy koncert dzwonów („forty times forty”), zaś ich

dźwięk dobiega z cerkwi moskiewskich, a także z soborów Kremla. Ale najważniejsze jest to, że główny bohater – znowu porte-parole Bolesławskiego – mówi wprost: jestem człowiekiem teatru. Moje życie to teatr. Ten wybór zamyka jego wojenną odyseję. Jest gestem ustanawiającym początek nowego etapu życia, z dala od chaosu wojny.

Zapytajmy na koniec, czy Bolesławski, po tylu latach, może stać się w Polsce autorem rozpoznawanym i czytany? Mawia się wszak, że nikt nie jest prorokiem w swoim kraju, lecz rodzą się wątpliwości. Po pierwsze, konieczne byłyby nowe przekłady, opatrzone podstawowym aparatem krytycznym, przedmową i przypisaniami. Oczywiście, nie jest to żadna recepta, a tym bardziej gwarancja czytelniczego sukcesu. Przywrócenie Bolesławskiego polskiemu czytelnikowi wydaje się trudne i z tego powodu, że przybyło nam książek, które temat Wielkiej Wojny, a także rewolucji bolszewickiej, ujmują w sposób znacznie ciekawszy artystycznie, bardziej pogłębiony. Z samej tylko literatury polskiej wymieńmy powieść Igora Newerlego *Zostało z uczyty bogów*, opisującą czas rewolucji bolszewickiej i wojny domowej w Rosji, których świadkiem był autor w latach młodości. Książką niezmiernie ważną jest, przynajmniej dla mnie, debiut literacki Eustachego Rylskiego. Myślę o opowiadaniu *Stankiewicz*, przedstawiającym losy Polaka w carskim mundurze, który wprawdzie do końca służy, lecz nie znajduje już w życiu żadnego sensu – świat przestał go interesować, podobnie ludzie. Jest też świetna proza Stanisława Rebecka – *W polu, Nagan* – kontynuująca temat rewolucji bolszewickiej, tyle że na tle wojny z Polską w roku 1920.

Nie twierdzą jednak, że nie warto próbować przywrócić Bolesławskiego polskim czytelnikom. Na pewno warto. A myślę nawet – że trzeba.

Barbara Osterloff – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, historyk teatru i krytyk teatralny. Autorka książki *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* (III wydanie, 2012) i dwutomowej monografii naukowej *Aleksander Zelwerowicz* (2012). Profesor Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.



Strona tytułowa wydania szwedzkiego *Lances Down* (Biblioteka Narodowa)

18 I. Bunin, *Późna godzina. Opowiadania emigracyjne i Nieszczęsne dni (Dziennik z lat 1918–1919)*, wybór, przekład i komentarze R. Lis, Warszawa 2012, s. 251 i 252.

Pierwsza prywatna, komercyjna galeria sztuki współczesnej w powojennej Polsce zainaugurowała w Warszawie oficjalną działalność 14 lutego 1977 roku. Rok wcześniej 25-letni Piotr Nowicki – jej twórca i właściciel – otrzymał stosowne zezwolenie o znaczącym numerze 1/76, wydane przez Ministra Kultury i Sztuki. Galeria Piotra Nowickiego obchodzi więc jubileusz 40-lecia. Kiedyś mieściła się w pawilonach na tyłach ulic Nowy Świat i Foksal, teraz otwiera się przestronną witryną na plac Teatralny z ulicy Wierzbowej.

Piotr Nowicki – galerzysta nr 1

Magdalena Sołtys

Należy pamiętać, że w PRL-u wyłączność na prowadzenie handlu dziełami sztuki – zarówno dawnej, jak i współczesnej – oraz antykami miała, istniejąca jako sieć antykwaratów od 1950 roku, Desa (skrót od Dzieła Sztuki i Antyki), wtedy przedsiębiorstwo państwowe. Wprawdzie w połowie lat 70. XX wieku istniał już ogólny przepis umożliwiający otwarcie prywatnej galerii sztuki współczesnej, ale był martwy, bo nie uzupełniały go przepisy wykonawcze. W związku z tym konieczna okazała się zmiana w ustawie – usunięcie administracyjnej bariery dla rozwoju tak zwanej prywatnej inicjatywy. Nowicki usilnymi staraniami przyczynił się do tego. I tak rynek sztuki się uwolnił – zaczęły działać kolejne zalegalizowane galerie prywatne. Ta zmiana w przepisach przerwała monopol Desy, zbudowała alternatywę dla jej polityki cenowej, która opierała się na zgodnej, ale jednostronnej, i narzuconej wycenie komisji eksperckiej. Galerie prywatne funkcjonowały już na innych zasadach – ceny ustalał i regulował artysta z galerzystą, zgodnie z tym, co uważali za słuszne. A to była stricte rynkowa zmiana. Oczywiście, jak podkreśla Nowicki: „każda osoba prowadząca galerię jest odpowiedzialna przed klientem i przed prawem, że cena, za którą sprzedaje sztukę, jest uzasadniona”.

Nowicki wspomina, że wprawdzie wówczas wolał prowadzić antykwariat, ale skoro to nie było możliwe, z rozsądku postanowił wykorzystać nadarzącą się oryginalną, choć dość kłopotliwą możliwość. Dziś podkreśla, że to był właściwy wybór. W tym czasie poznawał już sztukę współczesną przez przyjaciół – legendarnego fotografa Erazma Ciolka, który był mężem jego koleżanki ze studiów, także znanej galerzystki i historyczki sztuki Niny Rozwadowskiej. Wspomina:

Jak poznałem jednego artystę – Tadzia Dominika, to poznałem innych artystów. Mariana Czapłę... Wszyscy razem spędzaliśmy czas, bawiliśmy się naprawdę bardzo dobrze i stąd to się zaczęło.

Kiedyś jego galeria, oprócz malarstwa i grafiki, oferowała rzemiosło artystyczne – biżuterię, szło, nawet tkaninę, która wtedy doskonale się sprzedawała, a dziś we wnętrzach albo nie istnieje, albo jest zmarginalizowana. Połączenie sztuki z rzemiosłem zwiększało szanse na finansowe utrzymanie się galerii; taki zresztą był model funkcjonowania właściwy dla minionego czasu, a dziś także spotykany, nawet coraz częściej doceniany (sztuka

i design). Nowicki słyszał z tego, że wszystko miał w dobrze uzupełniającym się wyborze i doskonałym gatunku. Aranżował sprzedażną ekspozycję niczym estetycznie podaną, przemyślaną wystawę – pokaz artystyczny, a ten z kolei z ogromną atencją. Nie do pomyślenia była u niego ściana wytapetowana od dołu do góry obrazami nijak do siebie nie pasującymi. Oprawa wydarzeń artystycznych – doinwestowane, sensowne, wypracowane graficznie i staranne poligraficznie wydawnictwa, ściąganie uwagi krytyki, dobre towarzystwo... – też budziła uznanie. Dziś oferuje przede wszystkim obrazy. Ale rzemiosło nadal znajduje się w sferze jego pasji i kolekcji.

W pojęciu Nowickiego słowo „kupiec” ma zobowiązujące znaczenie i w najmniejszym stopniu nie jest obciążone konotacją pejoratywną (synonimiczny handlarz wprost źle się kojarzy). Ważny jest dla niego etos kupiecki i także etyka – galerzysta (czy marszand) to przecież zawsze kupiec. Zwraca uwagę na niemal filozoficzne odwrócenie i dopełnienie znaczeń z gry słów – jest sztuka kupiecka i kupiectwo sztuki. Kupiectwo sztuki, jako najwyższy stopień kupiectwa, tym bardziej wymaga, by posiadać sztukę kupiecką bez zarzutu. Zagrożenie deprecjacją, dewaluacją „towaru” i uniewiarygodnieniem kupca jest tu szczególnie realne. Usłyszałam w audycji *Zapiski ze współczesności* radiowej Dwójki z 2014 roku wypowiedź Nowickiego, w której przywołuje on idealistyczny, pozytywistyczny literacki wzór postaci kupca – Stanisława Wokulskiego z *Lalki* Bolesława Prusa. Nie ulega wątpliwości, że praca organiczna i praca u podstaw (choć brzmi to staromodnie) stanowią sedno cenionej przez Nowickiego postawy. A że zaczynał w sklepie z krawatami mamy, można się domyślać, skąd ona się mogła wziąć. Co ważne, podkreśla: „mimo że inaczej się sprzedaje guziki czy chleb, tym bardziej sztukę, powinna obowiązywać kultura sprzedaży”. Nie może być mowy o żadnym *désintéressement* ze strony sprzedawcy w stosunku do klienta. Nie mówiąc już o koniecznej wiedzy profesjonalnej. To podstawa.

Można by powiedzieć, że te 40 lat Galeria Piotra Nowickiego znajduje się na rodzimym rynku sztuki, jakikolwiek by on nie był – szczątkowy czy ograniczony, a nawet karykaturalny. Kiedy istniały tylko galerie Desy, też odbywała się przecież sprzedaż. Ta instytucja umożliwiała zawarcie transakcji między sprzedającym a kupującym. Trudno to jednak nazwać rynkiem w pożądanym tego słowa znaczeniu – wolnym, samoregulującym się czy konkurencyjnym. Na pewno Nowicki, po tym jak „uwolnił” rynek sztuki, wraz z kolejnymi prywatnymi galerzystami, kreował go i dynamizował. Na początku galerii było mało, owszem, ale rynek był, tylko inny – na miarę czasów i możliwości w socjalistycznym modelu gospodarki. Cóż, do początku lat 80. ceny obrazów polskich artystów pozostawały na poziomie 100, 200, 300 dolarów – były

po prostu bardzo niskie. Niskie ceny – za dobrą, ciekawą sztukę z „egzotycznego” kraju. Kupowali je oczywiście i Polacy, którzy mieli jakieś pieniądze, i olbrzymia liczba cudzoziemców, a także handlarze z wolnej ręki; niektórzy wywozili z Polski ciężarówkami pełne sztuki współczesnej. Tak emigrowała całymi teczkami grafika polska, mnóstwo malarstwa, które teraz wraca ze zwielokrotnioną ceną. To ciekawy rezerwuwar dzieł, sukcesywnie przenikający do bieżącego rynku sztuki. Może właśnie wtedy, kiedy mówiło się, że nie ma rynku, to dopiero był rynek! Przełom 1989 roku miał natomiast przynieść rynek sztuki wykluwającego się i rozwijającego kapitalizmu. Rynek ten z czasem zgęstniał, ale czy wytworzyły się mechanizmy dobrze zakotwiczone w życiu społecznym, adekwatne do rangi zmiany ustrojowej i gospodarczej? Dochodzimy do wciąż wyższych cen, choć według galerzysty są one nadal za niskie. Pełną piersią na aktualną miarę rynek sztuki będzie oddychał wtedy (i nie będzie namiastką czy zabawą) – jak to symbolicznie wyobraża Nowicki – gdy ktoś w Polsce kupi polski obraz za milion dolarów (i nie okaże się to incydentalne). Dzisiaj mówi się często, że rynek jest, ale stawia się jednocześnie diagnozę, że nie ma „rynku”, apetytu, popytu na sztukę – w takim stopniu, jakiego można by oczekiwać. W sensie wartościującym wcale go nie ma – można by się zastanowić nad tą wątpliwością. Aspiracje kulturalne i konsumpcyjne klasy średniej (średniej wyższej) w Polsce dopiero się kształtują. Powstaje pytanie natury socjologicznej o pojemność kategorii, jaką jest klasa średnia, i jej materialną wydolność czy rzeczywisty poziom dobrobytu, nadto o aspiracje w sferze kultury. Dyskutuje się o jakości klasy średniej – szczególnie w skonstrastowaniu z Zachodem. Sztuka póki co interesuje w Polsce niewielu spośród tych, których na nią stać, niewielu ma potrzebę posiadania choćby obrazu na ścianie. Choć powoli zainteresowanych nią przybywa.

Mamy bardzo dobrych artystów, nie gorszych niż w świecie, może nawet lepszych, tylko nie potrafimy ich wypromować, a ich byt nie jest oparty o miejscowy kapitał. Jaki kapitał, takie ceny. Jakie społeczeństwo, taki rynek – podsumowuje marszand.

W konfrontacji z Zachodem wypadamy korzystnie artystycznie, ale nie mamy siły przebicia.

40 lat w branży i czujne oko pozwoliło galerzyście zaobserwować, jak zmieniły się społeczeństwo, warstwy społeczne, mentalność, jak ewoluował pieniądź i jego ekspresja. Ma porównanie mechanizmów sprzedaży, składu środowiska artystycznego, jego obyczajów z kilku następujących po sobie dekad. Rozumie świat sztuki, nie tylko jako rynek, zna bowiem wagę

współpracy instytucjonalnej. Jego działalność doskonale tego dowodzi – wspólne przedsięwzięcia, projekty, wydawnictwa z innymi galeriami, muzeami, fundacjami (w tym za granicą) czy z miastem... Zawsze z poważnymi partnerami. Nie wypromuje się sztuki w pojedynkę, prywatnym, indywidualnym sumptem – co dopiero samą dobrą wolą czy marzeniem – ani też tylko mocą wielkich publicznych galerii. Konieczne są działania komplementarne, kooperatywne, współśrodkowe. Wielostronne komunikowanie odbiorcom i także potencjalnym klientom wartości sztuki – edukowanie, skracanie dystansu wobec „innego”, zakotwiczenie w nich, jeśli tylko się da, miłośnictwa sztuki.

Jak hasłowo opisać Nowickiego? Marszand – polski marszand niczym wzorzec z Sèvres. Mecenas sztuki i inwestor, których to w Polsce brakuje. Inwestor środków finansowych i swojego dobrego imienia. Spersonalizowana instytucja kultury. Opiekun artystyczny, który prowadził skrzętnie wybranych twórców. Osoba z autorytetem. Kolekcjoner polskiej sztuki współczesnej i nie tylko, o czym później. Bardzo elegancki pan. Obdarzony rzadką cechą, jaką może posiadać marszand, czyli nieudawanym, nieustającym zachwytem (bez domieszki merkantylnego cynizmu) nad sztuką i artystą – który nierzadko jest osobą trudną czy problematyczną. Notabene przyjaźnie w świecie sztuki wymagają dużej empatii, wytrzymałości, często są temperamentne, bujne, anegdotyczne – tragiczne i komiczne. To inwestycje w ludzi. Nowicki posiada duże grono przyjaciół artystów (niestety, coraz więcej ich odchodzi), jego galeria także ma grono tak zwanych przyjaciół galerii z różnych środowisk.

Lata 80. to był trudny czas dla Polski, specyficzny też dla artystów, którzy z pobudek politycznych bojkutowali publiczne galerie, a wiązali się z Kościołem, który przejął *nomen omen* zbawienną rolę mecenas sztuki. Niemniej wyraźnie oba konteksty – antyinstytucjonalny i „sakralny” – zdewaluowały się, zabrakło atrakcyjnych partnerów oraz efektywnych modeli współpracy i wspierania rozwoju sztuki. Taką szansę mogły dać fundacje sztuki. Pojawiły się możliwości, które i tym razem Nowicki wykorzystał. W 1985 roku założył Fundację Polskiej Sztuki Nowoczesnej. Do dzisiaj jest jej prezesem. W jej statucie czytamy:

Celem [...] fundacji jest otaczanie opieką i promowanie utalentowanych, wyróżniających się osiągnięciami twórców, których działalność artystyczna przyczynia się do rozwoju sztuki współczesnej, a przede wszystkim polskiej kultury plastycznej. Ponadto instytucja wspiera artystów niezależnych w państwach Europy Środkowo-Wschodniej. Od 2005 roku Fundacja

Polskiej Sztuki Nowoczesnej jest organizacją pożytku publicznego.

Galeria Piotra Nowickiego – co wydaje się naturalne – działa zatem w ścisłej współpracy z Fundacją Polskiej Sztuki Nowoczesnej. Te instytucje są powiązane, ale nie należy ich utożsamiać. Łączy je osoba Piotra Nowickiego – prezesa Fundacji i właściciela galerii. Podobnie Galeria aTAK, która właśnie zakończyła działalność pod adresem przy Krakowskim

Fot. Agata Ciołek



Przedmieściu w Warszawie, od powstania w 2007 roku ściśle współpracowała z Fundacją. Teraz tutaj będzie się mieścić jej główna siedziba oraz nowa galeria o nazwie Biuro Wystaw. Spotkamy tu kuratorów – Sylwię Szymaniak i Sarmena Beglariana – od lat współpracujących z Nowickim. Pierwsza wystawa, we wrześniu 2016 roku, jest pomyślana jako rodzaj manifestu, deklaracji programowej – zapowiedź tego, czym będzie się zajmować nowa galeria. Należy zaznaczyć, że od razu będzie widoczna różnica między Biurem Wystaw

a jej poprzedniczką w tym miejscu, kierowaną przez Krzysztofa Musiałę. To zresztą ciekawy przypadek sukcesji dotąd działających ramię w ramię galerii.

Fundacja od wielu lat ma partnerów zagranicznych – szczególnie istotny jest partner rosyjski. W tej części Europy nikt nie ma większej kolekcji sztuki rosyjskiej drugiej połowy XX wieku niż Nowicki. Na domiar jego kolekcja jest zbudowana z klucza, oparta na pomyśle, zagadnieniu historycznym i intelektualnym. Zestawienie artystów konformistów i nonkonformistów – socrealistów

i alternatywy, tradycjonalistów i undergroundu, sztuki oficjalnej i dysydenckiej (jakby tego nie nazwać) – taka fascynująca polaryzacja daje wielką satysfakcję kolekcjonerowi i ogromne możliwości studiowania materiału, który ma potencjał odsłaniania kolejnych narracji, kolejnych warstw interpretacyjnych możliwych do pokazania na wystawach czy w książkach, a także w pracy badawczej historyków sztuki. Ale dlaczego sztuka rosyjska? To wynika z głębokich zainteresowań galerzysty, mających zakorzenienie jeszcze w dzieciństwie. Przede wszystkim zaś z powodu „podróży życia” do pieriestrojkowej Moskwy w 1987 roku. To było kilka tygodni z bohemą, pełne zanurzenie w nieoficjalne życie artystyczne Rosjan – miejsca dla wtajemniczonych, pracownie, sutereny, strychy. I co najistotniejsze, znajomości i przyjaźnie – z Ilją i Emilią Kabakowymi, Władimirem Jankilewskim, Dmitrijem Ptawińskim, Władimirem Niemuchinem, Eduardem Szejnbergiem. Zakup obrazu od wspomnianego Jankilewskiego stał się początkiem rosyjskiej kolekcji Nowickiego. Niedługo potem, bo już w 1989 roku, odbyła się pierwsza poważna wystawa środowiska artystów alternatywnej Moskwy *Furmanny Zaulek* w dawnych Zakładach Norblina w Warszawie, pokazana również w Le Manoir de la Ville de Martigny w Szwajcarii (1990). To był tylko początek! Głośno było o wystawie *Nie! – i konformiści*, pokazywanej w Królikarni – Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie, i w Muzeum Rosyjskim w Sankt Petersburgu w 1994 roku. I jeszcze: *Za Żelazną Kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce. 1945–1989* w Muzeum Historii Jugosławii w Belgradzie (2010), następnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku (2012) oraz we Wszechrosyjskim Muzeum Sztuki Dekoracyjnej i Ludowej w Moskwie (2012). Trzeba nadmienić, że czterojęzyczne wydawnictwo do wystawy robi duże wrażenie. Nie można zapomnieć też o projekcie *Warszawa–Moskwa/Moskwa–Warszawa 1900–2000* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (2004) i w Państwowej Galerii Trietiańskiej w Moskwie (2005). Te fakty mówią same za siebie.

Fascynacja Nowickiego kulturą rosyjską nie dotyczy tylko sztuk pięknych, ale w ogóle kultury, szczególnie – literatury, poezji. Dzięki niemu zostały wydane – przy udziale Instytutu Adama Mickiewicza, w ramach projektu *Warszawa–Moskwa/Moskwa–Warszawa 1900–2000* – wiersze i teksty Malewicza. Następnie takie pozycje jak *Rybak nad morzem śmierci. Wiersze i teksty 1917–1922* Wielimira Chlebnikowa (2004); *Drogą wszystkiej ziemi. Poezja, proza, dramat* Anny Achmatowej (2007); *Widziadł widziadł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916* Wielimira Chlebnikowa (2005); *Nieograbiomy i nierozgromiony. Wiersze i szkice* Osipa Mandelsztama (2010) – wszystkie w tłumaczeniu Adama Pomorskiego.

Sztuka rosyjska nie wyczerpuje tematu... W pole zainteresowań Fundacji wchodzi Serbia, z której środowiskiem artystycznym Nowicki ma bardzo dobre relacje od lat. Tłumaczy: „Serbowie mają kongenialne, awangardowe dzieła z lat 50. i 60.”. W fazie projektu wystawa *Za żelazną kurtyną* obejmowała – obok sztuki polskiej i rosyjskiej – także jugosłowiańską, ale nie udało się tego zamierzenia zrealizować, czego do dziś Nowicki nie może odżalować. Widoki na przyszłość są jednak znakomite i może zrekomensują tamtą stratę. Fundacja może



Fot. Erazm Ciołek
© Agata Ciołek

pochwalić się także nawiązaniem współpracy z Budapesztem. Na jesieni pokaże wystawę w Belgradzie, która będzie przeniesiona właśnie do Budapesztu. Łączenie w projektach wystawienniczych sztuki powstałej w różnych kontekstach historyczno-narodowych to jedno. Drugie to współpraca międzynarodowa w ramach państw, których one dotyczą. Konfrontacja z odbiorcą polskim, serbskim, węgierskim... Studiowanie nastroju Europy Środkowo-Wschodniej – dawniej i dziś.

W ramach działalności statutowej Fundacja zorganizowała lub współorganizowała wiele wystaw w kraju i za granicą, imprez kulturalnych, programów rezydencjalnych, była wydawcą lub współwydawcą wielu publikacji.

Dodam, że to właśnie Fundacja była organizatorem projektu artystycznego *Ermitaż – Dom Kereta* – instalacji artystycznej zaprojektowanej przez architekta Jakuba Szczęsnego i grupę projektową Centrala, którą zbudowano w 2012 na warszawskiej Woli.

Tu wróć do samej Galerii. Nowicki zaczynał od malarstwa metafory, które w latach 70. było modne, rezonowało we wrażliwości odbiorców. Sprzedawał prace Marii Anto, Lidii Bonieckiej, Wandy Macedońskiej-Zalewskiej, Anny Güntner... „To były moje początki, potem to się zmieniło, bo ja się zmieniałem”. Profil Galerii z czasem zakotwiczył gdzieś pomiędzy figuracją a abstrakcją, wahając się w jedną lub drugą stronę. Figuracja używała języka abstrakcyjnego, abstrakcja zdradzała sylwetowość, coś przedstawiała. Bywały i czyste abstrakcje. „Kiedy otwierałem galerię, pytano mnie, czy ja będę promował sztukę młodych. Galeria nowa – no to sztuka młodych” – wspomina marszand. Odpowiadał: „Nie, ja będę promował sztukę dobrych”.

Jego ulubieni artyści to Henryk Musiałowicz, Tadeusz Dominik, Teresa Pągowska, Stanisław Fijałkowski, Stefan Gierowski, w tym graficy: Leszek Rózga, Krzysztof Skórczewski, Jacek Gaj... Był bardzo zżyty z niezującym już Marianem Czaplą. Podkreśla: „Ufam w jego talent i ufam, że w pewnym momencie ludzie przejrzą, zobaczą to, co on zrobił”. Nowicki wystawiał z przekonaniem całą plejadę artystów, oprócz wymienionych powyżej, jeszcze w latach 70., choćby Grzegorza Pabla, Jacka M. Hohensee, Krystynę Brzechwę, Jacka Byczewskiego, Joachima Sokólskiego. Potem Jana Dobkowskiego, Andrzej Novaka-Zemplińskiego, Kiejstuta Bereźnickiego, Jonasza Sterna, Barbarę Falender, Maksima Wardaniana, Grzegorza Bednarskiego, Dimitra Likina, Dmitrija Wrubla, Igora Nowikowa, Aleksieja Nowikowa, Eduarda Gorochońskiego, Feliksa Szermana, Raula Grisolię. W latach 2000 pokazywał rzeźby i pastele Katarzyny Kobro, ceramikę Władimira Niemuchina... A ostatnio na Wierzbowej można było oglądać wystawę osnutych tajemnicą i tragizmem zdjęć Krystyny Piotrowskiej – przetworzonych narracyjnie portretów Zuzanny, czyli Grynczanki, zamordowanej przez hitlerowców wybitnej, młodej poetki.

Warto wymienić tych artystów w zestawie – chyba specyficznym czy nieoczywistym z dzisiejszego punktu widzenia (z udziałem Rosjan). Przypomnieć i zastanowić się, jak szybko dokonuje się zmiana upodobań, mód, preferencji stylowych i jaka jest pamięć osób na rodzimym podwórku. Niektóre się utrwalają, inne umykają świadomości, bo nie przetrwały próby czasu niezależnie od ich wysokiej klasy artystycznej. Kiedyś Jacek Gaj cieszył się sławą – dziś jest równie znakomity, a mało kto o nim pamięta. Na pewno część z nazwisk będących aktualnie na topie czy po prostu rozpoznawalnych za 5, 10, 20 lat będzie zupełnie anonimowych – zasłużenie lub nie.

Wystarczy wiedzieć, że jakimś artystą zajmował się Piotr Nowicki, żeby uznać, że bynajmniej nie jest to artysta bezwartościowy. A potem można sprawdzić, czy się podoba, czy nie. Galeria Piotra Nowickiego to zawsze brzmi jak wysoka próba, doskonała marka, certyfikat najwyższej jakości.

Tekst powstał w oparciu o znajomość i rozmowy z Piotrem Nowickim.

Piotr Nowicki – historyk sztuki, właściciel pierwszej prywatnej galerii sztuki i prezes Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej, jednej z pierwszych niezależnych instytucji typu non profit w Polsce działających na polu kultury. Urodzony w 1951 roku w rodzinie kupieckiej. Studiował historię sztuki najpierw na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, potem na Uniwersytecie Warszawskim. Pracę magisterską, której promotorem był prof. Tadeusz Jaroszewski, obronił w 1975 roku. Pisał o meblach warszawskich, w szczególności – simmlerowskich (m.in. o XIX-wiecznej transpozycji stylu Ludwika Filipa). Żeby być bliżej obiektów, pracował wówczas w Muzeum Narodowym w Dziale Sztuki Zdobniczej, pod kierownictwem dr Bożenny Majewskiej-Maszkowskiej. To nie miało jednak być jego miejsce w życiu.

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.

Nad pięknym modrym Dunajem w towarzystwie malarza aniołów

Arkadiusz Karapuda

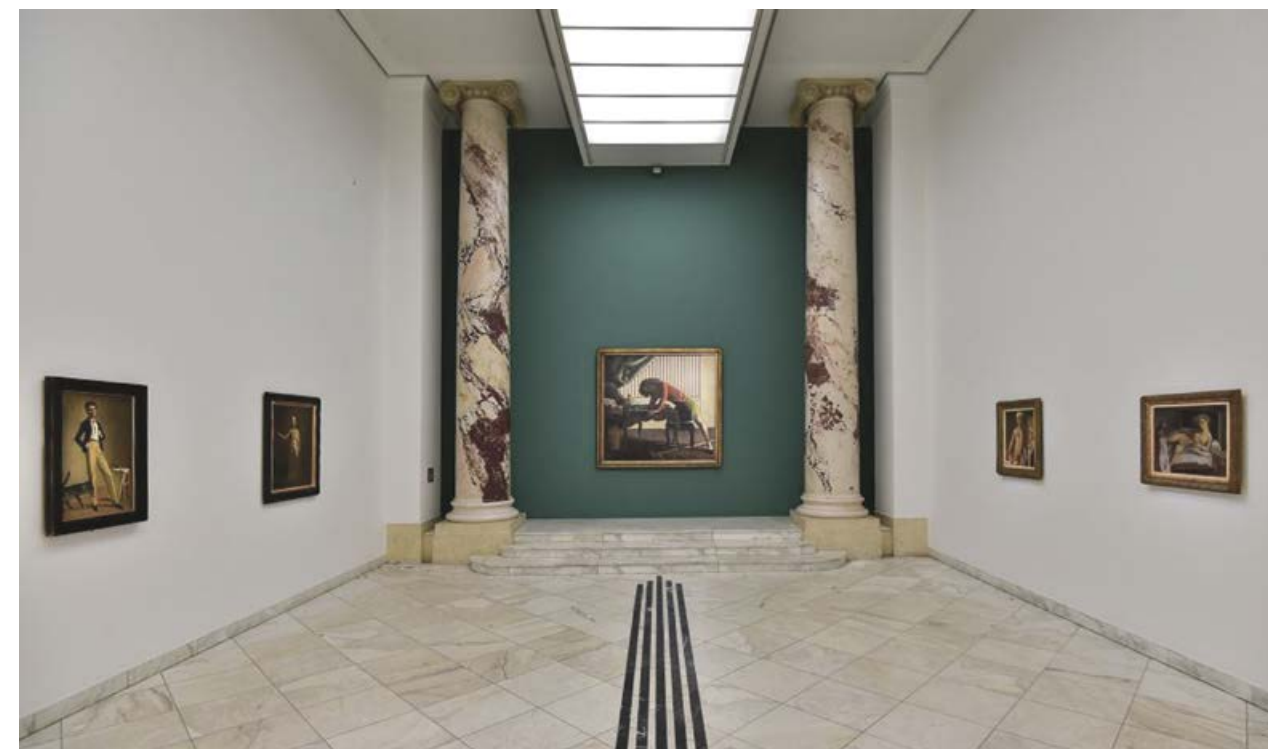
Mając w pamięci eksponowany w Warszawie¹ przed jedenastu laty obraz Balthusa *Ćma*², nie jechałem na wystawę tego artysty do Wiednia z entuzjazmem. Przeciwnie, zachowałem dość dużą rezerwę i dystans do tego, co mogę zobaczyć w mieście Straussów i Mozarta.

Wiedeńska ekspozycja prac Balthasara Klossowskiego de Rola sprawia wrażenie wydarzenia istotnego, aczkolwiek ułożonego na granicy mainstreamu. Przed budynkiem Kunstforum w Wiedniu nie gromadzą się tłumy, nie formuje się długa kolejka, nie widać modnych celebrytów – bywalców eventów ze świata szeroko rozumianej kultury. W tym miejscu historia zakreśla koło. Balthus, przecząc współczesnej mu awangardzie, nadal nie jest idolem. Jego dorobek wzrusza nielicznych, niemodne dziś kategorie prawdy, dobra i piękna nie przystają do popularnych obecnie dyskursów. Trudno opowiadać o pięknie światła utkanego z materii gestu i koloru, dlatego tak rzadko dziś pisze się o malarstwie, a, niestety, tak często o polityce.

To przesunięcie akcentu z estetyki na etykę można rozumieć jako swego rodzaju *signum temporis*, chociaż ekspozycja prac Balthusa autorstwa kuratorów Evelyn Benesch, Cécile Debray i Matteo Lafranconiego zdaje się wymykać takiemu stanowi rzeczy. Dzieje się tak, dlatego

że retrospektywny pokaz prac Balthusa przygotowany wspólnie przez Bank Austria Kunstforum w Wiedniu oraz Scuderie del Quirinale i Villa Medici w Rzymie staje się ciekawym przyczynkiem do postawienia pytań o współcześnie szeroko dyskutowane zagadnienia ciała i cielesności zarówno jako dyskursu społecznego, jak i w kontekście estetyki. Na poziomie stawianych tez wystawa wpisuje się w niektóre narracje XX-wiecznych manifestów sztuki ciała oraz we współczesną dysputę nad seksualnością małoletnich i wynikającymi z niej kontekstami społecznymi i kulturowymi.

Wróćmy jednak do Balthusa, a raczej do jego dzieła. Wiedeńska odsłona wystawy³ składa się z kilkudziesięciu obrazów, serii ilustracji, projektów scenografii i kostiumów teatralnych oraz cyklu fotografii polaroidowych wykonywanych przez Balthusa w ostatnim okresie jego twórczości. Ciekawym dodatkiem dla wielbicieli jego sztuki jest między innymi książka ze zbiorem umoralniających wierszyków dla dzieci *Struwelpeter* autorstwa Heinricha Hoffmanna⁴, która wywarła niemały wpływ na poczucie estetyki młodego Balthusa. Interesujący wydaje się także zbiór jego rysunków zatytułowany *Mitsou*⁵, wydany przez Rainera Marię Rilkego. Bogactwo i chronologiczno-tematyczny podział ekspozycji podkreślają odrębne sale, w których zgromadzony materiał ikonograficzny prezentowany jest na preparowanych specjalnie na potrzeby wystawy ścianach w odcieniach manganowego fioletołu, alizarynowej czerwieni, turkusowego, grynspanowej zieleni i bieli. Co ciekawe, w wypadku retrospektywnej wystawy Balthusa rezultat tego standardowego obecnie zabiegu ekspozycyjnego nie narzuca się, nie konkuruje z obrazami i wydaje się zajmować odpowiednie miejsce w hierarchii elementów składowych całego pokazu.



Ekspozycja w centralnej sali Kunstforum, materiały prasowe Kunstforum Bank Austria Wien

Wystawa zaczyna się w centralnej sali, w której umieszczono na jej osi, pomiędzy dwiema kolumnami, obraz *Pasjans* (1943). To niemal klasyczne dla malarstwa Balthusa przedstawienie posłużyło twórcom wystawy do stworzenia na jego podstawie identyfikacji wizualnej całego przedsięwzięcia. Obraz reprodukowany na afiszu zachęca widza, aby wszedł do Kunstforum i zanurzył się w poszczególnych częściach ekspozycji samouka – kosmopolity o polskich korzeniach. Centralna sala pozwala widzowi poznać świat charakterystycznych dla twórczości Balthusa motywów, tematów, fascynacji i namiętności. Znajdziemy tu obok *Pasjansa* autoportret Balthusa jako króla kotów, studia nad martwymi naturami, elementy pejzażu i akty.

Ciąg dalszy wystawy to lewa sala z obrazami z wczesnego okresu i aż do lat 30., z licznymi portretami, a także studiami z klasyków, takich jak Masaccio i Piero della Francesca. W tej sali bez trudu odnajdujemy również pierwszą wersję *Ulicy* z 1929 roku. Przenosi nas ona do dojrzałego stylu artysty, w którym oniryczna przestrzeń przenika się z inspiracjami quattrocentem i klasyczną konkretną formą, zakomponowaną zgodnie z wykresem perspektywicznym, ale również „sekretną geometrią”, tak bliską zarówno malarskim antenatom Balthusa, jak również jego rówieśnikom spod znaku moderny. Obraz determinuje całe wnętrze, głównie z powodu fioletowego koloru ścian. Wydaje się, że został on wypreparowany

z dzieła Balthusa, przede wszystkim z partii fioletowych akcentów obecnych na piersi pierwszoplanowej postaci oraz witryny – będącej tłem dla drugiego planu – znajdującej się w lewej części kompozycji. Patrząc na *Ulicę*, widzimy zarówno echa *Legendy Krzyża Świętego*⁶, jak i surrealistyczną atmosferę *Złotego wieku*⁷ i poetykę

Pasjans, 1943, olej na płótnie, 161,3x163,5 cm, The Art Institute of Chicago, Joseph Winterbotham Collection, ©Balthus 2016, ©FOTO: MONADORI PORTFOLIO/ANQ Images



⁶ *Legenda Krzyża Świętego*, cykl fresków Piera della Francesca w prezbiterium bazyliki św. Franciszka w Arezzo.

⁷ *Złoty wiek*, francuski film surrealistyczny z 1930 r., w reż. Luisa Buñuela.

¹ *Cienie i światła*, Arcydzieła malarstwa francuskiego 1600–2000, 19.03–19.06.2005, Zamek Królewski w Warszawie.

² *Ćma*, 1959, tempera kazeinowa i olej na płótnie, Centre Pompidou, Paryż.

³ Wcześniej wystawa była prezentowana

w Rzymie w Scuderie del Quirinale

i Villa Medici (24.10.2015–31.01.2016).

⁴ W polskim tłumaczeniu *Stas Straszyllo*.

Oryginał wydano we Frankfurcie w 1844 r.

⁵ *Mitsou*, Rotapfel-Verlag, Erlangen.

bach-Zürich-Lepzig 1921.

Fragment ekspozycji z obrazem *Ulica I*, 1929, olej na płótnie, 130x162 cm, kolekcja prywatna, ©Balthus 2016, materiały prasowe Kunstforum Bank Austria Wien



Malarz i modelka, kazeina i tempera na płótnie, 226,5x230,5 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris, ©Balthus 2016, ©Photo: Centre Pompidou, MNAMCCI, Dist. RMN-Grand Palais, Bertrand Prévost

*Tajemnicy i melancholii ulicy*⁸. Obraz, będący jedynie wstępem do bardziej znanej wersji *Ulicy* z 1933 roku, zachwyca wysmakowanym światłem, wytrawną kompozycją i szlachetną matową materią, które stały się znakami rozpoznawczymi Balthusa – niemalże sygnaturą mistrza narodzonego o kilka stuleci za późno. Niedosyt budzi w tym miejscu jedynie to, że organizatorzy wystawy nie pokusili się o wypożyczenie z Metropolitan Museum of

Art w Nowym Jorku bardziej znanej wersji przywołanego wyżej obrazu. Zestawienie tego samego motywu w pracach powstałych w odstępnie czterech lat mogłoby być interesującym przyczynkiem do penetracji twórczego dojrzewania Balthusa, który, jak wiemy, malował obrazy długo, wielokrotnie powracając do ulubionych tematów.

Nieco inny charakter ma sala mieszcząca się na prawo od *Pasjansa*, w której, łamiąc po trosze chronologię, zgromadzono płótna przedstawiające najrozmaitsze akty i portrety z dojrzałego okresu twórcy. Znajdują się tam interesujące przykłady pasji Balthusa do dziwnych, niemal perwersyjnych póz, prowokacyjnych gestów modelek i charakterystycznego bezruchu przedstawianych postaci. Odnajdziemy zarówno wypożyczony z Centre Pompidou, największy na wystawie obraz *Malarz i modelka*, ale również skromnych rozmiarów *Czereśnię*, kilka portretów otaczającej postać Balthusa europejskiej elity intelektualnej oraz dwie wysmienite – choć według mnie mało wnoszące do wystawy – martwe natury.

Następnie przechodzimy przez salę eksponującą ilustracje Balthusa do *Wichrowych wzgórz* Emily Brontë (1932–1935), które mimo iż stanowią ciekawe urozmaicenie wystawy, nie są w moim przekonaniu interesujące ani pod względem walorów rysunkowych, ani jako samodzielna wypowiedź artystyczna. Kreska Balthusa jest tu pozbawiona finezji i dość schematyczna. Mimo natychmiastowych skojarzeń z rysunkami Schultza (choćby z *Xięgi Bahwochwalczej*) u Balthusa nie odnajdujemy ani tego interesującego mroku, ani bogatej gęstwinie kreski, ani też



8 Obraz Giorgio de Chirico z 1914 r.

wyrazu niepokoju lat 30., który czujemy u innych rysowników tego okresu.

Na wiedeńskiej wystawie ciekawym przyczynkiem do badań nad twórczością Balthusa są sale poświęcone projektom kostiumów i scenografii do spektaklu *Les Centi* Teatru Okrucieństwa Antonina Artauda (1935). Efekty współpracy zaprzyjaźnionych ze sobą Balthusa i Artauda odkrywają naturalne skłonności pierwszego do surrealistycznego, absurdałnego, naładowanego silnym ładunkiem ekspresyjnym poczucia niemal fantastycznej grozy. Nieco inne skojarzenia budzą eksponowane tuż obok projekty scenograficzne Balthusa do opery Mozarta *Così fan tutte*. Tu Balthus zdecydowanie dopasowuje swój talent do dzieła operowego, czasów, w jakich powstało, i towarzyszącego mu libretta. Stylizowane fragmenty wnętrza i tła pejzażowe nawiązują wprost do rokokowych estetyk – *fête champêtre* i *fête galante* w guście Fragonarda

mocnego konturu, kolorystycznej harmonii i kompozycyjnego ład. Liczne widoki na Monte Cavello, dolinę Yonne czy podwórze w Chassy – *Duży pejzaż z drzewem* (1960) – ukazują Balthusa jako interesującego pejzażyście, idącego śladami autora czterech pór roku⁹. Światło w jego krajobrazach, uwydatniane poprzez powierzchnię zbliżoną do materii fresku, wydaje się niemal realne, a następujące po sobie plany układają się w uporządkowany system przestrzenny rodem z najlepszych rozwiązań pejzażowych renesansowych mistrzów.

Ostatnia sala zawiera dwa elementy bardzo różniące się od zbioru dzieł zgromadzonych w głównej części wystawy. Oba są bez wątpienia autorstwa Balthusa, ale ich recepcja jest doświadczeniem drastycznie odmiennym. Pierwszym z nich jest jeden z ostatnich obrazów artysty – średnich rozmiarów, niemal abstrakcyjne płótno *Dworzec w Rossiniere* (1995). Swobodne malarskie gesty, nieujar-



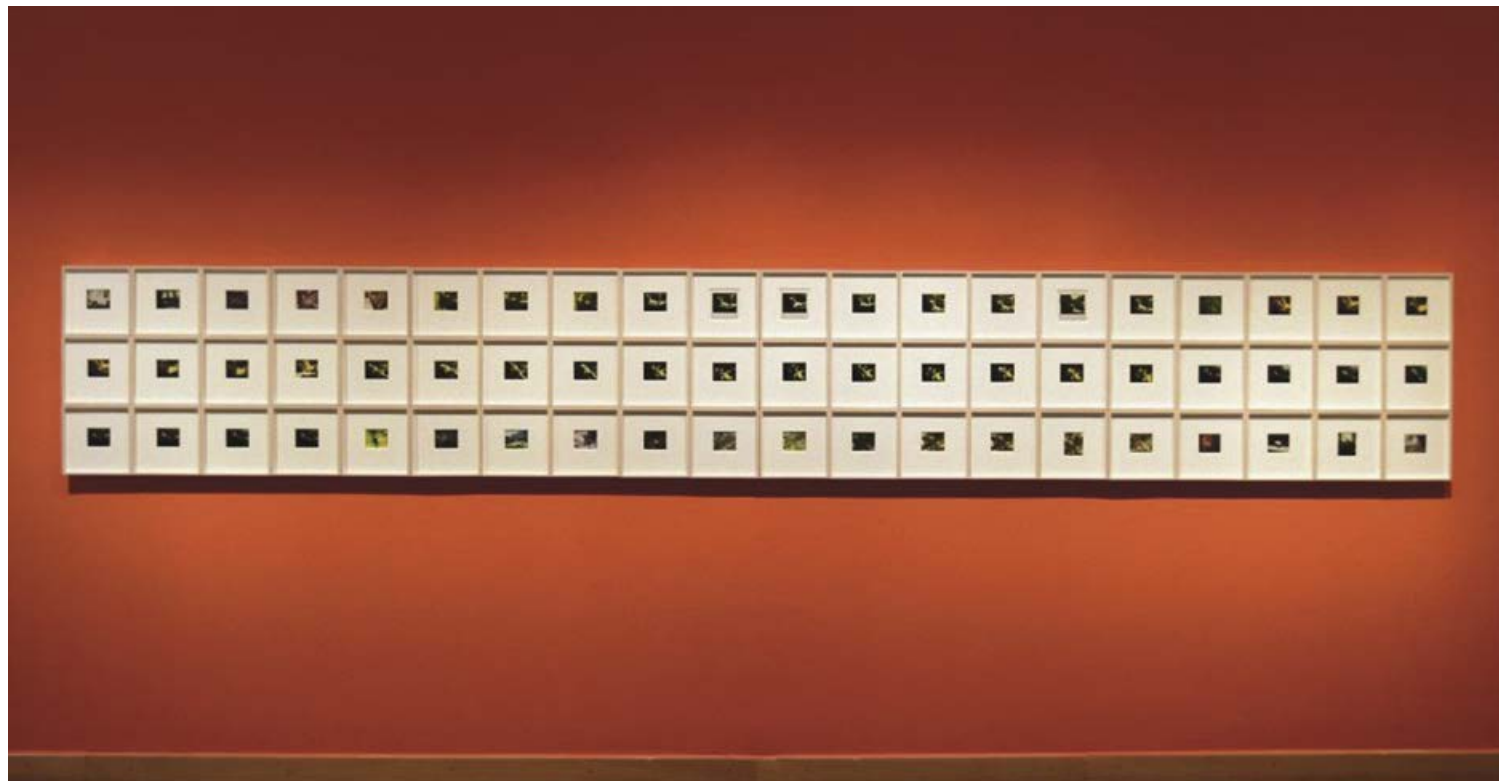
Fragment ekspozycji z obrazem *Duży pejzaż z drzewem (Podwórze w Chassy)*, 1960, olej na płótnie, 130,5x162 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris, ©Balthus 2016, ©Photo RMN/Centre Pompidou, MNAMCCI, Dist. RMN-Grand Palais, Materiały prasowe Kunstforum Bank Austria Wien

i Watteau – a, co istotne, pod względem wizualnym leżą niemal na antypodach malarskich poszukiwań Balthusa.

Kolejne dwie sale mieszczą dzieła Balthusa, które powstały od lat 50., kiedy tworzył w Chassy, aż do późnego okresu – pobytu w Villa Medici. Znajdujące się tam pejzaże świadczą o silnej tęsknocie Balthusa do konstrukcji,

mione przez autora, w sposób oczywisty wskazują na dzieło nieukończone. Pomijając w tym miejscu symboliczną wymowę tego plastycznego faktu, nie sposób uciec od refleksji nad sensem eksponowania dzieła niepełnego i nieskończonego. Z punktu widzenia edukacyjnego może być to jednak pewna wartość. Widzimy bowiem odsłonięty dla zwiedzających warsztat Balthusa. Jednak czy ten chciałby go pokazywać? Czy możemy uznać, że

9 Mowa tu o *Czterech porach roku* Nicolasa Poussina.



Fragment ekspozycji z polaroidami wykonywanymi przez Balthusa, materiały prasowe Kunstforum Bank Austria Wien

autor stwierdzenia: „To moja intymna matematyka [chodzi o konstrukcję obrazu – przyp. AK]. Moja osobista geometria. Uformowała się poprzez kontakt z Poussinem i Pierem della Francesca”¹⁰ życzyłby sobie, aby obnażyć jego rzemiosło? Był przecież wrogiem epatowania w obrazie osobowością jego twórcy, co niemal jednoznacznie wyraził w słowach: „Malarze nowocześni pragną przede wszystkim wyrazić samych siebie, podczas gdy ja staram się wyrazić świat”¹¹. Czym bowiem jest odsłanianie nieukończonego dzieła, jeśli nie „wyrażaniem siebie”?

Odmienny charakter ma seria sześćdziesięciu polaroidów. Ukazują one, podobnie jak nieukończony pejzaż, system pracy Balthusa, ale ponadto są rodzajem *pendant* do całej wystawy, tezą, pytaniem o wymiar i znaczenie problematyki ciała i towarzyszącego mu erotyzmu w pozostawionym przez malarza dorobku.

Z wiedeńskiej ekspozycji prac Balthusa w sposób istotny wywarło na mnie wrażenie siedem dzieł. Pierwsze z nich to wymieniona wyżej *Ulica* z 1929 roku, zaliczona przez kuratorkę wystawy do wczesnego okresu twórczości Balthusa – wydaje się, że jednocześnie jest jego pierwszym rozpoznawalnym, charakterystycznym i dojrzałym dziełem. Obraz, choć dość szkicowy i mniejszy od wersji bardziej znanej, sprawia wrażenie monumentalne, przy czym w sposób oczywisty zbliża twórczość Balthusa do autorów z kręgu francuskich surrealistów. Dla widzów idących szlakiem wytyczonym przez twórców wystawy to właśnie *Pasjans* (1943) będzie drugim zauważalnym w kolejności ekspozycyjnej obrazem. Czynią to przede wszystkim jego zasadne wymiary, ale również tak charakterystyczny dla Balthusa temat i towarzyszący mu

nastrój. Scena z młodą dziewczyną w wymyślnej, aczkolwiek charakterystycznej dla dzieci pozie, układającej pasjansa jest interpretowana przez kuratorkę wystawy¹² jako ważące się w czasie II wojny światowej losy Francji. Nawet jeżeli przyjmujemy tę interpretację za zasadną, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Balthus namalował tę młodą dziewczynę nie tylko z powodów alegoryczno-symbolicznych. Już sam tytuł obrazu, wskazujący na francuską, symboliczną etymologicznie, nazwę gry karcianej, staje się niemal dwuznaczny (*pasjans* z fr. *patience* – cierpliwość), a trudna, niemal bolesna dla modelki poza i odsłonięte kolano sprawiają, że obraz możemy odczytać również w kategoriach płótna o wydzźwięku bliskim lirycznej erotyce, a nie tylko jako dzieło symbolistyczne. Jego niejednoznaczna wymowa sprawia, że mimo swoistego kłopotu interpretacyjnego zapada ono w pamięć i wyznacza punkt odniesienia dla całej wystawy. Podobnie rzecz ma się z obrazem *Dzieci Blanchardów* (1937). Wyrafinowana kompozycja i wirtuozersko poprowadzony pędzel sprawiają, że malowidło to moglibyśmy rozpatrywać zarówno w kategoriach dzieł dawnych mistrzów, jak i w kontekście mocno eksponowanych

¹⁰ Balthus. *Samotny wędrowiec w krainie malarstwa*. Rozmowy z Françoise Jaunin, przeł. K. Zablocki, Warszawa 2004, s. 85.

¹¹ Ibidem, s. 26.

¹² Wypowiedź Evelyn Benesch w filmie promującym wystawę, www.kunstforumwien.at/de/austellungnen/kunstforum/225/balthus [dostęp: 7.07.2016].

przez współczesną krytykę wątków seksualnych. Sprzeczność rzetelnego warsztatu, rodem z obrazów Chardina, i współczesnej wymowy tego płótna potęgowana jest dodatkowo genezą i kontekstem towarzyszącym jego powstaniu. Pierwowzorem obrazu jest bowiem jedna z ilustracji Balthusa do *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë. *Dzieci Blanchardów* to obraz, do którego wracam bardzo często i który sprawił mi niemalą frajdę na wiedeńskim pokazie dzieł Balthusa. Pomijając romantyczny charakter *Wichrowych wzgórz*, jawi się jako niezwykle trafna obserwacja dziecięcej natury. Wymyślne, niewygodnie pozy postaci zwróconych w przeciwnych kierunkach, jeszcze nie dorosłych, ale już nie dzieci. Charakterystyczne dla całej figuralnej spuścizny Balthusa przedstawienie bohaterów w wieku młodzieńczym powoduje u odbiorcy sentymalny powrót do jeszcze dziecięcych marzeń i snów oraz już dorosłych doświadczeń i rozczarowań. Niemal osiemdziesięcioletnie dzieło w swej prostocie dziś również zachwyca. Stonowane światło, dialog grafitowo-błękitnych szarości z ciepłymi ochrami i sje-nami. Dzięki temu obraz sprawia przyjemność, ale nie bezrefleksyjną i hedonistyczną, a raczej pełną zadumy i podejrzeń w stosunku do intencji autora wobec przedstawionego motywu.

Niesamowite wrażenie zrobił na mnie także przedstawiający banalne wiejskie podwórko *Duży pejzaż z drzewem* (*Podwórko w Chassy*, 1960), nawiązujący zarówno do Cezanne’a i jego *Góry św. Wiktoria*, jak i do tradycji malarstwa

freskowego, którą Balthus był zafascynowany do końca swej twórczej drogi. Porowata powierzchnia tego obrazu przypomina materię piaskowo-wapiennej wyprawy, jaką stosowali Masaccio, Masolino i ulubiony malarz Balthusa Piero della Francesca. Chłodna tonacja obrazu i ogółoconą



z liści korona drzewa stanowiącego centrum tej kompozycji wskazują na jesień, zimę lub, co najwyżej, wczesną wiosnę, zaś ledwo zauważalna postać, jakby schowana w cieniu rzucanym przez gospodarskie zabudowania, niby kroczy, niby stoi, wprowadzając widza w sielskie, ale surowe realia wsi. Wartość tego obrazu polega w moim przekonaniu przede wszystkim na dwoistości jego odbioru. Można bowiem odrzucić tę literacką interpretację, zmrużyć oczy i rozpoznać niemal kładące się na podwórzu cienie jako poddaną rygorowi geometrii kompozycję abstrakcyjną. W tym miejscu poznajemy wartość malarza i miarę jego dzieła, które spełnia zarówno wymogi estetyczne, jak i etyczne epoki, w której powstało.

Kolejne trzy obrazy wybijające się na pierwszy plan wiedeńskiej retrospektywy można wymienić niemal jednym tchem i skojarzyć zarówno z *Dziećmi Blanchardów*, jak i *Pasjensem*. Są to: *Dziewczyna przy toalecie* (1949–1951), *Czereśnia* (1940) oraz *Malarz i modelka* (1980/1981). Mimo lat, które dzielą te trzy dzieła, na ich powierzchni wyczuwamy podobnego rodzaju niepokojące emocje bliskie napięciu seksualnemu. Dzieje się to za sprawą wypełniających kompozycje nimfetek, które Balthus zwykł nazywać aniołami¹³, oraz z powodu różnorodnych,

¹³ „Wszystkie moje postaci kobiece to anioły, zjawy”, cyt. za: Balthus. *Samotny wędrowiec...*, s. 24.



choć dających podobny efekt, rozwiązań barwnych zastosowanych przez malarza. W pierwszym z wymienionych dzieł artysta przedstawia swoją modelkę na tle złoto-czerwonej tapety, przywodzącej na myśl buduarowe wnętrza przybytków rozkoszy, zaś samą postać zanurzył w karnacji brunatno-hebanowej, charakterystycznej dla twórczości Gauguina i budzącej łącznie egzotyczne skojarzenia. Nieco inaczej jest z *Czereśnią*, która już po kilku chwilach oglądania przywodzi na myśl fragment *Jesieni* Nicolasa Poussina (1660–1664). Stojąca na drabinie, tyłem do widza młoda dziewczyna sięga po owoce czereśni. Ukrywa przed patrzącym swoje lico i sięga po dopiero co dojrzały owoc. W wypadku tak zmysłowego obrazu trudno uciec od skojarzeń łącznie erotycznych, przez co tym bardziej trudno uwierzyć, że nie miał ich na myśli autor. Penetrując ten trop poszukiwań interpretacyjnych, dochodzimy do obrazu *Malarz i modelka*, stworzonego przez mistrza w późnym okresie jego twórczości. Tu również mamy do czynienia z sytuacją co najmniej dwuznaczną. Sporych rozmiarów dzieło (kwadrat o ponad dwumetrowym boku) w gamie barwnej zawężonej do złotych i zielonobrunatnych szarości to pozornie zwyczajna scena rozgrywająca się w atelier: malarz, modelka, wnętrze, okno. Wszystko zwyczajne jak co dzień, ale dlaczego modelka, studiując nieznaną nam zapiskę, czyni to w pozie tak nie naturalnej, a malarz odsłaniając okno, wpuszcza do wnętrza pracowni światło, które ma odgonić mroki panujące tu jeszcze do niedawna? Ta prosta scenka jest zawieszona w bezczasie. Tu nic się nie wydarzyło ani nic już się nie wydarzy. Jest tylko to, co na powierzchni płótna. Ale czy aby na pewno? Wprawdzie wiadomo, że pozory mylą, a wyjęte z kontekstu gesty i pozy prowadzą złudną grę, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że nawet bez pomocy Zygmunta Freuda mamy do czynienia, jeśli nie z podświadomością malarza, to przynajmniej ze swoją własną.

Retrospektywna wystawa Balthusa, na której zgromadzonych zostało kilkadziesiąt jego najważniejszych dzieł, sprawia, iż mamy poczucie obcowania z artystą dużej próby, choć nierównym i nie zawsze genialnym. Malarzski idiom Balthusa inspirowany warsztatem dawnych mistrzów to właściwie jego własna interpretacja tego, co można faktycznie zobaczyć w dziełach quattrocenta, renesansu czy baroku. To, co z takim zapalem studiował przez lata Balthus, to w dużej mierze pociemniałe werniksy, spłowiałe i wytarte tynki, popękane deski podobraz i zażółcone sykatywami warstwy malatury, o czym świadczyć może kolorystyka i faktura wielu z jego obrazów. Podobnie rzecz ma się z laserunkami, które w wydaniu Balthusa niekiedy więcej mają wspólnego z dekoracyjną wcierką niż ze szlachetną techniką warstwowego nasycania koloru. Sytuacja wygląda niemal tożsamo, jeśli skupimy się na materii malatury jego

dział, przy opracowywaniu której używał kazeiny – czasem jako wyprawy pod kolejne warstwy, a kiedy indziej jako samodzielnego spoiwa. Zabiegi te pozwalały na uzyskanie szlachetnej matowości oraz chropowatości charakterystycznej dla piętnastowiecznych fresków. Niestety, stosowanie tego typu rozwiązań bywa dla każdego malarza niezwykle ryzykowne. Niejednokrotnie ich efektywność bierze w pewnym momencie przewagę nad zasadnością ich używania. Jednak mimo powyższych zarzutów nie sposób odmówić Balthusowi siły sprawczej i powołania do życia swego rodzaju odrębnej estetyki. Jego niepowtarzalny styl „alternatywnego modernizmu” zawitał bowiem na stałe do większości opracowań dotyczących sztuki XX wieku. W tym miejscu warto zwrócić uwagę także na nasze akademickie podwórko i pochylić się nad nad wczesną twórczością Aleksandry Waliszewskiej, licznymi kolażami Jana Działkowskiego oraz wybranymi pracami Rafała Kowalskiego, a także nad niektórymi obrazami Antoniego Starowieyskiego. Należałoby także wspomnieć metodę dydaktyczną zafascynowanego twórczością Balthusa prof. Zbigniewa Gostomskiego, który niejednokrotnie preparował, w celach studyjnych i ćwiczeniowych, martwe natury lub całe instalacje – fragmenty wnętrza inspirowane obrazami Balthasara Klossowskiego.

Pierwsza wystawa Balthusa w Paryżu¹⁴ wywołała spore kontrowersje, co zresztą zostało z pewnością zaplanowane przez jej autora:

Wzbudziła duże zainteresowanie, ponieważ uprawiałem malarstwo niemające nic wspólnego z awangardą i innymi modnymi wtedy kierunkami. [...] Pamiętam, że Masson, ledwo pojawił się w drzwiach galerii, powiedział: „To figuracja!” – i wyszedł wściekły. [...] Skandal, jaki wywołała *Lekcja gitary*, był zamierzony. Namalowałem i wystawiłem ten obraz po to, by wywołać skandal. [...] Atakowano mnie ze wszystkich niemal stron. Zawsze byłem obiektem wielu wrogich ataków, zarówno wtedy, jak i w latach późniejszych¹⁵.

Dziś trudno wyobrazić sobie, aby retrospektywna wystawa jego obrazów wywołała skandal w skali Wiednia, nie wspominając o szerszym zasięgu. W moim przekonaniu dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, większość odbiorców traktuje twórczość Balthusa jako dzieła muzealne, a nie artystyczne fakty biorące czynny udział w dyskursach społecznych. Po drugie, granice dobrego

¹⁴ Galeria Pierre, 1934 r.

¹⁵ Balthus. *Pod prąd. Rozmowy z Constanzem Constantinim*, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004, s. 44–45.

smaku, wstydu i zażenowania zostały w sztuce ostatnich kilkudziesięciu lat przekroczone i według wielu opiniotwórczych krytyków malarska twórczość w rodzaju obrazów Balthusa może już tylko zdobić i ewentualnie dopowiadać, a nie zajmować stanowisko. Jednak mimo wszystko mam nieodparte wrażenie, że w obliczu wszystkich doniesień medialnych dotyczących oskarżeń o pedofilię i niezgodne z prawem praktyki seksualne dzieła Balthasara Klossowskiego herbu Rola dziś jak nigdy dotąd mają szansę stać się aktualne. Niepokój, perwersyjne fantazje, zboczenia – wszystkie te epitety padają podczas obcowania ze sztuką Balthusa. Jeszcze trzydzieści lat temu zapewne nie wzbudziłyby w nas takich emocji. Dziś mogłyby stać się ilustracjami do nagłówków koloro-

Fragment ekspozycji z obrazem *Dziewczyna w toalecie*, 1949-1951, olej na płótnie, 119×80,5 cm, Guangda Art Museum, China, materiały prasowe Kunstforum Bank Austria Wien



wych pism. Takie wrażenie potęgują w moim odczuciu załączone do wystawy polaroidy, które Balthus wykorzystywał w ostatnich latach swojej pracy, co sam zresztą komentował następująco:

Ponieważ nie widzę już, niestety, dostatecznie ostro, żeby rysować, moje „szkice” sporządzam za pomocą polaroida. Wszystko zaczyna się zatem od zmagania z aparatem fotograficznym, którego strona techniczna zdecydowanie mnie przerasta, irytuje...¹⁶.

Jako narzędzie warsztatowe aparat typu polaroid zachował do naszej współczesności coś jeszcze ponad zapis póź przyjmowanych przez modelkę czy szybką notatkę

¹⁶ Balthus. *Samotny wędrowiec...*, s. 79.

pejzażową. W tych fotografiach, małego formatu i niezwyczajnej urody, widzimy także to, co nieuchwytnie, to, co zwykle ukryte przed naszymi wścibskimi oczami. Gazety piszą o „złym dotyku”, „nadużyciu”, „krzywdzie”, tu nie widzimy nic takiego, ale czujemy, a może chcemy czuć, grzeszną lub co najmniej dwuznaczną atmosferę, zapach niewinności, nostalgii za utraconym pięknem filigranowego ciała dziewczyny, stojącej u progu dojrzałości. Czy Balthus przekroczył jakiegokolwiek granice? O wszelkich nadużyciach poza powierzchnią płótna najprawdopodobniej nigdy się nie dowiemy. Pozostały one pomiędzy malarzem a modelką. Jeśli zaś możemy mówić tylko o tym, co w obrazie, to wszelkie treści wydają się wytlumaczalne. Obcowanie z dziełami Balthusa wprawia w poczucie wstydu i winy. Temu poczuciu, zacerwienionej twarzy (tak męskiej, jak i kobiecej) towarzyszy forma plastyczna, która jest ich powodem i sprawcą. Dzieło po śmierci swego twórcy mówi już tylko własnym głosem, chce być oglądane, dyskutowane, przez co w sposób naturalny wpisuje się we współczesne tematy i dyskusje. Intencje i biografia Balthusa stają się w tym miejscu nieistotne. Dzieło chce mówić samo. I dopóki mówi, nawet jeśli z pomocą zabiegów kuratorskich, jest warte pokazywania, niezależnie od oskarżeń o mieszczański czy kabotyński charakter.

Arkadiusz Karapuda – ur. w 1981 r. w Żyrardowie. W 2007 roku ukończył studia na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem prof. Marka Sapetto. Od 2011 r. doktor w dziedzinie sztuki plastycznej, dyscyplinie sztuki piękne. Adiunkt w Pracowni prof. Stanisława Baja, na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni. Zajmuje się przede wszystkim malarstwem, badając relacje pomiędzy umownością a iluzją w obrębie szeroko rozumianej problematyki przestrzeni i miejsca. Mieszka w Warszawie.

Balthus, właśc. Balthasar Klossowski de Rola – ur. w 1908 r., w Paryżu, zm. w 2001 r. w Rossinière w Szwajcarii. Francuski malarz pochodzenia polskiego. Mieszkał w Niemczech, Francji, Włoszech i Szwajcarii. Zajmował się również ilustracją i scenografią teatralną. Jego prace, wbrew woli autora, zaliczane niejednokrotnie do surrealizmu, w istocie były holdem dla malarstwa quattrocenta i twórczości dawnych mistrzów. Najczęstszymi motywami jego prac są młode dziewczęta, w wyzywających pozach, przez co artysta zyskał opinię malarza scen dwuznacznych. W istocie poprzez niechęć do ruchów awangardowych Balthus stworzył własny, wymykający się klasyfikacji styl, łączący tradycję ze współczesnością.

Zofia Jabłowska-Ratajska

Biała łyżka, nóż i widelec obdarzone sugestią kobiecego profilu, zatrzymane na ciemnym tle na plakacie Mieczysława Wasilewskiego do filmu *Trzy kobiety*. Otwarte, śpiewające czerwone usta pośród wielokrotnych powtórzeń, utrzymanych w pomarańczowo-różowych tonach, konturu twarzy i falistych poziomych linii – słynny *Wozzeck* Jana Lenicy. Albo powtórzone popiersie kobiety w rozrastającej się masce z czarnej pajęczyny – *be noisy*. *LAFORÉ* Rikako Nagashimy. Czy siła plakatu nie polega na tym, czego nie widać – na rozbudowanej grze skojarzeń i treści, które wywołuje? Sztuka plakatu, czy też plakaty wyniesione do rangi sztuki, znalazły już swoje miejsce w galeriach i kolekcjach, mają także swoje święto – Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie. Obchodzone w tym roku po raz dwudziesty piąty.

50 lat to długa historia i niemało w tym czasie zmieniło się zarówno w sztuce, jak i polityce, a przede wszystkim w informacji i reklamie. Pojawiły się nowe media, nowe problemy, nowe sposoby perswazji i promocji, a więc konieczność redefinicji treści i formy konkursu, otwarcia na nowe obszary dyskusji. „Plakat nie jest już dziś jedynie ową zachwycającą galerią obrazów ulicznych, polem aluzyjnej gry znaczeń” – jak pisze przewodniczący Rady Programowej MBP Piotr Rypson. Czy zatem to, do czego przyzwyczaiła nas polska szkoła grafiki, staje się po prostu kolejnym rozdziałem historii sztuki? A może tylko poszerza środki wypowiedzi? Tym bardziej warto przypomnieć prace nagradzane, te ciągle pamiętane i te zapomniane, akceptowane i te budzące sprzeciw. I dlatego tegorocznej, jubileuszowej edycji Biennale towarzyszy pokazywana w galerii Salon Akademii wystawa „historyczna”, zatytułowana *Wierzchołek papierowej wieży Babel*.

Rzeczywiście ukazano sam czubek owej wieży, bo spośród wielotysięcznej kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie wybrano 101 prac zaprojektowanych przez 86 autorów i współautorów. Wyboru dokonał wybitny znawca tematu, wieloletni kustosz Galerii Plakatu i Designu w Muzeum Narodowym w Poznaniu Zdzisław Schubert. Określenie „papierowa wieża Babel” (podobnie, jak wcześniej nazwa „polska szkoła plakatu”) pochodzi z artykułu

Jana Lenicy, nie tylko laureata I nagrody w kategorii wydarzeń kulturalnych w 1966 roku, otrzymanej właśnie za plakat do opery *Wozzeck*, ale i, od 1978, członka jury konkursu. Motyw pomieszanych języków i kodów kulturowych, połączonych plastycznymi znakami, to metafora, która chyba jednak zaczyna tracić na aktualności. Różnice między artystami zdają się zacierać

coraz bardziej – wszyscy korzystają z tych samych urządzeń, czerpią wiedzę o świecie z tego samego internetu, zanurzeni w tej samej globalnej sieci, podobnie się żywią i ubierają. Różnić ich mogą i powinny, poza korzeniami, z jakich wyrosli, wyobraźnia i indywidualny styl, choć przecież coraz trudniej znaleźć nośny i oryginalny znak graficzny, motyw, metaforę czy skrót.





Cechy dobrego plakatu pozostają niezmiennie – ma przyciągać uwagę, przemawiać do odbiorcy wprost i z mocą – krzyczeć, śmieszyć, wzruszać. Czytelny, przejrzysty, o logicznej konstrukcji. Im więcej zostanie przekazane – dostrzeżone w pierwszym błysku spojrzenia – tym lepszy plakat. To, co można odczytać potem, to już dopełnienie tego pierwszego kontaktu oko w oko. Opisując plastyczny alfabet pokazanych na wystawie plakatów, wypada rozpocząć od linii.

„Linia niesie w sobie odpowiedzialność [...]. Linia zamieszkała zostaje przez pragnienie, które zapewnia jej nie-skończoną moc” (Jean-François Lyotard). Linie układają

się w znaki, potem w obrazy, rebusy, historie, proste i skomplikowane, jedno- i wielobarwne. „Linia jest zdaniem, za którym podążają inne środki”. W jak różnych kierunkach, pokazują na przykład, zestawione w pierwszej sali galerii, plakaty Mieczysława Wasilewskiego, Ruedi Küllinga i Angiolo Giuseppe Fronzoniego: słowa „To be (war)or not to be?”, trzy splecione wiązki kresek, czyli reklama trójkolorowego długopisu, i geometryczny znak Instytutu Sztuki w Monza. Mistrzem gestu pozostaje Henryk Tomaszewski, reprezentowany tu za pośrednictwem między innymi biennialowych *Pokoju* (1966),

Edwarda II (1988) czy *Love* (1994). Lista indywidualności polskich artystów, dla których plakat stanowił jedną z istotnych form wypowiedzi, jest na wystawie o wiele dłuższa, choć, ze względu na ograniczenia podyktowane przez wybór, niekompletna: Jan Młodożeniec, Roman Cieślewicz, Waldemar Świerzy, Franciszek Starowieyski, Stasys Eidrigėvičius, Jan Sawka, Wiesław Rosocha. Od lapidarnego gestu po ilustracyjność, język oniryczny lub surrealistyczny.

Na wystawie spotykamy się, jak pisze kurator, z przykładami istniejących i powstających w ciągu owych 50 lat szkół plakatu, ze zmiennymi trendami w sztuce czy w dizajnie, z których czerpie i których odbicie stanowi plakat. Artyści francuscy, niemieccy, szwajcarscy czy włoscy i – najliczniej reprezentowani – Japończycy. Wyszakowani i perfekcyjni od reklamy nowej linii paznokci Makoto Nakamury po oszczędne *Tsunami* Tetsuro Minorikawy. Wiszące obok siebie plakaty przypominają często serię mistrzowskich autografów: Grapus, Armando Testa, Theo Crosby, Alan Fletcher, Shigeo Fukuda i Ikko Tanaka. Dwaj ostatni są laureatami nagród między innymi Biennale z 1972. Wrz z nimi, na tym samym Biennale,



medale otrzymali: dwugłowy konik, Citroen 2CV, André François i *Cyrk* Waldemara Świerzego. Pierwszą nagrodę za plakat o tematyce społecznej, słynny *Zoom* – jednooka wydłużona głowa – „przeciw zanieczyszczeniu oka” otrzymał Roman Cieślewicz.

To tylko wybrane przykłady z potencjału możliwości i różnorodności pokazywanych plakatów. Wciąż powstają nowe, bo nie zmienia się przecież znaczenie podejmowanych przez artystów tematów społecznych, politycznych, cywilizacyjnych. Ciągłe będą one wymagały nagłośnienia i upublicznienia – i niezależnie od formy, w jakiej to nastąpi, potrzebny będzie nośny znak, symbol, metafora – wyobraźnia i ręka artysty.

Wierzchołek papierowej wieży Babel. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie w latach 1966–2014, galeria Salon Akademii, 10.06–31.07.2016.

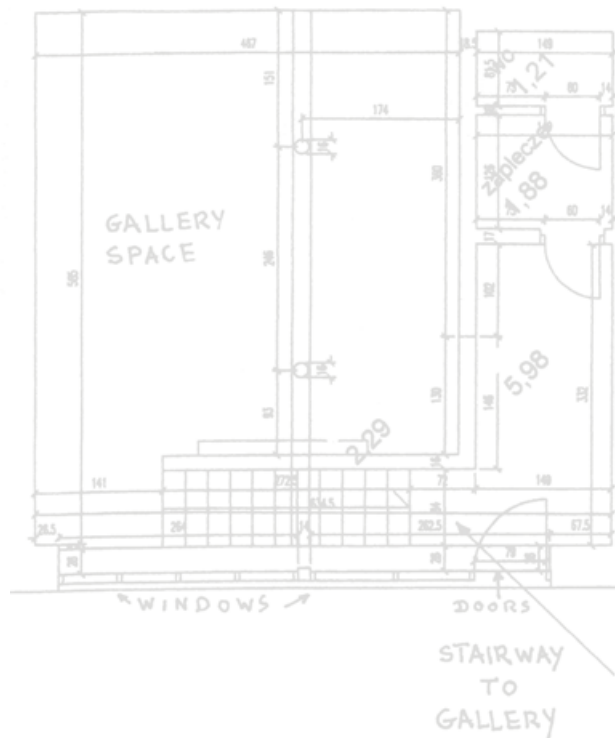
Fot. Agnieszka Aleksiewicz

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



Oficyna Malarska

"OFICyna MALARSKA"
GALLERY
CENTRE OF WARSAW
CHMIELNA 24 A STR.



Plan galerii przestany
na wystawę *Art Swap Europe*
w Berlinie

Artur Winiarski

W 2015 roku minęło dziesięć lat od chwili zorganizowania pierwszej wystawy w niezależnej, offowej i podziemnej – dosłownie i w przenośni, garażowej galerii malarstwa Oficyna Malarska. Galeria i wspierające tę inicjatywę Stowarzyszenie działały na zasadzie wolontariatu. Był to ruch koleżeński malarzy wywodzących się z pracowni profesora Rajmunda Ziemskiego, którzy zorganizowali się, by stworzyć przestrzeń dla dobrego malarstwa współczesnego, dla którego nie ma miejsca w oficjalnych galeriach sztuki. Dokonali tego bez pieniędzy, bez urzędników sztuki, bez dotacji i grantów, bez znajomości, bez chodów i układów, a przede wszystkim bez kuratorów i udziału w programie wystaw nowoczesnych środków artystycznych, które już dawno przestały być nowoczesne. Miało to być miejsce kontroficjalne, powstałe w sytuacji, gdy sztuka przełomu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych stała się polityką, a obiekty tej sztuki i obowiązujące w jej kręgu kanony narzędziami uprawiania polityki innymi metodami.

Pierwsze spotkania i prace rozpoczęły się pod koniec wakacji 2004 roku w oficynie kamienicy przy ulicy Chmielnej 24 w śródmieściu Warszawy. Było dużo zapału do pracy i entuzjazmu dla sprawy. Żyła wówczas świętej pamięci Pani Barbara Ostrowska, właścicielka posesji, babcia Zuzanny Ostrowskiej, absolwentki Wydziału Malarstwa, która dyplom zrealizowała w pracowni profesora Rajmunda Ziemskiego. Barbara Ostrowska zdecydowała, że udostępni niewielkie pomieszczenie garażowe w podwórzu kamienicy na lokal dla niezależnej galerii malarstwa. Projekt architektoniczny galerii zakładał wglębiecie się w grunt pod garażem na około trzy metry. Po wykonaniu prac adaptacyjnych powstało surowe pomieszczenie ekspozycyjne, spełniające jednak elementarne wymagania dla realizowania niewielkich wystaw malarstwa. Ramy ideowe i organizacyjne tego projektu od początku zapewniali: Wojciech Cieśniewski, Zuzanna Ostrowska i Artur Winiarski. Po pewnym czasie dołączyli: Paweł Nocuń, Piotr Safjan i Mikołaj Chylak. Twórcy galerii podkreślali, że powstaje ona w wyniku uświadomionej potrzeby zorganizowania się malarzy wokół miejsca-enklawy, które skupiałoby i afirmowało postawy akceptacji malarstwa pozostającego zasadniczym nośnikiem wartości plastycznych w obszarze sztuk pięknych, w czasach dla malarstwa trudnych. Szczególnie trudnych dla malarstwa ambitnego, poszukującego, nienastawionego na komercyjny sukces i niesłużącego doraźnym zapotrzebowaniom kuratorskim. Miało to być miejsce mobilizacji twórczej, miejsce spotkań i fermentów, służące aktywizacji malarskich postaw, ale też wspieraniu malarstwa przez organizowanie wystaw, spotkań, dyskusji oraz, co miało być niezwykle istotnym aspektem działalności – aktywność wydawnicza. Co ważne, uruchomienie galerii miało też stanowić próbę uświadomienia, szczególnie młodzieży i studentom, że ocena artystyczna niekoniecznie musi być związana z sukcesem komercyjnym czy też z umiejętnością odpowiedniego usadowienia się wśród urzędników i kuratorów, by tworzyć w ramach aktualnie obowiązujących mód i tez polityki kulturalnej.

Powołanie do życia Oficyny Malarskiej oraz zarejestrowanie Stowarzyszenia Wspierania Malarstwa Współczesnego było formą aktywności, która w zamyśle autorów projektu miała służyć zachowaniu substancji malarskiej wobec zagrożeń kumulowanych przez narzucane przez nie-artystów (kuratorów i urzędników) aktualnie obowiązujące formy istnienia sztuki. Przede wszystkim było wyrażeniem niezgody na:

- deprecjonowanie lub wręcz negowanie roli malarstwa we współczesnym życiu artystycznym, szczególnie postrzeganie malarstwa jako niezdolnego do udzielania odpowiedzi na wyzwania i zagrożenia, jakie niesie życie w świecie ustawicznej wymiany informacji,

- natrętnej promocji wszystkiego oraz wzrostu zagrożeń dla wolności jednostki i społeczeństw;
- upolitycznienie sztuki, która zbyt często staje się narzędziem walki politycznej, powstaje w rezultacie chwilowego zapotrzebowania publicystyczno-propagandowego;
- zapominanie o tym, że sztuka powinna nieść wartości ponadczasowe;
- spychanie malarstwa na obrzeża sztuki na rzecz zawłaszczania centrum przez polimedialne środki wypowiedzi artystycznej;
- przenoszenie znaczenia pojęcia „malarstwo” na zupełnie dowolne nośniki. Zjawisko to skutkuje kompletnym pomieszczeniem pojęć;

Twórcy Oficyny Malarskiej i działającego przy niej Stowarzyszenia Popierania Malarstwa Współczesnego z chwilą rozpoczęcia działalności (2005 rok) tak opisywali środki i metody, za których pomocą zamierzali realizować ideę galerii:

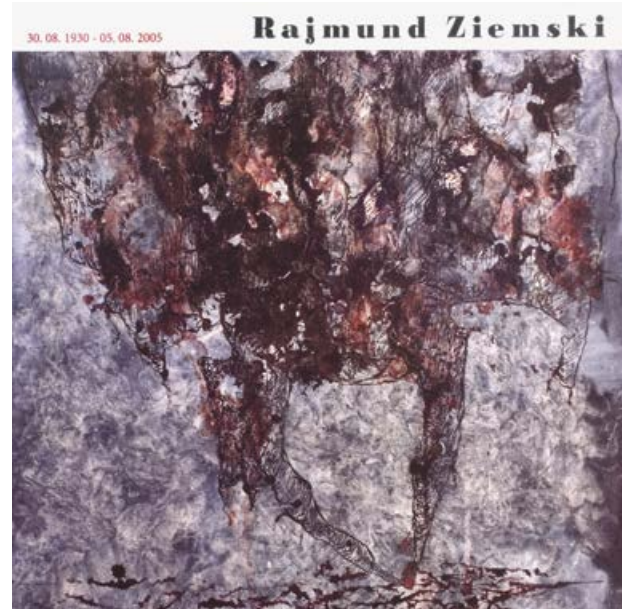
Celem jest tylko popieranie i popularyzacja idei malarstwa. Idei, która, jak zauważamy, ulega degradacji, jest często nierozumiana, niezauważana przez krytykę i kuratorów, zapatrzonych w modne nowinki, a co za tym idzie, malarstwo jest nieobecne w relacjach prasowych i telewizyjnych, brakuje w kraju wielkich wystaw malarzy współczesnych wielkiego formatu, szczególnie



Wnętrze galerii podczas
wystawy *Proces naczałsja*

- negowanie roli tradycji;
- usytuowanie pozycji kuratora i działacza sztuki jako nadrzędnej wobec artysty;
- niedostrzeganie tego, co jest szczególnie ważne i cenne w kulturze i sztuce, a co z czasem staje się jej rdzeniem – artystów i zjawisk artystycznych o charakterze unikatowym i niszowym, niemieszczących się w głównym nurcie kontrolowanym przez media, kuratorów i urzędników, odrzucanych przez chwilowo obowiązującą poprawność i nieznajdujących swojego miejsca w zaetykietowanych obszarach sztuki, wymykających się doraźnej ocenie i przyporządkowaniu.

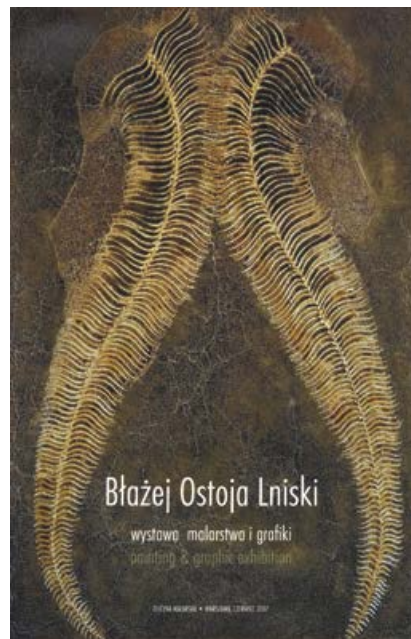
z zagranicy, brakuje wydawnictw o nich, przez co powstaje sytuacja, w której społeczeństwo przypuszcza, że nie istnieje już malarstwo o wielkich ambicjach kreatywnych. [...] Chcielibyśmy przywrócić i utrwalić znaczenie malarstwa, którego wartość wynika z wymowy oraz emocjonalnego działania użytych środków i form. Chcielibyśmy zainicjować dialog, a jeśli trzeba będzie, to spór, dotyczący problemu malarstwa w sztuce współczesnej. Pragniemy także mówić o znaczeniu dawnych mistrzów, kształtowaniu kierunków współczesnych poszukiwań – nie skrycie,



towarzyszyć wystawom realizowanym w galerii, rodzaj serii wydawniczej, posiadającej jednolitą szatę graficzną, wymiary i objętość. Pomysłodawca zaproponował, by spróbować niejako kontynuować serię Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego „Współczesne malarstwo polskie”, ukazującą się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku w Warszawie, w ramach której publikowano niewielkie monografie wybitnych polskich malarzy i grafików współczesnych. Publikacje te posiadały znakomitą szatę graficzną autorstwa Stanisława Zamecznika oraz Wojciecha Zamecznika i wysokiej klasy, jak na swoje czasy, reprodukcje obrazów, grafik i rysunków. Dobór artystów prezentowanych w serii był praktycznie bezbłędny, a teksty o nich, autorstwa wybitnych krytyków i historyków sztuki, do dzisiaj stanowią

półgębkiem i z zażenowaniem, lecz otwarcie i z pełną świadomością [...]. Zamierzamy wspierać wystawami i publikacjami malarzy funkcjonujących poza oficjalnym obiegiem i promocją sztuki, a często wręcz w ogóle poza świadomością społeczną. Pragniemy tą drogą konsolidować środowiska artystów i osób zainteresowanych malarstwem, jego znaczeniem i rolą w kształtowaniu społecznych hierarchii wartości.

Jednym z najważniejszych, obok wystaw, projektów realizowanych w ramach działalności Oficyny Malarskiej był program wydawniczy. Ponieważ od początku Oficyna obrała za cel łączenie współczesności malarstwa z jego tradycją, pojawił się pomysł, którego autorem był Artur Winiarski, by stworzyć z katalogów i folderów, które miały



doskonale źródło wiedzy o twórcach i ich czasach. Autorami koncepcji wydawniczej serii i jej redaktorami byli Aleksander Czerwiński, Stefan Gierowski i Aleksander Wojciechowski. Wobec tego, że zapadła decyzja, by podjąć się owej kontynuacji serii, Wojciech Cieśniewski i Artur Winiarski udali się do Stefana Gierowskiego i Aleksandra Wojciechowskiego, by uzyskać ich zgodę na wykorzystanie koncepcji edytorskiej serii do programu wydawniczego Oficyny. I takie zgody otrzymali wraz ze słowami wsparcia i zachęty, a nawet nieskrywanego entuzjazmu dla tego zamiaru. Pojawił się nawet pomysł, niestety niezrealizowany, by zrobić wystawę w Oficynie wszystkich tytułów.

Pierwszą publikacją z zamierzonej serii był katalog wystawy nieznanych realistycznych rysunków Rajmunda Ziemińskiego odkrytych po jego śmierci przez siostrę artysty Krystynę Ziemińską. Nieco później ukazały się jeszcze



utrzymane w tej stylistyce katalogi wystaw Jurrego Zielińskiego, Zbigniewa Tymoszewskiego, Jana Dziędziory i Kazimierza Tomorowicza. Współautorem współczesnych koncepcji graficznych tych katalogów, jak i większości innych publikacji Oficyny, był fotograf i grafik Piotr Safjan.



Wystawy

- Rozbiegówka**
(zbiorowa wystawa malarstwa)
- Druga nieoficjalna wystawa obrazów**
(zbiorowa wystawa malarstwa)
25 lutego 2005
- Proces naczalsja**
(zbiorowa wystawa malarstwa)
4 marca 2005
- Między rozumem a emocją**
(zbiorowa wystawa malarstwa)
7-17 kwietnia 2005
- KÓKLICK**
(indywidualna wystawa Marty Kuklik)
27 kwietnia 2005
- Niebo nad Berlinem**
(zbiorowa wystawa malarstwa)
17 czerwca 2005
- Grecję najlepiej maluje się zimą**
(indywidualna wystawa Zuzanny Ostrowskiej)
10 września - 10 października 2005
- Waraxa - sideshow**
(indywidualna wystawa Moniki Waraksy)
- Rajmund Ziemiński - nieznanne rysunki**
16 lutego - 16 marca 2006

- Una coppa di prologue**
(indywidualna wystawa Piotra Safjana)
30 marca - 15 kwietnia 2006
- Jury Zielinski - Wytynie nas czas**
20 kwietnia - 19 maja 2006
- Bebe ribe** (indywidualna wystawa Rafała Zielińskiego)
- Niebo nad Heidelbergiem**
(zbiorowa wystawa malarstwa)
8 czerwca - 29 czerwca 2006
- Janina Dobrzyńska - Polskie sentymenty**
1 - 21 lipca 2006
- Rajmund Ziemiński - spotkanie przy obrazach w 1. rocznicę śmierci**
5 sierpnia 2006
- Bokserzy i kolarze**
(indywidualna wystawa Marcina Jurkiewicza)
25 sierpnia - 10 września 2006
- Zbigniew Tymoszewski - malarstwo i rysunek**
25 sierpnia - 10 września 2006
- Marek Ejsmond Ślusarczyk - obrazy**
2004-2006
26 października - 10 listopada 2006
- Janusz Oskar Knorowski - malarstwo**
24 listopada - 6 grudnia 2006
- Rumhelka - malarstwo Czesława Radzkiego**
14 grudnia 2006 - 8 stycznia 2007
- Cargo Spirit** (zbiorowa wystawa malarstwa)
20 maja 2007 - 5 czerwca 2007

- Błażej Ostoja Lniski - malarstwo i grafika**
czerwiec 2007
- Maria Piątek - gwasze**
29 czerwca - 13 lipca 2007
- La Boum iii**
(zbiorowa wystawa malarzy z Monachium)
25 lipca - 31 lipca 2007
- wspomnienie pracowni Rajmunda Ziemińskiego**
6 sierpnia - 14 sierpnia 2007
- Mikołaj Dziekański - obrazy**
30 sierpnia - 11 września 2007
- Piotr Safjan**
12 września - 18 września 2007
- Grzegorz Mroczkowski - malarstwo**
20 września - 28 września 2007
- Mariusz Woszczyński - malarstwo**
1 października - 8 października 2007
- Agnieszka Zawisza - malarstwo**
9 października - 17 października 2007
- Tomasz Milanowski - malarstwo**
23 października - 28 października 2007
- Antoni Starowieyski - malarstwo**
30 października - 12 listopada 2007
- Piotr Wachowski - malarstwo**
14 listopada - 21 listopada 2007
- Jan Dziędziora - malarstwo i rysunek**
30 listopada - 14 grudnia 2007
- Kazimierz Tomorowicz**

W okresie od lutego 2005 do listopada 2007 roku w Oficynie Malarskiej odbyło się 35 wystaw malarstwa - indywidualnych i zbiorowych. Towarzyszyły im publikacje; plakaty, zaproszenia, foldery i katalogi. Oficyna uczestniczyła też w życiu miasta - dwukrotnie włączona była do programu Nocy Muzeów, w 2006 i 2007 roku. Współpracowała dwukrotnie z Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki oraz z Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” przy projektach wystaw *Przestrzeń Malarstwa I i II* oraz była prezentowana na berlińskich pokazach niezależnych galerii sztuki *Art Swap Europe* w październiku 2008 roku, choć w tym czasie Oficyna zawiesiła już swoją działalność.

Fot. archiwum autora

Artur Winiarski - ur. 1960, dr hab., zajmuje się wyłącznie twórczością malarską, której tematem jest szeroko rozumiany pejzaż postsowiecki. Studia na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie (1989-1994); dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Rajmunda Ziemińskiego. Pracuje na macierzystym wydziale na stanowisku profesora nadzwyczajnego; obecnie pełni funkcję prodziekana.

Teresa Murak

otwierania „szczelin rzeczywistości”. Chce odkrywać to, co rzeczowe, co dzieje się wewnątrz bytu, rośliny, ziemi, bagna. Istnienie, trwanie, przemijanie, mimo że wyrażone poprzez konkret, interesuje ją jednak przede wszystkim jako proces i zawarty w nim potencjał. Jej ręce pragną dotknąć początku tego procesu, tam, gdzie jest czy może być szczególnie znaczący. Próbuje objąć uwagę każdy spotkany, często nieatrakcyjny i pomijany, przejaw bytu, nie dzieli ich na lepsze – gorsze, czyste – brudne, jasne – ciemne, wszystkie otwiera na dostęp światła. Kiedy obserwuje rosnące rośliny, pęczniący zaczyn, naznaczony pamięcią zapomnianych istnień muł, spracowane ścierki, czerpie



Procesja, Warszawa, 1974.
Fot. Antoni Zdebiak

Zofia Jabłowska-Ratajska

Od pierwszego *Zasiewu* na koszuli, w Dziekance w 1972 roku, Teresa Murak otwiera się na naturę – nie tylko obserwuje i wykorzystuje naturalne procesy biologiczne, jest ich częścią, ale też odkrywa ich kontemplacyjny, duchowy wymiar.

Rzeżucha hodowana na własnym cieple, cykliczne uprawy trawy, rozspunki, a także innych roślin, rzeźby dla Ziemi – obojętnie, czy działa w galerii, czy w otwartej przestrzeni, to właściwym tworzywem jej sztuki staje się bezpośrednie poznanie. Poznanie wynikające z empatii, patrzenia, słuchania, dotykania, współuczestnictwa,

papier, rzeźbi w ziemi, to otwiera je, wydobywa na światło, które ma je przemieniać. Rośliny, ziemia, muł rzeczny, woda, kurz, rozczyń, ścierki, papier zyskują ciężar znaków, z zachowaniem szacunku dla ich istoty – albo jako odrębnych istnień, albo dla ich historii i ról, jakie spełniały.

Na wystawie w Zachęcie pokazano zapisy video, wielkoformatowe fotografie, modele, projekty i najnowsze prace, dopełniające wcześniejsze działania artystki. Nad tym wszystkim dominuje najnowsza realizacja – monumentalna konstrukcja krzyża, zamontowanego na stalowych linach pod szklanym sufitem sali, pokrytego czarnymi bryłami węgla z kopalni Halemba.

Cała twórczość Teresy Murak opiera się na cykliczności, powtarzających się rytuałach i rytmie, na doświadczaniu



Abramowice prywatne, 1985.
Fot. Maciej Musiał



Teresa Murak,
Mateusz Rembieliński,
Jan Chrzyciel, 1985/2016.
Fot. Maciej Musiał



Po 30 latach wróciła w to miejsce, by przywieźć i pokazać w Zachęcie „przemienioną”, połączoną z rozczynem ziemię (*Zobaczenie – Uniesienie*).

Każde dotknięcie rośliny, ziemi, ciała, w wymiarze materialnym i w wymiarze spotkania z drugim, z bytem, stanowi jedność, sposób życia. Rezygnuje przy tym z jakichkolwiek wartościujących dyskursów, dydaktyki, moralizowania, jej zwróceniu się ku rzeczy, odkrywaniu bytu towarzyszy to, co niezbędne dla jakiegokolwiek kontemplacji – milczenie.

Ziemia i zespolona z ziemią kobiecość, akty magii naśladowczej w połączeniu z tradycją chrześcijańskiego rytmu życia – to wszystko, wielokrotnie opisane, jest charakterystyczne dla sztuki Teresy Murak, prowadzi ją



Oblicze, 1980

wynikłym z poprzednich doznań i otwierającym na następne – wszystkie prace stanowią zatem część czegoś większego i wciąż się dziejącego. Znalazły się tu słynne zdjęcia w płaszczu z rzeżuchy i artystka „uciszająca burzę”, zespolona z rodzinnym pejzażem, ziemią, łąką (*Abramowice prywatne*). Jej praca wiąże się z trudem, cierpliwością i czekaniem. I choć wymaga samotności, to także często zaprasza do udziału innych. Latem 1987 roku wzięła udział w sympozjum *Natura–Sztuka. Sztuka–Natura* w Lillehammer w Norwegii. Zrealizowała wtedy performans z bagnem i rozczyńem chlebowym:

Sięgam w głąb na długość ręki, układam rozczyń. Czuwam, pielęgnuję przez cztery tygodnie, palę ogniska, dodaję wody, mąki, rozczyń powiększa swoją objętość wielokrotnie.

Ucisząca burzę,
1985/2016.
Fot. Maciej Musiał



Procesja z krzyżem,
ul. Żytnia, Warszawa, 1983.
Fot. Marcin Appel

coraz dalej, poza własne ciało, poza proste gesty ludzkiej codzienności i pracy. Swojemu współdziałaniu z naturą, współuczestnictwu i obserwacji artystka od początku nadaje charakter wspólnotowy, choćby poprzez fakt, że zasiewy odbywają się w obecności innych, że rzeźbi w przestrzeni publicznej. *Dywan wielkanocny*, procesja na Żytniej podczas wystawy *Znak krzyża* i pokazany na jej najnowszej wystawie w Zachęcie wydzwignięty z ziemi ogromny krzyż. Włącza innych do działania. W pielęgnacji roślin zasianych na dywanie wielkanocnym w Kielczewicach, jej rodzinnej miejscowości, uczestniczyły miejscowe kobiety. Rozpoczęta w 2006 roku realizacja krzyża nie powstałaby bez pomocy górników.

Czarny krzyż, monumentalny i ciężki od symboli, wznosi się jak maszt lub opada jak kotwica. Jego skala, wysokość wyraźnie oddalają rzeźbę od ciała, bezpośredniego dotyku i efemerycznych, ulotnych gestów dotychczas charakterystycznych dla twórczości Murak. Wielość znaczeń i możliwych interpretacji, z historycznymi

Teresa Kazimiera Murak-RembIELińska, widok ekspozycji, 2016.
Fot. Marek Krzyżanek



Teresa Kazimiera Murak-RembIELińska, widok ekspozycji, 2016.
Fot. Marek Krzyżanek



Teresa Kazimiera Murak-RembIELińska, widok ekspozycji, 2016.
Fot. Marek Krzyżanek



włącznie, wyróżnia go spośród innych dzieł Teresy Murak. To już nie tylko wydobywanie tego, co pod ziemią lub w wodzie, by doświadczyć spotkania z nieznanym, ujawnić niewidzialne, odkryć kolejny wymiar poznania. To realizacja wymiaru wspólnotowego, wspólnego trudu, pracy, zmierzenia się z zadaniem, które przekracza możliwości samej artystki. A także mocny gest połączenia tego, co horyzontalne, z tym, co wertykalne. Skąd ta potrzeba monumentalizmu? Nie jest to pierwszy projekt realizacji na taką skalę. *Most – rzeźba spotkań* miał być przerzucony nad aleją Solidarności. Przed południową fasadą Zamku Ujazdowskiego została spiętrzona ziemia z dna Wisły (*Materia*) – pozytyw odpowiadający negatywowi tunelu wydrążonego podczas budowy drugiej linii metra. To, co wyrasta z intymnych doświadczeń wsłuchiwania się w naturę, zdaje się wkraczać w kształtowany przez człowieka obszar trudnych i skomplikowanych relacji. I brzmi jak manifest?

Teresa Kazimiera Murak-RembIELińska, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 7.05 – 17.07.2016.

Fotografie z materiałów dla prasy, udostępnionych przez Zachęte.

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

Trwanie, rytm i forma z warszawskiej perspektywy

Andrzej Mazur

Wystawa ASPW / WM 15 to bez wątpienia ważne wydarzenie prezentujące osiągnięcia artystyczne dydaktyków Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Bogaty przekrój dorobku trzydziestu siedmiu artystów i pięciu artystek odsłania perspektywę różnorodnych rodzajów poszukiwań formalnych, obejmującą zagadnienia związane z rytmem, odniesieniami układów formy względem przedstawienia czy konstrukcji geometrycznej kompozycji. Różnice dzielące artystów stanowią też spektrum rozmaitych ujęć problemowych. Ulotność pamięci, nostalgia zawarta w impresji czy czyste przedstawienie geometrycznego ład formalnego posłużą dalej do objaśnienia związku z tym, co można odczytywać w aktach odbiorczych jako *trwanie*, fenomen przemijania, dynamikę procesu lub semantyczne i aksjologiczne odniesienie do świata. Odmienne metody podjęcia

problemów są o tyle ciekawe, że inspirują do bardziej wnikliwej analizy nie tylko w pracach związanych z wystawą, lecz również w polu szerszej refleksji nad sztuką. Punktem wyjścia opisu będzie tu warstwa formy, próba rozróżnienia porządków i metod korespondencji z poszczególnymi ideami czy założeniami twórczymi.

Rytmy Janusza Knorowskiego tworzą układy oparte na liniach pionowych. Nie są jednak w pełni symetryczne, co dzieje się dzięki różnorodnemu nasyceniu kolorów. Tło wydaje się przeplatać z pierwszym planem, całość jednak oddaje przedstawienie bardziej realistyczne niż geometryczno-formalne. Nieco inne ujęcie rytmu, poparte tendencją do geometryzacji, przedstawia Jacek Dyrzyński. W spoiстых formach zdaje się żądać pionów i poziomów, organizuje hierarchię linii, tworząc rytm, w którym regularność lamana jest przez nieuporządkowane układy kolorów. W rytmach tych odnajdujemy hierarchię linii, umacniającą wiązanie się części kompozycji. Akwarele Grzegorza Mroczkowskiego są z kolei układami



Janusz Oskar Knorowski,
Bałtyk, 2013, olej, płótno,
110×240 cm

regularnymi w kontekście zarówno koloru, jak i linii, geometria nie jest jednak w pełni radykalna. Artysta zachowuje rytm, jednak żadna z linii i żaden z kwadratów nie są takie same. Różnica buduje zatem podobieństwo, tak jak dzieje się to u Janusza Knorowskiego i Grzegorza Mroczkowskiego. W przypadku Jacka Dyrzyńskiego elementem różnicy jest tylko układ kolorów, reszta formy

nie tylko rytmu. W jej ramach można podejmować rozmaite wariacje na temat układu i odniesienia. Świetnym przykładem są obrazy Jerzego Bonińskiego. Na jednym z nich widzimy nałożone na siebie trzy kwadraty, każdy nachylony w jedną stronę względem poprzedzającego. Mimo zmiany perspektywa wydaje się tworzyć spójne i czytelne przedstawienie. Zabieg interpretowany był



Wojciech Zubala,
bez tytułu, 2009, olej,
płótno, 60×60 cm

jest w pełni symetryczna i to raczej symetria tworzy podobieństwo w układzie. Niesymetryczne struktury Wojciecha Zubala mogą być traktowane jako rytm swobodnej formy organizowanej podług spoiastej reguły. Dzięki temu artysta uzyskuje efekt iluzji opartej na skojarzeniach z układami realistycznymi, które odnaleźć można w naturze. Tendencja do geometryzacji dotyczy oczywiście

jako ukazanie równowartości różnych oglądów. Jerzy Boniński uzyskał efekt nierozdzielnej współzależności, *syntezę* czy idencjność fenomenu przedstawionego w ramach dość swobodnego porządku geometrycznego. Tak jak każde ujęcie w fotografii stanowi *modi* jednego fotografowanego w określonym czasie przedmiotu, tak *modi* nachodzących na siebie brył oddaje tu spójny obraz

i czytelne odniesienie. Radykalnie bliska ideału formalnego geometria jest bez wątpienia fascynująca pod względem swojej doskonałości i prostoty. Można twierdzić, iż poszukiwania zbliżające do czystych form geometrycznych stanowią w pewien sposób wgląd w wewnętrzną naturę rzeczy. Minimalizm oczyszczający z wyglądków i treści redukuje ogląd do sfery niematerialnej i formalnej. Wiesław Luczaj dokonuje podobnego zabiegu w *Obrazie statycznym*. Dochodząc do czystych, niemal idealnych kształtów dzieli koło na podobieństwo wykresu, jedynymi danymi są kolory i kontrast. Niematerialne staje się dynamiczne i zawiera w sobie napięcie – co jest swoistym paradoksem. Dynamika w powszechnym przekonaniu wiąże się z wielością i uczestnictwem w czasie, a zatem skończonością i materią (co nie jest oczywiście absolutną

inne wydają się kulminować. Iluzja pobudza odczuwanie niejednorodnego porządku, a odbiorca w pozornej oczywistości odczytuje wiele reguł i perspektyw.

Następujące po sobie *etapy* nie są wyłącznie przymiotem ruchu zawartego w czasie czy dynamiki kolorów zawartych w geometrycznych układach. *Etap* można ujmować także w procesach niemechanistycznych, czego przykładem jest określony etap *rozwoju*. Jerzy Boniński prezentuje wspomnianą już wcześniej współzależność wielu perspektywicznych ujęć jednego fenomenu estetycznego, natomiast inni podążają drogą uchwycenia różnorodnych *modi* procesu z punktu widzenia jednej perspektywy. Ewolucja w obrazach Pawła Bołtryka funkcjonuje w jednym akcie oglądu, przez co artysta osiąga niezwykle efekt jednoczesnego ujęcia początku i końca

z lewej:

Łukasz Majcherowicz,
Poddasze, 2014, akryl,
płótno, 90×90 cm

z prawej:

Grzegorz Mroczkowski,
Pejzaż, 2013, tempera
jajowa, płótno, 50×50 cm



regulą – o ruchu kolorów pisał Hegel i, jak wiadomo, wielu artystów podejmowało ten problem, choćby Mondrian). Wiesław Luczaj pokazuje dynamikę pozamaterialnych barw, które spójnie z czystym, doskonałym kształtem koła zespalają się w metafizyczny porządek. Minimalistyczna orientacja kompozycji geometrycznych bywa jednocześnie grą iluzji. Brak nadmiernych treści spostrzeżeniowych skłania do odczytu bardziej logicznego niż estetycznego, jak w przypadku prac *Poddasze* czy *Meander* Łukasza Majcherowicza. Formalna prostota, którą się posługuje, nie jest tak oczywista przy wnikliwszej kontemplacji. Porządek jest mniej jednoznaczny, kiedy zauważamy, iż raz grają mocniej jedne elementy kompozycji, to znów

rozwoju. Nie jest to już geometryczno-iluzoryczna gra z widzem, lecz realistyczne przedstawienie faz przemijania liścia filodendrona. Tomasz Milanowski wydaje się z kolei uchwytywać trwanie na tle niedookreślenia. Równie żywy co zagadkowy nastrój jest raczej ilustracją rozwoju stanu wewnętrznej wędrówki i ekspansji pustki, której synonimem może być czerni anektowana impresjonistycznym gestem.

Inna propozycja prezentacji *jednego* w *wielości* jest świetnym przykładem porównania podobnego problemu, który w rezultacie procesu twórczego przyjmuje rozmaite i odmienne wyrazy. Tożsame w pewien sposób z ewolucją przemijanie zawierać się może nie tylko poprzez

ekspozycję *etapu*. Działający na emocje minimalizm codziennej melancholii Maciej Czyżewski oddaje poprzez medium pejzażu. Przemijanie pozbawione dynamiki jest pełne ciszy i spokoju, relacja człowieka i martwej wręcz rzeczywistości jest kontemplacją istnienia przemijającej pustki codzienności. *Lóżko polowe* Macieja Duchowskiego może z tej perspektywy stanowić wręcz symbol codzienności, budzący wrażenie jednostajności życia. Melancholia trwania otaczającej rzeczywistości jest polem, na którym budząca się refleksja nierzadko stymuluje do działania ducha absolutnego, który nieskrępowany obiektywnością świata pobudza nieograniczoną wyobraźnię twórczą. Pejzaż Joanny Gołaszewskiej nie jest mimetycznym odbiciem trwania łąk i lasów, wydaje się odbiciem nastroju, pełnym harmonii, ale i głębokiej zadumy, od-

można ukazać również poprzez prezentację przeszłego momentu w polu terażniejszej pamięci. W pracach Marka Wyrzykowskiego ów moment zdaje się ulotny i nietrwały. W tym wypadku reminiscencja rysuje się jako coś bardziej zanikającego niż wyraźnego, zdając się przez to ilustrować nie tylko ulotność pamięci. W pracach artysty można doszukać się ulotności natury przestrzeni czy niestabilnego charakteru wartości. Piotr Wachowski relatywność wartości ujmuje w dekonstrukcji porządku ikon, które wyciągnięte z pierwotnych kontekstów przyjmują postać abstrakcyjnej aksjologii. Mieszając porządki, zestawia van Gogha z Hitlerem lub postaci komiksowe z praktyką weterynarza względem krowy w otoczeniu tubek z farbami.

W filozofii Bergsona ewolucja trwania jest spontaniczna, nieprzewidywalna i pozbawiona celowości, zaś pęd życia przekształca bezwładną materię. Rzeczywistość w ujęciu myśliciela posiada naturę psychiczną, niemożliwą do ujęcia w sztywne ramy porządku. Jest to ujęcie analogiczne do procesu twórczego, w którym artyści przemawiają za pomocą metafor, posługując się przy tym różnorodnością *tropów artystycznych*, wynikających z indywidualnych pędów inspiracyjnych czy intuicji twórczych. Podobne ujęcie w swojej teorii estetycznej odnajdujemy u Hegla – dla niego materia i przedstawiający się świat jest jedynie potencjalną warstwą i niejako tworzywem, które przekształcone w ramach procesu twórczego przyjmuje postać ducha artysty. Duch zawarty w przedmiotach sztuki jest absolutny, co oznacza, że zawiera pierwiastek nieskończoności (czemu przeciwstawia się pierwiastek skończoności obecny w tworach ducha obiektywnego). Nietrudno dostrzec, że nieskończoność jest w pewien sposób tożsama z aleatoryczną i wszechstronną wolnością twórczego pędu artystycznego, niemożliwą do ostatecznego zdeterminowania oraz celowego ujęcia. W ramach wystawy można było doświadczyć nie tylko różnorodność poszukiwań formalnych, ale przede wszystkim eksploracji szlaków osobistych absolutów, które są tak niejednorodne, jak odmienne są postaci ducha i pędy poszukiwań artystycznych.

Fot. archiwa artystów



Piotr Wachowski,
Chory malarz, 2007, olej,
płótno, 130×160 cm

wzorowaniem pewnego *teraz* wewnętrznego stanu artystki. Odczuwanie przemijania Czesław Radzki ilustruje z kolei abstrakcyjnym symbolem, jego twórczość można odczytywać w kontekście semantycznej ilustracji losów człowieka, która również dotyczy wewnętrznej rzeczywistości emocjonalnej. Semantyka zawarta z kolei w pracach Artura Winiarskiego jest bardziej czytelna, zdaje się jednak funkcjonować jako kulturowa reminiscencja przeszłych faz *trwania*. Nawet jeśli Arturowi Winiarskiemu chodziłoby o przedstawienie refleksji indywidualnej, to niewątpliwie jest to, że wyrasta na gruncie minionego tła społeczno-politycznej symboliki w kontekście raczej zbiorowej podmiotowości. Studium trwania

Andrzej Mazur – ukończył filozofię na Uniwersytecie Wrocławskim, interesuje się idealizmem niemieckim, fenomenologią i teorią estetyczną. Publikował w „Formacie”, „Ricie Baum” i „Le Monde Diplomatique”. Współpracował z Industrial Art Gallery, Galerią Miejską we Wrocławiu, Ośrodkiem Kultury i Sztuki oraz grupą artystyczną Silesium. Zajmuje się krytyką sztuki, publikuje teksty w katalogach artystycznych, jest kuratorem wystaw i prelegentem sympozjów związanych z filozofią i sztuką. Mieszka we Wrocławiu.

Dowód wdzięczności Akademii Teatralnej..., czyli rzecz o dziełach Bogusławskiego

Elżbieta Wichrowska

Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego to publikacja szczególna, jubileuszowa, ale też taka, która tę jubileuszowość oswaja i wypełnia ważną treścią. O idei powstania tego wydawnictwa tak pisze autorka wprowadzenia do tomu i opiekun naukowy całego przedsięwzięcia, prof. Kuligowska-Korzeniewska:

Dwieście pięćdziesiątą rocznicę odegrania pierwszej publicznej komedii polskiej pt. *Natręci* Józefa Bielawskiego (19 XI 1765), która dała początek Teatrowi Narodowemu, studenci i wykładowcy Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie postanowili uczcić w szczególny sposób. Zamierzali mianowicie przeczytać 12 tomów *Dzieł dramatycznych* Wojciecha Bogusławskiego, a świadectwo tej lektury zamieścić w jubileuszowej publikacji.

Tom wpisuje się więc w obchody 250-lecia istnienia Teatru Narodowego, a głównym – choć nie jedynym, o czym za chwilę – bohaterem publikacji jest „ojciec sceny narodowej”, albo, jak wolą inni, „ojciec teatru polskiego”, Wojciech Bogusławski i jego utwory dramatyczne. Z tym ojcostwem Bogusławskiego mamy jednak pewien problem. Ojców sceny narodowej było bowiem kilku, a ośmioletni wówczas Wojciech byłby z nich najmłodszym... Ale to on przetrwał w pamięci kolejnych pokoleń, a nie Bielawski, autor pierwszej komedii wystawionej na



deskach naszej narodowej sceny, czy Bohomolec, zapelniający repertuar w początkowych latach jej funkcjonowania. I w tym sensie Bogusławski stał się ojcem tej liczącej już dziś ponad 250 lat instytucji, ale też ze względu na rolę, jaką w niej odegrał. Co ciekawe, całkowicie przyslonił sylwetki również sporej gromadki swoich dzieci, wszystkich niesłubnych. Także bardzo uzdolnionego Stanisława Bogusławskiego, wybitną postać naszej kultury, o którą warto się upomnieć.

Urodzony z aktorki Konstancji Pięknowskiej, później żony Ludwika Adama Dmuszewskiego, był, jak jego ojciec, wojskowym, aktorem, ale i autorem wielu sztuk teatralnych. Na swym koncie miał ponad 20 wydanych (nie licząc tych zachowanych w rękopisach) i w większości

oryginalnych utworów – w odróżnieniu od ojca, autora przede wszystkim przekładów, dostosowań czy spolszczeń. Obok licznych komedii – między innymi *Urojenie*, *Krewni*, *Lwy i lwice*, *Stara romantyczka* – miał na swym autorskim koncie także libretta, w tym do *Flisa* Moniuszki, a także tłumaczenia, artykuły krytyczne i publicystyczne (pisał do „Gazety Teatralnej” oraz do „Kuriera Warszawskiego” należącego do jego ojczyzna). Ale w pamięci społecznej istnieje tylko jeden Bogusławski, Wojciech, bohater wspomnianego wyżej tomu, który to tom nazwałabym „dowodem wdzięczności” Szkoły Teatralnej dla Bogusławskiego. Wszystkie jego artykuły wywodzą się właśnie ze środowiska Szkoły Teatralnej, studentów i wykładowców, a więc ze środowiska, którego powstanie zainicjował, ponad 200 lat temu, sam Bogusławski. Myślę oczywiście o Szkole Dramatycznej powołanej 4 czerwca 1811 roku, o której założeniu w wierszu *Do uczniów Szkoły Dramatycznej* tak pisał Kantorbery

Tymowski w 1814 roku, a więc w momencie, gdy pierwsi uczniowie kończyli w niej swoje nauki:

Lecz przyszedł drugi August, a bojaźnią zdjęty
By w świątyni Talij nie zgasł ogień święty,
Pod opieką słynących na teatrze wzorów
Założył pierwsza szkołę dla młodych aktorów.

Uważny czytelnik bez trudu dostrzeże jeszcze jednego, obok Bogusławskiego, bohatera tego tomu, bohatera będącego jednocześnie sprawcą całego przedsięwzięcia. Myślę oczywiście o pani prof. Annie Kuligowskiej-Korzeniewskiej, która nie ogranicza się do autorstwa wstępu, a w nim funkcji *cicerone* po wielowątkowej tematyce tomu. Co jakiś czas pojawia się w, bardzo zresztą osobistych, wypowiedziach autorów artykułów (m.in. Agnieszka Wanicka, *Nic nad to*, czyli *dwa parawany*), w roli werbownika, tłumacza idei całego przedsięwzięcia i jego inspiratora. Autor jednego z artykułów, Jarosław Grajewski (*Nadyr* czyli *Thamas ouli-kan*), przytacza rozmowę, podczas której Anna Kuligowska-Korzeniewska wspomniała o czasie poświęconym na lekturę wszystkich dramatów Bogusławskiego. Miał wówczas zareagować, jak sam stwierdził, nieco cynicznym pytaniem: „Czy powinienem Pani współczuć?”. Usłyszał wówczas: „Nie – zazdrościć”.

Koncepcja tomu jest bardzo przejrzysta, autorom wyznaczone zostało zadanie lektury dzieł Bogusławskiego, a potem skomentowania konkretnej sztuki. Ale tak układ artykułów, jak i ich struktura zostały podporządkowane ściśle określonym regułom. W publikacji znalazło się pięćdziesiąt artykułów, nie licząc wstępu, napisanych przez tyluż autorów; artykułów poświęconych pięćdziesięciu sztukom Bogusławskiego, które zostały wystawione przez niego na deskach teatru i, przede wszystkim, umieszczone w jego *Dziela* (oprócz dwóch, które nie weszły do nich ze względów politycznych – *Cud albo Krakowiaki* i *Górale* (oprac. Andrzej Kruczyński) oraz *Dowód wdzięczności narodu* (oprac. Ryszard Abraham). Chronologia wystawień narzuca kolejność pojawienia się ich w tomie. Oczywiście oddzielnym już problemem jest kwestia tego, w jakiej kolejności powstawały te sztuki i w jakiej potem kolejności wkraczały na scenę. Tę drugą kwestię uporządkował zresztą, kilka lat temu, Patryk Kencki w publikacji *Bogusławskiemu – Dowód wdzięczności narodu* (Warszawa 2007). Warto podkreślić w tym miejscu walory estetyczne tej publikacji. Została bowiem bogato opatrzona ilustracjami, oprócz strony tytułowej tomu pierwszego *Dzieł dramatycznych* Wojciecha Bogusławskiego i frontyspisu z jego podobizną z tego tomu, otwierającymi książkę, każdy z artykułów poprzedzony został faksymilem stron tytułowych pierwszych wydań prezentowanych sztuk oraz rycinami ilustrującymi sceny z ich przedstawień.





Tom otwiera sztuka *Amant, autor i sługa* (oprac. Anna Wojciechowska), pierwsza wystawiana sztuka Bogusławskiego (czerwiec 1778), w której zadebiutował nie tylko jako autor przekładu, ale też po raz pierwszy zagrał rolę we własnej sztuce. Miał wówczas 21 lat. Sztukę tę wystawiono więc na miesiąc przed *Nędzą uszczęśliwioną*, która zresztą często pojawia się w opracowaniach jako pierwszy utwór Bogusławskiego. Ostatnią sztuką, zamykającą tom, jest *Wymuszone zezwolenie* (oprac. Monika Przespolewska), wystawione w czterdzieści pięć lat po *Amancie, autorze i słudze*. Każdy z artykułów zamieszczonych w książce ma określoną budowę, niemal we wszystkich pojawiają się tożsame elementy: streszczenie utworu, informacja o premierze i ewentualnie o kolejnych wystawieniach, recepcji, obsadzie, wreszcie *Uwagi* Bogusławskiego, oczywiście te z jego *Dzieł*, dotyczące omawianej sztuki.

Taka czytelna, powtarzalna struktura artykułów nadała tej publikacji charakter spójnej wypowiedzi naukowej, a także sprawiła, że ma ona walor funkcjonalny, można by ją nazwać leksykonem twórczości dramatycznej Bogusławskiego – albo lepiej: niezbędnikiem teatrologa, ale też każdego humanisty. Tym bardziej, że Bogusławskiego znamy z kilku zaledwie sztuk, na czele z nieśmiertelnymi krakowiakami, czyli *Cudem albo Krakowiakami i Góralami*, czy *Henrykiem VI na łowach* (oprac. Szymon Spichalski), może jeszcze rozpoznany zostałby *Axur, król Ormus* (oprac. Marta Zembrzuska-Kasprzak). Tymczasem oprócz tych znanych i rozpoznawanych w tomie zostało omówionych, przypomnę, jeszcze kolejnych czterdzieści siedem utworów. Wśród nich są i zupełnie dziś zapoznane nawet, jak myślę, przez specjalistów – *Figiel za figiel* (oprac. Barbara Osterloff), *Miłość dziecinna* (oprac. Karolina Matuszewska) czy *Czary bez czarów* (oprac. Halina Waszkiel). Zresztą lista tych ostatnich, których nie identyfikujemy z Bogusławskim, jest znacznie dłuższa.

Przyjęty w tomie porządek chronologiczny pokazuje drogę, którą odbył Bogusławski w ciągu tych blisko pięćdziesięciu lat, od *Amanta, autora i sługi*, poprzez *Taczkę occiarza*, *Cud*, czyli *Krakowiaki i Górale*, *Hamleta*, *królewica duńskiego*, po *Wymuszone zezwolenie*. Śledzimy, krok po kroku, jego preferencje i dobór tematów i problemów (m.in. kwestie polityczne, problem podziałów stanowych, równości płci, tolerancji religijnej, kulturowej, ukazanych także przy wykorzystaniu perspektywy egzotycznej czy, jak pisze Anna Kuligowska-Korzeniewska, „przekraczającej granice chrześcijańskiej Europy”. Czasem, jak w *Iskaharze* czy *Przerwanej ofierze*, egzotyczność stanowi kostium, za którym kryją się ważne problemy polityczne, cywilizacyjne, innym razem „służy uatrakcyjnieniu sztuki” – twierdzi Agata Tomaszewicz (*Hermiona*, czyli *Amazonki*). Widzimy, i to w porządku chronologicznym, kolejne wybory tłumaczonych czy przysposobianych autorów, od Moliere z *Przekorammi miłosnymi* (oprac. Aleksandra Rembowska) i *Szkołą kobiet*, Merciera z *Taczką occiarza* (oprac. Henryk Izidor Rogacki), Lessinga z *Emilią Galotti* (oprac. Adrianna Ratajczak), melodramatycznego Kotzebuego, do którego Bogusławski miał chyba słabość, z *Pustelnikiem na wyspie Formentera* (oprac. Sylwia Kolbuszewska), potem *Powtórzonym weselem* (oprac. Magdalena Hasiuk), *Dwoma Klingsbergami* (oprac. Helena Świegocka) i *Mężem pustelnikiem* (oprac. Barbara Michalczyk), Beaumarchais z *Axurem, królem Ormusu* (oprac. Marta Zembrzuska-Kasprzak), Voltairem z *Iskaharem, królem Guaxary* (oprac. Martyna Trębacz), Szekspirem i *Hamletem, królewicem duńskim* (oprac. Jarosław Komorowski), Alfierim i *Saulem* (oprac. Kacper Gugala), aż po Diderota i *Ojca rodziny* (oprac. Paulina Aleksandra Grubek). Oczywiście lista tłumaczonych sztuk i autorów, z których dorobku czerpał Bogusławski,

jest znacznie dłuższa. Wreszcie układ tomu, w porządku chronologicznym, pozwala też obserwować zmienne preferencje w obrębie doboru gatunków dramatycznych komedii, opery, przez dramę i tragedię (o horyzontach tragicznych u Bogusławskiego pisze m.in. Michał Mizera, *Junius*). Pokazuje też wewnętrzne zróżnicowania w obrębie jednego gatunku, nakładanie się estetyk; od *opera seria* (Agata Bieńkowska, *Genowefa, królowa szkocka*) do komediooper, wodewilu (Justyna Gołęcka, *Kamila*; Ryszard Abraham, *Miłość i tajemnica*), od sentymentalizmu do „gotycyzmu sentymentalnego” spod patronatu Szekspira (Krzysztof Mrowcewicz, *Lodoiska*), od tragedii klasycznej po „tragedię miejską” (Tomasz Miłkowski, *Eleonora*), od dramy mieszczańskiej po dramę egzotyczną (*Przerwana ofiara*). Do osobnych już kwestii należy problem recepcji Bogusławskiego i wpływu jego konkretnych sztuk na



twórców takich jak Mickiewicz (Jakub Kasprzak, *Familia szwajcarska*) czy pytań, na ile sztuki Bogusławskiego mogą stanowić źródło historyczne dla współczesnego badacza (Marcin Kula, *Człowiek jakich mało*).

Bardzo ciekawym zagadnieniem, które pojawia się w wielu zamieszczonych w tomie tekstach, jest problem strategii dostosowywania przez Bogusławskiego sztuk autorów, jak to mówiono w XVIII wieku, z „cudzych krajów” do polskiej teatralnej, i nie tylko teatralnej, rzeczywistości. Słowem problem oryginalności, lub jej braku, sztuk Bogusławskiego (pisze o tym m.in. Patrycja Mańka przy okazji *Szkoły obmowy*). Adaptacja, przekład, przysposobienie, trawestacja, tłumaczenie lub, jak kto woli, spolszczenie – Maciej Wojtyczko (w *Kobietach*) wymienia całą listę określeń, którymi opisuje się autorską aktywność dramatyczną Bogusławskiego. Czasem nawet pojawia się kwestia uczciwego przywłaszczenia, jak w przypadku „najpierwszej oryginalnej polskiej opery w dwóch aktach”, *Nędzy uszczęśliwionej*, gdzie nie dość że do kantaty Franciszka Bohomolca „dodano nowe sceny i kilka pieśni, [które] na dwa akty podzielono” (oprac. Paulina Myśliwiec), to w dodatku Bogusławski zdecydował się wydrukować tę sztukę w swoich *Dzielnach dramatycznych* „w zamiarze zachowania onej od zupełnej z czasem zatraty”. To ciekawy i ważny problem dla całej polskiej literatury wieku XVIII, zwłaszcza dla teatru, choćby twórczości Zablockiego. Także gdy spojrzymy na niego z perspektywy współczesnego stosunku do praw autorskich. Jak wyglądałby, warto zapytać, XVIII-wieczny teatr, gdyby wprowadzić do niego współczesne restrykcyjne zasady ochrony praw intelektualnych. Takie dyskusje odbywały się zresztą już nie jeden raz w kręgach teatralnych.

Porządek chronologiczny tomu pozwala zresztą dostrzec przemiany dokonujące się także w podejściu Bogusławskiego do kwestii dostosowania. Od polonizowania w komedii obyczajowej, na przykład w *Mieszczkach modnych* (oprac. Krzysztof Kwiatkowski), do zachowania obcych realiów w dramie mieszczańskiej, jak w *Taczkę occiarza*, w *Uczciwym winowajcu* (oprac. Anna Kuligowska-Korzeniewska), *Ojcu rodziny*.

Ale też w tych 50 tekstach poświęconych kolejnym sztukom Bogusławskiego kryje się opowieść o czasach, w których te sztuki powstawały, o polityce, o aktorach Bogusławskiego i o nim samym. Nie jest to oczywiście opowieść biograficzna, ale siłą rzeczy staje przed nami Bogusławski, w pierwszej części tomu debiutant, potem twórca już dojrzały i chyba spełniony, w każdym razie w sile wieku i odnoszący największe sukcesy, autor *Krakowiaków i Górali* i odtwórca roli Bardosa w jednej osobie, i wreszcie, w ostatniej części tomu, widzimy dobiegającego swych dni jako dyrektor Teatru Narodowego, powoli starzejącego się, targanego finansowymi i życiowymi

problemami człowieka. Refleksja dotycząca tego właśnie okresu, schyłkowego, pojawia się w szeregu artykułów – komentarzy, między innymi do *Koncertu przerwane* (oprac. Tomasz Mościcki) czy do *Dwóch Klingsbergów*.

Zamieszczone w tomie teksty zwykle nie przekraczają kilku stron (całość liczy sobie ich ponad 400), mimo jasno określonej koncepcji, ram reprezentują różne gatunki wypowiedzi, które w jakimś sensie dyktuje problematyka utworu, od problemowych streszczeń począwszy (m.in. *Amant, autor i sługa*, czy Kingi Czaplarskiej *Sardzino, czyli uczeń miłości*), poprzez mikroanalizy czy nawet minimonografie utworów z próbą osadzenia ich w szerszym kontekście kulturowym i historycznym (m.in. Patryk Kencki, *Szkola kobiet*; Andrzej Kruczyński, *Cud albo Krakowiaki i Górale*; Krzysztof Mrowcewicz, *Lodoiska*; Marek Piekut, *Józef w Egipcie*).

Ale do tych analiz, dotyczących kwestii tłumaczenia, rozwoju gatunków, recepcji twórców zachodnich, problemu aktorstwa (Paulina Ozga, *Spazmy modne*), w tym samego Bogusławskiego (m.in. Natalia RYTELEWSKA, *Trzej bracia bliźnięta*), autora piszącego z myślą o rolach także dla siebie, do tych analiz mających charakter badawczo-relacjonujący wdziera się też, co i rusz, refleksja, rzecz by można, ludzka, humanistyczna. Pojawiają się pytania, dyktowane lekturą, typu: czy i my dziś umielibyśmy, czy bylibyśmy zdolni do, albo „czy bylibyśmy gotowi w imię prawa na złożenie ofiary ze swojego życia?” (Marta Bartoszczyk, *Lanassa, czyli Wdowa Malabaru*). Inna refleksja obecna w tym tomie w bardzo wielu artykułach, dla mnie jako historyka literatury niezwykle interesująca, dotyczy kwestii współczesnej atrakcyjności konkretnych, omawianych sztuk Bogusławskiego. Z jakim odbiorem by się dziś spotkały? – pytają autorzy – czy możliwa jest współczesna ich inscenizacja?, czy są nadal teatralnie atrakcyjne dla publiczności i aktualne w swej treści? (m.in. Katarzyna Wojtasik, *Sługa pani*; Apolinary Rzońca, *Duch sprzeciwienia, czyli żona sprzecznica*; Jarosław Kilian, *Fanszeta, czyli Sabaudzka dziewczyna z szalamayką*; Ewa Uniejewska, *Jedna godzina małżeństwa*; Zuzanna Liszewska-Soloch, *Przerwana ofiara*; Ksenia Lebedzińska, *Dwa dni trwogi albo woziwoda paryski*). Karolina M. Lichocińska idzie dalej i pyta nie tylko o aktualność prezentowanej przez siebie sztuki (*Kobieta dotrzymująca sekretu*), ale także o aktualność *Mimiki* Bogusławskiego, „czy środki wyrazu przez Bogusławskiego skrupulatnie opisane w *Mimice* mogłyby poruszyć także widza XXI wieku?”.

Do tej puli pytań należy pytanie Macieja Wojtyszki o współczesną inscenizację sztuki *Kobiety* i w jaki sposób aktualizować, na scenie, kwestię kobiecą w ujęciu XIX-wiecznym. *Koncert przerwany* w opracowaniu Tomasza Mościckiego to znów przyczynek do rozważań dotyczących XVIII-wiecznych, zresztą nie tylko, rozległości kompetencji aktorów.

Gdyby zadano sobie trud – pisze Mościcki – szlachetnej zabawy w inscenizację tej miniaturki po niemal 200 latach zapomnienia, to oczywiście nałożyłaby ona na wykonawców spory trud, wymaga bowiem wszechstronności. Pisał o niej Bogusławski [...] „Tłómacz wybrał onę [operę] umyślnie dla ziednania Polskim Artistom ieszczce iednego małego triumfu nad uprzedzonych mniemaniem iakoby Śpiewacy Polscy, bez żadney znajomości muzyki, samym tylko smyczkiem prowadzeni, wszystkie Opery wykonywali! J.J. Panie Elsnerowa i Kurpińska, doskonale na Fortepianie graniem, JPan Kratzer na skrzypcach a JP Szczurowski na basetli, dowiedli, że muzyka iest rzetelnie ich umiejętnością”.

Tę tak wyraźnie obecną w książce współczesną perspektywę w jakimś sensie narzucił, nieco żartobliwie, Andrzej Strzelecki w swoim krótkim tekście otwierającym ten tom. Pisze w nim bowiem:

Wojciech Bogusławski codziennie przygląda się wszystkiemu, co robię w gabinecie rektora Akademii Teatralnej. [...] Do tej pory nie miał żadnych uwag... Raz tylko się lekko skrzywił, kiedy stawałem obok jego podobizny figurkę Woody'ego Allena. Naprostowałem sytuację i nie ma już między nami żadnych różnic – poza wiekiem. Wydaje mi się, że jestem nieco starszy. W życiu nie umiałbym robić tylu rzeczy naraz. [...] Ale wiem, że żyjąc w kraju, gdzie zawsze w permanentnym sporze będą jacyś Górale z jakimiś Krakowiakami, słowa songu „Żyjmy w zgodzie i pokoju” mogą być wciąż nieustannie aktualne i potrzebne. Czego – tak naprawdę – ani sobie, ani Bogusławskiemu nie życzę, bo on nawet z tantem nic mieć nie będzie.

I wydaje mi się, że w tej próbie aktualizacji Bogusławskiego i jego sztuk chyba najwyraźniej dał znać o sobie instynkt „uczniów Szkoły Dramatycznej”, autorów zamieszczonych w tomie tekstów. Wykładowca filolog czy student filologii polskiej nie zadaje sobie przecież pytań o aktualność *Żwierzynica* Mikołaja Reja, czy nawet *Satyr* Naruszewicza, po prostu analizuje, interpretuje, szuka kontekstów. Ale rasowy teatrolog, reżyser, ktoś, kto żyje w świecie teatru, widzi Bogusławskiego na scenie także i dzisiejszej, i chce wiedzieć, chce znać odpowiedź na pytanie, czy i dziś konkretną sztukę Bogusławskiego publiczność zechce oglądać, czy będzie jakiś intelektualny lub emocjonalny odzew. Sam Bogusławski też na to przyzwala, czy wręcz do tego namawia, wybierając do swoich 12 tomów motto z *Eneidy* Wergiliusza:

„Wspomnienie chwil obecnych jeszcze radować was będzie”. A więc radować i po 200 latach.

Dziela dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego w lekturze Akademii Teatralnej to wydawnictwo wyjątkowe. To opowieść o kolejnych sztukach Bogusławskiego wystawianych przez niego, a potem umieszczanych w jego *Dziela*ch, ale to także opowieść o kontekstach tych sztuk, kontekstach biograficznych, politycznych i kulturowych. To opowieść o dostosowywaniu się do estetycznych wymogów epoki, ale też stawianiu wobec nich w poprzek. To opowieść wreszcie o tym, co zostało aktualne współcześnie.

Trzeba też podkreślić, że całość została bardzo dobrze opracowana redakcyjnie, za co należy się pochwała redaktorom tomu: Kseni Lebedzińskiej, Ewie Uniejewskiej i Marcie Zembrzuskiej-Kasprzak.

I na koniec już inny kontekst, właściwie niezwiązany bezpośrednio z tomem, bo to kontekst kryminalny, ale za to mający sporo wspólnego z teatrem i, jak myślę, z samym Bogusławskim. Jakiś czas temu, gdy wertowałam strony „Kuriera Warszawskiego” – tego samego, który od 1821 roku „prowadził” inny człowiek teatru, Ludwik Adam Duszewski – przykuła moją uwagę króciutka nota kryminalna, mówiąca o jakimś dwukrotnie aresztowanym miłośniku teatru.

Donieśliśmy przed kilka[ma] miesiącami o złodzieju kradnącym garderobę teatralną; skazany on był na chłostę i więzienie; w którym wysiedziawszy czas przeznaczony, powrócił znowu do dawnej czynności: Zakradł się do Magazynu gdzie są złożone części Dekoracji, i po między rozwalinami używanymi w Puszczy pod Hermansztad, tudzież w grócie Króla Leara utworzył sobie mieszkanie, tam sypiał, przebywał po całych dniach, i tylko dla kupienia żywności wykradał się w chwilach gdy wszyscy w południe wychodzili z Teatru po ukończonych probach. Rano dostawał się do garderoby i z niej wybierał podług upodobania rozmaite suknie; nie miał na tym dosyć, poodrznął sznury od dekoracji, co szczęściem wcześniej zostało dostrzeżonem, bo by mogło się stać przyczyną nieszczęścia gdyby pod czas widowiska urwał się i upadł na ziemię iaki Pałac, Świątynia lub cała ulica. Maszyniści weszłym tygodniu urządzając inaczej skład Dekoracji dostali się aż do ruin i groty chroniącej tego złodzieja; był to widok osobliwszy gdy zmalowanej płóciennej skały pokazał się żywy wybladły człowiek mający na sobie długo Koszulę Rzymskiego Kapłana Westy, którą właśnie zabrał dnia tegoż. Ten złodziej ma lat 28, nazywa się Maciej Karpiński; znowu został oddany do więzienia.

Donieśliśmy przed kilka miesiącami o złodzieju kradnącym garderobę Teatralną; skazany on był na chłostę i więzienie; w którym wysiedziawszy czas przeznaczony, powrócił znowu do dawnej czynności: Zakradł się do Magazynu gdzie są złożone części Dekoracji, i po między rozwalinami używanymi w Puszczy pod Hermansztad, tudzież w grócie Króla Leara utworzył sobie mieszkanie, tam sypiał, przebywał po całych dniach, i tylko dla kupienia żywności wykradał się w chwilach gdy wszyscy w południe wychodzili z Teatru po ukończonych probach. Rano dostawał się do garderoby i z niej wybierał podług upodobania rozmaite suknie; nie miał na tym dosyć, poodrznął sznury od dekoracji, co szczęściem wcześniej zostało dostrzeżonem, bo by mogło się stać przyczyną nieszczęścia gdyby pod czas widowiska urwał się i upadł na ziemię iaki Pałac, Świątynia lub cała ulica. Maszyniści weszłym tygodniu urządzając inaczej skład Dekoracji dostali się aż do ruin i groty chroniącej tego złodzieja; był to widok osobliwszy gdy zmalowanej płóciennej skały pokazał się żywy wybladły człowiek mający na sobie długo Koszulę Rzymskiego Kapłana Westy, którą właśnie zabrał dnia tegoż. Ten złodziej ma lat 28, nazywa się Maciej Karpiński; znowu został oddany do więzienia.

do dawnej czynności: Zakradł się do Magazynu, gdzie są złożone części Dekoracji, i pomiędzy rozwalinami używanymi w Puszczy pod Hermansztad, tudzież w grócie Króla Leara utworzył sobie mieszkanie, tam sypiał, przebywał po całych dniach i tylko dla kupienia żywności wykradał się, w chwilach gdy wszyscy w południe wychodzili z Teatru po ukończonych próbach. Rano dostawał się do garderoby i z niej wybierał podług upodobania rozmaite suknie; nie miał na tym dosyć, poodrznął sznury od dekoracji, co szczęściem wcześniej zostało dostrzeżonem, bo by mogło się stać przyczyną nieszczęścia, gdyby podczas widowiska urwał się i upadł na ziemię jaki Pałac, Świątynia lub cała ulica. Maszyniści w zeszłym tygodniu urządzając inaczej skład Dekoracji, dostali się aż do ruin i groty chroniącej tego złodzieja; był to widok osobliwszy, gdy z malowanej płóciennej skały pokazał się żywy wybladły Człowiek mający na sobie długą Koszulę Rzymskiego Kapłana Westy, którą właśnie zabrał dnia tegoż. Ten złodziej ma lat 28, nazywa się Maciej Karpiński, znowu został oddany do więzienia.

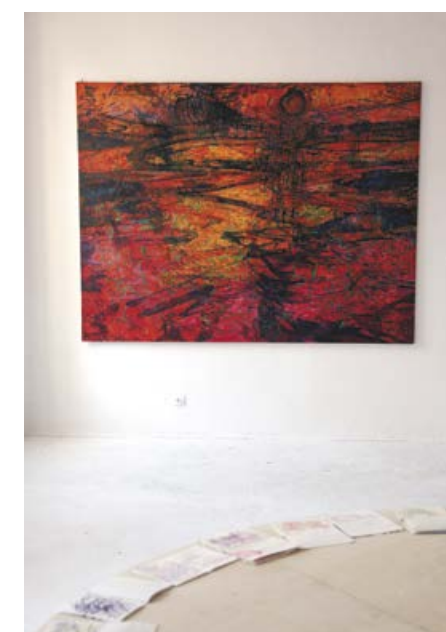
Cała historia miała miejsce w roku 1822, w maju. Opisano ją bowiem w niedzielnym numerze z 19 maja. Niespełna dwa miesiące wcześniej, 29 marca, Bogusławski wybrał na swój benefis *Króla Leara* „tragedię w pięciu aktach, z angielskiego, pana Shakespeara” i zagrał w niej w roli głównej. Najwyraźniej to właśnie w dekoracjach z tego przedstawienia buszował Maciej Karpiński... Inną już sprawą jest to, że ta sama dekoracja – jakby ponad podziałami estetycznymi – obsługiwała zarówno melodramat *Puszcę pod Hermannstadt, czyli małżonkę fałszywą*, jak i tragedię, w której wystąpił Bogusławski, czyli *Króla Leara*.

Elżbieta Wichrowska – literaturoznawca i kulturoznawca, profesor nauk humanistycznych. Zajmuje się problemami literatury i kultury Oświecenia oraz Wielkiej Emigracji, edytor. Autorka publikacji monograficznych, artykułów i edycji m.in. pierwszej w Polsce antologii poezji wolnomularskiej XVIII i XIX wieku (1995). Wydała nieznaną dziennik Antoniego Ostrowskiego przedstawiający pierwsze miesiące działalności Andrzeja Towiańskiego i jego związki z Adamem Mickiewiczem (Ten biedny Mickiewicz 2006), problemom literatury dokumentu osobistego poświęcona została Twoja śmierć. Początki dziennika intymnego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku (2013). Od 2008 do 2011 wicedyrektor w Instytucie Polonistyki Stosowanej; obecnie (od 2011) Kierownik Studiów Doktoranckich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka powieści.

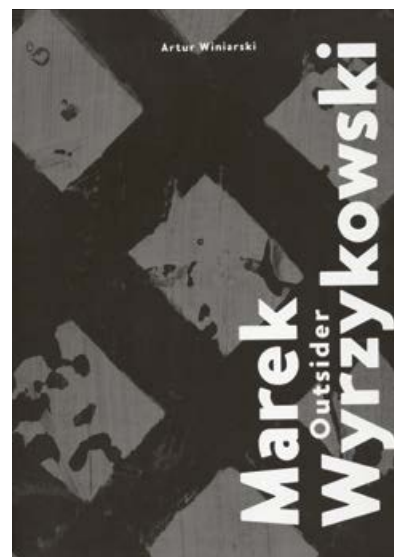


Akademia Otwarta 2016 – wystawa podsumowująca rok akademicki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Aspiracje 2(44) 2016



Fot. Katarzyna Blesznowska-Kornilowicz



Artur Winiarski

Marek Wyrzykowski. Outsider, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016, 212 s., ilustr., 31 cm

Marek Wyrzykowski. Outsider Artura Winiarskiego to pierwsze opracowanie poświęcone twórczości żyjącego w latach 1951–2014 artysty malarza, profesora sztuk plastycznych, absolwenta i pedagoga ASP w Warszawie. Autor analizuje dostępne dzieła Wyrzykowskiego, przedstawia realia lat 70. ubiegłego wieku, w których malarz miał bardzo udany debiut i odnosił sukcesy nie tylko w Polsce, ale i Belgii, a także zastanawia się nad przyczynami jego późniejszego niebytu w życiu artystycznym i w historii sztuki współczesnej, analizuje życiową postawę twórcy, którego „malarstwo nie daje się przyporządkować do końca żadnemu z nurtów – realne zdawałoby się formy lewitują w niedookreślonej przestrzeni rozbudowywanych często w głąb plam i nieregularnych arabesk. Malarz prostoty i komplikacji, euforii i zniechęcenia, pleśni pokrywającej piękno, absurdalnych derywacji losu ludzkiego. Malował pojęcia, a nie rzeczy”. Wyrzykowskiego wspominają także przyjaciele i współpracownicy: Stanisław Andrzejewski, Rafał Kowalski, Zbigniew Taranienko i Krzysztof Wachowiak. Autorem projektu graficznego jest Błażej Ostojka Lniski.

Nie jest możliwe zajmowanie się twórczością Marka Wyrzykowskiego bez zadania tego elementarnego pytania, które wręcz ciąży się na usta, gdy myślimy o tej niezwykle indywidualności malarskiej. Daczego ten wybitny malarz został tak pominięty? Skąd ta nieobecność? Skąd niewiedza o nim, skąd ten niebyt? [...] Jego debiut w połowie lat siedemdziesiątych został dostrzeżony. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych bardzo często wystawiał, wielokrotnie za granicą. Właśnie w tym okresie jego



twórczość osiągnęła pełnię, miał obrazy i miał przekonywującą propozycję artystyczną... i nic. [...] Wypracował własny, niepowtarzalny styl, indywidualne, niepodrabialne pismo malarskie, odrębną i niezapożyczoną od nikogo poetykę i tematykę malarskiej wypowiedzi. Udało mu się sformułować przekonywujący program artystyczny. Stworzył wyrazisty system kodów malarskich. Szczególną uwagę skupił na problemie nawiązania dialogu pomiędzy współczesnością malarstwa i jego środkami obrazowania a tradycją antyku. Odnosił się tym samym, w jakiejś mierze, do inspiracji mitem i sztuką starożytnej Grecji i antycznego Rzymu [...]. Poszukiwał dróg nawiązania kontaktu z mitem i literaturą. Stworzenia nowych możliwości intuicyjnej interpretacji drogą malarskiego znakowania tych obszarów, które dotąd skutecznie wymykały się z pola zainteresowań polskich malarzy współczesnych, poza nielicznymi wyjątkami. Jednak Zbigniew Makowski czy Henryk Waniek wyraźnie ciążyli ku surrealizmowi, który Markowi Wyrzykowskiemu był całkowicie obcy. On wątki literackie czy mit interpretował wyłącznie przy pomocy rozwiązań malarskich – gestu, znaku, rytmu, odprysku, wytrawiania i wymywania, nie zaś środkami bliższymi malarskiej precyzji, ilustracji, kaligrafii czy nawet fotografii.

fragment tekstu Artura Winiarskiego (s. 8)

Ryszard Bolesławski

Lekcje aktorstwa. Teksty z lat 1923–1933, wybór, redakcja, tłumaczenie Ewa Danuta Uniejewska, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2015, 280 s., ilustr., 21 cm (Studia o teatrze 11)

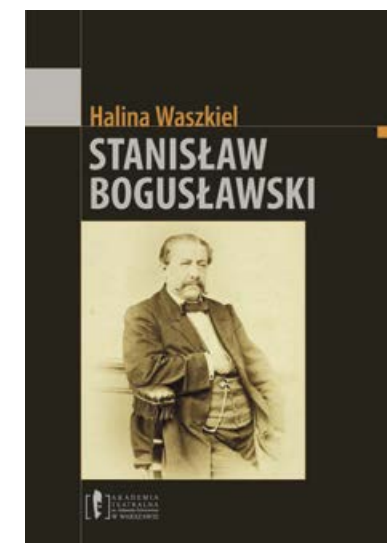
Ryszard Bolesławski (1889–1937), aktor i reżyser teatralny i filmowy, pedagog. W 1908 roku dołączył do zespołu Moskiewskiego Teatru Artystycznego, gdzie debiutował rolą Bielajewa w *Miesiącu na wsi* Turgieniewa. Współpracował z Edwardem Gordonem Craigm przy *Hamlecie* (1912), wcielając się w postać Laertes. Reżyser cenionych spektakli w I Studio MChT (m.in. *Nadzieja*, *Wędrownie kaleki*), a także przedstawień w Teatrze Polskim w Warszawie (m.in. *Mieszczanin szlachcicem*, *Milosierdzie*). W 1922 roku wyemigrował do Nowego Jorku, gdzie otworzył szkołę The American Laboratory Theatre wzorującą się na osiągnięciach moskiewskiego studia. Autor esejów i artykułów dotyczących sztuki aktorskiej, a także powieści biograficznych (*Lances Down*, *Way of the Lancer*). Pod koniec lat 20. XX wieku przeniósł się do Hollywood i poświęcił twórczości filmowej, współpracując z takimi gwiazdami, jak Greta Garbo, Marlena Dietrich, Gary Cooper czy Irene Dunne.

Różnica między aktorem „przeżywającym rolę” a tym, który tylko „imituje życie”, jest taka sama jak między „żywą istotą” a „mechaniczną lalką”. Nieważne, jak precyzyjne będą to próby kopiowania życia – nie przeżywając emocji, aktor nigdy nie będzie w stanie dotrzeć do widza i zachwycić go. Może zadziwiać go, a nawet zdumiewać, ale nigdy nie będzie w stanie przeniknąć w jego duszę i go poruszyć, wyrzucić na nim wrażenia. Innymi słowy, nie pokaże widzowi „lepszego życia”, a tylko „odbicie”, jego imitację. [fragment książki]

Bolesławski przypomina, czym sztuka teatru i aktora była, bywała i czym może być. Jakie owoce przyniesie to pobudzenie naszej pamięci, pozostaje na razie pytaniem. Jedno jest pewne. Jego wypowiedzi o sztuce aktorskiej dzięki pracy tłumaczki stają się częścią polskiej kultury i ważnym źródłem dla badaczy.

Jarosław Gajewski

Ewa Danuta Uniejewska – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, obecnie studentka Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Humanistycznospołecznym SWPS w Warszawie. Autorka m.in. artykułów, recenzji i wywiadów publikowanych na łamach kwartalników „Aspiracje”, „Scena” i „Nietakt!”. Sekretarz redakcji warszawskiej portalu Teatralny.pl. Laureatka Stypendium „Młoda Polska”.



Wydawnictwo Akademii Teatralnej poleca także:

Halina Waszkiel

Stanisław Bogusławski, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2010, 618 s., ilustr., 24 cm (Studia o teatrze 3)

Stanisław Bogusławski (1804–1870) – syn wielkiego Wojciecha oraz ojciec wybitnego krytyka teatralnego, Władysława. Początkowo planował karierę wojskową, ale po klęsce powstania listopadowego (w którym brał udział) poświęcił się teatrowi i literaturze. Zadebiutował w 1833 roku i przez niemal 30 lat występował w teatrach warszawskich jako aktor dramatyczny i komediowy, szczególnie ceniony w rolach szlagonów i starych wiarusów. Największą sławę zyskał jako komediopisarz, autor między innymi *Starej romantyki*, *Lwów i lwic*, *Opieki wojskowej* czy *Stolików magnetycznych*.

Monografia ta usiłuje przywrócić Stanisławowi Bogusławskiemu należne miejsce w historii polskiej literatury oraz teatru.

Dr Halina Waszkiel – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, następnie asystent w Zakładzie Literatury XIX wieku w białostockiej Filii Uniwersytetu Warszawskiego i na białostockim Wydziale Lalkarskim warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, redaktor w Dziale Wydawniczym Muzeum Narodowego w Warszawie i wieloletni kustosz Muzeum Teatralnego w Warszawie. Obecnie adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku). Autorka prac z zakresu teatru i dramatu XIX i XX wieku, monografii *Stanisław Bogusławski*, a także esejów i recenzji dotyczących teatru, dramatu oraz teatru lalek.

Kalendarium

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

MARZEC

marzec – kwiecień

W AT odbyły się wybory władz uczelni na kadencję 2016–2020. Rektorem został prof. Wojciech Malajkat, dziekanem Wydziału Aktorskiego – dr Marcin Perchuć, Reżyserii – dr hab. Jarosław Kilian, Wiedzy o Teatrze – dr Tomasz Plata, Sztuki Lalkarskiej – dr hab. Artur Dwulit.

2 marca

Na Wydziale Grafiki ASP miał miejsce pokaz filmów *Malarze robią filmy*, któremu towarzyszyła dyskusja z udziałem Przemysław Kwieka, Jarosława Lustycha, Ryszarda Ługowskiego, Sławomira Marca, Tomasza Sikorskiego i Pauliny Sylwestrowicz.

8–11 marca

Podczas imprezy arena DESIGN 2016 na terenie Międzynarodowych Targów Poznańskich zaprezentowano wystawę członków Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych *SPFP Pin it!*. Z ASP udział wzięli: Wojciech Małolepszy, Jakub Marzoch, Tomek Rygalik, Wojciech Wybieralski. Kuratorzy wystawy: Mikołaj Wierszyłowski i Nikodem Szpunar.

8 marca – 3 kwietnia

W Galerii (-1) Centrum Olimpijskiego PKOl miała miejsce wystawa Katarzyna Stanny zatytułowana *Wybór*. Artystka jest adiunktem na Wydziale Sztuki Mediów ASP.

9 marca – 12 kwietnia

W Galerii Bardzo Biała na wystawie *Piasek w sercu* pokazano prace Aleksandry Liput, studentki IV roku Wydziału Malarstwa ASP.

12–20 marca

W Galerii Radost w Hawierzowie (Czechy) odbyła się wystawa *Painted Havirov*. W ekspozycji uczestniczyli artyści ze Słowacji, z Czech, Węgier i Polski, którą reprezentowali artyści z ASP: Yui Akiyama, Joanna Dzi duch, Zuzanna Litawińska, Mateusz Pawlak, Szawel Plóciennik i Igor Przybylski.

12 marca – 22 maja

W Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku zaprezentowano ekspozycję *Stanisław Czajkowski (1878–1954). Malarstwo. Wystawa z kolekcji prywatnej*. Artysta w latach 1927–1928 prowadził w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie kurs pejzażu, a w 1950 roku został powołany na stanowisko profesora ASP.

15–28 marca

Na Wydziale Malarstwa ASP pokazano wystawę rysunku Sebastiana Winklera, studenta z pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego.

17 marca

W galerii Autonomia odbyło się spotkanie dotyczące projektu adaptacji budynku Wydziału Malarstwa. Projekt realizowano w Pracowni Rysunku dr. hab. Pawła Boltryka, prof. ASP. Spotkanie zorganizował Tomasz Trzupiek, student Wydziału Malarstwa.

18 marca – 6 kwietnia

W Galerii Sztuki Wystawa zaprezentowano ekspozycję prac Wojciecha Tylbora-Kubrakiewicza zatytułowaną *Nieodwracalne*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Grafiki ASP.

18 marca – 27 kwietnia

W Galerii Podlaskiej w Białej Podlaskiej pokazano prace Aleksandry Rzeszowiak na wystawie *Upierzenia*. Artystka jest doktorantką na Wydziale Malarstwa ASP.

21 marca – 11 kwietnia

W galerii Salon Akademii oraz w Sali Senatu ASP miała miejsce wystawa *Spotkanie pokoleń. Malarze warszawskiej Akademii z kolekcji Krzysztofa Musiała*. W Sali Senatu umieszczono prace uznanych malarzy i wieloletnich profesorów Wydziału Malarstwa, klasyków polskiej sztuki powojennej, a w Salonie Akademii – dzieła twórców kilku pokoleń i różnych nurtów sztuki, od klasyków współczesności przez dojrzałych twórców debiutujących w latach 70. i 80. XX wieku po artystów najmłodszej generacji. Artysty: Stanisław Baj, Tymek Borowski, Tomasz Ciecierski, Jan Cybis, Jan Dobkowski, Tadeusz Dominik, Eugeniusz Eibisch, Wojciech Fangor, Stefan Gierowski, Ryszard Grzyb, Koji Kamoji, Arkadiusz Karapuda, Aleksander Kobzdej, Łukasz Korolkiewicz, Jarosław Modzelewski, Artur Nacht-Samborski, Włodzimierz Pawlak, Teresa Pągowska, Igor Przybylski, Jacek Sempoliński, Jacek Sienicki, Marek Sobczyk, Antoni Starowieyski, Henryk Stażewski, Paweł Susid, Leon Tarasewicz, Jan Tarasin, Tomasz Tatarczyk, Mariusz Woszczyński, Ryszard Winiarski, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Rajmund Ziemiński, Wojciech Zubala.

KWIECIEŃ

1–8 kwietnia

W ramach wymiany naukowej między Wydziałem Aktorskim Bilkent Üniversitesi i Wydziałem Reżyserii AT gościli w Warszawie studenci z Ankary – Melisa Berberoğlu, Berk Cem Göksel, Naz Goktan, Ahmet Kılıç oraz nauczyciele Jason Hale i Meltem Keskin. Efektem warsztatów studentów były etudy ruchowe inspirowane poezją Nazima Hikmeta.

4 kwietnia

Studenci Wydziału Aktorskiego AT – Kamil Studnicki (III rok) i Justyna Kowalska (IV rok) dołączyli do grona 46 najlepszych interpretatorów Szekspira wybranych spośród studentów 20 szkół teatralnych z Wielkiej Brytanii oraz z Shenyangu i New Jersey. Reprezentowali Polskę na prestiżowym San Wanamaker Festival organizowanym przez Teatr The Globe w Londynie. Scena z *Hamleta* Szekspira w reż. Waldemara Raźniaka odegrana została dla 1600 widzów w słynnej repli teatru elżbietańskiego.

.....

W AT odbył się dzień otwarty Wydziału Reżyserii. Kandydaci mogli spotkać się z dziekanem prof. Maciejem Wojtyszką i obejrzeć *Opowieść ostatniej chryzantemy* – spektakl w reż. studenta III roku Piotra Kurzawy oraz *Samoobsługę* Harolda Pintera, etiudę w reż. studentki II roku Julii Szymt-Krych.

4–30 kwietnia

W galerii o22 zaprezentowano wystawę *Jolanna Golaszewska. Malarstwo*. Artystka jest profesorem na Wydziale Malarstwa ASP.

5 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyło się spotkanie z cyklu „Evviva l' arte”. Gościem był Ignacy Gogolewski – absolwent warszawskiej PWST, aktor teatralny, filmowy, telewizyjny, odtwórca ponad 200 ról. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń.

6 kwietnia

W galerii Salon Akademii zaprezentowano książkę *Władysław Skoczylas (1883–1934)*. Spotkanie z autorką Marylą Sitkowską poprowadziła Dorota Folga Januszewska.

6–12 kwietnia

W galerii studenckiej Kaplica pokazano wystawę *Strzeszewski / Malinowski: malarstwo studentów z Wydziału Malarstwa ASP*.

7 kwietnia – 16 maja

W Galerii Działań na wystawie *Obraz. Struktura. Przestrzeń* zaprezentowano prace Jacka Dyrzyńskiego, Joanny Dziduch, Daniela Gerlachy, Dominiki Grabowskiej, D.W. Karolaka,

Moniki Kopczewskiej, Dominiki Kossakowskiej, Zuzanny Litawińskiej, Wiesława Luczaja, Dominika Mikołajczyka, Jolanty Mikuły, Jana Mioduszewskiego, Oli Modzelewskiej, Mateusza Pawlaka, Josefa Piláta, Barbary Rej, Anny Stawowczyk, Agnieszki Strojnej, Moniki Trzupiek, Tomasza Trzupka, Stefanii Yerka i Agnieszki Zabrodzkiej z prowadzonej przez prof. Jacka Dyrzyńskiego Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa ASP.

7 kwietnia – 26 czerwca

W Centrum Aktywności Twórczej w Ustce miała miejsce wystawa *Mirosław Balka – Gątki przestrzeni*. Artysta prowadzi Pracownię Działań Przestrzennych na Wydziale Sztuki Mediów ASP

8–26 kwietnia

W Galerii Sztuki Wystawa pokazano prace Marka Ejsmonda-Ślusarczyka na wystawie *Unikać kontaktu z oczami*. Artysta w 2014 roku obronił doktorat na Wydziale Malarstwa ASP.

9 kwietnia

W parku marsz. Edwarda Rydza-Śmigłego na Solcu odbyła się akcja *Zanim Kwiaty Zakwitną* – projekt studentów i doktorantów z warszawskiej i gdańskiej ASP. Artysty: Marcei Adamczyk, Marcin Afrykański, Svitlana Bezko, Agnieszka Urszula Cioch, Anna Krzemińska, Zuzanna Litawińska, Anna Marczak, Patryk Różycki, Aleksandra Szczodry, Anna Szmuda, Anna Szymańska. Kuratorzy: Anna Krzemińska, Aleksandra Szczodry.

9–30 kwietnia

W galerii Apteka Sztuki zaprezentowano wystawę prac Agnieszki Cieślińskiej-Kaweckiej *Drzewo życia*. Artystka jest profesorem na Wydziale Grafiki ASP.

10 kwietnia

W Sali Teatru Szkolnego Wydziału Sztuki Lalkarskiej AT z siedzibą w Białymstoku odbyła się premiera spektaklu dyplomowego *Pospolite żywoty martwych Polaków* w reż. Marcina Wierchowskiego.

13–20 kwietnia

W galerii studenckiej Kaplica zaprezentowano wystawę *Piotr Wesółowski & Agata Słowak* studentów z Wydziału Malarstwa ASP.

13 kwietnia – 12 czerwca

W Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce pokazano wystawę *Władysław Skoczylas (1883–1934)*. Kuratorka: Maryla Sitkowska – w latach 1990–2013 dyrektor Muzeum ASP.

14–28 kwietnia

Na Wydziale Malarstwa ASP miała miejsce wystawa rysunku studentów z Pracowni 67 dr. hab. Tomasza Milanowskiego, prof. ASP. Uczestnicy wystawy: Weronika Alberska, Alicja Drzymalska, Truda Duda, Maria Jagłowska, Zuzanna Litawińska, Jolanta Mikula, Agnieszka Palińska, Zofia Palucha, Lena Prokopczyk, Adrianna Sęk.

14–29 kwietnia

W Fundacji Galeria Autonomia odbyła się wystawa *Zofia Palucha Guest: Gabriel Pedrosa*. Artystka jest studentką IV roku na Wydziale Malarstwa ASP.

15 kwietnia – 15 maja

W Centrum Łowicka na wystawie *Się dotykamy* zaprezentowano m.in. prace pedagogów z ASP – Wiesława Luczaja z Wydziału Malarstwa i Ryszarda Ługowskiego z Wydziału Grafiki.

16 kwietnia – 31 maja

W Centrum Aktywności Twórczej w Ustce miała miejsce wystawa poplenerowa *Morze w swobodnym geście artysty*. Uczestnikami byli studenci i doktoranci z Pracowni Malarstwa prof. Jarosława Modzelewskiego: Yui Akiyama, Agnieszka Cioch, Mariusz Kachel, Maja Katelikova, Ada Lewicka, Mateusz Pawlak, Jozef Pilat, Szawel Płóciennik, Aleksandra Szczodry, Paweł Stręk, Sebastian Winkler, Paulina Żuk. Prowadzący warsztaty: Igor Przybylski.

17 kwietnia – 18 maja

W Hoppines Beer & Food zaprezentowano wystawę *Ze szkicownika* Julii Jarzyny i Kamili Śladowskiej, studentek na Wydziale Malarstwa w Pracowni Rysunku dr hab. Joanny Golaszewskiej, prof. ASP.

18 kwietnia

Wydział Wiedzy o Teatrze AT zaprosił na dzień otwarty. Podczas spotkania można się było dowiedzieć, jak studiuje się na WoT, porozmawiać z wykładowcami od profesorów po asystentów oraz ze studentami. Elementem dodatkowym były warsztaty teatrologiczne – tematem był teatr publiczny w roku jubileuszu 250-lecia.

19–20 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyły się pokazy *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta, libretto – Emanuel Schikaneder, opieka artystyczna – Ryszard Peryt i Aleksandra Resztik. Spektakl jest owocem kilkumiesięcznej współpracy studentów Wydziału Reżyserii AT, studentów Wydziału Wokalnego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina oraz studentów Wydziału Scenografii ASP. Z partytury *Czarodziejskiego fletu* zostało wybrane pięć fragmentów. Czworo studentów III roku reżyserii (Agnieszka Baranowska, Piotr Kurzawa, Justyna Misiuk, Michał Zdunik) przygotowało te sceny we własnych, niezależnych koncepcjach inscenizacyjnych przy akompaniamencie fortepianu. Śpiewali studenci Wydziału Wokalnego z różnych roczników. Dyrygent: Svyatoslav Moshegov. Pianści: Piotr Latożyński, Julia Samojło, Emilio Bayon.

19–29 kwietnia

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę *Marek Wyrzykowski. Outsider*. Promocja monografii artysty autorstwa Artura Winiarskiego miała miejsce 22 kwietnia. Kurator: Artur Winiarski – pedagog na Wydziale Malarstwa ASP, prodziekan w kadencji 2012–2016.

20–22 kwietnia

Na Wydziale Sztuki Lalkarskiej AT z siedzibą w Białymstoku odbył się pokaz piosenki francuskiej *Strzeż się goryla* w wykonaniu studentów III roku WSL.

20–26 kwietnia

W galerii studenckiej Kaplica pokazano wystawę malarstwa *Barbara Dziubasik / Klaudia Jaszczuk*, studentek z Wydziału Malarstwa ASP.

21 kwietnia – 5 maja

W Galerii Spokojna miała miejsce wystawa *Art fragments from Albertina Academy of Fine Arts of Turin*. Uczestnicy: zFStudio (Giacomo Ganduglia i Asia Gandoglia), Stefano Allisiardi, Viola Barovero, Arianna Bazzini, Andrea Bertone, Rica Cerbarano, Emilia Croce, Serena Debianchi, Federica Fontana, Mohammad Forouzandeh Shahraki, Oscaro Giachino, Roberto Giuoco, Stefano Gusella, Kiril Hadzhiev, Raja Khairallah, Elisa Latini, Mattia Malvicino, Alice Preschi, Ottavia Piazza, Silvia Roiatti, Dario Santoro, Stefano Scagliola, Gianpaolo Silletta.

.....

W Cynamon & Kardamon odbyła się wystawa Joanny Mazuś, studentki na Wydziale Malarstwa ASP.

23–24 kwietnia

Na Wydziale Sztuki Lalkarskiej AT z siedzibą w Białymstoku odbyły się dni otwarte dla kandydatów. Zorganizowano szereg warsztatów oraz pokazano prace studentów kierunku aktorskiego.

23 kwietnia – 25 maja

W prywatnej galerii sztuki im. Jacka Sempolińskiego spa spot w Nałęczowie zaprezentowano wystawę *Wojciech Zubala. Malarstwo*. Artysta jest profesorem na Wydziale Malarstwa ASP i prorektorem ds. studenckich od 2012 roku.

24 kwietnia

Daria Kopiec, studentka Wydziału Reżyserii AT, na VAFI – International Children and Youth Animation Film Festival Varaždin w Chorwacji otrzymała II nagrodę w kategorii MAXI za film animowany *Gucio zaczarowany*, wyprodukowany przez Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach.

26 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyła się promocja książki rektora Andrzeja Strzeleckiego *Człowiek z parawanem*. Wieczór prowadził Wojciech Malajkat. W programie – m.in. spektakl *Parawan* z udziałem autora i studentów AT.

27 kwietnia – 5 maja

W galerii studenckiej Kaplica pokazano wystawę malarstwa *Grzegorz Pieniak / Michał Rogoziński* studentów z Wydziału Malarstwa ASP.

.....

W Pracowni nr 7 na Wydziale Grafiki ASP odbyła się wystawa prac Agnieszki Cioch.

28 kwietnia – 18 maja

W Galerii Sztuki Wystawa na ekspozycji *Pracownia Rysunku 64* zaprezentowano rysunki studentów Wydziału Malarstwa ASP z pracowni prowadzonej przez prof. Ryszarda Sekulę. W wystawie udział wzięli: Kaja Adamczewska, Paulina Gawryszewska, Bartosz Głowacki, Łukasz Jankowicz, Łukasz Malinowski, Valeriya Malselskaya, Karolina Ratajczyk, Łukasz Rudnicki, Ryszard Sekuła, Paweł Stręk, Dominika Szosłak, Paulina Waslas, Ola Wodzelewska, Paulina Żuk.

29 kwietnia

W Auli AT odbyło się czytanie performatywne sztuki Nikolaja Chalezina *Przyszedłem – opowieść w siedmiu kolorach* w reż. studenta Wydziału Reżyserii Damiana Necia.

29 kwietnia – 10 maja

Na dziedzińcu ASP pokazano rzeźby Romana Pietrzaka, profesora z Wydziału Rzeźby.

MAJ**3–13 maja**

W WL4 Przestrzeń Sztuki w Gdańsku na wystawie *Stymulanty i stymulatory* zaprezentowano prace m.in. Elwiry Sztetner, zatrudnionej na stanowisku asystenta na Wydziale Malarstwa ASP, oraz Urszuli Dulewicz, absolwentka tego wydziału.

5 maja

W Centrum im. Jana Nowaka Jeziorańskiego odbyła się poplenerowa wystawa studentów i doktorantów warszawskiej i gdańskiej ASP *Warszawa w sztuce '16*. Artyści: Svitlana Bezkorovaina, Agnieszka Cioch, Truda Duda,

Asia Dziduch, Maja Olga Katelikova, Anna Krzemińska, Alicja Kubicka, Michał Laskowski, Zuzanna Litawińska, Łukasz Ławrynowicz, Anna Marczak, Patryk Różycki, Aleksandra Szczodry, Anna Szmuda.

5–13 maja

Na wystawie *Reminiscencje* rysunki pokazali studenci Wydziału Malarstwa z Pracowni 66 prof. Czesława Radzkiego: Paulina Bielawska, Agnieszka Cioch, Gawel Dykas, Łukasz Dymiński, Joanna Dziduch, Dominika Grabowska, Martyna Górecka, Joanna Jasińska, Maja Olga Katelikova, Agnieszka Kocoń, Michał Łapczyński, Natalia Majcherowicz, Anna Mamica, Michał Rogoziński, Michalina Rybicka, Julia Słonecka, Gabriela Szymańska, Monika Szymkowska, Anna Wostruchowate, Agnieszka Wychowaniec, Kasia Zielska.

5–20 maja

W Fundacji Galeria Autonomia zaprezentowano malarstwo Miriam Stołowskiej, studentki IV roku Wydziału Malarstwa ASP.

5–27 maja

W Gostyninie w galerii Miejskiego Centrum Kultury miała miejsce wystawa *Dokąd*, z udziałem artystów malarzy związanych z Pracownią Technologii i Technik Malarstwa Ściennego na Wydziale Malarstwa ASP: Izabeli Bigelmajer, Pauliny Dzieduszyckiej-Martusewicz, Huberta Gdaka, Iwony Golor, Anny Klys, Mateusza Ługowskiego, Sylwestra Piędziejewskiego, Ewy Przanowskiej, Justyny Szeligi, Tomasza Trzupka, Wanessy Zappi-Taylor, Olgi Żuchowskiej. Współorganizatorem i pomysłodawcą wystawy był Sylwester Piędziejewski, adiunkt na Wydziale Malarstwa.

6–31 maja

W galerii Salon Akademii pokazano wystawę *Symulatory – z kolekcji OBMS Daniela Zielińskiego*. Artysta jest asystentem na Wydziale Wzornictwa ASP.

7 maja – 10 czerwca

W galerii Piekary w Poznaniu zaprezentowano wystawę *Bogusław Szwacz – Liczy się tylko abstrakcja! Prace z lat 40. i 50*. Artysta był pedagogiem w ASP w latach 1948–1982.

9 maja

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbył się premierowy pokaz spektaklu warsztatowego IV roku Wydziału Aktorskiego *projekt zero: #walkaogień*. Muzyka: Henryk Mikołaj Górecki (Symphony no 4 „Tansman Episodes”). Kostiumy: Joanna Załęska. Konsultacja reżyserska: Igor Gorzkowski. Choreografia: Iwona Pasińska. Występują: Weronika Humaj, Wiktoria Wolańska, Maciej Cymorek, Maciej Zuchowicz, Joanna Sokolowska.

10–15 maja

W Łodzi miał miejsce 34. Festiwal Szkół Teatralnych. Wydział Aktorski AT zaprezentował *Barbarzyńców* Maksyma Gorkiego w reż. Adama Sajnuka, *Awanturę w Chioggi* Carlo Goldoniego w reż. Waldemara Śmigasiewicza i *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Petra Zelenki w reż. Marcina Hycnara.

11 maja

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyło się spotkanie z cyklu „Evviva l'arte” – gościem był Jerzy Maksymiuk, dyrygent, pianista i kompozytor, założyciel Polskiej Orkiestry Kameralnej. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń.

11–29 maja

W galerii Promocyjna pokazano wystawę *Eksploatacja* Leszka Margasińskiego, absolwenta ASP. Ekspozycja powstała dzięki nagrodzie – stypendium *Inicjatywy ENTRY* 2015 (fundatorzy Agnieszka i Paweł Gieryńscy oraz Dariusz Wasylkowski) i ASP.

12–14 maja

W Auli AT odbył się pokaz spektaklu egzaminacyjnego II roku Wydziału Reżyserii i III roku Wydziału Aktorskiego *Córki Leary* Elaine Feinstein w reż. studentki WR Darii Kopiec, pod opieką prof. Wojciecha Adamczyka.

12 maja – 19 czerwca

W Muzeum Lubelskim zaprezentowano retrospektywną wystawę sztuki prof. Sławomira Marca *moje WSZYSTKO* oraz nową książkę artysty, będąca rodzajem bogato ilustrowanego autokomentarza. Pół godziny przed wernisażem Marzec wykonał na

dziedzińcu performans zatytułowany *Zaślona Parrazjosa*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Grafiki ASP.

13–31 maja

W lokalu Dwóch Takich miała miejsce wystawa studentów I roku Wydziału Malarstwa *Jedziemy z tym...* Udział wzięli: Małgorzata Sobieraj, Franciszek Wolski, Agata Rusztyn, Kamila Śladowska, Julia Jarzyna, Kamila Sipińska, Maciek Kozicki, Aleksandra Makuch, Nina Kohler, Adrianna Konopka, Gabriela Prokop, Robert Szewczyk. Kurator: Robert Szewczyk. Opiekun artystyczny wystawy: Sławomir Gębczyński, asystent w pracowni dr hab. Joanny Golaszewskiej, prof. ASP.

13 maja – 2 czerwca

W Galerii Arttrakt pokazano wystawę malarstwa Jarosława Modzelewskiego *Dlaczego czas mija, dlaczego mija czas?* Artysta jest profesorem na Wydziale Malarstwa ASP.

13 maja – 30 czerwca

W galerii Ego w Poznaniu odbyła się wystawa Leona Tarasewicza *Światło obrazów*. Artysta jest profesorem na Wydziale Sztuki Mediów ASP.

14 maja

Podczas Nocy Muzeów zaprezentowano: PRZY KRAKOWSKIM PRZEDMIEŚCIU 5: [na dziedzińcu ASP](#)
– *Wideomapowanie* – prace przygotowane przez artystów i studentów pod kierownictwem Rocha Forowicza;
– piec węgierski do wypału ceramiki, zbudowany przez dr. hab. Stanisława Bracha i studentów z Pracowni Ceramiki Wydziału Rzeźby;
– wystawy prac studenckich;
– przy pasażu Niżyńskiego (przy Klubie Eufemia) formę Uwikłanie wykonaną przez Grupę Rica z Wydziału Malarstwa; [w budynku Wydziału Malarstwa](#):
– w Pracowni 64 prof. Wojciecha Cieśniewskiego wystawę *64/91+1+1+1+1+1+1+1+1=Adamczyk+Drzymalska+Jasik+Jaszczuk+Kofta+Matelska+Słowak+Strzeszewski+Wesołowski*;
– w Pracowni 55 dr. hab. Andrzeja Rysińskiego, prof. ASP ekspozycję prac: Weroniki

Alberskiej, Iwony Golor, Marii Jagłowskiej, Aleksandry Liput, Joanny Mazuś, Dominiki Mikołajczyk i Agnieszki Strojny;
– wystawę studentów z Pracowni Rzeźby dr. hab. Jakuba Łęckiego, prof. ASP; [w budynku Wydziału Grafiki](#):
– projekt rzeźbiarski *Jezus GMO – Sonia Jaszczynska, Wiktoria Mańkowska*;
– giełdę prac studentów i pokazy odbijania linorytu; [w galerii studenckiej Kaplica](#):
– grę interaktywną *Bitwa komiksowa*, koncert zespołu Miood (live), *Studium UFO* (otwarte warsztaty); [w galerii Salon Akademii](#):
– wystawę *Symulatory – z kolekcji OBMS Daniela Zielińskiego*, z autorskim oprowadzaniem po wystawie;
– spotkanie z Anną Mularczyk-Meyer, autorką książek *Minimalizm po polsku, czyli jak uczynić życie prostszym* i *Minimalizm dla zaawansowanych, czyli jak uczynić życie jeszcze prostszym*;
– warsztaty jogi, prowadzący: Michał Opiłowski;
– warsztaty orygami, prowadzące: Emily Kitabatake i Yui Akiyama;
– performans dźwiękowy na gongach i misach kryształowych, wykonawcy: Ryszard Ługowski i Paulina Sylwestrowicz;
W BUDYNKU PRZY WYBRZEŻU KOŚCIUSZKOWSKIM 37/39:
– wystawę prac studentów Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną – fotograficzny zapis podróży młodych badaczy do Włoch;
– wystawy studentów Wydziału Rzeźby oraz Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki;
– na dziedzińcu performans *Krowa ogrodniczka* Anny Marczak i Agnieszki Wasilewskiej;
W BUDYNKU SPOKOJNA 6 / WYDZIAŁ SZTUKI MEDIÓW:
– projekt Pracowni Sztuki Domeny Publicznej we współpracy z Fundacją Międzynarodowa Inicjatywa Humanitarna – na jezdni przy ul. Jazdów projekcje rozmów przeprowadzonych z uchodźcami; uczestnicy projektu: Ewa Bobrowska, Olga Borawska, Jungmoon Choi, Katarzyna Ferworn-Horawa, Wiktoria Frydrych, Zuzanna Głód, Julia Golachowska, Martine Hauser, Katja Kamann, Karolina Klaczyńska, Justyna Łoś, Irene Le Noci, Timo Poeppel, Lea Roussy, Maria

Rutkowska, Anna Shimomura, Fredrica Vaccari, Zuzanna Ziółkowska; opiekunowie projektu: Marek Goździewski, Ewa Bobrowska, Krzysztof Wodiczko.
LUTHERANUM (PODZIEMIA KOŚCIOŁA EWANGELICKO-AUGSBURSKIEGO PW. ŚWIĘTEJ TRÓJCY):
– wernisaż wystawy *Ornament widzenia* doktorantek z pracowni prof. Stanisława Baja na Wydziale Malarstwa: Małgorzaty Gadowskiej, Aleksandry Rzeszowiak, Agnieszki Żak-Bielowej.

.....

W Fundacji Galeria Autonomia pokazano projekt *Zanurzenie* zrealizowany przez Justynę Bielecką i Karolinę Mikołajczuk, studentki V roku Wydziału Grafiki ASP, absolwentki Wydziału Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

14 maja – 2 czerwca

W Oranżerii w Wilanowie pokazano wystawę prac studentów IV roku Wydziału Grafiki *MOŻNA – Młodzi Graficy z Akademii Sztuk Pięknych w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie*. Projekt zrealizowany pod kierunkiem: Doroty Folgi Januszewskiej, Adama Zdrodowskiego i Aleksandry Tubielewicz – w ramach współpracy ASP oraz Muzeum w Wilanowie.

14 maja – 12 lipca

Z okazji otwarcia placu Europejskiego – nowej przestrzeni miejskiej – zaprezentowano zrealizowany przez ASP projekt artystyczny *Człowiek Ciało Proces*. W wystawie udział wzięli: Magdalena Baranowska, Paulina Buźniak, Kamila Fiedorow, Diana Grabowska, Maciej Januszewski, Joanna Jurga, Dominik Kosik, Emil Litwiniec, Małgorzata Nowakowska, Agnieszka Rybak, Anna Skoczylas, Radek Smędzik Spódnica, Antoni Starzyński, Alicja Symela, Paulina Szczepańska, Maja Szczypek, Adam Walas, Daria Wierzbička. Projekt i nadzór autorski: Jakub Marzoch, Jakub Wróblewski.

16 maja

W Teatrze Collegium Nobilium AT zorganizowano spotkanie z cyklu „Heroina Polskiego Kina”, inaugurujące nową odsłonę *Heroin „Panienska z okienka – czyli z dziejów polskiej telewizji”*. Gościem była Ewa Wiśniewska.

19 maja

W Cynamon & Kardamon pokazano wystawę *Wątki. Wspomnienia. Koty cynamonowe* Anny Więcek, studentki Wydziału Malarstwa ASP.

19–21 maja

W Teatrze Collegium Nobilium AT miała miejsce międzynarodowa konferencja naukowa *Ryszard Bolesławski, jego twórczość i jego czasy*. W konferencji udział wzięli: dr Marek Kulesza, Fundacja imienia Leona Schillera, Warszawa; prof. Tino Balio, University of Wisconsin–Madison, Madison; prof. Siergiej Czerkasski, dr Polina Stepanowa i Nadieżda Szybajewa, Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg; dr Patrycja Włodek, Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków; prof. dr hab. Edward Krasiński, Instytut Sztuki i dr Mariusz Kulik, Instytut Historii – PAN, Warszawa; prof. Sharon Marie Carnicke, University of Southern California, Los Angeles; prof. dr hab. Jarosław Gajewski, dr hab. Maciej Wojtyszko, dr hab. Tomasz Kubikowski, dr Barbara Osterloff, mgr Paweł Płoski i Apollinary Rzońca z AT; mgr Ewa Uniejewska, Uniwersytet SWPS, Warszawa; Robert Ellerman, Lee Strasberg Studio, New York. W ramach konferencji otwarto zorganizowany przez Filmotekę Narodową przegląd filmów Ryszarda Bolesławskiego w kinie Iluzjon oraz wystawę w Teatrze Polskim w Warszawie poświęconą Ryszardowi Bolesławskiemu, zaprezentowano film *zob. Bolesławski* zrealizowany przez Piotra Kurzawę z Wydziału Reżyserii AT, a także odbyła się wycieczka po Warszawie śladami Ryszarda Bolesławskiego oraz promocja wydanego przez AT tomu *Lekcje aktorstwa Ryszarda Bolesławskiego* w tłum. i oprac. Ewy Uniejewskiej.

20 maja – 8 czerwca

W galerii Wystawa zaprezentowano ekspozycję prac Łukasza Rudnickiego *Martwa fala*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa ASP.

20 maja – 30 lipca

W galerii Le Guern pokazano wystawę Romana Owidzkiego *Forma w malarstwie*. Kuratorzy: Marta Kowalewska, Michał Jachula. Artysta w latach 1948–1983 był pedagogiem w ASP.

21 maja

W AT miało miejsce czytanie performatywne dramatu *Mysz ma wielu wrogów* Mikity Waładzko w reż. studenta II roku Wydziału Reżyserii Marcina Zbyszynskiego. Po czytaniu odbyła się dyskusja z gościem specjalnym, Białorusinką Aleną Malcheuską. Tematem rozmowy był tekst czytanego dramatu oraz sytuacja współczesnego teatru białoruskiego.

21–22 maja

W Oranżerii w Wilanowie miały miejsce warsztaty dla dzieci – *Moja pierwsza grafika* (prowadząca: Ewa Krawczyk) oraz *Czary-mary grafika, czyli Fantastyczna zoologia* (prowadząca: Hana Slaninova). Warsztaty dla młodzieży gimnazjalnej i licealnej *Jak opowiadać historie obrazem – warsztat pracy kuratora* prowadziła Sonia Jaszczynska. Warsztaty towarzyszyły wystawie *MOŻNA – Młodzi Graficy z Akademii Sztuk Pięknych w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie*.

23 maja – 28 czerwca

W Galerii Opera – Teatr Wielki Opera Narodowa odbyła się wystawa *Wiesław Szamborski*. Artysta w latach 1968–2011 był pedagogiem na Wydziale Malarstwa ASP.

26 maja – 26 czerwca

W hotelu Natura Residence Business & Spa w Siewierzu zaprezentowano wystawę *Upierzeni* Aleksandry Rzeszowiak, doktorantki na Wydziale Malarstwa ASP.

28–29 maja

W Oranżerii w Wilanowie miały miejsce warsztaty dla dzieci towarzyszące wystawie *MOŻNA – Młodzi Graficy z Akademii Sztuk Pięknych w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie*. Scenariusze warsztatów przygotowały studentki ASP: Hanna Dyrzc, Sonia Jaszczynska, Ewa Krawczyk i Hana Slaninova.

30 maja – 17 czerwca

W galerii Apteka Sztuki pokazano wystawę Wojciecha Tyłbora-Kubrakiewicza *Prace i dni*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Grafiki ASP.

31 maja

Daria Kopiec, studentka Wydziału Reżyserii AT, na International Film Festival ASTERFEST w macedońskiej Strumicy otrzymała wyróżnienie jury za film animowany *Gucio zaczarowany*.

CZERWIEC

1 czerwca

We foyer Dużej Sceny Teatru Polskiego odbyła się premiera książki *Niedoskładanka* Janusza Majcherka – krytyka teatralnego, eseisty, felietonisty, od trzydziestu lat wykładowcy Wydziału Wiedzy o Teatrze AT. Spotkanie prowadzili: Jacek Kopciński i Zofia Smolarska. Fragmenty książki przeczytali: Jarosław Gajewski i Andrzej Seweryn.

2 czerwca – 10 lipca

W galerii Promocyjna zaprezentowano wystawę Arkadiusza Karapudy *Miejsca-Nie-Miejsca*. Artysta jest adiunktem na Wydziale Malarstwa ASP.

3–10 czerwca

W Galerii BWA odbyła się wystawa prac dyplomowych studentów Wydziału Wzornictwa ASP z Eksperymentalnej Pracowni Drewna Pawła Jasiewicza. Udział wzięli: Konrad Ippohorski-Lenkiewicz, Marta Kłyszajko, Elena Lewczuk, Janek Lewczuk, Pola Salicka.

3–17 czerwca

W UP Project Space w Berlinie pokazano wystawę Pawła Nowaka *TRANSFUSION. Who is the first to throw a stone?* Artysta prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki ASP, jest prorektorem ds. naukowych i artystycznych (2010–2016).

3–24 czerwca

W BWA Galeria Sanocka, z okazji jej dziesięciolecia, zaprezentowano wystawę zbiorową *Dziesięć*. Z ASP brał w niej udział Jan Mioduszewski, adiunkt na Wydziale Malarstwa ASP.

4 czerwca – 30 października

W ogrodzie botanicznym Uniwersytetu Warszawskiego miała miejsce wystawa *DIALOGI Warszawska Stacja Sztuki* z udziałem Pawła Stręka, doktoranta na Wydziale Malarstwa ASP.

6 czerwca

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbył się pokaz egzaminu studentów III roku Wydziału Reżyserii pod kierunkiem prof. Krzysztofa Orzechowskiego *Wiersze dla dzieci* wg Brzechwy, Tuwima, Fredry i Jachowicza.

7 czerwca

Na Wydziale Grafiki ASP w ramach działalności koła naukowego studentów ABERRA-CJE pokazano film *Performer* w reż. Łukasza Rondudy i Mikołaja Sobieszcańskiego, opowiadający o życiu Oskara Dawickiego. Wstęp prowadziła Karolina Klaczyńska.

7-30 czerwca

W galerii Schody zaprezentowano wystawę *Marian Nowiński | Plakaty*. Podczas wernisażu 9 czerwca odbyło się spotkanie z artystą, który jest pedagogiem na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP.

10 czerwca

W Galerii A19 na antresoli stacji Marymont warszawskiego metra w ramach cyklu „FOTO METRO” pokazano wystawę absolwentki Wydziału Malarstwa ASP Izabelli Bryzek i Davida Tolleya *EOS SP567058*. Współorganizator: Instytut Badań Przestrzeni Publicznej, ASP.

10-11 czerwca

Na Wydziale Grafiki ASP odbyło się związane z 25. Międzynarodowym Biennale Plakatu forum wykładowe zorganizowane przez STGU, ASP i AMS. Wykłady: Beth Kleber (School of Visual Arts, USA), Stanisław Gajewski *Brutalizm i erotyzm w plakacie*, Marcin Rusinowski *Plakat a ilustracja*, Anabella Salem i Gabriel Mateu (El Fantasma de Heredia, Argentyna), Ladan Rezaei i Iraj Mirza Alikhani (Iran) *Exceptional possibilities of Persian writing in graphic design*, Uwe Loesch (Niemcy), Alain le Quernec (Francja), Ishan Khosla (Indie) *Work in progress for better tomorrow*, Thierry Sarfis (Francja), Han

Jiaying (Chiny) *Oriental sentiments within cultural diversity*.

10-19 czerwca

Święto ASP – Akademia Otwarta:

- przy Krakowskim Przedmieściu 5 otwarto wystawę podsumowującą rok akademicki 2015/16 oraz ekspozycję towarzyszącą 25. Międzynarodowemu Biennale Plakatu w Warszawie: w Sali Senatu UNDERGROUND IMAGES – School of Visual Arts, New York (10 czerwca – 24 lipca) a w galerii Salon Akademii *Wierzchołek papierowej wieży Babel. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie w latach 1966–2014*;
- w galerii studenckiej Kaplica zaprezentowano wystawę *Autoportrety – Reinkarnacja*;
- otwarte pracownie na Wydziałach Malarstwa i Rzeźby (11–16 czerwca) oraz na Wydziale Grafiki (11–19 czerwca);
- na dziedzińcu z koncertami wystąpili: Maja Koman, Blue Deep Shorts, MIKRO-MUSIC (10 czerwca);
- przy Wybrzeżu Kościuszkowskim 37/39 otwarte pracownie na Wydziałach: Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki, Rzeźby, Zarządzania Kulturą Wizualną oraz Scenografii (11–19 czerwca);
- w Auli odbył się spektakl Sceny Plastycznej KUL i Wydziału Scenografii ASP *LUSTRO II*, reż., scenariusz, scenografia – Leszek Mądzik (10 czerwca);
- przy Myśliwieckiej 8 na Wydziale Wzornictwa otwarte pracownie (12–19 czerwca), rozpoczęcie wystawy końcoworocznej (10 czerwca), pokaz mody (11 czerwca), konferencja *Porozumienie. Projektowanie dla gospodarki* (15 czerwca); na Wydziale Architektury Wnętrz otwarte pracownie (11–19 czerwca);
- przy Spokojnej 15 na Wydziale Sztuki Mediów – koncerty, pokazy, warsztaty (10 czerwca), otwarte pracownie (11–19 czerwca).

11-28 czerwca

W Galerii Wystawa na ekspozycji *Nieobecni* zaprezentowano prace Błażeja Ostoja Lniskiego, dziekana Wydziału Grafiki ASP (od 2012).

11 czerwca – 31 lipca

W galerii Prom Kultury Saska Kępa pokazano wystawę *50/50/50 czyli 50 plakatów 50 grafików na 50-lecie Międzynarodowego*

Biennale Plakatu. Ekspozycji towarzyszyła prezentacja 50 plakatów w formie citylightów AMS w 50 miejscach w Warszawie. Kuratorzy: Lech Majewski, Dawid Korzekwa.

12 czerwca – 25 września

W Muzeum Plakatu w Wilanowie pokazano wystawę główną 25. Międzynarodowego Biennale Plakatu *Plakat – remediacje*. Kurator: David Crowley.

13 czerwca – 31 lipca

W galerii Salon Akademii miała miejsce wystawa *Wierzchołek papierowej Wieży Babel. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie w latach 1966–2014*. Kurator: Zdzisław Schubert.

14-17 czerwca

Spektakl *projekt zero: Iluminacje* w reż. i chor. Lidii Bargiel z muzyką Mateusza Dębskiego, przygotowany przez studentów Wydziału Aktorskiego AT został pokazany na 23rd Sibiu International Theatre Festival w Rumunii.

16 czerwca

Obrony dyplomów i wernisaże wystaw prac dyplomowych Wydziału Malarstwa ASP:

- do 30 czerwca w Galerii DAP OW ZPAP prace Iwony Golor, Moniki Kopczewskiej, Aleksandry Łateckiej i Anny Stawowczyk;
- do 30 czerwca w Galerii Lufcik OW ZPAP prace Magdaleny Domalewskiej, Mateusza Ługowskiego i Agnieszki Strojnej;
- do 30 czerwca w Galerii o22 OW ZPAP prace Julii Łukasiak;
- do 19 czerwca w ZGN Śródmieście (Al. Jerozolimskie 57) prace Sofii Estrada Osmyckiej, Laury Kudlińskiej i Agnieszki Rowińskiej;
- do 18 czerwca w galerii Fibak prace Jana Cieślaka;
- do 30 czerwca w Fundacji Galeria Autonomia prace Magdaleny Dreścik;
- do 23 czerwca w ZGN Śródmieście (ul. gen. Andersa 12) prace Magdaleny Ciemierkiewicz;
- do 8 lipca w Głównej Bibliotece Lekarskiej prace Anna Klys;
- 25 i 27 czerwca w Winosferze filmy Mikołaja Sobczaka.

17 czerwca

Do Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida w 2016 roku i nagrody Dzieło Życia w kategorii sztuki plastyczne została nominowana Dorota Grynczel za wystawę *Malarstwo olejne, tkanina unikatowa, rysunek, akwarela* (Galeria Test w Warszawie). Artystka jest profesorem na Wydziale Malarstwa ASP, dziekanem w kadencji 2012–2016.

20 czerwca

W Teatrze Collegium Nobilium AT w cyklu „Mężczyźni mojego życia” odbyło się spotkanie z Danielem Olbrychskim.

20-25 czerwca

Film *Pierwszy raz* w reż. Darii Kopiec studentki Wydziału Reżyserii, zrealizowany pod opieką Macieja Wojtyzki w AT, wziął udział w konkursie filmów krótkometrażowych na 35. Koszalińskim Festiwalu Debiutów Filmowych MŁODZI I FILM.

21-25 czerwca

Na Wydziale Sztuki Lalkarskiej AT z siedzibą w Białymstoku odbył się VIII Międzynarodowy Festiwal Szkół Lalkarskich „lalkanielalka” organizowany przez WSL, Białostocki Teatr Lalek oraz Białostockie Stowarzyszenie Lalkarzy. Zostały pokazanie przedstawienia ze szkół z Kijowa, Pragi, Klajpedy, Rygi, Bańskiej Bystrzycy, Herbeys, Budapesztu, Koszyc, Bratysławy, Tokio, Charkowa, Lipska, Wrocławia, Bytomia, Kielc, Białegostoku i ze Stuttgartu. W ramach festiwalu odbyła się międzynarodowa konferencja naukowa *Teatr Lalek XXI wieku* oraz wystawy – Julii Skurtovej *Żywa książka* i Przemka Wiśniewskiego *Sen nocy letniej*.

22 czerwca

W siedzibie Stacji Muranów, w ramach *Forum nowej autonomii sztuki*, miało miejsce wydarzenie *Sztuka jako dokumentacja; Dokumentacja jako sztuka*. Z ASP udział wzięli: Agnieszka Chojnacka, Anna Koźbiel, Przemysław Kwiek, Ryszard Ługowski, Sławomir Marzec, Błażej Ostoja Lniski, Tomasz Sikorski, Iwona Szmelter, Adam Walas.

22 czerwca – 15 września

W Wizytującej Galerii zaprezentowano ekspozycję Jarosława Modzelewskiego *1. Ludzie*.

2. *Konflikt*. 3. *Przyroda*. Artysta jest profesorem na Wydziale Malarstwa ASP.

23 czerwca – 12 lipca

W galerii Monopol pokazano wystawę Pracowni Przestrzeni Malarskiej Pawła Susida z Wydziału Sztuki Mediów ASP *Po plenerze w PeGieeRze*. Uczestnicy: Aleksandra Czerniawska, Marianna Dębska, Barbara Gryka, Matylda Kozera, Piotr Marzec, Agnieszka Mastalerz, Anna Panek, Łukasz Radziszewski, Agata Rucińska, Katarzyna Ewa Sobczak, Paweł Susid, Michał Szaranowicz i Janek Wysocki.

27 czerwca

Wśród finalistów Glassberries Design Awards w Madrycie znaleźli się studenci z ASP – Julia Kozak (projekt butelki do rumu Seglar) i Rafał Łoziczonek (projekt butelki do wódki Fiord).

27 czerwca – 8 lipca

Obrony i wernisaże wystaw prac dyplomowych studentów Wydziału Malarstwa ASP:

- w budynku Rektoratu w Auli zaprezentowano prace Martyny Czop, Justyny Szeligi, Marty Turos, a w Sali Konferencyjnej – prace Barbary Rej i Anny Wiącek;
- na Wydziale Malarstwa – prace Tomasza Godowskiego;
- w Lutheraneum, podziemiach kościoła ewangelicko-augsburskiego pw. Świętej Trójcy – prace Michała Słowikowskiego.

29 czerwca

W klubie Eufemia w ASP w ramach działalności Studenckiego Koła Naukowego ABERRACJE zaprezentowano film *Nienawiść* Mathieu Kassovitz. Wstęp: Liza Gołowko.

30 czerwca

W Klubie Księgarza w Warszawie odbyła się uroczystość wręczenia nagrody Warszawska Premiera Literacka za książkę czerwca 2016 roku *Niedoskładanka* wykładowcy Wydziału Wiedzy o Teatrze AT Januszowi Majcherkowi. Laudację wygłosił Jacek Wakar.

Opracowały: Katarzyna Fogler (AT), Eugenia Krasińska-Kencka (ASP)

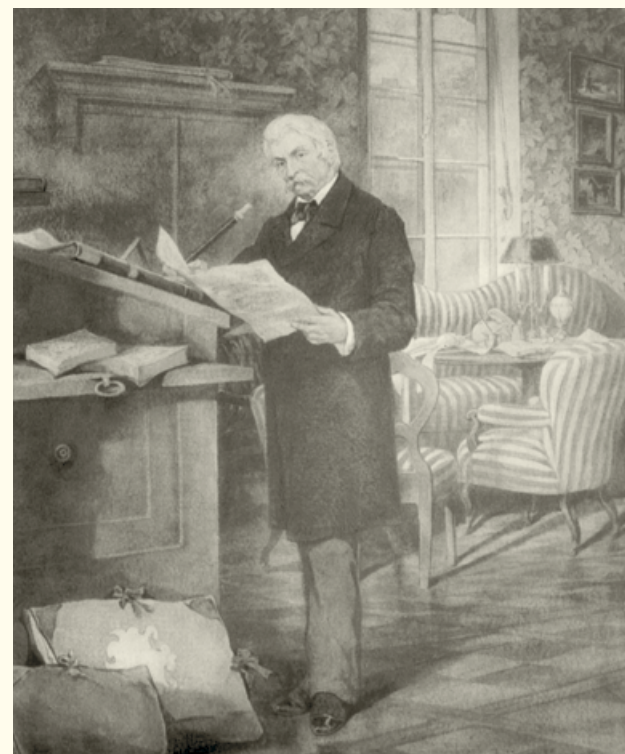
Summaries

on the other hand, maids offered – against their will – “for sale”, also included in those financial transactions. Consequently, Tadeusz Różewicz thus described Fredro: “The only Polish playwright, who dealt with life ...”. One of the plays that undercut the conventional image of Fredro the comedy writer with particular force is “a picture in one act” entitled *Now*. The author analyzes briefly the play and presents its critical reception in the 19th and 20th centuries. The play can be even seen as painfully topical, since it touches upon economic and political relations as if bearing directly on today’s actuality. Not without significance is also the fact that Fredro is not an intrusive moralist in this play.

Aleksandra Gašior

Stage design under conservation: The issues of consolidation and preservation of Jerzy Grzegorzewski’s stage design

The issues of consolidating and preserving the heritage of theatrical stage design coexists on the border of two huge fields of art: visual arts and theatre. Those issues are the main topic of the master’s thesis realised by the author of the text at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, Academy of Fine Arts in Warsaw. Based on the selected stage installation designed by Jerzy Grzegorzewski, the author developed an appropriate form of conservation and preservation of tangible and intangible aspects of these unusual works of art. The article is intended to provoke discussion about the value of stage design and the need to preserve it for future generations. It draws attention to the importance of stage design in the context of both the theatre and the visual arts.



Aleksander hr. Fredro –
akwarela Juliusza
Kossaka, 1884

Anna Kuligowska-Korzeniewska

Fredro our contemporary: *Now* (Teraz)

July 2016 saw the 140th anniversary of the death of Aleksander Fredro. The text addresses the issue of topicality of the work of Poland’s greatest comedy writer. Fredro wrote plays that ended happily. Human faults and transgressions were punished in them, and the nobility and virtue rewarded. But Fredro’s world is filled with reckless fathers, profligates, litigants, schemers, misers, suspects speculators, and



Stanisław Gajewski

Henri Bergson, *Laughter, an essay on the meaning of the comic* (the underside: bitterness. A marginal note by the practitioner of laughter)

As the practitioner of laughter and humour Stanisław Gajewski accentuates the relative nature of the assessment criteria of what is funny and what can be regarded as comical. Satire almost always has an underside: bitterness, whose embodiment is the proverbial sad clown’s face. As one of the elements of propaganda (e.g. political), or more broadly, an instrument of social engineering, satire can be a dangerous and (being easily understood) effective weapon. Devoid of a sound background based on generally accepted moral norms, it is always socially harmful, however funny it might be.

Aleksandra Charczyńska-Plomteux

Some theoretical remarks about Monteverdi’s creative method in the context of the poetics of the Baroque

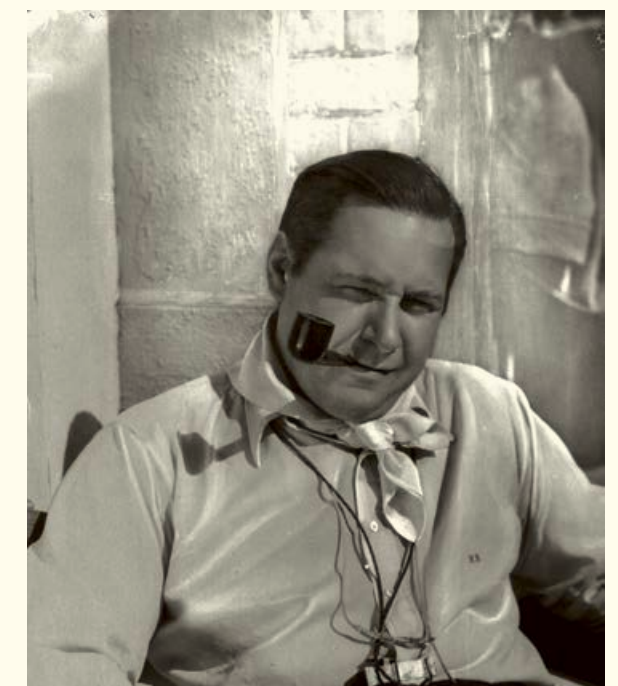
The article raises the issue of a wealth of links between the creative method of Claudio Monteverdi and Baroque taste. The author cites the figure of Proteus, illustrating

metamorphoses and the poetics of surprise, popular in all areas of art at the time. She mentions the pursuit of what is a far cry from the scheme, being illusory and enriched by the element of imagination. She discusses ‘tonality’ of the pieces and explains the term; presents the expressive potential of dialogic madrigals; emphasizes the revolutionary *seconda pratica*, the role of the means of expression and rhetorical figures; characterizes Monteverdi’s methods, as the precursor of contemporary music. There are also some references to *bel canto*, the imitation of nature and human feelings, emotions (*affetti, passioni*) by both the voices and the instruments. The author mentions the *stile spianato* and *stile fiorito*, signaling the stages of evolution of melodrama of the Seicento/Settecento and its mythological-fantastic characteristics. The article ends with a reflection dedicated to *melodramma belcantistico* and the castrati. Underlined is the innovative quality of Monteverdi’s practice.

Maciej Wojtyszko

Director as seducer

Richard Boleslawski’s *Acting: The first six lessons* reads like a story of the seduction of the soul. Boleslawski pointedly insists on something that even such great masters as Stanislavsky tended to forget, that is, intimacy and uniqueness of the relationship director – actor. His is the first manual of acting, in which the author, between the lines, but in a completely legible manner, admits to falling in love with the person who is educated. Compared with David Mamet



– the author of *True and False: Heresy and Common Sense For the Actor*, written with a kind of irritation – the Polish director is the pinnacle of delicacy and sensitivity. Richard Boleslawski shows us that a good director seduces, but also wants to be seduced, enthralled. Emotional bond, a surplus of mutual admiration, empathy and kindness are perhaps more important elements of the director – actor relations than any fully rationalized psychological assessments.

Barbara Osterloff

Richard Boleslawski as a fiction writer

The text was presented at the international conference *Ryszard Boleslawski, his work and his times* at the Warsaw Theatre Academy on 19 May 2016. The author writes about two forgotten novels of Richard Boleslawski, written in

do with politics, folklore, and is Polishness of the soul – Conradian soul.” It was compared to Hemingway’s *Farewell to Arms* and Remarque’s *All Quiet on the Western Front*. And rightly so, as it became part of the set of literary testimonials bequeathed to us by the authors of the “Lost Generation”. Both novels by Boleslawski, largely autobiographical, are an important part of the heritage of this great artist of theatre and film, amazing us with the scale of his achievement and spread of talent. In addition to his excellent, colourful fiction, important in this heritage is his legendary, still inspiring actor’s handbook *Acting. The First Six Lessons*, which has had more than 70 editions all over the world.

Magdalena Sołtys

Piotr Nowicki – gallerist no. 1

Piotr Nowicki’s Gallery – the first private, commercial contemporary art gallery in post-war Poland – celebrates its 40th anniversary. In the People’s Republic of Poland, exclusive rights to trade in works of art – both old and modern – and antiques were with DESA, the state-owned company. Nowicki’s efforts contributed to the removal of administrative barriers to the development of other private galleries. Piotr Nowicki’s Gallery, today offering mainly paintings, has guaranteed the highest quality. Moreover, in 1985, Nowicki founded the Foundation of Polish Modern Art – one of the first independent non-profit institutions in Poland active in the field of culture. He is still its President. In this part of Europe, no one has a greater collection of Russian art (conformists and non-conformists) of the second half of the 20th century than Nowicki. (The text was based on the long-time acquaintance and conversation with Piotr Nowicki.)

Arkadiusz Karapuda

On the blue Danube, in the company of the painter of angels

The Viennese exhibition of Balthus Klossowski de Rola’s works gives the impression of a significant event, although situated on the border of mainstream. Balthus’s retrospective exhibition, for which his most important works were brought together, makes us aware of communing with a major artist, though uneven and not always brilliant. Inspired by the old masters, Balthus’s painting idiom, is actually his own interpretation of what you actually see in the works of Quattrocento, Renaissance or Baroque. Balthus’s first exhibition in Paris caused quite a controversy,

as indeed was cleverly planned by the author. Today, it is hard to imagine that the retrospective exhibition of his paintings could cause a scandal, even on a local scale. After the death of its creator only his work remains there to communicate; it wishes to be viewed, discussed, whereby it naturally becomes inscribed into contemporary themes and discussions. Balthus’s biography and intentions become irrelevant at this point. And while the work communicates, even though with the help of curatorial efforts, it is worth showing, regardless of the accusations of being bourgeois or a show-off.

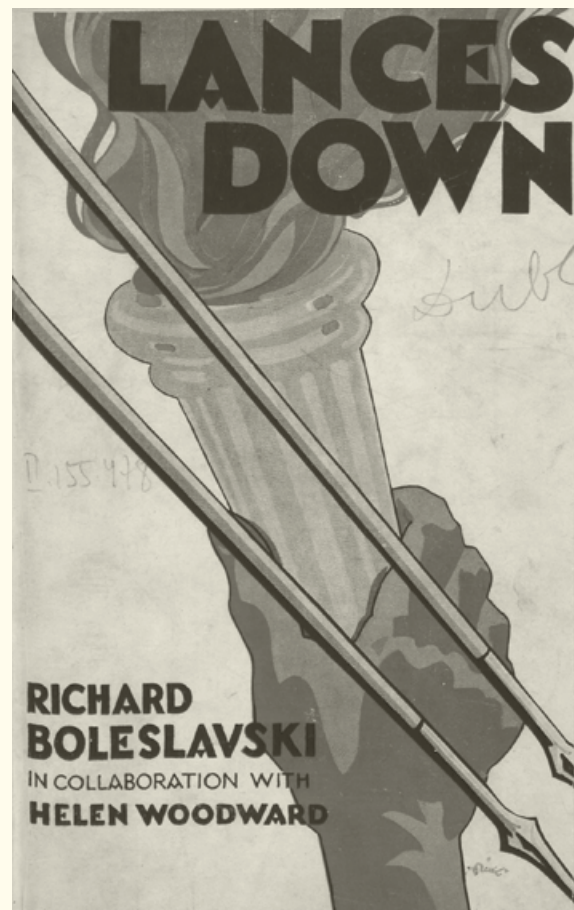
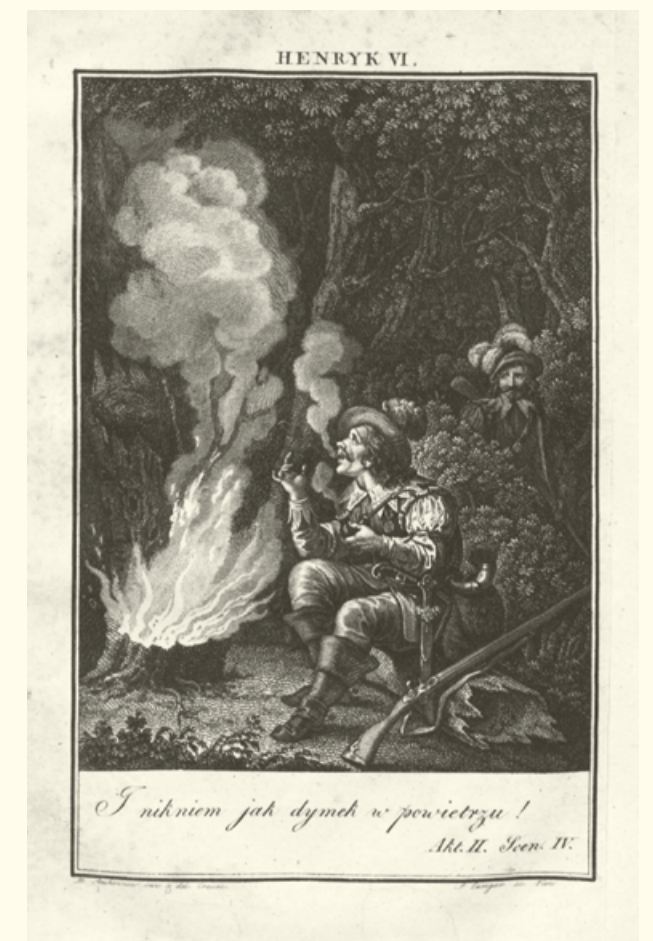


Elżbieta Wichrowska

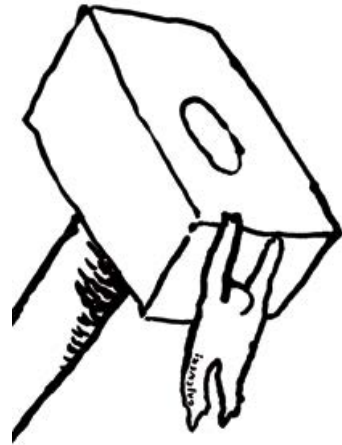
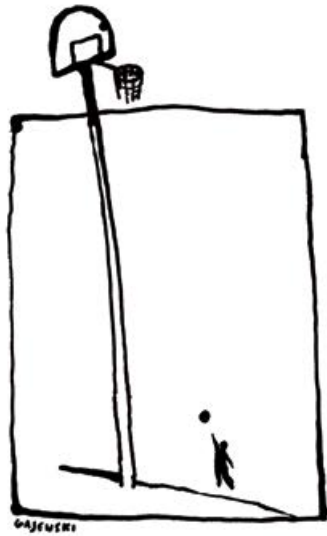
Evidence of gratitude of the Theatre Academy..., or, About Bogusławski’s works

The dramatic works of Wojciech Bogusławski is a publication which was part of the celebrations of the 250th anniversary of the National Theatre, and prepared by the faculty and students of the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw, so in the milieu that he himself initiated more than 200 years ago (School of Drama, 4 June 1811). The publication consists of fifty articles, not counting the introduction, devoted to fifty plays by Bogusławski, contained in the volume of his collected works (plus *A miracle, or the Cracovians and the Highlanders* and *Proof of the nation’s gratitude*). Clear, repeatable structure of the articles, arranged by date of production (including a summary of the work, information about the premiere and subsequent performances and the cast) results in the scientific publication’s added functional value; it could be called a lexicon of Bogusławski’s

dramatic works, or better still a theatrologist’s, or indeed a humanist’s, handbook. All the more so that we only know Bogusławski’s few pieces today. *Dramatic works* is a story about adapting to the aesthetic requirements of the age, but also resisting those; about the issue of originality; adaptation, translation, adoption, travesty, translation.



1932: *Way of the Lancer (Szlakiem ułanów)*, and *Lances Down: Between the Fires in Moscow*. The first of these novels was named “one of the greatest books about the war” by its reviewers. Jan Lechoń enthused about it in his *Diaries*. “One admires these Poles and feels solidarity with that instinct of governance; solidarity in something that has nothing to



Na okładce / On the cover
Stanisław Gajewski:
Aspiracje, 2014 (s./p. 1)
Kuźnia talentów, 2010 (s./p. 4)

ASPIRACJE 2(44) 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

Miller Druk, Warszawa

Errata

W artykule Stanisława Gajewskiego „Zabawa i sztuka bawienia się” Leona Chwistka („Aspiracje” 4(42) 2015 – 1(43) 2016) omyłkowo zamienione zostały podpisy pod ilustracjami na stronach 61 i 65, zaś pierwsze zdanie artykułu (s. 61) powinno było zostać umieszczone jako podtytuł.



Krzysztof JUNG przemiana

kuratorka: Katarzyna Urbańska

Galeria Salon Akademii
21.10–30.11.2016

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)

wystawa czynna: wt–pt 12–18, sob 12–16

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

proj. Maciej Malecki

Mecenat



Organizator



Współorganizatorzy



Patronat medialny



