

3(41) 2015

pismo  
warszawskich  
uczelni  
artystycznych

# ASPIRACJE



*Wyrzykowski / Mamet / Bolesławski / taniec jako praktyka badawcza*

*Aleksandra Laska / Hanna Nałkowska / Dziaczkowski*

*Čiurlionis / żółcień neapolitańska / Maciejuk*

ISSN 1732-6125  
CENA 16 ZŁ (5% VAT)



0 000173 261253

# barbarzyńcy

Maksym Gorki

tlumaczenie

**Anna Kamińska, Jan Śpiewak**

reżyseria

**Adam Sajnuł**

muzyka

**Michał Lamża**

scenografia i kostiumy

**Katarzyna Adamczyk**

choreografia

**Anna Iberszer**

asystent reżysera

**Wiktoria Wolańska**

praca nad słowem

**Agata Mastalerz**

występują

**Karolina Bacia**

**Maciej Cymorek**

**Martyna Dudek**

**Jakub Gawlik**

**Marek Gawroński**

**Weronika Humaj**

**Justyna Kowalska**

**Joanna Kuberska**

**Filip Milczarski**

**Joanna Sokołowska**

**Kamil Szklany**

**Martyna Trawczyńska**

**Hanna Wojak**

**Wiktoria Wolańska**

**Maciej Zuchowicz**

oraz

**Stanisław Banasiuk**

**Katarzyna Skarżanka**

**Henryk Simon (II rok WA)**

Spektakl  
dyplomowy  
studentów IV roku  
Wydziału Aktorskiego

[www.tcn.at.edu.pl](http://www.tcn.at.edu.pl)

TEATR COLLEGIUM NOBILIUM ul. Miodowa 22/24  
BILETY: rezerwacja.tcn@at.edu.pl | www.bilety.at.edu.pl | 22 635 99 39  
sprzedaż w kasie na 2 godziny przed spektaklem  
ceny biletów: **20 zł, 30 zł**

Akademia  
Teatralna  
Collegium  
Nobilium



grafika: Maria Zuchowicz / Juchowicz

premiera  
**7.11.**  
**15**



AKADEMIA  
TEATRALNA  
im. Aleksandra Zelenskiego  
W WARSZAWIE

KULTURA  
DOSTĘPNA

- 2 Magdalena Sołtys  
**Anna Lewicka-Morawska,  
Pani Profesor – in memoriam**  
In Memoriam: Anna Lewicka-Morawska, Professor
- 4 Artur Winiarski  
**Nieobecność outsidera**  
The Outsider's Absence
- 12 Aleksandra Rembowska  
**O roli tańca w nauczaniu  
interdyscyplinarnym.  
Reżyser. Aktor**  
The role of dance in interdisciplinary teaching:  
Director. Actor
- 13 Agnieszka Jelewska  
**Taniec jako eksperymentalna  
praktyka badawcza**  
Dance as experimental research practice
- 18 Odpowiedź Mametowi  
A Response to Mamet  
oprac. / ed. Justyna Gołęcka
- 24 Ryszard Bolesławski  
przel. / trans. Ewa Danuta Uniejewska  
**Podstawy aktorstwa**  
Fundamentals of Acting
- 30 Magdalena Sołtys  
**Kolaże Aleksandry Laski**  
Aleksandra Laska's Collages
- 36 Magdalena Kasa  
**„Rzeźbę, co koń wyskoczy”.  
O twórczości Hanny Nałkowskiej**  
“I sculpt like a bat out of hell.”  
The art of Hanna Nałkowska
- 42 Arkadiusz Karapuda  
**Prawdziwe i zmyślane  
historie Dziaczkowskiego /  
Z Dziakosem za jeden uśmiech**  
Dziaczkowski's real and imaginary stories / With  
Dziakos for a smile
- 48 Waldemar Śmigasiewicz  
**Czytanie Czechowa.  
Na marginesie  
Wujaszka Wani**  
Reading Chekhov:  
Marginal notes to *Uncle Vanya*
- 51 Małgorzata Oracz  
**Być jak Platonow**  
Being Platonov
- 54 Anna Baranowa  
**Pejzaże Čiurlionisa.  
Pomiędzy symbolizmem  
a abstrakcją**  
Čiurlionis's Landscapes:  
Between symbolism and abstraction
- 60 Mateusz Jasiński, Elżbieta Jeżewska  
**Badania technologiczne obrazu  
Św. Piotr w modlitwie – przykład  
wczesnego zastosowania żółceni  
neapolitańskiej w malarstwie  
sztalugowym**  
Technological examination of *St. Peter  
in Prayer* as an early example of the use  
of Naples yellow in easel painting
- 65 Zofia Jabłonowska-Ratajska  
**Zarządzanie widzeniem?**  
Vision Management?
- 68 „Metrowe komiksy”  
“Metro Comic Strips”
- 70 Maksym Gorki  
**Barbarzyńcy**  
Maxim Gorky, *Barbarians*  
Spektakl dyplomowy studentów IV roku  
Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej  
im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie  
Degree production by 4th-year students,  
Faculty of Acting, Aleksander Zelwerowicz  
Theatre Academy in Warsaw
- 71 Peter Asmussen  
**Za chwilę. Cztery sposoby  
na życie i jeden na śmierć**  
Peter Asmussen, *In a Moment: Four ways  
of life and one way of death*  
Spektakl warsztatowy studentek IV roku  
Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej  
im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie  
Studio production by 4th-year women  
students, Faculty of Acting, Aleksander  
Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw
- 72 Kalendarium  
Chronicle of Events
- 76 Streszczenia  
Summaries

# Anna Lewicka-Morawska, Pani Profesor

– in memoriam –

Zacny człowiek. Stateczna i bezkompromisowa Pani z zasadami – niczym z dawnych lat, która odnajdywała się w zawiłościach współczesnego życia. Która doskonale rozumiała i czuła specyfikę artysty, sztuki w ogóle, uczelni artystycznej. Której w istocie obcy był surowy, odgradzający dystans międzypokoleniowy. Która zawsze była zdolna do empatii, gotowa nieść pomoc, angażować się w sprawę. Drobną kobietą o subtelnym uśmiechu i wielkiej charyzmie. Czasem mówi się – w małym ciele wielki duch. Energiczna, z temperamentem. Pracowita, aż trudno było za nią nadążyć. Posiadała też niewyczerpane pokłady cierpliwości. Dla wielu z nas była autorytetem. Tacy ludzie nie pozostawiają nikogo obojętnym – i za życia, i po śmierci.

Cechą szczególną Pani Profesor była fenomenalna pamięć – zdolność, potrzeba i radość pamiętania. Była świetnym, rasowym historykiem, co wiele wyjaśnia, ale chcę zwrócić uwagę na co innego. Pamiętała ludzi, sytuacje, problemy – niezależnie od tego, jak dawno się z nimi zetknęła – imię i nazwisko niemal każdego studenta i to, z jakim bagażem przychodził, co jest nie do uwierzenia. To duże szczęście obcować z osobą, która postrzega ludzi nie w bezosobowej masie, a zauważa i rozpoznaje jednostki, indywidualności i traktuje je z ukłonem, troską, uwagą, zainteresowaniem, odpowiedzialnością. Trudno w życiu zapracować na to, żeby ktoś nas w ogóle miał w pamięci – do jutra, pamiętał po roku, zapamiętał na dekady. Anna Lewicka-Morawska zapamiętywała studentów dlatego, że są, żyją, uczą się, mają przyszłość, a nie za uwidocznione zasługi przeszłości, których przecież mieć jeszcze nie zdążyli. Ta bezkresna, niezachwiana, pełna narracji,

zdemokratyzowana, niewymagająca zasług pamięć pani Profesor to zaszczyt, który spotkał studentów u progu samodzielnego życia.

Taki nauczyciel – to wymarzony przewodnik, człowiek zaufany. Pani Profesor w pełnym tego słowa znaczeniu była przyjaciółką studentów – ona była dla nich, w każdej sytuacji, nawet wtedy, gdy słusznie z uporem wielokrotnie oblewała ich na egzaminach.

Praca z nią natomiast nie była tylko pracą, była nieustannym komunikowaniem się, porozumieniem, szukaniem rozwiązań dla wspólnego dobra. Nieocenionym, autentycznym i żywym kontaktem z człowiekiem. Wykraczała dalece poza zasady instytucji.

Tupot drobnych stóp w butach na obcasach na korytarzach pałacu Czapskich codziennie od ponad trzydziestu lat zapowiadał, że wchodzi życie, że się dzieje to, co się dzieć powinno. W ostatnich dniach studenci wspominali te dyscyplinujące i miłe dźwięki. I my, koledzy z pracy w Katedrze Historii Sztuki i Teorii Kultury i na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną, także z uśmiechem i rozczuleniem reagujemy na to wspomnienie. Wchodziła z werwą Pani Profesor i wchodziło życie. Udało jej się za-domowić w Akademii i zarazem Akademię udomowić.

Parę miesięcy temu rozmawialiśmy poważnie o polskiej sztuce współczesnej. Na pytanie, czym ta sztuka jest w jej osądzie, odpowiedziała: „Sztuka dla mnie to Akademia”.

Anna Lewicka-Morawska szanowała ludzi. Żegnamy humanistkę z krwi i kości. Ty zapamiętałaś nas wszystkich i pamiętałaś o nas na co dzień... Pamięć sprowadza pamięć. Na pewno Ciebie Anno nie zapomnimy.

Magdalena Soltys



**dr hab. Anna Lewicka-Morawska** (6.04.1952 – 11.09.2015) – profesor nadzwyczajny ASP w Warszawie, historyk sztuki. Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego. Pracę doktorską obroniła w Instytucie Sztuki PAN, tytuł doktora habilitowanego uzyskała na macierzystym uniwersytecie. Zajmowała się historią i teorią sztuki XIX wieku oraz dziejami polskiej kultury artystycznej. W Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie była zatrudniona od 1976 roku: od 1996 kierowała Międzywydziałową

Katedrą Historii i Teorii Sztuki, a następnie Katedrą Historii Sztuki i Teorii Kultury w ramach Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną – oddana pracy do ostatnich dni. Varsavianistka, osoba zaangażowana w działalność popularyzującą sztukę oraz społeczną. Niegdyś należała do opozycji – wraz z mężem, Zbigniewem Morawskim, przechowywała archiwum prasowe NSZZ Solidarność Region „Mazowsze”. Związana ze środowiskiem katolickim. Odznaczona pośmiertnie Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.



Marek Wyrzykowski w pracowni  
malarstwa prof. Jana Tarasina,  
czerwiec 1979, ze zbiorów  
Jakuba Wyrzykowskiego

# Nieobecność outsidera

*Artur Winiarski*

Nie można doprawdy wyjść ze zdumienia podczas poszukiwania materiałów naukowych dotyczących życia i twórczości profesora Marka Wyrzykowskiego w zbiorach muzeów i galerii powołanych do gromadzenia dzieł sztuki współczesnej, a także w archiwach, bibliotekach, książkach, albumach, dokumentach. Kwerenda prowadzona była przecież w instytucjach wyznaczonych do zbierania dokumentacji sztuki współczesnej, w tym malarstwa w Polsce. W obu przypadkach, galerijno-muzealnym i archiwalno-dokumentalnym, po prostu niemal nic nie ma. Trudno przecież nazwać zadowalającymi zbiorami dokumentów i archiwaliów te cienkie teczuski z wycinkami prasowymi z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, od lat dziewięćdziesiątych uzupełniane już zupełnie przypadkowo zaproszeniami na wystawy, kserami i karteluzkami wyrwanymi z folderów wystaw. Podobna sytuacja panuje w kolekcjach dzieł malarstwa współczesnego. Tylko dwie instytucje w kraju posiadają w swych zbiorach prace malarskie Marka Wyrzykowskiego. Jeżeli do tego obrazu sytuacji panującej w zbiorach naukowych i galerijno-muzealnych dodamy fakt, iż Marek Wyrzykowski jest również praktycznie nieobecny w wydawnictwach o charakterze opracowań słownikowych poświęconych sztuce współczesnej i w publikacjach panoramicznych, rozlicznych *Zarysach...*, *Dziejach...*, *Leksykonach...*, *Sztukach polskich...* i tym podobnych kompendiach wiedzy, to mamy gotowy obraz nieobecności tego malarza w obiegu sztuki współczesnej w Polsce.

Nasuwa się pytanie – skąd ten niebyt? Próba odpowiedzi na tak postawione pytanie wskazuje na dwa obszary powodów tego stanu rzeczy.

Pierwszy wyznacza sytuacja społeczno-polityczna i kulturalna w chwili debiutu artystycznego młodego Marka Wyrzykowskiego oraz dalszego rozwoju jego kariery artystycznej i akademickiej. Jak się wydaje, znaczny wpływ na to, co działo się z artystą i jego pozycją, miał specyficzny kształt zmian w sztuce polskiej ostatnich dekad XX wieku i powstałe w ich rezultacie przewartościowania, a także napięcia towarzyszące tym procesom. Apogeum tych przemian znajduje się w pobliżu początków drogi twórczej Marka Wyrzykowskiego. Skutki tego towarzyszyły malarzowi przez całą karierę artystyczną.

Drugi obszar domniemanych powodów niemal niebytu malarza w polskim malarstwie współczesnym wyznacza szczególnie osobowość Marka Wyrzykowskiego, bliska w wielu aspektach zespołowi cech charakterystycznych dla outsidera, ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Kąśliwa złośliwośćka o chińskim rodowodzie, nosząca znamiona przekleństwa: „Obyś żył w ciekawych czasach”, chyba zaciążyła, niczym fatum, nad karierą artystyczną i życiem Marka Wyrzykowskiego, ale też znaczącej części pokolenia malarzy, których udane debiuty miały miejsce w latach siedemdziesiątych. Zaskakujący, niezwykle ostry, związany z buntem społecznym „Solidarności” zwrot dziejowy, jaki dokonał się nie tylko w historii i życiu politycznym, ale także w kulturze i sztuce przełomu lat

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Polsce, wywarł dramatyczny wpływ o dalekosiężnych skutkach na całe społeczeństwo, także na losy artystów. Choć ci zrazu tego nie dostrzegli. Doszło do wyraźnej przemiany

siebie, że wystarczy różnica paru zaledwie lat w wieku ludzi przeżywających czas wstrząsu, ażeby reakcja duchowa uległa zmianom działającym później przez całe życie. Stosunek wieku człowie-



świadomości artystycznej. Nastąpił kres nie tylko dotychczasowego pojmowania w obszarze sztuki tak ważnych kategorii, jak tradycja i awangarda, narodził się postmodernizm, ale także dokonała się rewolta, która zanegowała dotychczasowe autorytety, silnie sprzęgła sztukę z polityką, niekiedy czyniąc ze sztuki publicystykę, zainstalowała mechanizm stałego podważania zaakceptowanych wartości, a także powołała i uprawomocniła zupełnie nowe kryteria oceny dzieł sztuki i postaw twórczych. Jednakże proces ten nie dokonał się w akcie jednorazowej krótkotrwałej rewolty-przełomu, lecz był rozciągnięty w czasie. Trwa zresztą do dziś. Wielu zdeorientował, pozbawił poczucia bezpieczeństwa i oparcia. Były to czasy ugrupowań twórczych, a nie samotnych indywidualistów. Być może jednym z najważniejszych epizodów w karierze artystycznej Marka Wyrzykowskiego było jego całkowite „niezabranie się” ze sztuką lat osiemdziesiątych.

Wielkie wstrząsy, wokół których krystalizuje się [świadomość pokoleniowa – A.W.] to mają do

ka do czasu historycznego odciska się wówczas w sposób szczególnie znamieny, powstawanie czasów społecznych okazuje się pełną rzeczywistością, skoro wystarczy parę lat starszeństwa czy młodszości, by żyć w innym czasie społecznym<sup>1</sup>.

Przenikliwe spostrzeżenie Kazimierza Wyki, sformułowane w odniesieniu do problematyki świadomości pokoleniowej środowisk literackich, trafne jest, jak można założyć, także wobec oglądu sytuacji świadomości pokoleniowej wśród artystów plastyków. Być może owo „niezabranie się” Marka Wyrzykowskiego spowodowane było tą różnicą „starszeństwa czy młodszości”, być może doszły do tego cechy outsidera, uzupełnione specyficznym programem artystycznym. Stąd jego niemieszczenie się w ramach wyznaczonych dla tego okresu w sztuce przez krytyków i kuratorów. Jedynym terenem, jaki pozostał jemu i podobnym do niego artystom, był obszar

Marek Wyrzykowski,  
*Nowe fale (New Waves)*,  
1988, papier, technika  
własna, 70×100 cm,  
fot. Mariusz Filipowicz

<sup>1</sup> K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 107



Marek Wyrzykowski,  
*The Eolian Harp*  
(*Eońska harfa*), 1989,  
papier, technika  
własna, 70×100 cm,  
fot. Mariusz Filipowicz



Marek Wyrzykowski,  
*Samuel Beckett – But  
the Clouds*, 1990,  
papier, technika  
własna, 70×100 cm,  
fot. Mariusz Filipowicz





Marek Wyrzykowski,  
*Portrait de Stephane*, 1999,  
papier, technika własna,  
60,5×85,5 cm, fot. Mariusz  
Filipowicz



Marek Wyrzykowski,  
bez tytułu, (b.r.),  
papier, technika własna,  
70×100 cm, fot. Mariusz  
Filipowicz

prywatnego doświadczenia sztuki-azylu<sup>2</sup>. Dotyczy to wielu przedstawicieli pokolenia debiutującego w latach siedemdziesiątych. Trudno powiedzieć, czy ma obecnie jakieś znaczenie pytanie o to, czy Wyrzykowski zdawał sobie sprawę z tego stanu rzeczy. Intuicyjnie zapewne tak. Dostrzegał przecież ten niewidzialny mur obojętności, który wyrósł wokół „nieaktualnych” nagle twórców. Z czasem świadomość rosła, zmieniając się w utwierdzone przekonanie. Problem odrzucenia nie byłby tak bolesny, gdyby nie to, że było to odrzucenie niemal całkowite i skutkujące pogłębieniem się tego procesu. Zabrakło balansu, jakiejś równoważni. Niespecjalnie słyszalne były głosy, że potrzebne są zarówno nowe zjawiska, jak i te wartości, które opierają się na dotychczas ustalonych kryteriach oceny. Takie były te czasy. Zainteresowanie skupione zostało wyłącznie na nowej sztuce, a kto się „nie załapał”, ten z wolna przesuwał się na boczny tor. Oczywiście były enklawy: akademie sztuk pięknych, niektóre galerie, jak Studio czy Zapiecek, jakieś Desy, Kościół. Główny nurt znajdował się już jednak gdzie indziej i zmierzał w innym kierunku.

Teraz, gdy mija pierwsza rocznica śmierci Marka Wyrzykowskiego, niezwykłego malarza, zajmującego odrębną pozycję w leksykonie niebytów, może warto zastanowić się, kim był przez tę chwilę swego życia. Będzie to jednak tylko szkic, nieledwie zaznaczenie rysunku tropów, którymi można podążać, próbując zrozumieć jego życie i twórczość.

Pomocne w tym może okazać się nakreślenie sylwetki outsidera, który jest osobą postronną, izolującą się od otoczenia, nie należącą do żadnej grupy, układu, środowiska czy społeczności. Nie jest uczestnikiem porozumienia formalnego lub towarzyskiego. Outsider nie jest też faworytem w jakiegokolwiek rozgrywce. Tyle komunikuje słownik<sup>3</sup>. A co pokazuje życie? O wiele więcej, ale też niektórych spraw musimy się domyślać i nieraz oddać pole manowcom interpretacji, domysłów, przypuszczeń i domniemań. Outsider to osobnik utrzymujący, iż widzi więcej niż inni, że wręcz jest

[...] jedynym człowiekiem posiadającym zdolność widzenia. Na zarzut, że jest chory i cierpi na zaburzenia nerwowe, odpowiada: „W krainie ślepców jednooki jest królem”<sup>4</sup>.

Marek Wyrzykowski zdradzał cechy outsidera. Był człowiekiem nadmiernie wrażliwym i wyczulonym, choć stwarzał pozory, że takim nie jest. Intelkt jego był ekscentryczny, niepodobny do innych. Widział inaczej, rozumował przekornie. Niezwykle uzdolniony malarz. Lubował się w prowadzeniu obserwacji życia. Był szczelnie zamknięty w świecie swych fantazji i niechętnie do niego dopuszczał. Samotny w pokoju na ostatnim piętrze punktowca na Czerniakowie. Kandydat na outsidera,

gdy spadnie na niego ciężar nadmiaru przeżyć, łatwo może ulec procesowi zahamowania przepływu energii życiowej. Jego siła i wola mogą osłabnąć. W rezultacie może zacząć się proces wycofywania się takiego człowieka z głównego nurtu życia, choć z pozoru nadal w nim uczestniczy. Pogłębiać zacznie się samotność i poczucie niezrozumienia i niedoceny. Jednak w tym samym czasie jego wrażliwość nie zniknie, lecz jeszcze bardziej się wyostri, skazując takiego nadwrażliwca na cierpienia w samotności i bezwoli. Stworzy sobie wówczas iluzję, uludę własnego porządku świata, w którą będzie wierzył. Odcięcie energii życiowej może u outsidera spowodować zanik woli pracy twórczej. Taki obraz sylwetki outsidera, tutaj z konieczności zrelacjonowany bardzo skrótowo, nakreślił, analizując życiorysy i postawy twórcze niezwykłych postaci, w tym artystów – między innymi Wacława Niżyńskiego, van Gogha czy Henry’ego Barbusse’a – angielski pisarz Colin Wilson, autor intuicyjnej monografii postawy outsidera, człowieka z zewnątrz<sup>5</sup>.

Marek Wyrzykowski tkwił w jakimś własnym rodzaju Zewnętrzności, którą sam wybrał i określił. Niechętny, by wiązać się, stał z boku i obserwował – odosobniony, zawsze mógł wycofać się do swojego świata/azylu: belgijskich wojaży, ulubionych lektur, odniesień do sztuki antyku, cytatów z klasycznej grafiki użytkowej, starych banknotów i numizmatów, stempli, pocztówek i znaczków pocztowych, ale wyłącznie tych wykonywanych tradycyjnymi technikami drukarskimi, opakowań różnorodnych towarów, w tym papierosów, których nie potrafił przestać palić. Wszystkie te byty przemieniał, odkształcał, przeformatowywał, uzyskując nowe sensory plastyczne, ich nowe życie po życiu. Dostępu do tajemnic swego wyizolowanego świata strzegł i nie pozwalał do niego wkraczać. Tylko niekiedy dawał sygnały, że ta enklawa istnieje. Nie objaśniał jednak nigdy sensu i znaczenia swych niezwykłych prac, mówiąc zazwyczaj, że obraz sam się wytłumaczy, o ile zostanie dobrze namalowany...

Tekst jest fragmentem monografii Marka Wyrzykowskiego przygotowywanej przez autora w ramach projektu badawczego *Marek Wyrzykowski nierozpoznany*, prowadzonego na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

- 2 Sformułowanie użyte przez W. Włodarczyka, s. 371; A. Markowski, R. Pawelec, *Język polski. Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych*, Warszawa 1990, s. 10. *Wielki słownik wyrazów obcych i trudnych*, Warszawa 2007, s. 446.
- 3 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1991,
- 4 C. Wilson, *Outsider*, Poznań 1992, s. 18.
- 5 Ibidem.



Marek Wyrzykowski,  
*Arbre mort*, 1990,  
 papier, technika  
 własna, 70×100 cm,  
 fot. Mariusz Filipowicz



Marek Wyrzykowski,  
*Osci - Lost Anchors*,  
 1988, papier, technika  
 własna, 70×100 cm,  
 fot. Mariusz Filipowicz

**Marek Wyrzykowski** (urodził się w 1951 roku w Warszawie, gdzie zmarł w 2014) – artysta malarz, profesor sztuk plastycznych. Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1970–1975 w pracowni prof. Tadeusza Dominika (dyplom z wyróżnieniem); aneksy w Pracowni Tkaniny prof. Wojciecha Sadleya oraz Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych prof. Romana Owidzkiego. Od roku 1975 pracował na macierzystym wydziale: najpierw jako asystent w pracowni malarstwa prof. Jana Tarasina, a od 1991 jako samodzielny pracownik naukowy prowadził pracownię rysunku; prodziekan w latach 1993–1996; w 2012 w drodze konkursu otrzymał stanowisko profesora zwyczajnego. Pierwszą wystawę malarstwa (wraz ze Stanisławem Andrzejewskim) miał w 1973 roku w warszawskiej Galerii Wola, mieszczącej się w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki przy ul. Wolskiej. Jego faktyczny debiut, po dyplomie, odbył się w 1975 w Galerii Krzywe Koło na Starym Mieście w Warszawie. Brał udział w licznych wystawach zbiorowych, był autorem wielu wystaw indywidualnych. Szczególnym akcentem w aktywności ekspozycyjnej Marka Wyrzykowskiego była znacząca liczba jego wystaw w Belgii – w Brukseli, De Panne, Gandawie, Mouscron. W Galerii Hugo Godderis w De Panne jego obrazy były prezentowane w ramach stałej ekspozycji obok prac René Magritte'a, Paula Delvauxa i Stephana Mandelbauma.

Marek Wyrzykowski stworzył dzieło enigmatyczne. Jego malarstwo nie daje się przyporządkować żadnemu z nurtów – realne zdawałoby się formy lewitują

w niedookreślonej przestrzeni rozbudowywanych często w głąb płam i nieregularnych arabesk. Malarz prostoty i komplikacji, euforii i zniechęcenia, pleśni pokrywającej piękno. Malarz absurdalnych derywacji losu ludzkiego. Malarz pojęć, a nie rzeczy.

**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 Ziemskiego. Pracuje na macierzystym wydziale na stanowisku profesora nadzwyczajnego; obecnie pełni funkcję prodziekana.



Marek Wyrzykowski,  
bez tytułu, (b.r.), akryl,  
płótno, 80×100 cm,  
fot. Mariusz Filipowicz

Marek Wyrzykowski,  
Messyna, Sycylia,  
7 listopada 2008,  
fot. Artur Winiarski

# O roli tańca w nauczaniu interdyscyplinarnym.

## Reżyser. Aktor

*Aleksandra Rembowska*

---

Poszukiwanie nowego języka scenicznego jest możliwe dzięki otwarciu teatru na inne dziedziny sztuki. Wśród nich taniec współczesny wysuwa się na pierwszy plan nie tylko jako inspiracja, ale istotny, bywa że podstawowy, środek wyrazu, tworzywo. Jego dynamicznie rozwijająca się relacja z teatrem, sztukami wizualnymi, performensem staje się wyzwaniem dla praktyków, teoretyków i publiczności. Ruch, „doświadczenie ciała”, fizyczna intensywność performansu wpływają na wizerunek i kondycję teatru, poszerzając jego definicję, możliwości interpretacyjne i zakres oddziaływania. Przy postępującym wprowadzaniu mediów cyfrowych i nowych technologii (w tym oprogramowań do projektowania ruchu) optycznie poszerzających przestrzeń, zmieniają się jednocześnie perspektywa i statyczna pozycja widza sprowokowanego do aktywności i reakcji, które stają się częścią ruchu scenicznego.

Pogłębiany wciąż związek teatru i tańca, a co za tym idzie, stała współpraca reżysera i choreografa, aktora i tancerza, narzucają zmianę świadomości i weryfikację metod wykorzystywanych w przygotowaniu do danego zawodu. Ciało rozluźnione, napięte; „ciało w ruchu”; ciało, które śni, czuje, rozumie i myśli, które opowiada historię; ciało poddane manipulacji i opresji; ciało zabsolutyzowane – wchodzi poprzez bezpośrednią, energetyczną, afektywną, silnie manifestującą się obecność w interakcję z widzem. Wymusza odbiór wszystkimi zmysłami. Przy czym dalcrozowska kinestezja i przekonanie, że doświadczenie fizyczne kształtuje świadomość, nie tylko muzyczną, wciąż są aktualne. W XX wieku, w toku rozwoju myśli i badań nad ciałem objawia się ono między innymi jako „gwarant syntezy percepcji”, zaś ruch okazuje się bazą dla możliwości poznawczych i komunikacyjnych. Ciało jednocześnie nadal może być „semiotyczne”, mieścić się w porządku reprezentacji.

Jak na ten potencjał i wyzwania odpowiadają dziś aktor i reżyser? Po jakie instrumentarium sięgają, by

wiarygodnie wypaść „w roli”, być przekonująco obecnym, a poprzez odnalezienie powodu i sensu ruchu sprostać złożonej rzeczywistości wokół, nazwać ją, oswoić, nadać jej kształty.

Celem naszej konferencji jest spojrzenie na teatr i taniec w aspekcie szeroko pojętej edukacji – w jej interdyscyplinarności i transdyscyplinarności, także w ujęciu krytycznym. Nie przez przypadek tutaj, w Akademii Teatralnej, gdzie studiują przyszli aktorzy dramatyczni, reżyserzy, teatrologi, a od tego roku akademickiego również aktorzy teatru muzycznego, chcielibyśmy postawić pytania o to, czy i w jaki sposób uniwersytety i wyższe szkoły o profilu artystycznym odpowiadają na aktualne potrzeby kształcenia. Jak odbywa się „transfer wiedzy” pomiędzy sztuką i nauką, polami badawczymi, jak przebiega integracja zdobytych umiejętności na gruncie praktyki pedagogicznej i teatralnej.

Pragniemy przyjrzeć się zagadnieniom roli tańca w teatrze, związku myśli i gestu, a także funkcji choreografa w teatrze dramatycznym, pracy reżysera i aktora nad ruchem; strategiom stawiania zadań aktorom przez reżyserów i choreografów, tancerzom przez reżyserów, wreszcie – reżyserom przez tancerzy. Interesują nas pojęcia graniczności jako perspektywy poznawczej oraz obszarów granicznych między dyscyplinami sztuki jako terytoriów doświadczeń i wyzwań. Ich oswojenie i twórcze wykorzystanie może okazać się kolejnym krokiem w stronę zatarcia podziałów, odrzucenia uprzedzeń i stereotypów.

### **Międzynarodowa konferencja naukowa**

#### ***O roli tańca w nauczaniu interdyscyplinarnym.***

#### ***Reżyser. Aktor***

**16–17 października 2015, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Teatr Collegium Nobilium**

Organizator: Wydział Reżyserii

Współorganizator: Wydział Aktorski

Rada Naukowa: JM Rektor AT prof. Andrzej Strzelecki, prof. Danuta Kuźnicka (IS PAN), doc. Roman Arndt (Folkwang Universität der Künste, Essen), prof. Lech Sokół (IS PAN/AT), prof. Maciej Wojtyszko (AT)

Kurator i koordynator: dr Aleksandra Rembowska (AT)

W konferencji, w formacie wykład/warsztat, wzięli czynny udział: prof. Claudia Jeschke, Universität Salzburg; doc. Roman Arndt, Folkwang Universität der Künste, Essen; dr Brian Michaels, PWST im. L. Solskiego, Kraków/Bytom; dr Jacek Owczarek, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź; prof. Helge

Musial, Universität Mozarteum, Salzburg; dr Iwona Pasińska, dr Waldemar Raźniak, AT; mgr Regina Lissowska-Postaremczak, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań; dr hab. Agnieszka Jelewska, HAT Research Center, UAM, Poznań.

# Taniec jako eksperymentalna praktyka badawcza

*Agnieszka Jelewska*

*Ruch jest naszym najbardziej prymarnym doświadczeniem. [...] nie tylko jest podstawową przyczyną ewolucji organizmów żywych, ale wiedzie prymat w naszym doświadczaniu wszystkich aspektów życia<sup>1</sup>.*

*[...] inicjacja kinetyczna jest dla podmiotu równie źródłowym sposobem odnoszenia się do przedmiotu, co percepcja. [...] nie istnieje oddzielona percepcja, po której następowalby ruch, percepcja i ruch tworzą system, który podlega zmianom jako całość<sup>2</sup>.*

Wiek XX jest niezaprzeczalnie wiekiem ciała, a co ważniejsze – ciała poruszającego się – jego odkrywania nie tylko dla sztuki, ale przede wszystkim dla podstawowych przewartościowań modeli poznawczych. Poszukiwania i badania naukowe prowadzone od początku XX wieku nad kinetycznymi jakościami organizmów w relacji do otoczenia i innych istot żywych miały swoje bardzo istotne odzwierciedlenie w sztukach performatywnych i tańcu, które w tej sferze mają swój bardzo ważny wkład. Wystarczy wspomnieć choćby pracę

pierwszych rytmików, dokonania tańca modernistycznego, a potem postmodernistycznego; wszystkie one rozwijały nie tylko nowatorskie definicje estetyczne czy kulturowe, ale przede wszystkim nową praktykę ruchową, która miała uaktywniać multisensoryczne doznania zarówno wykonawców, jak i odbiorców. Sztuki eksplorujące ruch ludzkiego ciała stały się ważną przestrzenią eksperymentu i przyczyniły się do nowego zdefiniowania impulsu kinestetycznego leżącego u podstaw doświadczenia estetycznego, emocjonalnego, afektywnego, które odsoniło również swoje biologiczne i fizjologiczne podłoże<sup>3</sup>. Dlatego wpływ tańca na nowoczesne rozumienie somatyczności, jak też jego znaczenie dla kształtowania się nowych praktyk performatywnych w XX wieku, jest niezaprzeczalny. Istotne jest także to, na czym chciałabym się skupić – że dzięki tanecznym praktykom odkryliśmy nowe mechanizmy naszych schematów poznawczych. Tym samym stały się one jedną z ważnych przestrzeni kształtowania się dyskursów interdyscyplinarnych podejmujących zagadnienia ludzkiego poznania, które połączyły sztukę i naukę wspólnymi relacjami translacji i mediacji. Impuls dla tych rozważań i działań był dwustronny. Z jednej strony trzeba zauważyć, że sam taniec przechodził rozmaite zmiany i metamorfozy

1 D. N. Stern, *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology and the arts*, Oxford–New York 2010, s. 19.

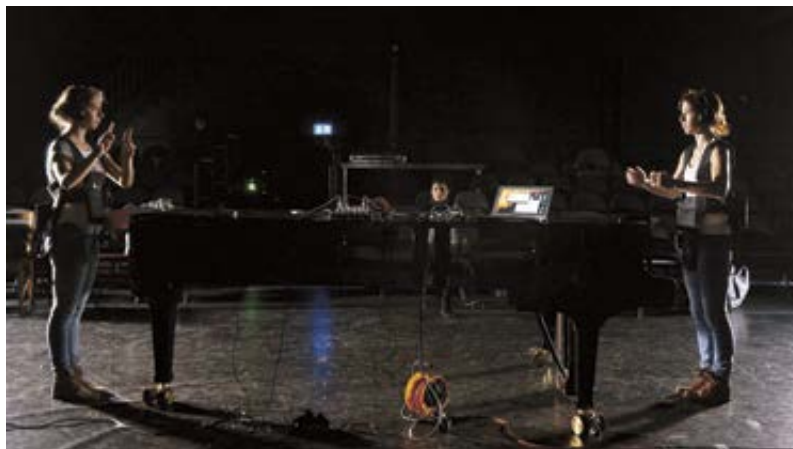
2 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 130.

3 Zob. także A. Jelewska, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2012, s. 59–81.

zarówno pod względem technik, jak i przekraczania własnej dyscypliny – niejednokrotnie sytuował się na pograniczu performansu, praktyk terapeutycznych czy poszukiwań kognitywnych. Z drugiej strony badania naukowe, szczególnie te skupione wokół poznania ucieleśnionego, enaktywizmu czy psychologii poznawczej, zaczęły coraz silniej podkreślać psychosomatyczne jakości poznawcze, przy czym dla wielu naukowców taniec stał się metamodeliem dla prowadzonych rozważań – wystarczy wspomnieć choćby Davida Kirsha, który przez lata pracował z Wayneem McGregorem i Random Dance. Taniec wpłynął także bardzo istotnie na współczesną filozofię, zarówno fenomenologię, jak i badania rozwijające prace takich filozofów, jak Gilles Deleuze i Félix Guattari. Brian Massumi i Erin Manning nie tylko rozwijają ten dyskurs teoretycznie, ale także prowadzą SenseLab. A laboratory for thought in motion, w którym prowadzą eksperymenty z ruchem, angażujące zarówno naukowców, jak i tancerzy.

Jednym z istotnych pionierów ze świata nauki był Daniel N. Stern, zmarły przed trzema laty wybitny amerykański psycholog, którego prace łączyły naukę i sztukę. Stern w latach 60. skupiał się na zrozumieniu kinetyki ludzkiego organizmu jako podstawowej funkcji poznawczej i komunikacyjnej. Badając początkowo relacje zachodzące między matkami i dziećmi w ich bardzo wczesnych fazach rozwojowych, doszedł do wniosku, że komunikacja między nimi opiera się na motoryce różnych partii ciała, ale też na mikroruchach, które nie są bezpośrednio rejestrowane i zapisywane w świadomości. Do swoich badań Stern używał zapisu wideo; wszystkie mikroreakcje, które odkrył w komunikacji matka–dziecko, możliwe były do zaobserwowania tylko na odtwarzanym w zwolnionym tempie obrazie – w potocznym postrzeganiu były one bowiem niezauważalne. Dziś już doskonale wiemy, że motoryka matki (jej twarzy, oczu, ruchów dłoni, mikroruchów mięśni) utrwała motorykę neuronów lustrzanych<sup>4</sup> dziecka, dzięki czemu, jak piszą kognitywiści, „wzmacnia się potrzeba imitacji i naśladowania tak bardzo potrzebna w rozwoju umiejętności komunikacyjnych, a później posługiwania się językiem”<sup>5</sup>. Najnowsze badania potwierdzają, że rozwój dziecka, szczególnie w drugiej połowie pierwszego roku życia, bardzo silnie związany jest poziomami motoryki, utrwała się wówczas chociażby zdolność różnicowania fonetycznego, umiejętność podzielania intencji i następuje kształtowanie się aktywności neuronów lustrzanych (między innymi aktywacja kory przedruchowej w związku z obserwacją działania). Jednocześnie, jak zauważał już wcześniej Stern, w takich właśnie mikromotorycznych sekwencjach kształtuje się współafektywność i współpodmiotowość matki i dziecka. Stan ten badacz określał jako „afektywne zestrojenie”

(*affective attunement*), które miało być podstawą jego tezy, iż ludzkie doświadczenia wewnętrzne mogą być dzielone w formach interpersonalnej łączności. Dla Sterna układ matka–dziecko stanowił właśnie doskonały przykład



1



2

zestrojenia afektywnego. Z analiz eksperymentów wyraźnie wynikało, że dzieci nie tylko imitowały ruchy matek, ale podejmowały kinetyczną afektywną komunikację. Obie strony komunikacyjnego układu odczytywały i przekształcały sygnały. Zachowania badanych matek i ich dzieci były również funkcją informacji, która kryła się za konkretnym działaniem albo jego przyczyną. Funkcja ta wyrażała się

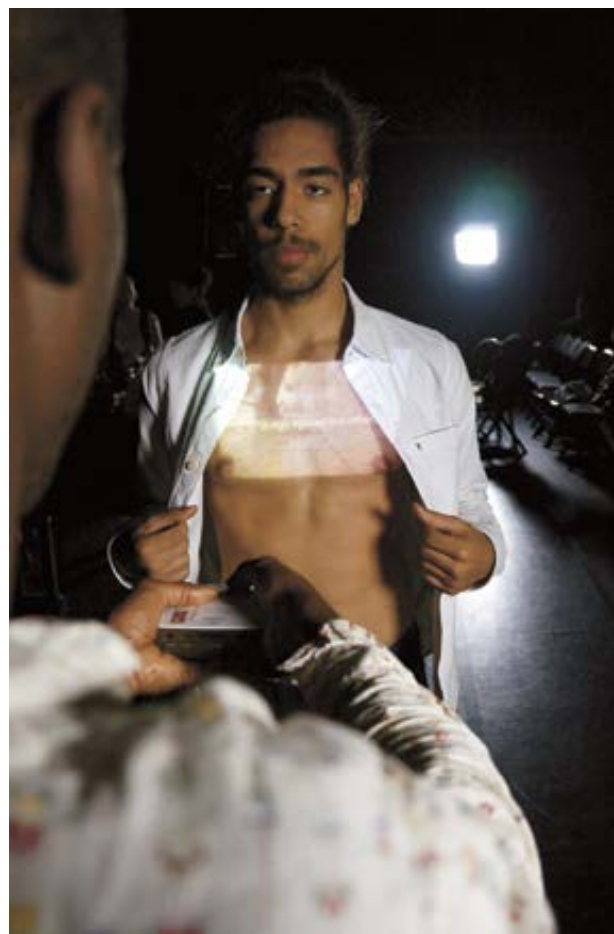
4 Podczas badań szczegółowych kory ruchowej mózgu makaków grupa włoskich naukowców ustaliła istnienie grupy komórek nerwowych, które uaktywniają się podczas wykonywania pewnej czynności lub nawet tylko w czasie obserwowania jej u innych osobników. Hipoteza, jaką postawili naukowcy, dotyczyła faktu, iż „lustrzane neurony” mogą być odpowiedzialne za rozpoznawanie cudzych emocji oraz intencji na poziomie czysto neurobiologicznym, czyli również pozawerbalnym.

5 T. Komendziński, *O sztuce komunikacji inaczej, czyli dlaczego zbyt wiele słów bywa w niej przeszkodą*, „Fabularie” 2013, nr 1, s. 44.



poprzez łączenie afektu z konkretnymi poziomami intensywności, czasowania, rytmu czy kształtu tego zachowania. Można więc powiedzieć, że cały zestaw form działania organizował się w pętli przepływu danych w ramach układu; wysłany przez dziecko sygnał „odbijał się” i wracał do niego od strony matki, wówczas ono dokonywało modyfikacji, która była potwierdzeniem, że matka także doświadcza afektu. Badania Sterna dowiodły, że poznanie i rozwój ludzki odbywa się poprzez skomplikowany zestaw wciąż modyfikowanych i rozwijanych interakcji, w które kinetycznie zaangażowane są wszystkie strony układu komunikacyjnego. Poziom ten pozwala na wprowadzanie nagłych zmian i szybkich interwencji w komunikowanie afektów. Ruch stanowi podstawę ludzkiego doświadczenia rzeczywistości, możliwości kognitywnych, jak też interrelacyjnych, komunikacyjnych, a w konsekwencji społecznych i kulturowych.

W późniejszych swoich dociekaniach Stern, poszerzając wcześniejsze ustalenia o aspekty praktyki i komunikacji artystycznej oraz fenomen ludzkiej kreatywności, pracował z tancerzami i reżyserami teatralnymi, między innymi nagrywał i analizował dokonania tancerzy z Judson Dance Theatre, tancerzy baletowych, ale też prowadził długie eksperymenty z reżyserem teatralnym Robertem Wilsonem, który wówczas eksplorował metody niewerbalnej i niemodelowej komunikacji w sztukach performatywnych. Podczas wielogodzinnych sesji i spotkań Stern rozwijał badania nad możliwością pozawerbalnej interakcji oraz mikropoziomami ludzkiej aktywności, które sam nazywał „dynamicznymi formami żywymi” przenikającymi nasze bycie od poziomu bodźca ruchowego aż do intencji i odwrotnie. Stern doszedł do wniosku – poddając materiał wyjściowy, czyli praktykę artystyczną, rozmaitym procesom translacji z perspektywy ustaleń dokonanych w naukach biologicznych i psychologii – że to właśnie poprzez ruch (począwszy od mikroimpulsu i całej sieci jego przesyłu w organizmie do bardziej złożonych czynności, jak gesty, mimika itd.) nie tylko wytwarzamy emocje, ale również je współodczuwamy i współdzielimy. Uznał jednocześnie, że to właśnie sztuka posługująca się ruchem wzmacnia te doznania, stając się sferą nie tylko rozważań i intelektualnego namysłu, ale praktykowania podstaw poznania życia. Tym samym doświadczenie estetyczne generowane przez taniec czy sztuki performatywne ma głęboko fizyczne podstawy, powiązane jest z istotą ludzkiego poznania. Dopiero odsłaniając te poziomy, rozumiemy, jak tworzy się odczucie emocjonalne wywołane przez taniec, stanowiące doświadczenie zestrojenia afektywnego dokonującego się pomiędzy samymi wykonawcami, ale też nimi i odbiorcami. Tego typu badania, jak również działania artystyczne stanowią dowód na przekraczanie tradycyjnie rozdzielonych sfer umysłu i ciała,



3

myśli i działania, ale też granic ściśle definiowanych sztuk i praktyk poznawczych. Nie ma bowiem czystych wrażeń, zawsze mają one swoje fizyczne uwarunkowania i definicje. Jednocześnie Stern zauważył podczas swoich prac eksperymentalnych, a później potwierdzili to inni badacze, że mimo iż pewne zachowania ruchowe są dla danej grupy, gatunku, klasy organizmów podobne, to istnieje również cały szereg indywidualnych uwarunkowań motoryki całego ciała. Sztuka tym właśnie różni się od eksperymentów laboratoryjnych, operujących na zunifikowanych i zuniwersalizowanych modelach reprezentacji, że dowartościowuje wielość różnych postrzeżeń i sposobów poznania. Wprowadzając pojęcie witalnych afektów w swojej ostatniej książce zatytułowanej *Forms of vitality: Exploring dynamic experience in psychology and the arts* Stern podkreślał fakt, iż kinetyczne jakości uczuć i emocji pozwalają na ich dystrybucję i komunikację, pomimo iż są subiektywnym stanem, mogą być skonceptualizowane i rozpoznawane jako formy interpersonalnych pozawerbalnych interakcji. Taka umiejętność konsoliduje różnorodność relacji międzyludzkich, które stanowią współdzielenie doświadczeń i bycie w połączeniach. Ruch staje się więc podstawową możliwością konsolidowania więzi międzyludzkich zawiązywanych podczas interakcji, poprzez które nie tylko dzielimy wspólnie określony czas, przestrzeń, sytuację, ale także często nieświadomione wewnętrzne doświadczenia i przeżycia.

Ilustracje 1-3:  
Komunikacja ruchowa  
w strukturach medial-  
nych – projekt *I have an  
Other-ache* zrealizowany  
przez prof. A. Jelewską  
i dra M. Krawczaka (HAT  
Research Center) ze stu-  
dentami Wydziału Tańca  
Folkwang Universität der  
Künste, Essen 2015

Trzeba oczywiście pamiętać, że procesy afektywne są niebywale skomplikowane, bardzo często sprzężone z innymi mikroreakcjami, nieliniarne, wielopoziomowe, a aspekty, o których tu mowa, stanowią jedynie niewielki wycinek dynamicznej całości procesów. Ponieważ informacje i dane przesyłane są w trybie zwrotnym i sprzężonym, badacze zajmujący się tym fenomenem (neurologzy, kognytywiści, neurobiolodzy, psychologzy) wciąż spierają się nad strukturą i formą przebiegu wielu procesów, inicjowania i odbierania impulsów ruchowych. Jeden z bar-

który funkcjonuje na zasadzie stałego odbierania oraz przetwarzania i inicjowania czy symulowania bodźców, stanowi on podstawę tego, co filozofowie nazywają kondycją ludzką albo byciem-w-świecie.

Tym samym eksperymenty artystyczne (performatywne, teatralne, taneczne) były i powinny być w wielu obszarach swoistym laboratorium interdyscyplinarnych doświadczeń percepcyjnych, eksplorujących nowe możliwości pozawerbalnej komunikacji z otoczeniem i tymi, których sposoby percepcji są kulturowo, społecznie, na-

4



dziej radykalizujących badaczy Daniel Wolpert wysnuł nawet tezę, że mózg powstał w drodze ewolucji po to, aby korygować, dostosowywać i organizować motorykę ciała; bez tego życie wielu organizmów nie byłoby możliwe. Mózg w tym ujęciu stanowi więc ewolucyjną wypadkową rozwoju motoryki organizmów, a nie zaś prymarną dla nich strukturę.

Z perspektywy nowych badań nad ruchem: enaktywizmu, umysłu ucieleśnionego, ale też szowinizmu ruchowego, który bada Wolpert, zmienia się równocześnie definicja przestrzeni. Teraz możemy na nią spojrzeć jak na sieć diagramów wyznaczanych przez poruszające się organizmy, nie istnieje ona bowiem w tym ujęciu poza poruszonym ciało-umysłem. Nie tylko obserwując ruch, doznajemy jej, ale także uruchamiamy swoją pamięć i pozycjonowanie kulturowe, nie tylko poruszamy się, aby poznawać, ale też poznajemy poprzez ruch mający swoje reprezentacje i rezonans na mikropoziomach naszego organizmu. Poprzez tak definiowane działanie między nami i światem, nami i innymi tworzy się dynamiczny somatyczny interfejs,

ukowo postrzegane jako anormatywne i amodelowe. Z tej perspektywy taniec stanowi ucieleśnienie i poszerzenie ludzkiego modelu poznawczego, który nie jest traktowany jako uniwersalny, zawiera w sobie wszelkie braki, trzaski, przepięcia generowane przez indywidualnych performerów, tancerzy, aktorów. W sztuce te „zaburzenia” mają realną szansę stać się współdzielonym, zestrojonym modelem poznawania. Sztuki performatywne bowiem mają potencjał zawieszania uznanych za poprawne modusów percepcji, tym samym pokazują, że procesy poznawcze, afekty czy emocje nie muszą być realizacją kulturowych habitusów, ale mogą być prymarnie oparte na zindywidualizowanych parametrach dynamicznych form życiowych każdego organizmu. Te formy tworzą nasze subiektywne diagramy poznawcze, które w efekcie kontaktu i interakcji kształtują różnorodne, usieciowione, intersubiektywne mapy społeczne. Doświadczenie to wskazuje również na ciągłą pracę translacji między samym życiem, a więc poziomem somatycznym, fizycznym i tym metafizycznym, pojęciowym, dyskursywnym; jednocześnie między

działaniem i estetyką, praktyką i emocją. Zawiera się ona w akcie dynamicznej i aktywnej percepcji, która nie jest nam bezwzględnie dana, ale którą sami nawigujemy i nakierowujemy na interakcje i wielopoziomowe, różnorodne afektywne zestrojenia z innymi.

Filozofowie tacy jak Deleuze i Guattari, a za nimi Brian Massumi, nazwali ten poziom mikropercepcją, dynamicznym nieprzerwanym stanem, który podlega nieustannym zmianom, nie zawsze uświadamianym. Przecież każda zmiana uwagi, choć może być niezau-

nowoczesnego, otwartego psycho-somatycznego podmiotu, uwolnionego po setkach lat spod prymatu abstrakcyjnie definiowanego intelektu. Dynamiczne formy poznawcze, które eksploruje taniec, są więc niezbędnym elementem kształtowania się modeli i schematów poznawczych nie tylko wszelkich adeptów sztuk performatywnych, ale również współczesnego rozumienia takich kategorii, jak doświadczenie, percepcja, poznanie, afekt, emocja, świadomość.



5

ważna, zmienia modus naszej obecności w świecie. Kognitywista i filozof Alva Noë, zajmujący się percepcją i świadomością, twierdzi, że doświadczenie to czasowo poszerzane zaangażowanie. Jest ono ucieleśnione i uwarunkowane przez otoczenie, jest też rozprzestrzeniane w czasie i dynamiczne. Ruch według Noë produkuje zmianę percepcji, która jest sensoryczną konsekwencją działania. Dlatego ważne jest dostrzeżenie relacji między ruchem i percepcją, ponieważ to w jej ramach konstytuują się nasze schematy poznawcze. Poruszając się, czyli percypując, poszerzamy, rekontekstualizujemy i pobudzamy całą naszą sferę somasensoryczną. Bycie świadomie percypującym to zrozumienie wpływu ruchu na sensoryczne stymulanty. Doświadczając, otwieramy się zawsze na relacje wobec innego, na to, co naprzeciw. Bez tej relacji nie ma percepcji. Bez percepcji nie ma świadomości, przekonuje Noë. Zaangażowanie podmiotu w akt percepcji jest jego zaangażowaniem w świat. Tak właśnie kształtuje się nasze dynamiczne i otwarte sensorium. Tym samym taniec i sztuki jemu pokrewne stanowią metateorię

**Agnieszka Jelewska** – dr hab., założycielka i dyrektorka Humanities/Art/Technology Research Center Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu; adiunkt w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk UAM, kuratorka w obszarze art&science. Zajmuje się badaniami interdyscyplinarnymi dotyczącymi przede wszystkim psychosomatycznych modeli percepcji realizowanych we współczesnej sztuce, wzajemnych relacji między nowoczesną nauką, technologią i kulturą, a także performatywnych aspektów przestrzeni artystycznych i społecznych, ostatnio – zagadnieniami nowego environmentalizmu realizującego się w ramach technokulturowych przekształceń. Autorka książek: *Craig. Mit sztuki teatru* (2007), *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii* (2012) oraz *Ekotopie. Ekspansja technokultury* (2013). W 2015 roku jako kuratorka ekspozycji narodowej *Post-Apocalypse* została nagrodzona zespołowym złotym medalem za sound design na Prague Quadrennial of Performance Design and Space.

Ilustracje 4–5: Kinestezja w przestrzeni miejskiej, międzynarodowy warsztat *Emotional Urban Weather* prowadzony przez prof. A. Jelewską i dra M. Krawczaka (HAT Research Center) w ramach projektu *SharedSpace. Music-Weather-Politics*, Instytut Teatralny, Warszawa 2014

# Odpowiedź Mametowi

spisała i opracowała Justyna Gołęcka

---

WALDEMAR RAŹNIAK: Jako pretekst do rozmowy wybraliśmy książkę Davida Mameta *Prawda i fałsz*<sup>1</sup>. Po wiem Państwu, dlaczego zdecydowałem się zaproponować ten temat. Kiedy książka pojawiała się w różnych miejscach, koledzy aktorzy zadawali mi pytania, czy na Mamecie można w ogóle uczyć aktorstwa albo czy ja zdaję sobie sprawę z tego, że świat po Mamecie jest inny? To mnie zaskoczyło, ale przymknąłem na to oko, stwierdzając, że muszę się kiedyś z tą książką zapoznać.

PAWEŁ PŁOSKI: Dzień dobry Państwu, zanim rozpoczniemy rozmowę, proszę Panią Profesor Annę Kuligowską-Korzeniewską o zabranie głosu.

ANNA KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: Przyznam, że przeczytałam tę książkę na potrzeby dzisiejszego spotkania. Przed kilkoma dniami wzięłam ją z naszej biblioteki na jedną noc, bo ma wielkie powodzenie. Nie przespałam tej nocy, irytując się coraz bardziej z każdą kolejną stroną. Mogłabym udzielić odpowiedzi na pytania nurtujące środowisko po jej wydaniu i zadać pytanie o korzyści płynące z tej książki – w moim przekonaniu wątpliwe – ale oczywiście nie mogłam zlekceważyć autora. Jest on przede wszystkim bardzo znanym pisarzem dramatycznym. To jego sztuki od dwóch dekad zdobywają nasze sceny, zachwycał nas także jako reżyser filmowy.

Podróżując po świecie, wiem, jaką renomę ma David Mamet. Jednak każde ze zdań książki *Prawda i fałsz* podważa i rzeczywiście unieważnia jakiegokolwiek systemu nauczania sztuki, jeżeli w ogóle da się uczyć według jakiegoś systemu, a przede wszystkim kwestionuje podstawowe

zasady kształcenia aktorów na całym świecie według metody Stanisławskiego. Nie mam co do tego wątpliwości. W latach 90., na jednym z festiwali teatralnych w Portugalii, przekonałam się o jej znaczeniu. Wiedzano wtedy jedno, że jeżeli do jakiejś szkoły, bardziej lub mniej znanej, prowincjonalnej czy centralnej, przyjedzie ktoś z Peterburga propagować system Stanisławskiego, to ranga tej szkoły wzrośnie i będzie to niekwestionowany sukces kształcenia. „Czym jest aktorstwo?” – pyta na początku Mamet i mówi, że „aktorstwo polega na przekazywaniu widzom treści sztuki” po to, żeby ci widzowie „nie byli rozczarowani, płacąc za bilety”. I to jest właściwie wszystko, co autor tej grubej książki ma do powiedzenia. Nie ma istotniejszego dogmatu sztuki aktorskiej – wedle niego – jak to, żeby poznać treść dramatu i ten dramat odegrać. Należy czytać dramat, ergo jego własne sztuki, aby każdy z czytających wykonawców wiedział, jak je przełożyć na działania sceniczne, bo są one w oczywisty sposób wpisane w tekst dramatyczny. A przecież wiek XX był wiekiem emencytacji sztuki teatralnej, w tym takich składników, jak reżyseria czy też sztuka inscenizacji. Tego doświadczenia dramat amerykański w gruncie rzeczy nie

<sup>1</sup> D. Mamet, *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie*, przeł. T. Szafrński, Myślenice 2014. David Mamet (ur. 1947 w Chicago), dramaturg, reżyser filmowy, scenarzysta, autor książek poświęconych sztuce filmu i aktorstwa. Reżyser filmów *Dom gry*, *Fortuna kołem się toczy* oraz *Hiszpański więzień*. Zdobywca Nagrody Pulitzera za sztukę *Glengarry Glen Ross* (1984). Nominowany do Oscara za scenariusze do filmów *Werdykt* (1982) oraz *Fakty i akty* (1997).

przeżył. Wobec tego być może to doświadczenie Mameta ma określony adres artystyczny. Przypomina mi to próby reformowania teatru w połowie XIX wieku, jeszcze przed Meiningerami, Antoinem i Wielką Reformą Teatru. Najczęściej wystawiano się autorów współczesnych, wobec tego bez trudu można było zaprosić autora dramatu. Na pierwszej próbie autor czytał swoją sztukę, a wtedy były to rewolucyjne zasady. Praktyka ta trwała długo, sam Stanisław Wyspiański czytał aktorom Teatru Miejskiego w Krakowie swoje *Wesele* i tak właściwie zaczynało się. To autor sztuki nadawał tor interpretacji. Sztuka reżyserii narodziła się wtedy, kiedy reżyser mógł wpływać na kształt dramatu poprzez kierowanie interpretacją aktorską. Od takiego momentu narodził się współczesny teatr. Tutaj Mamet mówi wyraźnie, że wystarczy kilka prób, by wczytać się w sztukę i ją wystawić. Niczego więcej nie trzeba, żadnego wnikania w psychologię postaci – nie ma to żadnego sensu, bo i tak publiczności to nie interesuje. Mamet kieruje nas właściwie ku przeszłości, ale w imię własnego interesu dramaturga. To mnie rozbawiło, tym bardziej, że nasza Akademia wydała właśnie pracę Tomasza Kubikowskiego, który analizuje szczegółowo system Stanisławskiego. Książka ta konfrontuje system Stanisławskiego nie tylko z perspektywy praktyki scenicznej, ale analizuje ją z perspektywy współczesnej humanistyki, a przede wszystkim „zwrotu performatywnego w dzisiejszej humanistyce”.

PAWEŁ PŁOSKI: Dziękuję za ten głos, to dobry początek naszej debaty. Panie Rektorze, mam wrażenie, że ta książka jest właściwie atakiem na akademickie nauczanie teatru, na szkołę teatralną, na instytucję szkoły aktorskiej. Czy z krytyki Mameta wyciąga Pan jakieś sprawy do przemyślenia dla siebie? Czy znalazł Pan w niej coś takiego, co zasiało niepokój i wątpliwość co do drogi, którą już co najmniej od siedemdziesięciu lat kroczy polskie szkolnictwo teatralne?

ANDRZEJ STRZELECKI: Tak, oczywiście. Książkę przeczytałem z dużym zainteresowaniem, nawet powiem szczerze, że przeczytałem ją dwa razy albo i trzy, ale nie dlatego, żeby ją zrozumieć, bo nie rozumiałem za pierwszym, ale dlatego, żeby zrozumieć na czym polega jej zawartość. Z mojego punktu widzenia to jest tak: albo ja żyję w nierzeczywistości, czego nie należy wykluczać, albo ta książka jest zaadresowana do zupełnie innej przestrzeni niż ta, w której ja się poruszam. Zapewne jest pełna sprzeczności. Z jednej strony odczytuję w niej pewien element pogardy dla aktora, którego sprowadza się do wykonawcy rzeczy wcześniej wymyślonych przez autora sztuki, z drugiej zaś mówi o aktorze z punktu widzenia misyjnego i w tych miejscach jest mi dość bliska. Jednak te fragmenty odnoszą się do innego doświadczenia. Ten cały opisywany system dotyczy krajów zachodnich.

Powiem Państwu szczerze, że w jakiś sposób byłem zadowolony po przeczytaniu tej książki, bo zdałem sobie sprawę, że nie dotyczy ona naszej Akademii. Powiem Państwu dlaczego. Jestem częścią uczelni, w której – czego nie ma nigdzie indziej na świecie – pedagogami jest górna półka artystów naszego kraju. Nie ma drugiej takiej uczelni na świecie, w której uczący byliby aktywni zawodowo. Nie ma czegoś takiego, że tak pokaźny procent absolwentów wchodzi w obieg życia artystycznego danego kraju jak u nas. Nasi absolwenci dość szybko, jak Państwo się zorientowali, przekraczają próg tej uczelni i w takim samym procencie zasilają główne sceny Polski, Warszawy. Mam wrażenie, że Mamet pisze o rzeczach, które w jakiś sposób nas omijają. U nas, w sposób aktywny, stacjonarny, uczą ludzi, których Mamet nie bierze pod uwagę. Nie bierze pod uwagę, że taka uczelnia w ogóle może istnieć, on odnosi się do innej rzeczywistości. Jestem zdziwiony, ponieważ mam go za osobę bardzo interesującą, jako autora i reżysera. Nie wiem, jakim jest pedagogiem, ale nie wiem, jak reżyser może formułować myśli, z których wynika co aktor powinien. Z mojego punktu widzenia nie istnieje takie sformułowanie jak „każdy aktor”. Uczący tutaj wiemy, że słowo adresowane do danej osoby, która przyszła do szkoły z własnym backgroundem, może działać zupełnie inaczej. W stosunku do każdej osoby stosujemy rodzaj pewnego kodu porozumiewania, indywidualnego sposobu dojścia, po to, żeby okazać się skutecznym. Próba kodyfikacji relacji, którą podejmuje Mamet, z mojego punktu widzenia jest nie tylko niestosowna, ale wręcz niemożliwa do wykonania. Nie będąc gigantycznym apologetą metody Stanisławskiego, nie mogę nie wziąć tego pod uwagę, że kod porozumiewania się między nadawcą i odbiorcą w procesie tworzenia jest ważny. Stąd nie stać by mnie było, żeby coś takiego w ogóle przekreślić. Ten system komunikacyjny polega na wzajemnym, świetnym słuchaniu, badaniu, z kim mam do czynienia, bo nie z każdym studentem, ale z tym konkretnym studentem, z tą osobą. Czasem zdarza się tak – o czym wiemy my, praktycy – że cała masa informacji w procesie nauczania jest zbędna. Znamy z naszej pracy ludzi wybitnych, dla których całe ich fantastyczne zaplecze intelektualne przez ułamek sekundy nie przeszkadzało w niczym. Ich mądrość polegała na tym, że wiedzieli jak z tej wiedzy korzystać. Kiedyś moim sąsiadem był Tadeusz Łomnicki. Pewnego razu, idąc ulicą Piwną, Łomnicki powiedział do mnie: „Chodź, chodź, chodź”, więc poszedłem, bo co miałem robić, byłem studentem. Wchodzę do niego do domu, na podłodze pootwierane książki z zakładkami, z fiszkami, więc pytam: „Rektor się przeprowadza?”, a on: „Zwariowałeś. To wszystko, co tu widzisz napisał Starzyński albo napisano o Starzyńskim”. Właśnie wtedy przygotowywał się do

roli w *Gdziekolwiek jesteś Panie Prezydencie*. „Przyprowadziłem cię tu po to, żebyś zobaczył, jak się aktor przygotowuje do roli i żebyś później, kiedy mnie już nie będzie, o tym opowiadał”. Nie rozumiem sformułowania – „aktor wypowiada tekst”. Jeżeli założymy, że tak jest, to proszę mi powiedzieć, jak ma się do tego Papkin Pszoniaka, Gajewskiego, Zborowskiego, Łomnickiego. Wypowiadaliście ten sam tekst, jeżeli można tak powiedzieć, co to znaczy – „nie tworzymy postaci”? Jeszcze wróć raz do Tadeusza Łomnickiego, który grając Łatkę w *Dożywociu*, wiedział dokładnie, jak jego poprzednicy mówili ten tekst, z jaką intonacją, w którym miejscu zawieszali głos, nawet nam to kiedyś zaprezentował. To jest oczywiście zupełnie inny sposób myślenia o profesji, o zawodzie. Próba jakiegokolwiek kodyfikacji systemu i sformułowanie „student powinien” oczywiście również znalazło się w regulaminie naszej szkoły, bo tam to jest zasadne, dlatego że żyjemy w pewnej społeczności i musimy się na co dzień dogadać, po prostu. A więc sformułowanie co każdy student powinien w regulaminie szkolnym dobrze, ale w czymś, co zmierza w kierunku obecności artystycznej jest z mojego punktu widzenia jawnym nieporozumieniem.

PAWEŁ PŁOSKI: Panie Profesorze, czy po lekturze nie ma Pan wrażenia, że Mamet konstruuje sobie wroga – jakąś mityczną metodę Stanisławskiego. I wali na odlew Stanisławskiego, a przy okazji kilka innych szkół?

WOJCIECH PSZONIAK: W moim poczuciu jedyną zaletą tej książki jest to, że siedzimy na tej sali razem. Nie wyrzuciłem w życiu żadnej książki, wydaje mi się to nikiemne, ale przyznam szczerze, że miałem ochotę to zrobić i wyrzuciłbym ją przez okno, ale to nie jest moja książka, tylko z biblioteki. W moim poczuciu jest prowokacyjna, czego ja osobiście nie potrzebuję. Samo to, że jestem aktorem, cały czas jest dla mnie prowokacją. Tu się zgodzę i z Panem Rektorem, i z Panią Profesor. Myślę, że dla ludzi, którzy cokolwiek czują, ta książka jest, powiedziałbym – niestosowna. Ja traktuję poważnie siebie i to, co kocham, czyli aktorstwo. Autora nie znam, tu jestem wolny w swoim myśleniu o nim, ale jak czytam pierwsze zdania książki: „Jako aktorzy spędzamy dużą część życia w poczuciu zagubienia i winy. Jesteśmy pogubieni, zawstyżeni, gdyż nie wiemy, co robić, i mamy zbyt dużo informacji niemożliwych do zagrania, a poczucie winy płynie z obawy, że niewłaściwie wykonujemy naszą pracę”. Jako człowiek myślący nie rozumiem tego zdania, bo przede wszystkim, co znaczy „my jako aktorzy”, nie mam w sobie poczucia winy i zagubienia jako aktor. Tak jak Pan Rektor powiedział, to jest inna rzeczywistość, Mamet myli pojęcia aktorstwa filmowego i aktorstwa teatralnego. To tak, jakbyśmy mówili o muzyce i sztuce grania w knajpie przy kotlecie schabowym i gdybyśmy równolegle porównywali Rubinsteina czy Zimermana. Nie mówią

już o tym, że wspomina o kochanej żonie i córce, to jest dla mnie bełkot. Nie rozumiem, dlaczego Mamet pluje na Stanisławskiego. Nie można też generalizować ani mówić, jak uczy się klasycznie aktorstwa. To w teatrze *nō*, kabuki są kody, my w naszej akademickości mamy ten margines wolności – ja uczę tak jak uważam, moi koledzy uczą tak jak oni czują. Czasem się z nimi zgadzam, czasem nie, ale nie ma jednej normy. W związku z tym wszystko, o czym mówi Mamet, mnie nie dotyczy. Kim innym był aktor przed Stanisławskim i kim innym jest aktor po Stanisławskim, nie można się z tym nie zgodzić. Akurat ja uwielbiałem Stanisławskiego, ale nie uczę żadną jego metodą, bo to nie są te czasy. On dał mi dużo i zalecam go swoim studentom, bo to jest jak *Technika montażu filmowego* Karela Rejsza, to jest Biblia. Inaczej można montować, inaczej patrzeć na montaż, ale trzeba to znać. Tak samo można inaczej próbować zrozumieć aktora, ale powinno się przynajmniej zagłębić w Stanisławskiego. Książka Mameta nie dotyka najważniejszego w sztuce aktorskiej – ona nie mówi o człowieku. Gdybym ja chciał taką książkę napisać, to próbowałbym opisać, jak się rozumie drugiego człowieka, bo sztuka aktorska jest taką próbą wejścia w nie swoją rzeczywistość. Mamet w ogóle tego nie przyjmuje, on tym gardzi. O tym, czym naprawdę jest sztuka aktorska, czego dotyczy, może mówić tylko aktor, bo tylko aktor, każdy na swoim poziomie, ma dostęp do tajemnicy, jaką jest sztuka aktorska. Dziękuję.

ANDRZEJ STRZELECKI: Wyobrażam sobie sytuację taką, że Mamet jest w naszej rzeczywistości i położeniu współczesnym. Ja jestem z czasów, kiedy to nieobejrzenie niektórych przedstawień uznawane było za nietakt towarzyski. Dzisiaj w teatrach powstaje coraz więcej spektakli, ale wszystko w jakiś sposób powszednie. Jest coraz mniej wydarzeń istotnych. Artyści nie chcą inwestować czasu w sytuację niepewną, robią na próbę czytania performatywne. Wszystko razem się jakby splaszczyło i w tym sensie może Mamet ma rację. Mówię przewrotnie – przeczytajmy tę sztukę po wierzchu, tak jak zadaniem aktora jest przekazanie treści sztuki, przekażmy treść sztuki widzom i rozejdźmy się, po czym spotkajmy się w następnym piątek, przeczytajmy następną treść sztuki i znowu się rozejdźmy. Być może Mamet wyprzedza czasy. Mówię prowokacyjnie w ten sam sposób, w jaki mówi autor tej książki, bo wydaje mi się, że jest to niemożliwe, żeby ta treść nie była prowokacyjna.

WOJCIECH PSZONIAK: Chyba, że jest źle przetłumaczona.

ANDRZEJ STRZELECKI: Moim zdaniem nie. Z tego jawi mi się jakiś czas tranzytu, żeby przyjść i przeczytać sztukę oddając tylko jej treść. Czytanie performatywne służy poniekąd temu, żeby coś sprawdzić. Między nim a teatrem, jaki ja znam, jest Rów Mariański. Kilka lat

temu na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych oglądałem specjalnie zaproszony spektakl *Andrzej, Andrzej i Andrzej* Strzępki i Demirskiego. W tym samym momencie mijало 40-lecie *Biesów* Wajdy na tychże spotkaniach. Przedstawienie wyszydzało Wajdę, padały tam kwestie, od których ja się skręcałem w środku, myśląc, że za długo żyję. Ludzie, którzy teraz tak naprawdę panują nad teatrem, mówili o Wajdzie, który 40 lat wcześniej wykonał genialne przedstawienie, głośne na całym świecie. Relacja między tymi dwoma spektaklami była mniej więcej taka jak pomiędzy dwudziestotomową encyklopedią a rachunkiem telefonicznym, mówię tu o pojemności intelektualnej. Być może nadszedł czas powierzchowności, a Mamet namawia nas do tego, żebyśmy się do końca nie angażowali.

PAWEŁ PŁOSKI: Muszę powiedzieć, że jest to wyjątkowo prowokacyjne stwierdzenie, że Mamet jest świetnym uzasadnieniem dla praktyk nowego polskiego teatru. Jednak tak powierzchowni i bezmyślni współcześni polscy dramatopisarze i reżyserzy nie są – ale nie chcę wychodzić z roli moderatora, więc nie będę tego szczegółowo uzasadniał.

Chciałbym teraz oddać głos publiczności, bo debata ma charakter otwarty.

JAGODA OPALIŃSKA: Rozmawiałam z Mametem, widziałam go na kongresie wiele lat temu, nie wiem, czy teraz zmądrzał czy zgłupiał, natomiast pamiętam tę prowokację, znaczy, co on napisał w tej książce, to było 10 lat temu. Była tam Meryl Streep, odegrała rolę, pojechała do domu. Mamet został i mówiliśmy o nauczaniu. Nie chcę go bronić, bo rzeczywiście jego książka jest powierzchowna, jest głupia, jest nierzetelna i bałamutna, natomiast jest pewien trop, który chciałabym obronić jako człowiek, który jest w tej szkole ze względu na aktorów. Mówił wcześniej na tej konferencji, że jest przeciwny szkolnictwu w ten sposób, w jaki je opisuje, tylko że nie miał rzeczywiście pojęcia, co się dzieje na gruncie europejskim. Mówił o schematach. Podkreśla: nie naśladowicie Stanisławskiego – nie ma dość jego samego, ale schematów. Mnóstwa rzeczy nie mówi, ale podkreśla, żeby nie naśladować schematów, ale szukać. Myśmy zagubili aktora w teatrze XX wieku na rzecz inwazji reżyserów, którzy nie tylko aktora nie czują, ale w ogóle nic na ten temat nie wiedzą, i którzy mówią wyłącznie o sobie. To, że Mamet mówi o sobie, ale jednocześnie pisze niezłe sztuki, to ten stopień infantylnej prowokacji. Rozumiem jego bunt, bo ja też jestem przeciwna schematom i uważam, że dzisiaj znak jest schematem dla aktora, ogranicza jego wolność. Ja bym Mameta nie odrzucała, zastanowiłabym się nad nią, bo jest to książka, w której widzę zdrowy sprzeciw wobec ujednoczonego systemu w Stanach.

ANDRZEJ STRZELECKI: Jagoda, wspomniałaś Meryl Streep, wiemy skądinąd, że w momencie, w którym pracowała z Andrzejem Wajdą, podglądała Elżbietę Czyżewską zza kulis i sama w dużym wywiadzie mówi, czego nauczyła się od Elżbiety Czyżewskiej.

PAWEŁ PŁOSKI: Kiedy pytałem o atak Mameta na metodę Stanisławskiego, to zdawałem sobie sprawę, że jest to częściowo usprawiedliwiony atak na schemat, na metodę wytrych, której uczą w szkołach amerykańskich, nazywając ją „metodą Stanisławskiego”.

WOJCIECH PSZONIAK: Natomiast książki Mameta nie ma co bronić. Jeżeli ktoś pisze: „Aktor jest zbliżony do sportowca zależnego od swoich mięśni. Podobnie jak sport, aktorstwo w dużej mierze jest znacznie prostsze niż się wydaje”, to w ogóle nie mamy o czym rozmawiać. Nie chciałbym rozmawiać z człowiekiem, który w ten sposób myśli. Poza tym wyraźnie podkreśla, że Stanisłowski nie ma racji, więc nie mówmy, że Mamet nie ma nic przeciwko systemowi. Ta książka dla mnie nie ma żadnego znaczenia.

WALDEMAR RAŹNIAK: Chciałbym postawić hipotezę: Czy nie jest tak, że tego rodzaju książka jest napisana z zamysłem książki terapeutycznej, dla ludzi, którzy albo kończą, albo dopiero co skończyli szkołę teatralną i mają problemy? Pierwszym z nich jest odrzucenie autorytetów. Mam poczucie, że Stanisłowski w tej książce jest szerokim symbolem autorytetu, który jest prezentowany i przekazywany w szkole teatralnej. W pewnym momencie musi być odrzucony przez studenta, a później aktora. To jest moim zdaniem rzecz najistotniejsza w tej książce, bo te osoby, które niezwykle sobie ją cenią, są zazwyczaj na początku autonomicznej drogi, a często następuje ona dopiero po zakwestionowaniu wszystkiego, co było wcześniej. Jaką funkcję pełni ta książka w Polsce? Mówimy, że Ameryka to jest coś zupełnie innego. Aktualnie prowadzone są szerokie rozmowy na temat tego, na ile charakter zespołu teatralnego wywiedziony z poprzedniego systemu jest anachroniczny, a na ile nie. Jest coś takiego, mówiąc już w imieniu moich młodszych kolegów, ale sam to niedawno przeżywałem – istnieje w nas Polakach pogłębione przekonanie co do tego, że wykształcenie gwarantuje pracę. Pan Rektor powiedział, że duża część naszych absolwentów sięga tej najwyższej półki, z częścią osób jest tak rzeczywiście, części się poszczęściło. Mamet mówi o szczęściu, które wiąże z cierpliwością. Gwarantowane jest wszystkim w takim samym stopniu, problem polega na tym, że niektórzy mają siłę, aby na to szczęście czekać, a inni nie. Może potrzebują tego rodzaju książki, żeby nauczyć się cierpliwości?

ANDRZEJ STRZELECKI: Każdy, kto studiuje zawód artystyczny, nie tylko aktorstwo, robi to na własną odpowiedzialność. To jest pewnego rodzaju świadome ryzyko.

JAROSŁAW GAJEWSKI: Chciałbym pogłębić wypo-  
wiedź o celu tej książki. Są w niej uwagi na temat pracy  
aktora nad sobą Stanisławskiego. Pierwsze wydanie  
tej książki pod tytułem *An Actor Prepares* ukazało się  
w Ameryce. I w stosunku do tego, co wyszło kilka lat  
później w Rosji, było mniej więcej jedną trzecią całości.  
*An Actor Prepares* miało około 230 stron, w wersji rosyj-  
skiej ponad 600. To, co zrobił Stanisławski ze swoim dzie-  
łem, miało określony cel – zebrać pieniądze na wydanie  
rosyjskie. To jest odpowiedź na pytanie o cel tej książki.  
Książka Mameta ma cel komercyjny (choć nie wiemy, jak  
chce spożytkować zarobione w ten sposób pieniądze...).  
Druga część związana jest z anegdotą z 1999 roku, kiedy  
w Rumunii zakładana jest światowa sieć szkół teatralnych  
PrumACT pod patronatem UNESCO. Jest w niej rów-  
nież nasza szkoła, a ja miałem zaszczyt siedzieć wśród  
ludzi, którzy wówczas opowiadali, jak to naucza się w ich  
szkolach. Okazało się, że nazwisko Stanisławskiego jest  
znane w Pakistanie, Chile, Chinach, Japonii, gdzie prze-  
cież mają swoje wspaniałe tradycje – szkoły nō, kabuki,  
po Hindusów, którzy mają kathakali, i wszyscy zagląda-  
ją do Stanisławskiego, lecz nie dlatego, że bez niego nie  
można pójść dalej, tak jak w fizyce bez Newtona. Otóż  
wydaje mi się, że nie mamy przerobionego Stanisławskie-  
go, którego Mamet sprowadza do steku bzdur, a to buduje  
Mameta (albo go kompromituje). Dokładnie 5 lat temu  
w Krakowie odbyła się konferencja *Odpowiedź Stanisław-  
skiemu* i okazuje się, że jeszcze dziś jest o czym rozma-  
wiać. Wydaje mi się, że najpierw powinniśmy przeczytać  
Stanisławskiego, a potem Mameta, może jeszcze Czecho-  
wa, Wachtangowa i wtedy porozmawiamy.

PAWEŁ PŁOSKI: I Grotowskiego.

JAROSŁAW GAJEWSKI: Tak. I jeszcze Kantora, on miał  
aktorów, którzy zachwycali ludzi na całym świecie. My-  
śmy na nich patrzyli, nie rozumiejąc, czym ci ludzie się za-  
chwycają w ich aktorstwie. Wracając do Mameta, uważam,  
że jest to świetny pisarz. Wielki Michel de Montaigne mó-  
wił, że nikt nie jest wolny od mówienia głupstw. Ważne,  
by nie mówić ich z wysiłkiem. Mamet nie mówi swych  
głupstw z wysiłkiem. Ma on swoje gospodarstwo teatral-  
ne, znamy kilka jego sztuk, wiemy co robił i bez wątplenia  
to jest inteligentny człowiek, to czuć w jego dramatach,  
ale nie wiemy do czego przylega *Prawda i fałsz*. Ta książka  
nie jest dla elity aktorskiej w Rosji czy USA (choć oni ją  
przeczytają), ona jest dla „milionów amatorów aktorstwa”,  
ona ma się dobrze sprzedawać.

WALDEMAR RAŻNIAK: Do Rosji ta książka już do-  
tarła, byłem niedawno w Petersburgu i oni mają z tą  
książką problem. Nie tylko z Mametem, ale też z Han-  
sem-Thiesem Lehmannem.

JAROSŁAW GAJEWSKI: A tak naprawdę rządzi tam  
Declan Donnellan i obaj o tym wiemy. On reżyseruje,

pisze, mówi, że jest uczniem Stanisławskiego, chociaż  
trudno to stwierdzić. Mamy jego świetną książkę prze-  
tłumaczoną na polski, *Aktor i cel*. Natomiast celem książki  
Mameta jest to, żeby się sprzedała, i jesteśmy dowodem,  
że został on osiągnięty. Chętnie bym się spotkał z ludźmi,  
którzy według niej – tej książki – uczą. Teatr, jak i ak-  
torstwo, zrobiło się bardzo szerokim pojęciem. Nie wiem,  
czy mamy prawo zabierać głos w imieniu całego śro-  
dowiska aktorów i całej sztuki aktorskiej, bo dzisiaj jest  
problem z jej definicją. Niemniej nie uważam, że jest to  
książka, z której da się wyciągnąć konstruktywne wnio-  
ski. Dobrze się ją czyta, czasami drażni, niepokoi, czasami  
człowiek zadaje sobie pytanie, czy ma wyrzucić książkę  
przez okno, czy ma sam przez nie wyskoczyć. Ta rzeczy-  
wistość Mameta jest nieprzystawalna do tej tradycji, do-  
robku, stylu pracy, który jest w naszym kraju. Dziękuję.

PAWEŁ PŁOSKI: Zwracam się teraz do studentów.  
Jaka jest Państwa opinia o książce Mameta? Czy ta książ-  
ka może dać język buntu przeciw instytucji i profesorom?  
Zachwyciła czy zirytowała?

GŁOS Z SALI: Zirytowała, a jednocześnie pozostawi-  
ła pytania, że może to, co zostało napisane w tej książce,  
miało mieć zupełnie inny cel i nie zostało przekazane  
w taki sposób, w jaki być powinno.

PAWEŁ PŁOSKI: A jaki mogło mieć cel?

GŁOS Z SALI: Nie wiem, zastanawiam się, odczyta-  
łam to tak, że to jest granie formą, jeżeli w tym nie ma  
emocji, tylko jest próba podjęcia gry na niczym, to może  
z tej nicości coś powstać. Książka jest prowokacyjna  
i komercyjna, nie daje nic i nic nie rozwija.

DRUGI GŁOS Z SALI: Ja też przeczytałem tę książkę,  
znam wielu moich rówieśników, których ona również  
poruszyła. Pośród nas, pozwolę sobie nas nazwać młody-  
mi aktorami, niewątpliwie wywołuje ferment.

JAROSŁAW GAJEWSKI: A co Państwo wcześniej  
czytali?

GŁOS Z SALI: Stanisławskiego.

JAROSŁAW GAJEWSKI: W Polsce mamy przetłuma-  
czone cztery tomy. Tego, czego jeszcze nie przetłuma-  
czyliśmy, jest sporo. Brakuje aksjologii, kręgu wartości,  
w którym to wszystko funkcjonuje, a trzeba pamiętać  
o ważnym dla Rosji i Stanisławskiego roku 1917, kiedy  
następuje polityczny przełom. Pewnych rzeczy od tego  
momentu nie mógł już mówić. Rosjanie to wiedzą, dziś  
wznoszą ołtarze Stanisławskiemu. Wieniamin Filsztyń-  
ski w jednym wywiadzie dla „Teatru” powiedział mi, że  
Stanisławski jest dla niego i dla wielu religią.

GŁOS Z SALI: *Prawda i fałsz* sprawia wrażenie, jak-  
by została napisana podczas jednej nocy – albo wręcz  
przeciwnie, składa się z gorączkowo zebranych notatek  
wysłanych do wydawnictwa. Ona nie jest spójna, dlate-  
go nie ulega wątpliwości, że jest prowokacją, ale to, co dla



mnie jest cenne na początku drogi aktorskiej, to ta walka ze schematami. Mamet pisze o niezadowoleniu z toku studiów i ze spotkań z pedagogami. Niekiedy odczuwałem taki rodzaj dezorientacji i być może, kiedy pojawia się człowiek, który w bardzo ostrych słowach mówi, że należy odrzucić wszystko, że aktorstwo jest o wiele prostsze niż wrzucano tobie do głowy, to dla młodego człowieka jest czymś, czego można się chwycić. Mamet pisze o poczuciu winy, ja niekiedy również je odczuwam.

WOJCIECH PSZONIAK: Z jakiego powodu?

GŁOS Z SALI: To jest taki rodzaj poczucia winy, lęku – i to jest rzecz, z którą uważam, że my jako środowisko akademickie powinniśmy walczyć – przed byciem ocenionym jako niezdolny, lęku przed olbrzymią presją, która każe tu i teraz wykonać wszystko poprawnie, oczywiście to jest wpisane w ten zawód. Istnieje też w trakcie studiów rodzaj presji, która mam wrażenie nie służy twórczemu rozwojowi.

ANDRZEJ STRZELECKI: Istnieje czy zdarza się, bo chciałem to doprecyzować? [śmiech na sali]

JAROSŁAW GAJEWSKI: Wszystko, co sensowne w tej książce, jest wywiedzione ze Stanisławskiego. Jestem zdecydowanie po stronie systemu i szkoły, która system próbuje tworzyć, on jest niedoskonały, nieustannie w drodze. Nie ma takiej książki, która przeszkadzałaby w tworzeniu teatru. Dla jakiego teatru uczymy?

WALDEMAR RAŹNIAK: Myślę, że Mamet korzysta z jednej ważnej rzeczy, o której Rosjanie też mówią. Dzisiaj jest tak, że każdy ma swojego Stanisławskiego. Nie zgodziłby się z tym Wieniamin Filsztyński, który uważa, że on ma jedynego słusznego Stanisławskiego, natomiast warto mieć to w pamięci. Kiedyś wybrałem się w Moskwie, żeby dotknąć tej jedynej toaletki Stanisławskiego, przy której Grotowski się sfotografował, i będąc tam na zajęciach z metody Stanisławskiego od profesorów w GITIS-ie dowiedziałem się, że oni nie bardzo wiedzą, czego tam uczą w praktyce. Przyznają, że jest to ich rozumienie metody. Ten bezpośredni łańcuszek przekazywania sobie wiedzy, o którym też mówi Mamet, podkreślając, że często powołujemy się na taki łańcuszek tradycji, w sytuacji, w której nie zawsze można się nim zasłonić. Jeżeli student nie znajduje dla siebie, w procesie edukacji, jednego, spójnego systemu, to lepiej byłoby dla niego, żeby zanegował wszystkie systemy. I muszę powiedzieć, że rozumiem opór profesora Gajewskiego przed zaakceptowaniem Mameta, bo, jak rozumiem, Pan Profesor posiada swój system rozumienia Stanisławskiego.

JAROSŁAW GAJEWSKI: Wydaje mi się, że to jest cel każdego aktora, który chce mieć swojego Stanisławskiego czy Grotowskiego, może nawet swojego Mameta. Jeszcze raz podkreślam, że ja nie buntuję się przeciwko Mametowi, ja wzywam do tego, żebyśmy skupili się na

rzeczach ważniejszych od niego, bo takie są. Co jest celem dyskusowania na temat tej książki? Podważenie tego, co tu robimy? Wracając do wspomnianego łańcuszka, to wydaje mi się, że nie jest z nim tak źle, tylko że skończył się teatr, dla którego był system Stanisławskiego. Ale Stanisławski to ten krąg wartości, na który powołuje się wielu twórców dzisiejszego teatru. Niezależnie od tego, czy będziemy to czytać w XXI czy w XXII wieku, to tam są takie prawa jak prawo grawitacji. Uczucie jest związane z fizycznością, myśl z uczuciem, jesteśmy organiczną całością i nie ma takiej myśli, która nie zostawia śladu w uczuciach, nie ma takiego ruchu, który nie zostawia śladu w myślach – to trzeba obserwować i złapać balans. I trzeba mieć własną drogę. Jeżeli ten wybuch czy niewybuch, kto wie, może granat właśnie, czyli Mamet, zadziała i ktoś zacznie szukać własnej drogi dzięki niemu, to dobrze, bo natknie się na Stanisławskiego.

PAWEŁ PŁOSKI: Mam wrażenie, że w tej debacie pojawiło się pytanie o margines błędu, który zostawia się studentom. Kiedyś pedagog tej uczelni, prorektor Marek Waszkiel, powiedział trafnie: „Gdzie studenci mają się mylić jak nie w szkole teatralnej, jak nie na egzaminach – bo tutaj jeszcze nie muszą, nie powinni, płacić najwyższej ceny za swoje próby”.

W trakcie naszej rozmowy padło też zdanie, że w szkole teatralnej w Rosji uczą rozumienia systemu Stanisławskiego. Aż chce się wobec tego zapytać: czego uczymy w warszawskiej szkole teatralnej? Oto pytanie do kolejnej debaty.

Tekst jest skróconym zapisem debaty *Odpowiedź Mametowi*, która odbyła się w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie 27 kwietnia 2015 roku z udziałem wykładowców i studentów uczelni.

**Justyna Gołęcka** – absolwentka studiów pierwszego stopnia na Wydziale Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej. Publikowała w kwartalniku teatralnym „Nietakt!” oraz na portalach: [teatrakcje.pl](http://teatrakcje.pl), [paustgroup.wordpress.com](http://paustgroup.wordpress.com).

Tekst *Podstawy aktorstwa (Fundamentals of Acting)* został opublikowany na łamach nowojorskiego periodyku „Theatre Arts Magazine” w lutym 1927 roku. Jego autorem był Ryszard Bolesławski (Richard Boleslavsky), aktor i reżyser teatralny polskiego pochodzenia, wychowanek Konstantego Stanisławskiego i Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Do Stanów Zjednoczonych przybył w 1922 roku, by już po kilku miesiącach zaistnieć jako amerykański rzecznik rosyjskiego reformatora i jego „systemu”. Serię wykładów oraz artykułów ogłaszanych w branżowych pismach uzupełniał praktyką teatralną. Reżyserował spektakle na Broadwayu, ale zasłynął jako pedagog w założonej przez siebie szkole. Podczas siedmioletniej działalności The American Laboratory Theatre (1923–1930) zdołał przekazać podstawowe tajniki „systemu” całemu pokoleniu twórców, którzy znacząco wpłynęli na dzisiejszy kształt teatru amerykańskiego. Byli wśród nich Harold Clurman, Stella Adler, Francis Ferguson, a nade wszystko Lee Strasberg.

# Podstawy aktorstwa

*Ryszard Bolesławski*

---

*przeł. Ewa Danuta Uniejewska*

---

Trudno jest zdefiniować sztukę aktorską. Rozmiary tego zagadnienia mogą oszołomić. Przede wszystkim aktorstwo, być może z wyjątkiem architektury, ma największy zakres ze wszystkich sztuk. Rozciąga się między najwyższym poziomem ludzkiego rozwoju a światem zwierząt, w którym, na przykład, mały kotek odgrywa pogoń za myszą, jednocześnie cały czas doskonale wiedząc, że rzekoma mysz jest zaledwie świstkiem papieru przyczepionym do sznurka. Fakt, że sztuka aktorska nie ogranicza się jedynie do teatru, komplikuje sprawę jeszcze bardziej. Aktorstwo jest nie-rozerwalnie związane z naszym życiem codziennym. Wystarczy przyjrzeć się dokładnie swoim działaniom, gdy wykonujemy codzienne czynności, i postarać się oddzielić te momenty, kiedy odgrywamy rolę, od tych chwil, kiedy naprawdę jesteśmy sobą. Wkrótce uświadomimy sobie, że wymieniając z ludźmi na powitanie

sztuczne, oficjalne uśmiechy, podczas gdy nie mamy tak naprawdę najmniejszej ochoty w ogóle się z nimi witać, gromadzimy całkiem pokaźny teatralny materiał. Mogłoby się wydawać, że sztuka aktorska zrodziła się razem z nami.

Nawet nasze dobre maniery – które są czystym teatrem – nie biorą się, zgodnie z ostatnimi badaniami, od guwernantek czy nauczycieli, nie pochodzą z książek o *savoir-vivre* czy od nauczycieli tańca. Wynikają raczej ze zmysłu doskonałości, ze zmysłu perfekcji, który ma każdy normalny człowiek; można to pragnienie doskonalenia uznać za prawdziwe źródło siły aktorskiej i teatralności, które zawładnęły naszym życiem. Czasami to pragnienie idealizowania i unikania rzeczy takimi, jakimi są, doprowadza nasze działania do absurdu, jak na przykład wtedy, gdy przystrajamy trumny, a piórka i draperie zdobią karawany zmierzające na cmentarz.

Jeśli przyjmiemy za prawdziwe, że teatr jest tylko częścią tego, co moglibyśmy nazwać wielkim, światowym aktorskim przemysłem, musimy jednocześnie przyjąć, że jest obszarem, w którym najłatwiej można poddać analizie sztukę aktorską. Jeśli „aktorstwo” dnia codziennego jest próbą doskonalenia rzeczywistości, to w teatrze podejmuje się kolejne próby ulepszenia tych pierwszych udoskonalień. W nim właśnie zostaje przedstawiona sama istota sztuki aktorskiej, co stwarza lepszą możliwość analizy.

Istnieje wiele już gruntownie rozpoznanych definicji sztuki aktorskiej. Mogę się oczywiście powtarzać, ale cytuję kilka z nich. Zacznę od przytoczenia opinii Fanny Kemble<sup>1</sup>, napisanej w 1882 roku:

Sztuka teatru nie ma ani sztywnych reguł, ani szczególnych zasad, podstaw nie do zastąpienia czy fundamentalnych praw; tak jak muzyka, malarstwo, rzeźba czy architektura nie wywodzi się z nauk pozytywnych; różni się od nich jedynie tym (a jest to przyjęte założenie), że jej naczelną wartość stanowią przejawy spontaniczności.

Coquelin<sup>2</sup> natomiast, podążając za paradoksem Diderota, mówi:

Jestem przekonany, że dobrym aktorem można zostać tylko pod warunkiem całkowitej

samokontroli i zdolności wyrażania uczuć, które nie są doświadczane i nigdy nie będą, i które z samej natury rzeczy doświadczane być nie mogą. To jest powód, dla którego nasz zawód jest sztuką i na tym polega przyczyna naszej zdolności tworzenia.

Talma<sup>3</sup> miał inne zdanie:

Aktorstwo, jak każda inna sztuka, ma swój mechanizm. Żaden malarz, niezależnie od tego, jak wielka miałaby być siła jego wyobraźni, nie odniesie sukcesu, ignorując stronę techniczną swojej sztuki; i żaden aktor nie uczyni postępu, dopóki nie opanuje konkretnego mechanizmu działań, będącego w zasięgu jego możliwości fizycznych. Za nimi znajduje się sfera, w której magnetyczna osobowość ćwiczy nieodpartą i nieuchwytną siłę empatii. Na tym polega świetne aktorstwo; ale chociaż jest to zdolność wrodzona i nie można się jej nauczyć, można ją wywołać tylko wtedy, gdy aktor doskonale włada środkami swojego rzemiosła. Musi pamiętać, po pierwsze, że każde zdanie wyraża nową myśl i dlatego często wymaga zmiany intonacji; po drugie, że myśl poprzedza słowo. Aktor powinien osiąść sztukę myślenia, zanim zacznie wypowiadać kwestie. Oczywiście są ustępy, w których strumień emocji stwarza myśli i słowa jednocześnie, tak że zupełnie się ze sobą zlewają. Ale częściej zdarza się jednak, że najbardziej naturalne, wyglądające na przypadkowe efekty uzyskuje się wtedy, gdy praca umysłu aktora poprzedza wypowiedziane przez niego kwestie.

I w końcu chciałbym cofnąć się o niemal dwa tysiące lat do Kwintyliana<sup>4</sup>, który gdzieś pomiędzy 35 a 95 rokiem naszej ery napisał:

Największa tajemnica... aby poruszać namiętności, trzeba samemu ulec wzruszeniu; imitacja rozpacz, złości, oburzenia może wydać się absurdalna, jeśli jedynie nasze słowa i nasza fizjonomia będą dostrajać się do naszych emocji, a serce nie. Dlatego więc, kiedy chcemy osiągnąć prawdopodobieństwo emocji, postawmy się w miejscu tych, którzy cierpią naprawdę; pozwólmy, by nasza mowa

1 Fanny Kemble (1809–1893), brytyjska aktorka i pisarka. Publikowała sztuki, zbiory poezji, wspomnienia z podróży, a także prace poświęcone sztuce teatru.

2 Constant-Benoît Coquelin (1841–1909), francuski aktor. Przez lata w zespole Comédie-Française. Wyruszył z własną trupą w objazd po największych miastach Europy

i Ameryki, grając role molierowskie. Autor szeroko dyskutowanej książki *Sztuka aktora*.

3 François-Joseph Talma (1763–1826), francuski aktor tragiczny, reformator kostiumu teatralnego i wymowy scenicznej. Współzałożyciel Théâtre de la République. Zasłynął w rolach szekspirowskich oraz w klasycznym dramacie francuskim.

4 Kwintilian, właściwie Marcus Fabius Quintilianus (ok. 35 – ok. 95), rzymski retor i pedagog w dziedzinie teorii wymowy.

miała podłoże w takich emocjach, jakie chcemy wywołać u odbiorców. Czy będzie rozpaczal ten, kto usłyszy moją niewzruszoną przemowę? Czy zapłacze ten, kto widzi, że sam nie uroniłem łzy? Ale jak mamy być dotknięci, jeśli nie władamy naszymi emocjami? To również spróbuję wyjaśnić. To, co Grecy określają mianem *paviaolas*, my nazywamy *visiones*; dzięki czemu wyobrażenia rzeczy nieistniejących przedstawiane są umysłowi w taki sposób, że wydaje nam się, że widzimy je na własne oczy, że znajdują się dokładnie przed nami. Kto to zrozumie, będzie miał całkowitą władzę nad swoimi emocjami. Często widywałem aktorów, którzy nie przestawali ronić łez, odkładając na bok maskę po odegraniu sceny pełnej smutku. Jeśli więc zaledwie wypowiedanie cudzych słów może powodować nierzeczywiste emocje, do czego nie należy dopuszczać, to powinniśmy myśleć o nich własnymi słowami, a wzruszać się w imieniu naszych odbiorców... Bywałem poruszony nie tylko do łez, lecz do bla- dości i innych oznak rozpaczy.

Miałoby się ochotę dorzucić w tym miejscu mimochodem definicję aktorstwa ukutą przez Shakespeare'a, zawartą w charakterystyce jednego z błaznów, którzy przecież także byli aktorami. Definicja jest krótka i nie-pozbawiona humoru – „falszerze słów”<sup>5</sup> – to wszystko. Jakimże cudem musiał być Shakespeare, skoro zdol- lał przewidzieć ten stan rzeczy setki lat naprzód i tak wspaniale zdefiniować dziewięćdziesiąt procent dzisiejszego aktorstwa!

Wybrałem te sprzeczne opinie dotyczące sztuki ak- torskiej, aby wprowadzić cztery różne szkoły, które reprezentują. Panna Kemble reprezentuje stanowi- sko, że aktorstwo polega na natchnieniu, na zwykłych przebłyskach spontaniczności. Nazwałbym to Szkołą Natchnienia. Dla zwolenników Coquelina aktorstwo jest „umiejętnością wyrażania tego, co się nigdy nie wydarzyło” – innymi słowy, umiejętnością fałszowania. Można by to nazwać Szkołą Falszerzy. Zdaniem Talmy aktorstwo jest procesem umysłowym, rezultatem pracy mózgu, pokazem inteligencji i umysłowości – bardzo zaszczytna, ale niezbyt szczęśliwa opinia, przynależna do Szkoły Uczonych. W końcu dochodzimy do definicji Kwintyliana, która zaczyna się od słów: „Aby poruszać

namiętności, trzeba samemu ulec wzruszeniu”. Mo- glibyśmy nazwać to, za Williamem Archerem<sup>6</sup>, Szkołą Uczuciowców.

Ta ostatnia definicja wrzuca nas od razu w spór, któ- ry wybucha sporadycznie od czasów poprzedzających Kwintyliana do czasów obecnych. Nie zamierzam zanu- dzać Was ponurym katalogiem kłótni i sporów wywo- lanych pytaniami: „Powinieneś czuć to, co grasz, czy nie?”, „Łatwiej jest poruszyć widownię, kiedy faktycz- nie odczuwasz na scenie, czy kiedy jedynie udajesz albo odgrywasz uczucie?”. Ale przedstawiając wszystkie tak różne punkty widzenia, być może korzystnie byłoby roz- ważyć je bardziej dogłębnie – w szczególności klasyczną debatę pomiędzy Uczuciowcami i Antyuczuciowcami.

By umocnić swoje stanowiska, zwolennicy obu stron mogą dostarczyć mnóstwa dowodów, z których każdy jest wystarczająco zmyślny i wystarczająco prawdziwy, by uniemożliwić rozsądzenie sporu. Weźmy, na przykład, starą historię o francuskim aktorze Quinault-Dufresne<sup>7</sup>, który podczas bardzo emocjonalnej sceny, gdy zalewał się łzami, musiał jednocześnie niskim głosem wypowia- dać kwestie na stronie. Podobno któregoś razu ktoś na parterze zawołał do niego: „Plus haut” (Głośnij), a ak- tor bez chwili zastanowienia wypalił: „Et vous, Mes- sieurs, plus bas” (A panowie ciszej). Antyuczuciowiec utrzymywałby, że człowiek, który czuje tak bardzo, że aż roni łzy, nie byłby w stanie zareagować na tego typu przerywanie tak szybko i tak do rzeczy. Mówi- liby, że musiał zaledwie udawać uczucia, podczas gdy jego umysł był w rzeczywistości wolny i nie krępo- wały go emocje. Równie łatwo o argumenty z drugiej strony, utrzymujące, że jedynie będąc w stanie auten- tycznej i istotnej emocji, aktor mógł w odpowiedzi na to niegrzeczne przeszkadzanie zuchwale i bez wahania wzbudzić w sobie odwagę i siłę, by się obronić. Kolej- na opowieść dotyczy Lekaina<sup>8</sup>. Mówi się, że niegdyś, w środku nadzwyczaj tragicznej sceny, w której grał syna zamordowanej kobiety, wszedł do jej grobowca, by wygłosić obłąkańczy monolog, i zauważył leżący na podłodze brylant upuszczony przez odtwórczynię głównej roli. Nie przerywając lamentu, cichutko kop- nął brylant w kulisy. Antyuczuciowiec upiera się, że człowiek zdolny do takiej przytomności umysłu nie mógł prawdziwie odczuwać tragicznych emocji. Nie- pojęte jest, by autentycznie pogrążyć się w rozpaczy,

5 Por. W. Shakespeare, *Wieczór Trzech Kró- li*, przeł. L. Ulrich, w: *Dziela dramatycz- ne*, Warszawa 1958, t. II, akt III, sc. 1.

6 William Archer (1856–1924), szkocki krytyk i pisarz. Twórca pierwszych angielskich przekładów Ibsena.

7 Quinault-Dufresne, właściwie Abraham-Alexis Quinault (1693–1767), francuski aktor, odtwórca wielu ról w sztukach Voltaire'a.

8 Lekain, właściwie Henry-Louis Cain (1728–1778), francuski aktor. Należał do czołowych przedstawicieli deklamacyj- nego aktorstwa klasycystycznego.

a jednocześnie cichutko uratować drogocenny kamień. Uczuciowcy odpowiadają stwierdzeniem, że gdyby taka sytuacja wydarzyła się w życiu, zrozpaczony syn instynktownie schyliłby się i wsunął brylant do kieszeni.

Osobiście cenię stanowisko Josepha Jeffersona<sup>9</sup>:

„W mojej roli lubię zachowywać gorące serce i chłodny umysł” – które znajduje się chyba dość blisko sedna sprawy. Można by nazwać zwolenników tego punktu widzenia Szkołą Wytwórców Emocji albo Twórcami. Stosunkowo niedawno nowa psychologia i psychoanaliza dowiodły, że tę myśl można zastosować w praktyce.

Oczywiście żaden aktor, nieważne jak utalentowany, nie może wejść całkowicie w rolę, powiedzmy, Lady Makbet, Otella czy Hamleta. Jeśli byłoby to możliwe, nieszczęsny aktor mógłby zagrać rolę za ledwie raz, po czym stałby się kandydatem do domu wariatów. W istocie znalazłem podobny przypadek. Pewien bardzo utalentowany artysta Moskiewskiego Teatru Artystycznego całe życie marzył o zagranii roli jednego z braci Karamazow. Gdy w końcu nadarzyła się taka możliwość, pograł kilka tygodni i został zabrany do zakładu psychiatrycznego. Wydobrzył dwa lata później, ale całkowicie zatracił siły, by powrócić na scenę. My, nowicjusze, bardzo go polubiliśmy i pomagaliśmy mu zacząć wszystko od nowa. Organizowaliśmy spektakle, w których grał małe role, a zachowywał się jak kompletny debiutant, trzęsący się i spocony z nerwów; publiczność początkowo składała się z jednej osoby, potem dwóch, trzech, czterech osób, aż stopniowo wypełniła cały teatr. Z dumą mogę powiedzieć, że nasza grupa młodych aktorów uzdrowiła go i faktycznie pomogła mu wrócić na scenę. Kiedy Moskiewski Teatr Artystyczny zawitał dwa lata temu do Stanów Zjednoczonych, aktor ten przybył wraz z nimi i zagrał kilka ról. Dla mnie jego doświadczenie jest jednak wystarczającym dowodem na to, że czysta, stuprocentowa emocjonalność na scenie nie jest możliwa.

Muszę przyznać, że mam trudności z przedstawieniem jakichkolwiek innych dowodów niż moje własne odczucia, oparte głównie na własnych doświadczeniach i obserwacjach widowni teatralnej, by dowieść ponad wszelką wątpliwość, że Szkoła Antyuczuciowców jest

bez znaczenia. Falszywa szczerść, nieważne jak zręcznie prokurowana, nigdy nie poruszy widowni. Tragizm, który nie jest szczerzy, nigdy nie wzbudzi emocji. Jestem pewien, że właśnie w tym należy szukać wytłumaczenia, dlaczego sztuki Shakespeare’a w pewnych krajach nie są dzisiaj szczególnie popularne, podczas gdy w innych cieszą się niezwykłą popularnością. Zapewne widzicie, że w tych krajach, w których sztuki Shakespeare’a nie są popularne, aktorzy podchodzą do nich z absolutną czcią dla tradycji literackiej, ale z równie absolutnym brakiem szczerzego uczucia dla Shakespeare’a i jego postaci. Z drugiej strony, tam, gdzie szekspirowskie spektakle odnoszą sukcesy, aktorzy mają w zwyczaju odchodzić od tradycji – starają się poczuć Shakespeare’a i grać Shakespeare’a tak, jak gdyby był kimś mieszkającym przy tej samej ulicy.

Muszę przyznać, że z wyjątkiem kilku francuskich aktorów, takich jak Coquelin, Sarah Bernhardt<sup>10</sup>, Guitry<sup>11</sup> i jeszcze może jednego czy dwóch, nigdy nie widziałem dobrego przedstawienia w wykonaniu reprezentantów Szkoły Antyuczuciowców. Jestem pewien, że naprawdę dobry aktor Antyuczuciowcy musi być geniuszem w najbardziej egzaltowanym znaczeniu tego słowa. Szkoła Uczuciowości jest dostatecznie trudna. Żąda od aktora całego życia. Wymaga, aby całe jego jestestwo zatopilo się w jego pracy. Po spektaklu aktor zostaje sam, obrabowany z duszy. A jednocześnie rozumiem, że te momenty natchnienia muszą dawać mu niemalą ilość twórczej przyjemności i prawdopodobnie głębokie poczucie satysfakcji. Z drugiej strony Szkoła Antyuczuciowców wymaga od niego, by był zimny, analityczny, uważny, by, że tak powiem, przechadzał się na krawędzi przepaści i jednocześnie kontrolował wszystkie środki wyrazu – fizyczne, umysłowe i emocjonalne. To jakaś pozytywna tortura. Potrzebny jest człowiek z geniuszem Coquelina, umiejący tak zarządzać swoimi fizycznymi środkami wyrazu, by każdy pojedynczy ruch nawet najmniejszego mięśnia twarzy został zapamiętany i wykorzystany z naukową precyzją. Pozwoli to osiągnąć pożądaną efekt. Na przykład w scenie, która odsłania hipokryzję Tartuffe’a, Coquelin zdradza każdym ruchem mięśnia nad brwią, że gra człowieka, który wie, że jest zgubiony, ale który jeszcze

9 Joseph Jefferson (1829–1905), amerykański aktor.

10 Sarah Bernhardt, właściwie Henriette Rosine Bernardt (1844–1923), francuska aktorka. Występowała głównie w teatrach Paryża, w latach 1872–1880 w Comédie-Française. Szybko stała się najbardziej rozchwytywaną aktorką w Europie i w Nowym Jorku.

11 Sacha Guitry, właściwie Alexandre Georges-Pierre Guitry (1885–1957), francuski reżyser filmowy i teatralny, aktor, scenarzysta i dramaturg

się nie poddał. W tym sztucznym przedstawieniu złożonego stanu uczuć był to niezwykle zmysłny szczegół, który wzbudził mój głęboki podziw dla włożonej pracy – ale żadnego dreszczu emocji. Każda rola, której podejmował się Coquelin, była rozważnie opracowana w najmniejszym detalu i została zbudowana z niezliczonej ilości małych ruchów, celowo dopasowanych do siebie niczym olbrzymia mozaika z tysiącami małych, kolorowych kamyczków. Tak, muszę przyznać, że rzemieślnio Antyuczuciowców potrafi być wspaniale, ale ich sztuka wciąż podlega dyskusji.

Często zastanawiałem się, jak Szkoła Antyuczuciowców mogła kiedykolwiek powstać i w jaki sposób dalej będzie egzystować i znajdować zwolenników. Wydaje mi się, że najlepszej odpowiedzi na to pytanie dostarcza nasz stary przyjaciel Talma, kiedy mówi:

Molière i Shakespeare przedstawili swoim kolegom po fachu doskonale racje, jeden w swoim *Impromptu de Versailles*, drugi w *Hamlecie*. Jak się więc stało, że pomimo rad tych dwóch wielkich mistrzów, i bez wątpienia rad im współczesnych, w niemal wszystkich teatrach Europy przyjęto fałszywy system pompatycznej deklamacji i ogłoszono go jedynym typem teatralnego naśladownictwa? Czy to dlatego, że we wszystkich sztukach prawda jest tym, co najtrudniej odnaleźć i zrozumieć?

Tak, prawda jest najtrudniejszą rzeczą na świecie do odnalezienia, ale jednocześnie jest jedyną rzeczą, której naprawdę warto szukać. Prawda na scenie jest tym samym, czym prawda w każdej innej sztuce. Jak pozostałe sztuki, scena nie zajmuje się tym, co można by nazwać prawdami życiowymi, lecz prawdą artystyczną – a to nie jest to samo. Prawda w życiu jest pozytywna i namacalna, życie definiuje ją w sposób naturalny. Prawda jest tym, o czym wiemy, że jest prawdą. Sztuka zaś rządzi się swoimi prawami. Morderstwo w prawdziwym życiu nie jest tym, co nazwalibyśmy prawdą, ale morderstwo na scenie może być prawdą – nawet cudowną prawdą. By udowodnić moje twierdzenie, które może wydać się lekko paradoksalne, chciałbym wspomnieć o pewnej scenie z *Broadwayu*, granej obecnie w Nowym Jorku. W tej scenie dziewczyna postanawia sama wymierzyć sprawiedliwość i zabić lotra, który zamordował jej kochanka. Gdy pierwszy raz zobaczyłem tę sztukę, zaskoczony samym sobą poczułem zadowolenie, że ten człowiek otrzymał to, na co zasłużył. Gdy poszedłem zobaczyć ją po raz drugi, przypatrywałem się w tej właśnie scenie

twarzom widzów i na tyle, na ile byłem w stanie to zaobserwować, nie dostrzegłem ani jednej, która nie wyrażałaby przyjemności i satysfakcji na widok tego scenicznego morderstwa. Prawda sceniczna przesłoniła konwencjonalną prawdę. To możliwe, ale tylko wtedy, gdy prawda sceniczna zostaje oddana w ręce mistrza, który wie, jak ją przedstawić. Tym mistrzem jest utalentowany aktor. Sztuki aktorskiej nie można się nauczyć. Z talentem, ze zdolnością trzeba się urodzić, ale technika – dzięki której talent może znaleźć swój wyraz – jej można i należy się uczyć. Uznanie tego faktu jest sprawą najwyższej wagi nie tylko dla studentów aktorstwa, ale dla każdego aktora, który jest zainteresowany doskonaleniem swojej sztuki. Bo, mimo wszystko, technika jest czymś całkowicie namacalnym i całkiem przyswajalnym.

To, co zazwyczaj rozumiemy pod pojęciem aktorskiej techniki, ograniczonej zwykle do określonego rozwoju fizycznych możliwości aktora, nie jest techniką w ścisłym znaczeniu tego słowa. Nazwałbym to raczej strojeniem instrumentu, tak jak stroi się skrzypce, zanim zaczną się na nich grać. Ale nawet najlepiej nastrojone skrzypce nie będą grać same, bez muzyka, który wprawi je w śpiew. Nawet jeśli aktor jest doskonale nastrojony, jego wyposażenie nie może być kompletne, dopóki nie ma tego, co z braku lepszego określenia nazwałbym przed chwilą techniką Wytwórcy Emocji albo Twórcy; dopóki nie może podążać za radą Josepha Jeffersona, by „zachować gorące serce i chłodny umysł”. Czy da się to zrobić? Oczywiście! Wystarczy myśleć o życiu jak o nieprzerwanej sekwencji dwóch różnych procesów. Określiłbym je jako etapy, w których rozwija się problem (*Problem Steps*) i etapy rozwoju działań (*Action Steps*). (Na przykład, jeśli spotkałbym się z Wami twarzą w twarz, a nie poprzez mało bezpośrednie medium dźwięku, starałbym się niemal jak aktor grający na scenie sprawić, żebyście zrozumieli moje argumenty. Na Waszą gotowość, by podążać za moim punktem widzenia, a w konsekwencji, by go zrozumieć, wpływałoby wiele szczegółów, którymi ja, jako aktor stojący przed Wami, mogę wzbogacić moją przemowę, na przykład mój czysty głos, wolny sposób mówienia, szczerść wygłaszanych kwestii i, zwłaszcza, moja umiejętność sprawienia, byście poczuli, że sam zrozumiałem to, co mówię). Zobaczycie, że najpierw aktor musi zrozumieć, na czym polega problem, z którym ma się zmierzyć. A potem iskra woli popchnie go do dynamicznego działania. Sztuka ma taką samą strukturę jak życie, chociaż może

być bardziej zwarta, inaczej wyrażona i bardzo często abstrakcyjna. Gdy aktor zrozumie, że wykonanie konkretnej roli może polegać po prostu na umiejętności stania na scenie z chłodnym umysłem i stanowczym celem, ze świadomością problemu, z którym musi się zmierzyć – przez być może nie więcej niż jedną pięćset-tysięczną sekundy; a potem w następnej jednej pięć-settysięcznej sekundy albo, niech będzie, przez pięć czy dziesięć sekund na „wrzuceniu” się w działanie, którego wymaga sytuacja – wtedy aktor osiągnie doskonałą technikę. Z taką płynnością możliwości nigdy nie pozwoli emocjom, by go zniewoliły, ani nie wpadnie w nerwicę z powodu regularnego i wyczerpującego zużycia sił emocjonalnych. Jednocześnie nie będzie musiał oszukiwać siebie i widowni, budując zamki z piasku i starając się zdefiniować to, co jest z natury rzeczy nie-określone – ograniczając w ten sposób swoją sztukę do produkowania serii wymyślnych sztuczek.

Taka technika, jeśli się ją całkowicie opanuje i pilnie ćwiczy, nie jest jakoś niezmiernie trudna, bo jej sekret leży blisko natury. Swoje podstawy ma w tej formie aktorstwa, której używamy w codziennym życiu. Polega na takiej samej realizacji zadań z zachowaniem takiej samej sekwencji działań, jaka towarzyszy naszym codziennym dramatycznym zmaganiom. Przeciętnie doświadczony aktor ma problem, by to pojąć. Jest zazwyczaj całkowicie przekonany, że gdyby nawet na ułamek sekundy zatrzymał się w swojej grze i namyślił nad kolejnym krokiem, wyszedłby z roli i zniszczył iluzję. Tak jakby nie robił tego po wielokroć w codziennym życiu, bez konieczności wychodzenia ze swej własnej roli! Natomiast młodsze pokolenie bardzo łatwo daje się przekonać do tej kwestii i jest niezmiernie czule na tę prostą metodę połączenia problemu i działania. Po moich doświadczeniach z aktorami amerykańskimi, a szczególnie z aktorami o pochodzeniu anglosaskim, uznają ją za jedyny efektywny sposób wzbudzania emocji i sprawiania, że emocje aktorów będą uznane za prawdziwe i szczerze.

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

**Opublikowane tutaj pierwsze tłumaczenie tekstu na język polski jest fragmentem książki *Lekcje aktorstwa. Teksty z lat 1923–1933*, przygotowywanej do druku przez wydawnictwo Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Składają się na nią artykuły i wykłady Ryszarda Bolesławskiego, zebrane i przetłumaczone przez Ewę Danutę Uniejewską w ramach Programu Stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Młoda Polska.**

Różne bywają losy artystyczne absolwentów akademii sztuk pięknych, różne przestrzenie zagospodarowują swoją inwencją, różne są drogi ich karier – jak się to modnie nazywa. Działalność Aleksandry Laski jest szczególnie interesująca.



Krzesiwo z drugiej połowy XIX w., obraz Grażyny Bartnik, szklana kula, obwód blatu artdekokowskiego stołu jako rzeźba (A.L.), malowane prawidło do oficerek, sesja 2002

# Kolaże Aleksandry Laski

*Magdalena Sołtys*

Aleksandra Laska określa siebie mianem artystki interdyscyplinarnej. Jej życiorys zawodowy – z jego rozległością – to doskonale ilustruje. Niemniej w ostatnich latach wiele czasu poświęciła aranżacji wnętrz, przestrzeni. Stąd chcę się skupić przede wszystkim na tej części jej pracy.

Kolażem jest dla niej rzeczywiście wszystko. Świat, który odbiera – niewyczerpane źródło inspirujących bodźców, i świat, który kreuje. Materiał, warsztat, dzieło finalne – to kolaż. Sztuka jako taka – która dawno przekroczyła swój standardowy zakres – również. To jej szeroki układ odniesienia. Każda konkretna ekspresja jest kolażem rozległych możliwości, zdecydowanych wyborów... Forma, której znaczenie artystka podkreśla, to decyzja i zobowiązanie – w następstwie, powieleniu, nawarstwieniu jest to kolaż.

Artystka reprezentuje myślenie formalne u źródeł ustrukturuwane dyscypliną graficzną. Grafika – geometria – abstrakcja geometryczna. To oś, po której chętnie się porusza. Z niej dopiero wybijają się rozedrgania

kształtów, ich różnorodność. Porządkowanie klasyczną formą, wydobywanie klasycznej harmonii z danej, bieżącej przestrzeni to jej wstępny manewr. Potem dokłada komplikację, która jednak nie rujnuje wyjściowej harmonii, a ją potwierdza. Prostota u Laski nie może być uproszczeniem, skrótem, zaniechaniem, bezpiecznym banałem, a jest klarownością zamysłu – niezależnie od złożoności zamierzonego projektu.

Warunki wyjściowe przestrzeni zostają przez stylistkę w pełni wykorzystane, przekuwają je w atuty aranżacji. Wnętrze to przecież całość – wysokości, długości, szerokości, proporcje, rytmy, podziały, struktury proste i złożone, symetrie i asymetrie, konsekwencje formalno-przestrzenne, a w nich aberracje. Udział światła, jego dzienna dynamika, gry światłocieni, modelunki... Rzeźba współpracujących przedmiotów, ich geometrii, brył. Nawet niby niezagospodarowana ściana, okno, jego roztwarcie, widok są udziałowcami gry całości. Nawet nieład – pozorny – może okazać się twórczy, być estetyczny, niemal wytworowy. Na to nakłada się myślenie kadrem fotograficznym, a dalej filmowym. Konstruowanie planów.

Laska tworzy skomplikowane obrazy – w interpretacji jakby analogiczne do innych, choćby malarskich, a dalej oczywiście fotograficznych czy filmowych. Te obrazy to martwe natury i wnętrza, które jednak rozgrywają się w pełnych wymiarach, żyją i służą. Są zarazem statyczne i ruchome – mają przecież pracować w percepcji odbiorcy-użytkownika. I dlatego przydaje się tak bardzo myślenie kadrem filmowym czy fotograficznym. Laska, projektując wnętrza, wie doskonale, jak spojrzenie ludzkie wycina



ujęcia, jak oko konsumuje przestrzeń. Zakłada więc wszystkie optymalne kadry. I tutaj nadto przenikają się zwierciadlane podejścia – wnętrzarskie i scenograficzne. Powstaje niezwykła scenografia codzienności. I wydarza się w pewnym stopniu sama dramaturgia – pojawiają się chwytły dramaturgiczne, lecz bez dramaturgicznych treści. Umiejętnością Laski jest uwypuklanie jedynie powściągliwych treści, towarzyszących ekspresji form, ich kontrolowanym natężeniom.

Kolor jest traktowany służebnie wobec powagi formy, jej dyktatu. Stanowi wypełniacz, który pociąga za sobą estetyczne porozumienie, koniunkcje formalne, potwierdza związki przestrzenne. Kolor buduje kontinuum, układając się w zgodzie z formą. Nie forma – co dziwne i dość paradoksalne – jest funkcjonalna, a kolor jest taki, jest funkcją formy. Forma – poprzez pewien idealizm – jest autonomiczna, nieskalana, „bezinteresowna”. Stylistka stosuje kontrasty graficzne, bywa, że zdecydowane,

ostre. W innych przypadkach działa bez eksperymentów czy ekscesów kolorystycznych. Częste są u niej barwy naturalne, „ekologiczne”, bezkolizyjne, eteryczne. Zatem i planowanie plamy pozostaje najczęściej graficzne lub „akwarelowe” (rozlewa się, ucieka) – szczególnie w odniesieniu do znaczących tu bieli i ich pochodnych. O kolorze z góry wiadomo, jaki ma być. On nie stawia najmniejszego oporu. I tak jest w ubiorze i kostiumie Laski (jeszcze bardziej graficznym i zobligowanym precyzyjnym rysunkiem i geometrią).

Przestrzeń jest nieobrobionym dziełem sztuki – przestrzeń-grunt graficznej realizacji, przestrzeń mieszkalna, przestrzeń ekspresji wizerunku człowieka, jego oddziaływania. To podejście jest z góry afirmacyjne. W kostiumie, który obleka postać ludzką, mówienie o przestrzeni może wydawać się wątpliwe, ale jest wręcz przeciwnie – Laska, niczym psycholog, znawca zasad skutecznego działania, kostium, strój wyposaża w zdolność przekraczania samego

Złudzenie optyczne –  
na ścianie tapeta-zdjęcie  
Weroniki Łodzińskiej-Dudy  
z jej projektu *Salę Balowe*  
(2005–2007), polskie  
i francuskie szkło,  
sesja 2014



siebie. Poza funkcją estetyczną i podstawową użytkową wyodrębnia także inną funkcję, to jest sprawczą – egzystencjalnego dynamizmu, komunikacji, gwarantuje spektakularny efekt, zaznaczenie osobowością terytorium większego niż tylko zona osobista. Kostium staje się spektakularny, zatem przestrzenny. To ekspresja indywidualizmu ofiarowująca aneksję życiowej przestrzeni – zawsze ze szczerym i zdrowym na nią apetytem. Użytek z takiego ubioru to – wciąż powtarzany, codzienny czy umieszczony w specjalnym kontekście teatru – performance.

Zaplatanie sensów jest uboczną specjalnością Laski. Porusza się w sferze estetycznej, zatem najpierw dotyka sensów czysto wizualnych, powierzchniowych, jakby horyzontalnych. Sensów z determinacji piękna. Ale one rozwarstwiają się na sensory symboliczno-formalne, znakowo-przestrzenne... Skojarzone są z nimi te poetyckie, narracyjne, które jednak gubią wszelkie naddanie – za formą nie snuje się żaden welon komplementarnej opowieści. Żaden ciężar. Przedmioty, meble nie wyrażają wybijających się komunikatów o prestiżowych czy snobistycznych konotacjach dizajnu. Dzieła sztuki nie są zakomponowane w przestrzeń tak, by kludy w oczy, dowodząc społecznego statusu mieszkańca. Przedmiot ma być nade wszystko piękny – etykietowanie, lokalizacja w porządku sztuki i rzemiosł, identyfikacja historyczna, stylowa są podrzędne. Są koniecznym warształem, nie rezultatem i celem ekspresji. Bibeloty nie gaworzą o sobie. Wszystkie one nie są też prostym rejestrem podróży, jak to dziś często się zdarza. Te różne części wyposażenia grają wartością własną i skojarzoną ze sobą. Pozostają bez pretensji do czegokolwiek poza wysoką kulturą plastyczną. Narracje, które występują, są trafione w punkt – krótkie, błyskotliwe, powściągliwe, opisują mieszkańca ambitniej i bardziej interesująco niż zbiór stosownych metek. (By nie było wątpliwości – oczywiście artystka ceni najlepsze rzemiosło, a nie neguje je).

Tworzy, co podkreślam, wnętrzański kolaż. Znajdziemy w nim osobliwą logikę formalną i niekonwencjonalne zderzenia rzeczy, materiałów, ich konfrontacje na przekór zaproszeniom oczywistości. Nasyca go dyskretnymi, naskórkowymi surrealizmami i jawnymi konstruktywizmami, miesza porządki, style. Utrzymuje niezmacony rytm rozwiązań niestandardowych, unikatowych, niestereotypowych i wielokrotnie sprzecznych. Synkretyzm takiej wielowątkowej sytuacji czyni przekornie odbiór doskonale zakomponowanym, czystym i lekkim. Kompilacja notorycznie wnosi innowację. Mariaże, wiraże, kontrapunkty form i znaczeń gwarantują samoodnawialną świeżość, synergię różnych jakości. Kojarzenie to tutaj rozumienie, potwierdzanie kompendium wiedzy na temat różnorodności tego, co piękne. A pedantyczne klejenie ze sobą drobnych, cząstkowych awangardowych demonstracji buduje niezłomną postawę bycia w awangardzie.



Z pozoru są to wnętrza alienacji, wyobcowujące przybyśsza z zewnątrz, osobne, wykluczające się ze spodziewanych porządków. Ale te ich cechy plus emocjonalne *katharsis*, które przynoszą odbiorcy, powodują jego zaskakującą adaptację. Te wnętrza nurtują, fascynują, są po prostu ciekawe czy zaciekawiające, ale i kontemplacyjne, nienarzucające się i absorbujące całkowicie, pobudzające i dyskretne, na dystans i miękkie, przychylne. One wymagają elegancji, dyskrecji, lekkości, finezji – jakby je wymuszają, zapraszają do nich, uczą. Dyscypliniują nieprzygotowanego na nie intruza, zbijając z tropu i zachwycając go – jak jakiś szok kulturowy o dodatnim skutku. Otulają bywalca czy konsera, dając mu dogodne wizualne usytuowanie w kulturze. W takim sensie jako całość te wnętrza mieszkalne są funkcjonalne – funkcjonalne kulturowo. I są scenografią szczególnie funkcjonalną, podnoszącą zwyczaj, obyczaj i rytuały codzienności do rangi nieustającego święta – a wcale nie jakimś jedynie adekwatnym dramaturgicznie artefaktem. Życie w kulturze przestrzennej, przedmiotowej nie powinno być, w ocenie stylistki, komfortem wpisanym w sytuację odmiany, turystyki do kultury, a mieścić się w codzienności, jej podstawowych przejawach. Kultura poranków i wieczorów, posiłków, pracy i wytchnienia. To rama, w której widzimy siebie i czytamy siebie. Laska uszlachetnia człowieka – a przynajmniej chce to zrobić. Wyraźnie antropologizuje. O dziwo, w każdej realizacji zostaje osiągnięty spektakularny efekt bezpretensjonalnej teatralizacji.

Jej rzeźba oraz instalacja są niejednokrotnie trawestacją i rzeźby, i przedmiotu użytkowego. Zaciera się granica między przedmiotem w funkcji podstawowej, użytkowej, definicyjnej, nawet estetycznej, a jego szerszym powołaniem artystycznym. Stylistka wprowadza do wnętrza przedmioty nieoczywiste – kule ortopedyczne z biurowym wykończeniem, gorsety, pointy baletowe...

Stylny czerwono-niebieski krzesło Gerrita Rietvelde z 1918 r. (echo prac Pietra Mondriana), podłokietniki w białych rękawiczkach, puszcza coca-coli, mobilne formy przestrzenne (w duchu Alexandra Caldera) Ole Flensteda, lampa stołowa Atollo Vico Magistrettiego z 1977, sesja 2008

Kulturowy szezlong z 1928 r. – „maszyna relaksu”, czyli model LC4 – projektu Le Corbusiera, Pierre'a Jeannereta i Charlotte Perriand, także ich autorstwa fotele w modelu LC2 z 1928, fotel B3 Wassilego Marcela Breuera z 1925, chińskie stoliki, lampa Serge'a Mouille'a z 1952, kanapa Toot Piera Lissoniego z 2009, sesja 2014

(Ma szczególne upodobanie do estetyki baletu). I jakieś „odpady” cywilizacyjne podniesione do roli przedmiotów znaczących, przedmiotów sztuki – choćby drucianą antenę telewizyjną. U Laski wszystko awansuje ze względu na dogłębne zrozumienie sensów użytych kształtów, funkcji, materii. Jest i dowcip. Wszystko staje się kreacją, łącznie z dużymi połaciami papieru czy plachtami płótna, rozmaitymi kotarami czy parawanami, niespodziewanym zastosowaniem druku graficznego, liternictwa. Współgra ją hippiczne akcesoria, sztuka afrykańska, współczesny

trwanie, nieustanna odnowa, ożywianie – jak w symbolice jaja, wyróżnianej przez artystkę. Aranżacje wnętrzarskie Laski, mimo swej hieratyczności, celebracyjności, nie są w najmniejszym stopniu muzealne, sztywne – przy czym lubi stare struktury, najlepiej mieszczańskich kamienic czy pałacowe. Wyposażenie wnętrza to wciąż aranżowana instalacja – ze scenograficznym rozmachem.

Artystka jest mistrzynią równowagi. Osiągnie ją w każdym przypadku. Ambarasy, siłę wyśrubowanego estetyzmu stawia *versus* asceza, ułatwienia *versus* zagmatwania i je



dizajn meblowy – ten najnowszy i jego klasyka klasyki. Starocie i sztuka antykwaryczna oraz książki – również jako budulec form dekoracyjnych. Każdy przedmiot może być składową kolejnego. Co ważne, każda rzecz jest potencjalnie czymś więcej niż samą sobą, może być także czymś zgoła innym, może realizować inne cele, mieć kolejne wcielenia i wizerunki. Jest w takim projektowaniu życie,

harmonizuje. Lubi przeskalowania, kontrastować rzeczy duże i detale. Przemieszcza obrzeża do centrów pomieszczeń, resztę rzeczy rozpościera jak komentarze na i przy ścianach. Dekonstrukcja jest dla niej konstrukcją. Ten świat jest w metaforycznym znaczeniu perforowany – przebija się do innych, alternatywnych światów otwiera, wyciąga na powierzchnię kolejne sprawy. One prześwitują.



Krzęsta Tulip Eero  
Saarinena z 1956 r.,  
krokodyle paszcze jako  
gazetniki/biblioteczka  
od Pies czy Suka  
(Konarska-Konarski),  
sesja 2009

Takie ujawnianie jest równe autentyzmowi tej sztuki. Obowiązuje zasada jawności, szczerości. Osłony są więc odsłonię – *poza osłoną nie ma niczego*, twierdzi Laska. Czy może powierzchnia rzeczy taka, jaką ją widzi, nie potrzebuje już sztucznej głębi, to, co posiada wartościowego, serwuje otwarcie już na powierzchni, eksploracje nie wydają się więc konieczne. Prowadzą do nikąd. Piękno przedmiotu i sens jego roli komunikują się bez kamuflażu. Żyjemy komunikatami podstawowymi, które nie muszą być wcale powierzchowne (tu w sensie miałki i zdawkowe), ale znajdują się na powierzchni. Powierzchnią spraw, wizerunkami stykamy się ze światem i ze sobą. Kreacja wizerunku pozostaje – w diagnozie artystki – dobrodziejstwem bycia wśród ludzi, odnajdywania się w rzeczywistości. Nie chodzi w tym uznaniu dla „powierzchnowości” o gloryfikację pustki – to pewne. A o świadomość wizualną, która może sprzyjać człowiekowi, oraz o szacunek dla estetyki samego siebie i otoczenia. Za to prywatność, jej strefy w przestrzeni zostają odważnie przetasowane – jednak bez uszczerbku na intymności. To, co schematycznie skrywane, zostaje odkryte, przestaje w ten sposób być tabu. Jakby artystka mówiła, że nic, co ludzkie, nie jest nam obce, ale liczy się w tym styl. To, co cywilizacyjnie nachalne, zbyt oczywiste, zostaje nieco pominięte wizualnie, rozrzedzone, zachowując swe proste, konieczne funkcjonalnie miejsce.

Myślenie w scenografii kadrami filmowymi. W filmie – kadrami fotograficznymi, i odwrotnie. Rzutowanie grafiki na wnętrza i ubiór. Traktowanie wnętrza mieszkalnych

kategoriami scenograficznymi. Włączanie intuicji i mechanizmów dramaturgicznych do wszelkich realizacji. Łączenie sztuk, „naturalne” intermedia, multimedialność, które to dziś są w tendencji zwykłej. Przenikalność spojrzeń i rozwiązań. Myślenie zarazem przestrzenią otwartą i zamkniętym kadrem, bryłą i kubaturą. To wszystko znajduje się na warsztacie Laski.

Co bardzo istotne – Laska lubi nieoczywistości, odwrotności, przetasowania. Zasadnicze przetasowanie streszcza się w dwóch wskazaniach – odrealnić funkcjonalizm, estetyzm wyposażyć w funkcję. Odnajduje się w wielokulturowości, kosmopolityzmie, uniwersalizmie. Potrafi ulokować w przestrzeni każdy indywidualizm i odmienność. Reprezentuje luksus i ekskluzywność w obrębie



łabędzie biały i czarny –  
rzeźba Aleksandry Laski  
*Tancerz w tutu* (inspirowana rzeźbą Edgara Degasa  
*Czternastoletnia tancerka*  
z 1881 r.) i fotografia  
Piotra Trzebińskiego  
przedstawiająca artystkę,  
porcelana Rosenthal z linii  
Czarodziejski flet i Versace,  
fotograficzny album  
kolekcyjny *Sumobook*  
Helmuta Newtona na  
stojaku Philippe'a Starcka,  
sesja 2000

kultury plastycznej, nawet w jej skromnych przejawach, a nie w krępującym swymi kategoriami zbytku.

Laska niejednokrotnie jest podmiotem i przedmiotem własnych stylizacji, a na pewno – leitmotivem własnej twórczości.

**Aleksandra Laska** (ur. 1952) studia rozpoczęła w krakowskiej Akademii, a skończyła w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1979 roku. Obroniła dyplom w zakresie grafiki warsztatowej, zajmuje się grafiką użytkową. Była niezależnym wydawcą książki autorskiej. Dała się znakomicie poznać jako kostiumolog (a także scenograf). Dzisiaj współpracuje z Teatrem Nowym. Niegdyś jej kostiumy można było oglądać na deskach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Jest projektantem mebli i mebli-objektów oraz architektem wnętrz – wyposażonym w *stricte* architektoniczne myślenie. Od lat 80. zajmowała się profesjonalnie popkulturą. Jako pierwsza w kraju tworzyła publiczny wizerunek osób. Przecierała szlaki jako stylistka gwiazd.

Chińskie krzesło oraz komplet krzeseł CH24 (lub Y) Hansa J. Wegnera z 1950 r., stalowy kufer, instalacja z globusów (A.L.), rzeźba konia w stylu dynastii Tang, projekt architektoniczny wnętrza A.L., sesja 2009

Robiła modę. Obok tego – sztukę video, filmy autorskie, fotografowała. W latach 90. prowadziła z sukcesami firmę producencką. Nieobce są jej performance, sztuka żywa, instalacje. W ich duchu i jeszcze klubu kultury prowadziła w Łazienkach Królewskich w Warszawie galerię autorską pod szyldem Świątynia Diany.

**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.

Autorka stylizacji wnętrza i fotografii – Aleksandra Laska



# „Rzeźbę, co koń wyskoczy”. O twórczości Hanny Nałkowskiej

*Magdalena Kasa*

Z całej plejady rzeźbiarek, których działalność artystyczna rozwinęła się w okresie międzywojennym, dziś zainteresowaniem cieszy się zaledwie kilka artystek związanych z ruchami awangardowymi. O twórczości pozostałych nie wiadomo wiele lub nic. Dotyczy to właściwie wszystkich ówczesnych zwolenniczek klasycznej koncepcji sztuki figuralnej, przeciwnej innowacjom formalnym. Na owo wykluczenie z historii sztuki wpłynęło również, obserwowane jeszcze niedawno, małe zainteresowanie sztuką kobiet. W stopniu wyjątkowym dotknęło ono zupełnie dziś zapomnianą Hannę Nałkowską. W jej przypadku mechanizm marginalizacji zadziałał na wielu płaszczyznach – była kobietą, nie należała do awangardy, a jej dorobek twórczy został w całości przyćmiony przez pracę naukową ojca Wacława oraz karierę literacką siostry Zofii. Hanna Nałkowska, autorka ponad pięćdziesięciu znanych dziś dzieł, urodziła się w 1888 roku w Warszawie i tam zmarła w 1970. Praktycznie przez całe życie związana była ze stolicą. Twórczość artystki rozwijała się na przestrzeni trzech epok historycznych, których pierwiastki – w mniejszym lub większym stopniu – odcisnęły ślady na jej dorobku. Nałkowska konsekwentnie poszukiwała ideału rzeźby i nigdy bezkrytycznie nie poddała się żadnemu kierunkowi w sztuce. Zachowała intuicję i stosunkowo konsekwentny styl, odwołujący się zarówno do klasycznych wartości kształtowania bryły, jak i szacunku dla prymitywizujących stylów z obszaru basenu śródziemnomorskiego. Szczyt jej kariery rzeźbiarskiej przypadł na okres dwudziestolecia międzywojennego i to właśnie wtedy działalność artystki wyraźnie wyróżniała się na tle środowiska warszawskich twórców. Niestety, właściwie wszystkie powstałe ówczesnie prace uległy zniszczeniu podczas II wojny światowej, zachował się jedynie

Portret Hanny Nałkowskiej,  
repr. wg: Biblioteka Narodowa,  
Zbiory Specjalne, Fotografie  
Hanny z Nałkowskich  
Stefanowiczowej  
t. 1, akc. 14110





skromny materiał fotograficzny. Po 1945 roku, pomimo traumy związanej z okupacją, Nałkowska stopniowo odnajdywała się w powojennej rzeczywistości. „Rzeźbię co koń wyskoczy”, pisała do siostry Zofii w liście z 1952 roku<sup>1</sup>. W tym czasie miała ponad sześćdziesiąt lat i z zachowanej korespondencji bezsprzecznie wynika, że tylko rzeźbiarstwo dostarczało jej w życiu satysfakcji. Z listów wylania się obraz kobiety o subtelnej naturze, nieco odosobnionej, wrażliwej na świat, wyczulonej szczególnie na los zwierząt. Kobiety o silnym imperatywie twórczym, dla której sztuka stanowiła jedną z najważniejszych wartości w życiu, na równi z rodziną czy miłością.

Siostry Nałkowskie wychowywały się w domu o szczególnej atmosferze intelektualnej, w duchu lewicowych poglądów obojga rodziców. Było to środowisko warszawskich pisarzy, działaczy społecznych i literatów<sup>2</sup>. Hanna jako jedyna w rodzinie nie zajęła się zawodowo pisarstwem. Przyszła rzeźbiarka wcześniej przyswoiła sobie socjalistyczne przekonania i już za młodu, wraz z matką, pomagała w nauce dzieciom z wiejskich i robotniczych rodzin. Poglądom tym pozostała wierna

w późniejszym życiu, czego dowodem są rzeźbiarskie portrety Marcina Kasprzaka, Stefana Okrzei czy Józefa Montwiłła-Mireckiego. Nałkowska uczęszczała na pensję Emilii Pankiewiczówny oraz chodziła na zajęcia do Szkoły Artystycznej Marii i Feliksa Słupskich, a także była uczennicą Teodora Skoniecznego na kursie rzeźby, prowadzonym w salach Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej. W 1909 roku artystka zapisała się do Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, na zajęcia prowadzone przez Xawerego Dunikowskiego. Studia przerwała po roku z przyczyn osobistych: „byłam uczennicą Dunikowskiego i kiedy usunięto ze szkoły Dunikowskiego i na jego miejsce wszedł Breyer, przez solidarność z Dunikowskim nie chciałam [...] zostać uczennicą Breyera<sup>3</sup>”. Do Szkoły zapisała się powtórnie w 1915 roku i przez dwa lata uczyła się pod kierunkiem Edwarda Wittiga.

Niewiele wiadomo o pierwszych rzeźbach Nałkowskiej. Znane są tylko z tytułów, które sygnalizują, że ich autorki nie ominął młodopolski ferment ideowy<sup>4</sup>. Właściwie wszystkie prace powstałe do początku lat dwudziestych wchłonęły estetykę epoki, wyraźnie dostrzegalną od strony formalnej. Portrety modelowane przez Nałkowską organicznie wyrastały z bloku materiału i dawały złudne wrażenie rzeźb wykutych w kamieniu, choć pod patyną ukrywały odlewy gipsowe. Faktura dzieł była porowata i tworzyła subtelne efekty światłocieniowe. Dzieło tak kształtowane przypominało szkic, ucieleśniający „ulotną wizję” rzeźbiarską, a artystka mogła w ten sposób zamaskować niedociągnięcia warsztatowe. Nałkowska uczyła się dopiero budować bryłę, stąd jej wczesne rzeźbiarskie głowy były sumą szczegółów pozbawionych stabilnej konstrukcji. Dorobek z tego okresu aktywowany był doświadczeniami zdobytymi w pracowni Dunikowskiego i studiami jego najwcześniejszych, dalekich od „filozoficznych fantazmatów Młodej Polski”, dzieł<sup>5</sup>. Prace artystki zdradzają podobną manierę tworzenia rzeźb pozbawionych ekspresyjnych i dynamicznych nacięć. Na tle tych prac uwagę zwraca *Polonia*, która zdobyła pierwsze miejsce w konkursie *Polska*, zorganizowanym przez Zachętę w 1916 roku. Przejawia się w niej odmienne myślenie na temat tektoniki i budowania rzeźbiarskiej bryły, wskazujące na wpływy Wittiga. Kompozycja jest sugestywna i czytelna, a faktura modelowana gładko i starannie.

Hanna Nałkowska, *Portret Zofii Nałkowskiej* 1913, gips, repr. wg: „Świat” 1914, nr 1, s. 14

1 Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, *Listy do Zofii Nałkowskiej*, akc. 14085.  
2 Warto tu wymienić Cezarego Jellentę, małżeństwo Jadwigę i Jana Dawidów, Ludwika Hieronima Morstina czy Stanisława Brzozowskiego.  
3 Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, *Hanna Nałkowska. Materiały różne*, akc. 14103.

4 Tytuły prac: *Ironia*, *Topielica*, *Śmiejąca się/Maski*.  
5 A. Melbechowska-Luty, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Warszawa 2012, s. 32. Warto przywołać *Portret malarza Szczyglińskiego* czy *Portret matki*, obie prace młoda rzeźbiarka mogła widzieć na wystawie w Salonie Krywulwa w 1905 r.

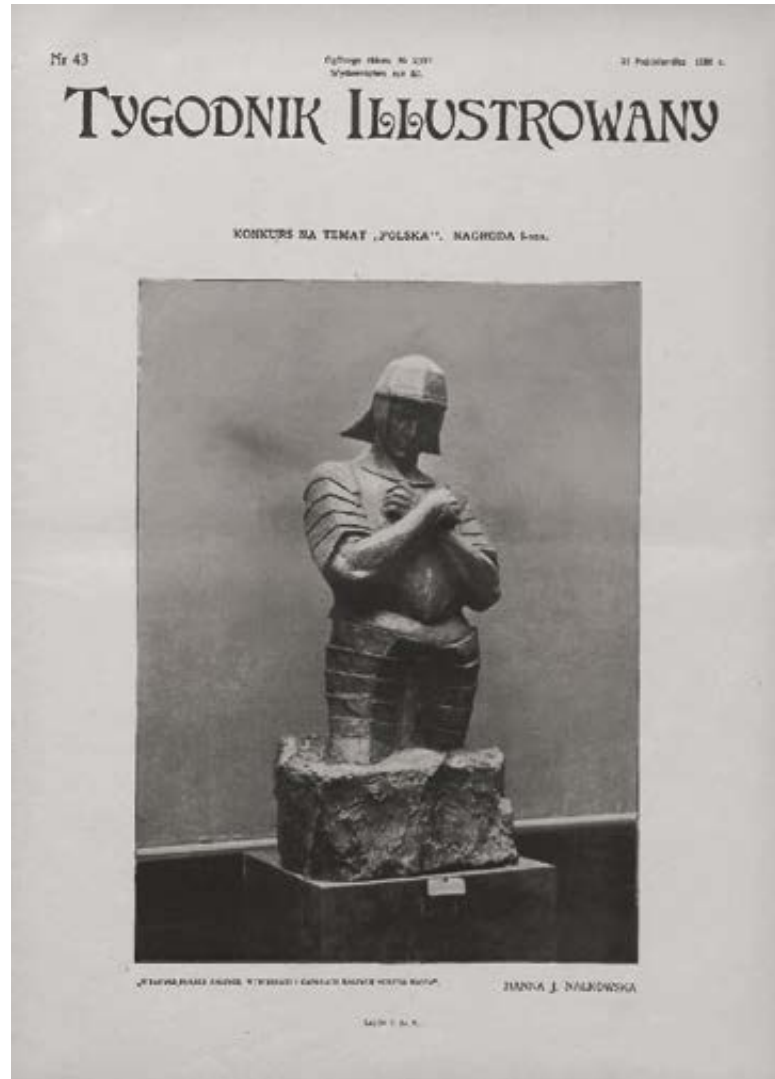
Uproszczony układ form akcentuje i współgra ze spokojem i zadumą *Bojownika*<sup>6</sup>. Nałkowska w pracowni Wittiga nauczyła się modelować glinę tak, by uniknąć wszelkich niepotrzebnych zagłębień. W konsekwencji kładące się na rzeźbie światło nie tworzyło niepożądanych cieni, tak charakterystycznych dla dzieł z poprzedniego okresu. Nabytą wiedzę rzeźbiarka wykorzystwała w nieco późniejszych realizacjach portretowych, wśród których można wymienić *Gustawa Orlicza-Dreszera*, *Głowę Dmitrija Filosofova* i *Stefana Żeromskiego*.

W 1924 roku Hanna Nałkowska wyszła za mąż za lwowianina Maksymiliana Bicka, urzędnika Polskiego Monopoli Tytoniowego, kierownika w oddziale Zakupów Zagranicznego Surowca Tytoniowego<sup>7</sup>. Para musiała się poznać tuż po wielkiej wojnie, zapewne za sprawą Jana Gorzechowskiego, drugiego męża Zofii Nałkowskiej, gdyż obaj mężczyźni służyli razem w Legionach. O doskonałych relacjach rzeźbiarki i Bicka świadczą wspomnienia Zofii oraz przyjaciół obu siostr<sup>8</sup>. Szczęśliwe małżeństwo i więcej niż dobre warunki bytowe<sup>9</sup> pozwoliły Nałkowskiej na stały rytm pracy nad rzeźbą, uprawianą w nowej pracowni w Starej Pomarańczarni w Łazienkach Królewskich<sup>10</sup>. Mąż, z wykształcenia filozof<sup>11</sup>, wspierał jej aspiracje twórcze, a Nałkowska ze wzmożoną siłą kontynuowała karierę zawodową. W 1929 roku para pojechała do Paryża, gdzie Hanna została na rok studiów. Uczęszczała na zajęcia rzeźby prowadzone przez Josepha Bernarda w Académie de la Grande Chaumière, a w Académie Colarossi uczył ją Marcel Gimond<sup>12</sup>. W 1930 roku wystawiła w Galerii Zak oraz wzięła udział w paryskim Salonie. Efekty nauki łatwo można dostrzec przy zestawieniu dwóch indywidualnych ekspozycji Nałkowskiej, mających miejsce w Zachęcie<sup>13</sup>. Na pierwszej (1922) rzeźbiarka wystawiła dzieła z początkowej dekady swojej twórczości. Prezentowane prace odzwierciedlały najwcześniejsze poszukiwania formalne i łączyły w sobie wielorakie stylizyki, będące pochodną nauk zarówno Skoniecznego, jak i Dunikowskiego oraz Wittiga. Druga wystawa (1931) to już wynik istotnych odniesień i inspiracji sztuką Charles'a Despiau, Josepha Bernarda i Aristide'a Maillola. Nałkowska, tak jak ci artyści, zainteresowała się bezpośrednim kuciem w marmurze oraz rzeźbieniem w drewnie. W jej dorobku po raz pierwszy pojawiło się ciało. *Ewa*, *Akt* i *Tors kobiecy* to rzeźby powstałe pod wpływem francuskich klasyków – reprezentujące ponadczasowe piękno kobiecych sylwetek, zamkniętych w lapidarnych i harmonijnych formach. Podobnie artystka potraktowała męską statuetkę *Silacza* – kształtowanego śmiało i objętego ścisłą dyscypliną formalną. Napięta muskulatura eksponuje tężyznę fizyczną i siłę, a mięśnie stają się synonimem witalności. W latach trzydziestych twórczość Nałkowskiej osiągnęła kulminacyjny punkt rozwoju i to wtedy artystka określiła

na stałe swój rzeźbiarski styl. W liście z 1931 roku do Neli Samotyhowej pisała:

Okres dawniejszy – największy nacisk na ruch i wyraz. Okres paryski i poparyski to pełna, zamknięta forma [...] wyraz, tak ważny w rzeźbie, staram się teraz osiągnąć [...] przez strukturę architektoniczną kompozycji<sup>14</sup>.

Hanna Nałkowska, *Polsnia*  
1916, brąz, repr. wg:  
„Tygodnik Ilustrowany”  
1916, nr 43



6 Rzeźba była przeznaczona na grób ojca.

Tytuł pochodził od krótkiej fantazji literackiej Nałkowskiego *Bojownik*. Pierwsza wersja dzieła stała w kuluarach Sejmu dopiero w 1926 r. *Bojownik* został umieszczony na grobowcu znajdującym się na warszawskich Powązkach.

7 Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Polski Monopol Tytoniowy, nr 817, sygn. 52.

8 *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 267; Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, Warszawa 1989, s. 111.

9 Bickowie w latach 30. zamieszkali w nowoczesnym i „oszlonym jak oranżeria” mieszkaniu

w domu Wedla na rogu Puławskiej i Madałińskiego, *Wspomnienia o Zofii...*, s. 270.

10 Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, s. 111.

11 Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, *Dokumenty osobiste. Maksymilian Bick*, akc. 14102.

12 Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, *Hanna Nałkowska. Dokumenty osobiste*, akc. 14101.

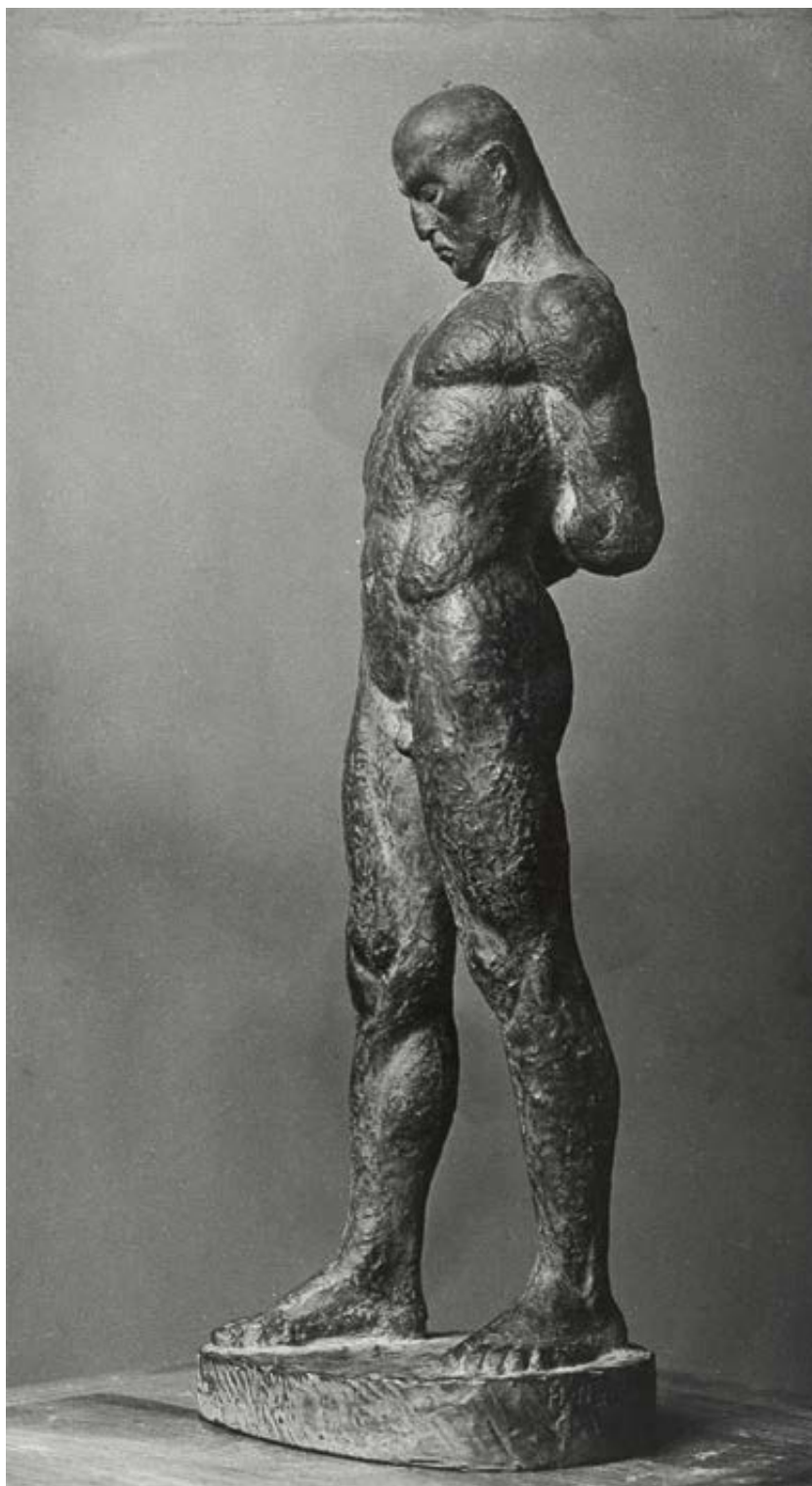
13 Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, *Hanna J. Nałkowska. Wystawa rzeźb, październik 1922*; Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, *Wystawa zbiorowa prac Hanny Nałkowskiej-Bickowej*, 29.08 – 24.09.1931.



Wystawą w 1931 roku artystka zwróciła uwagę krytyków, od których otrzymała niezwykle pozytywne recenzje. Rzeźbiarka „daleka od efekciarstwa i ładności, zdobywała formę uparcie”<sup>15</sup>, pisała prasa. Doceniono jej dążenie do monumentalności i syntezy oraz umiejętnie dzielone płaszczyzny rzeźby. Ta powszechna w Europie tendencja stanowiła przeciwagę dla prądów awangardowych i była swoistym „powrotem do porządku”, widocznym szczególnie w sztuce francuskiej<sup>16</sup>.

Podczas okupacji rzeźbiarka mieszkała wraz z matką i siostrą. Maksymilian Bick został ewakuowany do Francji, jednak to dzięki jego koneksjom Hannie udało się uzyskać koncesję na prowadzenie małego sklepiku tytoniowego przy ulicy Podchorążych. Dochody z trafiki oraz pieniądze przysyłane przez męża Hanny stanowiły jedyne źródło utrzymania trzech pań Nałkowskich. W 1941 roku Bick popełnił samobójstwo. Fakt ten był długo ukrywany przez przyjaciół domu oraz Zofię, według której siostra nie zniosłaby wiadomości o śmierci męża. O wszystkim rzeźbiarka dowiedziała się dopiero po wojnie. W 1942 roku zdrowie Anny Nałkowskiej uległo znacznemu pogorszeniu i matka siostr zmarła. Dla samotnych córek strata ta okazała się bardzo dotkliwa. „Hania jest blada i chuda, płacze bez przerwy, rozpacza, nie może żyć”, pisała Zofia<sup>17</sup>. Po tym wydarzeniu rzeźbiarka zaczęła prowadzić dziennik adresowany do matki właśnie, który ilustrował jej rozpacz, bezsilność oraz niechęć do rzeźby i dalszego życia. W 1943 roku mieszkanie siostr przy Madalińskiego zostało przejęte przez Niemców i Nałkowskie przeprowadziły się do pracowni Hanny na rogu ulic Nowy Świat i Foksal. Atelier to uległo całkowitemu zniszczeniu podczas powstania warszawskiego, a cały dorobek artystyczny Hanny przepadł.

Po wyzwoleniu w 1945 roku Zofii Nałkowskiej przydzielono mieszkanie w Łodzi i wprowadziła się do niego wraz z siostrą. Rzeźbiarka w tym samym roku zaczęła otrzymywać zamówienia rzeźbiarskie. Czas spędzony w Łodzi był dla niej trudnym okresem. Zaadaptowanie



14 Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, *Listy do Anieli Samotyhowej z Miłkowskich 1931*, sygn. 11021, t. 11.

15 NN, *Zachęta we wrześniu*, „Kobieta Współczesna” 1931, nr 30, s. 14.

16 Por. Ch. Freigang, *Ponadczasowe koncepcje stylu: Retour a l'ordre i reprezentatywność narodowa w architekturze art déco międzywojennej Francji*, w: *Naród, styl, modernizm* [materiały z międzynarodowej konferencji pod patronatem Comité International d'Histoire de L'art (CIHA), Kraków, 6–12 września 2003], red. J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków–Monachium 2006, s. 259–292; D. Szczuka, „*Wolanie o ład*”. *Krytyka artystyczna wobec*

*klasycyzujących tendencji w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, z. 4, s. 123–135; M. Szelągowska, *W cieniu mistrzów francuskich – polska rzeźba nowego klasycyzmu*, w: *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna* [materiały z konferencji naukowej, Toruń, 21–23.09.2005], Toruń 2006, s. 32–37.

17 Z. Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, Warszawa 1972, s. 249 (zapisek z 17.07.1942).

Hanna Nałkowska, *Sizacz*, repr. wg: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, *Wystawa zbiorowa prac Hanny Nałkowskiej-Bickowej*, 29.08 – 24.09.1931 [katalog]

się do nowego środowiska artystycznego, walka o zlecenia i brak warunków do uprawiania rzeźby wpływały na artystkę przygnębiająco. W 1946 roku zwierzała się w liście do przyjaciółki:

Staram się o mieszkanie i o inną pracownię, bo z obecnej prawdopodobnie będę musiała się usunąć [...]. Jestem też chora na serce, mam rozszerzenie aorty i nie mam kiedy się leczyć. Proszę Cię, zniszcz ten list, bo jest okropny<sup>18</sup>.

Pod koniec tego samego roku rzeźbiarka przeprowadziła się do skromnego pokoju, który znajdował się obok jej atelier przy ulicy Piotrowskiej. Do końca lat czterdziestych Nałkowska wykonała w nim kilka zamówień sakralnych. Z prac nie była zadowolona i uważała, że nie zdobyły-

by aprobaty jej ojca, gdyż były „nielaickie”<sup>19</sup>. Warto poświęcić uwagę *Madonnie*, stworzonej dla kościoła w Belchatowie. Jest to figura ukazana w łagodnym kontrapoście, ze spuszczoną głową i z dłońmi składanymi do modlitwy. Wydłużona twarz ma rysy młodej kobiety o wysokim czole i wyraźnie zaznaczonych brwiach. Rzeźbiarka zdemateryalizowała smukłą sylwetkę Madonny, kryjąc jej ciało pod warstwami lejących się drapeirii. W ten sposób szaty swobodnie i miękko modelują figurę na kształt litery S, przywołując skojarzenia z Pięknymi Madonnami. Posąg wyróżnia się na tle powojennego dorobku rzeźbiarskiego Nałkowskiej – jest łagodnie formowany, przejmuje statyką i subtelną fakturą pozbawioną chropowatości. Z pewnością odcina się od rzeźb z przelomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, utrzymanych w socrealistycznej konwencji. Trudno osądzić, jak Nałkowska oceniała powojenną rzeczywistość, ale

prawdopodobnie uśpiona ówczesną propagandą z satysfakcją tworzyła realizacje na zamówienia Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Z zachowanej korespondencji wynika, że Nałkowska rzeźbiąc *Prząśniczkę*, *Robotnika* czy *Górnika*, najzwyczajniej w świecie cieszyła się, że miała pracę<sup>20</sup>.

Już pod koniec lat czterdziestych Hanna nawiązała kontakt ze swoim dawnym adoratorem, doktorem Zygmuntem Stefanowiczem, który po wojnie zamieszkał w Gliwicach. Przez kilka lat para utrzymywała korespondencję, w której Stefanowicz proponował rzeźbiarce wspólne zamieszkanie na Śląsku. Nałkowska była niezdecydowana, bowiem wiedziała, że ucierpi na tym jej praca zawodowa<sup>21</sup>. Na początku 1950 roku Zofia Nałkowska wyprowadziła się do Warszawy. Rzeźbiarka wielokrotnie i bez skutku prosiła pisarkę o wstawienie się za nią w celu uzyskania mieszkania z pracownią w Warszawie<sup>22</sup>. W 1952 roku Stefanowicz i Nałkowska zawarli związek małżeński, a rok później rzeźbiarce przyznano mieszkanie w Warszawie na Żoliborzu, gdzie zamieszkała z mężem i jego niewidomą siostrą Jadwigą.

Przez pierwsze lata Nałkowska rzeźbiła w domu, gdyż nie miała własnego studia. W 1954 roku otrzymała z Ministerstwa Kultury i Sztuki zamówienie na popiersie Wacława Nałkowskiego, przeznaczone do Instytutu Geograficznego w Warszawie. Portret ojca to monumentalny wizerunek człowieka o wysoko podniesionej głowie, osadzonej na masywnej szyi, która wyrasta z muskularnych, nagich ramion. Nałkowski nie przypomina skromnego uczonego. Rzeźbiarka, pod postacią otoczonego w rodzinie kultem ojca, wykreowała heroiczny monument, będący apoteozą nauki i wiedzy. Podobną konwencję zastosowała w portrecie siostry, modelowanym w tym samym roku. Pisarka z dumnie podniesioną głową spogląda w dal, a wzrok ma utkwiony poza widzem. To ostatni portret siostry, gdyż pod koniec roku autorka *Granicy* zmarła. Podobiznę umieszczono na jej grobie na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach. Rok później zmarł Stefanowicz, a artystka została sama z Jadwigą, którą opiekowała się do jej śmierci w 1966 roku<sup>23</sup>.

Ostatnia indywidualna ekspozycja Nałkowskiej miała miejsce w warszawskiej Kordegardzie w 1963 roku. Rzeźbiarka wystawiła 16 prac, w większości portretów – ojca, siostry, podróżnika Antoniego Bolesława Dobrowolskiego, pisarza Jana Brzechwy czy lotniczki Marii

Hanna Nałkowska,  
*Madonna*, repr. wg:  
„Nowiny Literackie”  
1948, nr 20, s. 5



18 Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, *Listy do Haliny Marii Dąbrowskiej*, syg. 11176, t. 7 N-O (list z datą 28.06.1946).

19 Por., *Listy Hanny Nałkowskiej do Zofii Nałkowskiej*, akc. 14085; T. Chrościelewski, *O Zofii Nałkowskiej, jej siostrze Hannie i o nas sprzed półwiecza*, „Topos” 1996, nr 3, s. 35.

20 *Listy Hanny Nałkowskiej do Zofii Nałkowskiej...*

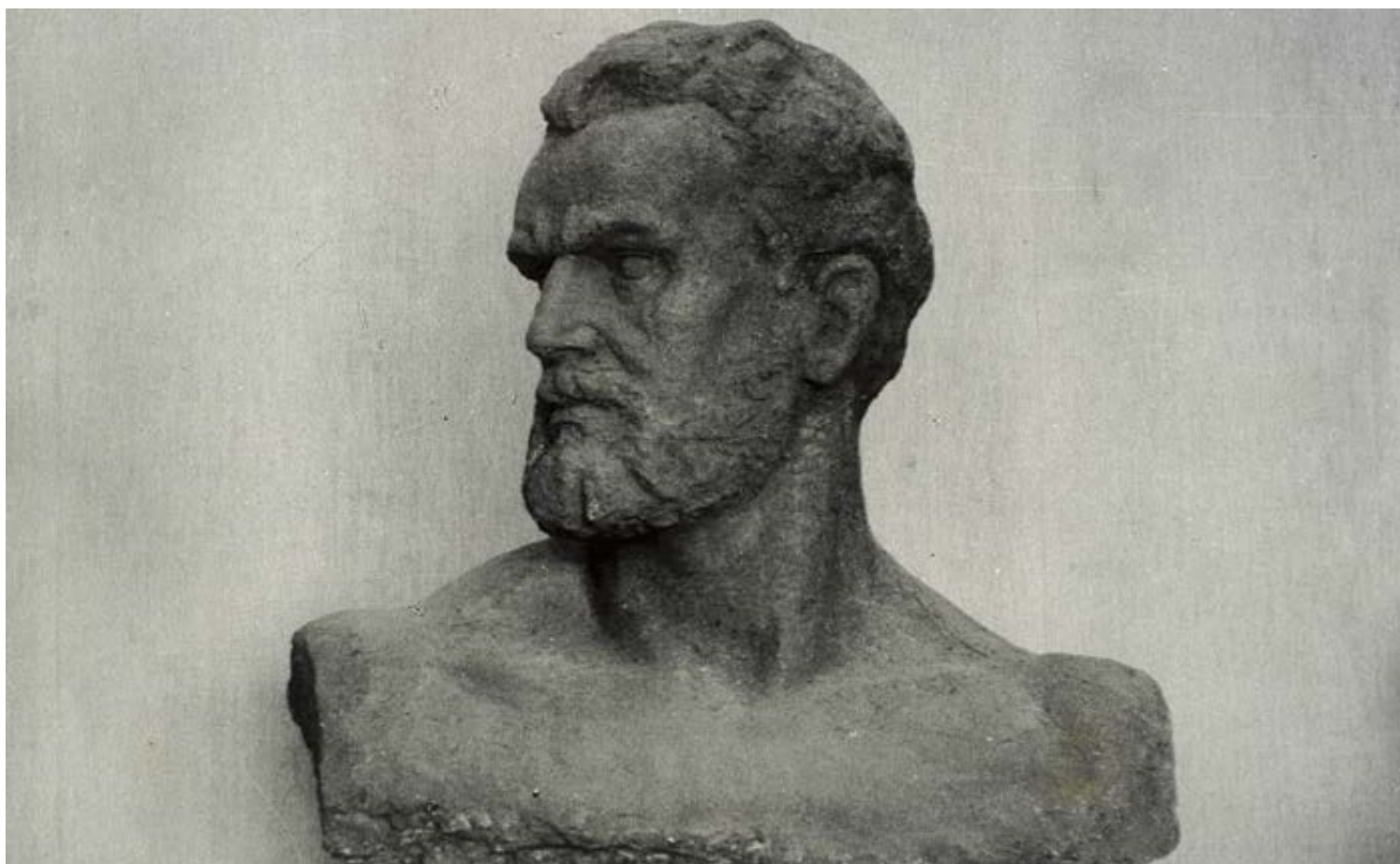
21 Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, *Listy do Zygmunta Stefanowicza*, akc. 14114.

22 „Dalaś mi taką nadzieję w liście ostatnim na Warszawę, ale już nie chcę się ludzi, nawet nie chcę czytać, co piszesz o tych wszystkich mieszkaniach w Warszawie, żeby sobie

serca nie ranić”, *Listy Hanny Nałkowskiej do Zofii Nałkowskiej...*, (list z datą 24.08.52).

23 Biblioteka Narodowa, Zbiory Specjalne, *Dokumenty osobiste Zbigniewa Stefanowicza i jego siostry Jadwigi*, akc. 14113.

24 *Listy Hanny Nałkowskiej do Zofii Nałkowskiej...* (list z datą 18.05.49).



Hanna Nałkowska,  
*Wacław Nałkowski*,  
repr. wg: Biblioteka  
Narodowa, Zbiory Specjalne,  
Fotografie rzeźb Hanny  
z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14111

Wardasówny. Na zdjęciu z wernisażu, obok dzieł nadnaturalnej wielkości, stoi ich autorka – skromna i drobnej postury, z bukietem kwiatów w dłoni.

Hanna Nałkowska nigdy nie należała do ekscentrycznych artystek i nie miała burzliwej biografii. Rzeźbiarstwo nie należało do rentownych profesji, ale nie pozbawiło to artystki humoru i dystansu do zawodu, który uprawiała. Prosząc siostrę o wsparcie finansowe, pisała:

Niestety potrzebuję Cię trochę [...], ale gdybym tego nie robiła, to umarłabym z głodu i byłby wstyd, że rzeźbiarka tej miary, co ja umarła z głodu, fe, takie to staromodne<sup>24</sup>.

Nałkowska wraz z wieloma artystkami urodzonymi około 1880 roku należała do zaledwie drugiej generacji kobiet uprawiających sztukę zawodowo. Wiele z nich nie przystawała do współczesnych prądów w sztuce, ale ich udział w życiu kulturalnym nie działy się na marginesie, mimo że do dzisiaj artystki pokroju Nałkowskiej wydają się być niewidoczne na tle historii sztuki, chociaż bardzo sugestywnie zaznaczyły swoją obecność jako autorki dzieł zasługujących na uwagę.

**Magdalena Kasa** – historyczka sztuki, doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół kultury artystycznej dwudziestolecia międzywojennego. Pracuje w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.



Hanna Nałkowska, *Górnik*,  
repr. wg: Biblioteka Narodowa,  
Zbiory Specjalne, Fotografie  
rzeźb Hanny z Nałkowskich  
Stefanowiczowej, akc. 14111

# Prawdziwe i zmyślane historie Dziaczkowskiego Z Dziakosem za jeden uśmiech

*Arkadiusz Karapuda*

---

## **Zachęta – to brzmi dumnie / Gmach klasyków**

Uplłynął wreszcie stosowny czas, aby móc pisać o twórczości Jana Dziaczkowskiego, bazując przede wszystkim na jego pracach. Dziaczkowski pozostawił po sobie dość ciekawy na tle rodzimej sztuki dorobek artystyczny w postaci tysięcy fotografii, setek kolaży, kilkudziesięciu obrazów i rysunków oraz kilku czasowych realizacji w przestrzeniach publicznych Warszawy. Wycinek tej twórczości zaprezentowała ostatnio (17 października – 22 listopada 2015) Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki na wystawie *Jan Dziaczkowski. Historie prawdziwe i zmyślane*. Kuratorem wystawy jest Karol Hordziej, zaś starannie zaprojektowana ekspozycja to dzieło Marcina Kwietowicza i Grażyny Stawickiej. Wystawa jest próbą zebrania i zamknięcia dorobku młodego artysty, który zasłynął głównie z powodu znakomitych technicznie, kameralnych i dowcipnych kolaży. Należy jednak pamiętać, że zajmował się on także fotografią i malarstwem, których namiastkę także zaprezentowano na ekspozycji w Zachęcie.

Janka poznałem na egzaminie wstępnym na Wydział Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ten podróżnik, admirator twórczości Boba Dylana, znawca i miłośnik Tatr, sportowiec, wreszcie malarz, fotografik i twórca kolaży, ale przede wszystkim niedościgniony optymistą z ksywką Dziakos wyniesioną jeszcze z liceum, pojawił się w pracowni prof. Marka Sapetto, gdzie potem razem przez rok studiowaliśmy. Ani na początku naszej znajomości, ani jeszcze cztery lata temu nawet nie rozmawialibyśmy o potencjalnej wystawie w Zachęcie. Bynajmniej nie z powodu kompleksów czy też realnych ograniczeń, ale raczej dlatego, że gmach przy pl. Małachowskiego uważaliśmy za miejsce, gdzie ogląda

się wystawy artystów „skończonych”, a ani Dziakos, ani ja nie uważaliśmy się za takich. Janek miał w głowie ciągle nowe pomysły. Zanim skończył jeden projekt, już zaczynał pracę nad następnym, a uśmiech towarzyszył mu właściwie stale. Dziś mogę oglądać jego prace na wystawie w Zachęcie, a jeszcze wczoraj pokazywał mi nowe kolaże, wygrzebując je z kieszeni lub plecaka. Kolaże i fotografia towarzyszyły zresztą jego malarstwu niemal od początku. Zdarzały się oczywiście rysunki, plakaty, grafika artystyczna i użytkowa, ale punktem wyjścia było malarstwo, a finalnym rozwinięciem jego twórczości okazały się przede wszystkim kolaże.

## **Copy/paste wg Dziaczkowskiego / Tajniki sztuki kolażu**

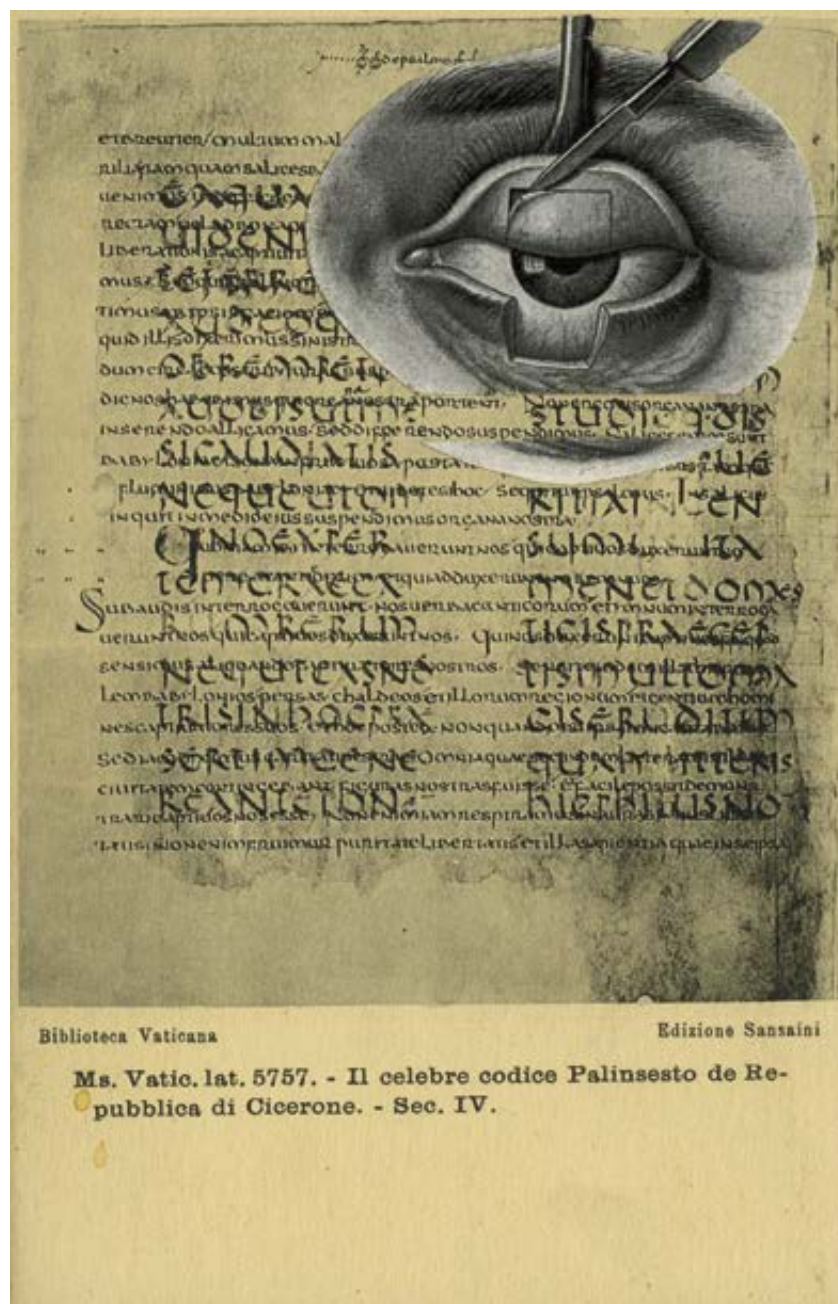
Pokaz w Zachęcie otwiera przeskalowana, wielkoformatowa reprodukcja kolażu *Szkoła latania* (2007), dając widzowi jasną i klarowną syntezę całej wystawy. Wydaje się zresztą, że *Szkoła latania* wskazana przez kuratora, autorów i projektantów wystawy jako identyfikacja wizualna *Historii prawdziwych i zmyślonych* trafia w punkt, umiejscawiając tę twórczość na pograniczu oniryzmu i intertekstualnych narracji opartych na kulturowych kalkach.

Już na początku ekspozycji, w jednym z pierwszych zwartych cykli, który nosi tytuł „Sztuka Polska XX wieku” (2006–2007), widać maistrę warsztatową Dziaczkowskiego. Autor, posługując się analogową techniką cięcia i klejenia, wpisał się w ducha „czasów copy/paste” przy jednoczesnym poszanowaniu materii papieru i zachowaniu kameralnego nastroju wykorzystywanego materiału fotograficznego. Istotne w tym wypadku wydają się jednak przede wszystkim dowcip i dystans do przedstawianych motywów, tak mocno zaakcentowane w tym cyklu poprzez zabawne, plastyczne i znaczeniowe interwencje Dziaczkowskiego w dzieła Axentowicza, Chelmońskiego czy Wyspiańskiego.

O ile w cyklu „Sztuka Polska XX wieku” Dziaczkowski raczej dokonuje wtrętów w reprodukcje powszechnie znanych dzieł, o tyle w „Małpim dworze” (2007) zabiegi artysty są o wiele bardziej wyrafinowane technicznie, przez co ludzją wzrok i sprawiają wrażenie cyfrowych fotomontaży. Tu zapewne pomagają Dziaczkowskiemu zawężenie skali barwnej do szarości, przez co cały cykl, mimo skromnych rozmiarów, wyróżnia się spośród innych. Co ciekawe niemal apokaliptyczna wizja świata ludzi opanowanego przez małpy wydaje się harmonijna, nie dając pola do dominacji żadnemu ze zmontowanych przedstawień. Wymieniony powyżej wyróżnik w pewnym sensie pomaga odbiorcy wejść w trzeci cykl kolaży zatytułowany „Góry dla Warszawy” (2009). Jest to jedna z bardziej znanych, charakterystycznych, efektownych i wdzięcznych serii kolażowych prac Dziaczkowskiego. Zbitka fragmentów warszawskiej architektury i motywów podhalańskich działa tu na wyobraźnię z ogromną siłą, a fantazja autora wydaje się nieposkromiona. Utopijna wizja miasta, w którym natura przenika się z kulturą, a strefy klimatyczne i geografia przestają mieć znaczenie, wydaje się otwierać zarówno przed Dziaczkowskim, jak i przed potencjalnym odbiorcą jego kolaży nowe możliwości, dzięki którym kategorie i kryteria logiki, ideologii, fizyki, a nawet geografii nie stanowią już żadnych barier.

Wyraźnym zaprzeczeniem kryteriów geograficznych jest przede wszystkim cykl „Keine Grenze” (2008–2009), w którym w poszczególnych kolażach zestawione zostały ikony światowej architektury. Wschód miesza się tu z Zachodem, a Północ z Południem. Socrealizm ściera się z gotykami, a modernizm z renesansem. Spotkania sprzecznych porządków widzimy także w kolażach z serii „Pozdrowienia z wakacji” (2003–2007). Jest to jeden z najobszerniejszych zamkniętych cykli kolażowych Dziaczkowskiego, z czego zapewne wynika widoczna rozpiętość użytych środków wyrazowych i dość szeroki zakres poruszanej tematyki. Istota tej serii najlepiej zwiera się chyba w kolażu *Wschód – Zachód II (Powrót z polowania)*. Spotkanie XVI-wiecznego malarstwa niderlandzkiego z drzeworytem japońskim stanowi refleksję nad globalnym spotkaniem kulturowych antypodów.

W zasadzie nie śledziłem cykli kolażowych Janka, traktowałem je raczej jako jeden duży zbiór, z którego jedne podobały mi się bardziej, a inne mniej. Jednym z pierwszych jego kolaży, który pobudził moją wyobraźnię i spowodował ostateczną akceptację wybranej przez niego drogi twórczej, była chyba *Szkola latania*. Kolaż ten zobaczyłem po raz pierwszy na wystawie Janka w Galerii Piotra Nowickiego. Wyróżniał się spośród reszty prac nieco większym formatem, a poza tym miał w sobie kwintesencję tak charakterystycznej dla prac Janka poetyki – absurd, błyskotliwe poczucie humoru pomieszane



Biblioteca Vaticana

Edizione Sansaini

Ms. Vatic. lat. 5757. - Il celebre codice Palinese de Repubblica di Cicerone. - Sec. IV.

z tanim jarmarcznym żartem oraz wysoka plastyczna kultura, którą wyniósł z domu rodzinnego i pielęgnował bez reszty do końca swych twórczych poszukiwań.

Wśród kolaży Janka najbardziej lubię chyba obszerny cykl „Pozdrowienia z wakacji”, z którego kilka pojedynczych prac posłużyło mu między innymi za punkty wyjścia do innych prac, dziś już, niestety, zapomnianych. „Pozdrowienia z wakacji” są według mnie kwintesencją życia Janka. Niesystematyczny zbiór sytuacji oddalonych od siebie o tysiące kilometrów i rozpostartych na przestrzeni wielu lat. Indie, Nigeria, Iran, Francja, Hiszpania, Austria, Niemcy, USA, Egipt – to tylko kilka z jego artystycznych podróży. Niektóre z nich dzielił z żoną Olą, inne z przyjacielem Wiktorem, jeszcze inne odbywał sam. Nie mógł wysiedzieć na miejscu i właściwie trudno zgadnąć, kiedy malował, kiedy kleił kolaże, kiedy żył. Życie prywatne mieszało się ze sztuką, podobnie jak sztuka wysoka z popkulturą w jego kolażach. Nie towarzyszyłem mu

*Tajniki sztuki kolażu,*  
2003–2005, kolaż, 14×9 cm,  
kolekcja prywatna Aleksandry Dziaczkowskiej, dzięki uprzejmości Aleksandry Dziaczkowskiej, Moniki Klonowskiej i Juliana Klonowskiego



*Szkoła latania*, 2007,  
kolaż, 29×23,5 cm,  
kolekcja prywatna  
Sarmena Beglariana,  
dzięki uprzejmości  
Aleksandry Dziaczkowskiej,  
Moniki Klonowskiej  
i Juliana Klonowskiego

podczas tych eskapad. To zdecydowanie nie był mój świat, tak jak jego światem nie było zacisze pracowni i systematyczna, spokojna praca. Myślę, że gdzieś w głębi obaj zażdościłiśmy sobie pewnych cech. Mnie imponowała jego spontaniczność, on cenił moje opanowanie, ja podświadomie marzyłem o podróżach, a Janek chciał wreszcie złapać oddech i znaleźć spokój do konsekwentnej i systematycznej pracy. Jednak w rozmowach udawaliśmy, że nasze wybory są dla nas właściwe i świetnie się w nich odnajdujemy, toteż niemal stale przekomarzaaliśmy się na temat pomysłów na życie: przygoda czy nuda. On stał oczywiście po stronie przygody. Stąd już zawsze słysząc utwór Willie Nelsona *On the road again*, będę myślał o Janku.

### **Chłodna 25, Inżynierska 3 / Przyjaciele i znajomi królika**

W tej samej sali mamy możliwość zobaczenia cyklicznej realizacji zatytułowanej „10 miejsc, które warto odwiedzić”, wykonywanej przez Dziaczkowskiego dla klubu Chłodna 25. Sześć ukończonych z planowanych przez

autora dziesięciu lightboxów zostało zamkniętych w interesującą instalację składającą się z tajemniczych skrzynek zachęcających widza do zajrzenia do ich wnętrza i rzucenia się w wir podróży.

Nieco innym zabiegiem przestrzeniotwórczym w ekspozycji jest zamknięty w dziwacznym pudle pokaz slajdów ukazujący pracownię Dziaczkowskiego (realizacja Jana Smagi, wykonana po śmierci artysty). Jeśli przyjmujemy założenie, że instalacja autorstwa Smagi miała pokazać dokumentację fotograficzną miejsca pracy artysty, to projekcja była zbyt migawkowa, manieryczna i dość pretensjonalna. Jeśli jednak potraktujemy ten twór jako samodzielne dzieło odwołujące się do problematyki miejsca i ulotności pamięci oraz jako próbę uchwycenia obecności, to praca ta jawi się jako propozycja interesująca, tyle że niekoniecznie na tej akurat wystawie.

Janek uwielbiał życie towarzyskie. W pewnym sensie było to koło zamachowe jego twórczości – kawiarnie, wernisaże, nocne eskapady, dziesiątki przyjaciół, setki bliższych i dalszych znajomych, cały ten jazz. Stąd również wzięły się jego realizacje w TR Warszawa, PKP Powiśle czy Klubokawiarni Chłodna 25. Ostatnie wymienione miejsce było dla Janka szczególnie ważne i to tam zwykliśmy świętować jego mniejsze i większe sukcesy. To wreszcie tam zrealizował sześć z „10 miejsc, które warto odwiedzić”. Dziś oglądam je w Zachęcie. Czterech pozostałych nie obejrzę już nigdy.

Do pracowni przy Inżynierskiej 3 Janek przeniósł się z ogromnymi nadziejami i entuzjazmem. Czterometrowa kondygnacja pozwalała odetchnąć pełną piersią. Kiedy wczesną wiosną 2012 roku wszedłem do pracowni, wszystko wyglądało, jakby Janek właśnie wyszedł. Brudne pędzle, niezakręcone tubki farb, regały pełne starych czasopism wykorzystywanych do tworzenia kolaży, kilkadziesiąt gotowych obrazów stojących pod ścianą i świeżo skończony *Sacred Heart Hospital*, a tuż obok szkielet olejny do tego malowidła. Wzmacniacz firmy Rotel, deskorolka marki S.M.A., którą dostał dwadzieścia lat wcześniej od taty, zestaw skalpeli i nożyków introligatorskich, które kiedyś mu podarowałem, kolekcja innych bardziej lub mniej absurdalnych przedmiotów. Kiedy wprowadziłem się do pracowni przy Inżynierskiej 3, zajmując na kilka miesięcy lokal po Janku, ciągle odnajdywałem tam jego ślady. Historię tego miejsca zakończył jednak pożar 31 stycznia 2013 roku, dławiąc dorobek kilkunastu artystów, na szczęście prac Janka już tam nie było.

## Fotografia / Dziakos za obiektywem

Z instalacją Smagi sąsiadują prace Dziaczkowskiego, w świetle których wizerunek naczelnego kolażysty młodego pokolenia ulega wyraźnemu wypaczeniu. Mamy tu bowiem do czynienia zarówno z fotografią, jak i malarstwem. Cykl zdjęć przedstawiający Dziaczkowskiego w reżyserowanych przez niego scenkach nawiązuje do fotografii wykonanych przez jego dziadka ponad trzydzieści lat wcześniej w Nigerii. Autor wchodzi w rolę swego antenata i pozuje w tych samych miejscach, jednak w zupełnie innym czasie i kontekście. Prace te są zdecydowanym wyłomem w dorobku Dziaczkowskiego i jawią się jako jego najpoważniejsza i najbardziej osobista wypowiedź. Cykl zdjęć zdecydowanie różni się od reszty eksponowanych w Zachęcie prac, również ze względu na surową, pozbawioną stylizacji formę plastyczną, która zbliża autora do rozwiązań konceptualnych, a nie tylko estetycznych.

Pamiętam wiele fotografii Janka. Czarno-białe analogowe zdjęcia, które pokazywał na naszej wspólnej wystawie – Jana Dziaczkowskiego, Grzegorza Drozda, Arkadiusza Karapudy, Agnieszki Tomczak i Piotra Wysockiego – 1A, przedstawiały wycinki pozornie obiektywnej rzeczywistości, obserwowanej przede wszystkim w czasie podróży. Już te wycinki zawierały pewne echa twórczości surrealistów. Czas był w nich nieciągły, a miejsca pozbawione materialności. Nawet najprostsze, często przypadkowe pejzaże czy scenki rodzajowe były pełne dziwnej atmosfery rodem z filmów Buñuela. Nie rozstając się ze swoim starym nikonem i zarażając pasją fotograficzną wielu przyjaciół, Janek sam nie traktował swoich zdjęć zbyt poważnie. Owszem niektóre z nich znalazły się na kilku wystawach, ale nie był to ani ten rozmach, ani to zaangażowanie, co w przypadku kolaży czy nawet malarstwa.

## Malarstwo / Od Gauguina do Neo Raucha

W ramach malarstwa na wystawie pokazane zostały cztery obrazy z cyklu „Prawdziwe i zmyślane historie amerykańskie” (2009), trzy z nieukończonego projektu „Powrót do Nigerii” (2011) oraz obraz *Śniadanie mistrzów* (2008). Ta część ekspozycji przywraca widowni wizerunek Dziaczkowskiego jako malarza i dowodzi o spójności wizji artysty, posługującego się różnorodnymi mediami. Autor w swym

malarstwie stosował podobne środki wyrazowe co w kolażach, jednak zbitki formalne i znaczeniowe są tu odrobinę mniej ekspresyjne, zaś wewnątrz obrazów widzimy większą dbałość Dziaczkowskiego o harmonię i logikę przestrzenną.

Obrazy *Grand Canyon* (2009), *Szkoła Amerykańska* (2009) i *Firebanks 142* (2009) z cyklu „Prawdziwe i zmyślane historie amerykańskie” należy w zasadzie potraktować jako próbę przetransponowania na język malarski idei amerykańskiego kina drogi. Na obrazach pojawiają się zatem klasycy amerykańskiej popkultury (m.in. David Lynch, Jim Morrison, Jack Kerouac) tuż obok przyjaciół Dziaczkowskiego, a spotkania te rozgrywają się w niesamowitym północnoamerykańskim pejzażu.

Nieco odmienny charakter mają obrazy z nieukończonego cyklu „Powrót do Nigerii” (*Sacred Heart Hospital*, *Mountain of Fire and Miracles* i *Bez tytułu*). Są to ostatnie obrazy Dziaczkowskiego i widać tu pewne malarskie przewartościowanie oraz jeszcze silniejszą próbę zbliżenia się do estetyki Pietera Breughla (starszego), a idąc dalej – do American Scene Painting czy nawet do fotorealizmu i nadrealizmu. Na szczególną uwagę zasługuje w tym wypadku *Sacred Heart Hospital* (2011), w którym artysta biorąc na warsztat wspomnienia dziadka i własne doświadczenie z podróży do Nigerii, stworzył, niczym średniowieczny malarz cechowy, narracyjne dzieło pełne luźno powiązanych wątków i metaforycznych odniesień.

*Szkoła amerykańska*, z cyklu „Prawdziwe i zmyślane historie amerykańskie”, 2009, olej na płótnie, 120×140 cm, kolekcja prywatna, dzięki uprzejmości Aleksandry Dziaczkowskiej, Moniki Klonowskiej i Juliana Klonowskiego



Dość dużych rozmiarów płótno staje się zamknięciem i podsumowaniem *Historii prawdziwych i zmyślonych*, ale także w intrygujący sposób spaja Dziaczkowskiego malarza z Dziaczkowskim twórcą kolaży. Warto także zwrócić uwagę na niedużą martwą naturę, na której



Ściana w pracowni  
Jana Dziaczkowskiego,  
na której malował obrazy,  
2012, fot. Arkadiusz  
Karapuda

wśród banalnych przedmiotów, tuż obok przenośnego radioodtwarzacza, próbuje zaistnieć butelka po coca-coli. Całość relacji przestrzennych w tym obrazie wydaje się prawidłowa, a większość form sugestywnie tworzy malarzką iluzję rzeczywistości i jedynie ta wymieniona wyżej butelka pozbawiona odbić światła zakrzywia w dziwaczny sposób przestrzeń. Zabieg użyty w tym wypadku przez Dziaczkowskiego to element zupełnie nowy, dotychczas niespotykany w żadnej z dziedzin jego twórczości. Może to tylko interpretacyjna nadbudowa, a efekt transparentnej butelki zaginającej czasoprzestrzeń to czysty przypadek, gdyż autor po prostu nie dokończył swego obrazu. Cóż, być może, ale jeśli tak, to fakt ten w kontekście nagłej śmierci artysty czyni ten obraz jeszcze bardziej wyjątkowym.

Mimo że świat sztuki chce zapamiętać Janka jako twórcę kolaży, on sam uważał się przede wszystkim za malarza. Myślę, że w pewnym momencie, świadomy swoich dokonań, inwestował swój czas i siły przede wszystkim w kolaż. Jednak przez całą naszą znajomość widziałem w nim malarza i to dosyć zaangażowanego, mimo chaotycznego i niesystematycznego sposobu pracy. Pamiętam, że jeszcze na pierwszym roku studiów, w czasie jednej z naszych pierwszych rozmów, zadeklarował, że w malarstwie nie interesuje go język abstrakcyjny. Z tamtego okresu pamiętam jego niewielkich rozmiarów autoportret, będący odpowiedzią na pracowniane zadanie. Głębokie, ciemne, założone błękitem pruskim tło, na którym widniała centralnie zakomponowana, lekko

odchylona do tyłu głowa. Mimo towarzyszącemu temu obrazowi patosowi, uznałem go za zupełnie przyzwoity, ciekawie malowany i zdecydowanie wyróżniający Janka spośród reszty koleżanek i kolegów z pracowni. Malował zachłannie i dużo, choć nieregularnie. Miał nawet na to własną teorię tak zwanego „malarstwa z doskoku”, którą zamykał usta wszelkiej maści moralistom i autorytetom, rozprawiającym o malarstwie przez wielkie „M”. Akademickie przypowieści o gnieździe, orłach i wypełniaczach traktowaliśmy bowiem z dużym dystansem, a cały pierwszy rok studiów upłynął na dobrej zabawie przy jednoczesnym solidnym zgłębianiu warsztatu.

Już na początku naszej znajomości zauważyłem w pracach Janka inspiracje twórczością Cézanne'a, Gauguina, Matisse'a, Deraina czy Picassa. Nigdy zresztą się tego nie wyrzekał i zwłaszcza Picasso wydawał się wywierać na niego znaczący wpływ. Odważne zestawienia barwne, mocny kontur, wyemancypowany z przestrzeni barwnej silny rysunek potęgowały działanie jego pejzaży, portretów, ale przede wszystkim kompozycji o charakterze towarzysko-obyczajowym. Te ostatnie zaczął malować około drugiego roku studiów i zawierały w sobie znaczny ładunek satyryczny, aby wspomnieć portretowanych przez niego prof. Krzysztofa Wachowiaka i prof. Ryszarda Sekułę na plaży w Smołdzinie, przyjaciół Aleksandra Ryszkę (jako Chińczyka), Wiktora Dyndo czy Michała Szuszkiewicza. W pewnym momencie dało się nawet w tych obrazach wyczuć pewną dozę ekspresji tak charakterystycznej dla malarstwa Emila Nolde czy Ernsta Ludwiga Kirchnera. Objawiało się to między innymi poprzez stosowane aberracje przestrzenne, przypominające scenografię z filmu *Gabinet doktora Caligari*, ale miało miejsce także w portretach, których zgrzytliwa kolorystyka i pełne wyrazu dziwaczne grymasy twarzy zdradzały inklinacje Jasia w stronę malarstwa Nowych dzikich, a nawet nowej figuracji.

Janek nie bał się malarskich wyzwania. Zdobność i strojność to cechy, które w jego malarstwie pozostały do końca i nawet w obrazach z cyklu „Prawdziwe i zmyślone historie amerykańskie” możemy ich doświadczyć, zwłaszcza przy wnikliwej obserwacji powierzchni traktowanych raz dywizjonistycznie, a innym razem ornamentalnie. Paradoksalnie właśnie w tych niepozbawionych dekoracyjności obrazach Janek rozpoczął wyraźny zwrot w stronę realizmu. Tkanka malarska zlagodniała, figury przybrały prawidłowe kształty, a przestrzeń ewoluowała w stronę logicznego wykresu perspektywicznego. Zaczęliśmy nawet żartować, że Janek zbliżył swoje malarstwo do obrazów swojej żony, Oli. Myślę jednak, że prawdziwym powodem była chęć stworzenia przez niego wspólnej płaszczyzny wizualnej, na której mogłyby się spotkać jego kolaże i malarstwo.



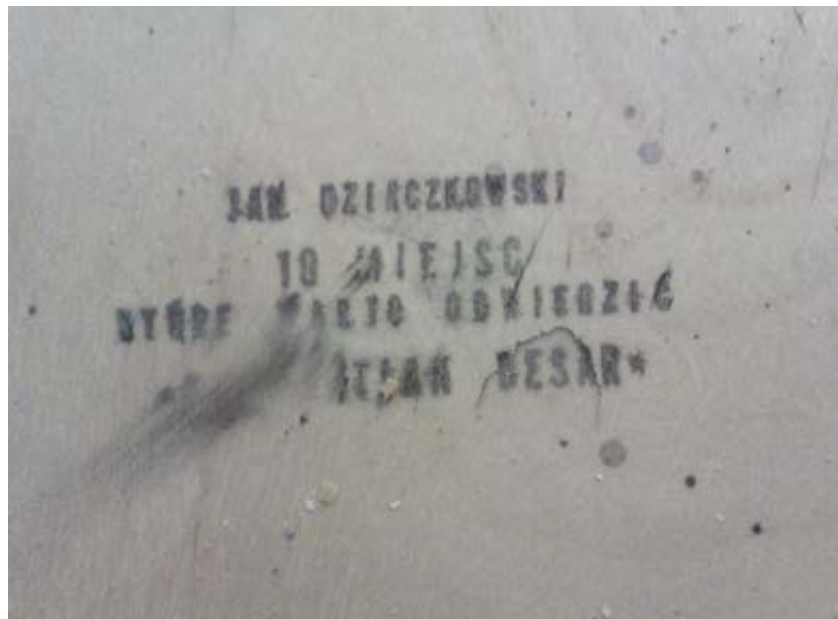
Pamiętam jeden z ostatnich wernisaży w Zachęcie, na którym spotkałem się z Jankiem. Była to wiosna 2011 roku i otwarcie wystawy Neo Raucha *Begleiter. Mit Realizmu*. Pamiętam fascynację Janka tym malarstwem i odnalezienie przez niego długo wyczekiwanego potwierdzenia, że kolażowość może być walorem malarstwa, a kontrast nie tylko dzieli, ale też łączy. Rozmawialiśmy o tym przez chwilę i wydaje mi się, że jego kolejny malarski cykl „Powrót do Nigerii” mógłby dać doskonale owoce tego mariażu – łączenia i dzielenia, czego przykładem może być chociażby *Sacred Heart Hospital* lub martwa natura z zaskakująco obecną i zarazem nieobecną butelką po uwielbianej przez Janka coca-coli.

### Dziaczkowski – artysta skończony / Dziakos – historia niedokończona

Prace Dziaczkowskiego eksponowane w Zachęcie zdecydowanie należą do tego rodzaju twórczości, która świadomie i z dużym powodzeniem wpisuje się w tradycję myślenia o sztuce jako rodzaju ciągłości. Trudno bowiem wyobrazić sobie twórczość Dziaczkowskiego bez świadomości wielkich klasyków kolażu, takich jak Hannah Hoch, Jiří Kolář czy Mieczysław Berman. Zaprezentowane w Zachęcie kolaże, w zdecydowanej przewadze nad innymi polami twórczej ekspresji Dziaczkowskiego, ukazują go jako artystę ograniczającego pola swych formalnych inspiracji do języka dadaistów, twórczości spod znaku *pittura metafisica* czy francuskiego surrealizmu. Jednak w warstwie treściowej Dziaczkowski nawiązywał zarówno do klasyki światowych tekstów kultury czy uniwersalnych dyskursów społecznych, jak i do wątków osobistych. Wszystko to miesza się jak w surrealistycznej wizji na ponad stu kolażach, kilkudziesięciu fotografiach i kilku obrazach zaprezentowanych przez Narodową Galerię Sztuki oraz Fundację Sztuk Wizualnych. Ta ekspozycja prac Dziaczkowskiego w Zachęcie sprawia niepokojące, a zarazem doniosłe wrażenie twórczości zamkniętej i skończonej, poza kilkoma drobnymi elementami wydaje się monografią klasyka gatunku. Może to kwestia kontekstu miejsca, a może świadomości, że artysty nie ma już wśród nas. Tak czy inaczej, oczekiwana od kilku sezonów wystawa *Jan Dziaczkowski. Historie prawdziwe i zmyślane* ustanawia pewien konkretny wizerunek Dziaczkowskiego-artysty.

Wystawa w Zachęcie trwa, a ja nie mogę się pozbyć wrażenia, że coś tutaj nie gra. Nie jest to bynajmniej szukanie dziury w całym, a raczej dziwne wrażenie braku, pustki, może nawet końca. Tłum, znaczące spojrzenia, śmietanka warszawskiego środowiska, wreszcie bankiet, kilka artykułów. I co dalej? Nic. To już koniec. Dorobek Dziakosa został skatalogowany, należyście opisany i udostępniony publiczności. Historia Janka to jednak historia

urwana, niedokończona. I nie chodzi mi o jego życie, które zamknęło się w niespełna dwudziestu ośmiu latach, a raczej o narrację płynącą z jego prac. Mimo całościowego kuratorskiego opracowania twórczość Janka pozostaje otwarta i niedokończona. Może to nawet lepiej. Może uchylone przez niego drzwi pomogą innym pójść dalej.



**Jan Dziaczkowski** – ur. w 1983 r. w Warszawie. W 2007 uzyskał dyplom na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem prof. Krzysztofa Wachowiaka. Malarz, fotograf, ilustrator i twórca kolaży. Szczególne uznanie przyniosły mu kolaże wykonywane tradycyjną techniką, obecnie znajdujące się w licznych prywatnych kolekcjach, a także ilustracje, które tworzył dla pism muzycznych, społecznych i kulturalnych. Zginął we wrześniu 2011 roku podczas wspinaczki w Tatrach.

**Arkadiusz Karapuda** – ur. w 1981 r., doktor w dziedzinie sztuki plastycznej, dyscyplinie sztuki pięknej, zajmuje się przede wszystkim malarstwem – bada relacje pomiędzy umownością a iluzją w obrębie szeroko rozumianej problematyki przestrzeni i miejsca. Absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (pracownia prof. Marka Sapetto; 2007 r.). Adiunkt w pracowni prof. Stanisława Baja na macierzystym wydziale.

Odcisk stempla towarzyszącego realizacji „10 miejsc, które warto odwiedzić”, odbity na jednej ze ścian pracowni Jana Dziaczkowskiego, 2012, fot. Arkadiusz Karapuda

Urszula Grabowska (Helena),  
Dariusz Starczewski,  
Magdalena Walach (Sonia)



# Czytanie Czechowa.

## Na marginesie Wujaszka Wania

Waldemar Śmigasiewicz

Dramaty Czechowa rodzą się i umierają w ciszy... Wypływa ona z wewnętrznego pragnienia, by wokół naszego znerwicowanego i niespójnego jestestwa istniał pewien zarys przestrzeni, azyl, który byłby schronieniem – ocaleniem przed obojętnością świata i własną samotnością. Ciszy, która poprzedzałaby narodziny świadomości uniwersalnej, otwartej na wciąż zmieniającą się współczesność... Ciszy, w której bohaterowie jego dramatów nieustannie obmyślają model świata niespełnionego.

Powolywanie się na chronologię i jednoczesne odrzucenie jej (wspominanie czasu przeszłego i porządkowanie teraźniejszego, który płacze i miesza szyki dawnemu porządkowi) stanowi jeden z bardziej widocznych efektów zanurzania bohaterów w poszukiwaniu uniwersalnej przestrzeni egzystencjalnej. Czechow doskonale wie, iż

nie może, opowiadając i ukazując swych bohaterów, zerwać z czasem realnym, nie pozbywa się też nadrzędnego prawa fikcji literackiej, a wręcz je gloryfikuje. Mówiąc metaforycznie, ustala on prymat wewnętrznego bezruchu bohaterów nad ich zewnętrznym rozwibrowaniem. Warunek ten rozwiązuje na poziomie dominacji czasu przeszłego nad teraźniejszym.

Każda z postaci jego dramatów posiada własną miarę trwania – indywidualną i osobniczą. Stąd mijanie się i niemożność zbliżenia do prawdy innych, a *wieczne teraz* nieustannie zagrożone jest przez niespełnienie i niezrealizowanie tego, czym mogło być *wczoraj*.

Dlatego jego bohater, Wujaszek Wania, to człowiek niezdolny do wcielenia w czyn słów, które wypowiada. Słaby i bezbronny zastyga w napięciu i oczekiwaniu na to, co przyniesie mu bieg zdarzeń. Swym zachowaniem budzi na przemian sympatię, irytację i politowanie. Trwa w oczekiwaniu na coś, co nie nastąpi nigdy, a od spełnienia którego dzielił go kiedyś tylko krok. Niezrealizowane miłosne zamiary w stosunku do Heleny Andrejewnej i przegapione oświadczenia zamieniają się w irytację i zmęczenie samym sobą. Czechow ukazuje swojego bohatera jako tego, który nieustannie manipuluje czasem fikcyjnym (przestawia go, nagina, odwraca, nakłada na siebie nawzajem moduły), by trwać w złudzie, że to on jest panem samego siebie.

Niestety czas, który pielęgnuje w sobie, staje się jego przekleństwem, zaklętym kołem, z którego nie może się już uwolnić. Błądzenie, niezwieńczone wewnętrzną iluminacją, odkłada się w nim z coraz większą mocą, w postaci bolesnej samoświadomości, stając się cierpieniem tego, co niewypowiedziane i nadzmysłowe.

### Cierpienie nadzmysłowe

To dla Czechowowskich postaci przestrzeń ukryta w zakamarkach ich duszy. Najważniejszą sprawą staje się uczynienie owego cierpienia niewidzialnym dla innych. Odczuwalnym dla siebie, niewidzialnym dla innych.

Dariusz Starczewski  
(Iwan Wojnicki,  
wujaszek Wania)



Ukrywając je, można spowodować coś na kształt przesunięcia akcentu z mocnej części osobowości w stronę lęku i niepewności. W ten sposób cierpienie zostaje zwielokrotnione. Stając się bólem w nie swojej roli, cierpieniem, na które nie wyraziło się wewnętrznej zgody. Przyjmując je jako wizerunek stworzony przez innych, łączył to, co ukryte, z tym, co nadmysłowe.

Ujawniając procesy narracyjne i opisowe postaci, Czechow znosi dysonans pomiędzy ich duchowością a światem materialnym. Osoby dramatu tak jakby czekały w kulisach swojego życia na moment prezentacji siebie. Za nimi długie i mozolne próby istnienia, pełne trosk i radości, przeniknięte nadzieją na inny, lepszy świat i lepsze jutro. Przed nimi niejasne i niewytłumaczalne uczucie przekroczenia, przyciągania i fascynacji obrazem idealnego Ja, które, idąc za myślą Lacana, tworzy człowiek, spoglądając w taflę zwierciadła, odnajdując w nim obraz siebie scalonego. Siebie jako całości. Obraz idealistycznej jedności u Czechowa nie istnieje, rozpada się, wymazuje... To mityczny powrót do wizerunku niesamodzielnego i nieustannie bezradnego dziecka.

W każdy z dramatów wpisana jest też potencjalna lub rzeczywista podróż. Podróż jako wyimaginowana ucieczka z miejsc niechcianych do miejsc tętniących nadzieją. Wieczne teraz, którego motoryką i kwintesencją staje się niekochanie. To jakby legowisko – wilcza jama, schowana w głębi istnienia. Utkana z przelotnych spojrzeń, wsobnych wyznań i niesprawiedliwych cierpień. Nie mogąc znieść samych siebie i swej kondycji jako niekochanych, wyłażą ze swych przemilczeń, zgorzkniali i niewyspani, zawsze obiecujący, we flirtcie, miłości i w zdradzie... Nie dając nic w zamian, udają, że trzymają w zanadrzu kartę wieczności.

To swoiste poszukiwanie przez Iwana Pietrowicza Wojnickiego utraconego czasu, który zepchnął go do wnętrza własnej świadomości, wyraża tyleż jego upadek, co kontestowanie utraconej tożsamości; gdzie lenistwo, znudzenie sobą, miłosne snucie się za Heleną Andrejewną utwierdzają go w przekonaniu, że przeniósł on całe swoje zmaganie z warstwy zewnętrznej, widzialnej, w domenę tego, co ukryte.

Proces psychologizacji, tak istotny i ważny dla odkrycia źródeł powoływania do istnienia postaci, Czechow zawarł poza dramatem. To on – autor i jego schopenhauerowska odwaga bycia pesymistą – sprawiły, że Iwan Wojnicki jest pełną, prawdziwą i wypełnioną sprzecznościami wątpliłą figurą fatalisty, ze wszech miar zachowującą swą realność, dobroć i uczciwość. Czechow ukazuje w ten sposób kulisy kondycji ludzkiej; jej rytm, rym, poetycką frazę i jej przerażającą ciszę – snuje rozważania będące przyczynkiem do studiów nad charakterem człowieka w ogóle.

## Strach przed ciszą

Strach przed ciszą, strach przed przemijaniem, strach przed codziennym życiem to przyszłość przeznaczona wszystkim. Nikt już nie żyje tam, gdzie powinien, przenoszony w coraz to inną odrębność, toczy samotną walkę pomiędzy swoim intelektem a emocjami, pomiędzy życiem a śmiercią. Pojęcie wielkiego i dogłębnego rozczarowania, którym nasycy postaci swoich dramatów, to wielkie odkrycie Czechowa.

Pewne aspekty ludzkiego zachowania, jego ciągle zmiany, szaleństwa, niespełnione nadzieje wchodzi w zakres i urzeczywistniają się w postaci rozczarowania. Jest ono motorem powstawania mechanizmów obronnych w postaci ironii, przeintelektualizowania i groźnego w skutkach *re s e n t y m e n t u*. Jako snu o odwecie za osobiste porażki, krzywdy, za niespełnione życie, za unicestwioną wolę.

To odmiana Kierkegaardowskiej melancholii – jedna z odmian beznadziejności. Proces ten podobny do *powstrzymaniu porodu samego siebie*, gdy ma się narodzić nowe *Ja*. I gdy stare *Ja* nie chce tych urodzin. Nie chce chcieć.

Chce nie chcieć, by z premedytacją usnąć wolę i zglądzić ją... Tym stanem przepojony jest Wujaszek Wania, który, opanowany męką rozpaczy nad znikomością i epizodycznością swojego życia i straconych w nim szans, męczy się myślą o niemożliwości i beznadziejności trwania, co w konsekwencji prowadzi do hipotezy o „niemożliwości śmierci”.

Umiłowanie przemijalnego piękna, daremne próby wybijania się ponad wspomnienie oraz lęk przed zanurzeniem w tymczasowości to próby skonsolidowania i ogarnięcia umykającego życia. Bycia pomiędzy realnością a dotknięciem ciszy – tej nieprzekraczalnej pewności, która dla Wojnickiego, ale też i dla innych (Sierebriakowa, Astrowa, Tielegina, Heleny, Soni, Marii Wojnickiej) jest dotknięciem śmierci. Delikatnym gestem porozumienia człowieka z niebytem.

W tym kontekście *Wujaszek Wania* Czechowa staje się opowieścią o dramatycznych zmaganiach z wewnętrznym czasem, przepływającym przez istnienie każdej z postaci, bez żadnej korekty skazując je na niekończące błądzenie, na wieczny los poszukiwaczy objawienia. Gry z czasem, synchronicznie przeplecione z gramami, których tematem jest niespełniona miłość, tworzą swoisty konglomerat



Dariusz Starczewski

utraconej jedności bytu, w którym zrozumienie jego istoty to zrozumienie samego siebie. To także ujawnienie perspektywy, w której kluczowym elementem staje się rozumienie bycia jako – sposobu bycia. Gdzie myślenie ludzkie przepojone i nastawione na „wylonienie istoty” ze strumienia zjawisk w trakcie procesu rozumienia i w miarę jego zrozumienia urzeczywistnia paradoks czystego stania się, zdolnego wymknąć się czystej teraźniejszości.

### Sceptycyzm wąpiącego

Smutek i sceptycyzm wąpiącego to nieodmienna przestrzeń bytowania bohaterów dramatu Czechowa. I nie istnieje żaden sposób, za pomocą którego postać wydostałaby się z pułapki wewnętrznego paraliżu, w którym wegetuje jej umysł. W desperacji przenosi ją chwilowe radosne uniesienie/olśnienie, by po chwili znów popaść w skrajny pesymizm. Lecz chwila owego wewnętrznego triumfu będzie pamiętana na długo i stanie się motorem wiodącym postać do bieżącego sukcesu codziennej nieokreśloności.

Sukces nadziei to dla bohaterów dramatu szansa na przewyciężenie nicości i wyniesienie jej ponad świadomość poszukującą sensu życia, konstatującą, iż absolutny jego sens tkwi, by powtórzyć za Goethem,

Magdalena Walach,  
Wojciech Leonowicz  
(Astrów)

Alicja Kobielska  
(Maria Wojnicka),  
Marek Bogucki (Tielegin)



„w samym życiu”. Zamiary postaci – zamiary autora – to niwelowanie granic pomiędzy rzeczywistością fizyczną a subiektywnymi treściami doświadczenia. Bohaterowie Czechowa nie odnajdą jednak sposobu, by zniwelować całkowicie tę granicę, nie mogą bowiem doznać w sposób całościowy i zrozumiały istoty życia.

W tym kontekście wspomniane wcześniej „umieranie” lub „zamieranie” w sobie to ogląd uchwycony przez spojrzenie innych. Dotkliwie odczuwane przez bohatera jako metaforyczne zapadanie się w sen bez snu, w sen, w którym nic się już nie śni.

Sprawa snu, który dręczył rodzinę Wojnickich. Po przyjeździe do majątku jego właściciela prof. Sierebriakowa domownicy i rezydenci musieli ze względu na profesora i jego gabinetową pracę przestawić godziny posiłków. Ta zmiana terminów stołowych, blaha z pozoru, spowodowała zniszczenie porządku całej organizacji życia rodzinnego w domu 26 pokoi. Stąd zamieranie życia – ze względu na przestawienie czasu, senne zawieszanie na ułamki sekund zdarzeń i działań bohaterów, by w trwaniu swym ustąpić



pod naporem wystygłych rytuałów dnia codziennego lub błędnie je umieścić w czasie rzeczywistym. Stąd może nieustanne pytania bohaterów o czas, ponieważ doznając złudzenia przepływu przez świadomość czasu subiektywnego (wewnętrznego), doznają oni błędnego przekonania o absolutnym panowaniu nad swoim losem.

W tym kontekście wyobraźnia – idąc za myślą Pascala – staje się mistrzynią błędu. To ona sprawia, że jak we śnie, w zamazanych przedmiotach, sytuacjach i doznaniach bohaterowie dramatów Czechowa upatrują źródeł swych fantazmatów oraz niejasnych postrzeżeń rzeczywistości.

Czechow to sen ludzi słabych; idealistów, marzycieli i pragmatyków z przypadku. To sen bez snu, to oczekiwanie na siebie innego niż... po przebudzeniu. To cisza, która nie poprzedza skoku.

Zdjęcia z przedstawienia w krakowskim Teatrze Bagatela. Fot. Piotr Kubieć

**Waldemar Śmigasiewicz** – reżyser teatralny, profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. *Wujaszka Wanię* Antoniego Czechowa zrealizował w roku 2005 w Teatrze Nowym w Poznaniu i w 2011 w Teatrze Bagatela w Krakowie.

Jako aktorka interesuję się szerszym spektrum istnienia człowieka. Odkrywczy bywa każdy szczegół związany z postacią, która dzięki mojej aktorskiej pracy „ożywa” na scenie. Widziałam kilka spektakli o Platonowie. Zawsze zastanawiało mnie, co ma w sobie tak bardzo nieokreślony, miotający się człowiek, że kobiety lecą do niego jak ćmy, na zatracenie.

# Być jak Platonow

Małgorzata Oracz

Spotkałam się z psychoterapeutą Wojciechem Eichelbergerem i poprosiłam o diagnozę Platonowa. Dowiedziałam się, że Platonow cierpi na narcystyczne zaburzenie osobowości. Osoby o tych cechach trudno zachęcić do pracy nad sobą. Żyją w nieświadomości, nie mając pojęcia o tym, co się z nimi dzieje.

Postanowiłam na podstawie paru szczegółów, podanych w dramacie, „wniknąć” w dzieciństwo bohatera. Dowiedziałam się, jak duży wpływ na życie człowieka ma bliska relacja z rodzicami lub jej brak. Dzięki dalszym poszukiwaniom ujrzałam postać mężczyzny miotającego się w „wewnętrznej klatce”. Postanowiłam na chwilę „być jak Platonow”.

## Diagnoza Platonowa

Cechą osobowości narcystycznej jest arogancja i nieuzasadnione poczucie wyjątkowości, ważności i wielkości. Osoba narcystyczna często fantazjuje o wielkim sukcesie, władzy, piękności. Narcyz wymaga od otoczenia, aby podziwiała go oraz spełniała jego zachcianki i oczekiwania. Nieobce tym osobom jest też wykorzystywanie innych bez odczuwania poczucia winy. Przez osoby takie często przemawia zawiść lub odczuwają one lęk przed zawiścią innych. Zygmunta Freud uważał nerwicę narcystyczną za bardzo poważne zaburzenie, polegające na całkowitym skoncentrowaniu na własnym ego, co prowadzi do odrealnienia widzenia świata i utracenia z nim kontaktu. Samolubna miłość uniemożliwia obdarzanie miłością innych ludzi, a nawet rzeczywiste zainteresowanie ich potrzebami. [...] Do rozwoju osobowości narcystycznej przyczyniają się i sami rodzice, skoncentrowani głównie

na sobie, nie myślący o dziecku, które stanowi wyłącznie ich przedłużenie. W dorosłym życiu narcyzm staje się więc ucieczką od narzucających się wciąż surowym głosem zadań do wypełnienia. Jedynym wyjściem jest się idealizowanie własnej osoby i projektowanie swoich lęków i wad na innych ludzi<sup>1</sup>.

Platonow uwielbia być w centrum uwagi. Często prowokacyjnie, wobec wszystkich, wyraża się na temat różnych osób, na przykład w stosunku do Osipa, prostego chłopca:

Proszę państwa, mam zaszczyt przedstawić... Wyjątkowo interesujący typ! Jeden z najciekawszych okazów krwiożerczego zwierzęcia z współczesnego muzeum zoologicznego (*obraca Osipa na wszystkie strony*)<sup>2</sup>.

Takich przykładów w dramacie jest wiele. U Platonowa narcyzm funkcjonuje jako mechanizm obronny, który ukształtował się w wyniku braku zainteresowania jego osobą w dzieciństwie. Taki człowiek w dorosłym życiu odczuwa zagrożenie utracenia godności, jest załkniiony. Dziecko niekochane musi się starać wymyślać samego siebie, koncentrować miłość rodziców na sobie, żeby podbudować poczucie własnej wartości. Z dramatu wynika, że Platonow ma krytyczny stosunek do swojego ojca, czuje się przez niego odrzucony:

Rozeszliśmy się, gdy byłem jeszcze zupełny głowus, a w ciągu ostatnich trzech lat byliśmy po prostu wrogami. Ja go nie szanowałem, on uważał mnie za pustaka i... obaj mieliśmy rację. Nie lubię go za to, że umarł spokojnie. Umarł tak, jak umierają ludzie uczciwi<sup>3</sup>.

1 E. Herzyk, „Odnowa” 2008: [www.psychiatria.pl/arttykul/trujacy-kwiat-osobowosc-narcystyczna/10601.html](http://www.psychiatria.pl/arttykul/trujacy-kwiat-osobowosc-narcystyczna/10601.html) [dostęp: 03.01.2015].

2 A. Czechow, *Platonow*, przeł. A. Tarn, w: idem, *Wybór dramatów*, Wrocław 1979, s. 70.

3 Ibidem, s. 31.

Z psychologicznego punktu widzenia syn zawsze, nieświadomie, definiuje siebie w odniesieniu do ojca, a córka do matki. Platonow powiela ojca, chociaż nigdy tego w sobie nie rozpoznał. Tę część siebie ma wypartą, nieprzepracowaną. Nazywa ojca lajdakiem, a jednocześnie działa podobnie. Jest żonaty, a mimo to uwodzi kobiety. Nie zajmuje się własnym dzieckiem, dużo pije, zatracając się. Ma destrukcyjnie zaburzone poczucie własnej wartości. Stara się poczuć pewność siebie, niszcząc innych. Próbuje sobie i innym wmówić, że jest lepszy, szczyry, bardziej wartościowy. Wytyka ludziom małość.

zaczynają wątpić w sens swojego istnienia. W dorosłym życiu bunt i przemoc są zemstą niechcianych dzieci<sup>4</sup>.

### Kobiety Platonowa

Michał Platonow żyje w związku małżeńskim z Aleksandrą, córką Tryleckiego. Mają synka o imieniu Kola. Mamy tutaj do czynienia z toksyczną relacją kobiety-ofiary z mężczyzną o zaburzonej osobowości. Z psychologicznego punktu widzenia można przypuszczać, że Sasza jest odzwierciedleniem matki Platonowa, reprezentującą „święte” uosobienie naiwności. Została jego



Antoni Czechow z matką, siostrą i żoną

Niestety, dopóki osoba o zaburzeniach narcystycznych będzie miała słuchaczy, nie zorientuje się, że coś z nią może być nie tak. Narcyzm może mieć wymiar zarówno masochistyczny, jak i sadystyczny. To znaczy, że Platonow kocha siebie bardziej, kiedy cierpi lub zadaje cierpienie innym. Często czuje się samotny i nierozumiany, co jest bolesnym doświadczeniem dla niego, gdyż może on kochać jedynie siebie.

Platonow, chcąc przepracować swoją przeszłość, musiałby odnaleźć w sobie ojca, skonfrontować się z nim i zrozumieć go. Zamiast tego stara się go zniszczyć. Wypiera nawet jego datę śmierci.

Zadajemy sobie trudne pytania: co zrobić ze swoim życiem? Kim właściwie mam się stać, jeśli nie chcę być kopia moich rodziców? [...] Młodzi ludzie krytycznie patrzą na starszych, których życie polega na obsesyjnym realizowaniu ambicji. Bolesnie odczuwają to, że nie są ważni dla opiekunów pochłoniętych nałogową pasją. Jeśli rodzice nie znajdą czasu na bycie z dziećmi, to dzieci

wybranką, ponieważ tylko takie wzorce są jemu dobrze znane z dzieciństwa. Rozmowa z nią wygląda w następujący sposób:

PLATONOW: Czemu nie śpisz, pierwotniaku? [...] Ach ty moja głupiutka! Szkoda, że nie jesteś muchą! Z twoim rozumem byłabyś najmądrzejsza z much! Co by się z tobą stało, gdybyś mnie rozumiała, gdybyś nie miała swojej dobrej niewiedzy?<sup>5</sup>

Z dramatu dowiadujemy się, że Platonow odchodzi do Soni. Syn zostaje przy matce. Ojciec nie spotyka się z dzieckiem. Sam był kiedyś chłopcem opuszczonym przez ojca, wychowywanym głównie przez kobietę, więc nie ma pojęcia, jak się zajmować potomkiem<sup>6</sup>.

4 W. Eichelberger, R. Dziurdzikowska, *Mężczyzna też człowiek*, Warszawa 2003, s. 84–86.

5 Czechow, s. 174–179.

6 W. Eichelberger, *Zdradzony przez ojca*, Warszawa 1998, s. 4.

Człowiek o zaburzeniach narcystycznych nie ma pojęcia, co dzieje się w wewnętrznym życiu innego człowieka, a to prowadzi do powierzchownych relacji w związkach, nawet najbliższych. W komunikatach osób narcystycznych zauważalne jest błyskawiczne przechodzenie od podziwu czy zachwyty nad daną osobą do jej odrzucenia i obalenia wartości. Ta sama osoba w krótkiej chwili może wzbudzić sprzeczne uczucia. Pojawiają się wówczas, gdy niewypełnione zostają oczekiwania w stosunku do osoby narcystycznej<sup>7</sup>.

W dramacie jest taka scena, w której Mikołaj powiada Platonowi o samobójstwie Saszy.

PLATONOW: [...] Tego jeszcze brakowało! [...] Sasza się otrula.[...] Pójdę do niej! Ja... ja ją wskrzyszę! [...] Otrula się... Tego jeszcze brakowało, żeby mnie przejechać jak psa! Jeśli to kara, to... (wygraża pięściami) To okrutna, niemoralna kara! Nie, to już ponad moje siły! Za co? No, zgrzeszyłem, dajmy na to, podły jestem... ale przecież, mimo wszystko, ja jeszcze żyję!<sup>8</sup>

Platonow zdobył również serce generalowej – Anny Wojnicew, która uważana jest za silną, inteligentną kobietę.

ANNA: [...] Bierz, łap, chwytaj! Czego ci jeszcze trzeba? Wypal mnie jak papierosa, wyciśnij, rozerwij na kawałki... Bądź człowiekiem!

PLATONOW: [...] Będziesz płakała. Mężem twoim nie będę, bo nie dla mnie jesteś stworzona, a bawić się sobą nie pozwolę. Zobaczmy, kto się kim będzie bawił. [...] Więc co, idziemy?<sup>9</sup>

Kobiety będące w związkach z osobami dotkniętymi narcystycznym zaburzeniem osobowości początkowo świetnie się bawią, przeżywają niezwykle doznania. Przy mężczyźnie, który na tle innych wypada bardzo atrakcyjnie, czują się wyróżnione. Jednak osoby dotknięte dysocjalnym zaburzeniem osobowości impulsywnie dążą do doświadczania przyjemności. Zakochana kobieta myli to z nieprzeciętnością, swobodą i kreatywnością<sup>10</sup>.

Osoby narcystyczne w przekonujący sposób potrafią rozszyfrować innych, domyślić się, jak zdobyć ich zaufanie...<sup>11</sup>. Platonow jednocześnie spotyka się z Sonią Wojnicew, żoną Sergiusza. Za czasów studenckich była jego miłością. Sonia napisała list do Platonowi: „Ja robię pierwszy krok. Chodź, zrobimy go razem. Zmartwychwstaje. Chodź i weź. [...] Cała twoja S.”.

Jako cel narcyz wybiera zazwyczaj bezsilną kobietę, którą można łatwo kontrolować. Najczęściej jest ona opiekuńcza, niedawno zakończyła związek i jest spragniona miłości, ma niską samoocenę, jest mało asertywna. Między nimi nie dochodzi do poważnych konfliktów, bo on nie zamierza być z nią długo...<sup>12</sup>.

PLATONOW: (*sam*) [...] Rozgromiłem, zdusiłem słabe kobiety, które nic nikomu nie zawiniły...

Nie byłoby szkoda, gdybym je zabił jakoś inaczej, pod naporem potwornych namiętności, jakoś po hiszpańsku, a zabiłem je tak jakoś... głupio, po rosyjsku... (*macha ręką przed oczami*) [...] Obłoczki... widocznie będę majaczył... Rozgnieciony, splaszczony, stłamszony... a tak się jeszcze pyszniłem niedawno! (*zakrywa twarz rękami*) Wstyd, palący wstyd... Boli od wstydu! [...] Źle... Trzeba się zabić... [...] Nie mam sił! Życ się chce... [...] SONIA: Precz! (*bierze rewolwer [...] i z bliska strzela Platonowi w pierś*)

TRYLECKI: Nie zniósł tego Pan Bóg i uderzył<sup>13</sup>.

### Podsumowanie

Poczułam potrzebę zbliżenia się do postaci o trudnym typie osobowości. Poznałam istotę tego człowieka. Zrozumiałam, co powoduje bliskie spotkanie kata z ofiarą. Ujrzałam samotnika w tłumie... Ciekawym dla mnie doświadczeniem jest zmiana zdania na temat Platonowi. Wcześniej oceniałam go zbyt pochopnie. Nie wiedziałam, że nie dane mu było zrozumieć siebie z racji krzywd, jakich doznał w dzieciństwie. Zrozumiałam również, że większość ludzi z podobnymi cechami osobowości nie ma szans na wyjście z tego... Nie posiadając empatii, mogą funkcjonować jak „kameleony”, zmieniając nastroje w sposób niezrozumiały dla zdrowego człowieka. Taka postać jest więc dla aktora ciekawym wyzwaniem.

„Jeżeli chcesz kochać świat, zbawiać go i karmić, to wspaniale. Lecz najpierw pokochaj i nakarm siebie” – Stuart Wilde.

Fragment pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr. Patryka Kenckiego (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Aktorski).

**Małgorzata Oracz** – aktorka, absolwentka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz Studia Aktorskiego przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Obecnie związana z Teatrem Wybrzeże w Gdańsku. Można ją zobaczyć m.in. jako Caroline w *Naszych najdroższych* w reż. R. Zioly, jako Bożenkę w *Statku szaleńców* w reż. N. Kolady, w spektaklu muzycznym (*g)dzie ci faceci* w reż. A. Orzechowskiego.

7 K. Pilewicz, *Zatrzaśnięci w zwierciadle miłości, czyli o cechach osobowości narcystycznych*, „Magazyn Polonia” 2012, s. 2.

8 Czechow, s. 317–318.

9 Ibidem, s. 190–195.

10 A. Golan, *Mój psychomąż*. „Charaktery” 2010, nr 1, s. 186.

11 H. McGrath i H. Edwards, *Trudne osobowości*, przeł. B. Józwiak, Poznań 2013, s. 194–195.

12 Ibidem.

13 Czechow, s. 327–339.

O, ty przemiano  
uczuć w co?: – w słyszalny krajobraz.

Rainer Maria Rilke

# Pejzaże Čiurlionisa. Pomiędzy symbolizmem a abstrakcją

Anna Baranowa

---

Mikołaj Konstanty Čiurlionis (1875–1911) należał do pokolenia maksymalistów. Zbiorową obsesją jego generacji była ucieczka od realnych wymiarów świata, skrajna – niejednokrotnie granicząca z obłędem – potrzeba transcendencji. Przejrzeć zagadkę Bytu, osiągnąć niezmienną, wieczną Mądrość, Prawdę i Piękno – oto maksymalistyczne cele epoki wchodzącej w wiek XX.

Ucieczka myśli od rzeczywistości świata odbywała się w różnych kierunkach: wzwyż, ku niedostępnej domenie Absolutu, i w głąb, ku tajemnicom mikrokosmosu ludzkiego wnętrza; w przeszłość, ku najodleglejszym ogniom zbiorowej pamięci, ku mitycznym genezyjskim początkom, i w przyszłość, ku millenarystycznej wizji duchowego przeistoczenia świata. Rzeczywistość – owa dławiąca „cieplarnia bezducha”, ograniczona przez ciasne horyzonty mieszczańskiego utylitaryzmu, pozbawiona wyższego wymiaru przez minimalizm ówczesnej filozofii – nie była do przyjęcia dla nowej generacji artystów, która poczęła formować swe szeregi w przedostatniej dekadzie XIX stulecia, manifestując skrajny indywidualizm i wyjątkową wprost skłonność do metafizyki.

Nazywamy ich modernistami, gdyż podjęli wielką próbę odnowienia świata. Narzędziem tej odnowy obwołali sztukę, ulegając utopii uniwersalnego języka. Język ten, rozbijając bariery konwencjonalnej, a przez

to nieskutecznej komunikacji, miał umożliwić – na wzór mitycznej „lingua angelorum” i „lingua Adamica” – idealne porozumienie. Porozumienie to miało mieć charakter bezpośredni, intuicyjny, naturalny, wolny, całkowity, a przez to powszechnie zrozumiały. Obsesyjny zamiar odzyskania pełni porozumienia sprzed upadku prowokował rozliczne artystyczne strategie, które miały uwolnić język od pośrednictwa znaków i nadać mu doskonałą transparencję dla idei. Wzorem idealnego języka została niemal jednogłośnie obwołana muzyka. Za Walterem Paterem uważano, że wszystkie sztuki winny aspirować do jej statusu. Moglibyśmy z łatwością zestawić całą antologię cytatów uzasadniających wyższość muzyki nad innymi środkami porozumienia. Wolna od pojęć i obrazów abstrakcyjna sztuka komponowania dźwięków otwierała dla metafizycznych aspiracji pokolenia przełomu wieków najpełniejsze możliwości wyrazu.

To muzyka była, jak wiadomo, pierwszym powołaniem Čiurlionisa. Zdolności muzyczne odziedziczone po ojcu, organiście z Druskiennik, rozwijał najpierw w dworskiej orkiestrze księcia Michała Ogińskiego, a później w konserwatoriach Warszawy i Lipska. Malarstwo traktował początkowo jako zajęcie amatorskie, *violon d'Ingres*. Była to odskocznia od muzyki, wytchnienie dla zmęczonego umysłu, rozrywka dla zmysłów. O pierwszych próbach malarskich zaczyna donosić – z pewnym skrzepowaniem z powodu nowych wydatków – w listach pisanych z Lipska do brata Pawła. Przed Bożym Narodzeniem 1901 roku kupił farby i płótno, by „w święta mieć jakąkolwiek frajdę”. Profesor Reinecke polecił mu podczas ferii skończyć kwartet. On wołał malować. Nic zatem dziwnego, że po powrocie z Niemiec postanawia zapisać się do szkoły rysunkowej w Warszawie, a w rok później, w 1904, rozpoczyna regularne studia w nowo otwartej



tamże Szkole Sztuk Pięknych. Niektórzy z jego niedawnych mecenasów źle patrzą na te fanaberie dyplomowanego, dobrze zapowiadającego się kompozytora. W szkole wytrzyma do końca 1906 roku. W tym momencie 30-letni artysta doskonale już wiedział, co i jak ma malować.

Dla Čiurlionisa nie było konkurencji pomiędzy malarstwem a muzyką. Obie te dyscypliny stawiał na równi. Posiadał – co często spotykane wśród muzyków jego generacji – „barwny słuch” (*audition colorée*). Komponowanie i malowanie miało dla niego charakter zamienny. By – dla przykładu – wyrazić swój zachwyt dla instrumentacji Hectora Berlioz i Richarda Straussa, w jednym z listów napisał: „Pięknie malują – nie ma co”. Młodzieńczy zachwyt nad dokonaniem poprzedników szybko ustępuje własnej, konsekwentnej praktyce, która doprowadzi go do zadziwiających rezultatów.

Mikołaj Konstanty Čiurlionis był mistykiem. Idea korespondencji wszystkich sztuk stanowiła naturalny składnik całościowej doktryny *correspondantiae*, zakładającej ścisłe pokrewieństwo i zależność wszystkich bytów. Ta starożytna doktryna, wyłożona w platońskiej teorii makro- i mikrokosmosu, została przeniesiona w nowsze czasy za sprawą XVII-wiecznych mistyków, Jakoba Böhme i Emanuela Swedenborga. To do nich sięgnęli romantycy i Baudelaire, chcąc uzasadnić możliwość wyrażenia językiem sztuki duchowej łączności tego „na dole” i co „na górze”. Baudelaire, wnikając w zasadę powszechnych analogii (*correspondances universelles*), za Swedenborgiem pisał, że „wszystko, forma, ruch, liczba, kolor, zapach jest tak w duchowym, jak w naturalnym porządku znaczące, wzajemne, odwracalne, odpowiednie”. Tkanka świata postrzegana była jako jednolita, choć misterna i niepojęta struktura.

Na tej samej mistycznej zasadzie ufundowana była doktryna symbolizmu, która dla pokolenia Čiurlionisa wyznaczyła zakres oczekiwań i możliwości eksplorowania tajemnicy świata poprzez sztukę. Symbolizm stał się estetyką nowej duchowości. W świadomości adeptów nowej sztuki symbol był kategorią na wskroś filozoficzną, która implikowała cały rozbudowany system praktyk artystycznych, na czele z teorią sugestii. Symbolizm dawał obietnicę odnalezienia idealnego medium, które otwierało granice poznania i międzyludzkiego porozumienia. W tym skomplikowanym systemie powszechnych analogii uprzywilejowaną rolę uzyskiwał artysta jako taki, gdyż tylko on, dzięki wyczuleniu zmysłów i wyobraźni, potrafił się w nim poruszać i tłumaczyć jego zasady. Bycie wybranym oznaczało przywilej, ale i wyrok. Przywilej poszukiwania pełni wyrazu i wyrok przekroczenia możliwości percepcji. Artysta skazany był na geniusz i na szaleństwo. Takim podwójnie naznaczonym artystą był Mikołaj Konstanty Čiurlionis.



Mikołaj Konstanty Čiurlionis,  
Góra, 1906

Litewski artysta był przeświadczony o wzajemnej analogii sztuk i wynikającej stąd możliwości ich syntezy. Jak twierdził: „[...] nie ma granic pomiędzy sztukami. Muzyka łączy poezję i malarstwo, i ma swoją architekturę. Malarstwo może posiadać także taką architekturę jak muzyka i w farbach wyrażać dźwięki”. Ta zdolność przekraczania granic zmysłów stała się napędem pobudzającym jego wyobraźnię. Dzięki temu odnalazł własną, całkowicie indywidualną drogę w czasach, w których bardzo łatwo było popaść w niejedną konwencję. Dla Čiurlionisa największym zagrożeniem była pułapka synkretyzmu, co widać zwłaszcza w jego wczesnych pracach, często inspirowanych obiegowymi w tej epoce motywami literackimi i figurami stylistycznymi. Takim nie dość fortunnym przykładem może być siedmioczęściowa *Symfonia pogrzebowa* z roku 1903, zawężająca horyzont inspiracji malarza do poszukiwań li tylko tematycznych.

Szczególnie interesujące efekty przynosi twórczość pejzażowa Mikołaja Konstantego Čiurlionisa. I nic w tym dziwnego, skoro pejzaż począwszy od XIX wieku stał się polem najbardziej twórczych dokonań. Bracia Goncourt, nie ukrywając zdziwienia, że w czasach odwrotu od natury, związanego z postępującą industrializacją, malarze tak chętnie uciekają się do natury, nazwali malarstwo pejzażowe „zmartwychwstaniem, Wielkanocą oczu”.

Pejzaż obecny jest u Čiurlionisa od początku. Pierwsze próby czynione w Lipsku artysta uznaje za nieudolne („bo niebo wyszło jakieś niemieckie”). Jego marzeniem jest oddać piękno krajobrazu Litwy, a zwłaszcza specyfikę przyrody rodzinnych Druskiennik i okolic. Ale nie ma mowy – z nielicznymi wyjątkami – o odtwarzaniu obrazu natury. Zgodnie z obowiązującą zasadą, sformułowaną przez Amiela, jego pejzaże przekazują stany duszy, *états d'âme*. Są tak ulubionymi przez symbolistów pejzażami wewnętrznymi.

Jednym z pierwszych symbolicznych pejzaży Čiurlionisa jest *Spokój* (1903–1904). Przedstawia samotną górę odbitą w jeziorze, z jarzącymi się na linii wody dwoma światłami. Artysta używa tak charakterystycznego dla siebie efektu animizacji. Kształt góry kojarzy się z zamarym cielskiem zwierzęcia, rozżarzone punkty światła przywołują na myśl tajemnicze ślepie. Ten obraz badacze łączą najczęściej ze słynną *Wyspą umarłych* Böcklina (1880). W böcklinowskim kręgu pozostaje bliższy chronologicznie obraz Edvarda Muncha *Noc gwiazdzista* (1893–1894). Panuje tu ta sama zamarła atmosfera, która jest emanacją trwania na progu wieczności. Można by



Mikołaj Konstanty Čiurlionis,  
*Wiosna*, 1907

Mikołaj Konstanty Čiurlionis,  
*Ołtarz ofiarny*, 1909

powiedzieć za Stanisławem Przybyszewskim, że krajobraz ten „odziany został w mroczny błękit brzasku głębokiej tęsknoty”.



Mikołaj Konstanty Čiurlionis,  
*Litewski cmentarz*, 1909

Čiurlionis znalazł analizę twórczości Muncha pióra Przybyszewskiego. On, malarz pejzaży wewnętrznych, musiał zwrócić uwagę na wymowne słowa, że „Munch maluje naturę nie taką, »jaka jest«, to znaczy fikcję natury, mechanicznie percypowaną przez oko, lecz naturę zmieniającą się każdorazowo pod wpływem stanów duszy”. Wiemy jednocześnie, że litewski artysta odrzucił tezy herolda berlińskiej i krakowskiej moderny. Tak wynika z jego listów. Ale śmiem twierdzić, że twórczość Čiurlionisa świadczy o czymś zupełnie innym. Być może na poziomie racjonalizacji teoria Przybyszewskiego wydawała mu się obca. Czemu jednak poświęcał jej w listach tyle uwagi? Moim zdaniem Čiurlionis jest równie modelowym reprezentantem „sztuki duszy”, jak Munch. Przybyszewski – bardzo dobrze znany także w Rosji – na kilkanaście lat przed Kandynskim ogłasza epokę „wielkiej duchowej sztuki”. W przeciwieństwie do „sztuki mózgu”, sztuka ta „pojmowana jest jako ekspresja najbardziej

nieuchwytnych przejawów duszy, penetracja niedostępnych rejonów psychiki ludzkiej, manifestacja ukrytych tam tajemnic bytu”. Zastanawiam się również, czy

Čiurlionis – owładnięty ideą syntezy sztuk – mógł obojętnie przejść obok teorii Przybyszewskiego o „nagiej duszy”, rozumianej jako „tajemniczy węzeł wszystkich zmysłów”, stanowiący prototyp i ośrodek wszelkiej syntezy?

Ale powróćmy do pejzaży Čiurlionisa, w których dokonuje się najdalej posunięty proces dojrzewania języka jego malarstwa, prowadzący od symbolizmu do protoabstrakcjonizmu. Čiurlionis wyciąga bowiem konsekwentne wnioski z doktryny symbolizmu.

W jego malarstwie pejzażowym dokonuje się proces spirytualizacji formy, który był upragnionym celem artystów tej epoki. Skuteczność oddziaływania symbolu, oscylującego pomiędzy konkretnymi, zmysłowymi formami rzeczywistości i absolutnymi ideami, zależała bowiem od stopnia przetworzenia formy. Artystyczny wysiłek symbolistów zmierzał więc w tym kierunku, aby formę uczynić przeźroczystą dla idei. Ów problem spirytualizacji formy, to znaczy oderwania jej od konkretnych wymiarów świata zewnętrznego, trafnie ujął krytyk i teoretyk francuski Charles Morice – uznany za „mózg symbolizmu” – w manifestie *La littérature de tout à l'heure* z 1890 roku:

Nie jest dziełem sztuki żadne inne, jak to, które zaczyna się dokładnie tam, gdzie zdawałoby się kończyć, którego symboliczność jest jak ruchome wrota o drżących zawiasach, wstrząsających duszą w całym jej otwartym szeroko ku tajemnicy człowieczeństwie [...] to, które objawia, to którego perfekcja formy polega przede wszystkim na wymazaniu tej formy. [...] Jako że forma w dziele tak doskonałym i idealnym jest tylko przynętą służącą zmysłowemu oczarowaniu, tak aby [...] zmysły uwolniły umysł, zmysły zachwycone w rozpoznawaniu pierwotnych linii i dźwięków, formy nie wypaczone przez sztuczność, takie, które geniusz odkrywa w harmonii z Naturą.

Idealne dzieło symbolistów było zatem dziełem otwartym, sytuowało się na granicy materialności i duchowości, zwracając się całą swoją potencją ku temu, co niewyraźalne. Čiurlionis, jako kompozytor i malarz,



Mikołaj Konstanty  
Čiurlionis, *Bajka*  
(*Bajka królewska*), 1908

posiadał szczególne predyspozycje do tego, aby sprawdzić możliwości tego nowego, duchowego języka. Podporządkowana jest temu imperatywowi cała jego twórczość, ale na polu malarstwa pejzażowego można ten proces szczególnie wyraźnie prześledzić.

W XIX i na początku XX wieku niejednokrotnie stawiano znak równości pomiędzy muzyką i pejzażem. Gottfried Niemann w rozprawie *Richard Wagner und Böcklin, oder über das Wesen von Landschaft und Musik*, wydanej w Lipsku w roku 1904, podkreśla, że pejzaż, tak samo jak muzyka, jest sztuką dionizyjską. Niematerialna, operująca abstrakcyjnym językiem dźwięków muzyka, szukając odpowiednika w obiektywnej rzeczywistości, znajduje punkt oparcia w pejzażu właśnie. Jak pisze Niemann, muzyka naśladuje pejzaż, tak samo jak dla rzeźby przedmiotem naśladownictwa jest ludzkie ciało. Dla Niemanna idealnym utożsamieniem malarstwa pejzażowego i muzyczności jest sztuka Böcklina. Znajduje tam istotę sztuki dionizyjskiej: odrzucenie wyrazistej formy kształtującej konkret, na rzecz mglistych, stimmungowych przestrzeni. W opozycji do zmysłowej sztuki apollińskiej wszystko tam wygląda tak, jak gdyby nie było uczynione ludzką ręką. Charakter tej sztuki określa „nie

forma, nie kształt”, lecz swobodne, płynne przepływanie fal jakiejś pierwotnej materii. Gdy dziś porównujemy twórczość Böcklina i Čiurlionisa, nie mamy wątpliwości, że to litewski, a nie szwajcarski malarz osiągnął dionizyjski ideał malarstwa pejzażowego. Rozmglone, płynne przestrzenie takich obrazów, jak tryptyk *Ogniki* (1906), *Mgły* (1906), *Lato* (1907) stanowią doskonały przykład poszukiwania formy otwartej, transparentnej dla niewyraźnych idei i uczuć. Nie będzie zatem przesady, gdy powiemy, że pejzaże Čiurlionisa są muzyką wcieloną w naturę. Vytautas Landsbergis, zasłużony badacz sztuki Čiurlionisa i interpretator jego muzyki, już dawno zauważył, że w obrazach i dziełach muzycznych artysty obecne są analogiczne rozwiązania formalne. Przebieg rytmów i linii melodycznych układa się często w podobny sposób. Szerszej analizie wymagałoby w tym kontekście kluczowe dla sztuki przelomu XIX i XX wieku zagadnienie arabeski.

Metoda konstruowania obrazów natury przez Čiurlionisa-malarza istotnie naznaczona jest myśleniem muzycznym. Sztandarowym przykładem jest *Fuga* z roku 1908, stanowiąca część dyptyku *Preludium. Fuga*. Punktem wyjścia dla artysty jest las odbity w tafli jeziora, czyli archetypiczny motyw litewskiego krajobrazu, w różnych

i licznych przetworzeniach obecny w twórczości malarza. Nic prostszego i nic w efekcie bardziej wyszukanego.

Čiurlionis przekształcił tak bliskie mu elementy krajobrazu na wzór i według schematu kompozycyjnego fugi. Jak pisał niemiecki filozof i estetyk Nicolai Hartmann w rozważaniach o strukturze dzieła muzycznego:

„fuga” jest skrajnym przykładem budowy muzycznej formy – co do jedności i całości wyższego rzędu; zjawisko piętrenia się i narastania dochodzi w niej do czystości w stopniu nieosiągalnym w żadnym innym gatunku muzycznym.

Čiurlionis, który umiał fugę usłyszeć i skomponować, potrafił ją też zobaczyć i namalować. W jednym z listów do Eugeniusza Morawskiego, w którym przeprowadził drobiazgową analizę nadesłanej mu do oceny fugi, napisał o utworze przyjaciela: „rysunek szpiczasty i charakter silny”. Podobny „szpiczasty rysunek” stanowi o charakterze i sile kompozycji malarskiej Čiurlionisa.

Muzykolog mógłby wiele powiedzieć o walorach akustycznych tej kompozycji. Chciałabym zwrócić uwagę na rozwiązania formalne, które biorą się z poszukiwań na polu europejskiego malarstwa tego czasu. Drzewa odbite w wodzie są bardzo częstym motywem malarstwa pejzażowego około roku 1900. Przykłady takich rozwiązań można mnożyć. Zestawmy w następstwie chronologicznym obrazy następujących artystów: Fernand Khnopff *Cicha woda* (1890), Claude Monet *Topole* (1891), Jan Stanisławski *Topole nad wodą* (1900), Edward J. Steichen *Poświęta księżycy* (1903), Gustav Fjæstad *Wieczór zimowy nad rzeką* (1907). I jeszcze na koniec *Allegro z Sonaty wiosny* Čiurlionisa z roku 1907, zbliżone strukturą do *Fugi*. Wszystkie te obrazy łączy nie tylko podobieństwo motywu pejzażowego, ale też podobne myślenie o przestrzeni malarskiej. Lustrzany efekt odbicia drzew w wodzie umożliwia ukazanie elementów strukturalnych pejzażu jako geometrycznego układu jednej wyrazistej linii horyzontalnej i przecinających ją rytmicznie linii wertykalnych. Tworzy się schemat „kraty”, który malarze europejscy tego czasu stosowali jakże często, inspirując się rozwiązaniami zapożyczonymi ze sztuki japońskiej. Do japonizmów należy też zaliczyć specyficzny sposób kadrowania fragmentów natury i redukcję przestrzeni. Wrażenie perspektywicznej głębi jest tutaj nieobecne i zbędne. Jak podkreśla Siegfried Wichmann – wybitny badacz malarstwa europejskiego tego czasu, autor pomnikowego dzieła o japonizmie – w takiej koncepcji obrazu trzeci wymiar zostaje zredukowany bądź zupełnie wyeliminowany na rzecz płyckiej, niemal dotykanej przestrzeni zbliżonej maksymalnie do pola obrazu.

W tym nurcie poszukiwań nowej przestrzeni malarstwa sytuuje się wyraziście Mikołaj Konstanty Čiurlionis. Korzysta z nich, ale idzie znacznie dalej. Podczas gdy

wielu malarzy jego epoki zbliżyło się do granicy, za którą realne wymiary świata tracą ostrość, on tę granicę przekroczył. Pomogło mu w tym jego „muzyczne oko” i „barwny słuch”. Dzięki nim przemiana uczuć w „słyszalne krajobrazy” stała się możliwa.

Tekst ukazał się pierwotnie w języku angielskim: *Symbolic Landscape: Between Music and Painting*, w: Čiurlionis and the World. Almanac. International Festival of Arts Druskininkų Vasara su M. K. Čiurlioniu. M. K. Čiurlionis' Study Week, red. Rimantas Astrauskas, Vilnius 2006, s. 8-15.

Reprodukcje obrazów ze zbiorów Narodowego Muzeum Sztuki M. K. Čiurlionisa w Kownie udostępniło Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie w związku z wystawą M. K. Čiurlionis. *Litewska opowieść*.

**Anna Baranowa** – ur. 1959, historyczka sztuki, krytyczka, kuratorka wystaw. Zajmuje się sztuką XIX-XXI wieku. Zawodowo związana jest z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie. Od roku 2003 kieruje Sekcją Sztuki Nowoczesnej przy Oddziale Krakowskim SHS. Jest członkinią Sekcji Polskiej AICA. Mieszka i pracuje w Krakowie.

Mikołaj Konstanty Čiurlionis,  
*Sonata gwiezdna (Andante)*, 1908



Obraz autorstwa Matthiasa Stoma ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie jest sztandarowym dziełem stylu zwanego caravaggionizmem. Posiada wszelkie cechy charakterystyczne dla malowideł z tego nurtu artystycznego. Spośród innych dzieł wyróżnia go technologia malarska, a mianowicie zastosowanie jako żółtego pigmentu żółcieni neapolitańskiej. Ten nieprodukowany już pigment przeżywał szczyt popularności stosunkowo późno – na przełomie

wieków XVIII i XIX. Dziś zastąpiony został współczesnymi związkami niezawierającymi ołowiu<sup>1</sup>. Jak dotąd nie odkryto zbyt wielu przykładów użycia żółcieni neapolitańskiej w malarstwie sztalugowym we wcześniejszych stuleciach. W XVII-wiecznym obrazie Stoma udało się ją zidentyfikować dzięki badaniom fizykochemicznym<sup>2</sup> przeprowadzonym na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

# Badania technologiczne obrazu *Św. Piotr w modlitwie*

– przykład wczesnego zastosowania żółcieni neapolitańskiej w malarstwie sztalugowym

Mateusz Jasiński, Elżbieta Jeżewska

Matthias Stom uznawany jest za kontynuatora tradycji caravaggionizmu utrechckiego. Pochodził prawdopodobnie z Brabancji lub Flandrii, gdzie urodził się około 1600 roku, jednak większość dorosłego życia spędził we Włoszech. W latach 1630–1632 mieszkał w Rzymie. Wtedy Wieczne Miasto było już po rewolucji w malarstwie, jaka dokonała się za sprawą Michelangelo Merisiego, zwanego Caravaggio. W owym czasie moda na obrazy caravaggionistyczne już tam przeminęła, przeniosła się zwłaszcza na południe, do Neapolu i Palermo, gdzie artyści czerpali inspiracje z późnych ekspresyjnych dzieł Caravaggio<sup>3</sup>. Pomimo sukcesu, jaki odniósł ten artysta, jego naśladowcy nie otrzymywali zbyt wysokich wynagrodzeń za swoje obrazy. Dużo lepiej opłacani byli uczniowie i naśladowcy między innymi Annibale Carracciego. Głównym powodem zniechęcenia środowiska rzymskiego do caravaggionizmu był prawdopodobnie czynnik finansowy. Wielu malarzy sądziło, że naśladowując Merisiego, rozwinię swoje kariery. W 1613 roku Nicolas-Claude Fabri de Peiresc pisał o Louisie Finsonie, jednym z pierwszych caravaggionistów: „[...] on pracuje tylko dla pieniędzy”<sup>4</sup>.

Młody Stom nie miał bezpośredniego kontaktu z Caravaggiem, ale mieszkając w Rzymie, mógł podziwiać jego dzieła. Główne założenia caravaggionizmu przyswoił sobie już wcześniej, w Niderlandach, za pośrednictwem malarzy Gerrita van Honthorsta i Dircka van Baburena z Utrechtu oraz Paulusa Bora z Amersfoortu. Stom, podążając tą samą drogą artystyczną co Caravaggio, trafił w końcu na południe Włoch, gdzie wykonał wiele

1 N. Eastaugh et al., *Pigment Compendium*, London 2008, s. 226.

2 Badania przeprowadzono w ramach projektu naukowego *Technika i technologia obrazów caravaggionistów w oparciu o polskie zbiory muzealne* (2013/09/N/HS2/02116, PRELUDIUM V) finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki; kierownik projektu mgr Mateusz Jasiński, promotor prof. Jerzy Nowosielski.

3 *Caravaggio „Złożenie do grobu”*: arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu. Wybrane obrazy z Pinakoteki Waty-

kańskiej i zbiorów polskich [katalog wystawy], red. A. Ziemia, Warszawa 1996, s. 214.

4 Cyt. za R. E. Spear, *The bottom line of painting Caravaggesque*, w: *Caravaggio reflections and refractions*, red. L. Pericolo, D. M. Stone, Franham-Burlington, s. 206–211.



*Św. Piotr w modlitwie,*  
1630–1640, olej na płótnie,  
128,5×104 cm,  
fot. Roman Stasiuk

obrazów dla kościołów w Neapolu. Najważniejsze dzieła swego życia stworzył w trakcie pobytu w Caccamo na Sycylii w 1641 roku<sup>5</sup>. Specjalizował się w wielkoformatowych obrazach o tematyce religijnej, mitologicznej i historycznej oraz w typowych dla malarstwa caravagionistycznego scenach rodzajowych. Jego twórczość charakteryzuje się umieszczaniem postaci na pierwszym planie, zawsze blisko widza, z wykorzystaniem efektów tenebrystycznych oraz ze specyficznym realizmem<sup>6</sup>.

Obraz *Św. Piotr w modlitwie* (nr inw. M.Ob.1890) pochodzi ze zbiorów Krosnowskich z Sankt Petersburga, a od 1945 roku należy do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Malowidło przedstawia wylaniającą się z mroku postać siwowłosego starca, modlącego się żarliwie, otoczonego księgami i papierami. Jedyne źródło światła stanowi oliwny kaganek. Atrybuty w postaci kluczy leżących na stole świadczą o tym, że jest to postać św. Piotra. W okresie kontrreformacji popularne stały się tego typu przedstawienia pokutujących świętych. Kościół katolicki zalecał wręcz malarzom realistyczne przedstawianie scen zaczerpniętych z Ewangelii czy legend<sup>7</sup>. Stom namalował zapewne moment opisany w *Złotej legendzie* Jakuba de Voragine'a. Według jej autora św. Piotr miał zalewać się łzami, pogrążyć w żalu i rozpacz z powodu wyparcia się Chrystusa<sup>8</sup>. Obraz powstał pomiędzy

1633 a 1640 rokiem, podczas pobytu artysty w Neapolu, w okresie, w którym ulegał silnym wpływom miejscowych artystów, między innymi Bernardo Cavallino i Jusepe de Ribery.

W Neapolu trafił na bardziej podatny grunt niż w Rzymie, gdyż silniejsza tam była tradycja malarstwa północnego oraz hiszpańskiego, wzorce renesansowe nie były tak mocno zakorzenione. Odnośnie kompozycji obrazowi bliżej do szkoły utrechckich malarzy, bowiem to oni (a nie Caravaggio, jak często mylnie się uważa) wprowadzili silne źródło światła widoczne na obrazie, w tym wypadku – kaganek oliwny<sup>9</sup>. Niestety, niektórzy z nich za bardzo ograniczali się do naśladowania mocnych efektów światłocieniowych, nie dostrzegając tragizmu i naturalizmu dzieł Caravaggia oraz pogłębionej analizy psychologicznej modelu.

5 *Dutch and Flemish paintings from Hermitage* [katalog wystawy], red. J. P. O'Neill, New York 1988, s. 68.

6 Caravaggio „Złożenie...”, s. 214.

7 J. Białostocki, *Caravaggio*, Warszawa 1955, s. 39.

8 J. de Voragine, *Złota legenda*, wyd. II, przeł. J. Pleziowa, oprac. M. Plezia, Warszawa 1983, s. 243.

9 Białostocki, *Caravaggio*, s. 48.

Kompozycja warszawska podobna jest do dwóch innych przedstawień św. Piotra autorstwa Stoma – ukazującego apostoła w momencie uwięzienia oraz obrazującego go w półpostaci zalewającej się łzami. Oba obrazy nie są jednak datowane, trudno więc wnioskować, która z kompozycji była pierwsza; obie znajdują się w zbiorach prywatnych.

W Musée des beaux-arts w Rennes znajdują się dwa cykle obrazów Stoma. W pierwszym przedstawił czterech apostołów, w drugim trzech Ojców Kościoła rzymskokatolickiego: św. św. Jana, Ambrożego, Grzegorza i Marka. Obrazy mają bardzo zbliżony format do *Św. Piotra w modlitwie* (110×130 cm)<sup>10</sup>. Być może ten warszawski należał również do podobnej serii obrazów, namalowanej do jednego z neapolitańskich kościołów, obecnie rozproszonej lub zaginionej.

W pracy badawczej zastosowane zostały nieniszczące metody obrazowania, wykorzystujące promieniowanie ultrafioletowe (ocena fluorescencji powierzchni obrazu wzbudzonej promieniowaniem ultrafioletowym), podczerwone (ocena warstw spodnich przy użyciu reflektografii w podczerwieni), promienie Roentgena (rentgenografia), zdjęcia w świetle widzialnym (VIS) oraz mikro- i makrofotografia (w świetle widzialnym, a także fluorescencja wzbudzona promieniowaniem ultrafioletowym). Do analiz stratygraficznych, identyfikacji pigmentów i spoiw wykorzystano precyzyjne metody wymagające pobrania niewielkich próbek. Do identyfikacji pigmentów użyto spektrometrii energodispersyjnej w mikroobszarach próbek stratygraficznych (analiza SEM-EDS), a także przenośnego spektrometru fluorescencji rentgenowskiej (XRF). Analiza spoiw została przeprowadzona z wykorzystaniem spektrometrii w podczerwieni (FTIR).

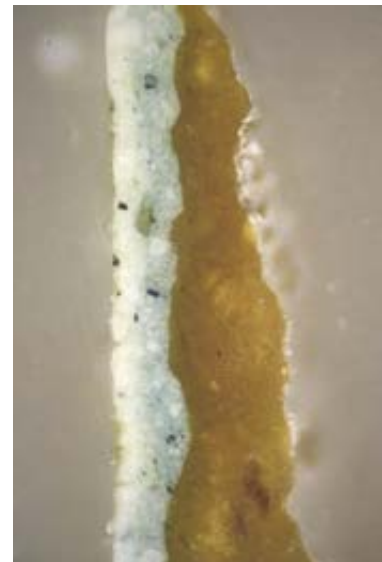
Obraz o wymiarach 128,5×104,0 cm namalowany został na płótnie o grubym splocie płóciennym prostym. W malarstwie neapolitańskim pod wpływem Caravaggia preferowano szorstką fakturę płócien. Było to przemyślane, bowiem celem było niwelowanie refleksów światła na powierzchni malowidła<sup>11</sup>. W obrazie wielką rolę odgrywa beżowobrazowa zaprawa, jedna z podstawowych cech technologii malarskiej caravaggionistów. Ciemne grunty wykorzystywano już znacznie wcześniej, jednak caravaggioniści pokazali, jak za pomocą ciemnego podłoża

można osiągnąć dramatyzm przedstawianych scen. Stom zastosował charakterystyczną dla tego kręgu zaprawę na bazie kredy i bieli ołowiowej, nadając jej kolor poprzez użycie pigmentów żelazowych<sup>12</sup>. Niestety, ciemna zaprawa sprawia, że rysunek wstępny jest słabo widoczny w świetle podczerwonym. Caravaggioniści, podobnie jak wcześniej malarze weneccy (Giorgione, Tycjan), zarys kompozycji wykonywali ciemną farbą bezpośrednio na zaprawie. W obrazie Stoma można jedynie częściowo doszukać się ciemnych linii wykonanych pędzlem. Zdjęcia rentgenowskie potwierdzają, że artysta miał z góry zaplanowaną kompozycję obrazu, gdyż nie widać na nich żadnych autorskich poprawek<sup>13</sup>. Stom umiejętnie wykorzystał kolor zaprawy w budowaniu całości obrazu. W cieniach i półtonach wyraźnie prześwituje on spod warstw cienko nałożonej farby. Najbardziej impastowo potraktowane zostały partie świateł. Obraz malowany był głównie *alla prima*, jedynie cienie artysta pogłębiał za pomocą laserunków. Stom pewną ręką modelował formę farbą z użyciem dużej ilości bieli ołowiowej, nie zacierając przy tym duktów pędzla, przez co wzmocniona została ekspresja dzieła.

Identyfikacja spoiwa wykorzystanego w obrazie nie jest do końca możliwa ze względu na przesylenie obrazu spoiwem dublażowym w wyniku wcześniejszych konserwacji. Stom użył schnącego oleju roślinnego, zapewne ulubionego przez caravaggionistów oleju orzechowego, być może z dodatkiem werniksu mastyksowego<sup>14</sup>. Artyści doskonale zdawali sobie sprawę z konieczności stosowania odpowiednich spoiw w celu uniknięcia zmian kolorystycznych, zwłaszcza przy partiach najbardziej podatnych na żółknięcie, takich jak błękitny czy biały. Stąd wybór mógł paść na olej orzechowy, który żółknie najmniej spośród olei schnących.

Próbka nr MS1  
w świetle odbitym,  
powiększenie ×420,  
fot. Elżbieta Jeżewska

Próbka nr MS4  
w świetle odbitym,  
powiększenie ×420,  
fot. Elżbieta Jeżewska



10 Caravaggio and his legacy [katalog wystawy], red. J. P. Marandel, Munich–London–New York 2013, s. 134.

11 C. Falcucci, *Practice and processes, from the Odescalchi conversion of Saint Paul*, w: *Caravaggio's painting technique: Proceedings of the CHARISMA Workshop*, red. M. Ciatti, B. G. Brunetti, Firenze 2012, s. 31.

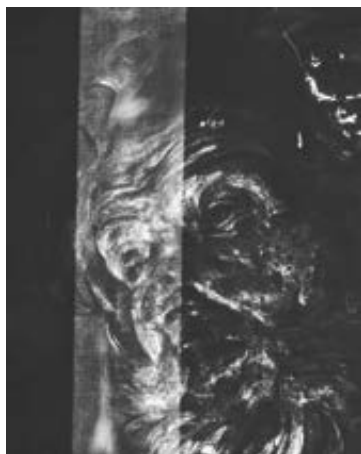
12 E. Jeżewska, *Opracowanie budowy technologicznej w zakresie stratygrafii warstw oraz użytych pigmentów i wypełniaczy na podstawie próbek pobranych obrazu autorstwa Matthiasa Stoma pt. Św. Piotr w modlitwie*, Warszawa 2015, s. 5, niepubl.

13 R. Belucci, C. Frosinini, *New evaluations on Caravaggio's methods of underdrawing*:

*Art historical and scientific challenges*, w: *Caravaggio's painting technique...*, s. 51–53.

14 J. Kurkowska, *Analiza w podczerwieni (FTIR) spoiw organicznych zawartych w próbce pobranej z obrazu Matthiasa Stoma Święty Piotr w modlitwie*, Warszawa 2015, s. 19, niepubl.





Rentgenogram obrazu  
Św. Piotr w modlitwie, fragment,  
fot. Roman Stasiuk



Ze zmianami kolorystycznymi radzono sobie także poprzez różnego rodzaju modyfikacje spoiwa. Prawie każdy podręcznik malarski z epoki podaje kilka przepisów na oczyszczanie i rozjaśnianie oleju<sup>15</sup>.

Dominującą rolę w obrazie pełni złocistożółty kolor, do którego uzyskania artysta użył wspomnianej wcześniej żółci neapolitańskiej, zwanej inaczej antymonową. Pigment otrzymywany był sztucznie już od czasów starożytnych i wykorzystywany jako składnik barwiący szkliwo w ceramice (Babilon, Asyria) oraz szkło (Egipt); pod względem chemicznym to antymonian ołowiu (II). W malarstwie został jednak użyty wyjątkowo późno, jedynie nieliczne przykłady potwierdzają użycie tego pigmentu w XVII wieku. Powszechnie stosowany był dopiero na przełomie wieków XVIII i XIX. Nazwę żółci neapolitańskiej, *Luteolum neapolitanum*, wprowadził jezuita Andrea Pozzo w 1733 roku, w traktacie o malarstwie freskowym. Niekiedy myłona była z żółcią ołowio-cynową oraz masykotem<sup>16</sup>. Najstarszy przepis na jej otrzymywanie zamieścił w 1758 roku Giovanni Battista Passeri, bazując na przepisie Cipriano Piccolpasso (1556–1559). Na przestrzeni lat zmieniał się jej sposób otrzymywania, jednak właściwości użytkowe pozostawały zbliżone<sup>17</sup>. Najwcześniejsza teoria jej powstania bazuje na spekulacjach i dezinformacji, przypisując pigmentowi pochodzenie naturalne, bowiem został znaleziony w pobliżu Wezuwiusza; wg drugiej – był

produkowany w Neapolu. Jean-Félix Watin (1785) twierdzi, że w rozprawie naukowej niejakiego M. Fougeroux de Bondaroya z 1766 roku pojawiła się informacja, iż jej produkcja była sekretem w Neapolu, jemu udało się jednak ustalić, że jest to mieszanina *cerusy*<sup>18</sup>, alunu, soli amonowych i antymonu. Kolejne interpretacje dokumentów przez badaczy, ignorujące istnienie związków ołowio-cynowych, zamieniły określenie żółci neapolitańskiej, będącej antymonem ołowiu, na *giallolino*, nazwę obejmującą całą grupę tych związków.

W konsekwencji tych pomyłek żółci ołowio-cynowa w renesansowych obrazach i późniejszych często była myłona z antymonianem ołowiu. Zostało to wyjaśnione po raz pierwszy dopiero przez Richarda Jacobiego w 1941 roku<sup>19</sup>.

Reflektografia  
w podczerwieni,  
fot. Roman Stasiuk

- 15 M. van Eikema Hommes, *Changing pictures: Discolorations in 15th to 17th century oil paintings*, London 2004, s. 20.
- 16 Eastaugh et al., *Pigment...*, s. 279.
- 17 P. Rudniewski, *Pigmenty i ich identyfikacja*, wyd. II, skrypt nr 13, Warszawa 1999, s. 92.
- 18 Węglan ołowiu (II) w: G. Bishop, *Das De Mayerne-Manuskript, Die Recepte der Werkstoffe, Maltechniken und Gemälde-restaurierung*, München 2002, s. 291.
- 19 Eastaugh et al., *Pigment...*, s. 279.

Badania fizykochemiczne potwierdziły użycie żółcień neapolitańskiej w partiach karnacji i draperii. Artysta wykorzystał ją przede wszystkim do namalowania żółtego płaszcza św. Piotra. Jego kolor modyfikował poprzez dodatki innych pigmentów: żółcień żelazowej, do podbijania światła – bieli ołowiowej, cienie pogłębiał zaś umbrą naturalną i czernią roślinną<sup>20</sup>. Do namalowania karnacji Stoma również użył żółcień neapolitańskiej zmieszanej z bielą ołowiową i czerwieniami (cynobrem naturalnym i czerwienią żelazową).

Kolejną charakterystyczną cechą malarstwa caravaggionistów stosowaną przez Stoma było dodawanie węgla wapnia lub kredy do bieli ołowiowej, aby nadać jej przejrzystości, oraz do barwnych pigmentów, w celu uzyskania większych impastów<sup>21</sup>. Błękitny płaszcz św. Piotra artysta namalował z użyciem indygo z bielą ołowiową, lekko zielonkawy kolor uzyskał poprzez dodatek żółcień żelazowej<sup>22</sup>. Indygo – błękit organiczny pochodzenia naturalnego, mający silny kolor – dawało intensywniejszą barwę niż na przykład smalta i było tańsze od ultramaryny. Dlatego w wielu przepisach znajdują się zalecenia używania indygo w wyższych warstwach, mimo że zdawano sobie sprawę, iż powoduje ono zmiany kolorystyczne<sup>23</sup>. Czerwony brzeg książki artysta namalował z wykorzystaniem mieszaniny cynobru, prawdopodobnie wykończony laserunkiem z czerwieni organicznej<sup>24</sup>.

Zestaw pigmentów użyty w obrazie jest charakterystyczny dla twórczości Stoma. W *Zwiastowaniu* ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu odkryto niemal identyczną paletę barw opartą na bieli ołowiowej, cynobrze, indygo, umbrze naturalnej oraz żółcień neapolitańskiej<sup>25</sup>. W żadnym z pozostałych 24 obrazów caravaggionistycznych przebadanych w ramach projektu nie udało się już zidentyfikować ostatniego z wymienionych pigmentów. Najczęściej dominują żółcień żelazowe, ugry, sporadycznie – żółcień ołowiowo-cynowa. Podczas badań innych obrazów z kręgu Caravaggia, opisanych w literaturze fachowej (z wyjątkiem wyżej wspomnianego obrazu Stoma), również nie wykryto tego pigmentu. Czy to znaczy, że w obrazach Stoma zostały one wyjątkowo zastosowane tak wcześnie, bo już w XVII wieku? Należy pamiętać, że liczba przebadanych obrazów nie jest zbyt duża w porównaniu z liczbą dzieł powstałych w okresie mody na caravaggionizm. Przypadek Stoma zdaje się potwierdzać, że nie był to pigment

rzadki i trudno dostępny, skoro artysta użył go do namalowania większej partii obrazu.

Caravaggionizm, podobnie jak kariera i życie samego Caravaggia, był krótki, burzliwy i intensywny. Obfitował w wielu twórców, którzy czasem tylko powierzchownie naśladowali jego styl, ale też takich, którzy dostrzegali inne aspekty jego sztuki, często dodając coś od siebie. *Św. Piotr w modlitwie* jest dobrym przykładem późnego nurtu caravaggionistycznego w wydaniu szkoły utrechckiej, pokazującym dramatyzm sceny poprzez zręczne operowanie przez malarza światłem i cieniem w pieczołowicie zaplanowanej kompozycji. Choćby dlatego jest wart zatrzymania się przy nim na dłuższą chwilę podczas kolejnej wizyty w warszawskim muzeum.

**Mateusz Jasiński** – konserwator dzieł sztuki, stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w latach 2004 i 2009, od 2012 asystent w Katedrze Technik i Technologii Malarstwa na Podłożach Ruchomych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Od 2014 kieruje projektem naukowym *Technika i technologia obrazów caravaggionistów w oparciu o polskie zbiory muzealne*. Zajmuje się zagadnieniami technik malarskich, wykonywaniem kopii i rekonstrukcji, m.in. wykonał projekt i rekonstrukcję zaginionego obrazu *Matki Boskiej Sokalskiej* do kościoła św. Anny w Warszawie.

**Elżbieta Jeżewska** – pracownik dydaktyczny Zakładu Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Absolwentka Wydziału Technologii Drewna SGGW w Warszawie oraz Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej ASP. Prowadzi wykłady i ćwiczenia z zakresu wiedzy o drewnie i o papierze dla studentów dwu specjalności: konserwacja malarstwa na podłożach ruchomych i polichromowanej rzeźby drewnianej oraz konserwacja starych druków i grafiki. Zajmuje się także zastosowaniem opracowanych w Zakładzie technik analitycznych do identyfikacji materiałów z obiektów zabytkowych. Uczestniczy w realizacji licznych projektów badawczych.

20 Jeżewska, *Opracowanie budowy...*, s. 12.

21 A. Nowicka, I. Zadrożna, *Analiza pigmentów i spoiw warstw malarskich obrazów Rembrandta van Rijn „Uczony przy pulpicie” i „Dziewczyna w ramie obrazu” ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Ochrona Zabytków” 2009, nr 3, s. 9.

22 Jeżewska, *Opracowanie budowy...*, s. 5.

23 van Eikema Hommes, *Changing pictures...*, s. 12.

24 K. Wantuch-Jarkiewicz, M. Wachowiak, *Raport badawczy metodą fluorescencji rentgenowskiej (XRF) obrazu Matthiasa Stoma Św. Piotr w modlitwie*, Wrocław 2014, s. 26, niepubl.

25 Caravaggio und der internationale Caravaggismus.

*Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums*, Bd. 6, red. W. Prohaska, G. Swoboda, Wien 2010, s. 283.

# Zarządzanie widzeniem?

Zofia Jabłonowska-Ratajska

---

Obrazy Roberta Maciejuka układają się w cykle otwierane kolejnym motywem – inspiracją. Przypominają okładki, efektowne, kunsztownie opracowane, zewnętrzne warstwy rzeczy i zdarzeń, odbijające jak lustra wybrane fragmenty kultury współczesnej i dawnej, wysokiej i popularnej, która istnieje jako „obrazy w naszych głowach”. Obrazy – a zatem malarstwo, któremu artysta pozostaje wierny – stanowi nie tylko medium, ale i niezależny od podejmowanych treści obszar badawczy. Maciejuk równolegle prowadzi zarówno ćwiczenia tematyczne, jak i formalne, warsztatowe, stylistyczne. Gra w grę skojarzeń i konwencji, maluje znaki, motywy oraz ramy i konstrukcje, prowadzące – pomimo że wciąż pozostają na powierzchni rzeczywistości wizualnej, powtarzane i oglądane z różnych perspektyw – w głąb zagadnień, których dotyczą.

Malarstwo zapożycza, odtwarza i powtarza – zapożyczenia stały się u Maciejuka tematem poszukiwań, nie odnajduje swoich form i znaków ani w naturze, ani w wyobraźni, ale w książkach, na ulicy, w mediach, w archiwum własnej pamięci, gdziekolwiek w kreowanej przez człowieka rzeczywistości, a potem wyjmuje z kontekstu i przedstawia w różnych odsłonach i kształtach. Staje się pośrednikiem między widzem a światem współczesnych symboli, emblematów, znaków informacyjnych i ostrzegawczych, bohaterów masowej opowieści, portretuje je i wykorzystuje do własnych celów. Jeżeli chce namalować pejzaż, posługuje się scenerią z filmu czy albumu, jeśli postanawia zbudować metaforę, to korzysta z gotowych elementów, ale przede wszystkim dokładnie przygląda się tym znanym i oswojonym, zastanawia się, co mogą

znaczyć naprawdę? I działa jak konstruktor – żeby zbadać i poznać strukturę rzeczy, analizuje ją szczegółowo, rozkłada na składniki pierwsze, maluje w taki sposób, żeby zrozumieć powód swej fascynacji i żeby zobaczyć, jakie miejsce i dlaczego zajmuje w jego świadomości, jaką tajemnicę kryje? Od czego uzależnione jest nasze symboliczne otoczenie, jacy są jego rzeczywisci kreatorzy?

Zaczynał i stale powraca do geometrii – raz służącej harmonii, ustaleniu właściwych proporcji, a innym razem porządkującej obraz i kadrującej wybrany element świata kultury. Geometria stoi tu po stronie organizującego rozumu, nie jest drogą do metafizyki, nie odsyła do czystego przeżycia (jak u Kazimierza Malewicza), stanowi raczej narzędzie analizy, by, jednak wprowadzając porządek swoich reguł, „oczyszczać z tego, co zbędne” (Piet Mondrian). W swoich poszukiwaniach Maciejuk sięga do awangardowych odkryć, do kierunków takich jak konstruktywizm czy kubizm, ale geometria jest u niego bardziej sposobem i pomocą warsztatową niż autonomicznym problemem.

Konstruuje swoje prace – buduje dla nich ramy i granice. Obrazy stanowią kolejne kadry z otoczenia, wyodrębnione i podniesione do rangi autonomiczności. Geometria pomaga rozumieć, a potem układać i grupować wybrane części i elementy. Czy znaczy to, że artysta najpierw tworzy konstrukcję dla swego zamysłu, czy wynika ona z każdej kolejnej wizualnej inspiracji?

Na wystawie *Ceremonie. Praktyka widzenia*, pokazywanej w galerii Le Guern, punktem wyjścia jest rycina pochodząca z około 1790 roku, ilustrująca *Ceremonie religijne praktykowane przez ludzi z Gwinei*. Przedstawia



Robert Maciejuk, *Bez tytułu*,  
płyta, fornir, 100×200 cm

ona grupę nagich tubylców, świętujących chrzest – przyjęcie do społeczności nowo narodzonego dziecka. Zgromadzeni ukazani są tu jak na scenie, w ramie prostokąta chaty z dwuspadzistym, podniesionym z jednej strony daszkiem. Maciejuk maluje tę scenę powiększoną na płótnie, nadając ceremonii barw, jakie mieszczą się w konwencji miejsca i klimatu. Nadzy tubylcy, pokornie zamknięci w pastelowym pejzażu idealnego świata i w pięknym czystym domku, cywilizowani są wspólnymi świętami. Obrazek nosi cechy niemal religijne – chatka niby stajenka, a świętujący ludzie niby pastuszkowie wokół dzieciątka. „Dobre dzikusy”, według sentymentalnych idei tego czasu szlachetni ludzie żyjący w zgodzie z naturą, pojawiają się w architektoniczno-geometrycznych ramach, harmonijnie łączących naturę i kulturę.

Ale to tylko punkt wyjścia do artystycznych rozważań Maciejuka – właściwym tematem i bohaterem pozostałych prac nadal są konstrukcje i geometryczne narzędzia niosące rozmaite, często duchowe, treści. Postaci ludzkie znikają, wracają do swojego obrazka, do swego czasu – stają się zbędne dla dalszych rozważań artysty. Znikają zgodnie z logiką malarstwa Maciejuka, który obraca się w sferze pojęć, a postaci potrzebuje tylko do tego, by wyznaczyć

właściwe proporcje rzeczom, wśród których się obracają. Klisze, konwencje, a nawet znaki czy rytuały są pochodną i odbiciem rzeczywistości stanowionej przez człowieka. Jakie cechy i funkcje przedmiotu przejmujemy my, zanurzeni w świecie rzeczy? Jako jedna „z rzeczy wielu”? Czy możliwe jest, że zainteresowanie światem przedmiotów pojawia się z tym większą intensywnością, im mniej postrzegamy człowieka jako centrum świata?

Ale w twórczości Maciejuka człowiek, pomimo konsekwentnego unikania jego wizerunku zastępowanego znakami, emblematami oraz ramami, kadrami, konstrukcjami, w jakich funkcjonuje, pozostaje głównym konstruktorem i sprawcą. To on zbudował całą tę „sztuczną” rzeczywistość, to jego umysł działa według abstrakcyjnych reguł.

„Praktyka widzenia” stanowi rodzaj przyzwyczajień, sposobu patrzenia na świat, dostrzegania tylko fragmentów, zgodnie z tym, jak zostały przedstawione. Powtarzane wciąż przez artystę ćwiczenia z geometrii uczą różnych sposobów patrzenia. Choćby to była, jak w cyklu ostatnich prac, „geometria na usługach”, stosowana w budowie wszelkiego typu przedmiotów. Czy pogłębianie praktyki widzenia prowadzi do zarządzania widzeniem, do oglądu rzeczywistości z nowej perspektywy?

Różne są metody i różna rola przedmiotów codziennych i symbolicznych, używanych w rytuałach i ceremoniach. Pozostających nośnikami znaczeń, wygodnymi, bo ustawionymi w dystansie do tych, którzy nadają im znaczenia, zachowując przywilej obserwatorów. Maciejuk – badacz i obserwator próbuje różnych narzędzi poznania. Ale pozostaje wierny autentyczności malarzkiego gestu. I to sprawia, że chcemy podążać śladem jego poszukiwań.

Tekst powstał w związku z wystawą Roberta Maciejuka *Ceremonie. Praktyka widzenia*. Reprodukcje dzięki uprzejmości Artysty i galerii Le Guern.

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



Robert Maciejuk, *Motyw kubistyczny*, z serii „Ceremonie”, 2015, olej, płótno, 46×33 cm



Robert Maciejuk, *Ceremonie I*, 2015, olej, tektura, 100×70 cm

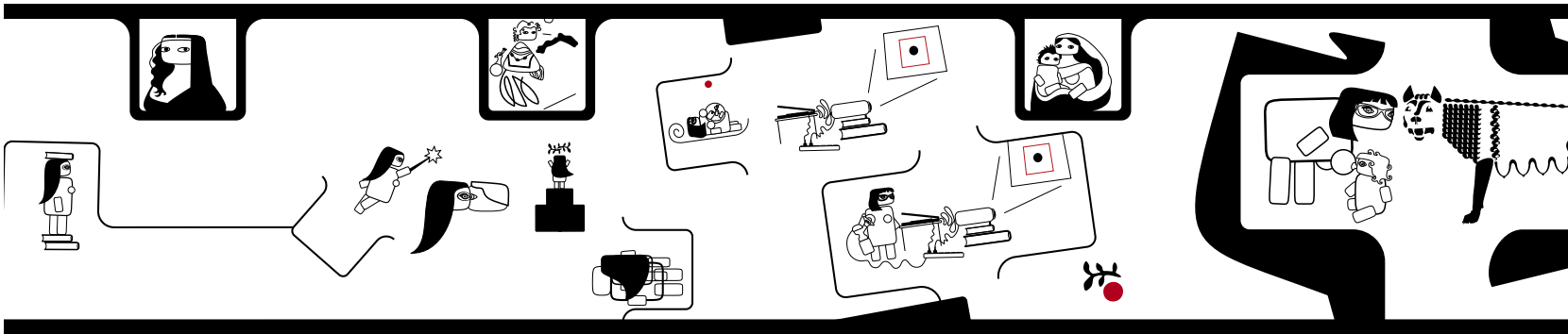


Robert Maciejuk, *Ceremonie II*, 2015, olej, płótno, 70×50 cm



proj. Piotr Welk

**METROWE  
KOMIKSY**





Marcin Podolec, *Fugazi Music Club*



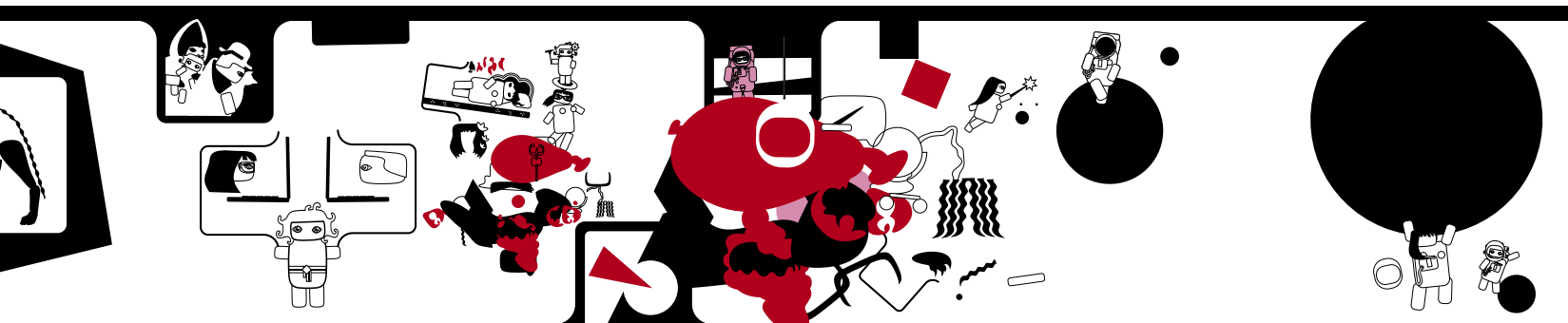
Adam Wójcicki, *Carrera*

W ramach cyklu „Metrove komiksy” od września 2014 do września 2015 roku w przestrzeni wystawienniczej Galerii A19 na stacji Marymont warszawskiego metra, działającej pod patronatem Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej, prezentowane były wielkoformatowe prace młodych grafików i ilustratorów. W przypadku wszystkich dzieł narracja prowadzona była w jednym, czytelnym od lewej do prawej strony długim kadrze, przy jednoczesnej rezygnacji z typowych dla tego gatunku dymków komiksowych czy podziału na klatki.

Ten projekt artystyczny, którego kuratorką była Monika Małkowska, stanowił kanwę projektu badawczego prowadzonego w ramach działalności statutowej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zadanie badawcze, którego podjął się zespół pod kierownictwem prof. Mirosława Duchowskiego, dotyczyło analizy percepcji dzieł sztuki prezentowanych na antresoli stacji metra. Wyniki badań zostały przedstawione w publikacji *Metrove komiksy – percepcja sztuki w przestrzeni publicznej*.



Agata Zbylut, *bez tytułu*



Małgorzata Jabiońska, *Bio*



Piotr Macha, *Martwa praca*



Maksym Gorki

# Barbarzyńcy

przel. Anna Kamieńska i Jan Śpiewak

**Występują:**

Karolina Bacia, Maciej Cymorek, Martyna Dudek, Jakub Gawlik, Marek Gawroński, Weronika Humaj, Justyna Kowalska, Joanna Kuberska, Filip Milczarski, Joanna Sokolowska, Kamil Szklany, Martyna Trawczyńska, Hanna Wojak, Wiktoria Wolańska, Maciej Zuchowicz oraz Stanisław Banasiuk, Henryk Simon (II rok WA), Katarzyna Skarżanka

Premiera 7 listopada 2015 r.  
Teatr Collegium Nobilium

Fot. Bartek Warzecha

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

**reżyseria** Adam Sajnuł


**muzyka** Michał Lamża

**scenografia i kostiumy** Katarzyna Adamczyk

**asystent reżysera** Wiktoria Wolańska

**praca nad słowem** Agata Mastalerz





Peter Asmussen

# Za chwilę. Cztery sposoby na życie i jeden na śmierć

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


**Występują:**

Joanna Kuberska – Camilla  
Hanna Wojak – Birgitte  
Weronika Humaj – Sarah  
Martyna Dudek – Anette  
Joanna Sokolowska – Tammi  
Premiera 27 października 2015 r.

przeł. Elżbieta Frątczak-Nowotny

---

**reżyseria** Waldemar Śmigasiewicz  
**scenografia i kostiumy**  
Joanna Adamkiewicz-Wolniak  
**muzyka** Mateusz Śmigasiewicz  
**światło** Waldemar Śmigasiewicz  
**asystent reżysera** Joanna Kuberska



Fot. Maryla Ścibor Marchocka

# Kalendarium

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

### 14 czerwca – 14 października

Na 14 linii paryskiego metra studenci ASP zaprezentowali się w trzech ekspozycjach pod wspólnym tytułem *Nous voici, les voilà*. Na stacji Madeleine pokazano prace Katarzyny Skórzyńskiej i Joanny Wawrzyńczak z Katedry Mody Wydziału Wzornictwa, prowadzonej przez Janusza Noniewicza. Na stacji Madeleine Correspondance studenci z pracowni prof. Adama Myjaka zrealizowali prace, które odnoszą się do poszczególnych muzyków instrumentalistów. Na stacji Pyramide przedstawiono *Zaczarowany świat zwierząt* Moniki Hanulak, adiunkta w Pracowni Ilustracji na Wydziale Grafiki.

---

## LIPIEC

### 1–6 lipca

W Turynie odbył się Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Szkół Artystycznych Albertina FiSAD 2015. Wzięło w nim udział 300 studentów i absolwentów 60 szkół artystycznych z całego świata. Festiwalowi towarzyszyła wystawa w Accademia Albertina w Turynie, otwarta do 26 lipca. Główną nagrodę festiwalu zdobył Sebastian Krok za pracę dyplomową *Władza i ciało*. Artysta przygotował dyplom na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Pracowni Przestrzeni Malarzkiej prof. Leona Tarasewicza, u którego jest asystentem.

### 1–9 lipca

Na Wydziale Malarstwa ASP zaprezentowano prace studentów tego wydziału, wernisaż miał miejsce 30 czerwca.

### 2–5 lipca

Na Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych FIST w Suczawie (Rumunia) został pokazany *Parawan*, spektakl warsztatowy studentów II roku Wydziału Aktorskiego AT wg scenariusza i w reż. Andrzeja Strzeleckiego.

### 2 lipca – 14 sierpnia

W galerii Salon Akademii pokazano wystawę *Władysław Skoczylas (1883–1934)*. Ekspozycja liczyła ok. 200 prac – malarstwo olejne i akwarelowe, grafikę we wszystkich technikach, tkaniny, rysunki, grafikę użytkową, projekty polichromii, a także dokumenty i elementy warsztatu graficznego, takie jak klocki drzeworytnicze i płyty metalowe, narzędzia, szkicowniki. Wystawie towarzyszył film prezentujący sylwetkę artysty. Kurator: Maryla Sitkowska; współpraca kuratorska: Katarzyna Urbańska. Koordynacja: Iga Chmielecka. Aranżacja wystawy: Paulina Tyro-Nieźgoda, Piotr Matosek. Oprawa graficzna: Maciej Malecki. Organizatorzy: ASP, galeria Salon Akademii, Muzeum ASP. Współorganizatorzy: Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Muzeum Narodowe w Warszawie.

**4 lipca – 4 października**

W Muzeum Miasta Gdyni zaprezentowano wystawę *Rygalik. Istota rzeczy*. Druga odsłona cyklu „Polskie Projekty Polscy Projektanci” przybliżyła osiągnięcia Tomka Rygalika – adiunkta na Wydziale Wzornictwa ASP, projektanta, którego prace cieszą się uznaniem na całym świecie. Wydarzenie towarzyszyło festiwalowi Gdynia Design Days 2015. Kurator: Anna Maga.

**8 lipca – 1 września**

W Galerii (- 1) Centrum Olimpijskiego PKOl na wystawie *Pracownia Projektowania Intermedialnego* pokazano wybór najlepszych prac studentów z pracowni na Wydziale Sztuki Mediów ASP prowadzonej przez dr Katarzynę Stanny, której twórczość również zaprezentowano.

**9 lipca**

W Auli nowego budynku ASP przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie miało miejsce spotkanie ze Zbigniewem Gostomskim – profesorem na Wydziale Malarstwa ASP, artystą, jednym z założycieli galerii Foksal, aktorem Teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora. Organizator: Towarzystwo Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

**10–12 lipca**

Na scenie Collegium Nobilium AT odbyła się jubileuszowa edycja Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Studenckich. Zamierzeniem imprezy jest promocja kultury studenckiej i prezentacja osiągnięć polskich scen niezawodowych. Tegoroczna edycja została objęta honorowym patronatem minister nauki i szkolnictwa wyższego Leny Kolarskiej-Bobińskiej. Hasłem przewodnim 5. edycji była „Tożsamość”. Podczas festiwalu padły pytania o wspólną tożsamość twórców sceny niezawodowej. Między spektaklami uczestnicy zastanawiali się, czy „studenckość” jako kategoria artystyczna ma dziś jeszcze rację bytu oraz czy istnieje szansa na zjednoczenie środowiska.

**11 lipca**

W galerii Salon Akademii miało miejsce oprowadzanie kuratorskie po wystawie *Władysław Skoczylas (1883–1934)*. Spotkanie poprowadziła Maryla Sitkowska.

**11 lipca – 6 września**

W Muzeum Ziemi Otwockiej zaprezentowano wystawę prac Mieczysława Kozłowskiego *Rzeźba*. Artysta jest starszym wykładowcą na Wydziale Rzeźby ASP.

**12 lipca – 30 sierpnia**

W Galerii Zamek w Reszlu na wystawie *Historia współczesności – 30 lat Galerii Zamek w Reszlu* pokazano prace m.in. Teresy Pągowskiej i Adama Myjaka. Kurator: Grażyna Prusińska.

**17–27 lipca**

W galerii Dom Koncepcji na wystawie *Granicie ostrości* zaprezentowano malarstwo Rafała Rudko – architekta, malarza, fotografa, dyplomanta na Wydziale Grafiki ASP.

**17 lipca – 23 sierpnia**

W gdańskiej Zbrojowni Sztuki na wystawie *Najlepsze dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2015* pośród nagrodzonych znalazły się prace absolwentek ASP: *Puste miasto* Katarzyny Dyjewskiej z Wydziału Malarstwa (nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego) oraz *Na piętrze po prawej nikogo nie ma* Magdaleny Łazarzyk z Wydziału Sztuki Mediów (wyróżnienie honorowe).

**17 lipca – 30 sierpnia**

W Centrum Aktywności Twórczej w Ustce zaprezentowano wystawę *Prywatność* Jolanty Wołoczniak i Pawła Susida, adiunkta na Wydziale Sztuki Mediów ASP.

**25 lipca**

W galerii Salon Akademii wystawie *Władysław Skoczylas (1883–1934)* towarzyszyły warsztaty drzeworytu, na których wykorzystywano oryginalne klocki artysty. Zajęcia poprowadzili studenci ASP: Karolina Zimna, Angelika Salska, Aleksandra Tubielewicz i Paweł Tajer.

---

**SIERPIEŃ****1 sierpnia**

W galerii Salon Akademii odbyło się kolejne oprowadzanie kuratorskie po wystawie *Władysław Skoczylas (1883–1934)*. Spotkanie prowadziła Maryla Sitkowska.

**1–9 sierpnia**

Na XIX Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku zostały pokazane prace studentów Wydziału Reżyserii AT: tryptyk filmowy Agnieszki Maskovic *Julia. Kaśka. Miranda* oraz spektakle *Wyrocznie niewinności* w reż. Ewy Małeckiej i *Romeo punctum* w reż. Michała Zdunika.

.....

W ramach 9. Festiwalu Filmu i Sztuki *Dwa Brzegi* w Muzeum Nadwiślańskim w Kąkuli Dolnym na wystawie *Dom Kuncewiczów – Fundata Anno 2005* zaprezentowano projekty plakatów wykonanych przez studentów ASP z Pracowni Projektowania Intermedialnego na Wydziale Sztuki Mediów.

**9–11 sierpnia**

W Studio Stara Suszarnia na wystawie *Za szybką potrzebą* swoje prace pokazała Zofia Pałucha, studentka IV roku na Wydziale Malarstwa ASP.

**14 sierpnia – 30 września**

W Pińczowskim Samorządowym Centrum Kultury na wystawie *Przestrzeń geometrii* zaprezentowano realizacje rzeźbiarskie w ceramice studentów Wydziału Rzeźby ASP. Prace zostały wykonane w ramach ćwiczeń prowadzonych przez dr. hab. Stanisława Bracha, dr. Zbigniewa Piotra Lorka oraz Wiesława Andrzejewskiego. Wernisaż miał miejsce 21 sierpnia.

**19 sierpnia**

W Sali Konferencyjnej częstochowskiego Ośrodka Promocji Kultury Gaudemater odbył się wernisaż wystawy *Przeгляд ryb głębinowych* Zofii Pałuchy.

## 23 sierpnia – 4 września

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę plakatów *El Fantasma de Heredia* Anabelli Salem i Gabriela Mateu z Argentyny oraz *Leksykon Izraela* – pracę dyplomową Marty Krzeszowskiej zrealizowaną w ASP pod kierunkiem prof. Lecha Majewskiego i Justyny Czerniakowskiej. Podczas wernisażu wystąpiła Karolina Skrzyńska z recitalem *Benkenisz*. Wydarzenia w ramach 12. edycji Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera.

### 27 sierpnia

W Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa odbyło się spotkanie autorskie z Piotrem Dzieciolowskim – autorem książki *Nie był malarzem koni*, poświęconej prof. Ludwikowi Maciągowi. Spotkanie z udziałem prof. Stanisława Baja i Agnieszki Kowalskiej prowadził Michał Wierusz Kowalski. Fragmenty książki przeczytał Mariusz Krzemiński.

### 27–31 sierpnia

Studenci Wydziału Wiedzy o Teatrze AT pod opieką Piotra Gruszczyńskiego wzięli udział w Rhurtriennale w Bochum.

### 28 sierpnia

Przy ul. Próźnej 14 miało miejsce otwarcie wystawy prac doktorantów i studentów Pracowni Alternatywnego Obrazowania prof. Włodzimierza Szymańskiego z Wydziału Sztuki Mediów ASP. Wydarzenie w ramach 12. edycji Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera.

### 29 sierpnia – 4 października

W galerii 72 – Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie pokazano wystawę *Adam Myjak – Rzeźba, rysunek*. Kurator: Jagoda Barczyńska.

### 30 sierpnia

Przy pomniku Bohaterów Getta odbyło się spotkanie *Kołysanka dla pamięci*, podczas którego zaprezentowano projekt multimedialny Włodzimierza Szymańskiego *OR – ŚWIATŁO*. Wydarzenie odbyło się w ramach 12. edycji Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Singera.

---

## WRZESIEŃ

### 5–30 września

W galerii Fangorówka na wystawie *Barwy natury* swoje prace pokazały Elżbieta Kaniecka-Siegoczyńska oraz dr hab. Aleksandra Krupska z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki ASP.

### 7–8 września

W Rydze odbyło się spotkanie Platform of European Theater Academys (PI.ETA), w którym z AT uczestniczyli: prorektor prof. Wiesław Czołpiński, prodziekan Wydziału Aktorskiego dr Waldemar Raźniak, kanclerz Beata Szczucińska.

### 7–9 września

W galerii Salon Akademii zaprezentowano projekt studentów Wydziału Sztuki Mediów ASP *Team*, z udziałem: Oli Borawskiej, Aleksandry Dutkowskiej, Laury Grudniewskiej, Andrei Iskau, Nadii Issa, Karoliny Kai Kant, Julii Karasiewicz, Moniki Karczmarczyk, Antoniny Konopelskiej, Agaty Kryś, Anity Kucharczyk, Magdaleny Lara, Justyny Łoś, Aleksandry Łukasiak, Michaliny Ludmiły Musielak, Emilii Parczewskiej, Sary Piotrowskiej, Iwo Rachwała, Jana Shostaka, Grzegorza Stefańskiego, Eliasza Styrna, Macieja Szczęśniaka, Piotra Urbańca i Wiktorii Wojciechowskiej. Opieka artystyczna: Anda Rottenberg.

### 9 września – 15 października

W budynku PKO BP Centrala zaprezentowano wystawę *Somnium* Olgi Dmowskiej, studentki na Wydziale Sztuki Mediów ASP. Kurator: Sebastian Krok.

### 10–24 września

W galerii Studio im. Jerzego Grzegorzewskiego odbyła się wystawa laureatów nagrody *artNoble 2014*. Zaprezentowano m.in. wyróżnione prace Krzysztofa Sokolovskiego, doktoranta na Wydziale Malarstwa ASP. Kurator: Artur Krajewski.

### 10 września – 4 października

W galerii Promocyjna zaprezentowano wystawę *Odbicia* Agnieszki Zabrodzkiej –

tegorocznej dyplomantki z pracowni prof. Stanisława Baja i dr. Arkadiusza Karapudy na Wydziale Malarstwa ASP.

### 11–28 września

W galerii PROM Kultury Saska Kępa miała miejsce wystawa prac malarskich i działań przestrzennych tegorocznej absolwentki Wydziału Malarstwa ASP Iwony Teodorczuk-Możdżyńskiej *Amensalizm – Uwaga – A teraz będzie zmiana*. Kurator: Agnieszka Zgierska.

### 14–23 września

Odbyła się rekrutacja na nowy kierunek Aktorstwo Teatru Muzycznego na Wydziale Aktorskim AT. Do egzaminu przystąpiło 300 osób, zostało przyjętych 11.

### 16 września – 7 października

W galerii PROM Kultury Saska Kępa na wystawie *Etap* pokazano prace dr. hab. Krzysztofa Jabłonowskiego, Mariusza Filipowicza, Pauliny Mirowskiej i Kacpra Bartczaka – kadry z Pracowni Fotografii na Wydziale Grafiki ASP. Podczas finisażu Andrzej Zygmuntowicz wygłosił wykład *Konteksty współczesnej fotografii*.

### 17 września – 16 października

W ramach Międzynarodowego Triennale Grafiki w Małopolskim Ogrodzie Sztuki w Krakowie na wystawie *Grafika i warsztat 2015* zaprezentowano środowiska pedagogów wyższych uczelni artystycznych, zajmujących się kształceniem w dziedzinie grafiki artystycznej. ASP reprezentowali: Agnieszka Cieślińska, Mateusz Dąbrowski, Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz i Andrzej Węclawski.

### 18 września – 25 października

W Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier w Krakowie miała miejsce główna wystawa Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków 2015. Zaprezentowano prace m.in. Agnieszki Cieślińskiej, Mariusza Filipowicza i Wojciecha Tylbora-Kubrakiewicza.

### 20 września 2015 – 7 stycznia 2016

W Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym pokazano wystawę *Władysław Skoczyła (1883–1934)*.

**22 września**

Na Zamku Królewskim w Warszawie wręczono Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida – najważniejsze wyróżnienia artystów tworzących na Mazowszu przyznawane przez Samorząd Województwa Mazowieckiego za dzieła lub kreacje powstałe w roku ubiegłym. Nagrodę „Dzieło życia” otrzymał Stefan Gierowski. W dziedzinie sztuk plastycznych uhonorowano prorektora ASP prof. Pawła Nowaka za dwie wystawy indywidualne – *Transfusion* w galerii Promocyjna oraz *...Tętno...o83 bbp*, prezentującą prace z lat 2008–2014 w Nieformalnej Galerii Studio.

.....

Prof. Maciej Wojtyszko, dziekan Wydziału Reżyserii AT, odebrał Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida w kategorii teatr za autorstwo i reżyserię dramatu *Dowód na istnienie drugiego* w Teatrze Narodowym.

**23 września**

Jury Konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens 2015 wyłoniło finalistów: Katarzynę Dyjewską, Zuzannę Gaszyńską, Ewę Kamieniecką oraz Dominikę Owczarek z Wydziału Malarstwa ASP.

**24–29 września**

Na Wydziale Malarstwa ASP zaprezentowano wystawy dyplomowe studentek: Trang Bui, Katarzyny Gągól, Katarzyny Michalik oraz Marty Puchłowskiej.

**25 września**

Podczas Festiwalu Nowej Scenografii w Muzeum Śląskim w Katowicach komisja konkursowa o Nagrodę Scenograficzną im. Jerzego Moskala, w składzie: Agnieszka Kołodziej-Adamczuk, Dorota Roqueplo, Małgorzata Szczęśniak, Dariusz Miłkowski, Tadeusz Nyczek, przyznała studentom z Wydziału Scenografii ASP:

- Ludmile Bubánovej dyplom dla za najlepszy projekt magisterski w dziedzinie teatru;
- Marcie Kodeniec dyplom za najlepszy projekt licencjacki w dziedzinie teatru;
- Dominice Kobylińskiej dyplom za najlepszy projekt magisterski w dziedzinie filmu;
- Julicie Goździk dyplom za najlepszy projekt licencjacki w dziedzinie filmu;

- Adriannie Gołębowskiej wyróżnienie za najlepszy projekt dyplomowy zgłoszony przez wyższe uczelnie;

- Sławomirowi Szondelmajerowi i Agacie Adamus wyróżnienia w konkursie o Nagrodę Scenograficzną im. Jerzego Moskala.

**25 września – 30 października**

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę *Lektury* – wspólny projekt Grzegorza Kowalskiego, Artura Żmijewskiego i studentów Pracowni Przestrzeni Audiowizualnej na Wydziale Sztuki Mediów ASP: Jonasza Chlebowskiego, Mariusza Grabskiego, Lury Grudniewskiej, Moniki Karczmarczyk, Antoniny Konopelskiej, Justyny Łoś, Filipa Madejskiego, Magdy Morawik, Sary Piotrowskiej, Iwo Rachwała, Eliasza Styrny, Macieja Szczęśniaka, Piotra Urbańca i Wiktorii Wojciechowskiej.

**26 września**

W Teatrze Szkolnym im. J. Wilkowskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku AT odbyła się premiera spektaklu studentów IV roku *Kuchnia bez pokoju* na podstawie piosenek Toma Waitsa. Opieka pedagogiczna: Wojciech Kościelniak.

**26 września – 14 listopada**

W galerii m2 [m kwadrat] pokazano wystawę Igora Przybylskiego, adiunkta na Wydziale Malarstwa ASP, *Československa moderna*.

.....

W galerii Monopol zaprezentowano wystawę prac trzech artystów: Jacka Sempolińskiego, Mikołaja Smoczyńskiego i Bartosza Kokosińskiego – projekt Roberta Kuśmirowskiego *Obiektów dla obrazu już nie ma*.

**29 września**

W Teatrze Collegium Nobilium AT odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego 2015/16. Wykład inauguracyjny wygłosił Bronisław Komorowski, prezydent RP w latach 2010–2015.

Opracowały:  
Katarzyna Fogler  
i Eugenia Krasińska-Kencka

# Summaries

---

Artur Winiarski

## The Outsider's Absence

Marek Wyrzykowski (1951-2014) - painter and Professor of Fine Arts, who worked at the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw - is absent from the world of contemporary art in Poland. Artur Winiarski has concluded that the reasons for this absence must be looked for, on the one hand, in the socio-political and cultural situation at the time of Wyrzykowski's artistic debut and his artistic and academic career development, and, on the other hand, his outsider's personality. The turn of the 1970s and 1980s in Poland, a period of the social revolt of "Solidarity", was a sharp historical turning point, which coincided with the beginning of postmodernism. Art became coupled with politics, new criteria for the evaluation of works of art and creative attitudes were created and legitimised; it was a time of art groups rather than solitary individuals.



---

Agnieszka Jelewska

## Dance as experimental research practice

The aim of the presentation is to indicate the significant role that dance has been playing in recent concepts of the subjective and collective perception of reality. Dance is not only considered as an aesthetic form, but rather as



metatheory for some fundamental philosophical, methodological and cultural transformations of the Western world. The presentation includes both important research by psychologists and cognitive scientists resulting from redefinition of movement and dance in the process of cognition (Daniel N. Stern, Alva Nöe, David Kirsh), as well as dance experiments, which work out and submit to examination particular cognitive factors. The functioning of the dance within the technoculture - the reliance upon new technologies that expand, change, reconstitute the spectrum of perceptual experience - will also be an important element of these considerations.

---

Ryszard Boleslawski

## Fundamentals of Acting

trans. Ewa Danuta Uniejewska

Ryszard Boleslawski (Richard Boleslavsky), 1889-1937, actor and theatre director of Polish origin, arrived in New York in 1922. He had already had many years of experience acting at the Moscow Art Theatre and directing on the stages, among others, of the Moscow Art Theatre Studio and Teatr Polski in Warsaw. Owing to this unique artistic passport the American theatrical milieu came to see in Boleslawski the chief spokesman of Constantin Stanislavski and his "method". As early as the first months of 1923 the double émigré delivered a series of lectures on the art of acting at Princess Theatre, and became one of the founders of The American

Laboratory Theatre several months later. During the school's seven-year operation (1923-1930) an entire generation of American artists who have significantly influenced the present shape of American theatre learnt the basic ins and outs of the "method". Among them, there were Harold Clurman, Stella Adler, Francis Ferguson, but above all Lee Strasberg. Boleslawski consistently supplemented his artistic and pedagogical activity publishing numerous articles devoted to the theatre in American journals. One of his most important texts was "Fundamentals of Acting" (*Theatre Arts Magazine* 1927, no. 2), in which the author describes the "four schools" of actor training, and expressing his views deeply rooted in the teachings of Constantin Stanislavski.

---

Magdalena Sołtys

### Aleksandra Laska's Collages

Aleksandra Laska began her art studies at the Cracow Academy and completed them at the Academy of Fine Arts in Warsaw in 1979. She got her degree in the field of graphic



art, but has worked as graphic designer. She defines herself as an interdisciplinary artist. Her professional résumé is a record of her wide-ranging practice. She was an independent publisher of artist's original books, as well as costume designer (also as set designer). Today she is associated with Teatr Nowy in Warsaw. Her costumes could once be seen on the stage of the National Opera. Since the 1980s, she has been professionally exploring popular culture. She was the first artist in Poland to create people's public images. She was a pioneer of style. She made fashion. Besides, she made art video, original films and practised photography. In the 1990s,

she ran a successful film production company. She is no stranger to performance, living art and installations. She has designed furniture and furniture objects, and she is interior designer, equipped with a purely architectural thinking and training. The text is chiefly devoted to her interior design.

---

Magdalena Kasa

### "I sculpt like a bat out of hell." The art of Hanna Nalkowska

Although the issue of women's art was addressed in Poland in the late 1980s, the work of many of them has not yet been sufficiently discussed. Little attention has been paid in particular to Polish women sculptors practising classic figural sculpture and not associated with any avant-garde movements. Against the background of art history, those women artists are still invisible despite the fact that they belonged and were active in their contemporary art world. Hanna Nalkowska (1888-1970), the daughter of Anna and Waclaw Nalkowski and sister of the writer Zofia, is one of those women. The article attempts to draw attention to her art that is almost forgotten today, Nalkowska having belonged to only the second generation of professional women artists. Sculpture was her passion, but she also chose it to be her way of earning a living, though that was not always easy.



---

Arkadiusz Karapuda

### **Dziaczkowski's real and imaginary stories / With Dziakos for a smile**

Zachęta Gallery has recently presented some of Jan Dziaczkowski's artwork. The exhibition is an attempt to gather and sum up the oeuvre of the artist, who became famous in particular as the creator of intimate and technically-perfect collages. The success of Dziaczkowski as collage artist is primarily due to his wit and distance to the presented themes. The author does not seem to be limited either by geography or history, or even logic. His series of collages deftly bring together some cultural extremes without scandal and in line with the traditions of art. Dziaczkowski's painting is also surprising, as it visually approached his collages having evolved from a fascination with Postimpressionism and Expressionism, even the aesthetic of Surrealism. His series of lightboxes for Café Club Chłodna 25 seems equally interesting, as well as Dziaczkowski's photographic work, in which he reveals another, little-known countenance. The exhibition *Jan Dziaczkowski: Real and imaginary stories* makes a disturbing and significant impression of a monograph of the classic of the genre and laying down a very specific image of Dziaczkowski the artist.



---

Waldemar Śmigasiewicz

### **Reading Chekhov: Marginal notes to *Uncle Vanya***

Referring to chronology and simultaneously rejecting it (remembering the past and organising the present, which still lingers and mixes up the former order) is one of the more visible effects of immersing the characters in a search for an universal existential space. Chekhov knows perfectly well that he cannot – while telling about and displaying



the characters – do away with real time, nor does he get rid of, and even glorify, the overriding law of literary fiction. Metaphorically speaking, he establishes the primacy of the characters' inner stillness over their external agitation. The past prevails over the present. Each of the characters of his plays has his or her own measure of duration – individual and personal. Hence the missing of and the inability to approximate the truth of the others, with the *eternal now* being constantly threatened by the failure to comply with and to realise what *yesterday* could have been. Therefore, his *Uncle Vanya* is a man incapable of incarnating the words he utters in action. Weak and vulnerable, he freezes in suspense and anticipation of what the course of events will bring him.

---

Małgorzata Oracz

### **Being Platonov**

As an actress, I bring a character to life on stage. In this connection, I am interested in a broader range of human existence. Using psychoanalysis I decided to be like Platonov for a while. Defining the character's problem, understanding it (especially since it is a man) and answering a number of interesting questions. I met the psychotherapist Wojciech



Eichelberger and I asked him for a diagnosis of Platonov. I learnt that he suffered from narcissistic personality disorder. It is difficult to encourage a person with these characteristics to improve themselves. They live in ignorance, not having a clue about what is happening with them. The hallmark of narcissistic personality is arrogance and unwarranted sense of uniqueness. A narcissist requires admiration and meeting their desires and expectations. Devoid of empathy, they use others (even people closest to them) without feeling guilty. It is parents who contribute to the development of narcissistic personality, when they cannot offer a child their support and love. Narcissism is “the vengeance of unwanted children”. “Being Platonov” means dying...

---

Anna Baranowa

### Čiurlionis's Landscapes: Between symbolism and abstraction

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) was a Lithuanian painter and composer, who studied in Warsaw. He tried to revitalize painting by bringing it closer to music. Composing and painting were for him interchangeable. He firmly believed in the arts' corresponding to each other and in the resulting opportunities for their synthesis. “... there are no borders between the arts. Music combines poetry and painting, and it has its architectonics. Painting may also have the same architectonics as music, and express sounds through paints,” he claimed. That capacity for transcending the boundaries of the senses drove his imagination. The most advanced process of maturation of the language of his painting – leading from symbolism to proto-abstractionism – manifested itself in the field of landscape painting. The artist drew conclusions from the doctrine of symbolism and successfully reached the postulated effect of spiritualisation of form. The method of constructing images of nature by Čiurlionis as painter is also marked by musical thinking.

---

Mateusz Jasiński  
Elżbieta Jeżewska

### Technological examination of *St. Peter in Prayer* as an early example of the use of Naples yellow in easel painting

*St. Peter in Prayer* from the collections of the National Museum in Warsaw was painted by Matthias Stom in the

tradition of Utrecht Caravaggism. The painting was created between 1633 and 1640 during the artist's stay in Naples. It probably represents the scene described in Jacob de Voragine's *Golden Legend*. The painting stands out among



works of that period on account of the painting technique. The artist used Naples yellow as his yellow pigment. This pigment, no longer produced today, enjoyed the peak of popularity relatively late, in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Thanks to physico-chemical tests, performed within the framework of a research project funded by the National Science Centre, Naples yellow could be identified in Stom's seventeenth-century painting. It is a very early confirmed use of that pigment in easel painting.

---

Zofia Jabłonowska-Ratajska

### Vision management?

Robert Maciejuk's paintings are arranged in series, each opened with a new theme – inspiration. They resemble glamorous covers, artfully designed outer layers of things and events, reflecting mirror-like some select fragments of contemporary and older culture, high and popular, which exist as “images in our heads”. At the exhibition *Ceremonies. The practice of seeing* at Le Guern Gallery in Warsaw the starting point is a print, c. 1790, illustrating “Religious ceremonies practiced by the people of Guinea”. “Noble savages” appear in architectural and geometric framework, harmoniously combining nature and culture. But the proper topic and centre of Maciejuk's artistic considerations, as seen in the other pieces, are structures and geometric tools, which bear a variety of content, often spiritual. Such is the logic of Maciejuk's painting, which dwells within the realm of concepts, and it needs human figures only to determine the appropriate proportions of things.



Na okładce / On the cover:

Marek Wyrzykowski, *Czerwona ryba / Red Fish*,  
1995, płótno, technika własna / canvas,  
original technique, 130×180 cm,  
fot./ photo Mariusz Filipowicz

ASPIRACJE 3(41) 2015

---

Pismo warszawskich uczelni artystycznych  
Journal of Warsaw Schools of Arts  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie  
Academy of Fine Arts in Warsaw  
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie  
Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw

---

Wydawca / Published by:  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie  
Academy of Fine Arts in Warsaw  
Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa  
[www.asp.waw.pl](http://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:  
prof. dr hab. Danuta Kuźnicka, prof. Paweł Nowak,  
dr hab. Wojciech Włodarczyk, prof. ASP

---

Projekt / Design: studio headmade  
DTP: studio headmade  
Druk / Printed in Poland by Miller Druk, Warszawa

### Errata

W poprzednim numerze pisma,  
2(40) 2015, błędnie opisaliśmy  
reprodukcje prac ilustrujących  
tekst Arkadiusza Karapudy  
*Wyzwoliny 2015*, za co Autorów  
przepraszamy.

Zamieszczamy poprawne opisy:

- s. 54 „Jeden z obrazów dyplomowych  
Anny Sudol”
- s. 57 „Jeden z obrazów dyplomowych  
Katarzyny Dyjewskiej”
- s. 58 „Jeden z obrazów dyplomowych  
Anity Kucharczyk”.

Akademia  
Teatralna  
Collegium  
Nobilium

# Peter Asmussen ZA CHWILĘ.OM CZTERY SPOSOBY NA ŻYCIET I JEDEN NA ØJEBLIK ŚMIERĆ

TŁUMACZENIE

**ELŻBIETA FRĄCZAK-NOWOTNY**

REŻYSERIA

**WALDEMAR ŚMIGASIEWICZ**

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY

**JOANNA ADAMKIEWICZ-WOLNIAK**

MUZYKA

**MATEUSZ ŚMIGASIEWICZ**

ŚWIATŁO

**WALDEMAR ŚMIGASIEWICZ**

ASYSTENT REŻYSERA

**JOANNA KUBERSKA**

WYSTĘPUJĄ

**MARTYNA DUDEK**

**WERONIKA HUMAJ**

**JOANNA KUBERSKA**

**JOANNA SOKOŁOWSKA**

**HANNA WOJAK**

Spektakl warsztatowy studentek  
IV roku Wydziału Aktorskiego

Premiera  
**27.10**  
2015

Prawa autorskie do sztuki reprezentuje  
Agencja Dramatu i Teatru ADiT

[www.tcn.at.edu.pl](http://www.tcn.at.edu.pl)

TEATR COLLEGIUM NOBILIUM | ul. Miodowa 22/24

BILETY: [rezerwacja.tcn@at.edu.pl](mailto:rezerwacja.tcn@at.edu.pl) | [www.bilety.at.edu.pl](http://www.bilety.at.edu.pl) | 22 635 99 39

ceny biletów: 20 zł, 30 zł | sprzedaż w kasie na 2 godziny przed spektaklem



LAUREACI WYSTAWY  
COMING OUT  
NAJLEPSZE DYPLOMY  
ASP W WARSZAWIE  
2015

NAGRODA GŁÓWNA

Diana Grabowska z Wydziału Rzeźby  
za pracę z *głowy*, wykonaną pod opieką  
prof. Antoniego Janusza Pastwy

WYRÓŻNIENIA

Jacek Ambrożewski z Wydziału Grafiki za  
*Opracowanie graficzne książki Leonarda Reada*  
*„Ja, Otówek”*, pracę wykonaną pod opieką  
prof. Macieja Buszewicza

Weronika Siwiec z Wydziału Wzornictwa za  
pracę *Budujemy dom*, wykonaną pod opieką  
dr. hab. Jarosława Kozakiewicza, prof. ASP

Karolina Ślusarczyk z Wydziału  
Konservacji i Restauracji Dzieł Sztuki za  
pracę *Problematyka konserwacji haftów*  
*burgundzkich na przykładzie kaptura od kapy*  
*liturgicznej ze zbiorów Muzeum Narodowego*  
*w Poznaniu nr MNP Rw 504*, wykonaną pod  
opieką prof. Heleny Hryszko