



PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRANT

JESIEN 2009

V MFST
Bielecka
Englert
Nacht-Samborski
Pabel
Muzyka i medycyna

cena 15 zł (0% VAT)

ISSN 1732-6125



0 000173 261253



Na okładce:
Artur Nacht-Samborski
Głowa męska
w półprofilu,
ok. 1965-1970
kolekcja Hanny Sachs

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

JESIEŃ 2009

- s. **2**
Renata Piątkowska
Malarki warszawskiej grupy KOLOR
Women painters of the Warsaw group KOLOR
- s. **10**
Artur Tanikowski
Dług wyobraźni wobec historii?
O tożsamości Nachta-Samborskiego
w zwierciadle późnych obrazów
Imagination's debt to history?
Artur Nacht-Samborski's identity as mirrored
in his late paintings
- s. **18**
Henryk Izydor Rogacki
Cztery schadzki, dwa wesela
i pogrzeb. Uwagi o scenach
z Szekspira, Kellera, Rostanda
i Manna
Four rendezvous, two weddings and a funeral:
Some remarks on scenes of Shakespeare,
Keller, Rostand and Mann
- s. **26**
Piotr Kędzierski
Luksusowy artykuł, czyli o niektórych
aspektach małego muzykowania
A luxury: Selected aspects of music making
at home
- s. **30**
Antoni Winch
Błazny patentowane
Patent fools
- s. **36**
Weronika Nockowska
Naprzeciw konwencjiom
Becoming open to conventions
- s. **40**
W tym zawodzie nie ma
sprawiedliwości... Z Janem Englertem,
pomysłodawcą Międzynarodowego
Festiwalu Szkół Teatralnych rozmawia
Dorota Kowalkowska
There is no justice in this profession...
Jan Englert, the initiator of the International
Festival of Drama Academies, in conversation
with Dorota Kowalkowska

- s. **44**
Przemówienie rektora ASP
w Warszawie, prof. Ksawerego
Piwockiego, inauguruje rok
akademicki 2009/2010
Academic Year Inauguration Speech 2009
by Professor Ksawery Piwocki, Rector
of Academy of Fine Arts in Warsaw
- s. **46**
Maryla Sitkowska
Sztuka to nic innego jak pewna
postać życia
Art is nothing else but a form of life
- s. **50**
Autorytet, przyjaciel, terapeuta...
Z profesor Violetką Bielecką rozmawia
Zofia Peret-Ziemlańska
An authority, a friend, a therapist. Professor
Violetta Bielecka in conversation with Zofia
Peret-Ziemlańska
- s. **54**
Mieczysława Demska-Trębacz
O warszawskiej szkole rytmologicznej
Warsaw school of rhythmology
- s. **58**
Mirosław Duchowski,
Kinga Jakubowska,
Elżbieta Anna Sekuła
Street-art: Między wolnością
a anarchią
Street art: Between freedom and anarchy
- s. **60**
Ewa Barciszewska-Olszewska
Muzyka i medycyna
Music and medicine
- s. **64**
Aneta Teichman
Z dziejów przyjaźni.
Stanisław Wiślocki we wspomnieniach
Jana Ekiera
From a history of friendship: Jan Ekier
remembers Stanisław Wiślocki, on the 11th
anniversary of the conductor's death

- s. **68**
Puzony w UMFC
Trombones at the UMFC
- s. **70**
Międzynarodowe Kursy Muzyczne
w Łańcucie
International Music Courses at Łańcut
- s. **72**
Artyści niepodzieleni?
Artist undivided?
- s. **73**
Kalendarium
Chronicle of events
- s. **77**
Summaries
- s. **79**
Wystawa AD HOC
AD HOC exhibition

ASPIRACJE jesień / autumn 2009
Pismo warszawskich uczelni artystycznych
Journal of Warsaw Schools of Arts

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
The Academy of Fine Arts in Warsaw
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
The Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
The Fryderyk Chopin University of Music

Wydawca / Publisher:
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
The Academy of Fine Arts in Warsaw

Zespół redakcyjny / Editorial Committee:
Jagna Dankowska, Barbara Osterloff,
Agnieszka Szewczyk (sekretarz redakcji / editorial assistant),
Artur Tanikowski (redaktor naczelny / editor-in-chief)

Rada redakcyjna i recenzenci
Advisory Board and Reviewers:
prof. dr hab. Mieczysława Demska-Trębacz,
dr hab. Danuta Kuźnicka, dr hab. Joanna Sosnowska

Projekt / Design Marcin Władysław
DTP Studio headmade

Printed in Poland by Grupa KK, Radom
Nakład / print run: 1000 egz. / copies

Wśród wielu formacji i środowisk artystycznych, które w dwudziestoleciu międzywojennym działały w Warszawie, Grupa Artystek-Malarek Kolor¹ wyróżniała się szczególnie. Tworzyły ją koleżanki z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych: Elżbieta Hirszberżanka (1899-?), Gizela Hufnaglówna (1903-1997), Mary Litauerówna (1900-1992). Nie zdobyły wielkiej sławy, i choć ówczesna krytyka pozytywnie oceniała ich wspólne wystawy, to ich nazwiska rzadko pojawiają się w literaturze poświęconej sztuce międzywojnia. Do zapomnienia ich postaci przyczyniło się z pewnością zniszczenie ich przedwojennego dorobku artystycznego oraz fakt, że z różnych powodów – nie zaistniały szerzej w powojennym polskim życiu artystycznym.

Renata Piątkowska

2 ASPIRACJE MALARKI WARSZAWSKIEJ GRUPY KOLOR

„Do twórczości malarskiej kobiet odnosimy się na ogół z pewnym niedowierzaniem” – pisał przed blisko osiemdziesięciu laty Mieczysław Wallis, jeden z najbardziej przenikliwych krytyków międzywojennego dwudziestolecia. „Przyczyniają się do tego, między innymi dwa typy malarek. Jeden typ, to młode kobiety, u których talent malarski jest czemś w rodzaju urody dziewczęcej, olśniewającej, lecz krótkotrwałej. Z chwilą wyjścia za mąż przestają one malować (paralelę stanowią tutaj aktorki, które w sytuacji podobnej porzucają scenę). Typ drugi, to malarki, które wychodząc za malarzy, najczęściej swych nauczycieli, przejmują całkowicie ich sposób malowania, poddają się mniej lub więcej biernie wpływowi cudzej indywidualności”. By jednak oddać sprawiedliwość talentowi i osiągnięciom coraz liczniejszych w XIX i XX wieku artystek, dodawał: „Należy jednak stwierdzić bezstronnie, że w ostatnich kilkudziesięciu latach kobiety odegrały pewną rolę w dziejach malarstwa”².



Gizela Hufnaglówna

1
Pismo Grupy Artystek Malarek „Kolor” do Związku Stowarzyszeń Artystycznych powstałych na terenie Szkoły Sztuk Pięknych z dnia 17 kwietnia 1931. Na własnym papierze firmowym, jako siedzibę grupy artystki podały adres Mary Litauer: ul. Przejazd 11 m. 7.

2
M. Wallis, *Sztuki Plastyczne. Wystawa grupy artystek malarek „Kolor”*, „Robotnik” 1929, nr 26 (26.01), s. 2.

Do tej, tak już dziś mocno anachronicznej refleksji skłoniła Wallisa pierwsza wystawa grupy Kolor. Krytyk „Robotnika” uważał, że mimo pewnych niedociągnięć, właściwych debiutowi, wszystkie trzy malarki to artystki mające przed sobą obiecującą przyszłość. Swą recenzję podsumowywał słowami: „Podstawa do dalszej pracy jest znakomita: mając taką podstawę daleko zająć można. Ale każda z nich musi zdobyć jeszcze – styl własny”³.

Możemy się tylko domyślać powodów, dla których młode malarki zdecydowały się w 1929 roku wystąpić jako samodzielna grupa. Być może zachęcił je przykład kolegów ze studiów, którzy w 1925 roku utworzyli Bractwo św. Łukasza i w trzy lata później zadebiutowali wspólnie w warszawskiej Zachęcie. Do tej malarskiej konfraterni należeli tylko mężczyźni, co jednak mniej dziwi, gdy wiemy, że jej członkowie

nawiązywali do dawnych, średniowiecznych organizacji cechowo-rzemieślniczych. W tym samym roku, co grupa Kolor, w salach Zachęty wystawiało po raz pierwszy inne ugrupowanie, utworzone przez studentów i studentki Tadeusza Pruszkowskiego – Szkoła Warszawska. Artystki Koloru postanowiły jednak rozpocząć swą karierę jako grupa czysto kobieca i w ten sposób wyróżnić się na warszawskiej scenie artystycznej.

Dużą rolę odgrywały zapewne względy praktyczne. Z pewnością łatwiej było zadebiutować jako grupa, dzieląc koszty wynajęcia sali, oprawy obrazów czy druku katalogu. Niebagatelne znaczenie miały też więzy przyjaźni, które potoczyły je w czasie studiów i które przetrwały aż do śmierci. Członkinie grupy Kolor łączyło też żydowskie pochodzenie, choć nie wiemy, czy fakt ten miał dla nich inne, poza

Gizela Hufnaglówna, Pasieka (Ule), 1931, Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie



osobistym, znaczenie. Można zaryzykować stwierdzenie, że w ich ówczesnym życiu i twórczości nie odgrywało to istotnej roli, bowiem nie znajdujemy na ten temat żadnych przekazów. Niewiele wiemy o ich rodzinach, kilka szczątkowych informacji możemy podać za aktami studenckimi warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Hirszberżanka i Hufnaglówna urodziły się w Warszawie, w rodzinach zasymilowanych i spolonizowanych. Brat Gizeli, Leon Hufnagel był lekarzem, ona sama kształciła się w prywatnym ośmioklasowym Gimnazjum Filologicznym Żeńskim Krystyny Malczewskiej i w 1922 roku rozpoczęła studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego⁴. Hirszberżanka w 1916 roku ukończyła pensję Antoniny Walickiej⁵. Mary Litauerówna urodziła się w Wilnie, gdzie w 1916 roku skończyła siedmioklasowe gimnazjum⁶. Wszystkie pochodziły więc z rodzin na tyle dobrze sytuowanych, by zapewnić córkom wykształcenie oraz wystarczająco otwartych, by pozwolić młodym dziewczynom (w chwili rozpoczęcia studiów Litauerówna miała 19 lat, Hirszberżanka 17) na studia artystyczne, co w przypadku Litauerówny wiązało się także z wyjazdem do dalekiej Warszawy.

O ich związkach z polską kulturą i historią oraz o patriotycznym zaangażowaniu mówią znajdujące się w aktach studenckich zaświadczenia o pracach społecznych – w czasie walk z bolszewikami w 1920

roku: w kołach opieki nad żołnierzem polskim przy Komitecie Obrony Państwa (Litauerówna) czy w Kole Polek miasta Warszawy i Kole Inteligencji w Wspólnej 39 (Hufnaglówna, wówczas uczennica VIII klasy gimnazjum)⁷. Z ich adresów wynika, że zamieszkiwały z dala od dzielnicy żydowskiej. Nie wystawiały w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych, nie brały też udziału w żadnej żydowskiej wystawie. Ich debiutancki pokaz w 1929 roku odbył się w lokalu Związku Zawodowego Artystów Polskich przy ulicy Marszałkowskiej 69, później wystawiały w salonie Czesława Garlińskiego (1930) oraz w Instytucie Propagandy Sztuki (1931, 1933), choć trzeba zaznaczyć, że we wszystkich tych salonach

4

Akta studenckie SSP, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

5

Tamże.

6

Tamże. W podaniu o przyjęcie do szkoły z 3 października 1923 r. Litauerówna napisała, że „świadcstwo i patent z ukończenia gimnazjum został wywieziony do Rosji, miasta Połtawy” i przedstawiła świadectwo przejścia do VII klasy gimnazjum.

7

Akta studenckie SSP, dz. cyt.



Gizela Hufnaglówna, Rynek w Kazimierzu, ok. 1930, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym

8

M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*, w: *Z problemów literatury XX wieku*, t. II, Warszawa 1965, s. 55.

9

Pismo Grupy Artystek Malarek „Kolor” do Związku Stowarzyszeń Artystycznych powstałych na terenie Szkoły Sztuk Pięknych z dnia 17 kwietnia 1931. Archiwum Mariusza Tchorka.

10

I. Kossowska, „Nauczyciel szczęścia”. *Tadeusz Pruszkowski i jego legenda*, [w:] *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII-XX wieku*, red. D. Konstantynów, Warszawa 2008, s. 255.

11

Materiały biograficzne dotyczące Mary Litauer-Schneider zawdzięczam Teresie Gierzyńskiej, za co bardzo jej dziękuję.

12

Biografia Mary Litauer-Schneider oparta na materiałach z Archiwum ASP w Warszawie oraz tekście Teresy Gierzyńskiej.

13

Akta studenckie SSP, dz. cyt.



wystawowych swe prace pokazywali także artyści blisko związani z żydowskim ruchem narodowym, m.in. Józef Śliwniak czy Feliks Frydman.

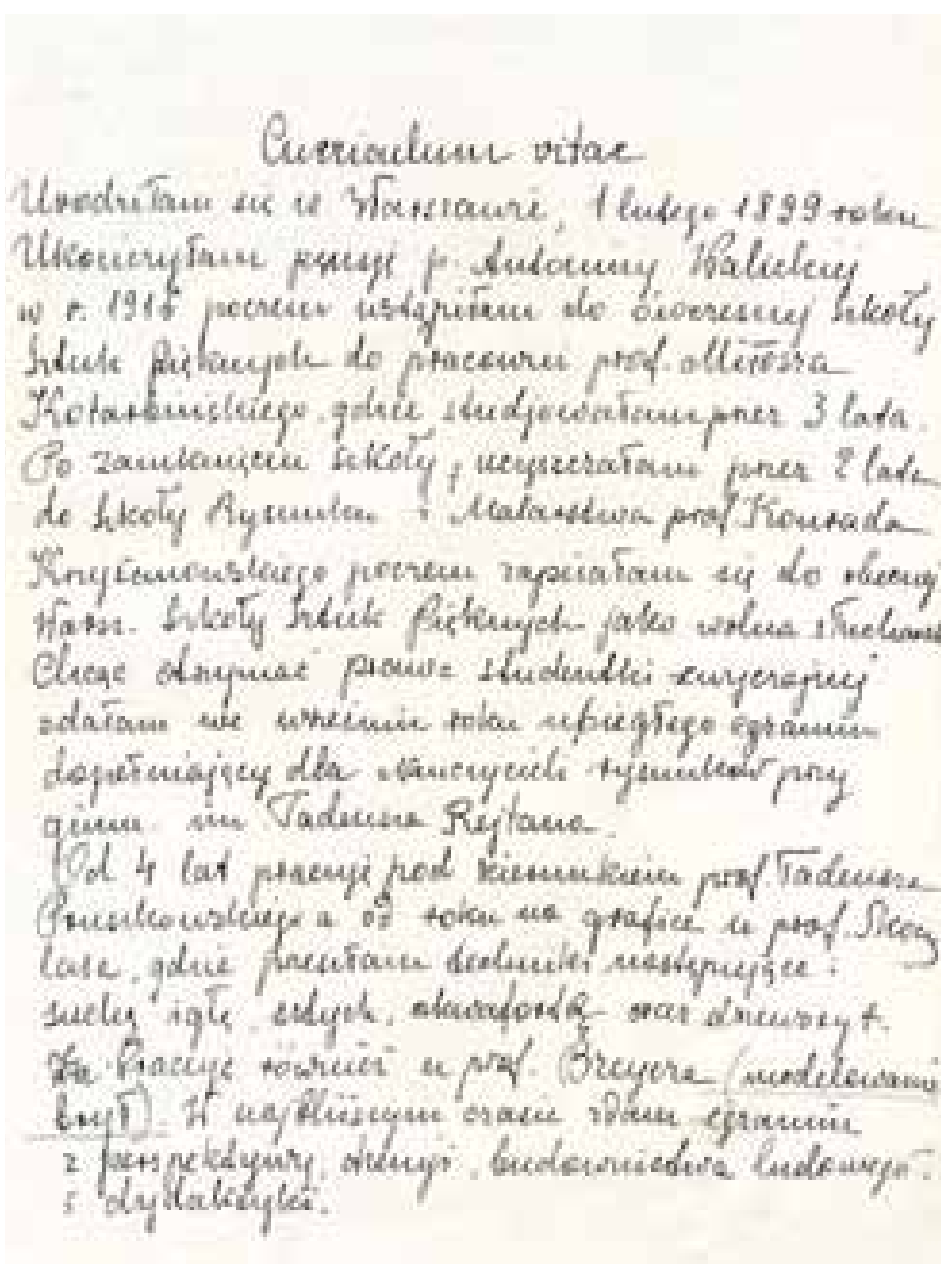
Działalność w ramach grupy Kolor, choć trwała krótko (1929-1933), pomogła malarkom zdefiniować swą tożsamość artystyczną, rozpocząć karierę, zaprezentować się publiczności. Stowarzyszenie się młodych twórców w grupy jest częste, gdyż to właśnie wspólne wystąpienia wzmacniają siłę przekazu i oddziaływania, a wsparcie rówieśników ma ogromne znaczenie u progu kariery. W przypadku grupy Kolor najbardziej interesująca jest dla nas kobieca wspólnota, która być może była odpowiedzią na męskie braterstwo łukaszowców. Poprzez wspólne przedsięwzięcie organizacyjne, jakim był Kolor, budowały one także swą tożsamość kobiecą. Określały się bowiem nie tylko jako artystki, ale także jako kobiety, które są niezależne, a ich sztuka jest wolna od wszelkich nakazów i zakazów. Debiutujące w wolnej Polsce malarki, nie czuły już ciężaru sztuki narodowej ani polskiej, ani żydowskiej. Najważniejsze dla nich były swoboda twórczej ekspresji, indywidualny rozwój artystyczny.

Wydaje się, że u źródeł powołania oddzielnej grupy leżały nie tylko cele pragmatyczne i towarzyskie, lecz podobne zainteresowania i poszukiwania artystyczne. Można więc powiedzieć, za Michałem Głowińskim, że tworzyły jednocześnie grupę sytuacyjną i programową⁸. Malarki wysoko ceniły swą wspólną działalność, o czym świadczyć może chociażby list, który skierowały do Związku Stowarzyszeń Artystycznych powstałych na terenie Szkoły

Sztuk Pięknych, kiedy nie otrzymały zaproszenia na zebranie organizacyjne Związku. „Skądinąd – czytamy w liście – według posiadanych przez nas wiadomości istnieje zamiar pominięcia nas przy ustalaniu list członków-założycieli związku. Czujemy się tem dotychczasowem pominięciem skrzywdzone, tem więcej, że na zasadzie spotykanej opinii nie ma podstaw do twierdzenia, abyśmy naszą pracą przyniosły ujmę Szkole, konstatujemy brak wszelkich powodów do wyeliminowania nas z listy członków-założycieli – szczególnie, iż mamy być jedyną grupą w ten sposób pokrzywdzoną”⁹.

Niewątpliwie studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych odegrały ogromną rolę w ukształtowaniu ich twórczości, zwłaszcza jeśli za nauczyciela ma się postać tak niezwykłą, jak Tadeusz Pruszkowski, który „miał charyzmatyczną moc przyciągania do swej pracowni studentów bez narzucania im własnej wizji artystycznej i rygorystycznego wpajania akademickich kanonów. Rubaszny dowcip, tolerancyjność i głębokie pokłady emocjonalnego ciepła – to cechy, jakie adepci warszawskiej Akademii nieomylnie kojarzyli z postacią »Prusza« czy »kochanego Grubasa«, jak go nazywano”¹⁰.

Młodsza o kilka lat od koleżanek Hufnaglówna od początku (czyli od 1925 roku) studiowała w pracowni Pruszkowskiego. Litauerówna, kiedy po raz pierwszy przyjechała do Warszawy w 1919 roku, uczyła się w pracowni prof. Stanisława Lentza. W roku 1920 przeniosła się do Krakowa, gdzie w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych studiowała dwa lata u Wojciecha Weissa, który, jak podaje Teresa Gierzyńska, pozostał jej mistrzem do końca życia¹¹. Później wyjechała do Berlina, gdzie poznała twórczość Aleksandra Archipenki (jak napisała w życiorysie, przez rok malowała w jego pracowni), Wassily’ego Kandinskiego, Paula Klee. Do Warszawy powróciła w roku 1923, aby kontynuować studia w Szkole Sztuk Pięknych, tym razem w pracowni Pruszkowskiego oraz na Wydziale Grafiki¹². W latach 1916-1918 Elżbieta Hirszberżanka także uczyła się w warszawskiej SSP, w pracowni Miłosza Kotarbińskiego, zaś po zamknięciu szkoły przez dwa lata była uczennicą w Szkole Rysunku i Malarstwa Konrada Krzyżanowskiego. Kilka lat później, w 1923 r., podobnie jak jej koleżanki, wybrała pracownię Pruszkowskiego¹³.



Życiorys Elżbiety Hirszberżanki

6 W chwili debiutu artystki były już dojrzałymi kobietami (Litauerówna miała 29 lat, Hufnaglówna 25, zaś Hirszberżanka 30) i malarkami o wyraźnie określonych artystycznych upodobaniach. Nie przypadkiem wybrały „kolor” za nazwę swej grupy, bowiem odzwierciedlała ona ich zainteresowania i twórcze poszukiwania. „Po Formistach, po Rytmie – Kolor mówi wyraźnie o przesunięciu się punktu ciężkości malarstwa w dziedzinie barwy” – pisał Michał Weinzieher, krytyk „Naszego Przeglądu” w recenzji z ich pierwszej wystawy. „Młode reprezentantki nowej grupy, wybierając tę nazwę i stawiając sobie, tym samym niejako rozwinięcie kolorystycznych wartości malarstwa, wyczuły doskonale potrzebę czasu, wyrażającą się w malarstwie współczesnym w tęsknocie za barwnym ożywieniem obrazu, w usiłowaniach jak najszerszego rozwinięcia możliwości palety malarskiej”¹⁴.

Już pierwsza, otwarta w styczniu 1929 roku wystawa grupy spotkała się z uznaniem warszawskiej krytyki, która pozytywnie oceniła prace artystek. Nie brakowało jednak (zgodnych zresztą) głosów, że te obiecujące malarki zbyt ulegają wpływowi swego mistrza i profesora, Tadeusza Pruszkowskiego. „Szkoła nauczyła je wiele – nauczyła je przede wszystkim dobrych zasad kompozycji i tajników malarskiego rzemiosła” – pisał Konrad Winkler¹⁵, natomiast Wacław Husarski dodawał: „Wystawa ta dała nam być poznać ogromne zalety pedagogiczne Pruszkowskiego – wszystkie trzy malarki wykazały już przy tym pierwszym występie duże obycie się z techniką malarstwa olejnego – mówiła nam natomiast niewiele o indywidualności artystek: sztuka ich mało jeszcze dawała zdobyć własnych, pozaszkolnych”¹⁶.

Podobnie Wallis pisząc o ich twórczości, zauważył, że „w swym postimpresjonizmie są one bliższe manierze samego Pruszkowskiego, niż członkowie Bractwa św. Łukasza. Wszystkie one malują płynnie, tłusto, szerokimi, zamaszystymi pociągnięciami pędzla. Wszystkie one posiadają pewną charakterystyczną srebro-różowo-błękitną gamę barwną. Hirszberżanka maluje ze szczególnym upodobaniem martwe natury, Hufnaglówna pejzaże, powietrze i wodę (często powtarzający się u niej motyw łodzi u brzegu, widzianych z góry), Litauerówna – malownicze zaułki Wilna i Kazimierza nad Wisłą. Wszystkie one umieją tworzyć lekkie, świeże, przyjemne w kolorze obrazy. Podstawa do dalszej pracy jest znakomita: mając taką podstawę daleko zająć można. Ale każda z nich musi zdobyć jeszcze – styl własny”¹⁷.

Przytaczam obszernie fragmenty ówczesnych recenzji, albowiem z tamtych czasów zachowały się jedy-

14 M. Weinzieher, „Kolor”. Wystawa grupy malarskiej w Zw. Zaw. Polskich Art. Plastyków, „Nasz Przegląd” 1929, nr 20 (20.01), s. 9.

15 K. Winkler, „Plastyka, „Droga” 1930, nr 5, s. 426.

16 W. Husarski, Z. Salomu Cz. Garlińskiego. Grupa „Kolor”, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 26 (29.06), s. 519.

17 M. Wallis, dz. cyt., s. 2.

18

M. Sterling, *Plastyka*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 7 (17.02), s. 5.

19

K. Winkler, dz. cyt., 426.

20

W. Husarski, dz. cyt., s. 519.

21

M.I. [M. Teter], *Wystawa Grupy Art. „Kolor” (Salon sztuki Cz. Garlińskiego)*, „Gazeta Polska” 1930, nr 141 (25.05), s. 6.

22

Tamże.

nie pojedyncze prace artystek i trudno jest oparciu o tak skromną podstawę zrekonstruować ich przedwojenną twórczość. Musimy więc zawierzyć krytykom, czarno-białym reprodukcjom zamieszczonym w prasie i kilku znanym nam obrazom: *Dziewczynce z akwariem* z 1928 roku Elżbiety Hirszberżanki, kazimierskim pejzażom Gizeli Hufnaglówny (*Fragment rynku ze studnią, Ule*) i ciekawym drzeworytom Mary Litauer-Schneider, w których artystka umiejętnie operująca mocnym, zróżnicowanym cięciem, podkreśla dynamizm narastających brył i buduje kontrast (*Kazimierz nad Wisłą*).

Mieczysław Sterling na łamach „Wiadomości Literackich” podsumował udany debiut grupy Kolor: „Wszystkie trzy są malarkami poważnie traktującymi swoje prace, ale wszystkie trzy już temi pracami stoją nieraz na granicy szablonu. Pejzażyści wpadają w rutynę nastroju, a malarki martwych natur i ludzkich postaci – w rutynę powagi. Litauerówna ulega zbyt bezbronnej własnej uczuciowości i rozpущa we mgle nastroju wartości barwne, które zatrzymane i zrealizowane w spokojnych obrazach ulic wileńskich, wykazują duże zadatki talentu. Hufnaglówna opanowana uczuciowo, umie różnicować kolory i formy, na pozór zatopione we mgle i wydobywa dobre efekty świetlne. (...) Hirszberżanka w swoich pracownitych obrazach najbardziej zbliża się do Bractwa św. Łukasza i w pewnym akademizmie zatracza własną osobowość”¹⁸.

Kolejna wystawa, otwarta w czerwcu 1930 roku w salonie Garlińskiego przy ulicy Mazowieckiej pokazała artystki dojrzsze, pewniejsze swej malarzkiej drogi. Litauerówna i Hirszberżanka spędziły ten rok w Paryżu, co wielce przysłużyło się obydwu malarkom, bowiem – jak pisał Konrad Winkler – „pierwsza wyniosła stamtąd lekki dotyk pędzla i pojęła co to jest wibracja koloru – druga pogłębiła swą wiedzę o konstruowaniu malowidła figuralnego”¹⁹. Hufnaglówna pozostała w kraju, jednak nie przeszkodziło jej to w artystycznym rozwoju, co docenił Wacław Husarski, pisząc, że „postęp, który daje się zauważyć w jej pracach jest wynikiem raczej pracy nad samą sobą niż wpływów obcych. Praca ta idzie przytem na razie w kierunku wewnętrznym. Wystawione krajobrazy mają niekiedy głębsze akcenty liryzmu, który zdaje się być istotą temperamentu artystki. Jej dosyć konwencjonalne dawniej szarości stały się obecnie bardziej wyszukane, a ich przyćmiona gama wytwarza właśnie ów akcent melancholii, stanowiącej wdzięk jej obrazów”²⁰.

Twórczość Litauerówny i Hufnaglówny była już wtedy w zasadzie ukształtowana. Dla obydwu kolor pozostał najważniejszym malarskim wyzwaniem, właśnie barwą budowały kompozycję i klimat obrazów. Mieczysław Teter uważał, że Litauerówna „przoduje na wystawie pod względem wartości czysto malarskich swych prac”²¹. Jednak w łatwości operowania barwą i fakturą, charakteryzującej „specyficznie malarski jej temperament”, widział niebezpieczeństwo poprzestawania „na łatwych malarskich efektach, powierzchowność w traktowaniu artystycznych problemów, zupełny niemal brak logicznej myśli kompozycyjnej”²².



Elżbieta Hirszberżanka, *Martwa natura ze skrzypcami*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym

„W pracach Hufnaglówny uderza najbardziej skondensowana emocjonalność, która przemawia z jej obrazów” – pisał Michał Weinzieher. „Z pejzaży artystki emanuje nastrojowa poezja, która świadczy o głębokim odczuwaniu natury. (...) Do tej pory Hufnaglówna używała barw przytłumionych, lubowała się w półtonach, w niuansach szarych i brunatnych, obecnie spotykamy na wystawach obrazy o silniejszych, śmielszych kontrastach barwnych. Śmiało używanie silnych podkreśleń czerwonych i zielonych na tle przytłumionych tonów ukazuje Hufnaglównę w nowym świetle ostrego temperamentu kolorystycznego, który do tej pory nie przemawiał w pełni”²³. Niewiele można powiedzieć o twórczości Hirszberżanki, poza przytoczeniem słów krytyków. „Hirszberżanka różni się od swych towarzyszek zarówno tematem swych prac, jak i zamiłowaniem formalnymi. Malarka reprezentuje na wystawie sztukę najbardziej akademicką, w której panuje dążenie do skończoności i poprawności”²⁴. Konrad Winkler dodawał: „Hirszberżankę więcej zajmuje postać ludzka aniżeli pejzaż. W swych studiach portretowych udaje jej się często wywołać wrażenie całości kompozycyjnej, dobrze związanej z tłem malowidła”²⁵.

ASPIRACJE



Mary Litauer, Targ w Kazimierzu nad Wisłą, drzeworyt, Muzeum Narodowe w Warszawie



Mary Litauer, Pejzaż z Kazimierza nad Wisłą, drzeworyt, Muzeum Narodowe w Warszawie



Mary Litauer, Widok Kazimierza nad Wisłą, drzeworyt barwny, Muzeum Narodowe w Warszawie



Mary Litauer, Sielanka

23

M. Weinzieher, *Wystawa grupy „Kolor”*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 154 (3.06), s. 9.

24

Tamże.

25

K. Winkler, *Wystawa grupy artystów „Kolor” w salonie Garlińskiego*, „Przegląd Wieczorny” 1930, nr 126 (2.06), s. 5.

26

Tamże.

27

M.I., *Wystawa Grupy*, s. 6.

28

Katalog Wystawy: Grupy Plastyków Nowoczesnych. Konstatego Mackiewicza. Grupy „Kolor”. Kazimierz Dolny w malarstwie, Instytut Propagandy Sztuki, 10.06 – 10.07.1933.

Winkler uważał, że „wszystkie trzy malarki znajdują się bezsprzecznie w interesującym stadium dorobienia się własnego malarskiego światopoglądu”²⁶, natomiast Teter był bardziej dużo bardziej surowy (i protekcyjny) w swej ocenie: „O całej grupie można powiedzieć, że artystyczny jej dorobek jest miłym zjawiskiem i sympatyczną zapowiedzią na przyszłość. Zapowiedzią czego? Nie wiadomo dokładnie, gdyż wszystkie trzy malarki nie przejawiają jeszcze dostatecznie określonej, silnie zindywidualizowanej fizjonomii artystycznej. Sporo umieją – ale nic jeszcze wyraźnie nie mają pono do powiedzenia”²⁷. Ostatni raz malarki, tym razem bez Elżbiety Hirszberżanki, która była wtedy w Paryżu, wystąpiły jako grupa Kolor w 1933 roku na wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki, na której pokazały widoki z Sandomierza i Kazimierza nad Wisłą oraz liczne studia pejzażowe²⁸. Mary Litauer w 1935 roku poślubiła kolegę z Akademii, Romana Schneidera i kontynuowała swą twórczość, pokazując prace na wystawach zbiorowych



Mary Litauer, Uliczka w Markach, drzeworyt barwny, kolorowany, Muzeum Narodowe w Warszawie

w Instytucie Propagandy Sztuki, podobnie jak czyniła to Gizela Hufnaglówna. Dla obydwu pejzaż pozostał ulubionym tematem, choć malowały także sceny figuralne i portrety, a kolor wciąż był najważniejszym elementem ich twórczości.

Wybuch II wojny światowej i najazd hitlerowskich Niemiec na Polskę zamknął na zawsze epokę, w której rozkwitał talent i twórczość malarek grupy Kolor. Mało wiemy o ich wojennych losach. Zagrożone z powodu żydowskiego pochodzenia, Hirszberżanka i Hufnaglówna ukrywały się na fałszywych papierach po tzw. stronie aryjskiej. Gizela Klimaszewska (tego wojennego nazwiska używała po wojnie), w „liście polecającym” koleżankę ze studiów w warszawskiej ASP (i sąsiadkę z Saskiej Kępy) Zofię Czaszniczką, skierowanym do Żydowskiego Towarzystwa

Krzewienia Sztuk Pięknych pisała o pomocy, jakiej Czaszniczka udzieliła jej w czasie okupacji²⁹.

Najmniej wiemy o wojennych losach Elżbiety Hirszberżanki, ale znów pomocą będą dla nas archiwa Akademii Sztuk Pięknych, w którym zachowało się „Zaświadczenie” z 27 czerwca 1957 roku, podpisane przez Aleksandra Rafałowskiego, rektora Akademii, w którym czytamy: „Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie stwierdza niniejszym – na podstawie zachowanych dokumentów i oświadczenia prof. Eugeniusza Arcta i Antoniego tyżwańskiego, że Elżbieta Hirszberg (obecnie Elżbieta Malinowska) otrzymała absolutorium z malarstwa w 1929 roku. Zaświadczenie wydaje się celem przedłożenia w Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie”³⁰. Najprawdopodobniej okupacyjne nazwisko Hirszberżanki – Malinowska – sugerować może, iż, podobnie jak Hufnaglówna, przeżyła ona okupację po tzw. stronie aryjskiej.

Zupełnie inne były wojenne koleje losów Litauerówny, która wraz z mężem znalazła się na terenach okupowanych po 17 września 1939 roku przez Związek Radziecki. Oboje zostali aresztowani, Mary wkrótce wywieziono do łagru w Marińsku koło Nowosybirsk. W 1941 roku odzyskała wolność na mocy amnestii i przedostała się do Buzułuku, gdzie formowana była armia polska pod dowództwem generała Władysława Andersa. W obozie powstały rysunki, które tworzą „tekę buzulucką” – żywy zapis tamtych historycznych wydarzeń. W 1942 roku Litauerówna i jej mąż (który również przebywał w łagrze) zostali ewakuowani wraz z wojskiem do Iranu. Po wojnie Schneiderowie osiedli w Kanadzie, gdzie Mary nadal tworzyła swe pełne koloru i żywotowości obrazy³¹.

Dorobek członkiń grupy został zniszczony, rozproszony i zapomniany. Warto jednak przypomnieć ich sylwetki, nie tylko dlatego, że tworzyły zapewne jedyną w międzywojniu czysto kobiecą grupę artystyczną.

Mimo, iż związane były z SSP i prof. Tadeuszem Pruszkowskim, zdecydowały się na niezależną i samodzielną działalność artystyczną, nie pozostając pod bezpośrednim protektoratem „Prusza”. Ich życie i postawa artystyczna można uznać za reprezentatywne dla dużej grupy twórców pochodzenia żydowskiego, którzy w dwudziestoleciu międzywojennym całkowicie identyfikowali się z polską sztuką i kulturą.

* Wszystkie archiwalia publikowane w tekście pochodzą z Archiwum ASP w Warszawie.

Renata Piątkowska – dr historii sztuki, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Od lat zajmuje się sztuką i kulturą żydowską. Autorka licznych publikacji, w tym książki *Między „Ziemiańską” a Montparnassem. Roman Kramszyk (Warszawa 2004)*. Pracowała w Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego, gdzie była kuratorką wielu wystaw m.in.: *Maurycy Trębacz 1861–1941 (1993)*, *Artur Markowicz 1872–1934 (1995)*, *Roman Kramszyk (1885–1942) (1997)*, *Przyjaciele. Simon Mondzain, Jan Hrynkowski, Wacław Zawadowski (1999)*; *Nasi bracia starsi. Malarstwo, grafika i rysunki z kolekcji Żydowskiego Instytutu Historycznego (2004)*. Od 1999 roku pracuje w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie.

29

Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych/61, list Gizeli Klimaszewskiej z 19 maja 1949 r., bez paginacji.

30

Akta studenckie SSP, dz. cyt.

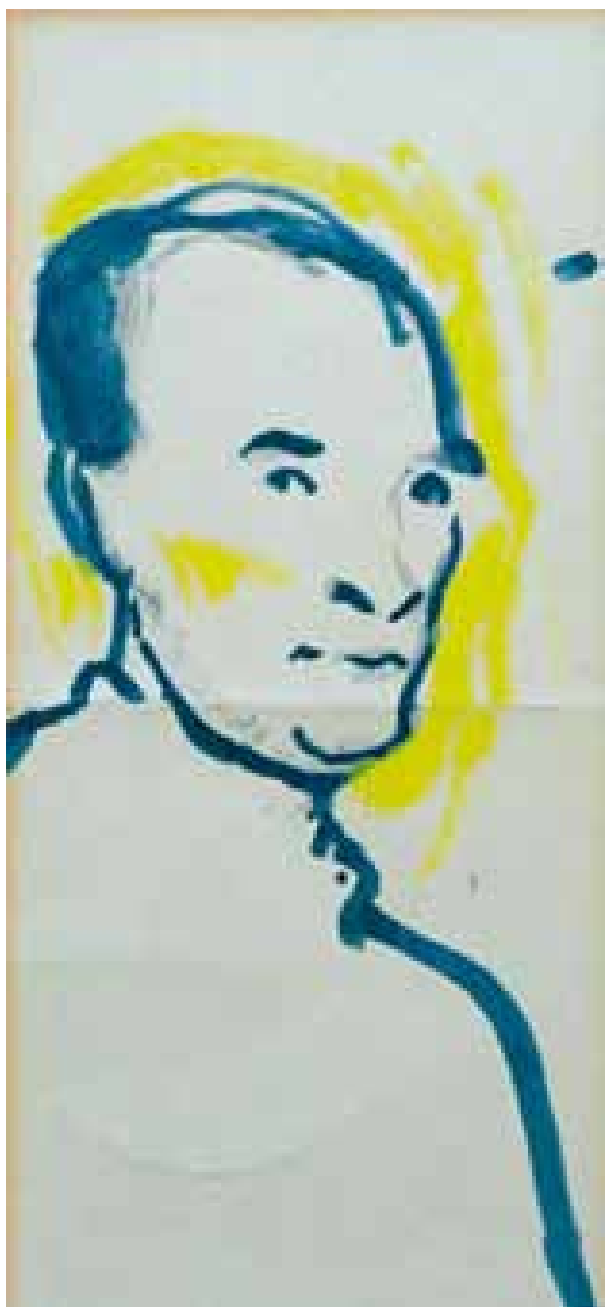
31

Na podstawie biografii Teresy Gierzyńskiej.

DŁUG WYOBRAŹNI WOBEC HISTORII?

O TOŻSAMOŚCI NACHTA-SAMBORSKIEGO W ZWIERCIADLE PÓŹNYCH OBRAZÓW

ASPIRACJE 10



Kilka miesięcy po śmierci Artura Nacht-Samborskiego Jacek Sempoliński pisał: „Malarstwo Nacht-Samborskiego to już historia. Nie na tyle jednak, by można było je jasno określić, zobiektywizować”.¹ Choć miało to miejsce jeszcze przed objawieniem się szerokiej publiczności całego Nachtowego oeuvre, w tym obrazów, o których istnieniu nie wiedzieli nawet nieliczni bliscy przyjaciele artysty, słowa te zachowują aktualność. I dzieje się tak mimo, że dla wielu rozpoznanie twórczości Nacht-Samborskiego, związane z jego wystawą monograficzną², ustanowiło kanon jego twórczości. Dziś kolejne pokazy – od Warszawy, przez Sanok, po Poznań³ – uzmysławiają, że także inna myśl Sempolińskiego, wyrażona w przytoczonym tekście pozostaje trafna: „Na pewno (...) obrazy jego mają w sobie stałą gotowość, by przekraczać kanony”⁴.

1.

J. Sempoliński, *Stefan Nacht-Samborski (1898-1974). Wspomnienie pośmiertne*, „Biuletyn ZPAP” 1975, nr 1; cyt. za: Idem, *Władztwo i sztuka. Myśli o sztuce*, wybór, opracowanie i wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Tysiak, Lublin 2001, s. 227.

2.

Artur Nacht-Samborski 1898-1974, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1999, kurator: Maria Gołąb. Katalog tej wystawy do dziś uważany jest za podstawowe kompendium wiedzy o twórczości Nacht-Samborskiego.

3.

Artur Nacht-Samborski. *Portrety*, Galeria Fibak, Warszawa 2002; *Artur Nacht-Samborski. Dotyk abstrakcji*, Galeria aTAK, Warszawa, październik – grudzień 2007, kurator: Jerzy Wojciechowski; *Artur Nacht-Samborski (1894-1974). Malarstwo postaci – postacie malarstwa*, Muzeum Historyczne w Sanoku, czerwiec – wrzesień 2009, kurator: Wiesław Banach; *Artur Nacht-Samborski. Pamięć motywu*, Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu, sierpień – wrzesień 2009, kurator: Zofia Starikiewicz.

4.

J. Sempoliński, op. cit., s. 227.

5.

„Mechanizm wyparcia w podświadomości i zatajania pewnych treści własnego doświadczenia przed samym sobą (ale i przed innymi ludźmi) służyć może, paradoksalnie, przywróceniu poczucia ciągłości własnej tożsamości, utwierdzeniu się jednostki w przekonaniu o kontynuacji przebiegu swego życia oraz wzmocnieniu poczucia spójności całej swojej biografii”.

Por. M. Melchior, *Zagłada a to samoś. Polscy żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”*. Analiza doświadczenia biograficznego, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2004, s. 428.

6.

Por. W. Baraniewski, *U ywałem sobie bez adnych hamulców*, [w:] *Artur Nacht-Samborski. Dotyk abstrakcji*, kat. wystawy, Galeria aTAK, Warszawa 2007, s. 21.

7.

Opieram się tu przede wszystkim na: J. Ładnowska, *Biografia a*, [w:] *Artur Nacht-Samborski. Z pracowni artysty – obrazy, rysunki, szkice, fotografie, dokumenty*, kat. wystawy, red. J. Ładnowska, Muzeum Sztuki w Łodzi 1989, s. nłb; M. Gofq, *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Artur Nacht-Samborski 1898-1974*, op. cit., s. 59-60; rozmowa z siostrzeńcem artysty, Romanem Wachsem w Jeruzolimie w sierpniu 2009 r.

Przed wojną i pod okupacją

Piszący o obrazach Nachta powołują się zwykle z jednej strony na „świadectwo oka”, z drugiej na wypowiedzi osób bliskich malarzowi, spośród których dwie zasługują na szczególną uwagę. Adolf Rudnicki i Jerzy Stajuda to postacie wtajemniczone w twórczość i losy Nachta na tyle by uznać, że wspomnienia o nim wiarygodnie dopełniają przynajmniej dwa z trzech rozdziałów życiorysu malarza: wojenny i powojenny. Pamiętamy wszak, że sam Nacht ukrywał czy zacierał rozmaite wątki swej biografii⁵, a z drugiej strony mamy świadomość, że relacje, o których mowa, mają niekiedy charakter silnie mitotwórczy⁶. Jeśli celem tego tekstu jest próba oglądu późnych obrazów Nachta w odniesieniu do jego złożonej tożsamości, to za zasadne uznać należy przypomnienie niektórych faktów z biografii artysty⁷.

Artur Nacht (ur. 1898 r.) pochodził z zamieszkałej w Krakowie żydowskiej rodziny kupieckiej. Mieszkanie Nachtów mieściło się przy ul. Koletek 4, a ojciec przyszłego malarza, Julian (Juliusz, Joel) Nacht prowadził sklep z galanterią przy ul. Stradom 5. Edukacja to rozmaite świeckie szkoły średnie, a potem studia na krakowskiej ASP rozpoczęte w 1917 r. i nigdy formalnie nieukończone, co po wojnie przysporzyło malarzowi poważnych kłopotów wobec biurokracji akademickiej za realnego socjalizmu. Pobyt w Berlinie wraz z Jankielem Adlerem (1920–1923) owocuje m.in. zawarciem znajomości z Zygmuntem Menkesem i Alfredem Aberdamem, pochodzącymi ze Lwowa malarzami polsko-żydowskimi, którzy wkrótce związali się ze środowiskiem École de Paris. Przyjaźń z Menkesem to nie tylko wspólne plenery na hiszpańskich Balearach (1934 i 1935), ale też pojedyncze spotkania powojenne, a przede wszystkim



Juliusz Nacht, ojciec Artura Nachta-Samborskiego w mieszkaniu przy ul. Koletek w Krakowie

długoletnia korespondencja z mieszkającym w Stanach Zjednoczonych artystą. Związanie się ze środowiskiem kapistów, wraz z którymi znalazł się w 1924 roku w Paryżu, ukształtuje krąg towarzyski i wpłynie na wybory artystyczne Nachta. Ale we Francji (i w Polsce) utrzymuje kontakty i wystawia również z artystami spoza kręgu kapistów, niejednokrotnie polsko-żydowskimi. Poznaje Eugeniusza Eibischa, być może w ulubionym przez kapistów pensjonacie w La Ciotat, prowadzonym przez Jadwigę Jakimowiczową, siostrę Leopolda i Maurycego Gottliebów; w Paryżu koleguje z Romanem Kramsztykiem. Gdy Nacht wróci do Polski (długo po innych kapistach, bo dopiero w styczniu 1939 roku), zamieszka w Krakowie tuż obok rodziców, przy ul. Koletek 3.

Po wybuchu wojny cała rodzina ucieka do Lwowa. Podczas okupacji niemieckiej Nacht mieszka po „stronie aryjskiej”, choć – jak wspomina Roman Wachs – łóżko ma w getcie, w którym przebywają jego najbliżsi. Jeszcze w 1941 roku, przed wkroczeniem Niemców, umiera matka artysty, Salomea (Sara) z Weindlingów, a w getcie ginie jego siostra Róża i jej mąż. W 1942 roku przyjaciele Nachta, m.in. Józefa i Marian Wnukowie, Janusz i Jadwiga Strzałecy, także Maria Jarochowska pomagają artyście w wyjeździe ze Lwowa. Nacht jedzie najpierw do Krakowa, potem do Warszawy. Z pomocą przyjaciół wydobywa z lwowskiego getta swego ojca, brata Marka i siostrę Stefę z dziećmi i mężem. Wszyscy ukrywają się odtąd w Warszawie i poza nią.

Stefa (Charlotta) Wachs i jej brat Artur Nacht-Samborski na plaży w Bat Yam



Nowa tożsamość, nowa sytuacja

29 września 1942 r. w parafii kościoła rzymsko-katolickiego pw. Św. Aleksandra w Warszawie malarz otrzymał akt urodzenia i chrztu na nazwisko Stefan Ignacy Samborski, syn Józefa i Zofii ze Szkudelskich. Pod tym nazwiskiem meldował się pod kolejnymi warszawskimi adresami, miał na nie wystawioną – oprócz kenkarty – także legitymację ZZPAP. W Warszawie był szantażowany, uniknął zagrożenia udając, że jest kimś ważnym „w organizacji”. Podczas okupacji prawie nie malował. Miał żywe kontakty z Adolfem Rudnickim, chodził ulicami Warszawy, bywał w kawiarniach. Sam pomagał innym. Był w kontakcie z „Żegotą” (Radą Pomocy Żydom). Ze Strzateckim pojechał do Krakowa, by wydobyć niezbędne do przeżycia zasoby, ukryte w sklepie ojca. Brał udział w wystawie w Salonie Sztuki Nike Karola Tchorka. Po powstaniu warszawskim znalazł się w Pruszkowie, potem w Milanówku, gdzie wraz z Cybisami i swą przyjaciółką Heleną Berger znalazł schronienie w domu Jana Szczepkowskiego. W 1945 roku po wyjeździe za granicę Heleny Berger, artysta wiąże się z Leonią Janecką (Leonią Nadelman); przyjaźń ta przetrwa do końca życia. W lutym 1946 roku malarz zarejestrował się w Centralny Komitecie Żydów Polskich, podając swoje personalia: „Artur Stefan Nacht Samborski”. W rubryce „sposób przetrwania” widnieje wpis: „jako aryjczyk”, zaś rubrykę „Adres dla korespondencji / nazwisko przybrane” malarz wypełnił, podając „Samborski Stefan, Saska Kępa, Walecznych 7”.⁸

Tuż po zakończeniu wojny (w latach 1946–1949) został profesorem malarstwa w PWSSP w Sopocie. Jego ojciec w tym czasie wrócił do Krakowa. Rok 1950 okazał się datą istotną dla losów rodziny Nachtów (i Wachsów). W jej tonie występowały różne stanowiska w stosunku do spraw żydowskich i polskich, determinujące decyzje o wyborze miejsca do życia wobec zachodzących zmian – zaostrzającego się kursu komunistycznej władzy z jednej strony, zaś powstania państwa Izrael z drugiej strony. Umacniający się w Polsce stalinizm dążył m.in. do zdławienia rozmaitych form odradzającego się w pierwszych powojennych



Głowa męska w półprofilu,
ok. 1965-1970 kolekcja Hanny Sachs

latach żydowskiego życia społecznego, kulturalnego i religijnego⁹, a do myślenia dawał także stosunek komunistycznych władz do takich wydarzeń, jak pogrom kielecki (1946).

Wiosną 1950 roku Artur Nacht-Samborski otrzymał nominację na stanowisko profesora nadzwyczajnego warszawskiej ASP, by już kilka miesięcy potem, wobec zadekretowanego socrealizmu, został odwołany z tej funkcji i przeniesiony w „stan nieczynny” (potem w „stan spoczynku”). W tym samym roku ojciec artysty, a także jego siostra Stefa (Charlotte) Wachs wraz z dziećmi – Hanką i Romanem¹⁰ – podjęli decyzję o wyjeździe do Izraela. Artur, a także jego brat Stefan (z wykształcenia inżynier) postanowili pozostać w Polsce. Nacht dwukrotnie odwiedził rodzinę w Izraelu – w roku 1957 i 1965, na krótko przed śmiercią ojca, który w Bat Yam pod Tel Avivem prowadził sklep podobny co do asortymentu do tego w Krakowie¹¹. Rok 1968 znów stał się dla artysty czasem pełnym goryczy, spotkała go kolejna bolesna strata (zmarł brat Marek), a także osobiste problemy, w których niepoślednią rolę odegrały wydarzenia Marca. Mimo jednomyślnej uchwały Rady Wydziału Malarstwa i Grafiki, postulującej przedłużenie o kolejne trzy lata stosunku pracy z profesorem, który właśnie osiągnął wiek emerytalny, ówczesny minister podjął decyzję o zwolnieniu Nachta z pracy w ASP i przeniesieniu go na emeryturę. Ówczesny rektor uczelni przyjął zgodę artysty na tę decyzję z wyraźną ulgą.¹²



Hanka Sachs, siostrzenica Artura, Artur Nacht i Stefa Wachs, matka Hanki w pracowni malarza w Sopocie, 1949 r.

8.

Karta rejestracyjna nr 19168408, Centralny Komitet Żydów Polskich – Wydział Ewidencji i Statystyki, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie.

9.

Por. R. Żebrowski, Z. Barzymińska, *Po-lin. Kultura żydów polskich w XX wieku (Zarys)*, Wydawnictwo Amarant, Warszawa 1993, s. 315-320. Autorzy tego opracowania nadmieniają, że zmiana polityki władz wobec życia żydowskiego w Polsce zbiegła się z powstaniem państwa Izrael, które nie spełniło komunistycznych pragnień eksportu rewolucji na Bliski Wschód.

10.

Roman Wachs był członkiem Ha-Szomer ha-Cair, młodzieżowej organizacji syjonistycznej, której działalność została zdelegalizowana przez władze PRL na początku 1950 roku.

11.

Juliusz Nacht wykorzystał na jego wystawie tę samą winiętę, którą przed wojną do krakowskiego sklepu zaprojektował jego syn, Artur.

12.

Por. D. Kozielska, *Artur Stefan Nacht-Samborski, czyli przetrwana profesura...*, „Aspiracje” zima 2007/2008, s. 60-62.

Fikus, albo pamięć o wygodnym łóżku

W przypadku obrazów wielu twórców wywodzących się z tej samej formacji artystycznej, co Nacht-Samborski, zwykle unika się biografizmu. Nie sposób zazwyczaj dopatrzeć się przełożenia egzystencjalnych doświadczeń takich artystów na malarstwo skupione na samym sobie, niejako z założenia uwolnione od pozamalarskich zobowiązań. Czy jednak casus Nachta nie jest osobny? Czy jego późne obrazy, w których – według Stajudy – „doszedł do szczytów cierpkiej, aforystycznej prostoty”¹³, opowiadają li tylko o uwolnionym, ekspresyjnym, malarskim geście, zapośredniczonym w minionych latach w mglistym dialogu z artystami grupy Cobra? Czy wynikały one z ewolucji formy, czy może jednak

u ich podłoża leżały pozaformalne impulsy, skoro np. Joanna Pollakówna pisała o nich: „A jednak trochę jesteśmy zaskoczeni wtargnięciem ok. roku 1970 na płótna Nachta-Samborskiego intensywnie barwnych, groteskowych maszkar, głów jakby wyciętych z dyni z okrągłymi otworami oczu (...).”¹⁴ Adolf Rudnicki jeden z najbardziej przenikliwych komentatorów życia i dzieła Nachta-Samborskiego pisał wprost, iż „jego malarstwo w jakimś stopniu uwarunkowane jest metryką, a posiada szczęśliwą metrykę. Urodził się pod koniec XIX wieku w wygodnym łóżku okresu przedwojennego”.¹⁵ Owo „wygodne łóżko” można potraktować jako metaforę przedwojennego rodzinnego szczęścia i bezpieczeństwa finansowego artysty, którego karierę w dużym stopniu finansował wówczas ojciec. O atmosferze spokoju rodzinnego domu, którego nie zdążyła jeszcze zamącić wojna wiele mówi fotografia ukazująca mieszczańskie wnętrze z eklektycznymi meblami. Z lewej strony nie od razu dostrzegamy zacięzioną postać czytającego gazetę Juliusza Nachta, za to na tle rozświetlonego od ulicy balkonu o otwartych drzwiach wyraźnie jawi się w doniczkę – a jakże – dorodny figus. Intrygujący to zbieg okoliczności – w obrazach Nachta fikusy zagościły po wojnie bardzo licznie, za to przed odczytywaniem jednego z portretów jako domniemanego wizerunku ojca artysta mocno się wzbraniał.¹⁶ A przecież nie unikał

malowania portretów osób bliskich bądź zaprzyjanych, jak choćby towarzyszki swego wojennego losu, Heleny Berger. Rudnicki o Portrecie Heleny siedzącej na kanapie: „Udzielający się spokój Heleny, choć obraz malowany był podczas okupacji, może nawet w mieszkaniu na Fałata. Helena związana była z żydowskimi i socjalistycznymi komitetami pomocy.”¹⁷ Pisarz dostrzegał talent do uchwycenia osobowości modela w jednym z najbardziej zapewne „realistycznych” konterfektów Nachta: „Zdumiewająca siła niedużego portretu Barbary Pniewskiej w zgodzie ze zdumiewającą siłą tej twarzy”.¹⁸

Portret podwójny

Jak wiadomo, z czasem artysta coraz częściej zacieśniał tzw. cechy istotne przedstawianych postaci. Zastanawia w tym kontekście późny Portret podwójny (1973-1974), w upozowaniu dwu popiersi kojarzący się z małżeńską fotografią. „Dwie głowy występujące bladą poświatą z ciemnego tła – męska okrągła, sino-liliowa z ciemnoczerwonymi ustami mima czy clowna. Obok biaława, podłużna głowa kobieca. Ten nabiegły jakąś upiorną matową poświatą obraz spina stanowczą klamrą późne, zamknięte w wymowny znak obrazy Nachta z ekspresjonistycznymi inspiracjami jego wczesnej młodości.”¹⁹ Inaczej odczytuje tego typ obrazy Rudnicki: „Zdumiewająco czy w tych białych, pustych, dziwnie pełnych twa-

13.

J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski (1898-1974)*, „Projekt” 1975, nr 2, s. 6-9; cyt. za: Idem, *O obrazach i innych takich*, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2000, s. 360.

14.

J. Pollakówna, *Malarstwo niezawisłe*, [w:] *Artur Nacht-Samborski. Z pracowni artysty...*, op. cit., s. nlb.

15.

A. Rudnicki, *Zabawa ludowa. Niebieskie kartki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 170.

16.

Por. J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski (I)*, „Miesięcznik literacki” 1977, nr 9, s. 68-79; cyt. za Idem, *O obrazach...*, op. cit., s. 296.

17.

A. Rudnicki, op. cit., s. 165.

18.

Ibidem. Barbara Pniewska, córka znanego architekta Bohdana Pniewskiego, była absolwentką warszawskiej ASP z tzw. pokolenia „Arsenału”; uprawiała metaloplastykę.

19.

J. Pollakówna, op. cit. Autorka kojarzy psychiczną aurę obrazu z atmosferą „berlińskich kabaretów czasów Republiki Weimarskiej”, znaną Nachtowi z wczesnych lat 20.

Portret Barbary Pniewskiej, 1953-1954, kolekcja Romana Wachsa



rzach. Nie mogłyby być wykończone bez zamordowania ich.”²⁰ Pokrewny Portretowi podwójnemu zarówno paletą, zawężoną do chłodnych tonów, jak i skrótową, ale wciąż indywidualną charakterystyką postaci jest Portret kobiety w szaro-niebieskiej bluzce (1974). Na tle wielu powstałych – jak one – w ostatnich latach czy miesiącach życia malarza, obrazy te są wyjątkowe, jakby zapożyczone z epoki minionej, wciąż jeszcze czytelnie wpisujące się w pojęcie portretu.

Natomiast większość rówieśnych im głów, popiersi i postaci zdaje się wykraczać poza granice portretowości. Zatracanie fizjonomiki jest w nich odwrotnie proporcjonalne do zamasytowanego rozmalowania, do tworzenia nowej konstrukcji oblicza pulsującego własnym życiem, uniezależnionym od pojawiania się bądź zanikania stałych składowych mapy ludzkiej twarzy (nos, usta). Jeden, z pewnością nie jedy-ny, ale ważny klucz do odczytania późnych obrazów Nachta znajduje się w zapiskach Rudnickiego: „Podczas okupacji mieszkał na Mokotowie (...). Widywałem go wówczas często (...). Nasyciwszy się straszliwymi opowieściami dnia, zaczynaliśmy grać w sześćdziesiąt sześć. (...) Oczy jeszcze miał dalekie, cały był daleko. Teraz w gwaszach odnajduję tamtą jego twarz.” W innym miejscu pisarz dodaje: „Gdy

puste, szpetne, przeraźliwe głowy Nachta patrzą na mnie, nie odwracam się. Magii obrazu nie zmąca wspomnienia nie do udźwignięcia.”²¹ Jednym z takich obrazów-zagadek, kto wie czy nie kluczowym, jest Mężczyzna z menorą. Przedstawia malowane dosadnymi pociągnięciami popiersie, w którym jasną plamę twarzy z dużym nosem kontrapunktują rytmy pasków znaczących strój (także czepek) oraz świece menor. Symbol judaizmu nie mógł znaleźć się przy tym widmowym obliczu przypadkowo. Czy jednak ognistoczerwone tło przedstawienia miałoby ewokować Zagładę, zwaną wszak całopaleniem? Czy wyłaniający się z niego, a może w nim znikający człowiek to więzień w pasiaku?

20.

A. Rudnicki, op. cit., s. 162.

21.

Ibidem, ss. 162-163, 171.

Portret podwójny, 1973-1974, kolekcja Hanny Sachs





Portret kobiety w szaro-niebieskiej bluzce,
1974, kolekcja Romana Wachsa

przedwojennych w USA, przedstawił w dwu wielopostaciowych, narracyjnych kompozycjach Getto warszawskie i Męczeństwo Warszawy.

Podwójna identyfikacja

Wiele o odczycaniu własnego doświadczenia egzystencjalnego przez Nachta mówi jego bardzo symptomatyczny wybór tożsamościowy. W odróżnieniu od wielu innych ocalańców połączył on imię i nazwisko przedwojenne z tym przybranym za okupacji. Jeśli powrót do identyfikacji żydowskiej oznaczał dlań niewypieranie się żydowskiego pochodzenia, to równoczesne pozostawienie „aryjskich” personaliów mogło być podyktowane „przyzwyczajeniem do okupacyjnego nazwiska, chęcią pozostawienia tego, co umożliwiło ocalenie, (...) względami praktycznymi, postępowaniem zgodnym z ogólnym trendem (...), wreszcie – lękiem przed antysemityzmem”.²² U malarza zachodziła najpowszechniejsza wśród polskich Żydów ocalałych z Holocaustu – identyfikacja podwójna, co jednak nie znaczy, że nie przeżywał on konfliktu między swą zewnętrzną tożsamością (czyli tym, jak był postrzegany przez innych) oraz tożsamością wewnętrzną – czyli sposobem, w jaki sama siebie doświadczał.²³

Pani w żółtej bluzce, 1972, kolekcja Romana Wachsa

Jeśli nawet odpowiedzi na te pytania na razie pozostawimy otwarte, przypomnijmy, w jaki sposób doświadczenie Holocaustu odbiło się na twórczości kolegów Nachta z czasów berlińskich i lwowskoparyskich. W odróżnieniu od niego, wszyscy trzej wymienieni mieli potrzebę właściwie natychmiastowej wypowiedzi na temat traumy Holocaustu, który przeżyli poza Polską. Adler, który zaciągnął się do polskiej armii w Anglii, w 1942 roku malował Dwoch rabinów błagających o miłosierdzie dla swego narodu z milczącym przerażeniem w oczach, które powtórzyło się w Dwu sierotach z tego samego roku. Aberdam ukrywał się we Francji i tam ok. 1941/1942 roku ukazał scenę Deportacji ze znieruchomiałymi, wydłużonymi nad wyraz postaciami, przypominającymi świece, których blask w mroku dramatycznie przygasa. Z kolei Menkes, który przebywał od lat



22.

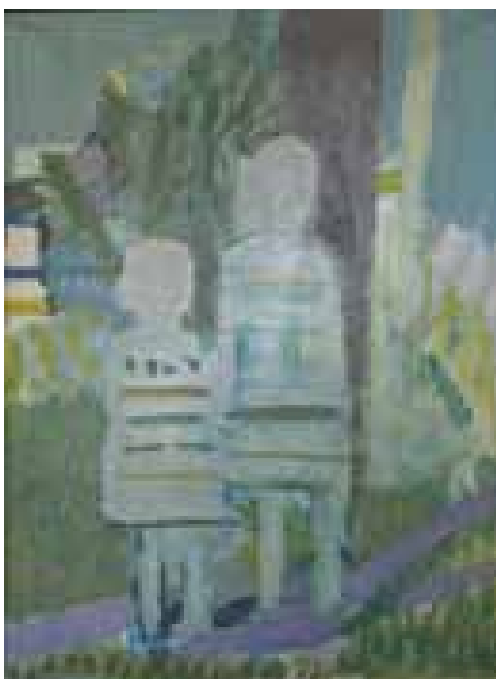
M. Melchior, op. cit., ss. 334-335, 356.

23.

K. Jacobson, *Embattled Selves. An Investigation into the Nature of Identity Through Oral Histories of Holocaust Survivors*, The Atlantic Monthly Press, New York 1994, s. 163; por. M. Melchior, op. cit., s. 390.



Mężczyzna i menora, ok. 1968-1972, kolekcja Hanny Sachs



Zielone dziewczynki, 1974, kolekcja Romana Wachsa

24.

Por. J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski* (I), op. cit., s. 297; Idem, *Artur Nacht-Samborski* (II), „Miesięcznik literacki” 1977, nr 10, s. 62-72; cyt. za: Idem, *O obrazach...*, op. cit., s. 313.

25.

A. Rudnicki, op. cit., s. 172.

26.

Ibidem, s. 179. Latem 1967 r. wybuchła zagrażająca istnieniu Izraela Wojna Sześciodniowa.

27.

Maria Jarochowska, *Artek*, „Życie Literackie” 1974 (z 10.11), nr 8; cyt. za: *Artur Nacht-Samborski 1898-1974*, kat. wystawy, op. cit., s. 59.

28.

H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 48-49.

29.

J. Sempoliński, *O Bonnardzie dwuznacznie*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 2; cyt. za: Idem, *Władztwo i służba...*, op. cit., s. 285.

30.

A. Rudnicki, op. cit., s. 171. Ostatnio kwestię zdeterminowania późnych „portretów” Nachta jego przeżyciami wojennymi czy ogólniej – doświadczeniami egzystencjalnymi, podjęła Małgorzata Kitowska-Tysiak uznając tę kwestię za retoryczną: „Może malował Los, Fatum, młodość i starość przetrzacone przez wojnę? Może jego obrazy, na których rozpoznajemy zarysy ludzkich twarzy, stanowią depozyt pamięci o ich właścicielach? Ale pamięć też się rozmazuje, zanika, umiera. Jak więc powinna brzmieć odpowiedź na podobne pytania? Nie dowiem się”. M. Kitowska-Tysiak, *Czy Artur Nacht-Samborski malował portrety?*, [w:] *Artur Nacht-Samborski (1898-1974). Malarstwo postaci – postacie malarstwa*, kat. wystawy, red. Wiesław Banach, Muzeum Historyczne w Sanoku 2009.

31.

S. DeKoven Eztahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, przeł. M. Michalski, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2 (390-391), s. 167. Zacytujmy raz jeszcze Adolfa Rudnickiego, który w odniesieniu do twórczości Nachta pisał: Zbyt straszliwe rzeczy dokonały się na tej ziemi i wszyscy, jedni wobec drugich, czujemy się winni. Wszystko to płynie tuż pod malarstwem. Ale nic od niczego nie da się oddzielić. Fałd jedna. A. Rudnicki, op. cit., s. 178.

Ślady identyfikacji kulturowej w powojennym życiorysie Nachta wychwytyjemy ze skrawków wypowiedzi jego przyjaciół. Stajuda nadmienia, że malarz zachował biegłą znajomość hebrajskiego, że ze słuchanej muzyki wychwytywał podobieństwa do śpiewów synagogałnych.²⁴ Równie incydentalnie pojawiały się w malarstwie Nachta postaci Żydów; można powiedzieć, że nie znaczyły więcej niż inne rodzajowe motywy. Do legendy – ale ze względu na formę, nie treść – przeszedł namalowany ok. 1920 r. Żyd czytający gazetę, w którym to owa gazeta została po prostu bezpośrednio wklejona w kompozycję olejną. Wśród obrazów powojennych odnajdujemy Mężczyznę w zielonej mycce, a także Portret młodego Żyda na szaro-ugrowym tle (ok. 1957). Czy któryś z nich mógł powstać pod wpływem pobytu malarza w Izraelu – trudno dziś stwierdzić. Ponoć tam nie malował, jak mówią jego krewni. Ponoć „nie wkładał pasji w (...) swoje podróże (...). Wyjeżdżał i wracał szybko.”²⁵

Maska

Ważniejsza od chwytania egzotycznych albo nostalgicznych motywów była rodzina: „Nie można przypuszczać, iż zatarły się w nim lata okupacji i że nie drżał o swoich w czerwcu 1967. Jego słowa, które dotąd pamiętam z owych dni: »Stałem się częścią mojego tranzystora.«”²⁶ Emocje i lęki, skutecznie tłumione, gdy było trzeba, nawracające po latach (tak jak ulubione motywy malarza) musiały gdzieś znajdować ujście. I może właśnie polem dla niego była malowana twarz, głowa o widmowych oczach zamieniająca się w maskę. Maskę, którą artysta sam

nakładał. Przywołajmy jedno z okupacyjnych wspomnień: „Jechaliśmy nocą w nieoświetlonym wagonie. Gdzieś w okolicy Kielc nastąpiła kontrola dokumentów. Kenkarta Artura była oczywiście na fikcyjne nazwisko. Po wyjściu z przedziału funkcjonariuszy niemieckiej policji jeden z nich wrócił na korytarz i latarką elektryczną długo oświetlał przez szybę twarz Artura, czyli Stefana Samborskiego. Przez te pół minuty Artek ani drgnął.”²⁷

Pozostańmy przy określaniu późnych obrazów Nachta mianem masek i spójrzmy na nie z perspektywy antropologicznej. Analizujący związki zachodzące między maską a portretem Hans Belting pisze: „Można pójść jeszcze dalej i w ogóle portrety pojmować jako maski, które usamodzielniały się od ciała i zostały przeniesione na nowe medium-nośnik. W ten sposób można odczytywać również nowożytny portret jako maskę pamięci i jako maskę społecznej tożsamości. Reprezentacja podmiotu jest ściśle związana z pytaniem o maskę, którą on nosi – a zatem pytaniem o obraz, jaki podmiot składa w masce.”²⁸ W tak zarysowanej perspektywie ewolucja usamodzielniania się maski w stosunku do portretu w przesiąkniętych goryczą, późnych malarskich wizerunkach Nachta wynikałaby z częściowego maskowania (ale i odsłaniania) dwoistej tożsamości artysty oraz jego pamięci obciążonej śladami egzystencjalnej traumy. Wszak właśnie „zamknięcie dramatem egzystencji” miało odróżnić obrazy „polskich malarzy koloru” (Cybisa, Nachta i Eibischa) od „lekkich i nieludzko czystych obrazów Bonnard’a.”²⁹

Gdy Rudnicki zadawał sobie pytanie, „co pozostało z kostiumu bardzo szczególnego historii”, na który podczas wojny patrzył z zaprzyjaźnionym malarzem, widział wpatrzony w siebie, „puste, szpetne, przeraźliwe głowy” Nachta.³⁰ Jak się zdaje, Nacht-Samborski spłacał nimi dług wyobraźni i pamięci wobec historii, poszukując – zgodnie z postulatem T.W. Adorna – takich form, w których kontakt odbiorcy „z cierpieniem ofiar Zagłady i okrucieństwem ich śmierci nie zostałby złagodzony poprzez estetyzację”.³¹

* Wszystkie reprodukowane obrazy oraz fotografie dokumentalne znajdują się w posiadaniu rodziny artysty w Izraelu. Za ich udostępnienie oraz okazaną pomoc autor składa podziękowania p. Hance Sachs z Holonu oraz p. Romanowi Wachsovi z Jerozolimy.

Artur Tanikowski – historyk i krytyk sztuki, niezależny kurator, absolwent II LO w Lublinie i KUL-u, gdzie kończy doktorat. Autor m.in. monografii *Eugeniusz Zak* (2003) oraz opracowania *Artyści żydowscy w Polsce* (2006-2007), pedagog akademicki, kibic FCB i KPL.

Henryk Izydor Rogacki

CZTERY SCHADZKI, DWA WESELA I POGRZEB

ASPIRACJE 18

UWAGI O SCENACH Z SZEKSPIRA,
KELLERA, ROSTANDA I MANNA



William Hogarth, *Przed*, 1730-1731, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

Uwodzenie rozumiem jako werbalno-czynnościowy proces perswazyjny, mający na celu osiągnięcie uległości ze strony istoty uwodzonej, uzyskanie korzyści seksualnej oraz dominacji nad partnerem z wszystkimi, tj. psychologicznymi, społecznymi, obyczajowymi, a nawet politycznymi konsekwencjami tego stanu rzeczy. Kulminantę uwodzenia stanowi uwiedzenie – niewymuszony, dobrowolny i świadomy akt seksualny, będący często inicjacją aktywności erotycznej jednego z partnerów, a więc defloracją bądź rozprawiczeniem.

1

Por.: S. Skorupka, *Słownik filozoficzny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, t. II, Warszawa 1968, s. 494.

2

Por.: *Słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, t. V, Warszawa 2007, s. 515.

3

J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. Janusz Margaiński, Wydawnictwo SIC!, Warszawa 2005.

4

Stendhal, *Dzieła wybrane*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, t. I, Warszawa 1985, s. 292.

5

Owidiusz, *Sztuka kochania*, tłum. Ewa Skwara, Prószyński S-ka, Warszawa 2008, s. 94-95

6

Tamże, s. 113.

7

H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Państwowy Instytut Wydawniczy, t. I, Warszawa 1990, t. II, Warszawa 1998.

8

J. Krzyżanowski, *Mądrzej głowie doś po słowie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, t. I-III, Warszawa 1975.

Dawne definicje słownikowe najczęściej mieniły uwodzenie „zbałamuceniem”, czyli „doprowadzeniem kogo zalotami do współżycia płciowego”¹. Definicje współczesne zdecydowanie różnicują uwodzenie jako proces i uwiedzenie – tego procesu zamknięcie i ukoronowanie. Zwracają uwagę na to, że w uwodzonym wzbudzone są oczarowanie, zachwyty i pożądanie, a jego entuzjazm dla czasami fałszywych idei i przesadzonych atrakcji, formułowanych i afirmowanych przez uwodziciela, stanowi źródło i przyczynę sprawczą autentycznej przyjemności. Akcentowane jest też metaforyczne znaczenie aktu uwiedzenia – podporządkowania własnego myślenia i działania narzuconej koncepcji czy idei.² Z kolei w dyskursie postmodernistycznym na główne atrakcje uwodzenia pasowane zostają elementy gry i wyzwania, dostrzeżone już wcześniej przez autorów *Niebezpiecznych związków*, *Księżnej de Cleves* i *Dziennika uwodziciela*, a przywracające ponoć egzystencji wdzięk, tajemniczość i ryzyko.³ Uwodzenie z całą mocą zostaje zakwalifikowane do kategorii sposobów bycia zamkniętych i skończonych, ergo nie domagających się *implicite* czynności uwiedzenia jako koniecznego epilogu wcześniejszego procesu uwodzenia.

Podobnie myśli wielki Stendhal, autor książki *O miłości* (1826), analizującej rodzającą się i dojrzewającą namiętność jako prawie zmysłową rozkosz intelektualną wynikającą z drobniawej introspekcji i autoanalizy stanu zakochania. Książka ta wzięła swój początek z tekstu *Katechizm uwodziciela* (datowanego na 1803 rok). Wydaje się, że w przekładzie całego, potężnego studium Stendhala, uwiedzenie nazywające rzecz po imieniu wspomina się tylko raz. W *Różnych fragmentach* Stendhal notuje głos opinii publicznej, która w roku 1822 konstatowała: „Jeżeli trzydziestoletni mężczyzna uwiedzie dziewczynę piętnastoletnią, hańba spada na dziewczynę.”⁴ Zapewne również raz tylko pojawia się termin „uwodzenie” w Owidiuszowej *Sztuce kochania* (czytanej w przekładzie). W *Księdze I* poeta przestrzega:

„Błędne jest przeświadczenie, że słońce na niebie z uwagą śledzi tylko, kto pływa i orze:

nie zawsze się powierza się niepewnej glebie,
nie zawsze łodziom wolno puszczać się na morze.
Nie zawsze też bezpiecznie uwodzić dziewczęta,
często sukces zależy od stosownej chwili.”⁵

Usprawiedliwione więc byłoby mniemanie, iż u Owidiusza pojawia się trop pozwalający traktować uwodzenie w kategoriach przynależnych sportowym rekordom. Oczywiście pierwszorzędne znaczenie ma intelektualny aspekt uwodzenia, bo w komentarzu do tejże Księgi I przeczytać możemy o poglądzie starożytnych, „zgodnie z którym cnotliwa kobieta może ulec sile fizycznej (gwałt), ale nie sile perswazji (uwiedzenie)”⁶.

Inna rzecz, że aspekt sportowy, permanentnie obecny, co tu ukrywać, w „kawalerskich” rozmowach i pogwarkach, rejestruje literatura wysoka. W *Operetce* (1966) Witolda Gombrowicza hrabia Szarm i baron Filuret przez całe życie toczą ze sobą zawzięty pojedynek erotyczny. Hrabia „ma na rozkładzie” 257 kobiet, baron 256. Rachunki prowadzi lokaj Szarma – Władysław. José Zorrilla w *Don Juanie Tenorio* (1844) każe swemu bohaterowi i podobnemu mu immoralistom licytować się przez okrągły rok o ilość uwiedzonych kobiet i zgładzonych w pojedynkach mężczyzn. W obu konkurencjach zwycięża Don Juan. W dyscyplinie uwiedzeń prowadzi 72:57, w dawaniu śmierci 32:23.

Warto może odnotować, iż nie znają „uwodzenia”, ni jego wariantów indeksy sążnistych tomów *Skrzydlatych słów* Markiewicza⁷ i *Mądrzej głowie dość* dwie słowie Krzyżanowskiego⁸. Za to w całym kraju, w witrynach sklepowych sieci magazynów kosmetycznych Sephora, jesienią 2008 pojawiła się reklama damskich zwierciadełek, nawołująca: „Lustereczko, lustereczko, broń naszego uwodzenia”.

Śmiem sądzić, że godna wzmianki jest także odpowiedź, jaką na pytanie o świadomość słowa „uwodzenie”, uzyskałem od moich studentów w warszawskiej Akademii Teatralnej. Przyszli aktorzy powiedzieli: „Znamy, wiemy o co chodzi, tylko to się dzisiaj inaczej nazywa...”.

Najwyższą moją uwagą skupiła na sobie próba uporządkowania werbalnych określeń ludzkich zachowań

wań godowych podjęta przez angielskiego uczonego Erina McKeana, który konstatuje: „Zaloty, flirt, uwodzenie – słowa te wydają się blisko spokrewnione, (...) przy bliższym jednak przyjrzeniu ujawniają się zasadnicze różnice. Choć na pierwszy rzut oka stanowią kolejne etapy romansu, w gruncie rzeczy biegną równoległymi torami, które rzadko się krzyżują. (...) Uwodzenie jest odczuwane jako perfidne. Uwodziciel nie ma uczciwych zamiarów i nie szuka stałego partnera, w przeciwieństwie do flirtującego: flirtuje się z kimś, ale jest się uwodzonym. Jesteś celem uwodzenia, nie jego współtwórcą. Jeśli masz stać się ofiarą, to nie jesteś do końca dobrowolnym partnerem z takiego czy innego powodu. W uwodzeniu zawiera się jakiś element złośliwości, cień manipulacji, nieodparte przecucie, że ktoś pociąga za sznurki i wciska guziki – guziki, o których istnieniu biedna ofiara mogła nawet nie mieć pojęcia. Flirt jest w większości przypadków nieszkodliwy, podczas gdy osoba uwodząca to zły mężczyzna lub bezlitosna, pozbawiona serca kobieta.”⁹

Z propozycji McKeana niedwuznacznie wynika, że uwodziciel jest po prostu agresorem seksualnym. Nawiasem mówiąc bodaj do niedawna w prawodawstwie obowiązywała zasada przewidująca, iż za agresora seksualnego może być uznany tylko i wyłącznie mężczyzna. Ale diagnoza McKeana bynajmniej nie przeczy temu, że w każdej z trzech odmian romansowania mogą być użyte i zastosowane sposoby wzięte z dwu pozostałych. Nawet zaloty – uważane w książce *To miłość!* za zgodny z obyczajowością i społeczną konwencją zespół zachowań prowadzących do zawarcia małżeństwa – mogą się odwoływać do arsenatów flirtu i uwodzenia. Za pewnik można też przyjąć domniemanie, iż w poetyce uwodzenia dopuszczalne i powszechne są zamiany ról. Partnerzy mogą przekazywać sobie wzajemnie prowadzenie gry, a także walczyć o nie. Tylko czy przejście inicjatywy w grze erotycznej jest równoznaczne z podjęciem agresji seksualnej?

Uwodzenie, a także uwiedzenie, to typowa sytuacja międzyludzka. Teatr jednego aktora, przeznaczony dla jednego widza. Lecz nawet przy tych właśnie ograniczeniach gra uwodziciela może być pokazem, demonstracją, paradą możliwości. Pokusa przeprowadzenia tematu uwodzenia w poetyce warsztatu mistrzowskiego jest więcej niż kusząca, wspierana niekończącym się zapotrzebowaniem na edukację sentymentalną – na różnych poziomach zaawansowania, wtajemniczenia i świadomości. W ciągu całej mojej pracy w teatrze absolutnie urzekającą, choć całkiem nieprofesjonalną dyrektywę dla aktora, nakazującą: „Rób, co ci młode ciało dyktuje!”, posyłałem tylko z ust Bohdana Korzeniewskiego, za to

wielu, bardzo wielu obserwowałem podczas demonstrowania aktorowi (zwłaszcza młodemu) wcześniej sformułowanych obietnic typu: „Zaraz zobaczysz, jak się to robi”, „Patrz, jak się obejmuje kobietę” etc. Czyżby więc sytuacja z teatru życia codziennego, wyciągnięta w światła scenicznej rampy, powracała do miejsca swego urodzenia i sztuka niby to naśladowca życia w istocie naśladowała sztukę, będąc co najwyżej konwencją konwencji? Także w sferze podstawowych relacji interpersonalnych?

Na początku niniejszych rozważań nazwałem uwodzenie procesem werbalno-czynnościowym. To moja arbitralna decyzja, w równym stopniu uwzględniająca kategorię tzw. doświadczenia życiowego, co zdecydowanie od niej abstrahująca. Próbując jednak wyjaśnić, dlaczego opowiedziałem się za taką a nie na przykład odwrotną kolejnością słów nazywających i opisujących uwodzenie, pragnę przywołać cztery dyrektywy-przesłanki mojego rozumowania.

Po pierwsze: pamięć o porzekadle ludowym, które głosi, że „kot powinien być łowny, a chłop mowny”. Po drugie: ciągle niewygasłe młodzieńcze oczarowanie *Cyranem de Bergerac* Edmunda Rostanda – przewrotną pochwałą miłosnej powściągliwości i milczenia, jako sposobu wyrażania uczuć. Przewrotną, bo z przedstawionego w *Cyranie* modelu miłości i lansowanych w nim wzorów człowieczeństwa jasno wynika, że miłość jest jak teatr. Najdłużej i najpiękniej żyje w egzaltowanej opowieści o niej samej, opowieści kreującej mit. Nawet jeśli nie opowiada o tym, jak zdobyć kobietę, tylko o tym, jak ją utracić.

Po trzecie: entuzjazm względem teorii Gustawa Holoubka, który, z uporem godnym lepszej sprawy, powtarzał, iż przeznaczeniem mężczyzny jest uwodzenie kobiet – w pierwszym rzędzie z pomocą kunsztownego i zwycięskiego słowa, a losem aktora uwodzenie publiczności nade wszystko czarownymi środkami mowy scenicznej.¹⁰

Po czwarte: decyzję moją wspierał „kołaczący się po głowie” fragment warszawskiej ballady podwórzowej, śpiewanej przez Stanisława Grzesiuka. Żeński podmiot liryczny głosił tam, co następuje:

„Z szacunkiem, panie Feluś, do mnie trza,
Niech frajer fason zna,
Gdy okoliczność ma.

Nauczkę amantowi mogę dać,
Jak trzeba się do rzeczy brać:
Kobietę trzeba bajerować salonowo,
Gadać naukowo, kłaniać się fachowo,
Szkoda mrygać, kiedy chłopu wykształcenia brak (...).”¹¹

Wspomniana w tekście ballady „okoliczność” to oczywiście spotkanie partnerów, niezwykła okazja porozumienia się bez kontroli, nadzoru czy choćby obecności osób trzecich, czas zwykle krótki, kiedy to proces uwodzenia nabiera rumieńców i przyspiesza. Słowem – schadzka, czyli potajemne, sekretne spotkanie, dziś najczęściej pary kochanków.¹² Kiedyś schodzili się konspiratorzy, spiskowcy, zamachowcy, przysiężeni i wyznawcy, a w momencie, gdy słowo „schadzka” stało się przestarzałym i książkowym, rzecz dotyczy już tylko spotkania miłosnego. Słowo jest jednak na tyle pojemne, że obejmuje zarówno spotkania poprzedzające i przyspieszające

akt uwiedzenia, jak i spotkania po uwiedzeniu, służące by tak rzec, konsumowaniu, spełnionej już na schadzce uwiedzenia, namiętności. W języku, obyczaju i szeroko pojętej kulturze roilo się przecież od pokojów schadzek, domów schadzek, numerów hotelowych, pokojów na godziny, pokojów umeblowanych i garsonier. W polszczyźnie potocznej schadzka nazywana była randką – randka nie miała w sobie zapachu grzechu i występności. Inaczej rzecz się miała z „randką rozbieraną” – spotkaniem erotycznym, w przebieg którego wliczany był a priori kontakt seksualny.

Schadzka – intymna, skonstruowana sytuacja międzyludzka, poddana konwencji obyczaju i kultury, wydaje się w teatrze życia codziennego sytuować gdzieś na pograniczu „sceny” i „zakulisia”¹³, a mimo iż natura schadzki wyklucza ogląd jej i kontemplowanie z zewnątrz, to wydaje się ona uderzająco podobna do sytuacji teatralnej, sceny z dramatu. Stąd zamiar bliższego obejrzenia scen schadzek w utworach Szekspira, Kellera, Rostanda i Manna. Z dwu dramatów i z dwu powieści (w tym jednej genialnie sfilmowanej).

9

E. McKeane, *To miłość! Język miłości dla miłośników języka i nie tylko*, tłum. J. Kobot, Świat książki, Warszawa 2009, s. 35-36.

10

Por. wywiad z Gustawem Holoubkiem w audycji *Sekrety, konkrety* w Programie I Polskiego Radia z dnia 9 kwietnia 2001 roku.

11

B. Wiczorkiewicz, *Gwara warszawska dawniej i dziś*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 399.

12

Słownik języka polskiego, dz. cyt., s. 20.

13

E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. i P. Śpiewakowie, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.



William Hogarth, *Po* [fragment], 1731
Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

14

K. Mann, *Mef sto*, tłum. J. Dmochowska,
Państwowy Instytut Wydawniczy,
Warszawa 1957, s. 277.

15

J. Kott, *Szkice o Szekspirze*, Państwowy
Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961,
s. 48-49.

Trzy schadzki w czterech scenach mają ewidentnie charakter erotyczny, nazwanie schadzką czwartej z nich to przenośnia uzasadniona przez samego autora powieści, przyrównującego opisywaną przez się spektakularną scenę do „czarodziejskiej pantomimy”, której tytuł mógłby brzmieć *Aktor uwodzi władzę*¹⁴. Tylko w jednej ze schadzek spotkanie jej uczestników jest dziełem przypadku, dwakroć inicjatorami schadzek są mężczyźni, raz schadzkę „wymusza” kobieta. Dwie schadzki odbywają się nocą, jedna wieczorem i jedna w biały dzień. Scenerią dwu schadzek są ulice (londyńska i paryska), dwie inne kryją się we wnętrzach teatrów. Owocem dwu schadzek są małżeństwa, choć każda z nich należy do kategorii uwodzenia, żadna do rytuału zalotów, a mechanicznym rezultatem trzeciej okazują się symboliczne, rytualne niemal pokładziny. Okolicznością jednej schadzki są przenosiny zwłok, powtórny pogrzeb. I od niej właśnie wypada rozpocząć zapowiedziany przegląd scen.

Szekspir wystawił *Ryszarda III* najprawdopodobniej w 1592 roku, wydrukował w roku 1597. Jego bohaterem był diabeł i potwór w ludzkim ciele, które poczęło filozofować za sprawą garbu, kulawej

nogi i zdeformowanej ręki, czyniąc Ryszarda stworzeniem niepowtarzalnym. Ten stwór rzec mógł o sobie samym „I am I”.

„Ryszard III jest pierwszą z owych wielkich postaci, które Szekspir obdarza całością historycznego doświadczenia, aby przeprowadzić swój tragiczny obrachunek z rzeczywistym światem. Ten obrachunek rozpoczyna się od spotkania Ryszarda z Lady Anną. Jest to jedna z największych scen, jakie napisał Szekspir, i jedna z największych, jakie zostały kiedykolwiek napisane” – ocenił Jan Kott.

Lady Anna idzie za otwartą trumną, w której sładzy niosą zwłoki jej teścia, króla Henryka VI. Ryszard zamordował go w Tower. Zabił przedtem jej męża Edwarda i jej ojca, hrabiego Warwicka. Wczoraj? Przed rokiem? Tydzień temu czy miesiąc? Czas tutaj nie istnieje. Zostaje zgęszczony do jednej wielkiej nocy, do jednego wielkiego zadusznego tygodnia. Ryszard zastępuje drogę żałośnemu orszakowi. I oto w ciągu sześciu krótkich minut, które zegar odmierza na wieży, na trzech stronach szekspirowskiego folio, w czterdziestu trzech kwestiach dialogu doprowadzi do tego, że ta, której zamordował męża, ojca i teścia, pójdzie dobrowolnie do jego łóżnicy.”¹⁵

Ale jak to robi? „Nie wypiera się zabójstw, przekonuje Annę, że zabijał z miłości do niej – by zdobyć jej serce i jej ciało” – konstatuje Hanna Baltyn.¹⁶ Tak, ciało przede wszystkim, bo Ryszard Gloucester uwodzi Lady Annę i ciągnie ją do łóżka, a nie oświadcza się.

Powróćmy jednak do ciągle nieprześcignionej analizy tej sceny, sporządzonej przez Jana Kotta. W Szki-
cach o Szekspirze pisał: „Szekspir raz jeszcze przypomina, że scena dzieje się na ziemi, najokrutniejszej z gwiazd i wśród ludzi, okrutniejszych od zwierząt. I aby przeprowadzić swój obrachunek, szuka ostatnich, granicznych postaci, jakie przybiera miłość i cierpienie, zbrodnia i nienawiść. Lady Anna jest ciągle jeszcze w tym pojedynku silniejsza. Ryszard jest płaski, próbuje wyprzeć się zbrodni, kłamie. Lady Anna zmusi go, żeby się przyznał. I dopiero teraz, w świecie, który został odarty z pozorów, w którym gwałt stał się jawny, w którym morderca staje oko w oko ze swoją ofiarą, Ryszard będzie silniejszy od Anny. Przyznaje, że zabił króla. (...) Oto jest chwila pierwszego zwycięstwa Ryszarda. (...) Lady Anna już w tym momencie jest zgubiona. Ryszard wyrwał jej ziemię spod nóg. A więc cały okrutny mechanizm, śmierć najbliższych, kaźń wielkich panów królestwa, walka o władzę i koronę – była dla niej i tylko dla niej. Świat został odarty z pozorów, porządek moralny zdruzgotany, teraz historia przestaje istnieć. Jest tylko kobieta, mężczyzna i morze wylanej krwi. (...) Lady Anna jeszcze plunie w twarz Ryszardowi, ale to już jest jej ostatni gest, ostatnia obrona, zanim się podda.

Lady Anna nie oddaje się Ryszardowi ze strachu. Ona idzie za nim, aby osiągnąć dno. Aby sobie samej dowieść, że wszystkie prawa świata przestały istnieć. Bo kiedy wszystko zostało stracone, zostaje tylko pamięć, którą trzeba także w sobie zabić. Trzeba zabić siebie albo zabić w sobie ostatnią resztkę wstydu. Lady Anna idzie do łóżka Ryszarda, aby – przypomnę Conrada – „zanurzyć się w niszczącym żywiole”.¹⁷

Niedościgłe analizy Kotta wiodą do równie niedościgłych, śmiałych, interpretacji. Dlatego z pokorą wspomnieć wypada, że erotyczna desperacja Lady Anny daje się też tłumaczyć jako witalność pozwalającą przeciwstawić się śmierci, jako wyzwanie związane integralnie z rytuałem żałoby. W swojej *Antropologii śmierci* Alonso M. di Nola zauważa: „Wyjście z traumatycznej fazy początkowej (żałoby) oznacza także ponowne zaakceptowanie dynamiki miłości zmysłowej i uwolnienie

jej od tabuizacji i poczucia winy (...) jakby osoba trwająca w żałobie chciała przeciwstawić stanowi depresji nadmierną aktywność seksualną. Jeśli (...) ograniczymy się do perspektywy antropologicznej, wzrost potencjału erotycznego można by tłumaczyć jako sposób, w jaki grupa broni się przed widmem śmierci, wykorzystując symboliczne znaczenie aktu seksualnego (...).”¹⁸

Ryszard Gloucester uwodzi i posiadzie, a dopiero potem zaślubi, ukoronuje, wreszcie każe zlikwidować kobietę bliską trzem zgładzonym przez się mężczyznom. Lady Anna to synowa króla, wdowa po księciu Walii i osierocona córka hrabiego Warwicka. Seks z Anną to swoiste dopełnienie zadanych śmierci, przypieczętowanie triumfu w domowej wojnie. Zabijając mężczyzn i posiadając – gwałtem czy perswazją – ich kobiety, zwycięzcy triumfują naprawdę. Tak jak Absalom, który pobawił wojska swego ojca, króla Dawida, wkroczył do Jeruzalem i „(...) rozbili Absalomowi namiot na dachu i weszli do nałożnic ojca swego przed wszystkim Izraelem” (2 ks. Samuela, R. 16,22). Ten polityczny seks na pokaz tak kwituje pobożny komentator: „Zabranie żon zmarłego króla było na wschodzie jedną z oznak objęcia królestwa.”¹⁹ Nie warto więc już chyba wspominać ani o gwałtach podczas zdobywania Berlina w 1945 roku²⁰, ani o seksualnych epizodach czystek etnicznych podczas wojen na Bałkanach po rozpadzie Jugosławii...

Lady Anna i Ryszard Gloucester spotykają się na londyńskiej ulicy, gdzieś na trasie wiodącej z kościoła św. Pawła do kościoła karmelitów w Chertsey. Jeśli wierzyć historii, która w tragedii obowiązuje i nie obowiązuje zarazem, on ma lat 31, ona 27²¹. On wie o niej chyba wszystko, ona nie wie nawet, czy Ryszard jest żonaty. Ale to ona, nie on, opowie w akcie IV Ryszarda III scenę spotkania z aktu I. Opowie po swojemu, lekceważąc fakty i tworząc własną wersję wydarzeń. Przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

„Gdy ten, co mym mężem
Dziś jest, przy trumnie Henryka mnie spotkał
Z dłonią zaledwo z drogiej krwi omytą
Ran mego męża, mego anioła,
Którego wiodłam ze łzami do grobu,
Na twarz Ryszarda poglądając, rzekłam:
»O, bądź przeklęty, ty, któryś mnie zrobił,
Tak młodą żonę, tak starą dziś wdową!
Gdy żonę pojmiesz, niechaj wiecznym będzie
Smutek tożnicy twojej towarzyszem!
Żona twa (jeśli znajdziesz tak szaloną)
Niech przez twe życie nieszczęśliwszą będzie,
Niż mnie zrobiłeś przez śmierć mego męża!«
I prędzej, niżli mogłabym powtórzyć
Przekleństwo moje, niewieście me serce,
Podbite siłą jego słów cukrowych,
Na tęp mnie dało własnych moich przekleństw.
Na me źrenice sen odtąd nie zleciał;
Przy jego boku na jedną godzinę
Snu złotej rosy nie użyłam jeszcze,
Budzona strasznych marzeń jego trwogą.
Przez ojca mego, Warwicka, nienawiść
Wkrótce, nie wątpię, pozbyć mnie się zechce.”²²

16
H. Baltyn-Karpińska, *Iskier Leksykon dramatu*, Iskry, Warszawa 2008, s. 256.

17
J. Kott, dz. cyt., s. 49-51.

18
A. M. di Nola, *Triumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. M. Woźniak, Universitas, Kraków 2006, s. 224-225.

19
Por. *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, tłum. J. Wujek, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, Kraków 2006, s. 224-225.

20
Por. A. Beevor, *Berlin 1945. Upadek*, tłum. J. Kozłowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

21
Por.: K. Kujawińska-Courtney, *Królestwo na scenie. Sztuki Szekspira o historii Anglii na scenie angielskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

22
W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, tłum. L. Ulrich, oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, t. IV, Warszawa 1964, s. 481.

23
C. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 360.

Tą fantasmagoryjną konfabulacją, uwiedziona, wywyższona i oszukana, skazana na śmierć Anna przywraca sobie samej podmiotową rolę w historii, którą wyklada i rozumie jako owoc własnej klątwy. Tylko czy z tego wynika, że magią można okiełznać Wielki Mechanizm? Czy też to tylko, że nawet magia nienawiści okazuje się całkiem bezbronna w konfrontacji z magią miłosnego zauroczenia?

Utwór piszącego po niemiecku Szwajcara Gotfryda Kellera zatytułowany *Zielony Henryk*, „nad którym autor biedził się całe życie”²³, ukazał się w wersji udoskonalonej w latach 1879-80. Powieść usiłowała się wyzwolić z więzów tradycji klasyczo-romantycznej powieści edukacyjnej, ale nie potrafiła ukryć urzeczenia np. *Wilhelmem Meistrem* Goethego. Bohater i narrator *Zielonego Henryka*, Henryk Lee, któ-

ry wyrósłszy z dziecka nie jest jeszcze młodzieńcem tylko chłopcem, przeżywa swoją fascynację teatrem i wielką z nim przygodą.

Wszystko zaczyna się od zabawy w teatr, podczas której Henryk wraz z rówieśnikami inscenizuje historie biblijne i doświadcza rozkoszy bycia sobą i kimś innym równocześnie. Potem zaś do miasteczka przybývają niemieccy aktorzy, obszerną salę taneczną przemieniają w teatr i zabierają się do prezentacji *Fausta*. Los chce, że nasz bohater zostaje zaangażowany do statystowania w roli jednego z koczkodaniaków w *Kuchni czarownic*. Scena wydaje się chłopcu „nieziemskim światem”, nie może też oderwać oczu od aktorów.

„Ludzie ci prowadzili podwójne życie, z których jedno było chyba snem, lecz ja nie mogłem się zorientować, które życie było dla nich snem, a które rzeczywistością. Radość i smutek zdawały się przenikać je po równi, ale w wąskim kręgu sceny, przy podniesionej kurtynie – panował rozsądek, godność i jasny dzień, tworząc tym samym rzeczywistość, podczas gdy po opadnięciu kurtyny wszystko rozplýwało się w mętnym, jakby sennym pomieszczeniu.”²⁴

To, co najważniejsze Henryk Lee miał jednak ciągle przed sobą.

„Nagle poczułem, że ktoś schwycił mnie za ogon i wciągnął tyłem do kuchni czarownic, gdzie skakały już wszystkie koczkodany, a z parteru docierało łnienie i migotanie niezliczonych twarzy i oczu. (...) Teraz Faust zaczął przeglądać się z zachwy-

tem w czarodziejskim zwierciadle, a mnie ogarnęła ogromna ciekawość, co też on w nim widzi. Patrząc w tym samym kierunku, minąłem wzrokiem puste, namalowane lustro i spojrzałem za kulisy, a w kłębowski tamtego życia odkryłem obraz, który ukazał się rzekomo oczom Fausta. Ujrzałem Małgorzatę, która weszła tymczasem na scenę, rzucając z głębokim przejściem kilka słów za siebie; nakładała właśnie ostatnią szminkę, wytarłszy wprzód starannie oczy i policzki białą chusteczką, jak gdyby płakała. Była to bardzo piękna kobieta i nie spuszczałem już z niej oczu mimo potajemnych szturchańców i wymyślań, jakimi darzyły mnie moje pracowite koczkodany. Tak więc ja, który marzyłem przedtem o tych wyższych regionach, nie pragnąłem teraz niczego poza tym, by wrócić tam, gdzie przebywała ta pełna, piękna postać! (...) Zdawała się mieć jakieś głębokie zmartwienie, toteż grała na poły z łagodnym wdziękiem, na poły z widocznym wzburzeniem. Mieszanina ta nie stworzyła wprawdzie dobrej Małgorzaty, lecz przydawała osobliwego uroku aktorce; wziąłem jej stronę przeciwko nieznanym wrogom i wymyśliłem sobie natychmiast romantyczną historię, w jaką mogła być uwikłana. Lecz gdy los Małgorzaty stał się tragiczny, przelotne te rojenia rozwiąły się i zespoliły z dramatem, granym na scenie. Kiedy leżała w więzieniu na słomie i potem, gdy mówiła obłąkane słowa, grała z takim mistrzostwem, że byłem głęboko wstrząśnięty; a jednak z chciwym i gorącym wzruszeniem wchłaniałem obraz kobiety pogrążonej w bezgranicznym nieszczęściu; uważałem bowiem to nieszczęście za rzeczywiste i byłem tą sceną równie zdumiony jak zachwycony, gdyż przewyższała ona wszystko, co dotąd widziałem i słyszałem.”²⁵

Po tym transie i urzeczeniu, gdzieś w zakamarkach sceny, chłopiec zasypia jak w gorączce. Gdy się obudził, „księżyc zalewał swoim światłem cały dziwny nieład kulisy”, a w teatrze było cicho i pusto. Henryk, narzuciwszy na futro koczkodana pelerynkę Mefista, poczyna walić pałeczkami w teatralny bęben. Dźwięk ten wywołuje zjawę Małgorzaty, która jak się okazuje, nocowała w pobliżu. Teraz: lęk, przerażenie, rozpoznanie i ulga. No i wielki finał, noc z Małgorzatą!

„Wzięła mnie za rękę i poprzez kilkoro drzwi zaprowadziła do swego pokoju, gdzie spała już, nim obudził ją mój nocny hałas. Zrobiła mi miejsce w nogach łóżka, a kiedy już leżałem, otuliła się szczerlnie aksamitnym królewskim płaszczem i położyła się, opierając o moją pierś swoje lekkie stopy, pod którymi serce moje biło wcale przyjemnie. I w takiej oto pozie zasnęliśmy oboje, wyobrażając niezgorzej dawne nagrobki, na których leży wyprostowany kamienny rycerz z wiernym psem u swych stóp.”²⁶

Tak oto uwodzony przez żywioł gry, Henryk Lee został uwiedziony przez teatr, uwiedziony przez magię *Fausta* i cały jego świat. W świecie tym dał się uwieść iluzji i został uwiedziony przez Małgorzatę (a może przez wizję Małgorzaty wyczarowanej w zwierciadle przez Mefistę). Potem, nocą, Henryk działając na pustej scenie, niczym uczeń czarno-księżnika, daje się urzec wspomnieniu Małgorzaty

i wreszcie, gdy sen się materializuje, zuchwały chłopiec zostaje uprowadzony przez aktorkę. Symboliczne pokładziny pozornie tylko jednak wieńczą to uwiedzenie czy może ciąg uwiedzeń. Historia ma bowiem i drugi finał.

„Wskutek zmartwienia i zamieszania, jakie powstały z powodu mojej nocnej nieobecności, matka zakazała mi surowo nocnej włóczęgi i chodzenia do teatru; także za dnia opiekowała się mną teraz troskliwiej i ograniczyła moje obcowanie z dziećmi biedaków, którym przypisywała błędnie zgubne i zaraźliwe nieokiełznanie. Tak więc obcy aktorzy opuścili miasto, a ja nie ujrzałem już więcej owej kobiety, której bez reszty oddałem swoje serce. (...) Przecież nie wiedziałem, w jakie udali się okolice, cały kraj po drugiej stronie gór stał się dla mnie krajem nieokreślonych życzeń i niejasnych pragnień.”²⁷

Tylko kto się skrył za górami? Uwodzicielka czy uwiedziona? W każdym razie istota co najmniej współwinna rozkoszy niespełnienia, której na podobieństwo Don Juana doświadczył Henryk Lee. Chyba więc dobrze się stało, że do jego miasteczka przybyli aktorzy...

Prapremiera *Cyrana de Bergerac* Edmunda Rostanda odbyła się w Paryżu 28 grudnia 1897 roku, zapoczątkowując zawrotną karierę tej komedii bohaterkiej w teatrach całego świata. Legenda *Cyrana* to legenda sukcesu teatralnego odniesionego przez utwór będący ponad wszelką wątpliwość perłą repertuaru, nie literatury. Analizując źródła powodzenia sztuki spostrzec można, że jest ona „kombinacją barokowej nostalgii, efektów z gatunku płaszcza i szpady, melodramatycznych wątków miłosnych i poezji lirycznej”²⁸. Można się też odwołać do egzaltowanych, serdecznych wspomnień i zacytować Kornela Makuszyńskiego: „To nie sztuka, to coś takiego... Coś takiego... Nie! To nie da się opowiedzieć! (...) Któż opisze sen, sen wspaniały, burzliwy, rozkoszny, zalany oceanem rymów, przebity szpadą po stokroć przez serce, pełen miłości i śmierci, strzelania i krzyków, radości i rozpacz, śmiechu i łez, sen pełen stońca i księżycy, Francuzów i Hiszpanów, sen, w którym jest teatr i knajpa, i Paryż, i pole bitwy, i klasztor. Gdyby tak jeszcze cmentarz – mój Boże!”²⁹

Perły repertuaru mają to do siebie, iż zawierają w sobie karkołomne zadania dla teatru. Stają się one znakami wywoławczymi wielkiego tytułu. W *Cyranie de Bergerac* są dwa takie mistrzowskie, tj. wymagające mistrzostwa, numery.

24

G. Keller, *Zielony Henryk*, tłum. I. Czermakowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, t. I, Warszawa 1955, s. 96.

25

Tamże, s. 97-98.

26

Tamże, s.101.

27

Tamże, s.101-102.

28

H. Baltyn-Karpińska, dz. cyt., s. 229.

29

K. Makuszyński, *Bezgrzeszne lata*, Zrzeszenie Księgarstwa, Warszawa 1984, s. 58.

Po pierwsze scena szermierczego pojedynku, który wielkonosy Cyrano stacza z nieświadomym, hardym przeciwnikiem w sali Hôtel de Bourgogne. Przed starciem Cyrano przedstawia się jako poeta:

„I takiego kroju,
 Że zaimprovizuje wierszyk w czasie boju,
 I podczas gdy z Waszmością tu skrzyżuję szpadę,
 Równocześnie ułożę balladę...

A przy ostatnim wierszu... szpadą cię przejadę!”³⁰
 Nie trzeba dodawać, iż poeta spełnia swą obietnicę co do joty. W dodatku czyni to łącząc dezynwolturę szermierczego wdzięku z warsztatowym kunsztem pisarskim, improwizując balladę regularną ściśle według przepisów gatunku.

Po drugiej scena balkonowa rozgrywająca się przed domem wykwintnisi Roksany w zaułku paryskiej dzielnicy Marais. Na obrośniętym jaśminem balkonie znajduje się Roksana, która wyznaczyła tutaj nocną schadzki swemu pięknemu, tylko mocno safandulowatemu w mowie wielbicielowi – Christianowi. Ten stoi na ulicy, pod balkonem. Obok, w cieniu skrył się wierny przyjaciel Chrystiana, poeta Cyrano. Nie bacząc na to, że od dawna sam durzy się śmiertelnie w Roksanie, pomaga przyjacielowi w uwodzeniu paryskiej piękności. Dotychczas pisał za niego listy. Teraz będzie podpowiadał wyszukane, choć najszersze czułe słówka, a gdy zajdzie potrzeba odsunie na bok nieudacznika i, ciągle kryjąc swą tożsamość, zajmie jego miejsce. Rolę ma trudną, bo Roksana łąsa na słówka coraz wyraźniej „czegoś więcej czeka”, toteż uwodziciel, czy też zastępca uwodziciela, musi hamować i studzić jej zapędy.

Te rozkoszne, a po trosze perwersyjne igraszki przerwy wiadomości, że Roksanie grozi porwanie i gwałt ze strony kolejnego adoratora, tym razem potężnego arystokraty. Ratunkiem może być tylko natychmiastowy ślub z ukochanym spod balkonu. Decyzję o małżeństwie podejmuje Roksana. Sakramentalną ceremonię, dziejącą się poza sceną, przez dobry kwadrans „osłania” oczywiście poeta Cyrano, udający tym razem spadłego z księżycy. Małżeństwo zostaje zawarte. Mizerną pociechą dla Cyrana, który faktycznie zdobył Roksane dla Christiana może być to, że związek nie zostanie skonsumowany. Christian bowiem, zawodowy żołnierz, zostaje prosto od ołtarza, rozkazem zazdrosnego rywala-gwałtownika hrabiego de Guiche, wysłany na front.

Gdyby w istnym oceanie najcudniejszych słów, za pomocą których Cyrano zwycięsko omoł Roksane, szukać zdań decydujących i rozstrzygających, to wybór winien paść na kwestie następujące:

„Ach, każda myśl o tobie miłość moją zdwaja
 choćby ta: w zeszłym roku, dwunastego mają,
 zmieniałś uczesanie przed rannym spacerem!
 Oślepił mnie blask jego, zdjął zachwytem szczerym,
 podobnie jak przechodnia, który w słońce wlepia
 wzrok zachwycony, blasku moc całkiem oślepia,
 i potem jeszcze długo, w którąkolwiek stronę,
 zwracałem wzrok, widziałem włosy rozrzucone!”³¹

Tak to brzmi w przekładzie Józefa Waczków, a tak brzmiało w wersji Marii Konopnickiej:

„Každy drobiazg mi drogi, co dotyka – ciebie...
 Przed rokiem, był poranek, i maj stał na niebie,
 Puściłaś luźno włosy i szłaś – złota cała...
 Więc jak w tarczę słoneczną, gdy na ziemię pała,
 Wzrok, zbyt długo utkwiony, nie widzi nic zgoła,
 Prócz rumianej światłości złocistego koła,
 Tak ja, po twoim przejściu, olśnion od promieni
 Włosów twych, wszędzie jasność widziałem
 w przestrzeni.”³²

Wolno sądzić, iż oba warianty prezentują istotę wypowiedzi. Są nimi sentymentalizm i pedanteria. Zwłaszcza ta ostatnia. Wykwintnisi Roksana mogła być nieomal pewna, że uwodziciel prowadzi diariusz miłości. I urzeczona tym odkryciem być może nie dostrzegła, że majowa scena sprzed roku żadną miarą nie mogła być widziana, zapamiętana, zapisana i przeżyta na nowo przez dopiero co poznanego Christiana... Cyrano uwodziciel zdemaskował się mimowolnie i zwyciężył. Na szczęście nikt tego nie zauważył.

Na szczęście, bo nic nie zmąciło funkcjonowania tercetu Roksana, Christian i Cyrano. Trio modelowego dla pojęcia „pragnienia trójkątnego”, sformułowanego przez René Girarda. Łączy ono pragnącego, przedmiot pragnienia i pośrednika pragnienia uczuciami podziwu, rywalizacji i nienawiści. Łączy, bo wybieramy wyłącznie to, co już wcześniej stało się przedmiotem pożądania kogoś innego... Tak przynajmniej twierdzi autor *Prawdy powieściowej i kłamstwa romantycznego*.³³

Klaus Mann, uciekinier z hitlerowskich Niemiec swoją powieść z kluczem *Mefisto*, najsurowiej zakazaną na obszarze Rzeszy, opublikował w 1936 roku. Pierwotnym głownym bohaterem Hendrika Höfgena był Gustaw Gründgens – znakomity aktor, jeden z wielkich artystów legitymizujących system nazistowski, gwiazda i podpora teatru III Rzeszy, faworyt i beneficjent faszystowskiego porządku, niegdyś przez kilka lat blisko związany z rodziną Mannów.³⁴ *Mefisto* to powieść o pakcie z diabłem zawartym przez artystę dla zdobycia sławy, uznania i nieśmiertelności, to rzecz o żądzy władzy i analiza fenomenu kapłana i błazna. Powieść o złudnej wartości kompromisu, który okazuje się nie tylko nikczemnością, ale zbrodnią. To także rzecz o uwiedzeniu artysty przez system i o złudzeniu artysty, że to on jest uwodzicielem moźnych tego świata. Powieść Manna rozstawiona została przez ekranizację dokonaną w 1981 roku przez Istvána Szabó.

Jedną z najbardziej intrygujących scen filmu i powieści pozostaje sekwencja audycy, na której prezes Rady Ministrów i marszałek lotnictwa przyjmują w łożu teatralnej, podczas antraktu, Hendrika

Höfgena w kostiumie Mefista. Rzecz dzieje się na premierze *Fausta* w Teatrze Państwowym, niedługo po przejęciu władzy przez nazistów. Demonstracyjno-manifestacyjna ceremonia jest widowiskowym aktem łaski i wywyższenia skłonnego do postuszeństwa aktora, jest publicznym uwiedzeniem i skaptowaniem go, tudzież udaną próbą narzucenia mu kilku złudzeń. Przede wszystkim złudzenia o konfidencji artysty z kapłanem systemu i złudzenia o specjalnym kanale informacyjnym, przekazującym znaki tajemne z góry na dół i z dołu do góry.

30
 E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, tłum. Włodzimierz Zagórski, Nakładem Redakcji „Gazety Polskiej”, t. I, Warszawa 1898, s. 69.

31
 Cyt. za maszynopisem egzemplarza teatralnego ze zbiorów Białostockiego Teatru Lalek.

32
 E. Rostand, dz. cyt., t. II, s.35.

33
 R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

34
 B. Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972, s. 15-17, 341.

W każdym razie w drodze do panowania nad szatanem lub też w drodze do podporządkowania się mu, Höfgen trafił do loży prezesa Rady Ministrów. Było to podczas wielkiego antraktu, po scenie w kuchni czarownic. Dłuższa pauza w *Fauście* trwała tego wieczoru 25 minut. Cztery razy dłużej niż uwodzenie Lady Anny i 10 minut dłużej niż zaślubiny Christiana i Roksany.

„Hendrik był tak wystraszony i nerwy miał tak napięte, że prawie nie widział tłustego olbrzyma w kolorowym mundurze, pompatycznego półboga. Ciężką postać wszechpotężnego zdawała się kryć zasłona, owa mistyczna mgła, od wieków kryjąca przed oczami zwykłych śmiertelników obraz bogów i mocarzy, od których zależą ludzkie losy. (...)

– Niechże pan podejdzie bliżej, panie Höfgen. Publiczność, która gawędząc pozostała na parterze, poczęła się interesować grupą w loży prezesa Rady Ministrów. Szeptano, wykręcano szyję. Ani jeden ruch wszechpotężnego nie uszedł uwagi gapiów tłoczących się w krzesłach. Stwierdzono, że wyraz twarzy generała lotnictwa był coraz życzliwszy, coraz bardziej rozbawiony. Teraz śmiał się – publiczność na parterze skonstatowała to ze wzruszeniem i szacunkiem – wielki człowiek śmiał się głośno, serdecznie, szeroko otwierając usta. Lotta Lindenthal także rozsypana koloraturową gamę perlстого śmiechu, zaś na ustach Höfgena, udrapowanego nadzwyczaj dekoracyjnie w czarną pelerynę – ukazał się lekki uśmiech, który na ponurej masce Mefistofelesa przypominał raczej triumfujący, a zarazem bolesny grymas.”³⁶

Lecz oto nieuchronnie nadejść musiała kulminacja i pointa audyencji-widowiska.

„Höfgen pięknym ruchem rozpostarł szeroko ramiona pod peleryną, zdawało się, że mu wyrosły czarne skrzydła. Wszechpotężny poklepał go po ramieniu; nie uszło to bacznyom oczom publiczności na parterze, począł wzmagać się szmer pełen szacunku. Jednakże szmer ów ucichł jak muzyka w cyrku przed najniebezpieczniejszymi numerami w obliczu niezwyklej sceny, która się tu rozgrywała.

Premier podniósł się; stał teraz w całej okazałości swej imponującej tuszy i podał rękę komediantowi. Czy wieszował mu pięknej kreacji? Wyglądało to raczej, jak gdyby wszechpotężny zawarł jakiś pakt z komediantem.

Publiczność na parterze szeroko otwierała oczy i usta. Chłonęła ruchy tych trojga ludzi tam, w loży, jak najniezwyklejsze widowisko, jak czarodziejską pantomimę, której tytuł brzmi: *Aktor uwodzi Władzę*. Nigdy jeszcze nie był Hendrik przedmiotem tak gwałtownej zazdrości. Jakże musiał czuć się szczęśliwy! (...)

»Teraz się splugawiłem – pomyślał Hendrik przeżony. – Mam teraz plamę na rękę, plamę, której się nie pozbędę... Teraz się zaprzedałem... Teraz jestem napiętnowany!...«³⁷

Czyżby więc trafił frant na franta i aktor przebrany za Mefista został przyjęty w loży przez Mefista prawdziwego? Może naprawdę Mefistofelesem rozdających się czasów pogardy będzie lukrowany kultura, ideologią i towarzyskim wdziękiem marszałek

Tego wieczoru Höfgen Mefista zagrał w swojej karierze po raz drugi. Zagrał po nowemu, ale w swoim dawnym czarnym kostiumie z diabelską maską Pierrota.

„– Dzięki panu dopiero zrozumiałem dobrze tego faceta, mój drogi – powiedział generał. – To przecież szalona pała! I czy w każdym z nas nie tkwi jakaś jego cząstka? Czy w każdym prawdziwym Niemcu nie tkwi jakiś kawałek Mefistofelesa, kawał nicponia i niecnoty? To mam na myśli. Chociaż gdyby w nas nic więcej nie było oprócz faustowskiej duszy, ładnie byśmy wyglądali! (...) Nie, nie, Mefisto to jeden z naszych bohaterów narodowych. Tylko nie można tego ludziom mówić – zakończył minister lotnictwa i zarechotał z lubością.”³⁵

Höfgen zagrał Mefista swoich czasów – nadętego, pozornie demonicznego, a w istocie trywialnie obłędnego diabła drobnomieszczan, idealnego złego ducha ruchu, którego przywódca zostanie w demaskatorskim geście Bertholda Brechta przyrównany do cynicznego „handlarza kalafiorów”. Höfgen znał Mefista na wylot i doskonale potrafił się z nim dogadać, ale czy potrafił Mefistem zawładnąć? Czyż nie było odwrotnie? Czy przypadkiem aktor nie padł ofiarą postaci?

lotnictwa? On przecież wodzi na pokuszenie, zwoździ i gubi wielkiego Höfgena, który w tej konfiguracji jest upadłym Faustem, przebrany dla niepoznaki w jarmarczne szmatki Mefista. Wydaje się, że tak właśnie czarodziejską pantomimę – Aktor uwodzi Władzę – grali w filmie Szabó Klaus Maria Brandauer i Rolf Hoppe.

Skoro jednak potrafimy wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym, to być może zaakceptujemy skarłatego Fausta – jeszcze jedną ofiarę uwodzenia... W tej właśnie sztuce teatr wydaje się arcymistrzem. Pewnie nie bez kozery powieściowe studia uwodzenia teatr właśnie wybierają sobie za scenery, tło i pomieszkowanie.

* Tekst przygotowany na konferencję naukową „Teatr – miejsce uwodzenia”, zorganizowaną przez Komisję Artystyczną KONTRAPUNKTU 2009 i Zakład Mediów i Komunikowania Uniwersytetu Szczecińskiego. Tezy referatu zostały przedstawione w Teatrze Małym w Szczecinie 24 kwietnia 2009 r.

Henryk Izidor Rogacki – historyk teatru, krytyk, pedagog. Profesor nadzwyczajny Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, w kadencji 2008–2012 prorektor tej uczelni. Kustoszu Muzeum Teatralnego w Warszawie. Interesuje się kulturą teatralną Młodej Polski, teatrem XX wieku, legendą literacką sztuki teatru i praktyką opisu spektaklu teatralnego. Ogłosił m. in. *Żywoć Przybyszewskiego*, *Leon Schiller. Człowiek i teatr*, *Mgła i zwierciadło*. Pracuje nad książką o portretach historycznych Ludwika Solńskiego.

LUKSUSOWY ARTYKUŁ,

Piotr Kędziński

CZYLI O NIEKTÓRYCH ASPEKTACH MAŁEGO MUZYKOWANIA

Współcześnie, w opozycji do produkcji muzycznych wielkich światowych sal koncertowych, zauważyć można tendencję do odradzania się sztuki muzykowania o mniejszym zakresie, rządzącej się odmiennymi prawami. Sztuka ta, wiążąca się ze specyficznym obszarem kultury XVIII i XIX wieku, przeciwstawia się atrybutom koncertowego uprawiania muzyki – zysku mierzonego rangą nazwisk drukowanych na plakacie i liczbą sprzedanych biletów. Mimo to, oddziałuje niezwykle silnie na słuchaczy uczestniczących w szczególnym misterium – tak bowiem należy nazwać muzykowanie w wąskim gronie, w atmosferze rodzinnego domu, któremu towarzyszy spotkanie gospodarzy i gości (nazwijmy je za Norwidem spotkaniem mającym w sobie coś z mistyki). Mowa tu o muzykowaniu kameralnym, nie w znaczeniu gatunku (uprawianie muzyki w małym zespole), lecz przede wszystkim jako nawiązanie do barokowej *musica da camera* rozbrzmiewającej w komnacie.

1

Instrumenty posiadające w nazwie termin *Klavier*, restytuują dawne pojęcie *claves*, które oznaczało klawisze.

2

I. Poniatowska. *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX: aspekty artystyczne i społeczne*. Warszawa 1991. s. 40.

3

We francuskich domach mieszczańskich koncerty domowe także odgrywały ważną rolę.

W epoce elektroniki, komputeryzacji, co więcej, w dobie prac nad sztuczną inteligencją i replikami organizmów żywych, w której człowiek przywiązuje wagę przede wszystkim do aspektu użyteczności, sztuka ma w ogólnym rozrachunku znaczenie marginalne. Dzieje się tak nawet wtedy gdy jest ona reprezentowana przez największe, komercyjne instytucje kultury, wywodzące się z nurtu dziewiętnastowiecznego „wielkiego” muzykowania, który jako jedyny przetrwał do naszych czasów. Gdzie zagubił się drugi filar zafascynowania człowieka muzyką w tamtym okresie – „małe” uprawianie muzyki? Interesujące

na tym tle stają się dziś inicjatywy organizacji działających w obszarze konkursów muzycznych czy też fonografii, promujące kompozycje dawnych, być może nie pierwszoplanowych twórców, wskrzeszające w zamian idee muzykowania rodzinnego, co prawda mniejszego pokroju, lecz o nieocenionym znaczeniu socjalnym, pedagogicznym i dydaktycznym. Warto nieco bliżej przyjrzeć się kulturze salonowej i przedstawić warunki, jakie niegdyś, w XIX wieku, zwłaszcza w krajach niemieckojęzycznych, sprzyjały rozkwitowi muzykowania w domowym zaciszu i w salonie.

Cechą spotkań, podczas których uprawiano – używając określenia minionych stuleci „muzykę salonową” – była pasja muzyczna, autentyczne zaangażowanie w tę sztukę, nie zaś chęć posłużenia się muzyką „do kotleta” (choć bez tej ostatniej trudno byłoby sobie wyobrazić spotkania czy biesiady w minionych, także najbardziej zamierzcztych czasach). Ich atrybutem był fortepian (*Klavier*¹), który dzięki licznym udoskonaleniom stał się najpowszechniejszym instrumentem klawiszowym. Ewolucja fortepianu była procesem długim, nie sposób wymienić tu jego innowacji technicznych. Istotne jest, że w większości dokonywane były one z myślą o uszlachetnieniu dźwięku, poszerzeniu jego dynamicznej i dźwiękowej skali. Na stopień modyfikacji tego instrumentu wskazuje fakt, że „około połowy stulecia Liszt i Brahms grali już na udoskonalonym, nowoczesnym fortepianie z żelazną ramą, o zwiększonym napięciu strun, o szerokich (...) młotkach i z klawiszami o stosunkowo dużym zagłębieniu, o silnym dźwięku, ale ciemniejszym niż na instrumentach z początku XIX w.”²

Dawni konkurenci fortepianu – klawikord i klawesyn – zmuszeni byli do ustąpienia miejsca instrumentowi klawiszowemu, na którym stało się wreszcie możliwe różnicowanie dynamiki. Podobny los spotkał także inne, eksperymentalne instrumenty, m.in. eolipantalion, eolimelodikon, pantaleon, fisharmonię, organochordium, eolodikon, panharmonikon, melodion, aeoline, uranion, choralion. Na zwycię-

stwo fortepianu zapracowali nie tylko konstruktorzy jego mechanizmu, ale i kompozytorzy uznający go za instrument najdoskonalszy i o najszerszym zastosowaniu, odpowiadający wymaganiom epoki. Do muzykowania nadawały się różne jego odmiany, będące np. skrzyżowaniem harfy i fortepianu czy też instrumenty pionowe – w kształcie szafy, piramidy, żyrafy, liry – pojawiające się zwłaszcza w Niemczech i w Wiedniu.

Fortepian był estetyczny i funkcjonalny. Ujawnia to praktyczny zmysł mieszczański jego posiadaczy. Był bogato dekorowany intarsjami, elementami rzeźbiorskimi, często miał dobudowane szafki, schowki, mógł jednocześnie pełnić funkcję np. biurka. Wskazuje to na postrzeganie fortepianu w kategoriach mebla, rekwizytu salonowego.

Przyczyn popularności fortepianu w XIX wieku nie należy zatem upatrywać wyłącznie w jego zaletach technicznych, choć niewątpliwie były one istotne. Postawmy złożone pytanie: dlaczego stał się on głównym instrumentem salonu i sal koncertowych oraz co powodowało, iż chętnie na nim grano? Spadek popularności muzyki organowej, będący rezultatem m.in. zwiększonego zainteresowania muzyką świecką, sprzyjał rozwojowi instrumentów strunowo-klawiszowych. Znajdowały się one w większości szanujących się niemieckich domów, będąc jednocześnie częścią ich wystroju. Intensywne zainteresowanie mieszczaństwa muzyką sprawiło, że powiększała się liczba muzyków-amatorów.

Konsekwencją tego był wzrost zapotrzebowania na prywatne lekcje gry na fortepianie. Ich znaczenie i popularność w niedługim czasie spowodowały, że edukacja muzyczna, opierająca się przede wszystkim na umiejętności gry na fortepianie, stała się nieodłączną częścią powszechnego wykształcenia. W roku 1728 wzmiankowano na przykład, że do lepszych domów hamburskich sprowadzani byli korepetytorzy śpiewu i gry na fortepianie – w mieście było w tym czasie zatrudnionych ok. 50 mistrzów tego fachu. Dzięki szerokiej społecznej funkcji, jaką pełnił fortepian, popularyzowana była nie tylko oryginalna literatura fortepianowa, lecz również, a może przede wszystkim, aktualny repertuar operowy i oratoryjny. Zbiory utworów ukazujące się pod tytułem *Klavierstücke*, nierzadko pełniły rolę „paczki upominkowej”, zestawu różnych gatunków muzycznych.

Edukacja muzyczna stawała się coraz bardziej powszechna dzięki szerokiemu przepływowi informacji w dziedzinie muzyki. Rozwój rynku wydawniczego obejmował już na początku XVIII wieku bogatą ofertę prenumerat. Szybko rozwijające się pisma muzyczne, zawierające liczne recenzje, wzbudzały coraz żywsze zainteresowanie sztuką muzyczną. Tworzono nową kulturę muzyczną, która prezentowana była przede wszystkim na koncercie publicznym (*Öffentliches Konzert*) oraz na koncercie domowym (*Hauskonzert*)³, o charakterze bardziej intymnym, gdzie wykonywano przede wszystkim pieśni i utwory fortepianowe. Nowo powstała biegunowość występów publicznych i prywatnych była całkowicie odmienną zasadą tworzenia i odbioru muzyki niż miało to miejsce wcześniej. Miniony absolutyzm w życiu



muzycznym opierał się na dwóch filarach: dworskim i kościelnym. Ani Kościół, ani dwór nie dopuszczał takiej powszechności, która potrzebna była mieszczaństwu. Ustanowił ją dopiero publiczny występ, koncert, z którym nieodłącznie wiązała się opłata za wstęp, upoważniająca do późniejszej publicznej krytyki nie tylko pozytywnej, ale i negatywnej⁴. Duże znaczenie zyskało zatem zdanie słuchacza i jego nowe potrzeby duchowe, rozbudzone także przez literatów, którzy poprzez swoją sztukę oraz wypowiedzi nobilitowali muzykę. Wyrażanie opinii na temat muzyki stało się powszechne, bowiem wypełniała ona potrzeby duchowe i codzienność. Najbardziej popularne utwory były zwięzłe – w świetle estetyki tamtych czasów nie mogły choćby w najmniejszym stopniu nużyć odbiorcy, przeciwnie: miały dostarczać mu przyjemności.

Koncerty domowe były występami nie całkiem publicznymi, ale i nie zamkniętymi, organizowanymi dla grona zaproszonych gości, nierzadko przedstawicieli różnych klas społecznych. Pod względem organizacji życia towarzyskiego, łączonego z pielęgnowaniem dobrych stosunków na płaszczyźnie zawodowej, zwłaszcza handlowej, spotkania te były niezwykle pieczołowicie przygotowywane, z wielką dbałością o ich szczegółowe procedury. Dobór zaproszonych gości i zapewnienie im należnego miejsca podczas spotkania (odpowiadającego pozycji społecznej), miały szczególne znaczenie. Koncertowanie salonowe było zatem formą spędzania czasu. Organizowane było m.in. w salach wytwórni fortepianowych, które zaszczycali swoją obecnością artyści-wirtuozi. Istniały zasadnicze różnice w charakterze tych spotkań – w zależności od pory dnia, osób (np. z podziałem na płeć) i rodzaju organizacji biorących w nich udział. Wymagały one ustalenia odrębnych kanonów zachowań, które tworzyły prawdziwy labirynt, regulujący salonowe życie. Ideą tych spotkań było nawiązanie kontaktów pomiędzy zaproszonymi osobami, reprezentującymi niekiedy różne pozycje społeczne. Możliwość zawarcia takich znajomości była zapewne rzadkością w codziennym życiu. Jednak praktyka salonu często odbiegała od ideału.

Określenie *Salonmusik* (muzyka salonowa), odnosiło się do zapotrzebowania na uprawianie muzyki, artystyczną aktywność mieszczaństwa i jego udział w półpublicznych koncertach. Interesujące wydarzenie muzyczne w życiu salonowym Warszawy – choć nie związane z fortepianem – miało miejsce w latach 20. XIX stulecia. Do jednego z salonów zaproszony został Niccolò Paganini, znany ówczesnej Europie ze swego ekscentryzmu i artystycznych dokonań. Wirtuoz przyjął zaproszenie, a ponadto zachował się w sposób niezwykle subtelny, zrezygnował bowiem z demonstrowania rangi, jaką posiadał jako artysta, i muzykował jako jeden z członków salonu.

Muzyka salonowa, związana z występami wirtuozów, nierzadko w salach wytwórni fortepianów, reklamujących ich marki, była szczególnie popularna w Paryżu, w latach 30. i 40. XIX wieku. Publiczność na wielu koncertach tego typu zachowywała się równie swobodnie, co na towarzyskich spotkaniach.

Karykatura: Cóż za pech, jeśli w roku 1851 nie jest się dobrym pianistą!!!



Na przykład na koncercie Moschelesa w sali Erarda prowadzono rozmowy, plotkowano, śmiano się, jednym słowem panował szampański nastrój. Paryska publika często traktowała salę koncertową jak pomieszczenie do prowadzenia konwersacji.

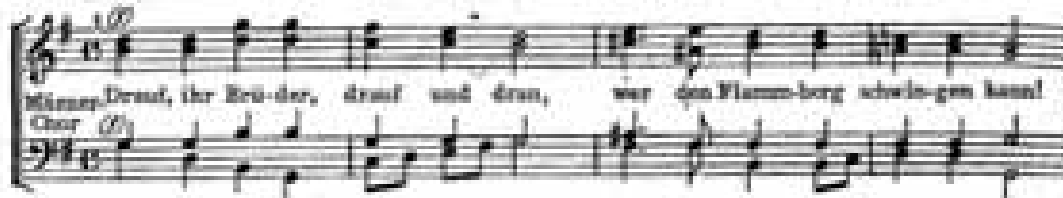
Domowe muzykowanie – podobnie jak koncertowanie w wielkich salach – stanowiło inspirację do tworzenia kompozycji przeznaczonych na jego użytek. Odnosiło się zazwyczaj do dwóch gatunków muzycznych: wykonywania prostej pieśni z akompaniamentem fortepianu oraz nieskomplikowanych utworów fortepianowych przeznaczonych dla amatorów. Obie te formy sięgają swoimi korzeniami baroku. Niewątpliwie w XIX wieku wykonywanie na fortepianie dużej liczby transkrypcji oper i symfonii przyczyniło się także do wielkiego poszerzenia skali muzykowania.

Mimo tradycji utworów wykonywanych podczas domowych koncertów, którym trzeba przyznać ważną rolę choćby w ewolucji muzyki fortepianowej, przedstawienie specyfiki muzykowania „na potrzeby domu” nie byłoby pełne, gdyby pominięty został fakt, że w działalności tę wpisane były także aspekty o znaczeniu negatywnym. *Hauskonzerte* stały się konwencją, w której zadawano sobie raczej pytanie, kto nie jest muzykalny, niż kto jest uzdolniony muzycznie. W wysoko wykształconych kręgach społecznych muzyka należała do kanonu edukacji, bez względu na talent czy ochotę. Nawet w kręgach handlowców i rzemieślników, rodziny poświęcały czas i środki na opłacenie lekcji muzyki i chociażby częściowe zapoznanie córek z fortepianem, nutami i wykształceniem muzycznym, by w ten sposób zbliżyć się do bardziej świątliwych środowisk.

4 Element ten był niepożądany w przypadku wystawień oper dworskich, koncertów cesarskich, czy kościelnych obrzędów z udziałem wspólnoty.

teksty mieszczańskiego stylu powszechnej kultury muzycznej. Jednym z nich jest splotenie wartości, komercjalizacja. I tak np. w latach 40. XIX wieku, wraz z nasileniem się zmian społecznych, zwiększyła się liczba popularnie wykonywanych pieśni. Powstawały śpiewniki dla biegaczy, rzemieślników, drukarzy itp.

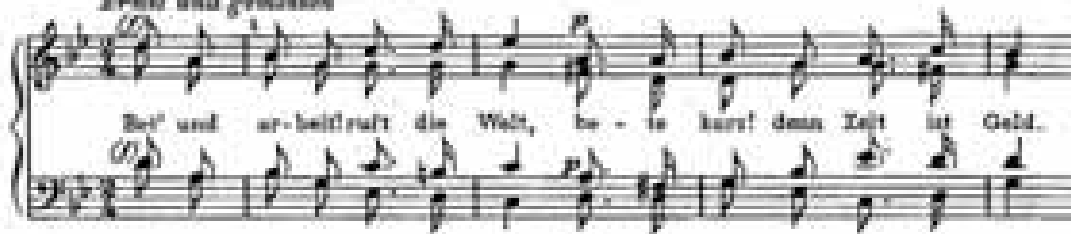
306 L. C. Böhner, *Freiheitslied, Drauf!*
Zusatzklavier



L. C. Böhner, *Freiheitslied, Drauf!*

„Cóż za pech, jeśli w roku 1851 nie jest się dobrym pianistą!!!” – to ironiczny podpis pod ilustracją, przedstawiającą powszechne dążenie do opanowania gry na fortepianie w połowie XIX wieku. Owa moda stanowiła przedmiot krytyki, odzwierciedlającej społeczny wymiar tego zjawiska m.in. poprzez karykatury. Rysunek ten ukazuje różne odmiany fortepianu – *Flügel, Tafelklavier, Lyraflügel*, dokumentuje ponadto muzykowanie na tych instrumentach przedstawicieli różnych zapewne stanów i profesji (w lewej dolnej części rysunku widnieje młotek). Kompozycja tej karykatury, przedstawiająca pośrodku człowieka atakowanego ze wszystkich stron dźwiękami fortepianu, koresponduje ze specyfiką ówczesnej kultury, polegającej na ekspansywności przestrzeni muzycznej. Na fortepianie grali wszyscy – jak widać na ilustracji – niezależnie od wieku. W karykaturze pada również akcent na absurdalność sytuacji, w której pozbawione sensu uderzenie w klawisze dokonuje się nie tylko za pomocą rąk dziecka, ale i nóg (w prawym dolnym rogu rysunku), ku uciesze jego piastunki. Skoro fortepian był instrumentem tak popularnym, istniała zapewne potrzeba komponowania dużej liczby utworów fortepianowych, dopasowanych do różnego stopnia umiejętności grających.

307 Bülow, *Bundeslied, (Hörweg)*
Frei und gemessen



Hans von Bülow, *Bundeslied.*

Wszystko, co zostało wyuczzone, miało być prezentowane w kręgu domowym oraz w półpublicznych związkach śpiewaczych. Powszechny mechanizm tego działania był mniej więcej taki: uczonego muzyki, ponieważ wszędzie była ona wykonywana; wykonywana była zaś, ponieważ wszędzie się jej uczone. Często nic innego – poza wspomnianą zależnością – nie było przyczyną tej popularności. Aby jednak muzyka nie była wyłącznie sposobem na spędzanie czasu, lecz stawała się dobrodziejstwem ludzkości, perspektywiczne ćwiczenia i dalekosiężne plany powinny być przynosić większy rezultat, bogatszy efekt, albo też obciążenie i nakład czasowy powinny być zostać zmniejszone, pozostając we właściwym stosunku z niewielkimi efektami owych ćwiczeń. Ta gorzka prawda odkrywa kon-

istniały jednak również pozytywne aspekty mody na muzykę. Z nakreśleniem obszaru publicznego występu związane jest powstanie wspólnot takich jak elitarne akademie, zajmujące się także organizowaniem koncertów czy *Collegia musica*. W Niemczech publiczne koncerty organizowane były m.in. we Frankfurcie (od 1740), Hamburgu (od 1761), Berlinie (koncerty miłośników, amatorów, organizowane na wzór paryskich *concerts spirituels*), Lipsku (*Leipziger Gewandhauskonzerte* od 1781). Nietrudno zauważyć, że w procesie gwałtownego wzrostu popularności fortepianu i muzyki przeznaczonej na ten instrument ważną rolę odegrała klasa społeczna, prężna zarówno pod względem gospodarczym, jak i kulturowym. Forte-pian stał się w XIX wieku instrumentem mieszczańskim, w odróżnieniu

od klawesynu, który w minionych czasach był instrumentem dworskim. Jako instrument salonowy, bez którego nie mógłby funkcjonować szanujący się dom, był fortepian nierzadko symbolem bogactwa i dobrobytu, najbardziej drogocennym elementem wystroju domu – symbolem postawy intelektualnej, lecz równocześnie przynależności do wyższych kręgów. Często te właśnie dążenia były głównym motywem jego nabycia i udostępniania podczas domowych koncertów. Z jednej strony stało się to czynnikiem ożywiających życie muzyczne w stopniu dotąd niespotykanym, z drugiej zaś rodziło dyletantyzm i tendencje do pojmowania muzyki wyłącznie w kategoriach amatorskiego wykonawstwa. Jak trafnie określił jeden z historyków – od zwolenników powierzchownego wykształcenia nie można było spodziewać się

niczego innego, jak tylko konwencjonalizmu. Dotykamy w tym miejscu niekorzystnych aspektów powszechności sztuki muzycznej. „Muzyka jest sprawą mody, przedmiotem luksusu”, „w świadomości, muzyka stała się luksusowym artykułem” – pisano u schyłku XIX wieku. Postrzeganie sztuki w kategoriach „mody” zdanej na „świadomość ogółu” jako

„przedmiot luksusu” czy „luksusowy artykuł”, stawiała ją na równi z przedmiotami i obszarami aktywności nie mającymi związku ze sztuką, która posiada niezaprzeczalne walory elitarne. Równocześnie jednak negatywny aspekt powszechnego ówczesnie uprawiania muzyki nie może przesłonić obrazu specyfiki środowiskowej fortepianu – był to instrument mieszczaństwa, inteligencji. Tętniące życiem salony – poprzez charakter i rytuał spotkań – pełniły nie tylko istotną funkcję integrującą, ale także zapoznawały z najnowszymi zdobyczami kultury. Kompozytorzy najczęściej znali potrzeby tego środowiska, ponieważ w nim przebywali i w konsekwencji dla niego komponowali.

Ważąc pozytywne i negatywne strony tematu na tle współczesnego życia, warto zadać pytanie o aktualność idei salonu jako istotnego, lecz niestety zapomnianego i zaniedbanego obszaru kultury. Dopiero pogłębiona refleksja na ten temat otwiera okno na szeroki horyzont muzyki, domagający się – choćby poprzez swoje piękno – przynajmniej czyszczenia okiennic i naprawy splekanych szyb naszej rzeczywistości.

Piotr Kędzierski – pianista i teoretyk muzyki, po ukończeniu studiów w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie odbył dwuletnie podyplomowe studia pianistyczne *Konzertexamen* w Kolonii jako stypendysta *Deutscher Akademischer Austauschdienst*. Ukończył także dwuletnie podyplomowe studia muzyki kameralnej w Hochschule für Musik Köln uzyskując dyplom *Kammermusikexamen*. Obecnie jest asystentem w Katedrze Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, gdzie prowadzi zajęcia dydaktyczne w zakresie fortepianu oraz teorii muzyki. Jego zainteresowania teoretyczne i wykonawcze skupiają się wokół muzyki XIX wieku oraz muzyki współczesnej.

BŁAZNY PATENTOWANE



Bóg zemsty, reż. Gil Wienberg,
Szkoła Sztuk Teatralnych Bei Zvi
w Ramat Gan

Niełatwo zabić błazna pełnej krwi.

Michel de Ghelderode, *Szkoła błaznów*

„Wreszcie i ja zostałem czcigodnym, zasłużonym starcem. Nikt już nie dziwi się moim sukcesom, są równie normalne i nieważne jak wątpliwe zasługi. [...] Nikt niczego po mnie nie oczekuje”¹ – tak pisał Erwin Axer w jednym ze swoich felietonów, wręcznie mu statuetki symbolizującej pamięć społeczności Akademii Teatralnej o nim i o jego dokonaniach nadało ceremonii otwarcia V Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych doniosłego i wzruszającego znaczenia. I pewnie ten wybitny reżyser miałby ochotę krzyknąć za Gombrowiczem: „Na młodość! Do młodości! Dobrac się do niej, zaznać, zniszczyć tę zaporę wieku!”².

Cóż, trudno sobie wyobrazić lepszą okazję, aby to uczynić, niż podczas V MFST. Przedstawienia poka-

zane podczas jego trwania można z grubsza podzielić na spektakle bawiące się teatralną formą, pomyślowo wykorzystujące konwencje, świadome praw rządzących światem Melpomeny i z gracją lawirujące pomiędzy nimi oraz na te, które zaproponowały poważne, dojrzałe, odpowiedzialne podejście do współczesnego świata, jego problemów społecznych, politycznych i obyczajowych. W inscenizacjach należących do pierwszej grupy najważniejsza była nie tyle pokazywana historia, ile sposób, w jaki się ją prezentowało. Celem przedstawień, nazwijmy je „zaangażowanymi”, było natomiast przekazanie istotnej treści, poruszenie ważnych dla twórców z danego kraju kwestii natury socjologiczno-politologicznej. Nie oznacza to bynajmniej, iż stały one

1

E. Axer, *Kłopoty młodości i kłopoty starości*, [w:] E. Axer, *Kłopoty młodości. Kłopoty starości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 38.

2

W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 127.

na niższym poziomie artystycznym niż spektakle, by tak rzec, „estetyczne” lub, może lepiej, „formalne”. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku nie można postawić warsztatowi aktorskiemu większych zarzutów – wręcz przeciwnie, zasługiwał on jedynie na pochwałę, jeśli nie na podziw. Zróżnicowanie tematyczne, a co za tym idzie także pomysł na to, jak teatr szkolny powinien wyglądać, o czym mówić, było jednak widoczne.

Gęba, twarz i maska, słowem: forma

Przedstawienie *Tango* przygotowane przez studentów Seminarium Maxa Reinhardta z Wiednia ułożono na podstawie *Dzienników Gombrowicza*. Spektakl reżyserowany przez Mikołaja Grabowskiego przeciwstawiając się zasadzie, że taniec to forma, że to taka, a nie inna kombinacja kroków, odpowiedniego ułożenia ciała, przypominał jednocześnie, iż może

on być także płaszczyzną – niczym nieskrępowanym żywiołem ruchu, nieorganizowaną, niezdefiniowaną sferą anarchii dopuszczającą wszelkie możliwe i, przede wszystkim, niemożliwe rozwiązania. Aktorzy co jakiś czas poruszali się w takt rozbrzmiewającej spoza sceny muzyki. Raz wychodziło im to w miarę płynnie, wykonywane przez nich ruchy były skoordynowane, harmonijne, kiedy indziej natomiast ich ciała buntowały się, twardniały, przestawały być plastyczne, gotowe poddać się rytmowi, wtłoczyć w konwencję. Bohaterowie *Tanga* przekraczali w ten sposób narzucaną im przez muzykę formę, zrywali z siebie gęby kadryli, samb czy walców i nie zakładali na ich miejsce nowych. W dysharmonii, arytmii próbowali odnaleźć wolność.

Ciekawym zabiegiem było rozbicie postaci Gombrowicza na kilka wcieleń. Choć akcja spektaklu rozgrywała się w załoczonej, argentyńskiej kawiarni, autor *Ferdydurke* w istocie siedział w niej sam. Dialog w tym przedstawieniu był tak naprawdę monologiem Gombrowicza rozpisany na jedenaście głosów. Pisarz kłócił się ze sobą, przekonywał do swoich racji, żywiłowo, na naszych oczach, raz w stanie natchnienia, kiedy indziej z trudem, jak w *Dziennikach*, doprowadzał do krystalizacji swoich poglądów.

Wydawać by się mogło, iż równie ciężko jest stworzyć teatr mając do dyspozycji jedynie pustą scenę i kilka rekwizytów, co na wesoło opowiedzieć tragiczną historię. Tymczasem studenci Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Teheranie udowodnili, że tak na dobrą sprawę nie ma nic prostszego. Irańskiemu zespołowi, w jego spektaklu *Druga twarz*, udało się



bowiem stworzyć dwa światy, światy Orestei Ajschylosa oraz *Romea i Julii* Szekspira, u podstaw których legły zbrodnia, nienawiść oraz okrucieństwo, jednocześnie eliminując z owych światów zło. Starożytną tragedię, zwykle krwawą, zastąpiono opowieścią poetycką, pozbawioną gwałtowności i brutalności. Nie było w niej miejsca na zemstę i żądzę krwi, a jedynie na nie pozbawione melancholii odtworzenie mitu, w jakim tkwią od kilku tysięcy lat jego bohaterowie, zmęczeni ciągłym morderstw i zbrodni.

W miejsce tragicznych tonów *Romea i Julii* pojawiły się natomiast komediowe, a chwilami po prostu farsowe, skoczne melodie skomponowane pod sowi-zdrzalską nutę. Dystans do odtwarzanych postaci był tutaj wyraźny. Aktorzy jakby przekomarzali się z Szekspirem, który z całą bezwzględnością wielkiego tragika kazał im wcielać się w pogrążonych w rozpacz bohaterów, zmierzających wprost ku posępnej śmierci. Studenci z Teheranu wykonywali nadekspresyjne gesty, dodając do nich przerysowaną mimikę. Wszystko po to, aby wyolbrzymić emocje, które spotęgowane traciły swój ciężar gatunkowy. Aktorzy do tego stopnia wyprostowali absurdalnie i nieszczęśliwie powykręcane ścieżki losów tytułowej pary kochanków, że zmieniły się one w dobrze ubity, szeroki gościniec, otoczony w dodatku pięknymi, malowniczymi krajobrazami. Fakt, zmierzali po nim do niezmiennie tragicznego finału, lecz była to jazda radosna, lekka. U celu podróży, w grobowcu Capuletich, zamiast fontann łez pojawiły się natomiast salwy szczerego śmiechu.

Włosi z rzymskiego Centrum Teatru Ateneo zaprezentowali z kolei *Wierną Izabellę* Flaminio Scali. Przedstawienie to rozegrano w poetyce komedii dell'arte. Porywająca zabawa w teatr, najróżniejsze pozy przyjmowane przez aktorów, giętkość ich ciał, umiejętności akrobatyczne, ekspresyjne gesty, perfekcyjna modulacja głosów, wyrazista mimika, mistrzowskie opanowanie konwencji – oto cechy wyróżniające ten spektakl. Teatr w tym wydaniu okazał się sferą wolności dopuszczającą wszelką improwizację, przestrzenią, w której wyzwolić się może twórcza energia dająca radość tak artystom na scenie, jak i podziwiającej ich publiczności.

Nie zrezygnowano, rzecz jasna, z fabuły, akcja toczyła się od jednego zdarzenia do drugiego. Czy znalazłby się jednak ktoś, kto chciałby ją śledzić,

zastanawiać się nad jej sensem czy prognozować jej dalsze koleje, gdy co chwila któraś z postaci wykonywała fikotek, mdlała, wywijając drewnianym mieczykiem? Bohaterowie *Wiernej Izabelli* bili się i wyzywali, w podnieceniu i egzaltacji wyrzucali z siebie słowa z prędkością karabinu maszynowego, by po chwili, w momencie miłosnego uniesienia, nie móc wykrztusić z gardeł nawet sylaby. Nie było w tym nic dziwnego, bowiem lewitowali oni wtedy wśród rozrzedzonego powietrza przerysowanego romantyzmu, wzruszenia, liryzmu zmieniającego ich w delikatnych, wrażliwych (jeśli nie w nadwrażliwych), skłonnych do ronienia łez mazgajów. Przejście od skrajności w skrajność, nagłe przemiany nastroju, atmosfery oraz, co za tym idzie, zmiana tempa gry, choć przychodziła aktorom pozornie bez trudu, wymagać musiała od nich nie lada wysiłku. Humor, którym operowali, w każdej swojej odmianie był gargantuiczny, groteskowy, absurdalny, wszechwładny i wszechogarniający. Nie dziwi zatem, iż jury uhonorowało spektakl z Centrum Teatru Ateneo Grand Prix Festiwalu.



Wierna Izabella, reż. Claudio de Maglio, Centrum Teatro Ateneo w Rzymie



Wróg klasowy, reż. Jasna Duričić, Akademia Sztuk, Uniwersytet w Nowym Sadzie



Omówione powyżej przedstawienia przynosiły widzów w światy urządzone nie tyle przez Gombrowicza, Ajschylosa, Szekspira i Scalę, ile przez samą Melpomenę. Ona to wybijała ich bohaterom taki, a nie inny rytm, zgodnie z którym musieli tańczyć i płaszać, ona podmieniła maski komedii i tragedii, to wreszcie dzięki niej błazenada doczekała się mistrzowskiego wykonania, wznoszącego ją do poziomu sztuki. Teatr był w tym przypadku, by zacytować słowa rektora Akademii Teatralnej Andrzeja Strzeleckiego, „wspaniałą, cudownie niezobowiązującą formą rozmowy o świecie”.

Prawda w iluzji

Spektakl *Bóg zemsty* studentów izraelskiej Szkoły Sztuk Teatralnych Beit Zvi opowiadał o próbie naprawienia grzechu kłamstwem i zadośćuczynienia zań hipokryzją. Jego główny bohater, Yankel, prowadził w piwnicy swojego domu burdel. Doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że zatrudnione u niego kobiety były bite, poniżane, gwałcone. Sam jednak nie mieszkał w piwnicy, tylko nad nią, w pomieszczeniach czystych, wolnych od zła. W związku z tym uważał, że jest bliski zbawienia. Aby być go pewnym i odkupić grzech sutenerstwa, wychowywał swoją córkę, Rivkeli, na szlachetną, bogoboijną Żydówkę. Ćwiczył ją wraz z żoną (współprowadzącą z nim piwniczny interes) w byciu porządną. Rivkeli nie w głowie było jednak zbawianie ojca swoim, wiedzionym w świętości życiem. Zakochała się bowiem w jednej z jego „pracownic”. Gdy kochanki spotykały się po raz pierwszy na osobności, na scenie zapanował półmrok. Jego źródło znajdowało się gdzieś za tajemniczymi kratami. Ich cienie padały na zakochane w sobie dziewczyny, określając w ten sposób los, jaki spotka ich miłość – los więźniarki zamkniętej w mieszczkańsko-publicznym domu, w którym drzwi prowadzą tylko do kolejnych cel, nigdy zaś na zewnątrz.



Piosenka jest dobra na wszystko, czyli nieobecni nie mają racji (w oparciu o piosenki Kabaretu Starszych Panów), reż. Waldemar Śmigasiewicz, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Ważnym elementem scenografii był stół. Niezależnie od miejsca, w jakim się znajdował, pełnił on rolę ołtarza. Z tym, że w domu Yankela, nakryty długim, białym obrusem, służył do odprawiania mieszczańskiego ceremoniału praworządności, w piwnicy natomiast, gdy leżał na nim czerwony, błyszczący materiał – do odprawiania czarnej mszy grzechu, żądzy i występku. Mebel był tu metaforą zakłamania skalanego, upadłego, potępionego świata; łatwości, którą porównać można jedynie do zmiany materii przykrywającej stół, albo zejścia po kilku stopniach z salonu do piwnicy.

Przedstawieniem bodaj najgłębiej penetrującym problemy społeczno-polityczne współczesnego świata była inscenizacja *Wroga klasowego* przygotowana przez studentów Akademii Sztuk Uniwersytetu w Nowym Sadzie. Rzecz rozgrywała się w szkole. Nie

o naukę jednak tutaj szło. Jak bowiem można uczyć dzieci, dorastające w atmosferze nienawiści, wśród huku wystrzałów i wybuchów bomb, w duszach których, mimo pokoju panującego w kraju, wciąż trwa wojna? One nie są w stanie zrozumieć okrucieństwa, w jakim się wychowały, dla nich nie wszystko zostało załatwione podpisaniem odpowiednich porozumień. W zabarykadowanej klasie dochodzi zatem do konfrontacji, podczas której ponownie otwierają się jedynie częściowo zabliznione rany. Skażona bakcylem przemocy krew i ropa leją się z nich szerokim strumieniem, ale tylko po to, miejmy nadzieję, aby wreszcie opuścić organizmy młodych ludzi, przestać je truć i pozwolić im na normalny rozwój.

Serbscy aktorzy grali intensywnie, żywiołowo. Przejęli, a może nawet i spotęgowali, emocje swoich postaci. Amplituda nastrojów, jaką musieli wypełnić,

3
M. de Ghelderode, *Szkoła błaznów*,
[w:] Tegoż, *Teatr*, przeł. Zbigniew
Stolarek, PIW, Warszawa 1971, s. 654.



była niezwykle szeroka. Od prymitywnego gniewu, zwykłej przemocy, wulgarnych dowcipów po szczerze wzruszenie, żal, smutek, rezygnację. Bohaterowie Wroga klasowego z pozorną butą, udawaną pewnością siebie stają wobec problemów, które ich przerażają. Aktorzy muszą przez większą część czasu udawać, że nabrali się na ich pozy, na ich bunt, na to, że są dorośli, samodzielni, że nie potrzebują niczyjej pomocy. Serbscy studenci mieli do dyspozycji jedynie utamki scen, kilka niezwykle krótkich chwil, ażeby pokazać, iż postaci, w które się wcielili, to tak naprawdę dzieci bijące się na pięści z całym światem. Jakichkolwiek fryzur by nie nosili, jakich wulgaryzmów by nie używali, jak mocno by nienawidzili otaczającej ich rzeczywistości i jakkolwiek solidnymi barykadami by się od nich oddzielali, w tej wymianie ciosów, skazani są na nokaut.

Warto dłużej zatrzymać się tutaj nad rolą Jovana Belobrkovica, który wcielił się w postać przewodniczącego klasy, Singera. Aktor uczynił z emocji odtworzanego przez siebie bohatera coś w rodzaju pejczy i okładał nim spragnioną kolejnych smagnięć, zahipnotyzowaną publiczność. Mięśnie całego ciała przez większą część spektaklu miał napięte, jakby gotowe rzucić się w wir walki. Twarz wyrażała zaciętość, upór, gniew. Belobrkvic przez prawie całe przedstawienie kreował bohatera zdeterminowanego, wiedzącego co robi, pewnego siebie, czującego własną moc, nie znoszącego sprzeciwu, by w jednej z ostatnich scen stać się zupełnie kimś innym – zagubionym, bezradnym, niewiele rozumiejącym z otaczającego go świata, zapłakany dzieckiem. Kontrast polegający na zdjęciu srogiej maski wodza, za którą kryła się czerwona od wzruszenia i łez, bezsilna, niezdolna już do udawania twarz chłopca był wstrząsający, ale i urzekający. Pracę Belobrkovica doceniło jury, przyznając mu nagrodę za najlepszą pierwszoplanową rolę męską.

Przedstawienia szkicowo opisane powyżej pokazały, że teatr szkolny stać na dojrzałą wypowiedź o otaczającym go świecie, że potrafi on w sposób odpowiedzialny poruszać kwestie obyczajowe i socjologiczne oraz, przede wszystkim, że może to czynić w formie artystycznie dopracowanej, nie zniżającej się do poziomu gazetowego reportażu czy felietonu, a należącej do gatunku sztuki wysokiej, jeśli nie bardzo wysokiej. Raz jeszcze zacytujmy rektora Strzeleckiego, który napisał, iż teatr to „wspaniała, cudownie niezobowiązująca forma rozmowy o świecie. O tym, co w nim dobre i złe”.

Onastryk

Przynajmniej pokrótce należy wspomnieć takie przedstawienia, jak bułgarski *Edmond* – spektakl rozgrywany wśród rozstawionych na całej scenie beczek po benzynie, na pół realistycznie, na pół zaś surrealistycznie opowiadający historię człowieka, który porzuciwszy stateczną, ale w swojej przeciętności nudną egzystencję mieszkańca wielkiej metropolii, zaczyna wieść życie przestępcy; czy *Koszmary obozu koncentracyjnego* pokazane przez rzymską Akademię Teatralną „Sofia Amendolea” – inscenizację w większym stopniu bazującą na ruchu, muzyce i oświetleniu, niż na słowie, wprowadzającą widza w świat snu z powtarzającymi się w różnych konfiguracjach scenami i przerażającą perspektywą niemożności uwolnienia się od nich, przebudzenia – oraz te, wyróżnione przez jury, by wymienić już tylko ich tytuły: *Boli* (Uniwersytet Teatru i Filmu w Budapeszcie), *Elżbieta I* (Narodowy Uniwersytet Dramatu i Filmu „I. L. Caragiale” z Bukaresztu), *Trzpiotka* (Państwowa Akademia Sztuk Teatralnych z Sankt Petersburga).

Na zakończenie wypada przytoczyć słowa Onastryka, jednego z bohaterów *Szkoły błaznów Ghelderode’go*. Być może nie zawierają one w sobie całej prawdy o trudnym zawodzie aktorskim, określają jednak jego główny cel oraz opisują niektóre środki, służące do jego osiągnięcia. Onastryk skierował je do młodych błaznów opuszczających szkołę Kawa-

lera Szaleja. Słowa te pełnią rolę pewnego rodzaju memento, o którym winni pamiętać także studenci szkół teatralnych przybyli w tym roku do Warszawy. „Będziecie błaznować i czy wybieriecie epigram, czy pierdnięcie, pozostaniecie błaznującymi błaznami, którzy wzięli na siebie ciężki apostołat zabawiania ludzi. Jedni z was będą sobie poczynać z pogodną świadomością nieodwracalnego i ci okażą się artystami całą gębą, inni znowu będą postępować jak szubrawcy, a zatem przy akompaniamencie splunąć i klaskania po gębie. Czy wdrożeni do służby, czy wolni, nie ujdziecie swojej doli. Ale jakkolwiek by było, dola to godna pozazdrosczenia, bowiem w naszej niemiłosiernej zhierarchizowanej społeczności wy jedni, wy z jej marginesu możecie z niej kpić i tak osiągnąć własną szelmowską satysfakcję”.³

Antoni Winch – student IV roku Wydziału Wiedzy o Teatrze na warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. W 2007 roku jego dramat *Refren*, zdobył trzecią nagrodę w konkursie organizowanym przez miesięcznik „Dialog” oraz Ośrodek KARTA. W 2005 roku wygrał konkurs im. Andrzeja Wanata organizowany przez pismo „Teatr”.

WAPRZECIW KONWENCJOM

Weronika Nockowska

*Warto powtarzać aż do znudzenia:
gdy mówi się, że działanie aktora powinno
być realne, nie znaczy bynajmniej, że musi
ono być realistyczne. Działanie aktora jest
realne, jeśli trzyma je w ryzach partytura.*

Eugenio Barba¹

Na tegorocznym Festiwalu Szkół Teatralnych w Warszawie Grand Prix otrzymała *Wierna Izabella* Flaminio Scali z Centro Teatro Ateneo w Rzymie w reżyserii Claudio de Maglio – spektakl, który można byłoby posądzić o najwyższy stopień konwencjonalności czy wręcz akademizmu, ponieważ został zrealizowany w duchu klasycznej *commedii dell'arte*. Ale właśnie on okazał się najbardziej żywym, dynamicznym i autentycznym pod względem kreacji aktorskich spośród tegorocznych festiwalowych prezentacji. Jak to się dzieje, że stare, tradycyjne, wysoce skodyfikowane teatralne formy niosą w sobie tak ożywczy ładunek energii?

Odpowiedź na to pytanie zdaje się tkwić w specyfice *commedii dell'arte*. Jest ona bowiem uważana za jeden z najbardziej pierwotnych gatunków teatru zachodniego. Przetrwiała do naszych czasów nie tylko pod postacią tekstu dramatycznego, lecz także, a może przede wszystkim za pośrednictwem konwencji. Przez pojęcie pierwotności rozumiem nie tyle historyczność czy też hermetyczność konwencji, co jej zasobność w mechanizmy aktorskie, takie, jak wrażliwość na partnera, gra z widzem, improwizacyjność, praca z energią i intensywnością scenicznego bycia, budowanie działań scenicznych w oparciu o tempo-rytmy, postaciowanie ciałem i głosem oraz analiza psychologiczna postaci. Granie w tej konwencji tożsame jest z wprężeniem do działania

¹

E. Barba, *Canoe z papieru*, Wrocław 2007, s.187.

nieomal wszystkiego, co rozumie się pod pojęciem aktorskiej techniki. Właśnie dlatego wydaje się, że kształcenie aktora oparte o tę konwencję może być jedną z najskuteczniejszych metod edukacyjnych. „W sytuacji zorganizowanego przedstawienia, fizyczną i umysłową obecność aktora modelują inne zasady niż w życiu codziennym. Pozacodzienne postępowanie się ciałem – umysłem nosi nazwę »techniki«”.² Zdaniem reżysera *Wiernej Izabelli* poznanie techników *commedii dell'arte* staje się dla młodego aktora punktem wyjścia do wynalezienia swojej własnej, indywidualnej metody aktorskiej. „*Commedia dell'arte* jest sposobem poszukiwania ekspresji i narzędzi jej kontrolowania. Ciała młodych aktorów muszą w procesie nauki rozwinąć się nie tylko w sensie technicznym, lecz przełączyć się na fundamentalnie inny poziom energetyczny”.³ Funkcjonowanie w rzeczywistości scenicznej takiego przedstawienia jak *Wierna Izabella*, faktycznie oznacza osiągnięcie równowagi pomiędzy techniką a korzystaniem ze swojej wyobraźni, wrażliwości „tu i teraz” (na scenie), eksplorowaniem samego siebie wobec i dla widowni. Obserwowanie tego okazało się dla mnie na tyle ciekawe, że po pierwszej prezentacji spektaklu nie miałam wątpliwości, że muszę go zobaczyć ponownie.

W trakcie drugiego przedstawienia aktorska obecność oddziaływała tak silnie, że czułam jakbym uczestniczyła w czymś ekstremalnym. Stworzone na użytek przedstawienia kreacje odebrałam jako rodzaj dokonywanej na oczach widza wiwisekcji. Wiwisekcja w *commedii dell'arte*? Co to oznacza? Moim zdaniem rezultatem owej wiwisekcji jest charakterystyczna dynamika, wynikająca z nieobliczalnych i niewpisanych w partyturę aktorską działań oraz ripost partnerów. Chociaż partytura działań aktorskich jest w tym gatunku jednym z najbardziej precyzyjnych, rudymenarnych mechanizmów aktorskich, w *commedii dell'arte* pojawia się improwizacja. W trakcie przedstawienia można było odczuć, jak wielką przyjemnością jest dla rzymskich aktorów ta wielka improwizacyjna niewiadoma, którą serwują widzom i sobie nawzajem. Umiejętność zaskakiwania samego siebie to jedna z najważniejszych lekcji, jaką mógł wynieść z tego przedstawienia młody aktor siedzący na widowni.

„Termin »partytura« mieści w sobie:

- ogólny kształt działania, zarys jego przebiegu (początek, punkt kulminacyjny, rozwiązanie);
- precyzję ustalonych detali: dokładne określenie poszczególnych segmentów działania i złączy między nimi (*sats*, zmiany kierunków, różne jakości energii, zmiany prędkości);
- tempo-rytm, prędkość i intensywność, które rządzą tempem (w znaczeniu muzycznym) każdego segmentu; jest to metrum działania, przeplatanie się segmentów długich i krótkich, ars (fragmentów akcentowanych) i tez (fragmentów nieakcentowanych albo przejść);
- orkiestracja powiązań między różnymi częściami ciała (rękami, ramionami, nogami, stopami, oczyma, głosem, wyrazem twarzy).⁴

Historie opowiadane w tym włoskim teatrze komediowym pełne są nieoczekiwanych zwrotów akcji, miłosnych *qui pro quo*, sprytu, ironii oraz komizmu sytuacyjnego. Charakteryzują się brakiem głębszych treści i nie skłaniają widza do intelektualnego namysłu. Nie może to dziwić, gdyż głębszy namysł nie jest najważniejszym wymiarem komedii. Dlatego właśnie fabuły tych sztuk pełne są jurnych starców, łasych na wdzięki ponętnych młodych dam, wodzonych za nos przez spryciarzy i frymuśno-przańnych służących. Fabuła *Wiernej Izabelli* idealnie wpisuje się w te schematy. W komediowej galerii ulubieńcami widowni okazują się ośmieszane przez bieg wypadków postaci charakterystyczne, bądź też wpadający w przeróżne tarapaty zamaskowani służący. Błędym tłem dla nich pozostają zazwyczaj postacie kochanków, w kreowaniu których najłatwiej jest o sztampę i banał. Rzymski spektakl weryfikuje ten pogląd. Partytury aktorskie kochanków w niczym nie ustępowały tym, które tworzyli bohaterowie w maskach.

„Każda postać ma indywidualny powód do funkcjonowania na scenie, cel swojego istnienia dla siebie i dla sztuki – dlatego właśnie role kochanków kryją w sobie wiele obszarów poszukiwań, w szczególności w zakresie stanów neurotycznych, szaleństwa miłości, stanów rozpiętych między namiętnością a nienawiścią, ducha rewolucyjnego w stosunku do ucisku generowanego przez starsze pokolenia... Początek poszukiwań jest dla mnie szczególnie cenny w nowej grupie... Wachlarz możliwości jest tak szeroki... Mieści się tam cały kosmos: należy tylko usunąć wszelkie blokady, przeszkody i wtedy rodzi się maska i postać.” – tak swoją pracę ze studentami opisał Claudio de Maglio⁵. Determinacja aktorów, grających kochanków oraz ich silna obecność na scenie sprawiły, że papierowe postaci udało się przekształcić w krwiste i pełne życia. Jak to osiągnęli? Z jednej strony pomogła im analiza psychologiczna postaci – najbardziej oczywistym tropem myślowym mogłoby być ukazanie ich w szale namiętności pozbawiającym działania jakiegokolwiek celowości. Tutaj, oprócz namiętnego szatu, próbowali oni realizować określone przez nich plany działania i to z właściwą brechtowskiemu teatrowi ironią, dzięki czemu wyłamywali się z absurdałnego schematu.

Z drugiej strony, w grze aktorskiej studentów z Centro Teatro Ateneo, obecne było coś w rodzaju gestu-



2

Ibidem, s. 23.

3

Fragment wywiadu z Claudio de Maglio przeprowadzonego przez autorkę 9 lipca 2009 r.

4

E. Barba, op. cit., s. 188.

5

Fragment wywiadu z Claudio de Maglio, op. cit.

su z pogranicza *commedii dell'arte* i teatru Brechta. Mam na myśli pewien charakterystyczny ruch, będący znakiem rozpoznawczym danej postaci, a także czynnikiem dynamizującym ich energetyczny poziom: na przykład ruch wachlarza czy też wyciągnięta w romantycznym uniesieniu ręka. Trzecim czynnikiem ożywiającym postaci była swego rodzaju intuicyjna świadomość, że w *commedii dell'arte* można przekroczyć wszystkie granice ciała i ducha, uzewnętrznić wibracje duszy i przekuć je na formalny język konwencji. Twarze tytułowej Izabelli i jej ukochanego pokryte zostały wielkim rumieńcem, zdradzającym temperaturę uczuć i nieumiejętność poradzenia sobie z nimi. Aktorzy nie rezygnowali bynajmniej z ukazywania owych wewnętrznych sprzeczności poprzez grę ciała. Izabella nieustannie prowadziła walkę ze swoim uczuciem i podnieceniem. Aktorka, im bardziej czuła się zniewolona przez swoją namiętność albo wzruszenie, tym bardziej próbowała okiełznać ciało, nadając mu formę coraz szybciej i szybciej wachlującej się damy dworu. Im większą dyscyplinę względem swego ciała wprowadzała, tym stawało się ono oporniejsze i odmawiało jej posłuszeństwa, zaskakiwało ją nagłymi ruchami, wpadało w konwulsję, jakby bez zgody właścicielki, aby ostatecznie omdleć i opaść bez-



władnie w ramiona kochanka. Ale nawet to uśpione, nieaktywne ciało istniało na scenie z wielką, trudną do wytłumaczenia intensywnością. Można przypuszczać, że rzymscy aktorzy posiadli tajemnicę pełnej obecności na scenie, dodajmy – obecności, która emanuje swą intensywnością, przenosząc percpowany przez umysł widza montaż teatralny w inną przestrzeń.

Umiejętności aktorskie rozwijane za pośrednictwem *commedii dell'arte* mają dla adepta aktorstwa wymiar nie tylko uniwersalny, lecz często przez swoją oryginalność – fundamentalny. Giorgio Strehler w swojej książce *O teatr dla ludzi*⁶, w tekście poświęconym pamięci Marcella Morettiego⁷ wnikliwie opisuje proces kształtowania się indywidualności aktorskiej w zetknięciu z maską. Moretti na początku swojej drogi artystycznej był profesjonalnie zablokowany i w działaniach scenicznych nie przejawiał tak dużej swobody, jak jego koledzy. Należał także do grupy aktorów, którzy bardzo sceptycznie odnosili się do konieczności gry z maską. Podczas pracy szybko przekonał się, że maska stanowić może obiekt, za którym skrywając część swojej oryginalnej ekspresji, ukryć można również lęki związane z uprawianiem tego zawodu. Wytłaczając z kata-

logu środków wyrazu twarz, najpierw przeddefiniuje się ten katalog, a dopiero później uzupełnia się wyraz sceniczny o aktywność innych środków. Spotkanie aktora z maską staje się zatem weryfikacją jego aktorskiego warsztatu. Jednocześnie może się stać bodźcem do intensywnego rozwoju m. in. poprzez ewolucję w jego świadomym postrzeganiu. Tak właśnie działo się w trupie Giorgio Strehlera, gdzie aktorzy, najpierw nieufni, zaczęli nieomal „przyrastać” do masek. Tak też dzieje się w zespole aktorów z Rzymu.

Maska staje się skutecznym narzędziem edukacyjnym, podobnie jak kolejny element tej konwencji: zabawa. Ma ona również i tę właściwość, że z łatwością przenosi się przez sceniczną rampę. Jeżeli dostrzeże się w *commedii dell'arte* spontaniczną eksplozję energii tkwiącej w codziennych międzyludzkich relacjach, w przygodach miłosnych, złodziejsko-bohaterskich perypetiach, konfliktach różnych warstw społecznych, pokoleń, płci, grup interesów, staje się ona dla widza swoistym świętem życia, triumfem witalności, mikrokosmosem oddającym w pomniejszonej skali tragedie i wzloty ludzkiego bytowania. Owa renesansowa szkatułka ludzkich emocji, wynaleziona za sprawą grecko-rzymskiej tradycji satyrycznej, swoją popularność zawdzięczała w dużej mierze aktualności, zespoleniu z czasem makrokosmosu, który odbijała. Mechanizmy rządzące ludźmi i ludzka natura wydają się być w dużej mie-

rze niezmiennie – stąd ponadczasowość *commedii dell' arte*. Jednakże prawdziwą dynamikę oddziaływania tego gatunku osiągnięto dzięki sprzęgnięciu mechanizmów i ponadczasowych prawd ze współczesnością, nadaniu im bieżącego kontekstu. Przechadzający się renesansową piazzą mieszczanin mógł w tym karnawałowym panoptikonie dostrzec siebie lub sąsiada, oburzyć się, zdystansować, wreszcie pośmiać i odprężyć.

Jak tego rodzaju efekt osiągnąć dzisiaj, kiedy od Pulcinell i Arlekinów dzieli nas połowa tysiąclecia? Również i na to pytanie twórcom spektaklu *Wierna Izabella* udało się odpowiedzieć. W klasyczny tekst, zagrany w inspirowanych epoką kostiumach i dekoracjach, wplecione zostały elementy odwołujące się w nienachalny sposób do współczesności. Improwizacyjna swoboda włoskich aktorów pozwala im na przekształcanie wypowiedzianego tekstu, dzięki czemu w przedstawieniu pojawiały się nie tylko słowa polskie czy angielskie, ale również aluzje do języka pop-kultury. Ów międzynarodowy kod jest przez publiczność świetnie odczytywany, budzi entuzjazm, przybliżając perypetie bohaterów do naszych losów. Spektakl przestaje być skansenem, teatralnym muzeum. Historyczność i konwencjonalność funkcjonują w takim wypadku jako metafora, co jest kolejnym czynnikiem umożliwiającym rozgrywanie się przedstawienia w wyobraźni widza, a nie tylko na jego oczach.

Swoboda improwizacji to jednak nie wszystko. Aby unieść klasycyzm i konwencjonalność tekstu oraz porozumieć się z widzami, konieczne jest wskrzeszenie owego renesansowego, ulicznego święta, odrodzenie teatralnej zabawy. Transparentność konwencji *commedii dell' arte* realizuje się między innymi poprzez wgląd w „aktorską garderobę”, tj. w funkcjonowanie artysty poza sceną. Miał tego świadomość Giorgio Strehler, który w wersji telewizyjnej swojego spektaklu *Stuga dwóch panów* wg Goldoniego często wchodzi z kamerą za kulisy, pokazuje proces charakteryzacji i „profesjonalne” emocje grających artystów. Także i tutaj, we włoskim szkolnym przedstawieniu, dwie ławy po bokach sceny wypełnione są kibicującymi kolegom studentami, którzy akompaniują działaniom scenicznym i przeżywają je wraz z nami. Właśnie dzięki temu komunikowana jest widzowi specyfika konwencji: przedstawiane zdarzenia są właśnie przedstawieniem, zabawą, w którą się bawimy. Widzowie zaproszeni są do bawienia

się z wykonawcami. Reszta wydaje się być już tylko dziełem młodości... Witalność gatunku nakłada się na witalność młodych artystów, którzy mają go najwyraźniej we krwi, czego dowodem jest fakt, że drugie festiwalowe przedstawienie, następujące od razu po pierwszym, było jeszcze żywsze, dynamiczniejsze i w dużej mierze różniło się od pierwszego.

Jeszcze jednym elementem konwencji *dell' arte*, który przyczynił się do witalności i energetyczności spektaklu *Wierna Izabella* była zespołowość. By przedstawienie mogło w pełni zaistnieć, wszystkie osoby muszą stanowić jeden organizm. Widać to było na samym początku, kiedy – podczas zapewniania widowni – aktorzy funkcjonowali jako zabawiający publiczność zespół instrumentalno-wokalny, a właściwie zgraja ulicznych grajków. Praca w zespole, podkreślił to raz jeszcze, nie oznacza bynajmniej utraty indywidualności. Spektakl *Wierna Izabella* udowodnił, że tradycja *commedii dell' arte* jest przestrzenią przechowującą i kultywującą dwie, moim zdaniem, najszlachetniejsze wartości dla człowieka teatru. Może być jedną z najskuteczniejszych metod kształcenia aktora, ponieważ uczy techniki i precyzji, a z drugiej strony – daje możliwość indywidualnej ekspresji. Jako gatunek teatralny mocno zakotwiczony w tradycji, potrafi czerpać ze współczesności, a przede wszystkim intensywnie i wiarygodnie komunikować się z publicznością i silnie oddziaływać na widza.

* Wszystkie fotografie pochodzą ze spektaklu *Wierna Izabella* w reżyserii Claudio de Maglio z Centro Teatro Ateneo w Rzymie, fot. Jaga Waleriańczyk.





W TYM ZAWODZIE NIE MA SPRAWIEDLIWOŚCI...

Z Janem Englertem, pomysłodawcą Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych rozmawia Dorota Kowalkowska

To z pana inicjatywy odbył się w 2002 roku pierwszy MFST. Czy kolejne jego edycje odpowiadają pańskiej idei powołania tej międzynarodowej imprezy?

Ponieważ mam *idée fixe* wyprowadzania Polski przeświadczonej o tym, że jest pępkiem świata, z prowincjonalności i otwierania jej na świat, wymyśliłem, że fantastycznie byłoby pokazać, jak silną mamy uczelnię w kraju i jak mocny system kształcenia. Wcześniej złożyłem w mieście projekt „festiwalu młodych”, który miałby się odbywać we wrześniu. Chodziło o to, aby oddać Stare Miasto artystycznej młodzieży europejskiej i stworzyć festiwal szkół artystycznych. Miasto wówczas nie zdobyło się na taką imprezę, ale odprysk w postaci teatralnego święta, znalazł uznanie i dostałem pieniądze. Trochę żałuję, że nie udało się rozwinąć tego w coś więcej niż tylko w spotkanie szkół teatralnych. Marzyłem o tym, żeby plastycy malowali, muzycy grali, teatry przedstawiały. Aby przez dwa tygodnie września miasto należało do europejskiej młodzieży. Mam nadzieję, że kiedyś uda się dołożyć trochę drożdży do tego festiwalu, aby napęczniał i stał się także świętem miasta.

Czy to oznacza, że jest pan rozczarowany obecnym kształtem MFST?

Nie, ponieważ jego największą siłą niezmiennie pozostaje to, że młodzi ludzie, którzy chcą poświęcić życie pracy w teatrze albo wokół teatru, mają szansę przez tydzień poznawać się – nie tylko na scenie, ale także w bufecie. Udało się w miniaturowej skali doprowadzić do czegoś, co jest pewną formą integracji młodzieży artystycznej. Warszawski MFST już cieszy się renomą w Europie, jest jednym z nielicznych festiwali, które pozwalają studentom uczestniczyć w nim od początku do końca. Studenci obserwują, w jakiego rodzaju szkołach się uczą, poznają panujące w nich trendy teatralne. Choć to banał, powtórzę: teatr jest najszybciej starzejącą się formą sztuki. O tym, co jest dobre, wyrokuje publiczność. Widz zmienia się bardzo szybko, w zależności od tego, co się dzieje na świecie, jakie ma problemy. Gdy pracuje się w szkole przez kilkadziesiąt lat, zostaje się świadkiem przynajmniej pięciu całkowitych zmian języka porozumienia z publicznością. Stwierdzam to w oparciu o moje 30-letnie doświadczenia. Są to zmiany ewolucyjne dostrzegalne również na tym festiwalu. Chciałbym, aby kiedyś rozwinął się on w rodzaj europejskich juwenaliów artystycznych...

...i aby silniej zaznaczył swoją obecność w mieście? Mam wrażenie, że MFST jest jednak dość hermetyczną imprezą.

Nie hermetyczną, ale marginalną. Ma małe nagłośnienie, ciągle słaby oddźwięk w mediach. Więcej, teatr dla piszących o teatrze byłby interesujący wtedy, gdyby wychodził na ulicę, zajmował się teoriami społeczno-politycznymi albo poruszał po raz kolejny sprawę preferencji seksualnych. Wtedy krytycy pisaliby o nim obficie. Ale skoro to taki estetyzujący teatr, który zajmuje się sam sobą, gdzie twórcy zajmują się sami sobą, to piszący nie są nim zainteresowani. Uczelnie artystyczne to szkoły zawodowe, w związku z tym przedstawienie dyplomowe ma pokazać, czego młodzi ludzie nauczyli się w toku studiów: rzemiosła. Moją odwieczną pretensją jest to, że dyplomy nie są w żaden sposób analizowane, nie pisze się z nich recenzji, mało kto je ogląda. Nikogo nie obchodzi to, czy pojawi się nowy talent aktorski.

Może krytyka nie pisze o aktorstwie, bo po pierwsze – opisywanie tego zjawiska jest zadaniem karkołomnym, trudnym nawet dla samych twórców, a po drugie – spektakle dyplomowe piszącym jawią się jako dość anachroniczne czy nieprzystające do współczesnej rzeczywistości teatralnej?

Przedstawienia dyplomowe mają jak najlepiej sprzedać studentów aktorstwa. Kiedy przygotowuję dyplom, zależy mi na tym, aby ich najefektowniej „opakować”, nie zaś na przejściu do historii. Niestety, odnoszę wrażenie, że piszących o teatrze i reżyserujących bardziej interesuje przechodzenie do historii niż sam teatr. Dotyczy to także aktorów, ale wymaga od nich dłuższej pracy.

Powróćmy do festiwalu, który z przeglądu szybko przeistoczył się w konkurs. Jak oceniać spektakle wyrastające z różnych doświadczeń kulturowych, odmiennych tradycji teatralnych?

Mam jedno kryterium, które stosuję także jako dyrektor teatru i podobne stosowałbym w odniesieniu do festiwalu. Czasami wprowadzam na scenę spektakle, które nie są w moim guście, nie zawsze mnie porywają, niekoniecznie przekonują. Ale jedynym kryterium, jakim się kieruje, jest kryterium rzemieślnicze, zawodowe.

Festiwal to przyglądanie się językowi, w jakim studenci (artyści) porozumiewają się z publicznością. Widz chce zostać porwany, zaciekawiony. Sam sposób, w jaki może do tego dojść, ma dla widza drugorzędne znaczenie, pierwszorzędne – dla fachowców. Gdy grałem Konrada w *Wyzwoleniu* w 1982 roku, nie musiałem się wysilać, bo czas pracował dla mnie. Mogłem słabo mówić modlitwą Konrada, a i tak były owacje, a publiczność brała oddech razem ze mną. To jest ta pozarzemieślnicza relacja między słuchającym a nadającym, między odbierającym a tworzącym teatr. Dlatego uważam, że twórczość można „zmierzyć” jako falę zwrotną, która następuje albo nie. Jeśli nikt nie chce oglądać pracy danego twórcy, to znaczy, że nie jest on na swoim miejscu i nie powinien zmuszać ludzi do tego, by podzielali jego sposób postrzegania świata. To nie jest ocena artystyczna...

...ale rynkowa.

Tak, ona jest wpleciona w każdy festiwal, który nagradza uczestników. Jestem przeciwnikiem nagród, ale zdaję sobie sprawę z tego, że one są kołem napędowym tego rodzaju przeglądów. Z pierwszego festiwalu, zorganizowanego bardzo spontanicznie i właściwie w ciągu miesiąca, najlepiej wspominam zabawy wieczorne studentów. One odpowiadały temu, co dla mnie jest istotą teatru, czyli zespołowości.

Czy więc forma konkursowa nie kłóci się z ideą stworzenia przestrzeni spotkania i wzajemnej nauki zespołów?

Dlatego jestem przeciwnikiem nagrody Grand Prix dla najlepszego przedstawienia. Uważam, że trzeba wyłaniać wyłącznie role i przyznawać tylko nagrody aktorskie: za najlepszą kreację męską i żeńską.

Czy nie uważa Pan jednak, że spektakle dają aktorom tak odmiennie możliwości pokazania się, w różnym stopniu skupiają się na prezentowaniu indywidualnych kreacji, że mogłoby to być krzywdzące?

Na festiwalu są spektakle, które odwiedzi duża albo mała publiczność, w zależności od upodobań, przyzwyczajęń. Jeśli wśród publiczności pójdzie fama, że przedstawienie warto zobaczyć, teatr się wypełni. I to się dzieje niezależnie od nagród, recenzji, wyroków. Pamiętam kuriozalny przypadek na jednym z festiwali, kiedy Węgrzy się obrazili i wyjechali, bo nie dostali nagrody. Jestem przeciwnikiem wyścigów szczurów. Festiwalowy kij ma dwa końce. Jeśli robi się sam przegląd bez nagród, automatycznie zainteresowanie festiwalem spada. Trzeba wybrać coś pośredniego.

Dlaczego MFST nie jest widoczny w mieście?

Myszę, że to niczyja wina. Mediów to nie interesuje. Kiedy byłem rektorem, chciałem wprowadzić na Wydziale Aktorskim obowiązkowe zajęcia dla studentów Wiedzy o Teatrze. Wprowadziłem, ale szybko padły, gdyż nie było zainteresowanych. A jedna ze studentek, która zrobiła później karierę jako performerka, zapytana przeze mnie, dlaczego nie przychodzi, odpowiedziała „Mnie to w ogóle niczego nie daje. Wiem, jak to trzeba robić”. „Ciekawe, ja pracuję nad tym trzydzieści lat i nadal nie wiem” – odrzekłem. Ją obchodził ostateczny rezultat, a nie proces. Ludzie piszący o tym zawodzie, oglądający go, mimo, że znajdują się na tej samej orbicie, mają zupełnie inny punkt startowy do dyskusji.

Wyobraźmy sobie sytuację idealną, kiedy szkoły wysyłają teksty na czas i nie istnieją przeszkody finansowe. Byłby Pan zwolennikiem wyświetlania tłumaczeń tekstów spektakli?

Zdecydowanie tak! Robię teraz festiwal teatrów narodowych i będą napisy, także nasze repertuarowe spektakle od jesieni będą tłumaczone, niezależnie od tego ilu cudzoziemców je obejrzy. To skutek globalizacji. Dlaczego nie pomóc Francuzowi czy Japończykowi w odbiorze polskiego spektaklu?



Jan Englert

Głos organizatorów festiwalu jest taki, że to, co ma się wypowiedzieć w teatrze i aktorstwie, wypowiada się ponad słowem. Jak traktować takie przekonanie, kiedy ogląda się teatr słowa? Dlaczego odbierać widzowi przyjemność rozumienia tekstu, nad komunikatywnością którego twórcy pracują często przez kilka miesięcy?

Istnieją przedstawienia, którym nie przeszkadza brak przekładu i takie, w których jest on konieczny. Sam lubię oglądać spektakle nie rozumiejąc języka, ale jestem fachowcem. Więcej, nie rozumiejąc języka, mogę bardziej dotknąć aktorstwa, przyglądam się językowi ciała, obserwuję, czy aktorzy ze sobą rozmawiają. Zwykły widz zainteresowany jest głównie fabułą. Myślę, że naprawdę dobrze zrobione przedstawienie nie wymaga tłumaczenia. Ważniejsze od sprawy zrozumienia jest samo spotkanie studentów, których coś w tym czasie w Warszawie jednoczy. W mieście pozostawiają kawałek siebie – niezależnie, czy dzieje się to przez sztukę, alkohol czy seks. To ma drugorzędne znaczenie. Być może w ciągu tego warszawskiego tygodnia oglądamy przyszłych mistrzów światowego aktorstwa. To powinno być trampoliną do rozmawiania o MFST.

Jacques Lassalle powiedział po pierwszej edycji, że „przyszłość teatru rozgrywa się w tych szkołach. Ba, pokój świata i jego przyszłość – w jakimś fragmencie – rozgrywają się w czasie takich spotkań. Tu idzie o podwójną stawkę – artystyczną i pedagogiczną, to oczywiste, ale również o polityczną”. Zgadza się pan z tymi słowami?

Uważałbym na tę politykę. Z natury rzeczy jestem apolityczny, jestem zwolennikiem *fair play*, a *fair play* w polityce to głupota. Ponieważ nie lubię być głupi, nie stawiam na tym boisku nogi. Lassalle jest świetnym przykładem potwierdzającym tezę o integracji europejskiej tego festiwalu. Przyjechał na festiwal po raz pierwszy, zainteresował się polskim szkolnictwem teatralnym, a w tej chwili reżyseruje w Teatrze Narodowym. Zrealizował tu dwa spektakle i w obu wypadkach był zachwycony poziomem polskiego aktorstwa, scenografii. O tym mówi we wszystkich swoich wywiadach we Francji. Dzięki temu festiwalowi polski teatr i szkolnictwo zaistniały we francuskich mediach.

Czy festiwal w jakiś sposób wpłynął na pana wyobraźnię jako pedagoga szkoły teatralnej?

Nie umiem na to pytanie odpowiedzieć, dzisiaj jestem od festiwalu zbyt daleko. Samo uczenie jest wskazówką. Ono pozwala kontaktować się z zupełnie nową wrażliwością. Dziesięć lat temu studentów uczono nie kłamać, dziś każe im się kłamać. „Prawdułkę” telewizyjną każdy umie wypowiedzieć. Nie „prawdy życiowej” trzeba szukać, ale *formy* teatralnej. A to już nie jest takie proste, bo wymaga konstytuowania nowej rzeczywistości. Festiwal szkół teatralnych jest dla mnie takim przedszkolem i forum międzynarodowego porozumienia teatralnego. Dopóki istnieją teatry repertuarowe, mają one przede wszystkim obowiązek myślenia o widzu, a nie o genialności aktora czy reżysera. I dlatego, kiedy oglądam przedstawienia dyplomowe, chcę widzieć, że profesor pracował dla studentów. Oni powinni być jądrem.

Dziękuję za rozmowę.

Jan Englert – aktor, reżyser, dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie, profesor Akademii Teatralnej w Warszawie. Zadebiutował w filmie już w wieku 14 lat, wystąpił wtedy w obrazie Andrzeja Wajdy *Kanał* (1956). W 1964 r. ukończył warszawską Państwową Wyższą Szkołę Teatralną i w tym samym roku zadebiutował na deskach Teatru Współczesnego w Warszawie. W latach 1981–87 był dziekanem Wydziału Aktorskiego, a później objął stanowisko rektora i funkcję tę sprawował dwukrotnie (1987–1993), 1996–2002). W latach 1992–93 był członkiem Rady ds. Kultury przy Prezydencji RP. Zdobywca najbardziej prestiżowych nagród, m.in. przyznawanej przez redakcję miesięcznika „Teatr” Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza (za sezon 1993/1994). Odznaczony Krzyżem Kawalerskim (1988) i Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski (2001).

Dorota Kowalkowska – studentka IV roku wydziału Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Publikowała w „Aspiracjach”, „Notatniku Teatralnym”, „Res Publice Nowej”. Stale współpracuje z wortallem e-teatr.

PRZEMÓWIENIE INAUGURUJĄCE ROK AKADEMICKI 2009/2010 W AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

Inauguracyjne przemówienie składa się zazwyczaj z trzech części: po pierwsze – omawia się już realizowane i projektowane zamierzenia inwestycyjne i strukturalno-programowe, podejmowane przez władze uczelni; po drugie – prezentuje się stanowisko w sprawie projektów nowelizacji ustawowych, dotyczących szkolnictwa artystycznego oraz polityki kulturalnej państwa, po trzecie – kieruje się przesłanie do studentów I roku. Podporządkuje się tej tradycji.

Zamierzenia wykonane i projektowane

Najistotniejszą decyzją podjętą przez Senat Akademii w 2009 roku było utworzenie nowego, dwukierunkowego wydziału – Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii. Ta rozbudowa struktury organizacyjnej i programowej uczelni była poprzedzona wieloletnimi dyskusjami Komisji Programowej Senatu, a następnie działaniami przygotowawczymi przeprowadzonymi na Wydziale Grafiki, w Instytucie Sztuki Mediów, w Katedrze Scenografii Wydziału Architektury Wnętrz i w rektoracie. Unikatowy kierunek – Sztuka Mediów – został zatwierdzony i przyznany Wydziałowi Grafiki w 2007 roku, nabór na ten kierunek w systemie studiów niestacjonarnych na poziomie licencjatu został przeprowadzony w roku 2004, a w 2007 r. program został rozszerzony o uzupełniające studia magisterskie. Studia na specjalności „scenografia” są prowadzone na Akademii od 30 lat, ale praktycznie nauczamy jej od 1918 roku.

W 2001 roku scenografia znalazła swoje miejsce jako katedra na Wydziale Architektury Wnętrz. Od 2007 roku rozpoczęto przyjmowanie studentów na I rok tego kierunku na studia dzienne po wyprofilowanym egzaminie wstępnym. Po spełnieniu wszystkich wymogów, również kadrowych, mamy obecnie uprawnienia do prowadzenia pełnych studiów magisterskich na obu kierunkach nowego wydziału. Będzie to najliczniejszy wydział na ASP. Grupa studentów rozpoczynająca obecnie zajęcia w nowej jednostce dydaktycznej liczy prawie 100 osób. Wymaga to i od kierownictwa nowego wydziału, i od władz akademii skomplikowanych działań dostosowawczych. Wedle naszego założenia absolwentami tego wydziału mają być zarówno projektanci obsługujący cały wachlarz zawodów projektowych, jak i twórcy wypowiadający się artystycznie przy użyciu technologii multimedialnych. Otworzenie wydziału jest odpowiedzią na wyraźnie wyczuwalne

zapotrzebowanie rynku. Dowodem na to było zainteresowanie naszą nową ofertą. Komisja egzaminacyjna przyjęła do wstępnej oceny 250 teczek. Wyszliśmy więc naprzeciw oczekiwaniom młodych ludzi. Inicjatywą tą odpowiadamy również na głosy krytyczne, zarzucające realizowanym programom nauczania brak dostosowania do trendów wyznaczających współczesne standardy, konieczne do uprawiania twórczości w nowym technicznie i ideowo otoczeniu.

Pracownikami wydziału są wykładowcy pracujący dotychczas na uczelni, spora grupa wykładowców przechodzących do nas z innych szkół polskich i zagranicznych, jak również artyści, którzy już zdobyli pozycję na rynku sztuki.

Dziękuję za pomoc jaką uzyskaliśmy od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w formie znaczących dotacji finansowych na remonty zrujnowanych budynków przy ulicy Spokojnej, które stały się siedzibą nowego wydziału.

Chciałbym w tym miejscu podziękować wszystkim, którzy od wielu lat pracowali na rzecz tej inicjatywy: profesorowi Stanisławowi Wieczorkowi – ojcu chrzestnemu całego przedsięwzięcia, za jego mądrość, wyobraźnię i codzienną troskę o przyszłość naszej szkoły. Staszku, twoje dziecko już dorosło i stało się samodzielne. Doktorowi Pawłowi Dobrzyckiemu dziękuję za trzy lata pracy nad stworzeniem nowego i silnego zespołu, za pracę nad programem Katedry Scenografii oraz za wytrwałość w pokonywaniu wszelkich trudności. Dziękuję doktorowi habilitowanemu Januszowi Foglerowi za podjęcie się trudu przeprowadzenia nowego wydziałowi, za spokój i kulturę w przeprowadzaniu niekiedy bardzo trudnych rozmów oraz za energię, która umożliwiła doprowadzenie całego zamierzenia do finału. Dziękuję Uniwersytetowi Muzycznemu im. Fryderyka Chopina oraz Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza za wspólnie realizowany program multimedialnej pracowni międzyuczelnianej. Współpraca doświadczonych pedagogów z trzech obszarów działalności artystycznej na nowym wydziale stała się koniecznością i pozwoliła nam realnie wdrożyć nabyte wcześniej doświadczenia.

Inwestycje

Wchodzimy w końcowy etap prac przygotowujących rozpoczęcie inwestycji z funduszy unijnych – wznoszenia nowego budynku o ogólnej powierzchni około 9000 metrów kwadratowych, remontu i rozbudowy dotychczasowej siedziby uczelni przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie. Cały proces rozpoczęliśmy od odzyskania prawa własności do tej posesji w 2006 roku. Konkurs architektoniczny wygrało warszawskie biuro architektoniczne JEMS, które ukończyło już prace nad projektem wykonawczym. Pozwolenie na budowę otrzymaliśmy w zeszłym miesiącu, obecnie przystępujemy do wyboru inwestora zastępczego i przetargu na generalnego wykonawcę. Roboty budowlane będziemy mogli najprawdopodobniej rozpocząć na wiosnę. Całość inwestycji warta jest około 65 milionów złotych. Zakończenie etapu budowlano-remontowego przewidujemy na rok 2011–2012 roku. W nowym budynku znajdują się wyspecjalizowane pomieszczenia dla scenografii, duża amfiteatralna aula (z zapleczem) na 300 osób, pomieszczenia dla rozbudowanego Wydziału Teorii, pracownie Wydziału Rzeźby, przystosowane funkcyjnie pomieszczenia dla Wydziału Konserwacji i wreszcie nowe przestrzenie dla tworzonego w ramach Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki – pogotowia konserwatorskiego. Cały kompleks będzie spełniał wszelkie wymagane przepisami unijnymi kryteria dla przewidywanych programem funkcji.

Dziękuję za ogromną pomoc urzędnikom Ministerstwa Kultury, Ministrowi Bogdanowi Zdrojewskiemu za przychylność i zroz-

mienie naszych potrzeb, ówczesnemu Dyrektorowi Departamentu Szkolnictwa Artystycznego, panu Maksymilianowi Celedzie. Dziękuję kanclerzowi i pracownikom naszej administracji, wreszcie chciałem podziękować architektom za wszelkie starania, by tak ważna dla naszej uczelni inwestycja została doprowadzona w terminie do szczęśliwego końca.

Mamy nadzieję na kontynuowanie rozmów z władzami miasta o przyznaniu nam choćby niewielkiego terenu po drugiej stronie ulicy Wybrzeże Kościuszkowskie z przeznaczeniem na ulokowanie tam galerii, która w przyszłości otworzyłaby szerzej naszą uczelnię na współpracę z miastem i jego mieszkańcami. Myślimy o przeniesieniu tam sal wystawowych, biblioteki, muzeum, archiwum, parku rzeźb. Taki obiekt uzupełniałby funkcje już realizowanego Centrum Kopernik.

Będziemy przygotowywać nową inwestycję przy ulicy Spokojnej. Projektujemy umieszczenie tam pracowni i warsztatów obsługujących uczelnię, w tym gisernię, pracownię ceramiki, pracownię kamienia, drukarnię, sale wykładowe, pracownię dla Wydziału Mediów oraz powierzchnie pod wynajem. Przygotowujemy dokumentację, która pozwoli nam na wystąpienie o dotację w przyszłym roku. Mamy w planie wzniesienie budynku o powierzchni około 3000 metrów kwadratowych. W roku bieżącym otrzymaliśmy kwotę, która pozwoli nam na uruchomienie prac nad tym projektem. Jeżeli będzie to konieczne, jesteśmy gotowi do wystąpienia o kredyt, tak by przystąpić do budowy najpóźniej pod koniec 2010 roku.

W przyszłości trzeba będzie pomyśleć o przygotowaniu na tym terenie dalszych inwestycji budowlanych: obiektu przeznaczonego pod wynajem w celu uzyskania możliwości stałych przychodów dla akademii, może kampusu służącego potrzebom trzech warszawskich uczelni artystycznych.

W dalszym ciągu wazą się losy zajmowanej przez Akademię od 1947 roku posesji przy Krakowskim Przedmieściu. Toczące się rozmowy pomiędzy spadkobiercami przedwojennego właściciela a występującym w imieniu skarbu państwa Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego trwają. Na polecenie resortu przygotowaliśmy materiał podsumowujący historię tego obiektu oraz rozbudowane analizy dotyczące kosztów kolejnych faz jego przebudowy i odbudowy. Opracowanie to pozwala na obiektywną wycenę gruntu i naniesień budowlanych. Prawne rozwiązanie tej kwestii będzie miało kluczowe znaczenia nie tylko dla przyszłości Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, ale również może stać się istotnym precedensem przy rozstrzygnięciu tego typu uregulowań.

Od 3 lat toczy się postępowanie mające przyznać nam na własność nieruchomości przy ul. Myśliwieckiej. Wydawało się, że sprawa nie będzie trudna. Problemem, nad którym tak długo głowią się urzędnicy biura nieruchomości Warszawy nie jest, jak nam się wydawało, wytyczenie granic działki. Zaproponowano nam przekazanie nieruchomości w drodze zbycia prawa w formie użytkowania wieczystego. Wiązałoby się to z koniecznością uiszczenia wielomilionowej odpłatności. Nieruchomość ta była i jest własnością skarbu państwa. Złożona nam propozycja dotycząca przeksięgowania własności użytkowanej przez publiczną uczelnię od 60 lat, jest niemożliwa do przyjęcia. Na razie jesteśmy zmuszeni do odstąpienia od dalszych negocjacji.

Przypomnę, że w 1906 roku magistrat Warszawy pod władaniem rosyjskim przyznał powstałej w Warszawie Szkole Sztuk Pięknych plac pod budowę budynku na Powiślu o rozległości 1 morgi, a w 1911 roku Stanisław Kierbedź przeznaczył na tę budowę milion rubli. Gdzie się podziały te przyjazne kulturze władze miasta, gdzie są dzisiaj ci hojni darczyńcy?

Po dwuletnich staraniach Sąd Rejonowy w Siedlcach umorzył

oprotestowane postanowienie z 1978 roku, przyznając nam nieruchomości w Dłużewie i umożliwiając tym samym wpisanie do księgi wieczystej działki o powierzchni 4,73 ha wraz z zabudowaniami. Dom plenerowy stał się naszą własnością.

Ważną inicjatywą realizowaną przez nowego prorektora, prof. Pawła Nowaka jest utworzenie kuratorskiej galerii w budynku rektoratu. To nie tylko powrót do cennego pomysłu poprzednich władz uczelni umieszczenia sal wystawowych na parterze z osobnym wejściem od ulicy Traugutta. W westybulu galerii umieszczony zostanie punkt informacyjno-promocyjny, oferujący sprzedaż licznych wydanych przez nas albumów, skryptów, katalogów i pism; pomieści się tam także biuro karier wspomagające w znalezieniu zatrudnienia przez naszych absolwentów i studentów; na swoją działalność znajdzie tam również miejsce Fundacja ASP.

Akademia coraz skuteczniej powinna przystosowywać się do wymogów czasu. Próbuje temu sprostać. Projektowanie koniecznych zmian w każdym obszarze działania szkoły musi być zabezpieczone zapleczem lokalowym. Gdyby wszystkie problemy dotyczące naszego stanu posiadania zostały rozwiązane, przed uczelnią otworzyłyby się nowe i spokojne możliwości przyszłego rozwoju. Ważne jest, by umieć dobrze robić to, do czego zostało się przez państwo powołanym, ale równie ważne jest, by mieć gdzie to robić.

Omówienie naszego stosunku do proponowanych zmian ustawowych – nasze niepokoje

Konieczne zmiany były i są rezultatem wielu nakładających się i często trudnych do przewidzenia czynników. Czy podniesienie poziomu nauczania w szkolnictwie artystycznym jest uzależnione jedynie od samych uczelni? Czy w stosunku do nich można użyć tak sformułowanego pytania? Wpływ na ten poziom mają nie tylko dorobek artystyczny i projektowy, zaangażowanie i umiejętności pedagogiczne zatrudnionych nauczycieli, nowoczesne wyposażenie pracowni zawodowych, możliwości wymiany doświadczeń pomiędzy uczelniami oraz dostosowanie programów do zmieniających się technologii i sytuacji gospodarczej. Równie istotnymi czynnikami są ciągle zmieniane przepisy i ustawy oraz twórcze ambicje polityków kolejnych rządzących ekip. Niewątpliwą uciążliwością jest podległość naszych szkół wielu resortom i brak korelacji pomiędzy wprowadzanymi przez nie zaleceniami, brak przepisów ułatwiających dotowanie kultury przez prywatnych sponsorów, trudności związane z wywozem dzieł sztuki za granicę itd. Jednak podstawowym problemem są niemożliwe do przełamania nawyki wysokich władz do ograniczania wydatków na naukę, a na kulturę w szczególności. Pokazują to tabele statystyk i pomimo walki naszych środowisk, ministerstwa, posłów Komisji Kultury w stosunku do innych państw Unii jesteśmy nieustannie na jednym z ostatnich miejsc. W Polsce jest to – wg danych badań niezależnych – 0,5 % budżetu państwa, wg danych przedstawionych na Kongresie Kultury – ok. 1,5%, podczas gdy średnia w Europie wynosi 2,6 %. Trzeba dodać, o czym przypomniał minister Zdrojewski, że w ciągu ostatnich trzech lat ze środków unijnych wpłynęło dodatkowo na potrzeby inwestycji resortowych prawie 6 miliardów złotych. Z powodu niedofinansowania dydaktyki w szkolnictwie artystycznym jesteśmy zmuszeni do przekraczania przez nauczycieli ustawowego pensum godzin, co na naszej uczelni jest najbardziej widoczne na Wydziale Konserwacji i w Międzywydziałowej Katedrze Przedmiotów Teoretycznych. Czy taka sytuacja byłaby możliwa w przemyśle lub na przykład w służbie zdrowia? Czy zaniepokojenie naszego środowiska kolejnymi ustawowymi

zmianami w szkolnictwie wyższym i dyskutowanymi projektami zmian w funkcjonowaniu budżetowania kultury jest tylko obroną korporacyjnych przywilejów? Może rzeczywiście nadszedł czas na zmiany i przełamanie istniejących od lat przyzwyczajęń. Możemy sobie taką rewolucję wyobrazić, a z przywilejów, jeżeli naturalnie takowe posiadamy, zrezygnować. Może niesłusznie niepokoi trudny do przyjęcia przez artystę wybór pomiędzy: nieracjonalnie dotychczas funkcjonującymi finansowo instytucjami kultury, a koniecznością urynkowania tego obszaru poprzez uzyskanie przez te instytucje maksymalnej efektywności, wprowadzenie konkurencyjności, minimalizację kosztów i wprowadzenie konieczności opłacalności finansowej – powtarzam za profesorem Hausnerem. W wywiadzie dla tygodnika „Polityka” minister kultury uspokajał: „... prof. Hauser nie powiedział, że budżet ma zostać ograniczony, tylko nie powinien być tak rozproszony jak dotychczas.” Czy rację ma autor wrześniowego artykułu w „Tygodniku Powszechnym” Potyczki z kulturą, piszący że środowiska twórcze znalazły się w sytuacji potrzasku, gdyż muszą wybierać pomiędzy manipulacyjnym ich traktowaniem przez polityczną opozycję, a ich marginalizowaniem i sprowadzaniem kultury do rangi rozrywki dla mas przez obóz rządzący? Wypowiedzi zaproszonych na Kongres Kultury ekonomistów, głoszących konieczność urynkowania tego obszaru, nie rozwiły naszych obaw, a zasugerowanie, że bronimy rozwiązań funkcjonujących w okresie PRL zabolowało. Czy i w jakim zakresie nowa koncepcja zarządzania kulturą będzie dotyczyć również państwowego szkolnictwa artystycznego? Czy możliwe jest, by państwowe uczelnie artystyczne dobiły się statusu instytucji kultury i ustawowo mogły starać się o dotacje ze środków regionalnych? Czy nie należy doprowadzić do objęcia przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i nasze komisje akredytacyjne kontrolą wydziałów kształcących artystów w szkołach publicznych podległych Ministerstwu Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz na uczelniach prywatnych? Ostatnie pytania powtarzam za prof. Jerzym Stuhrem. Jednak zaskoczeniem była dla mnie informacja, że większość ograniczeń i przepisów w gruncie rzeczy zmniejszających samodzielność szkół wyższych, a powołujących się na Traktat Boloński, jest niezgodnych z jego duchem i ideą.

Gdy przedstawiamy funkcjonowanie stołecznej ASP decydem, ich zdumienie budzi informacja, że większość naszych absolwentów trafia bezpośrednio do wielu gałęzi przemysłu, również tych dla współczesnej gospodarki najistotniejszych. Z niedowierzaniem przyjmowana jest informacja, że wysokość finansowych obrotów pozabudżetowych na Akademii jest porównywalna z wysokością dotacji budżetowej. Składają się na nie: działalność Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji, odpłatne realizacje projektów dla podmiotów zewnętrznych, przychody ze studiów wieczorowych i różnego rodzaju kursów, oraz pozyskiwanie dochodów z wynajmów. A więc może zmiany już zaczęliśmy wprowadzać sami i tylko nie należy nam w tym przeszkadzać...

Do studentów

„Czy nie sądzicie, że wejdziecie do ogrodów, kiedy jeszcze nie doświadczycie tego, czego doświadczycie Ci, którzy już przeminęli”.

Koran, sura II, wers 214.

Nauczanie, również uczenie sztuki i uczenie o sztuce, to nie tylko przygotowanie do wykonywania sprawnie wykładanej specjalności, do nabycia umiejętności zawodowych i przekazanie mu wiedzy o przedmiocie. To nie tylko przysposobienie do walki na konkurencyjnym rynku sztuki i dizajnu. Bardzo proszę, byście dostrzegli w tym nauczaniu istotne przesłanie, że wasza praca

wpisuje się w nieprzerwany łańcuch doświadczenia, konieczny do zrozumienia sensu i znaczenia sztuki. I właśnie ta świadomość – ciągłości – jest istotnym elementem, pozwalającym na wartościowanie tego, co również dzisiaj rozumiemy pod pojęciem sztuki, jej nieprzemijającego sensu i znaczenia w dziejach ludzkości. W swoich wojennych wspomnieniach niedawno zmarła filozof, profesor Barbara Skarga napisała: „Widziałam wtedy tyle ludzkiej głupoty, tyle zła, znacznie więcej niż wzniosłości i piękna. Człowiek jednak wydobywa się z tych macek. Chce wrócić do racjonalnego życia. Gdzie je znaleźć? W filozofii? W nauce? Nie ma uogólnień. Chyba tylko w sztuce.”

Wydziały prowadzące kierunki artystyczne w różnych szkołach, na dziesiątkach uczelni państwowych i prywatnych, przeważnie pobierając za to kształcenie pieniądze, prowadzą zajęcia zgodnie z ustawowymi wymogami. Absolwenci tych szkół wykonują zapewne wyuczone zawody solidnie i są przydatni zawodowo. W nielicznych wyższych szkołach publicznych, podległych Ministerstwu Kultury stawiamy sobie cele ambitniejsze. Mamy nadzieję, że trudny i teoretycznie nieracjonalnie drogi w realizacji, może przeładowany i może zbyt rozbudowany program nauczania pozwala mieć nadzieję, że to właśnie my kształcimy elitę artystyczną tego kraju. Że nasi absolwenci będą nie tylko sprawnymi rzemieślnikami i kreatywnymi twórcami, ale również ludźmi świadomymi sensu swojej roli społecznej i rozumiejącymi znaczenie tradycji i historii myśli. To dlatego zajęcia rozpoczynają się wcześniej rano i kończą późnym wieczorem. To dlatego na realizację zadanych ćwiczeń macie czasami praktycznie tylko noc i niedziele. Za tego typu działania być może zostanie kiedyś przez jakiegoś urzędnika pociągnięci do odpowiedzialności karnej.

To przecież nieprawda, że zrozumieć świat pozwala tylko nauka. Problemy kondycji ludzkiej poznajemy i oswajamy również poprzez przeżycia, które daje tworzenie i obcowanie ze sztuką. Do tego właśnie służy malarstwo, muzyka, poezja, teatr, film, architektura. W każdym prawdziwym dziele sztuki jest jakiś element poznania. Jeżeli założyć, że nauka stara się na stawiane pytania dawać odpowiedzi sprawdzalne, to rzeczywiście sztuka tego nie potrafi. To właśnie jest jej istotą. Ta nieokreśloność. Bo świat też jest właśnie taki. Wynika z tego, że podobny cel nauczania stawiają sobie szkoły humanistyczne, techniczne i artystyczne. Tym celem jest poznanie, opisanie i wreszcie próba zrozumienia. W te dialogi: nauki i sztuki, przeszłości i jutra, i w ten społeczny dialog pomiędzy prawdziwą sztuką a tłumem odbiorców byle czego – będziecie się musieli wpisać.

Twórczość artystyczna jest czymś szczególnym. Człowiek uprawia ją od zawsze. Dzisiaj sztuka zafascynowana jest możliwościami technicznymi pozwalającymi na tworzenie rzeczywistości cyfrowych, na wysyłanie i odbiór informacji w skali globalnej. Wielu z was będzie swoją twórczością wstrząsać świadomością odbiorcy i mówić o dzisiejszym świecie tak, jak to swego czasu robili Bosch, Goya, Picasso, Bacon, Wróblewski. Mam jednak nadzieję, że znajdując się pomiędzy wami artyści, którzy swoją sztuką będą potrafili podziwiać urodę tej rodzącej się nowej cywilizacji, bo przecież będziecie jej współtwórcami.

**Prof. Ksawery Piwocki,
rektor ASP w Warszawie,
przewodniczący Senatu ASP**

* Niniejszy tekst jest nieznacznie podredagowaną wersją przemówienia, który rektor warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych 8 października 2009 r. zainaugurował rok akademicki 2009/2010.

Maryla Sitkowska

ASPIRACJE 46

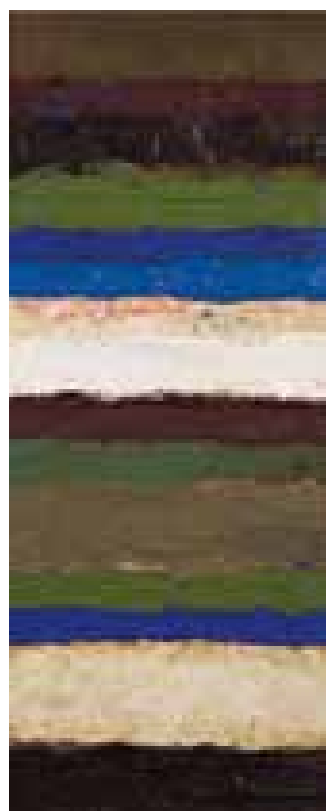
SZTUKA TO NIC INNEGO JAK PEWNA POSTAĆ ŻYCIA¹

Kolaż, 1988.
tempera i akryl na papierze



Malarstwo Grzegorza Pabla – pod tym mianem należy też rozumieć kolaże, rysunki, prace na jedwabiu – od dawna nie nosi na sobie żadnych znamion „życia” w rozumieniu anegdotycznym czy ilustracyjnym. Ani życia artysty, ani wydarzeń docierających doń ze świata zewnętrznego. Również ten krótki etap u początku samodzielnej drogi twórczej, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy starał się odreagować w malarstwie stresy codzienności – jest niedostrzegalny, umówmy się, bez komentarza artysty; obrazy z tego czasu są inne od późniejszych, ale na pewno nie krytyczne, interwencyjne czy psychologizujące. Można uogólnić, że malarstwo Pabla jest jednorodne, jakby od lat malował jeden obraz. Autoportret. Dowód na to znajdujemy w ulubionym i nieraz cytowanym przez samego artystę zdaniu Borghesa o człowieku, który postanawia wymalować świat i na chwilę przed śmiercią odkryje, że ów cierpliwy labirynt linii jest podobizną jego twarzy.²

Tak więc obrazy Grzegorza Pabla są rodzajem aury, którą wytwarza jak ciepło, oddech i wszystko, czego dokonuje wokół siebie swoją obecnością, dzia-



Zielona łąka, 1988, tempera i akryl na tekturze

1
Jacek Sempoliński, tekst w kat.:
Grzegorz Pabel. Malarstwo,
Galeria ZPAP Na Mazowieckiej,
Warszawa 1993, s. 12.

2
Jorge Luis Borges, *El Hacedor*, 1960,
cyt. za kat. jw., s. 1.



Grzegorz Pabel w pracowni przy ul. Ludwika w Warszawie

łaniem, interakcją. Taka postawa i takie rozumienie swojej roli życiowej nie są unikalne, można je związać z pewną tradycją czy wręcz rytmem.

Grzegorz Pabel jest uczniem Jana Cybisa. Podkreśla, że wybrał warszawską Akademię właśnie ze względu na możliwość studiowania u tego profesora, który uosabiał dlań najbardziej pociągającą szkołę malarstwa i zarazem etos artysty. Odkąd kapiści zagościli w Polsce – zarówno w latach 20. i 30., jak i niedługo po II wojnie światowej, sprzeciwiali się mieszanemu porządkom życia (w tym polityki, historycznych powinności, krytyki zjawisk społecznych) i sztuki. Wraz z wkroczeniem w latach czterdziestych w mury Akademii czołowych przedstawicieli tego nurtu – Cybisa, Nachta-Samborskiego, Eibischa – uczelnia nabrała, jeśli chodzi o malarstwo, budzącej respekt wyrazistości. W ich pracowniach akademickich malowaniu towarzyszyły słowa: kolor, gama, harmonia barwna. Malarskie rozstrzygnięcie. Wszystko jest malarstwem. Uprawiano w nich kult „prawdziwej”, skupionej tylko na swoich sprawach sztuki, sztuki bezinteresownej aż do poświęcenia, odpornej na wpływy pozartystyczne. Pabel, syn Cybisa, wnuk Bonnarda, daleki potomek romantyków. Wziąwszy powyższe pod uwagę, nie sposób nie przyznać, iż w nowym (i nieco zastanawiającym) świetle staje porzekadło, iż rodziny się nie wybiera.

Startując z zapleczem historycznie określonym i zaakceptowanym, młody malarz trafił na swój „strych”, okres weryfikacji na własnej skórze mitu o niezależności w warunkach Polski z połowy lat sześćdziesiątych.

Nie może dziwić, że pragnął – i dopiął swego – powrotu na Akademię. Wrażliwość na bólczki egzystencjalne, świadomość niedoskonałości życia społecznego (by pozostać przy eufemizmach) trwała w nim jednak i dawała o sobie znać, ilekroć potrzeba wzywała do działania. Tak było w stanie wojennym, gdy artysta, jak zresztą znakomita większość środowiska stanął po stronie bojkotu, uczestnictwa w niezależnym życiu artystycznym i pracy organizacyjnej na jego rzecz. Tak było też w 1990, gdy stanął na czele reaktywowanego Związku Polskich Artystów Plastyków. Przy tym wszystkim dorobek

Jasny kwadrat, 2004–2005, tempera na papierze

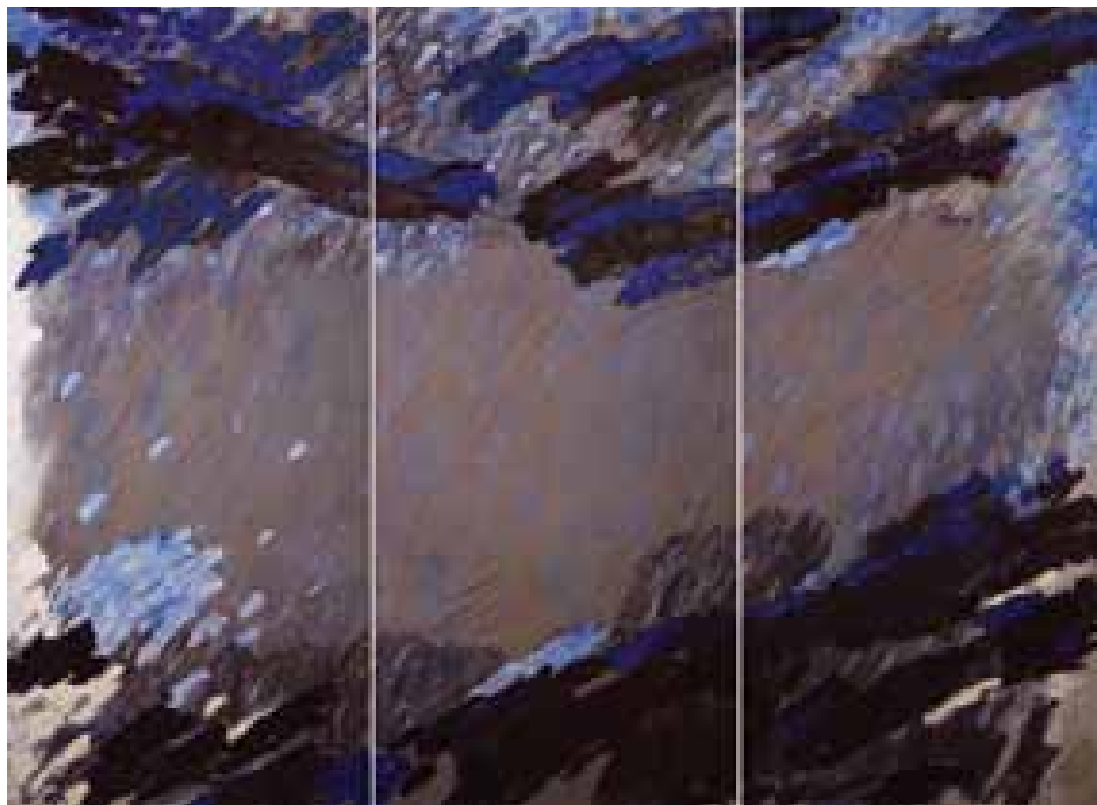


nawet porównanie do *action painting*. Sam artysta tak to ujmując: „Obraz jest »miejsce« mojego przeżycia, obszarem doznań. Malarstwo – wędrówką do tego obszaru. Jednocześnie jest rozmową między mną a płótnem – o tym, czego nie można wypowiedzieć inaczej niż za pomocą plam na powierzchni”.³ Ową rozmowę czy spotkanie należy rozumieć, jak się wydaje, w sposób zasugerowany również przez artystę w jego napomknieniach o fascynacji Dalekim Wschodem, która nie ogranicza się do kaligrafii, czy szerzej – sztuki. Spotkanie zatem oznacza osiągnięcie jedności intencji, akcji i efektu, ów kanoniczny „moment” z filozofii zen, w którym urze-

3
Grzegorz Pabel, tekst w kat.: Kowalski, Lis, Pabel, Pastwa, Tarasin.
Malarstwo, grafika, rzeźba. Ośrodek Kultury Polskiej w Budapeszcie, Galeria Studio w Warszawie, Budapeszt 1997, s. nlb.

4
Wiesława Wierchowśka, *Układanie świata*. [w:] Grzegorz Pabel, Galeria Pokaz, Warszawa 4-22.IV.2000, s. nlb.

Oddech nieba (tryptyk), 2001-2002, tempera i olej na płótnie

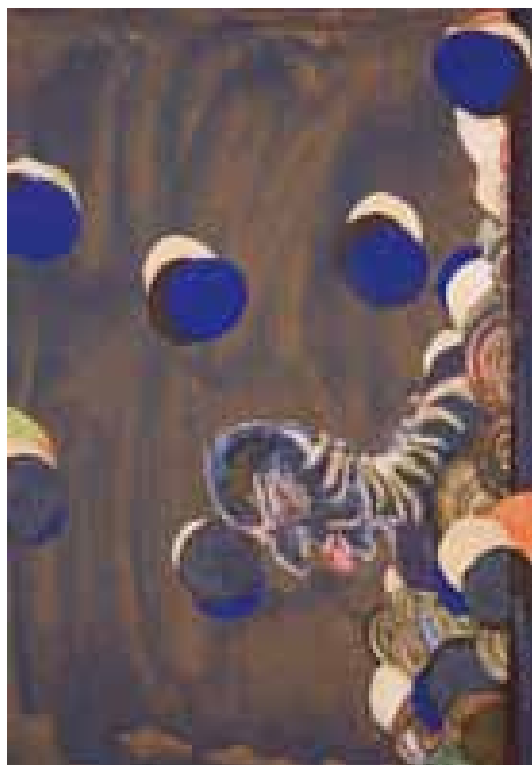


Jasny błękit, 2002-2005, tempera na papierze



artystyczny Pabla pod każdym względem wydaje się nieuszczerplony. Przeciwnie, linia niespiesznych, przemyślanych zmian, dokonanych w tym czasie artystycznych „wynałazków” (jak nowy typ kolażu, wątek malowania na jedwabiu) – wydają się biec równoległe, bez styku i spięć z linią prac i aktywności na pozaartystycznych polach. Rzec można, iż Pabel zajmował się tymi drugimi jak rodzajem powinności, może czasem kłopotliwego hobby, ale w żadnym razie nie naruszając czasu i zaangażowania winnego malarstwu, które jest prawdziwym życiem. To także potwierdza domniemany stan homeostazy, jaką udało mu się osiągnąć.

W komentarzach do twórczości artysty, zwłaszcza cytowanych tu zdaniach Jacka Sempolińskiego i Stefana Gierowskiego, a także i wypowiedziach samego Grzegorza Pabla, powtarza się słowo „energia” – czy to w odniesieniu do kompozycji i kolorystyki płócien, czy natury samego aktu twórczego, kiedy to ręka artysty staje się rodzajem sejsmografu odwzorowującego tajemne (podświadome) wstrząsy, ruchy, falowania. W jednym z tekstów pojawia się



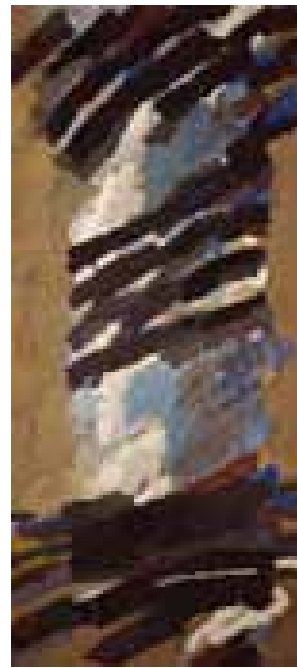
Szukanie księżycy, 1966-1968; tempera na tekturze



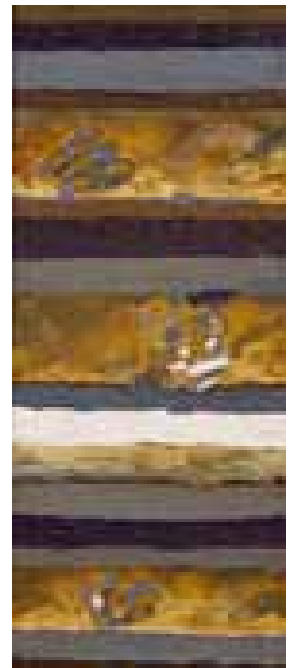
Kolaż, 1983, tempera i akryl na papierze



Młczek, 1968-1969, tempera i akryl na tekturze



Wzrastające, 1985, olej na płótnie



Zabieganie, 1981, tempera i akryl na tekturze

czywistnia się niemożliwe, a sprzeczności okazują się jedni. Naturalnie nie każdy obraz jest skutkiem tak owocnego „spotkania”. Te, które są – wie autor, a zapraszając na wystawę oczekuje, że odkryją je także jego widzowie.

Pozostaje do podjęcia jeszcze jedna kwestia: jak się ma zarysowana tu osobowość „genetycznego” malarza, zerkającego ku rozwiązaniom podsuwanym przez zen, do jego skłonności widocznej już w obrazach z lat 70., zbudowanych na wzór wycinków taśmy filmowej, z równym rytmem ustawionych w pionie kadrów. Mowa o upodobaniu do kombinatoryki, ujawnionym zwłaszcza w nowym, indywidualnym typie kolaży. Wiesława Wierzchowska charakteryzuje je następująco: „Oderwana od płaszczyzny obrazu, wyrażicie ograniczona niespokojnymi krawędziami i fizyczną konkretnością, [plama barwna] przyjmuje teraz formę zupełnie odmienną od tej, jaką pozosta-

wia pędzel. Wymusza inne strategie komponowania, z jednej strony silniej dyscyplinując, z drugiej dając większe możliwości: przesuwania, przemieszczania, nawarstwiania. (...) Istotne znaczenie ma tu wybór swoistego „modułu”, zwykle nieregularnego kwadratu czy prostokąta, podstawowej formy, której wielkości i poszczególne kształty są generalnie podobne, ale równocześnie mocno zróżnicowane, jak w naturze, gdzie każda głowa czy drzewo jest jedyne i niepowtarzalne. Można te kształty układać coraz to inaczej, zgodnie z zamierzoną koncepcją, korzystając też z sugestii przypadku, aż do pojawienia się rozwiązania optymalnego. Często takich spełnionych układów powstaje kilka i wtedy stanowią rodzaj cyklu czy serii”.⁴ Można iść o zakład, że Grzegorz Pabla lubi układać pasjans. To także odmiana gry z przypadkiem, próba opanowania go (wyszedł) lub porażki (następne rozdanie).

Format pionowych obrazów Pabla przypomina kształt starszego typu kart do gry lub do tarota. Kropla wody odbija obraz świata. Wszystko już było.

* Niniejszy tekst jest skróconą wersją eseju, który ukaże się w katalogu wystawy monograficznej Grzegorza Pabla. Ekspozycja będzie miała miejsce w Galerii BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim (9.10-30.11.2009), a następnie w Galerii Aula warszawskiej ASP.

Maryla Sitkowska – historyk sztuki, kurator Muzeum ASP w Warszawie.



**Z profesor Violettą Bielecką
rozmawia Zofia Peret-Ziemlańska**

AUTORYTET, PRZYJACIEL, TERAPEUTA...

W opinii uzasadniającej nadanie Pani w 2008 roku Srebrnego Medalu Zasłużony Kulturze „Gloria Artis” napisano: „Violetta Bielecka (...) jest niezwykle osobowością artystyczną. Prowadzi bogatą działalność koncertową z zespołami chóralnymi, których jest kierownikiem artystycznym (...). Violetta Bielecka podczas licznych koncertów popularyzuje muzykę polskich twórców, przez co upowszechnia dziedzictwo kultury polskiej. Za wszelkimi jej działaniami artystycznymi stoi profesjonalizm, pasja, rzetelność, codzienna ciężka praca (...). Z wielkim zaangażowaniem realizuje nowatorskie projekty koncertowe z udziałem znakomitych osobowości, światowej sławy artystów, m.in.: Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara, Jerzego Maksymiuka. Podejmuje pracę z młodzieżą w Zespole Szkół Muzycznych w Białymstoku oraz w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie (Filia w Białymstoku). Wkłada w nią ogromny wysiłek, który przynosi niezwykle efekty”.

Jestem chórmiestrem, który zajmuje się nie tylko prowadzeniem zespołu wokalnego, ale również pełni rolę pedagoga, wychowawcy, organizatora koncertów oraz menedżera zdobywającego środki na wyjazdy krajowe bądź zagraniczne. To, że moja działalność artystyczna przebiega wielokierunkowo, uważam za coś zupełnie naturalnego i nie wyobrażam sobie, by mogło być inaczej ze względu na potrzeby społeczne, jak też moją własną chęć działania. Czuję się potrzebna i kocham moją pracę.

Czy w Pani rodzinie zajmowano się zawodowo muzyką?

Mój ojciec Władysław Łomasko był kapelmistrzem zawodowych i amatorskich orkiestr dętych. Od dzieciństwa mając kontakt z muzyką, wspierana w swoich zainteresowaniach przez rodziców, uczyłam się gry na fortepianie u wybitnego pedagoga, Zofii Frankiewicz i w jej klasie ukończyłam szkołę muzyczną I i II stopnia w Białymstoku. Zdałam egzamin na Wydział Wychowania Muzycznego do warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej. Niebagatelny wpływ na kształtowanie mojej wrażliwości i świadomości muzycznej miały siostry: Jadwiga, Helena i Zofia Frankiewicz. Wspominam, że mówiły: „Z ciebie wirtuoza nie będzie, ale może kameralista? Dziecko moje, masz fenomenalną intuicję muzyczną.”

Pod czym kierunkiem studiowała Pani dyrygenturę?

Moimi pedagogami dyrygentury byli profesorowie Ryszard Zimak i Józef Bok. Podczas kilkuletnich studiów na Wydziale Wychowania Muzycznego warszawskiej Państwowej Wyz-

szej Szkoły Muzycznej miałam okazję czerpać przykład z pedagogów o bardzo dużym dorobku artystycznym i pedagogicznym. Dyplom z wyróżnieniem w klasie prof. Józefa Boka otrzymałam w 1980 roku. Po ukończeniu studiów podjęłam pracę w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia jako nauczyciel kształcenia słuchu, zasad muzyki i literatury muzycznej w klasach IV – VI. Powierzono mi również prowadzenie chóru dziecięcego. Małymi kroczkami wdrażałam się w tajniki pracy pedagogicznej, a było to nie lada zadanie. Wszakże młody absolwent wyższej uczelni nie posiada doświadczenia w zakresie pedagogiki i dydaktyki! Ponieważ fascynowała mnie praca z zespołem chóralnym, postanowiłam poznać sposoby i metody pracy różnych dyrygentów, stąd podjęcie przeze mnie w Bydgoszczy Podyplomowych Studiów Chórmistrzowskich i Emisji Głosu. Kontakt i obserwacja metod pracy profesorów Jerzego Zabłockiego, Stanisława Kotkowskiego, Norberta Blachy czy Jadwigi Tritt-Gałęskiej wniosły do mojej świadomości inne rozumienie dramaturgii utworu, przemyślenie interpretacji dzieła. Praca z chórem zmotywowała mnie do słuchania brzmienia chóru, kształtowania barwy poszczególnych grup głosowych, pracy nad intonacją. Moje zmagania artystyczne z zespołami i praca w szkole muzycznej na Wydziale Wokalnym, na podstawie obserwacji metod pracy doświadczonych chórmistrzów i pedagogów, zmuszały mnie do własnych poszukiwań ustawicznego kształcenia wokalnego i pedagogicznego moich podopiecznych. Zrozumiałam, że aby osiągnąć efekty w pracy muszę nauczyć się śpiewać, poznać własne ciało, jego napięcia i odprężenia, słuchać siebie i nie wstydzić się „uczyć się od nowa”. A ta pycha, która przenika każdego, kto kończy uczelnię, jest czymś bardzo niebezpiecznym i zaraźliwym. Ona niszczy talent! Obecnie przygotowuję Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej do wielu koncertów pod dyrekcją znakomitych artystów – dyrygentów symfonicznych polskich i zagranicznych. Cenię zmysł i intuicję muzyczną, szacunek do

drugiego człowieka, rzetelne przygotowanie do prób i koncertów, szerokie spojrzenie na utwór lub dzieło wokalnie-instrumentalne oraz sposób interpretacji u M. Zilma, N. Dyadiury, J. Maksymiuka, M. Pijarowskiego, T. Strugały, M. Nałęcz-Niesiołowskiego i innych. Moja praca z młodzieżą i studentami w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina na Wydziale Instrumentalno-Pedagogicznym w Białymstoku przynosi mi wiele radości i satysfakcji. Jestem szczęśliwa, że mogę robić to, co potrafię i lubię. Cieszę mnie sukcesy moich absolwentów i chórzystów. Zapewne „nie odkryję Ameryki”, twierdząc po 28 latach pracy, że na podstawowym etapie kształcenia w jakiegokolwiek dziedzinie najważniejsze są początki nauczania czyli sposób w jaki nauczyciel potrafi dany nam od Boga talent pielęgnować i rozwijać.

Z harmonogramu Pani występów wynika, że jest pani niezwykle czynną dyrygentką pracującą od lat z wieloma chórami...

W życiu nic nie dzieje się przypadkowo. Pokora i skromność, talent i pracowitość, osobowość i intuicja – to dary dane nam „z góry”. Nie byłyby niczego warte, gdyby nie drugi człowiek. Czy odnosiłabym sukcesy bez zaangażowania innych ludzi – uczniów, studentów, moich rodziców, profesorów i przyjaciół? Właściwie nigdy nie przywiązywałam wagi do tego, co robiłam i robię, co lubiłam i lubię, ale patrzyłam w przyszłość. To wszystko samo się działo. Życie nasze jest tak skonstruowane, że zawsze zależy od kogoś. To rodzice sprawili, że po ukończonych w Warszawie studiach, postanowiłam wrócić do Białegostoku, rozpoczynając tam pracę jako była absolwentka białostockich szkół muzycznych w Zespole Placówek Kształcenia Artystycznego. W latach 1997–2007 prowadziłam założony z własnej inicjatywy chór żeński Schola Cantorum Białostociensis. Chciałam sprawdzić swoje umiejętności w pracy z chórami mieszanymi, stąd na mojej drodze życia zawodowego pojawił się Chór Politechniki Białostockiej (1994–1998) oraz Białostocki Chór Kameralny Cantica

Cantamus (1998–2006). Dzięki dyrektorowi Opery i Filharmonii Podlaskiej Marcinowi Nałęcz-Niesiołowskiemu, który powołał do życia Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej, mogę realizować swoje marzenia o muzyce chóralnej. Koncerty, udział w renomowanych festiwalach, konkursach krajowych i zagranicznych to nie tylko moja trudna i wymagająca wielu wyrzeczeń praca, ale zaangażowanie i chęć działania wielu życzliwych mi osób, dyrektorów ZPKA w Białymstoku i menedżera chóru, pani Niny Nikolajuk. Wspomnienia o przeszłości, jak może wydawać się na podstawie moich wypowiedzi, to nie tylko chwile radości, to również chwile słabości, zwątpienie, depresja, lęk i załamanie. Nasze prezentacje, chociaż we własnym mniemaniu wspaniałe, nie zawsze są doceniane przez jurorów bądź kolegów, zwłaszcza konkurentów. Ja najbardziej ceniłam i cenię zdania krytyki, ale tylko życzliwych mi osób, ponieważ nie noszą w sobie negatywnych emocji związanych z moją osobą. Ich opinie pozwalają mi zastanowić się nad sobą, nad sposobem pracy, jej organizacją, nad większą dbałością o intonację, brzmienie zespołu i rozpocząć pracę od początku, bacznie obserwując swoje postępowanie, metodę pracy i przewidzieć zamierzony efekt. Często wydaje się nam, że to co słyszymy pozostaje w sferze wyobraźni lub marzeń, ale rzeczywistość jest inna! Zależy od drugiego człowieka, w moim przypadku od grupy ludzi – żywego organizmu, jakim jest chór.

Proszę opowiedzieć o swojej pracy z tak wielką liczbą zespołów chóralnych, o ich repertuarze i osiągnięciach.

Założony, przeze mnie chór żeński Zespołu Szkół Muzycznych Schola Cantorum Białostociensis oraz Białostocki Chór Kameralny Cantica Cantamus prowadziłam sama. Od początku kształtowałam ich wizerunek artystyczny. Dbałam o odpowiedni dobór repertuaru w zależności od poziomu wokalnego zespołów, organizowałam koncerty oraz wyjazdy na konkursy i festiwale. Od roku 2007 prowadzenie chóru szkolnego powierzyłam mojej korepetytorce, absolwentce



Orkiestra i Chór OiFP fot. Jerzy Rojecki

Akademii Muzycznej Filii Wileńskiej w Kownie, Indze Poskudie. Natomiast niektórzy członkowie Białostockiego Chóru Kameralnego Cantica Cantamus uzyskali zatrudnienie w Chórze Opery i Filharmonii Podlaskiej. Dwudziestolecie działalności wiąże się z konkursowymi nagrodami przyznanymi obu zespołom, m.in. na Międzynarodowym Konkursie Europejskiej Unii Radiowej „Let the peoples sing” w Toronto i Brukseli (1993, 1997), Ogólnopolskim Turnieju Chórów „Legnica Cantat” (1998, 1991, 1994, 1997), Międzynarodowym Konkursie Pieśni Chóralnej w Międzyzdrojach (1996, 1997). Od trzech lat pracuję z Chórem



prof. Violetta Bielecka fot. Dominik Kukliński

Opery i Filharmonii Białostockiej. Pomimo tak krótkiego stażu, wykonaliśmy wiele programów muzyki chóralnej *a cappella*, dzieł oratoryjno-kantatowych oraz oper w wykonaniu koncertowym. Dwukrotnie uczestniczyliśmy w Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, w Międzynarodowym Festiwalu Pieśni Sakralnej Gaude Mater, w Conversatorium Organowym w Legnicy oraz w Laboratorium Muzyki Współczesnej i Festiwalu Musica Sacra w Warszawie. Cieszy mnie, że po pozytywnych recenzjach mamy wiele propozycji koncertowych i tak na przykład w listopadzie 2008 roku promowaliśmy naszą instytucję oraz region podlaski podczas uroczystości 75 urodzin profesorów Krzysztofa Pendereckiego w Teatrze Wielkim i Mariana Borkowskiego w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, a także podczas jubileuszu Chóru im. Kardynała Wyszyńskiego w Grodnie na Białorusi w 90 rocznicę odzyskania niepodległości. Staram się, aby nasz repertuar obejmował zarówno znane w świecie dzieła oratoryjno-kantatowe, opery, jak też utwory *a cappella*, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości kompozytorów polskich. Specyfika profesjonalnego zespołu polega na stałym podnoszeniu poziomu artystycznego, a więc dbałości o emisję głosu, brzmienie, na szybkiej i skutecznej pracy z zespołem. Ostatnio, we wrześniu br. przygotowaliśmy 6 różnych programów koncertowych, które zaprezentowaliśmy w Białymstoku, Warszawie,

Legnicy, Bukareszcie, Kluj oraz w Kiszyniowie. Repertuar, który śpiewamy w Operze i Filharmonii Podlaskiej to przeważnie propozycje jej dyrektora Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego.

Proszę o kilka słów na temat repertuaru Polskiego Chóru Pokoju.

Chór ten istnieje już 11 lat. Powstał z inicjatywy Stowarzyszenia Miłośników Muzyki Chóralnej Cantica Cantamus oraz Domu Kultury w Czarnej Białostockiej. Tworzą go młodzi śpiewacy wywodzący się ze środowisk polonijnych na Białorusi, Łotwie, Litwie, Ukrainie, Austrii i Brazylii. Upowszechnia on muzykę chóralną polskich kompozytorów, kultywując tradycje narodowe, prezentuje wśród Polaków zamieszkałych po obu stronach naszej wschodniej granicy kompozycje H.M. Góreckiego, W. Kilara, S. Moryty.

Czy współcześni kompozytorky chętnie piszą dziś muzykę dla ruchu amatorskiego?

Ponieważ kompozytor jest rzeczywistym twórcą dzieła, pisząc na zamówienie konkretnego zespołu i znając jego możliwości wykonawcze, zapewne czuje się w pełni usatysfakcjonowany,

miłym akcentem twórców są utwory dedykowane konkretnym wykonawcom. Ja w swojej historii prawykonań miałam dwie dedykacje: profesora Józefa Świdra *Capriccioso amoroso* oraz profesora Stanisława Moryty *Madrygały*.

Jak przebiega przygotowywanie tak wielu zespołów chóralnych do koncertów i nagrań? Czy ktoś Pani w tym pomaga?

Do prowadzenia prób głosowych i odczytywania tekstu słowno-muzycznego w Chórze Opery i Filharmonii Podlaskiej mam czterech korepetytorów oraz pianistkę. Moim zadaniem jest osiągnięcie wysokiego poziomu artystycznego, czyli praca nad intonacją, dykcją, frazowaniem, opracowanie tekstu nutowego i wydobywanie z niego wszelkich niuansów brzmieniowych oraz ostatecznego, zgodnego z zamierzeniami kompozytora, wyrazu artystycznego. Każdy utwór chóralny, oprócz warstwy muzycznej zawiera warstwę słowną, od której zależy w znacznej mierze cała interpretacja dzieła. Żaden z dźwięków, które tworzą materię słowno-muzyczną nie może być pusty, pozbawiony życia. Muzyka – to nieustanne falowanie, emocjonalne napięcie i odprężenie zapisu nutowego.



Chór OIFP fot. Jerzy Rojecki

kiedy słyszy to, co miał w zamyśle swego dzieła. Znajomość skali głosu ludzkiego i wokalnie wygodny sposób zapisu metodyczno-rytmicznego to gwarancja, że utwór będzie często śpiewany przez różne zespoły parafialne, akademickie bądź inne. Im więcej prostoty, prawdy, szczerości i życzliwości w partyturze, tym lepszy efekt artystyczny oraz zapewnienie długoletniego istnienia utworu w repertuarze chóralnym. Osobiście woleę, kiedy utwór, zwłaszcza współczesny, nie zawiera zbyt wiele oznaczeń dynamicznych, artykulacyjnych i agogicznych, pozostając nieskażony niczym górskie źródło. Wtedy wiem, że twórca darzy wykonawcę zaufaniem. Często

Do bardzo liczących się Pani osiągnięć artystycznych należą licznie wydane płyty...

Rzeczywiście, dokonując retrospekcji swojej działalności artystycznej, zaciera mi się obraz niezliczonej ilości koncertów. Jedyne, co pozostaje oprócz wspomnień, to nagrania DVD i CD, na szczęście w porę uchwycone przez innych. Z dotychczas prowadzonymi przeze mnie chórmi nagrałam 15 płyt. W ubiegłym roku ukazała się płyta Chóru i Orkiestry pod dyktando M. Nałęcz-Niesiołowskiego, a w bieżącym - *Pieśni Kurpiowskie* H. M. Góreckiego, St. Moryty oraz K. Szymanowskiego



Chór, fot. Dominik Kukliński

pod moją dyrekcją. Rok 2008 zaowocował nagrodą Fryderyka 2007 za udział w albumie *Sacred Music* Pawła Łukaszewskiego.

Porozmawiajmy teraz o Pani pracy jako profesora na Wydziale Instrumentalno-Pedagogicznym w Białymstoku, czyli obecnie na VII Wydziale Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Na przestrzeni 28 lat pracy pedagogicznej byłam wykładowcą przedmiotów: dyrygowanie, czytanie partytur, emisja indywidualna, chór, metodyka emisji zbiorowej i prowadzenia zespołów wokalnych. Moi absolwenci prowadzą szkolne, akademickie i parafialne zespoły chóralskie. W latach 1998–2005 byłam kierownikiem Zakładu Dyrygentury Chóralskiej. Zainicjowałam Konkurs młodych chórmistrzów. Lubię uczyć, bo wtedy sama się uczę. Cenię zdanie moich wychowanków – polemizując, często dochodzimy do ciekawych spostrzeżeń na temat zagadnień wykonawczych. Nasze spotkania na gruncie prywatnym są niezwykle twórcze i wpływają na atmosferę pracy oraz na życzliwy kontakt nauczyciel – uczeń. Bariera istniejąca pomiędzy nimi nie jest przyczyną lęku, depresji i kompleksów. Dobry pedagog – to nie tylko autorytet i osobowość, to również przyjaciel, „spowiednik” i terapeuta.

Prowadzi Pani zapewne wykłady poza swoją uczelnią?

Jestem często zapraszana w charakterze wykładowcy np. emisji głosu-indywidualnej lub zbiorowej, prowadzenia zespołów chóralskich itp. podczas kursów letnich, warsztatów i seminariów. Przez szereg lat (1989–2008) prowadziłam wykłady w Grodnie, Baranowiczach (Białoruś), Dubnie (Ukraina), Wilnie, Białymstoku, Kętrzynie, Legnicy i Szczecinie. Cenię sobie kontakt z dyrygentami i chórzystami z innych środowisk amatorskiego ruchu śpiewaczego w Polsce i za granicą. Wymiana doświadczeń, repertuaru oraz zainteresowanie słuchaczy prezentowanymi przeze mnie metodami pracy nad kształceniem głosu indywidualnie i zbiorowo oraz interpretacją utworów zmuszają do wielu przemyśleń i poszukiwania innych, coraz bardziej skutecznych metod pracy na co dzień.

Dodajmy tu jeszcze Pani udział w pracach jury konkursów i festiwalu.

Siedem lat pełniłam funkcję dyrektora artystycznego Międzynarodowego Festiwalu Pieśni Sakralnej Łapskie Te Deum w Łapach. Jako juror brałam udział w pracach jury podczas Ogólnopolskiego Turnieju Chórów Legnica Cantat, Konkursu Młodych Chórmistrzów w białostockiej filii AMFC w Warszawie, Międzynarodowym Festiwalu Chórów Polonijnych w Koszalinie oraz Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce.

Czym lubi Pani zajmować się w życiu prywatnym, o ile ma Pani na to czas?

Doba jest zawsze zbyt krótka, aby zdążyć zrobić to, co sobie zamierzyłam. Obecnie mam czas by zastanowić się nad sobą, dbać o swój wygląd i dobre samopoczucie. Mój kochany syn Kamil Łomasko, absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (Wydziału Instrumentalno-Pedagogicznego w Białymstoku) w klasie kontrabas prof. Leszka Sokołowskiego, jest obecnie pracownikiem tego Wydziału oraz członkiem Orkiestry Opery i Filharmonii Podlaskiej. Cenię sobie ludzką życzliwość. Mam przyjaciół, ale lubię być sama. Wtedy

powstają nowe pomysły, wtedy obcuje ze swoimi marzeniami o szczęściu. Bez względu na wiek i na to, czy czegoś dokonaliśmy, czy jeszcze wiele przed nami, czujemy się nie do końca spełnieni. Uciekamy do świata sztuki. Tak powstało wiele wspaniałych dzieł malarstwa i rzeźby. W różnych stanach emocjonalnych tworzyli swoje dzieła J.S. Bach, W.A. Mozart, L.van Beethoven, P. Czajkowski, F. Chopin i inni. Człowiek w wieku dojrzałym odnajduje swoją drugą pasję. I podobnie jak inni, zaczęłam pisać wiersze i śpiewać solo dla własnej przyjemności. Moje drugie „ja” pojawia się w stanach emocjonalnych, którym towarzyszą lęk przed utratą ukochanej osoby, tęsknota za miłością, za tym, co minęło bezpowrotnie oraz skrajnie inne – zauroczenie czyjąś osobowością, życzliwość, miłość. Myślę o tym, co po mnie pozostanie. Najważniejsze, o czym marzę – to pamięć i uśmiech, który towarzyszy na co dzień. A może warto nagrać płytę z ulubionymi pieśniami i zadedykować ją ukochanemu synowi w dowód miłości i wielkiej przyjaźni?

* Tytuł tekstu pochodzi od redakcji.

Violetta Bielecka – wybitny polski chórmistrz, pedagog Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie, członek jury licznych konkursów chóralskich i festiwalu muzycznych, uznana interpretatorka dzieł światowej literatury chóralskiej ze szczególnym uwzględnieniem twórczości współczesnych polskich kompozytorów, m.in. Karola Szymanowskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara, Stanisława Moryty. W 2008 roku odznaczona srebrnym medalem *Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”*.

Zofia Peret-Ziemlańska – wieloletni pedagog kształcenia słuchu w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie na Wydziale Wokalnym i Edukacji Muzycznej. Jest autorką ponad dwustu publikacji z dziedziny pedagogiki muzycznej oraz historii warszawskiej uczelni.



Chór w Liege (Belgia) czerwiec 2006

O WARSZAWSKIEJ SZKOLE RYTMOLOGICZNEJ

Zbliżająca się okrągła rocznica powstania publicznego szkolnictwa muzycznego w Warszawie jest okazją do podsumowań, odwołań do tradycji, refleksji nad ciągłością poszczególnych klas instrumentalnych, sumowania osiągnięć dydaktycznych i badawczych stołecznej uczelni muzycznej. Podkreślić należy, że chociaż uwaga warszawskich pedagogów stawiających podwaliny pod system edukacji muzyków skupiona była na praktyce instrumentalnej, wokalne, kompozytorskiej, to jednak od początku towarzyszyła jej refleksja teoretyczna. Sfera rytmologii, a zwłaszcza koncepcja rytmu, która została sformułowana, opisana i badana przez sporą grupę teoretyków warszawskiej uczelni jest obszarem słabo dziś rozpoznany.

W pamięci znawców przedmiotu wydaje się pozostawać rodzima refleksja rytmologiczna. Jej trwałe wartości godne są odświeżenia, zwłaszcza, że wiele z tych myśli czas przykrył już kurzem zapomnienia. Tymczasem skumulowana wiedza oraz doświadczenie nagromadzone przez blisko dwa stulecia pozwoliły na głębszy wgląd w naturę rytmu, ważkie refleksje, wiodące do rozwiązania niejednej zagadki tego fenomenu, a także doprowadziły do pewnych syntez. Są one zawarte w opracowaniach teoretycznych, rozprawach i artykułach, ogarniających różne obszary badań nad sposobami organizacji czasu muzycznego. Rozpoznanie dorobku z zakresu teorii rytmu, powstałego w kręgu stołecznej uczelni pozwoliło Idzie Wojtowitz na sformułowanie tezy o istnieniu warszawskiej szkoły rytmologicznej, której blisko dwustuletnią ciągłość daje się wykazać¹.



¹ Iga Wojtowitz, *Mysł rytmologiczna w warszawskiej uczelni muzycznej i jej tradycje*, Warszawa 2009, praca magisterska obroniona w UMFC.



Te karty rozprawy Józefa Elsnera liczą już 191 lat

2

J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym... z przykładami rzecz objaśniającym przez Kazimierza Brodzińskiego*, Warszawa 1818.

3

F. Królikowski, *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności” (J. Elsnera)*, Warszawa 1818.

4

J. Elsner, dz. cyt. s. 9.

5

Tamże, s. 9, 10.

6

K. Brodziński, *Przedmowa*, w: J. Elsner, dz. cyt.

7

O. Kolberg, *Pisma muzyczne*, cz. I, PWM, Kraków 1975.

Szukając źródeł zainteresowań zagadnieniami rytmu, należy odwołać się do początków, a mianowicie do Józefa Elsnera. Autor polskiego systemu kształcenia muzycznego, to czego doświadczał jako kompozytor, co zgłębił w wyniku samodzielnych studiów w zakresie porządkowania czasu, rytmu i metrum, zawarł w teoretycznym traktacie. W 1818 roku została opublikowana *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich ze względu na muzyczny... z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego*². Całość składa się z dwóch części. Pierwsza pochodzi z roku 1817, a poprzedza ją przedmowa Elsnera datowana na 7 stycznia 1818 roku. Część druga – *Poezja* – została opatrzona przedmową Kazimierza Brodzińskiego i nosi datę 10 grudnia 1817 roku. Elsner dołączył do *Rozprawy...* dedykację Stanisławowi hr. Potockiemu. Warto również zwrócić uwagę na motto, które umieścił na rewersie karty tytułowej: *Non solum verbis arte positus movetur omnes, verum etiam numeris ac vocibus* (zaczepnięte z Cycerona).

Autora pierwszej polskiej rozprawy poświęconej rytmowi w sztuce tonów i słowa nie ominął zarzut braku kompetencji filologicznej. Była to jednak krzywdząca ocena, gdyż Elsner był dobrze zorientowany w najnowszej literaturze teoretyczno-muzycznej jego czasów, która wyszła spod pióra takich autorytetów, jak Apel, Fortel czy Sulzer; miał również dobrze opanowaną poetykę łacińską. Jednak najważniejszym atutem Elsnerowskiej rozprawy jest znanstwo jej autora – kompozytora, który umiejętnie potrafił wyszukać odpowiedniki muzyczne dla różnych rodzajów poetyckich wzorów metrycznych. Warto przytoczyć w tym miejscu słowa jego oponenta, Józefa Królikowskiego, który, pomimo wcześniejszej krytyki poglądów Elsnera, skonstatował, że „działko to może stać się impulsem dla przemysłów zarówno

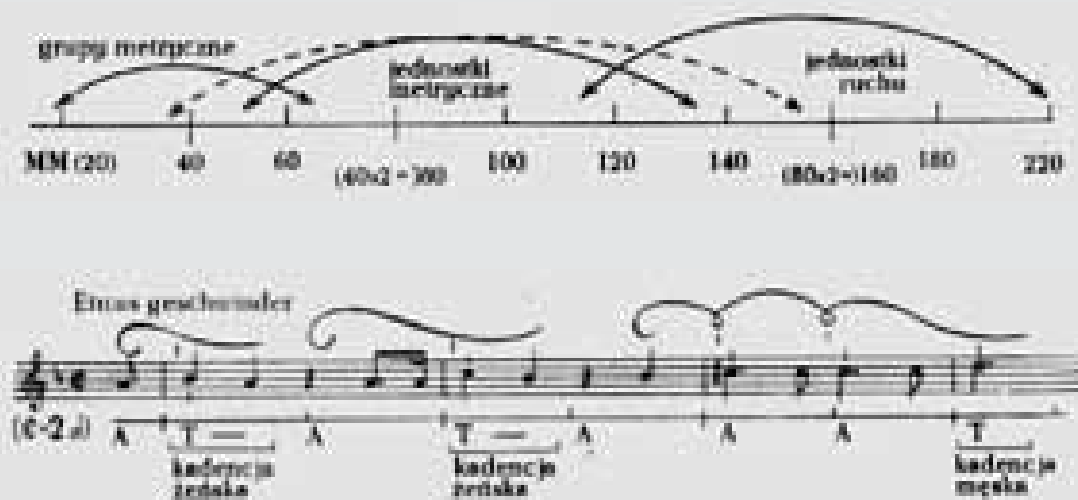
poety, jak i kompozytora³. I tak się stało. Działalność Elsnera jako pedagoga prowadzącego kurs nauki kompozycji znalazła rezonans w twórczości jego genialnego wychowanka, Fryderyka Chopina, który zgłębił wiedzę teoretyczno-muzyczną i wykorzystał doświadczenie swojego nauczyciela. Przekaz dyrektyw z zakresu teorii rytmu powędrował też do innych uczniów Szkoły Głównej Muzyki.

Elsner, Ślązak z pochodzenia, starał się określić właściwości swoiste dla prozodii języka polskiego, które wynikają z naturalnego akcentu tonicznego na przedostatniej sylabie. Zależność tę ujął w następujący passus: „Tylko akcent języka polskiego i z niego wyływająca penultima jednym i przyzwoitym jest źródłem, z którego rytmika i metryka dla polskiej poezji czerpana być może⁴. Rozważania o rytmie polskiej mowy i używanych w niej stopach metrycznych podsumował zwięźle: „Mnie jako kompozytorowi to tylko dowieść należy, że język polski na takie metryczne wiersze pozwala, które muzyczne ucho zaspokoić mogą⁵. W tym miejscu warto przywołać słowa Kazimierza Brodzińskiego z przedmowy do *Rozprawy*: „Metryczność nie tylko nie pomnaża trudności, ale owszem dla ucha raz zwyczajonego staje się naturalną i niezbędną koniecznością (...) i porządną rozmaitością wiersze zdobiąc, czyni ją kształtniejszą i daleko więcej przydatną⁶.

Traktat Elsnera zapoczątkował dalsze roztrząsanie spraw rytmicznych przez wychowanków „szkoły elsnerowskiej”. Dowodem na to, że myśl autora *Rozprawy* nie została zapomniana są refleksje na temat rytmu i metrum Oskara Kolberga. W *Pismach muzycznych*⁷ zastużonego badacza folkloru polskiego pojawia się określenie rytmu jako ruchu miarowego, wahadłowego czy taktowego. Według autora *Ludu* może to być szereg regularnych następstw, które spotykamy przy codziennych czynnościach. Zdaniem Kolberga rytm w pewnym znaczeniu jest

wiek może przekraczać samego siebie, by kreować byty zgodnie z kanonami liczb. W aspekcie doznaniowym proces ten staje się sztuką, a w aspekcie pojęciowym – nauką. Rytm zaś wydaje się tkwić w „oku cyklonu”. Jest on bowiem duszą poznania i przeżycia logosu, jest centrum dramatu poznania sięjącego ziarno naszej myśli i odbierającego sztafaż świata. Ów „kosmos ruchu” daje człowiekowi poczucie czy wrażenie rzeczywistości, zwłaszcza że rytm jest wszędzie, czyli w całej otaczającej nas przestrzeni, bo otacza nas kontinuum ruchu – zmienności jako atrybutu czasu.

W stronę antropologicznej interpretacji rytmu podjęły ustalenia badawcze Kacpra Miklaszewskiego i związane z percepcją rytmu eksploracje prowadzone w Katedrze Psychologii Muzyki. Nadbudową nad kwestiami związanymi z percepcją czasu jest koncepcja prezentowana w rozprawach Ludwika Bielawskiego, wsparta ustaleniami antropologii muzycznej. Obecność tego wybitnego muzykologa w uczelni warszawskiej – jako kierownika Katedry Teorii Muzyki – sprzyjała poznaniu jego koncepcji czasu, osadzonej na gruncie antropologii muzycznej. Założenia tej koncepcji zostały zawarte w pracy *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii*



Przykłady z *Nauki o rytmie* Witolda Rudzińskiego

znalazły się rozprawy relacjonujące ustalenia teoretyczne, wsparte analizą materii muzycznej (twórczość Chopina).

Istnieją również liczne odwołania do teorii sztuk plastycznych uwzględniających kategorię rytmu jako zjawiska porządkującego przestrzeń dwu- czy trójwymiarową. Pojawia się tu szerokie rozumienie rytmu, jako atrybutu pewnej całości – świata permanentnego ruchu; rytmu, jako fenomenu dostępnego w procesie ludzkiej percepcji z udziałem zmysłów i umysłu. Wprowadzając człowieczy ład do zjawisk, których przebiegu wola nasza zmienić nie ma władzy, rytm staje się niejako narzędziem opanowania rzeczywistości pozaludzkiej. Wyraża on naszą unikalność w świecie. Wszak to jedynie czło-

muzycznej. Bielawski ma świadomość, że poglądy na czas oraz jego rolę w życiu człowieka zmieniają się zarówno kulturowo, jak i historycznie. Kulturowo utrwalone wizje czasu mają duży wpływ na kształt muzyki oraz na jej sens w ludzkiej perspektywie. Bielawski podkreśla także, iż hierarchia stref czasowych oraz hierarchia poziomów temporalnych nie stanowią hierarchii wartości. Każdy bowiem zakres czy poziom jest w całym systemie muzykologii istotny, ma też wytyczone cele, jakie powinien spełniać.¹³

Obszar penetrowanych w środowisku warszawskim zjawisk związanych z fenomenem rytmu w sztukach czasu i przestrzeni okazał się rozległy. Prowadzone badania objęły sprawy nadrzędne, określające kategorie czasu i ruchu w odniesieniu do sztuki tonów

i percepcję czasu (Bielawski, Borkowski, Demska, Miklaszewski, Rudziński); badania zjawisk i właściwości rytmicznego systemu klasyczo-romantycznego w twórczości kompozytorów XIX wieku; rytm w sztukach czaso-przestrzeni (prace Gronau-Osińskiej i rytmiczek, Demskiej-Trębacz, Mrozowskiej, Rudzińskiego); rytm w przestrzeni (Demska, Rudziński). Jest rzeczą naturalną, że przy okazji śledzenia dorobku rytmologicznego niezbędne było odwołanie się do europejskiej teorii rytmu, zwłaszcza o francuskim rodowodzie. Wszak sposób myślenia Rudzińskiego i Dalcroze’a ma właśnie ten wspólny rodowód, choć dukty penetracji zagadkowych spraw organizacji czasu zawiodły badaczy w różne rejony. Dobrze, że ich drogi spotkały się na gruncie naszej uczelni, w teorii i praktyce, zwłaszcza, że są wychowankowie uczelni, którym udało się oba sposoby roztrząsania spraw rytmu połączyć: w teorii Rudzińskiego i plastyce Dalcroze’owskiej (Alicja Gronau-Osińska).

W tym kontekście nieodparcie nasuwa się kwestia: czy dorobek generacji końca minionego wieku, teoretyków i rytmiczek, znajdzie kontynuację? Czy pojawią się teoretycy, którzy zechcą penetrować nowe, ujawnione w sztuce ich doby problemy związane z porządkowaniem czasu? Jednostkowe zainteresowania rytmem z pewnością nie złożą się na pojęcie „szkoły warszawskiej” i jej tradycji nie podtrzymają, a dotychczasowy dorobek tego środowiska znajdzie być może – na podobieństwo „warszawskiej teorii struktur harmoniczych” (Macieja Zalewskiego) – większy rezonans gdzie indziej, w innych środowiskach teoretyczno-muzycznych. Byłoby lepiej, gdyby dotychczasowe dokonania teoretyków warszawskiej uczelni zostały utrwalone w pamięci. Należy mieć nadzieję, że w sztafecie pokoleń pałeczka i w tej dziedzinie będzie nadal przekazywana.

Mieczysława Demska-Trębacz – teoretyk muzyki i kultury, profesor zwyczajny, kierownik Katedry Nauk Humanistycznych w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina; zajmuje się dziejami polskiej kultury muzycznej XIX i XX wieku. Jest autorką kilku książek i skryptów, wielu artykułów naukowych i popularno-naukowych. Za działalność na rzecz kultury otrzymała nagrodę Willi Polonia *Ex Oriente lux* 2006.

STREET-ART MIEDZY WOLNOŚCIĄ A ANARCHIĄ

Zagadnienia związane ze *street-artem* i szeroko pojmowanymi zjawiskami artystycznymi w przestrzeni publicznej skupiają w ostatnim czasie uwagę zarówno przedstawicieli świata nauki, jak również mediów i władz miejskich. Z tym zainteresowaniem wiążą się przeważnie spore emocje i odwrotnie proporcjonalna do nich wiedza o tym, z czym tak naprawdę mamy do czynienia. Wydaje się, że o *street-artcie* wiadomo wszystko; gdy jednak wejdziemy w tę problematykę głębiej, okazuje się, że właściwie nie wiemy prawie nic. Jak dotąd nie udało się w przekonujący sposób zdefiniować tego zjawiska, ani opisać jego prawdziwej roli w przestrzeni publicznej. Niezbyt jasne są przede wszystkim wymiary obecności sztuki w przestrzeni miasta – jak chociażby jej aspekt polityczny, komercyjny czy prawny. Jest to bowiem zjawisko z punktu widzenia reguł społecznych niezwykle złożone i niełatwe do jednoznacznej waloryzacji.*

Mirośław Duchowski
Kinga Jakubowska
Elżbieta Anna Sekuła

Wraz z zespołem specjalistów reprezentujących różne dyscypliny naukowe chcemy przyrzeć się *street-artowi* krytycznie, chłodnym okiem. „Krytycznie” nie oznacza tutaj postawy pełnej uprzedzeń i niechęci. Zamierzamy jedynie uniknąć – na ile to możliwe – przesadnego zaangażowania, odseparować zbędne emocje i osobiste związki z problematyką sztuki obecnej w przestrzeni miasta. Nadszedł w naszym przekonaniu czas, by dokonać próby obiektywizującego podsumowania wskazanych zjawisk – i to w obrębie wielu dyscyplin badawczych. Dlatego proponujemy dyskusję, na którą złożą się głosy ludzi śledzących *street-art* z zupełnie odmiennych perspektyw. Nie zamierzamy niczego piętnować, chcemy jedynie odstąpić to, co ukryte – paradoksalnie bowiem sfera „sztuki autonomicznej” w przestrzeni publicznej i związanego z nią środowiska jest dość mocno tabuizowana.

W dyskusji postanowiliśmy wziąć pod uwagę wiele możliwych ujęć – przeprowadzimy analizę *street-artu* w perspektywie historii sztuki, socjologii, kulturoznawstwa, filozofii i estetyki. Spróbujemy również zinterpretować to złożone zjawisko jako problem polityczno-kulturowy i prawny. Prześledzimy związki *street-artu* z polityką zarządzania miastem, mediami, instytucjami sztuki, architekturą, akademickim nauczaniem, teorią anarchistyczną oraz reklamą. Naszą ideą zasadniczą jest próba opisanie i wyjaśnienia znaczenia zjawiska *street-artu* w obrębie każdej z tych kategorii – z pełną świadomością, że niejednokrotnie zachodzą one na siebie, jak również, że nie wyczerpaliśmy jeszcze *spectrum* możliwych spojrzeń.

Street-art jest jednym z najsilniej rozwijających się fenomenów kulturowych ostatniego dziesięciolecia. To materia wieloznaczna, wielowymiarowa, w wielu aspektach wciąż niezdefiniowana. Wokół *street-artu* narosło wiele mitów, nieporozumień, niejasności, co w rezultacie wpisuje się w ogólny kulturowy wizerunek naszych czasów. Jest to dziedzina w pewnym sensie podobna do innych zjawisk popkulturowych – jak chociażby hip-hop, który wytworzył specyficzne formy sztuki (rap czy break-dance). Tak, jak dzieje się to w wypadku wskazanych wyżej zjawisk, *street-art* zaczyna podlegać silnej komercjalizacji. Rejestruje się dzisiaj wręcz rywalizację pomiędzy światem reklamy a światem sztuki. Przedstawiciele jednej i drugiej grupy próbują zaanektować *street-art* i podporządkować go swoim celom.

Nie możemy też zapominać o lokalnej specyfice. *Street-art* i związane z nim działania twórcze stają się dzisiaj w Warszawie i innych dużych miastach obiektem swoistej gry pomiędzy władzami miejskimi a artystami z jednej i organizacjami społecznymi z drugiej strony. Konsekwencje takich działań trudno w tej chwili przewidzieć, natomiast warto zwrócić

uwagę na ten proces, ponieważ wyraźnie odbiega on od wzorów znanych z europejskich metropolii, gdzie niezależnie od siebie powstają: sztuka publiczna inicjowana i finansowana przez miasto oraz oddolne ruchy artystyczne, aktywizujące twórców działających nielegalnie.

Wypada również zastanowić się nad korzeniami historycznymi, tego tak trudnego do zdefiniowania zjawiska: skąd *street-art* się wywodzi? Czy, jak chcą niektórzy entuzjaści i ideologowie ruchu, początki *street-artu* pochodzą z tego samego pnia co malarstwo jaskiniowe i dowodzą, że dzieła z Altamiry czy Lascaux jak i współczesne malarstwo uliczne powstały dzięki temu samemu pierwotnemu instynktowi tworzenia i generalnie obojętnie jak nazywany – *street-art*, występował we wszystkich epokach historycznych? Czy, jak dowodzą inni, źródła *street-artu* szukać należy w buntowniczych, anarchistycznych postawach pierwszej awangardy – szczególnie w ideologiach futuryzmu i dadaizmu? Czy też, jak twierdzi wielu badaczy kultury, to bunt społeczno-kulturowy lat 60., dzięki akcjom politycznym sytuacjonistów stworzył podłoże dla dzisiejszej sztuki ulicznej? A może jest to po prostu ostatni, nie do końca skomercjalizowany segment hip hopu, czyli że, istoty *street-artu* należy szukać w bliskiej ponowoczesności, a ściślej w fenomenach popkultury?

Uwzględniając wszystko, co zostało powiedziane powyżej, *street-art* traktujemy jako dziedzinę niesłychanie istotną z kulturoznawczego punktu widzenia. Jawi się on jako twórcza aktywność, którą należy zbadać, przeanalizować oraz podjąć próbę zdefiniowania, ujmując ją tak w perspektywie światowej, jak europejskiej i wreszcie polskiej.

Chcemy w związku z tym zorganizować i przeprowadzić konferencję o formule seminarium, w której zamierzamy włączyć specjalistów z różnych dziedzin. Zapraszamy ich do interdyscyplinarnej debaty o *street-arcie*. W trakcie spotkania nasi goście prezentować będą teksty, które następnie poddane zostaną publicznej dyskusji. Ostatecznym efektem konferencji ma być publikacja zgromadzonego materiału badawczego w formie książki.

Spotkanie poświęcone *street-artowi* i związana z nim publikacja zapoczątkuje aktywną działalność Ośrodka Badań Przestrzeni Publicznej, który utworzyliśmy przy warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego celem jest wielowymiarowa analiza szeroko rozumianej przestrzeni publicznej. Oznacza to, że naukowemu oglądowi zamierzamy poddać przestrzeń publiczną rozmaitego rodzaju. Interesuje nas nie tylko dosłowny, fizyczny jej wymiar, ale także aspekt symboliczny. Dlatego jako przestrzeń publiczną traktować będziemy nie tylko place miejskie, parki czy ikoniczne obiekty, ale także przestrzeń komunikacji społecznej, mediów, dyskursu miejskiego, władzy,

sztuki etc. Szczególnie uważnie chcemy przyjrzeć się przestrzeni miejskiej, ponieważ w naszym przekonaniu to właśnie miasto generuje dzisiaj ruch w kulturze. To ono decyduje o przekształcaniach społecznych i kapitale kulturowym określonych grup.

Badania, które zamierzamy realizować w ramach Ośrodka, będą miały bardzo zróżnicowany charakter. W planach mamy prowadzenie interdyscyplinarnych zadań badawczych, tworzenie projektów kształtowania dobrej przestrzeni publicznej, publikowanie materiałów (książek, folderów, albumów etc.) związanych z interesującą nas problematyką, organizowanie konferencji, seminariów, paneli oraz wystaw i innych praktyk artystycznych dotyczących ważnych w przestrzeni współczesnego miasta wątków. Chcemy także aktywnie włączyć się w opinowanie rozmaitych projektów miejskich i publicznie zajmować stanowisko w dyskusji o rozwoju Warszawy i innych miast. Warto dodać, że niektóre z tych zamysłów zaczęliśmy już realizować.

Uwzględniamy również wielość perspektyw w patrzeniu na poruszane problemy badawcze – będziemy starali się zwielokrotnić, a zarazem konfrontować i godzić rozmaite punkty widzenia. Zamierzamy brać pod uwagę pełne spectrum „miejskich” kompetencji naukowych; w Ośrodku swoje miejsce odnajdą socjologowie, psychologowie, antropologowie, kulturoznawcy, artyści wielu dziedzin i specjalności, architekci, urbaniści, prawnicy, geografowie, ekonomiści, filozofowie, specjaliści ds. komunikacji etc. Do współpracy zamierzamy zaprosić także urzędników miejskich i przedstawicieli lokalnego samorządu oraz artystów tworzących sztukę w przestrzeni publicznej. Wreszcie, będziemy starali się utrzymywać bliski kontakt z przedstawicielami mediów, których zadaniem jest relacjonowanie problematyki miejskiej i pobudzanie społecznej dyskusji na temat przestrzeni publicznej.

Ważny jest również fakt, że Ośrodek powstaje „ponad podziałami” – chcemy w tym miejscu skupić zaangażowanie, talenty i kompetencje ludzi na co dzień związanych z różnymi instytucjami naukowymi. W naszym gronie znajdują się zatem, prócz pracowników Akademii Sztuk Pięknych, naukowcy z Uniwersytetu Warszawskiego, Politechniki Warszawskiej, Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, Szkoły Głównej Handlowej oraz Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego.

Po co to wszystko robimy? Wbrew pozorom, wiele podstawowych problemów związanych z przestrzenią publiczną (zaczynając od definicji) i jej jakością pozostaje nierozwiązanych. Łączy się z tym szereg zagadnień o charakterze zarówno poznawczym, teoretycznym, jak też mających swój mocny, pragmatyczny wymiar. Chcemy mieć realny wpływ na to, by w naszym mieście żyło się lepiej i w tym celu za-

mierzamy wykorzystać dostępne narzędzia, a także wzory stosowane w metropoliach na całym świecie. Chcemy inspirować władarzy miasta, ale także krytykować i podsuwać lepsze rozwiązania. Będziemy też za pośrednictwem Rady Programowej Ośrodka starali się wpływać na władze Warszawy, by nam wszystkim w naszym mieście było po prostu dobrze. Bo wierzymy, że to nadal jest możliwe. Zarazem nasze działania dotyczyć będą przestrzeni miejskiej rozumianej szerzej (nie tylko stołecznej), dlatego do współpracy zapraszamy również kolegów z ośrodków akademickich zlokalizowanych w innych polskich (i nie tylko) miastach.

Ośrodek powstał ze względu na potrzebę pogłębionego i wielowymiarowego badania przestrzeni i miasta jako miejsca, które generuje dzisiaj wszelkie istotne ruchy w kulturze. Współczesne metropolie mają ambicję stać się substytutem świata – mikrokosmosem, który poprzez swą komplementarność, dynamikę i samowystarczalność zastąpić ma wszelkie relacje zewnętrzne i wykreować nową rzeczywistość. W dużym stopniu jest to reakcja na doświadczenie internetu jako globalnej sieci pozwalającej na wszechstronną komunikację i ogromną swobodę. Warto zwrócić uwagę, że w wypadku wielkich miast wolność zdobyta w internecie przenoszona jest niemal automatycznie do realu. W rzeczywistości przestrzeni jednostki i grupy żądają tego samego, co oferuje im sieć – *street-art* jest tylko jednym ze zjawisk wpasowujących się znakomicie w ten nurt. Dzisiejszej metropolii towarzyszy zasadniczy niepokój – stawia nam ona pytanie o stan demokracji przedstawicielskiej; demokracja zakłada bowiem rozmaite ograniczenia, a metropolia, podobnie jak internet, podważa ich zasadność.

Trzeba też podkreślić, że analizując i interpretując przestrzeń publiczną – a w szczególności podejmując próbę refleksji badawczej nad *street-artem* – wchodzimy w sferę, którą w mniejszym lub większym stopniu możemy nazwać polem działania sztuki. Sztuka przez znaczny okres nowoczesności funkcjonowała w modelu instytucjonalnym, dzisiaj natomiast coraz częściej zaczyna wychodzić poza bramy instytucji – tym samym kolejne istotne pytanie dotyczyć musi dalszej ich roli w kulturze.

Gdy uwzględnimy wszystkie powyższe okoliczności, dochodzimy do wniosku, że nie ma lepszego miejsca dla badania takiej rzeczywistości – w tym również dla dyskursu o *street-arcie* – niż ważna uczelnia artystyczna, jaką niewątpliwie jest warszawska Akademia Sztuk Pięknych.

* 13 października 2009 roku w Akademii Sztuk Pięknych odbyła się konferencja poświęcona *street-artowi*. Gospodarzami spotkania byli twórcy Ośrodka Badań Przestrzeni Publicznej. Niniejszy tekst prezentuje założenia programowe organizatorów konferencji.

Ewa Barciszewska-Olszewska

MUZYKA I MEDYCYNA*



Prof. Roman Lasocki – prorektor ds. artystycznych UMFC

Historia

Historia Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego sięga początków XIX wieku, kiedy to w 1809 r. Stanisław Staszic zainicjował utworzenie w Warszawie Wydziału Akademicko-Lekarskiego, na którym miało wykładać nauki medyczne, chirurgię i farmację. Po proklamowaniu w 1815 r. Królestwa Polskiego, w listopadzie 1816 r. car Aleksander I wydał zgodę na założenie Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego. Jednym z pięciu fakultetów był Wydział Nauk Lekarskich. W 1831 r., po upadku powstania listopadowego Uniwersytet, podobnie jak inne wyższe uczelnie Królestwa Polskiego, został zlikwidowany i dopiero w 1857 roku powołano do życia Cesarsko-

Królewską Akademię Medyko-Chirurgiczną. Po kilku latach nastąpiły kolejne zmiany i w 1862 r. akademia – jako Wydział Lekarski – stała się częścią nowo powstałej Szkoły Głównej Warszawskiej, którą na mocy carskiego ukazu zamknięto już po siedmiu latach (w 1869 r.), a na jej miejsce powołano Cesarski Uniwersytet Warszawski z wykładowym językiem rosyjskim. Na odrodzenie się kształcenia medycznego czekano w Warszawie długie lata – Uniwersytet Warszawski reaktywowano dopiero w roku 1915, a jego rektorem został Józef Polikarp Brudziński – pediatra i neurolog. Rok później Oddział Przygotowawczo-Lekarski UW został przekształcony w samodzielny Wydział Lekarski. Już w niepodległej Polsce, w 1926 r. powstał w UW oddzielny Wydział Farmaceutyczny.

W czasie II wojny światowej medycyna, tak jak całe nauczanie wyższe, zeszała do podziemia. W Warszawie działała wówczas szkoła docenta Jana Zaorskiego. Po wojnie, dopiero w 1949 r. powstała samodzielna uczelnia medyczna – Akademia Lekarska. Po roku jej nazwę zmieniono na Akademię Medyczną i pod taką funkcjonowała przez kolejnych 58 lat – aż do marca 2008 r.

Prof. dr hab. Marek Krawczyk – rektor WUM



Koncert

Hołd medykom złożyli najwybitniejsi artyści związani z UMFC. Profesor Roman Lasocki, prorektor ds. artystycznych ubrał ten ukłon w słowa i w swoim wystąpieniu zaznaczył, że „rzemiosło medyczne, doprowadzone do najwyższej formy, można śmiało określić mianem sztuki i to wielkiej sztuki”, a „sztuka medyczna i sztuka muzyczna mają wiele punktów wspólnych, inne są co prawda narzędzia, ale podobna perfekcja i wyobraźnia”. Inni profesorowie po prostu zagrali. Profesor Jerzy Sterczyński zaprezentował mini-recital chopinowskich utworów fortepianowych: *Etiudę cis-moll op. 25*, trzy *Mazurki z op. 50* – *G-dur nr 1*, *As-dur nr 2* i *cis-moll nr 3* oraz *Polonez As-dur op. 53 nr 6*. W programie profesora Tomasza Strahla, wiolonczelisty, któremu akompaniowała Agnieszka Przymyk-Bryła, znalazły się: *Pezzo capriccioso h-moll op. 62* Piotra Czajkowskiego, *Sonata g-moll op. 19 (cz. II)* Sergiusza Rachmaninowa i *Canciones populares españolas* w wersji na wiolonczelę i fortepian Manuela de Falli. Kwartet „Wilanów”, czyli profesorowie Tadeusz Gadzina (I skrzypce), Paweł Łosakiewicz (II skrzypce),



Profesorowie Roman Lasocki – prorektor ds. artystycznych UMFC i Marek Krawczyk – rektor WUM



Prof. Roman Lasocki prezentuje Medal im. Tytusa Chałubińskiego

Ryszard Duż (altówka) i Marian Wasiółka (wiolonczela) zagrali Kwartet smyczkowy „Polowanie” B-dur KV 458 Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Jednak zanim artyści zagrali, rektor WUM wręczył profesorom Stanisławowi Morycie – rektorowi (per procura) i Romanowi Lasockiemu – prorektorowi medale im. Tytusa Chałubińskiego.

Tytus

Dlaczego? Bo to właśnie ten lekarz i nauczyciel akademicki dziewiętnastowiecznej Warszawy uosabia jedność sztuk – medycznej i wszelkich artystycznych. Henryk Sienkiewicz nazwał go „poetą życia”. Mówiono o nim, że „rozprawił z taką znajomością rzeczy o wędrowce ludów lub o przyczynach upadku Rzymu, o Spinozie lub o Kancie, o Słowackim lub Polu, jak gdyby to były główne i stałe przedmioty jego myśli”. W kręgu jego bliskich znajomych były m.in. tak wybitne postaci polskiej kultury, jak Ignacy Jan Paderewski, Helena Modrzejewska, wspomniany Sienkiewicz, Bolesław Prus, Aleksander Świętochowski, Wojciech Kossak czy Stanisław Witkiewicz.

Od początku swej praktyki lekarskiej Tytus Chałubiński (1820–1889) zajmował się z wielkim zaangażowaniem kształceniem przyszłych medyków, ale był też: głównym lekarzem największego warszawskie-

go Szpitala Dzieciątka Jezus, dyrektorem Szpitala Ewangelickiego, członkiem Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego, komitetu epidemiologicznego, radcą dworu, członkiem Warszawskiego Komitetu Dobroczynności, honorowym członkiem Urzędu Lekarskiego Guberni Warszawskiej! Oczywiście, wspominając o Tytusie Chałubińskim, nie sposób pominąć faktu „odkrycia” przezeń Zakopanego i spopularyzowania uroków tatrzańskiej przyrody. To wszystko sprawiło, że dziś WUM dzieli się medalem jego imienia ze swymi przyjaciółmi.

* Dwieście lat nauczania medycyny w Warszawie, świętowane w Warszawskim Uniwersytecie Medycznym, 21 czerwca br. uczcili muzycy Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. O związkach muzyki z medycyną mówił rektor WUM, prof. Marek Krawczyk, którego wystąpienie publikujemy na kolejnych stronach.

Ewa Barciszewska-Olszewska – absolwentka pedagogiki na Uniwersytecie Wrocławskim i Pomagisterskiego Dziennego Studium Dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Od stycznia 2007 pracownik administracji UMFC.

WYSTĄPIENIE REKTORA WARSZAWSKIEGO UNIwersYTETU MEDYCZNEGO

Wspaniały wieczór 21 czerwca 2009 r. pozostanie na zawsze w naszej pamięci. Na ten dzień artyści Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina przygotowali w hołdzie naszej uczelni niezwykły koncert. Dedykacja tego koncertu wiąże się z obchodami naszego jubileuszu, czyli z 200-leciem nauczania medycyny w Warszawie.

Wyprzedzając jeszcze wykonanie pierwszych utworów przygotowanych na dzisiejszy wieczór pragnę powiedzieć, dlaczego medycyna i muzyka tak się uzupełniają.

W 2002 r. została wydana w Polsce książka A. Neumayera *Muzyka i cierpienie*. Autor przedstawia w niej postacie pięciu muzyków: Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Chopina i Czajkowskiego, zwracając uwagę m.in. na choroby, jakie ich nękały oraz na wpływ na ich twórczość cierpienia. Wnikliwą, obszerną recenzję książki napisał prof. J. Woy-Wojciechowski. Zawarte w niej informacje stały się w części przykładami, które zostały przeze mnie wykorzystane w przedstawieniu dwóch sztuk na literę „m” – muzyki i medycyny.

Wielu kocha muzykę – jest ona dla nich przeżyciem niemal mistycznym, źródłem relaksu, okazją do refleksji, ucieczką od stresu. Dla wybrańców, ludzi utalentowanych muzycznie, zarówno kompozytorów, jak i wykonawców, dla przedstawicieli Uniwersytetu Muzycznego muzyka jest sensem życia. Z kolei dla nas, medyków sens życia stanowi medycyna. Ale są też ludzie podwójnie utalentowani, którzy ukochali obie muzy i uprawiają obydwa zawody równocześnie. Do takich osób należy wspomniany już prof. J. Woy-Wojciechowski. Utalentowany lekarz medycyny nuklearnej, który jako pierwszy w Polsce wdrożył badania kości za pomocą radioizotopów, będąc równocześnie kompozytorem około 200 piosenek, m.in.: *Kormoranów* (wykonawca Piotr Szczepanik), *Nie dotykaj gwiazd* (Sława Przybylska), *Tylko nie pal* (Maryla Rodowicz). Przez 30 lat prowadził Teatrzyk

Piosenki Lekarzy „Eskulap”. Zespół ten dał ponad 4000 koncertów (także w USA i Kanadzie), nagrywał płyty, a swoje występy traktował jak najlepszy relaks. Zamiłowanie do muzyki wśród lekarzy jest zjawiskiem częstym, ponieważ wrażliwość na cudze cierpienie, chęć oderwania się od obcowania z chorobami, śmiercią i wieloma trudnymi problemami spotykanymi codziennie w praktyce lekarskiej sprawia, że szukają zapomnienia, odreagowują stresy, słuchając bądź uprawiając muzykę.

Zupełnie innym obszarem oddziaływania muzyki na człowieka jest jej działanie lecznicze – muzykoterapia, którą na falach radia i podczas licznych spotkań propaguje dr Maciej Kierył. Muzyka w poczekalni lekarza czy stomatologa działa relaksacyjnie i uspokajająco. Na co dzień w wielu salach operacyjnych zespoły wykonujące nawet nieraz bardzo długie i skomplikowane operacje, z przyjemnością słuchają muzyki. Kiedy w 1989 r. pojechałem na drugi mój pobyt stypendialny na Uniwersytecie w Heidelbergu i wchodziłem do sali operacyjnej, w której operował znakomity chirurg Michael Trede – rozbrzmiewała muzyka poważna. Michael po krótkim powitaniu zapytał, czy znam ten utwór. Była to, oczywiście, mu-

Jerzy Sterczyński – po recitalu chopinowskich utworów fortepianowych





Tomasz Strahl i Agnieszka Przemek-Bryła

zyka Chopina i mimo mojego dyletanctwa muzycznego, rozpoznałem ją bez trudu.

Powróćmy jednak do rozważań o wzajemnych oddziaływaniach medycyny i muzyki. Zastanówmy się, czy gdyby medycyna miała takie możliwości, jak dzisiaj... to o ile dłużej żyłby Chopin, Mozart czy Beethoven? Gdyby Robert Koch odkrył przyczynę gruźlicy – prątki – nie w 1882 r., a 33 lata wcześniej, to może Fryderyk Chopin skomponowałby jeszcze wiele mazurków i polonezów. Jaka szkoda, że tak popularny i łatwo dostępny dzisiaj lek, jak aspiryna, został wyprodukowany w 210 lat po śmierci Mozarta, bo zapewne byłby niezwykle pomocny w łagodzeniu jego w dolegliwości reumatoidalnych. Obecna wiedza medyczna, możliwości diagnostyczne mogłyby przywrócić zdrowie wielu przedstawicielom świata muzyki, tak jak transplantacja szpiku trwale wyleczyła słynnego tenora José Carrerasa. Dzięki tej operacji, możliwej do przeprowadzenia pod koniec XX w. wspaniały głos Hiszpana cieszy swoim pięknem miliony melomanów na całym świecie.

Wiek XVIII i XIX to okres niezwykłego rozwoju muzyki i ubogiej podówczas medycyny. To wtedy tworzyli klasycy wiedeńscy, wielcy romantycy. Należy podkreślić, że „od zawsze” istniała ścisła symbioza między środowiskiem kompozytorów i lekarzy. Klasycznym przykładem była wielokrotnie opisywana, legendarna, trwająca niemal ćwierć wieku przyjaźń Brahmsa z wybitnym chirurgiem Theodorem Billrothem, który w owych czasach przeprowadzał równocześnie z polskim chirurgiem Ludwikiem Rydygierem pionierskie operacje żołądka. Billroth był nie tylko wybitnym chirurgiem, ale także pianistą, skrzypkiem, altowiolistą, kompozytorem, wreszcie krytykiem muzycznym. Kolejnym przyjacielem Brahmsa ze środowiska medycznego był polski chirurg Jan Mikulicz-Radecki.

Także na przestrzeni minionego wieku lekarze niejednokrotnie łączyli medycynę z muzyką, by

przywołać postać zmarłego w 1965 roku Alberta Schweizera – lekarza, teologa, filozofa, organisty i kompozytora, laureata Pokojowej Nagrody Nobla. Również jego wnuczka, Christine Schweizer-Engel, jest praktykującym w Los Angeles lekarzem psychiatrą, a przy tym znakomitą, koncertującą na całym świecie pianistką. Warto dodać, że wielu lekarzy uprawia muzykę dla przyjemności, jak znany amerykański chirurg Denton Cooley – pierwszy, który w USA dokonał transplantacji serca.

Oddzielnie należy wspomnieć postać przedwcześnie zmarłego kompozytora i lekarza – Krzysztofa Komedę-Trzczińskiego. Wszyscy znają jego kołysankę z filmu Romana Polańskiego *Rosemary's Baby*, ale nie każdy wie, że przydomek „Komeda” powstał z wyrażenia „koło medyków”.

Przykładem łączenia obydwu pasji jest European Medical Students' Orchestra – grupa około sześćdziesięciu muzycznie utalentowanych studentów medycyny i lekarzy pochodzących z ponad 18 krajów europejskich. Każdego roku powstała w 1993 r. w Würzburgu orkiestra spotyka się w innym mieście Europy na wspólnych próbach i koncertach – miało to już miejsce we Freiburgu, Oxfordzie, Lublanie, Barcelonie, Sztokholmie, Aberdeen, Bazylei, Porto, Salamance, Budapeszcie i Pradze. W tym czasie orkiestra, początkowo kameralna, systematycznie powiększała się i obecnie koncertuje w pełnym symfonicznym składzie. Jej repertuar obejmuje utwory Rachmaninowa, Szostakowicza, Berlioza, Berga, Liszta i wielu innych. Dyrygentem jest lekarz pochodzący z Australii – David Banney, praktykujący onkolog i jednocześnie dyrygent opery w Newcastle. Dzisiaj jesteśmy wdzięczni Uniwersytetowi Muzycznemu, rektorowi tej uczelni – jego magnificencji Stanisławowi Moryto i prorektorowi Romanowi Lasockiemu, że w 200-lecie naszej uczelni zechcieli jeden ze swych koncertów zadedykować Warszawskiemu Uniwersytetowi Medycznemu. Traktujemy to wyróżnienie jako szczególny dar.

Nie mogąc się zrewanżować, pragniemy uhonorować naszych przyjaciół pana rektora Moryto i pana Rektora Lasockiego medalami, na których uwieczniony jest jeden z największych lekarzy XIX wieku – dr Tytus Chałubiński, powszechnie znany jako odkrywca walorów Tatr, a przecież był profesorem patologii i terapii szczegółowej Akademii Medyko-Chirurgicznej.

**Prof. dr hab. Marek Krawczyk,
rektor WUM**

* Tekst powyższy jest przeredagowaną wersją przemówienia Rektora Warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego, prof Marka Krawczyka. Fot.: Wanda Widomska, Dział Fotomedyczny WUM.

Kwartet „Wilanów”, od lewej: Tadeusz Gadzina, Paweł Łosakiewicz, Marian Wasiółka i Ryszard Duż



Aneta Teichman

Z DZIEJÓW PRZYJAŹNI

STANISŁAW WISŁOCKI

WE WSPOMNIENIACH JANA EKIERA

Stanisław Wisłocki to wybitna osobowość świata muzyki minionego stulecia, jego dokonania artystyczne są znane i cenione. Jednakże celem tego tekstu nie jest przedstawianie jego osiągnięć zawodowych czy zasług dla rozwoju polskiej kultury muzycznej, lecz przybliżenie sylwetki muzyka w sposób inny niż było to czynione dotychczas. Wielce przydatne pod tym względem i wartościowe okazują się być wspomnienia Jana Ekiera. Dwóch znakomitych artystów połączyła nie tylko współpraca przy rozmaitych projektach muzycznych, ale przede wszystkim szczerą i długoletnią przyjaźń. Moment zawarcia znajomości w biografii obu muzyków rozpoczyna splecenie ich dróg życiowych – wspólne doświadczenia i przeżycia artystyczne.

Stanisław Wisłocki urodził się 7 lipca 1921 roku w Rzeszowie. Jego dzieciństwo i wczesna młodość upływały w pogodnej i muzycznej atmosferze domu rodzinnego. Artysta w swoich wspomnieniach o latach spędzonych w Rzeszowie napisał: „W moim domu rodzinnym zbierał się często kwartet smyczkowy, względnie kwintet fortepianowy złożony z członków rodziny i zgromadzonych przyjaciół. Były to czasy, kiedy posiadanie kryształkowego radia na słuchawki należało do rzadkości, a więc jedynym sposobem słuchania muzyki było czynne jej uprawianie. Pamiętam i widzę ludzi spacerujących pod otwartymi oknami naszego mieszkania, słuchających kameralnej muzyki Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Zarębskiego. Słyszę jeszcze oklaski niczym w sali koncertowej, którą wówczas zastępowała cicha ulica Krakowska w Rzeszowie”¹.

Przywołane przez Wisłockiego okoliczności związane z domowym muzykowaniem wydają się być ważne w kontekście przebiegu dalszej indywidualnej kariery muzyka. Starsi członkowie rodziny, fascynujący się sztuką dźwięków, niejako przenoszą własne preferencje i zamiłowania na dzieci czy wnuki – następuje wtedy samoistna inicjacja i najmłodsze poko-

lenie wcześniej wchodzi w świat muzyki. Taki kształt wczesnych lat młodzieńczych w biografii przyszłego muzyka jest zazwyczaj wariantem najlepszym, sprzyjającym optymalnemu rozwojowi.

Młody muzyk pobierał naukę początkowo w Rzeszowie oraz w Przemyślu, i właśnie w tym drugim mieście zastał rodzinę Wisłockich wybuch II wojny światowej. Uchodząc przed zbliżającą się armią hitlerowską 17 września 1939 roku Stanisław wraz z ojcem przekroczył granicę rumuńską. W niedługim czasie okoliczności wojenne rozłączyły ojca i syna. Należy przy tej okazji wspomnieć, że ten właśnie okres początku wojny stał się dla Stanisława Wisłockiego silnym impulsem do rozpoczęcia spisywania własnych przeżyć i refleksji, w ten sposób z roku na rok powstawał materiał

1

Cyt. za: M. Wolińska, *Stanisław*

Wisłocki – dyrygent, pedagog,

[w:] „Kamerton” 2008, nr 52, s. 178.

2

Ibidem, s. 180.

3

Ibidem, s. 181.

4

Patrz hasło *Stanisław Wisłocki*,
[w:] *Almanach podkarpacki 2000*,
Rzeszów 1999.

5

Fragment wspomnień Jana Ekiera,
[w:] M. Wolińska, *Stanisław Wisłocki*,
Dyrygent-pedagog, AMiFC,
Warszawa 2004, s. 282.

6

Fragment wywiadu autorki
z prof. J. Ekierem. Warszawa,
26.04.2008.

7

Ibidem.

do Ploeszti. Starał się dużo pracować nad umiejętnościami pianistycznymi, wykorzystywał każdą chwilę, aby poszerzać własny repertuar, chociaż warunki wojenne nie sprzyjały tego typu przedsięwzięciom. Jednak każde, nawet najtrudniejsze okoliczności mogły czasem przyjąć pozytywny wymiar, tak stało się i tym razem.

Wskutek utrudnionego dostępu do fortepianu Wisłocki korzystał z kościelnych organów. Po jednym z wielogodzinnych treningów został zagadnięty przez przypadkowego słuchacza, który upewniwszy się, że Wisłocki jest zawodowym muzykiem, zaproponował mu przeniesienie się do miasta Timișoara. I jak się wkrótce okazało, „kolejna przeprowadzka, tym razem do uniwersyteckiego miasta z dużą operą i ożywionym życiem muzycznym, stanowiły zwrotny moment w życiu zawodowym artysty”². O najważniejszym wydarzeniu tego okresu tak pisze w swoich wspomnieniach: „W czerwcu 1942 roku przyjechał na wizytację do Akademii George Enescu. Na spotkaniu z pedagogami i młodzieżą zostałem mu przez mojego Mistrza, Profesora Georga Simonisa przedstawiony jako jedyny obcokrajowiec. Uprzedzony przez rektora, zabrałem ze sobą partyturę poematu, którą Enescu przez dłuższy czas oglądał. Zadał mi kilka pytań dotyczących szcze-

W tym momencie biografii Stanisława Wisłockiego następuje nawiązanie znajomości z Janem Ekierem. Artyści poznali się za pośrednictwem Piotra Perkowskiego, który zachwycił się umiejętnościami i osobowością młodego dyrygenta, chciał koniecznie poznać z nim Ekiera. Wisłocki tuż po wyzwoleniu powrócił do Polski. Do Warszawy przyjechał, aby „zorganizować orkiestrę skupiającą muzyków ocalałych z pożogi wojennej”⁴. Próby w tamtym okresie miały miejsce zazwyczaj w prywatnych mieszkaniach. Pierwsze spotkanie Wisłockiego i Ekiera odbyło się właśnie po jednej z takich prób, którą dyrygent prowadził, jak wspomina Ekier, w lokalu mieszkalnym przy ulicy Koszykowej, oddanym na salę prób orkiestry. „Po próbie wpadliśmy we trzech na »jednego« do niewielkiego baru na Mokotowskiej, wchodziło się do niego po schodkach, aby wypić bruderszaft. Odtąd nasza przyjaźń trwała aż do jego śmierci”⁵. W niedługim czasie zaczęli wspólnie koncertować. Jak zapewnia Jan Ekier, „pierwsze próby były zaskoczeniem dla nas samych, ponieważ właściwie nic nie musieliśmy sobie wyjaśniać, czy też dyskutować nad interpretacją. Mówiliśmy tym samym muzycznym językiem, współpraca i porozumienie było tutaj sprawą niezwykle naturalną, oczywistą. Zawsze chętnie występowałem z Wisłockim, ponieważ jego osoba za pulpitem dyrygenckim gwarantowała duchowy spokój, dobre samopoczucie na estradzie, a przede wszystkim muzyczne partnerstwo i dobrą współpracę”⁶.

IV Symfonia koncertująca Karola Szymanowskiego, III Koncert fortepianowy Sergiusza Prokofiewa oraz Koncerty fortepianowe Fryderyka Chopina to wspólny „żelazny” repertuar obu muzyków. Jan Ekier spośród wielu wspólnie przeżytych wydarzeń szczególne znaczenie nadał podróży artystycznej do Pragi, która miała miejsce w 1947 roku. Muzycy zostali tam oddelegowani w charakterze obserwatorów festiwalu muzycznego „Praska Wiosna”. Choć wszystkie koncerty festiwalowe stały na wysokim artystycznym poziomie i na ogół podobały się wszystkim słuchaczom, to jednak Jan Ekier silny wydzźwięk nadaje koncertowi w wykonaniu czeskiego dyrygenta. „Program koncertowy obejmował, między innymi, utwory kompozytorów rosyjskich, w tym Miaskowskiego. I chociaż symfonia, która była grana tego wieczoru, nie należała do szczególnie oryginalnych i atrakcyjnych dla słuchacza, została znakomicie przedstawiona przez czeskiego dyrygenta Vaclava Talicha. Szczególnie uderzała jego precyzja, dbałość o każdy szczegół, a przy tym pewna prostota wyrazu; byliśmy zachwyceni koncertem. Do dzisiejszego dnia, kiedy o tym myślę, wydaje mi się, że być może ten występ czeskiego dyrygenta wpłynął w jakimś stopniu na postawę Stanisława dotyczącą dyrygowania i ogólnych jego preferencji wykonawczych”⁷.



wykorzystany potem w książce autobiograficznej. Późną jesienią 1945 roku Wisłocki osiedlił się w rumuńskiej Ocnicy. Podjął próbę organizacji lokalnego życia kulturalnego i jak się okazało – nie było to szczególnie trudne; chętnych do udziału w próbach chóru było wielu. Jakakolwiek działalność „wypełniająca” czas była przyjmowana z aprobatą i chociaż wśród członków chóru byli przedstawiciele różnych zawodów, zapał i chęć oderwania się od tragicznych i niepewnych okoliczności powodowały, że próby chóru miały w pogodnej atmosferze. W niedługim czasie z Ocnicy przeniósł się Wisłocki

gółów instrumentacji, po czym zaproponował mi przeniesienie się do Bukaresztu. Nigdy bym się nie spodziewał takiego obrotu sprawy i stałem zażenowany, nie mogąc z wrażenia wydobyć słowa”³. Artystyczne oddziaływanie Georga Enescu nie pozostało bez wpływu na kształt osobowości i preferencje muzyczne Wisłockiego. Wiedza i doświadczenie, jakie zyskał, miało owocować w kolejnych latach działalności twórczej. Swoimi umiejętnościami mógł się wykazać już z chwilą, gdy powrócił do Polski z zamiarem organizowania życia kulturalnego, w ogromnym stopniu zniszczonego przez wojnę.

Podczas jednej z prób *Symfonii koncertującej* Szymanowskiego, prowadzonej przez innego znakomitego dyrygenta, Jan Ekier miał okazję zaobserwować szczególnie cenną umiejętność Wiśłockiego. Dyrygent zatrzymał się w miejscu, w którym u progu trzeciej części kotlista wprowadza temat oberka, ponieważ jego zdaniem temat ten nie brzmiał tak jak powinien. Przez dłuższy czas próbował zatem wyjaśnić kotliście, jak powinien to zagrać, wkrótce uciekł się też do zabiegów dodatkowych, wpływających na zmianę barwy kotłów. I jak wspomina Ekier – „kiedy prowadzący próbę dyrygent miał już prawie pewność, że temat brzmi, tak jak powinien, poprosił siedzącego na sali Stanisława, aby zadyrygował ten fragment, aby on mógł w tym czasie posłuchać jak to brzmi z sali. Wtedy ku zaskoczeniu wszystkich Wiśłocki zwrócił się do kotlisty, aby usunął wszystkie szmatki i użył zwyczajnych pałeczek. Ale co najważniejsze, temat ten już za pierwszym razem zabrzmiał znakomicie, tak jak powinien być brzmieć. To wydarzenie zapadło mi w pamięć, ponieważ byłem świadkiem silnego oddziaływania jednego człowieka na drugiego, wyrażenia ruchem i postawą tego, czego nie zastąpią potoki słów. To było wyjątkowe przeżycie”⁸.

Wydaje się, że lata 40. i 50. to czas najsilniejszych wzajemnych oddziaływań artystycznych obu muzyków. Na ten okres przypadły także dwa wielkie wydarzenia muzyczne: IV Konkurs Chopinowski (1949) oraz Rok Bachowski (1950). Liczne wyjazdy sprzyjały wymianie poglądów na tematy muzyczne. Wkrótce po powrocie z festiwalu „Praska Wiosna” muzycy zostali wysłani na Festiwal Muzyki Współczesnej do Kopenhagi. Obok wielu rozmów o sztuce i nowych trendach, dostrzeganych w twórczości kompozytorów współczesnych, pobyt ten okazał się owocny także w kontekście najbliższych muzycznych przedsięwzięć. Wszak zbliżała się 200. rocznica śmierci Jana Sebastiana Bacha. Z tej okazji planowano koncerty dla uczczenia pamięci wielkiego kompozytora. Dziś już nie wszyscy pamiętają, że inicjatorami projektu „Bachowskiego”, obejmującego wielofortepianowe utwory tego kompozytora byli właśnie Stanisław Wiśłocki i Jan Ekier.

Pomysł narodził się właśnie podczas podróży do Danii. Pod koniec wyjazdu, jak wspomina pianista, z resztkami „kieszonkowego” udali się do dużej księgarni muzycznej. Jan Ekier wypatrzył sobie solidny metronom, który służył mu później przez wiele długich lat, natomiast Stanisław Wiśłocki, przeglądając nuty, natknął się na partytury Eulenburga koncer-

tów Bacha. Zakupili więc początkowo dwie z nich: koncert c-moll na dwa fortepiany i C-dur na trzy fortepiany. Przywołując w pamięci tamte chwile, Jan Ekier dodaje: „Ponieważ pogoda była ładna, usiedliśmy w parku, aby dokładniej przyjrzeć się nutom. Zarówno Wiśłocki, jak i ja mieliśmy słuch absolutny i znakomitą wyobraźnię muzyczną, tak więc bez trudu dostrzeżliśmy piękno i oryginalność tych kompozycji. Wielofortepianowe koncerty Bacha nie były jeszcze w Polsce pozycjami powszechnie znanymi. Nie były wykonywane głównie ze względu na brak materiałów nutowych. Zatem, zgodziwszy się co do tego, że muzyka jest znakomita, będąc już w Polsce dokonaliśmy zakupu pozostałych partytur wielofortepianowych koncertów Bacha”⁹. W tym projekcie muzycznym, obok Stanisława Wiśłockiego i Jana Ekiera uczestniczyli także Zbigniew Drzewiecki, Jan Hoffman oraz Bolesław Woytowicz. Zaproponowany przez artystów repertuar spotkał się z ciepłym przyjęciem i cieszył się wielkim powodzeniem, był ozdobą programów koncertowych większości polskich filharmonii. Program ten był każdorazowo wykonywany przez muzyków z pamięci, przy czym, jak zaznacza Jan Ekier, „nigdy nie wydarzył się żaden wypadek związany z pamięcią w naszych prezentacjach, nie bez pewnej dozy satysfakcji zaznaczam, że mimo upływu wielu lat, młode pokolenia wykonawców pod tym względem jeszcze nas nie zdystansowały. Okazją do wykonywania tego interesującego programu, nadal mało popularnego, były nie tylko koncerty w Polsce, ale również w Niemczech, Belgii, Czechosłowacji i na Węgrzech”¹⁰.

Projekt „Bachowski” bez wątpienia należał do najważniejszych wspólnych przedsięwzięć obu muzyków. Okazją do pogłębionej obserwacji rozwijającego się talentu Stanisława Wiśłockiego stał się także IV Konkurs Chopinowski. Do finału konkursu zaproszono najwybitniejszych polskich dyrygentów, których szczególne umiejętności umieszczały w rzędzie mistrzów w towarzystwie soliście. Wśród tych dyrygentów znalazł się także Stanisław Wiśłocki, który nie tylko posiadał cenną umiejętność partnerowania soliście, ale partie koncertów fortepianowych Chopina wykonywał wcześniej już wielokrotnie. Zdaniem Jana Ekiera to niezwykle wyczulenie na Wiśłockiego partnerstwo w muzyce mogło mieć wpływ na ocenę kandydata. „Pianista, któremu trafiła się w finale współpraca ze Stanisławem dysponował wdzięcznym dźwiękiem, lecz niestety przy tym dość delikatnym. W przypadku, gdy pianista grał solo, nośność dźwięku była odpowiednia, ale w przypadku wykonywania koncertu z udziałem orkiestry, była obawa,

8
Ibidem.

9
Ibidem.

10
Ibidem.



1.8.1948r.



Satyryczny szkic z wielofortepianowych koncertów J. S. Bacha, które wykonywali m.in. Jan Ekier i Stanisław Wisłocki

że dźwięk, którym charakteryzował się ten uczestnik może okazać się po prostu zbyt słaby. Na jego szczęście Stanisław momentalnie zorientował się w sytuacji i tak rozplanował dynamikę całej orkiestry, że proporcje nie uległy zachwianiu, a wydobyć uległy wszystkie niuansy i pełny kolor dźwięku tego pianisty. W efekcie uczestnik dostał wysoką ocenę i do dziś uważam, że dużo w tym było zasługi Stanisława¹¹.

Trzeba dodać, że podziw i szacunek były wzajemne. Potwierdzeniem uznania dla kompetencji i wysokiej pozycji Jana Ekiera jest sytuacja, którą opisał Stanisław Wisłocki w swojej książce: „W lutym [1948 r.] jeden z najwyższych urzędników Ministerstwa Kultury i Sztuki zaproponował mi przewodniczenie jury zbliżającego się Konkursu Szopenowskiego. W uprzejmy sposób odmówiłem i powiedziałem mu, aby się zwrócił w tej sprawie do osoby najbardziej kompetentnej, do profesora Jana Ekiera, obiecując przeprowadzenie z nim wstępnej rozmowy. Janek – chociaż z oporami – zgodził się, i w taki oto sposób przyczyniłem się do rozwiązania problemu przewodniczącego jury konkursu¹².

Relacje artystów nie wyczerpywały się wyłącznie w kontekście współpracy na estradzie czy w innych projektach muzycznych. Pogłębiająca się przyjaźń powodowała, że dużo czasu spędzali na rozmowach,

niejednokrotnie wyjeżdżali też na wspólne rodzinne wakacje. Piękne i miłe wspomnienia pozostały dziś w pamięci Jana Ekiera z tych letnich wypoczynków w Łagowie, Białym Dunajcu, Ponorinie czy Zakopanem.

Dziś o Wisłockim Ekier mówi, że był artystą niezwykle utalentowanym, charakteryzującym się wewnętrzną dyscypliną, pokorą wobec sztuki, a przy tym posiadającym fantazję i znakomitą wyobraźnię muzyczną. We wspomnieniach swego przyjaciela Jana Ekiera wyjątkowy muzyk Stanisław Wisłocki pozostał człowiekiem niezwykle pracowitym, prostolinijnym, skromnym i uczciwym.

Aneta Teichman – pianistka, pedagog, doktorantka Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą życia i działalności artystycznej prof. Jana Ekiera. Jej zainteresowania badawcze dotyczą zagadnień teorii muzyki, a także rodzimej kultury muzycznej, jej narodowej odrębności i miejsca w dziedzictwie europejskim. Wśród publikacji m.in. *Muzyka wobec zagrożeń kultury masowej* (2007), *Spuścizna kulturowa Podkarpacia wartości w Europie* (2008).

11

Ibidem.

12

St. Wisłocki, *Jacy jednego muzyka*, Oficyna wydawnicza Rytm, Warszawa 2000, s. 286.



Próba chóru puzonów - dyr. prof. Elliot Chasanov
z University of Illinois

PUZONY W UMFC

Ogólnopolskie Festiwale Muzyki Puzonowej organizowane są w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina co trzy lata i należą do tych wydarzeń artystycznych, które oczekiwane są nie tylko przez muzyków uczestniczących w kolejnych Festiwalach, ale również przez liczne grono melomanów, zafascynowanych pięknem muzyki puzonowej. Roman Siwek, profesor klasy puzonu UMFC, pomysłodawca oraz kierownik artystyczny i główny organizator Festiwalu osiągnął to, co udaje się nielicznym, a mianowicie stworzył prężne środowisko polskich puzonistów, współpracujące ze światowymi wirtuozami i ośrodkami muzyki puzonowej.

Dzieje puzonu, jednego z najstarszych instrumentów dętych, zwanego również trombonem, sięga starożytności, zwanego również *buccina*. Nazwa „puzon” pochodzi od szwedzkiej nazwy *basun*. Może dlatego Mikołaj Rej w *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* (1558) pisze: „puzany beczą”, a „na wieżach trębaczce grają głosami rozlicznymi, puzany, szatałają huczą między niemi”. Do orkiestry swych oratoriów wprowadził puzony Józef Haydn, a do muzyki symfonicznej Beethoven w finale V *Symfonii*. Wagner w tetralogii *Pierścień Nibelunga* rozkoszował się potężnym głosem puzonu kontrabasowego. Oprócz orkiestr symfonicznych puzon wchodzi w skład orkiestr dętych i zespołów jazzowych, jest również instrumentem solowym. Na początku minionego wieku (1905) Zygmunt Stojowski, idąc z duchem epoki, skomponował w Paryżu *Fantazję* op. 27 na puzon i fortepian, wzorowaną na muzyce romantycznej. Tegorocznej piątej już edycji Ogólnopolskiego Festiwalu Puzonowego, która odbyła się w dniach

28 czerwca – 2 lipca 2009 w UMFC, przyświecała idea *Bel Canto Trombone*. Tak nazwał swój wykład prof. Elliot Chasanov, zapoznając słuchaczy z zagadnieniami zadęcia i technik legato dla osiągnięcia najlepszego efektu pięknego śpiewu. Chasanov, światowej sławy wirtuoz, stale współpracuje z Międzynarodowym Festiwalem Puzonowym w University of Illinois, gdzie jest profesorem puzonu w katedrze Instrumentów Dętych Błaszanych oraz dyrektorem UI Brass Choir. W Warszawie tradycyjnie prowadził kursy mistrzowskie oraz był członkiem Jury Konkursu Solistów (przewodniczący prof. Jan Górny).

W młodzieżowej kategorii Konkursu wzięło udział dwudziestu uczestników, a w kategorii otwartej dwudziestu sześciu – reprezentujących szkolnictwo muzyczne średniego i wyższego stopnia. Najliczniejszą grupę uczestników Konkursu Solistów stanowili uczniowie Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej w Bielsku-Białej i studenci krakowskiej Akademii Muzycznej w klasach Zdzisława Stolarczyka, absolwenta (1981) prof. Romana Siwka w katowickiej Akademii Muzycznej.

Laureatem I nagrody w kategorii młodzieżowej i II nagrody w kategorii otwartej (I nie przyznano) został Karol Gajda z POSM w Bielsku-Białej. Szkoła Muzyczna w mieście nad Białą, jak widać, tylko pozornie oddalona od centrów muzycznych, może być dumna ze swoich puzonistów. W kategorii młodzieżowej III nagrodę (II nie przyznano) otrzymała Ewa Harasimiuk z Zespołu Szkół Muzycznych nr 4 w Warszawie, a III nagrodę w kategorii otwartej otrzymał Bartosz Bury (AM, Kraków).



Karol Gajda, Ewa Harasimiuk i Bartosz Bury

W Konkursie Studiów Orkiestrowych, gdzie grano partie puzonowe z arcydzieł muzyki symfonicznej (Schubert, Berlioz, Brahms, Verdi, Czajkowski, Smetana, Rossini, R. Strauss) uczestniczyło sześć osób na dwanaście zgłoszonych. Jury pod przewodnictwem Michała Mazurkiewicza, pierwszego puzonisty Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach przyznało I miejsce Lucjanowi Sako-wiczowi (UMFC, Warszawa), II miejsca nie przyznano, a III otrzymał Bartosz Bury, laureat III nagrody w kategorii otwartej Konkursu Solistów.

Wszyscy uczestnicy obu Konkursów, zgodnie z istotą słowa konkurs (w łac. *concursum* oznacza „połączenie”) współubiegali się, czyli działali wspólnie na rzecz najlepszego wykonawstwa muzyki puzonowej. Robiąc to z zaangażowaniem i w świątecznym nastroju, tak jak podpowiada sens słowa festiwal (od łac. *festivus*, tj. „święteczny”). Największym świętem była sama muzyka. Na koncercie inauguracyjnym w Sali Koncertowej Fryderyka Chopina 2 czerwca br. wystąpił Kwartet Puzonowy NOSPR w składzie: Michał Mazurkiewicz, Tomasz Hajda, Tomasz i Zdzisław Stolarczykowie, wykonując utwory muzyki klasycznej i standardy amerykańskiej muzyki rozrywkowej. W kolejne dni Festiwalu znakomici puzoniści: Maciej Łakomy, Tomasz Stolarczyk i Maciej Pietraszko (z Piotrem Białasem, Moniką Gardoń-Preinl i Agnieszka Kopacką – fortepian) wykonali recitale w Sali im. H. Melcera. W przedostatni dzień festiwalu (1 lipca) Krzysztof Brzeziński wygłosił wykład zatytułowany *Wiedeńskie spotkania muzyczne i muzyka na puzon* oraz przedstawił imponujące materiały nutowe, książkowe i nagrania muzyki puzonowej, zbiory przekraczające zawartość kilku stoisk księgarń muzycznych.

Wszyscy czekali na koncert finałowy (2 lipca br., Sala Koncertowa), kiedy to światowej sławy The Illinois Brass Quintet, w składzie: Ronald Romm i Jacob Walburn (trąbki), Kazimierz Machała (róg), Elliot Chasanov (puzon), Mark Moore (tuba) wspaniale pokazał, na czym polega uroda muzyki na instrumenty dęte. Wreszcie Chór Puzonów, czyli wszystkich uczestników V Ogólnopolskiego Festiwalu Puzonowego, „zaśpiewał” pod dyktando Elliota Chasanova, od *bel canto* do muzyki utrzymanej w dynamice fortissimo, imponując dostojnością, sprawnością rytmiczną i techniczną, nigdy nie zapominając o pięknie muzyki puzonowej.

Coraz liczniejsze grono miłośników muzyki puzonowej czeka na VI Ogólnopolski Festiwal Puzonowy w Warszawskim Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina...

Jagna Dankowska

A-dur, Polonez e-moll op. 9 i *Rondeau de Concert* op. 18 Karola Lipińskiego. Muzycy grali z nut wydanych w XIX wieku, bowiem w minionym stuleciu nie wydano utworów kompozytora uznanego za równego z Paganinim, z którym Lipiński wspólnie koncertował we Włoszech (1818), a w Warszawie (1829, 1834, 1835) obaj wirtuozi dawali koncerty równolegle w tym samym czasie. Mówiąc o sprawach edukacyjnych, warto wspomnieć, iż Lipiński zorganizował w swym majątku Urłów koło Lwowa szkołę muzyczną dla uzdolnionych dzieci chłopskich (sic!). Liczne bisy, złożone z kompozycji Lipińskiego przedłużyły muzyczny wieczór w strojonej sali balowej, położonej obok zamkowego teatrzyku, gdzie w 1792 r. odbyła się prapremiera sztuki Jana Potockiego *Parady* i gdzie koncertował zespół kameralny pod kierownictwem kapelmistrza Piotra Haensela, ucznia Józefa Haydna i gdzie wykonywane były utwory Marcello Bernardiniego (zwanego Marcellem di Capua), komponowane specjalnie dla Elżbiety z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816), zwanej księżną marszałkową, znawcy, mecenasa i kolekcjonera sztuki. Z licznych koncertów muzyki polskiej wymienić należy recital skrzypcowy Janusza Wawrowskiego (asystenta UMFC), który posiada w repertuarze 24 *Kaprysy* Paganiniego i niejednokrotnie wykonuje je podczas jednego koncertu, co jest ewenementem w skali światowej. W łańcucie, wraz z pianistką Robertem Morawskim zagrał, rzadko wykonywane sonaty: a-moll Z. Noskowskiego i D-dur F. Brzezińskiego. Artyści grają również repertuar lżejszy, tak jak to zrobiła Monika Urbaniak-Lisik (Hochschule für Musik, Berno), która wraz z Beatą Cywińską (fortepian) zakończyła swój recital stylowo zagranymi utworami z opery *Porgy and Bess* G. Gershwina w transkrypcji na skrzypce i fortepian. W ramach tegorocznych Kursów Muzycznych Sławomir Czarnecki prowadził klasę kompozycji. Zajęcia te spotkały się z dużym zainteresowaniem uczestników, a zakończyły pięknym koncertem, zatytułowanym *Struktury, Barwy, Emocje*, podczas którego młodzi kompozytorzy oraz spontanicznie zorganizowana Festiwalowa Orkiestra Smyczkowa pod dyr. Ignacego Zalewskiego (także uczestnika kursu kompozycji) dokonali światowego prawykonania



Po wspólnym recitalu:
profesorowie P. Głąbik, T. Strahl, A. Orkisz
oraz A. Trukszyn, M. Korzykiewicz, K. Wiśniewska

swoich utworów, spotykając się z wielkim aplauzem publiczności szczerze wypełniającej Salę Balową łańcuckiego Zamku.

Również Artystyczna Akademia dla Najmłodszych z zajęciami muzycznymi, tanecznymi, plastycznymi i teatralnymi cieszyła się u początkujących artystów – zapewne przyszłych uczestników kursów – dużym powodzeniem.

Do tradycji należą koncerty poza łańcutem, w tegorocznej edycji zaliczała się do nich uroczysta inauguracja kursów w Filharmonii Rzeszowskiej (1 lipca), podczas której światowej sławy skrzypek Dariusz Patyra wykonał *Koncert D-dur* Paganiniego, a Tomasz Strahl brawurowo zinterpretował *Koncert wiolonczelowy* Stanisława Moryto. Solistom towarzyszyła orkiestra Filharmonii Rzeszowskiej pod dyrekcją Mirosława J. Błaszczyka. W drugim turnusie, zgodnie z przyjętym zwyczajem, odbył się koncert organowy na słynnym, siedemnastowiecznym instrumencie w bernardyńskiej bazylice w Leżajsku. Z bardzo ciekawym repertuarem wystąpili Andrzej Chorośiński (prof. organów UMFC) i Paweł Radziński (prof. skrzypiec AM, Bydgoszcz).

Przyczyn tak wspaniałych osiągnięć artystycznych i dydaktycznych Międzynarodowych Kursów Muzycznych w łańcucie, założonych przed trzydziestu pięć laty przez profesora Zenona Brzewskiego,

przy współpracy dyrektora Muzeum-Zamku, Władysława Zajewskiego, należy upatrywać w plejadzie znakomitych profesjonalistów prowadzących w łańcucie zajęcia; zaliczyć do tego kręgu należy m.in. skrzypków: Zakhara Brona, Helen Brunner, Kaję Danczowską, Irenę Dubiską, Marinę Jaszwilli, Jadwigę Kaliszewską, Olegę Kryśkę, Andrzeja Kulkę, Wolfganga Marschnera, Krzysztofa Węgrzyna; wiolonczelistów: Michaela Flaksmana, Kazimierza Michalika, Ivana Monighettigo, Kazimierza Wilkomirskiego i wielu innych wspaniałych muzyków. Idee prof. Brzewskiego podjął jego uczeń prof. Mirosław Ławrynowicz, znakomity skrzypek i pedagog, który zgodnie z wolą swego nauczyciela został w 1993 r. dyrektorem artystycznym i naukowym kursów. Po przedwczesnej śmierci prof. Ławrynowicza na dyrektora kursów powołana została prof. Krystyna Makowska-Ławrynowicz (wybitna pianistka, prof. UMFC), biorąca czynnym udziałem w wielu łańcuckich koncertach i lekcjach.

Artystyczne dokonania możliwe są dzięki pracy organizacyjnej wielu osób na czele z Krzysztofem Szczepaniakiem, przewodniczącym Komitetu Organizacyjnego Kursów, współpracującym z władzami łańcucia i Podkarpacia oraz z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, głównym sponsorem kursów.

Staraniem tylu osób osiągnięto to co najważniejsze, a mianowicie radość z uprawiania muzyki i wspólnego muzykowania. Krzysztof Szczepaniak ujął znakomite rezultaty Międzynarodowych Kursów Muzycznych im. Zenona Brzewskiego w trafną sentencję, iż „droga na estrady świata prowadzi przez łańcut”. Nie należy zapominać o *genius loci* tego szczególnego miasta...

Jagna Dankowska

Klasa kompozycji koncertie; od lewej:
Aleksandra Gzowska, Grzegorz Friedla, Julia Niedziałkowska,
Bartłomiej Grzeluska, Adam Grzeluska, Artur Słowiński,
Ignacy Zalewski, Jan Wosiura, prof. Sławomir Czarnecki,
Jean Philips Oliver Viol



Sędziowie studenckiego Teatru Wolandejskiego na Juwenaliach Artystycznych, maj 2009.

ARTYŚCI NIEPODZIELENI?

Samorządy warszawskich uczelni artystycznych wiedzą jak sprawić, by środowisko artystyczne przestało być uważane za to najbardziej podzielone i niezgrane w społeczeństwie. Proponują, by przyszli artyści integrowali się już na poziomie uczelni.

Po pierwsze, współpraca

Zaawansowana współpraca samorządów studenckich trzech warszawskich uczelni artystycznych trwa od ubiegłego roku akademickiego, kiedy postanowiły one wspólnie realizować projekty artystyczne, o których było głośno w stolicy. Jeden z nich – Dni Warszawskich Uczelni Artystycznych, które odbyły się w dniach 27-29 marca b.r. – miał za zadanie pokazać mieszkańcom Warszawy twórczość studentów ASP, AT i UMFC. Wspólne organizowanie Dni było testem bojowym dla realizacji koncepcji, jaką przyjęli samorządowcy.

Koncepcja ta zakłada, że aby doprowadzić do wzmocnienia pozycji artystów w Polsce, należy budować współpracę pomiędzy muzykami, aktorami i plastykami jeszcze wtedy, gdy studiują oni na uczelniach. Uczelnie i samorządy studenckie powinny dołożyć wszelkich starań, by młodzi ludzie mieli jak najwięcej okazji i możliwości do wspólnego prezentowania zarówno swoich prac, jak i zabierania wspólnego głosu na tematy interesujące społeczeństwo. Test wypadł świetnie – spektakle, wystawy i koncerty odbywające się gmachach trzech szkół obejrzało wielu warszawiaków. Szczególnie podobała się „zamiana miejsc” – pokazy prac studentów danej uczelni, można było oglądać nie tylko w jej budynku, ale także w dwóch zaprzyjaźnionych szkołach.

Po drugie, solidarność

Dla samorządów ważne było również wspólne zajmowanie stanowisk w sprawach, które dotyczyły studentów konkretnej uczelni. Studenci Akademii Teatralnej i Uniwersytetu Muzycznego aktywnie brali udział w obronie ASP przed wyrzuceniem jej z zajmowanych przez nią budynków. Studenci wszystkich trzech uczelni ochoczo podpisywali apel o przekazanie Uniwersytetowi do celów dydaktycznych kolejnego budynku przy ul. Okólnik.

W końcu trzy uczelnie stanowiły monolit i mówiły wspólnym głosem na forum uczelni warszawskich i polskich. Z ich głosem zaczęły się liczyć samorządy dużych uczelni, czego dowodem było przyznanie samorządom uczelni artystycznych prawa organizacji Juwenaliów Artystycznych – oficjalnej części Juwenaliów, poświęconej kulturze wyższej.

Po trzecie, kształcenie publiczności

Podczas Juwenaliów Artystycznych można było zobaczyć kolejne pole działania dla samorządów i studentów ASP, AT i UMFC. Założeniem tej części studenckiej imprezy było hasło: „profesjonaliści dla nieprofesjonalistów”. Co mogą zrobić studenci szkół artystycznych, by za kilka lat nie zastały ich puste sale, bez widzów, którzy chcieliby obejrzeć ich występy? Wydaje się, że jedną z dróg do tego, by taka sytuacja nie zaistniała, jest współpraca i pomoc dla amatorskich grup teatralnych, muzycznych oraz uzdolnionych plastycznie studentów szkół nieartystycznych. Właśnie w ramach Juwenaliów Artystycznych można było zobaczyć występy amatorskich teatrów w Teatrze Collegium Nobilium, czy ciekawych zespołów muzycznych na Uniwersytecie Muzycznym. Występy zainteresowały bardzo wielu warszawiaków.

Wszystkie te działania, podjęte z sukcesem przez samorządy studenckie ASP, AT i UMFC, wróżą dobrze ich współpracy w rozpoczynającym się roku akademickim i mogą zaowocować wieloma ciekawymi projektami.

CZERWIEC 2009

5 czerwca

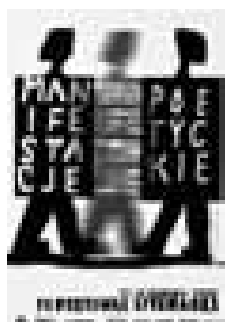
Na dziedzińcu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przy Krakowskim Przedmieściu 5 zainaugurowano AKADEMIE OTWARTĄ – doroczne święto uczelni. W tym dniu na wszystkich wydziałach otwarto doroczną wystawę studentów ASP, a dodatkowe atrakcje stanowił m.in. koncert Kapeli ze Wsi Warszawa oraz linia autobusowa ASP, która łączyła wszystkie wydziały uczelni.



15 czerwca

Na terenie węzła komunikacyjnego Młociny otwarto Park Sztuki. Doszło do tego w wyniku porozumienia o współpracy pomiędzy Miastem Stołecznym Warszawą oraz Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarząd Transportu Miejskiego udostępnił przestrzeń węzła komunikacyjnego Młociny dla działań Akademii Sztuk Pięknych w celu prezentacji i promocji sztuki.

W Muzeum Plakatu w Wilanowie miał miejsce wernisaż 14. Salonu Plakatu Polskiego. To cykliczny, organizowany co 2 lata, przegląd polskiej sztuki plakatu. Na tegoroczną edycję ponad 100 artystów nadesłało ponad 500 prac.



15 – 22 czerwca

W Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza odbył się 5. Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych. Jury po obejrzeniu 15 spektakli z 13 krajów postanowiło przyznać następujące nagrody:

- Grand Prix 5. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych dla Centrum Teatru Ateneo w Rzymie za spektakl *Wierna Izabella*.
- nagroda główna jury dla Akademii Sztuk, Uniwersytetu w Nowym Sadzie za spektakl *Wróg klasowy*;
- nagroda zespołowa jury dla Uniwersytetu Teatru i Filmu w Budapeszcie za spektakl *Boli*;
- nagroda zespołowa jury dla Państwowej Akademii Sztuk Teatralnych w Sankt Petersburgu za spektakl *Trzpiotka*;
- nagroda ZASP im. Jana Kreczmara dla Jacka Belera za rolę w spektaklu *Moulin Noir* z Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie;
- nagroda za drugoplanową rolę męską dla Filipa Diaczkowa za rolę Dymowa w spektaklu *Trzpiotka* z Państwowej Akademii Sztuk Teatralnych w Sankt Petersburgu;
- nagroda za pierwszoplanową rolę męską dla Jovana Belobrkić za rolę Singera w przedstawieniu *Wróg klasowy* z Akademii Sztuk, Uniwersytetu w Nowym Sadzie;
- równorzędna nagroda za pierwszoplanową rolę żeńską dla Jekateriny Tarasowej za rolę Olgi Iwanowny w spektaklu *Trzpiotka* z Państwowej Akademii Sztuk Teatralnych w Sankt Petersburgu;
- równorzędna nagroda za pierwszoplanową rolę żeńską dla Loreny Zăbrăuianu za rolę Elżbiety I, królowej Anglii w spektaklu *Elżbieta I* z Narodowego Uniwersytetu Teatru i Filmu I. L. Caragiale z Bukaresztu.

Na uroczystej inauguracji festiwalu rektor Akademii Teatralnej, prof. Andrzej Strzelecki wręczył statuetkę z popiersiem patrona uczelni, Aleksandra Zelwerowicza Erwinowi Axerowi. Statuetki wręczone są byłym wybitnym profesorem Akademii.

17 czerwca – 2 lipca

Na Wydział Aktorski Akademii Teatralnej zgłosiło się 1 100 kandydatów. Po kilku etapowych egzaminach (sprawdzian predyspozycji, zadania aktorskie, elementy wiedzy o teatrze) przyjęte zostały 23 osoby.

23 czerwca

W Galerii Sztuki „Wystawa” otwarto ekspozycję prac Stanisława Kroszczyńskiego. Artysta w roku 1994 ukończył studia w pracowni profesora Rafała Strenta na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Wystawa czynna była do 16 lipca br.



30 czerwca – 2 lipca

Na Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej podania złożyło 57 kandydatów. W wyniku egzaminu (test ogólny, egzamin kierunkowy) na I rok stacjonarnych studiów licencjackich przyjęto 23 osoby.

LIPIEC 2009

1 i 2 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach IX Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekan-ka 2009” odbyły się koncerty Illinois Brass Quintet, podczas których zespół instrumentów dętych wykonał kompozycje m.in. Bakfarka, Bacha, Gershwin.

4 – 10 lipca

Odbyły się egzaminy wstępne na Wydział Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku. Zgłosiło się 140 kandydatów, na studia przyjęto 21 osób.

8 i 9 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach IX Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekan-ka 2009” odbyły się koncerty duetu Akordeon & Gitara. Andrzej Olewiński i Rafał Grzaka wykonali utwory m.in. Cimarosa, Piazzolli, Rabińskiego i Zolotariewa.

14 lipca

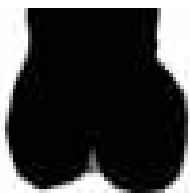
Zmarł profesor Zbigniew Zapasiewicz, wielki artysta polskiego teatru – aktor, reżyser, pedagog. Z Akademią Teatralną związany był od 1959 roku jako profesor Wydziałów Aktorskiego i Reżyserii. Wychował kilka pokoleń adeptów sztuki scenicznej.

15 i 16 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach IX Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2009” odbyły się koncerty „Ravel Piano Duo”. Agnieszka Kozło i Katarzyna Ewa Sokołowska wykonały utwory fortepianowe na cztery ręce m.in. Debussy’ego, Brahmsa i Schumanna.

18 lipca

Otwarto wystawę IX Międzynarodowego Triennale Plakatu w Toyamie. Wśród nagrodzonych znaleźli się artyści związani niegdyś i obecnie z warszawską ASP: Wiesław Rosocha (srebrny medal), Piotr Młodożeniec (brązowy medal) oraz Katarzyna Rogowiec (brązowy medal). Wystawa czynna była do 27 września br.



henrymiller
-pleceny

Studentki Wydziału Grafiki warszawskiej ASP Karolina Witowska i Marta Madej zorganizowały akcję mającą na celu rewitalizację miejsca – przestrzeni – parku – obiektu w Olsztynie, poprzez takie formy sztuki, jak instalacja, rzeźba, muzyka i performance. Akcja doszła do skutku w ramach projektu „Osztyn – Dortmund. Dwa ogrody”.



22 i 23 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach IX Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2009” odbyły się koncerty Zespołu Regionalnego Istebna zatytułowane *Muzyka Beskidów*. Artyści zaśpiewali, zagraли i zatańczyli wiązanki tańców beskidzkich i góralskich.

29 i 30 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach IX Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2009” odbyły się koncerty zatytułowane *Pod dachami Paryża* w wykonaniu kwartetu stroikowego Arduno. Artyści zaprezentowali suitę tańców renesansowych oraz utwory Iberta, Poulenca, Bizeta oraz Cartera.

SIERPIEŃ 2009

1 – 10 sierpnia

Na XIII Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku został pokazany *Sen nocy letniej* (rozszerzona etiuda egzaminacyjna III roku, przygotowana pod opieką Jarosława Kiliana) w reżyserii Katarzyny Kalwat – studentki Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie.

5 i 6 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach IX Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2009” odbyły się koncerty zatytułowane *Oktawia Kawęcka Jazz*. Flecistce towarzyszyli Rafał Sarnecki, Wojciech Karolak oraz Krzysztof Szymański, w których wykonaniu usłyszeliśmy kompozycje własne.

7 – 20 sierpnia

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się 54. Letni Kurs Mistrzowski dla studentów Uniwersytetu Soai w Osace, który prowadzili Kazimierz Gierzod, Jerzy Sterczyński i Paweł Łosakiewicz. Oferta kursu została wzbogacona o wykłady teoretyczne Jana Węcowskiego, obejmujące m.in. tematykę chopińską.

12 i 13 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach IX Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2009” odbyły się koncerty zatytułowane *Mistrzowskie interpretacje* w wykonaniu Krysztyny Borucińskiej (fortepian) i Romana Jabłońskiego (wiolonczela). Artyści zaprezentowali utwory kompozytorów hiszpańskich.

19 i 20 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach IX Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2009” odbyły się koncerty zatytułowane *W kręgu tańców* w wykonaniu Marii Machowskiej (skrzypce) i Grzegorza Mańkowskiego (gitara). Artyści wykonali utwory m.in. Dvoraka, Sarasatego, Fauré, Granadosa oraz Piazzolli.

21-31 sierpnia

W Uniwersytecie Muzycznym odbył się Letni Kurs Mistrzowski dla Pianistów Japońskich – Grupa „POLJA”. Objął on sześć klas fortepianu, które poprowadzili Kazimierz Gierzod, Bronisława Kawalla-Ryszka, Lidia Kozubek, Jerzy Romaniuk, Regina Smendzińska i Maria Szraiber.

26 i 27 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach IX Festiwalu „Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2009” odbyły się koncerty zatytułowane *Fun & Tango* w wykonaniu Klaudiusza Barana (akordeon, bandoneon) oraz zespołu „Saxduo” w składzie Alina Ratkowska i Paweł Gusnar. Artyści zaprezentowali utwory Astora Piazzolli.

30 sierpnia

Na dziedzińcu warszawskiej ASP przy Krakowskim Przedmieściu 5 miało miejsce widowisko *Czekamy na Chopina*.

WRZESIEŃ 2009

1 – 8 września

W Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina odbył się kurs muzyczny „TOHO”, skierowany do studentów japońskich. Oprócz klas fortepianu objął on także inne klasy instrumentalne. Kursy pianistyczne poprowadzili Kazimierz Gierzod, Bronisława Kawalla, Jerzy Sterczyński, Maria Szraiber. Zorganizowano także klasę śpiewu, fletu, gitary, klarnetu, saksofonu, skrzypiec oraz kontrabas.

3 września

W Galerii f150 w Konstancinie otwarto wystawę prezentującą obrazy Aleksandra Myjaka oraz prace będące pokłosiem 18. Międzynarodowego Konkursu Sztuki Złotniczej „Dekadencja”. Aleksander Myjak jest tegorocznym dyplomantem Wydziału Grafiki warszawskiej ASP, a prezentowane prace powstały jako aneks do dyplomu w pracowni prof. Styki. Wystawa: 03.09.2009 - 20.10.2009

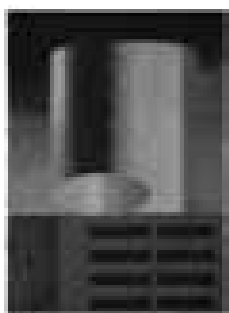
3 – 6 września

Na Międzynarodowym Festiwalu Zdarzenia im. Józefa Szajny w Tczewie studenci kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza zaprezentowali małe formy teatralne *Najbrzydsza kobieta świata* i *Der Kinderschafe* (*Kinderszafa*) pod opieką artystyczną dr A. Dwulita. *Der Kinderschafe* została uhonorowana nagrodą teatralną tego festiwalu.

4 września

W Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza odbyła się premiera spektaklu *Farinella & Chopin* wg scenariusza Heleny Bytnar i Natalii Babińskiej, w ramach Chopiniana International Project. Przedstawienie reżyserowała Natalia Babińska, absolwentka Wydziału Reżyserii AT. Producentem spektaklu jest Stowarzyszenie Upowszechniania Inicjatyw Kulturalnych SZTUKA NOWA we współpracy z Royal Academy of Dramatic Art i Akademią Teatralną.

W Galerii Sztuki „Wystawa” przy al. Wojska Polskiego 29 w Warszawie miał miejsce wernisaż ekspozycji malarstwa Rafała Kowalskiego, asystenta w pracowni rysunku prof. Marka Wyrzykowskiego na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie.



11 września

W Galerii 2 Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski otwarto wystawę laureatów oraz artystów wyróżnionych w 6. edycji konkursu Samsung Art Master. Pokazano prace wideo, wideoinstalacje, fotografie i malarstwo. Wystawa czynna była do 27 września br.

Laureatami konkursu zostali: II nagroda: Anna Senkara (ASP, Warszawa / Uniwersytet Warszawski), *Teraz*, wideo III nagroda: Anna Pank (ASP, Warszawa / Politechnika Wroclawska), *Królestwo*, malarstwo; Jakub Słomkowski (ASP, Warszawa), *Program Music Box*, akcja w przestrzeni publicznej / wideoinstalacja; Piotr Żyliński (ASP, Poznań), *Trans-Atlantyk*, wideo / performance; Marc Tobias Winterhagen (ASP, Poznań), *Hallelujah*, wideoinstalacja. Wyróżnienia otrzymali: Maria Dmitruk (ASP, Warszawa), *Ogród ziemskich rozkoszy*, fotografia; Michał Grochowiak (ASP, Poznań), *76%H2O*, fotografia; Gizela Mickiewicz (ASP, Poznań), *Bardziej popłuczyny po czymś niż to*, wideoinstalacja; Jarosław Sługocki (UMK, Toruń), *3456*, malarstwo; Michalina Ziętek (UMK, Toruń), *Autowydźwięki*, wideo.



21 września

W dawnym budynku rektoratu ASP w Warszawie odbył się wernisaż wystawy Jakuba Wróblewskiego zatytułowanej *All Reading is Misreading*. Widzowie mogli obejrzeć akcje, obiekty i interaktywną instalację video. Artysta jest asystentem w pracowni Multimedialnej Kreacji Artystycznej na Wydziale Grafiki ASP, prowadzonej przez prof. Stanisława Wieczorka. Pokaz czynny był do 23 września br.

Przy pomniku Syreny w pobliżu mostu Świętokrzyskiego, na terenie festiwalu „Przemiany Wisły” miał miejsce wernisaż wystawy/instalacji Julii Bistudy, studentki Wydziału Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.



W warszawskiej Galerii Młodych Twórców „Łazienkowska” otwarto wystawę rysunku Michała Borysa pt. *Sightseeing*. Ekspozycja była czynna do 8 października br.

24 – 25 września

W ramach XIII Festiwalu Nauki Studium Pedagogiczne przy ASP w Warszawie zorganizowało w pracowni graficznej Wydziału Grafiki ASP warsztaty graficzne pt. *Spotkania z grafiką*.

PAŹDZIERNIK 2009

1 października

W Galerii Test Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie otwarto wystawę malarstwa Stanisława Baja. Artysta, profesor Wydziału Malarstwa ASP, piastuje na warszawskiej uczelni funkcję prorektora ds. studenckich. Wystawa czynna była do 23 października br.



3 października

W Galerii Sztuki Mediów ASP w Warszawie przy ul. Spokojnej 15 odbył się wernisaż wystawy obrazów i prac wideo Filipa Dziubka, zmarłego niedawno studenta Wydziału Grafiki ASP. Wystawa czynna była do 14 października br.

8 października

W auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie miała miejsce uroczysta inauguracja roku akademickiego 2009/2010, połączona z promocjami doktorskimi i habilitacyjnymi. Wykład inauguracyjny, zatytułowany *Muzeum i miasto* wygłosił prof. Piotr Piotrowski, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie.

13 października

W auli Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie przy Krakowskim Przedmieściu 5 odbyła się konferencja naukowa zatytułowana *STREET ART - między wolnością a anarchią*, zorganizowana przez Ośrodek Badań Przestrzeni Publicznej przy warszawskiej ASP.



14 października

W Galerii Aula warszawskiej ASP miał miejsce wernisaż wystawy malarstwa i rysunku Zygmunta Magnera oraz prezentacja towarzyszącego jej katalogu. Artysta jest profesorem na Wydziale Grafiki stołecznej uczelni. Wystawa czynna będzie do 5 listopada br.



W Salonie Akademii, w budynku rektoratu ASP (wejście od ul. Traugutta) miał miejsce otwarcie wystawy prac Jana van der Pola *Nowe niewygodne obrazy*. Ekspozycja czynna jest do 10 listopada br.



Kończąc pracę jako redaktor naczelny „Aspiracji”, dziękuję wszystkim, którzy przyczynili się do rozwoju naszego kwartalnika, przedkładając starania o jego jakość, co do kształtu i zawartości ponad osobiste potrzeby, gusta, interesy czy nawet urazy (o które przecież w środowisku artystycznym nietrudno). Wielce sobie cenię zaufanie naszych czytelników, podobnie jak wiedzę, profesjonalizm i życzliwość moich współpracowników. Właśnie ten potencjał ze sobą zabieram. Moim następcom życzę powodzenia, wierząc, że 13 wydanych pod moim kierunkiem numerów „Aspiracji” nie pójdzie na marne.

Artur Tanikowski

Warszawa, październik 2009 r.



*Okres, w którym byłem uczniem profesora Zbigniewa Zapasiewicza był czasem Jego niebywalej aktywności zawodowej. Pracował wtedy u Żebrowskiego, u Zanussiego i często się spóźniał, bo podróże z Wrocławia, czy z Łodzi różnie wyglądały... Myśmy karnie czekali, bo warto było czekać na każdą z Nim spędzoną chwilę. Nie mówił dużo, a w dodatku bywało, że podchodził do okna i zawieszając zdanie w połowie - zapadał w milczenie... Nieznośna cisza, jaka wypełniała oczekiwanie na koniec myśli, zdawała się być nieskończonością. Kiedy już nasza studencka cierpliwość osiągała stan napięcia graniczący ze zwątpieniem - Profesor kończył zdanie niezwykle precyzyjną, trafną uwagą, otwierającą naszą młodzieńczą wyobraźnię. Co jakiś czas dawał nam ze sobą zagrać. Były to niezapomniane momenty, w których partnerowanie Zapasiewiczowi dawało nam złudne poczucie bycia co najmniej przyzwoitym aktorem. Obserwując koleżanki i kolegów ze zdumieniem konstatowałem, jak znakomicie prowadzą dialog i jak pięknie mówią wiersz. Zbyszek swoją grą zmuszał nas do prawdziwej, sensownej artystycznej obecności...
Rozmawialiśmy niedawno o Akademii. Mam dziś wrażenie, że jak wtedy, przed laty w audytorium numer 3 - Profesor podszedł do okna i głęboko się zamyślił... Nie skończył zdania... Pozostałem w złudnej nadziei, że wiem, co ważnego mnie i studentom chciałby przekazać...*

Prof. Andrzej Strzelecki, rektor Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie
22 lipca 2009 roku

Zbigniew Zapasiewicz (1934–2009) – aktor teatralny i filmowy, reżyser, dyrektor teatru, pedagog. Profesor Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Urodzony i wykształcony w Warszawie, związał z nią całe swoje życie. Pracował na scenach ważnych dla kultury polskiej, wyróżniających się aspiracjami i poziomem artystycznym, przede wszystkim w Teatrze Współczesnym Erwina Axera, który nazywał swoją drugą szkołą teatralną, potem w Teatrze Dramatycznym (przez pewien czas nim kierował); pod koniec życia także w Teatrze Powszechnym i Narodowym, gdzie powstały ostatnie jego role, m.in. w jednoaktówkach Becketta w reżyserii Antoniego Libery.

Był jedną z najwybitniejszych osobowości artystycznych swego pokolenia. Sławę przyniosły mu role inteligentów – w filmach Krzysztofa Zanussiego *Za ścianą* (1971) i *Barwy ochronne* (1976) oraz w *Bez znieczulenia* Andrzeja Wajdy (1978). Po latach galeria inteligentów Zapasiewicza wzbogaciła się o wybitną rolę w filmie Zanussiego *Życie jako śmiertelna choroba, przenoszona drogą płciową* (2000).

Był aktorem najznakomitszych polskich reżyserów teatralnych – Jarockiego, Axera, Renégo, oraz młodszych: Swinarskiego, Prusa, a zarazem kimś całkowicie osobnym, kto trwał niewzruszenie w swoich przekonaniach, wbrew panującym modom i tendencjom. Teatr uważał za dziedzinę wymagającą intelektualnego namysłu, żywiącą się konwencją, a nie przestrzeń nieskrepowanej wolności artysty, eksponującego w porywach natchnienia własne „ja”. Podobnie aktorstwo uważał za sztukę kompozycji i konstrukcji, absolutnie sprawdzalną i wymierną w swoich elementach, bo „na pierwszym miejscu jest jednak technika”. Grał w sztukach Szekspira, Czechowa, Gogola, Słowackiego, Fredry, i w repertuarze współczesnym. Wybitne role stworzył w dramatach Różewicza (Laurenty w *Na czworakach*), Gombrowicza (Pijak w *Ślubie*) i Mrożka (Ojciec w *Pieszko*, Stomil w *Tangu*). Ikona swojego czasu stał się Pan Cogito, Herbetowska postać, której w latach 80. i później Zapasiewicz poświęcił kilka monodramów (*Pan Cogito szuka rady*, *Powrót pana Cogito* w różnych realizacjach).

Z warszawską szkołą teatralną związany był jako pedagog od 1959 roku, najpierw jako asystent. Przeszedł drogę od wykładowcy do profesora, pełnił też funkcję prodziekana Wydziału Aktorskiego. Uczył na Wydziale Aktorskim i na reżyserii; miał zajęcia z elementarnych zadań aktorskich i pracy nad rolą, ale przede wszystkim uczył wiersza. Podkreślał, że uczy „mówić wierszem”. Wybierał materiał ambitny i trudny, w ostatnich latach wiersz romantyczny, słabo obecny w repertuarach teatrów, dla młodzieży hermetyczny. Potrafił przybliżyć młodym tę literaturę, pokazać jej współczesność. Pracował także nad *Kwiatami polskimi* Tuwima i liryką Zbigniewa Herberta. W nadchodzącym roku akademickim obchodziliby jubileusz 50-lecia pracy pedagogicznej.

boff

9 czerwca 2009 r. w wieku 84 lat zmarł profesor Andrzej Sadowski, scenograf teatralny, operowy i telewizyjny, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, twórca Międzywydziałowej Katedry Scenografii ASP, którą kierował w latach 1995–2000; żołnierz Armii Krajowej, powstaniec warszawski. Przez kilka dekad był związany z Warszawską Operą Kameralną. Za swe dokonania otrzymał m.in. Nagrodę Honorową Fundacji Kultury (1998) oraz Nagrodę im. Cypriana Kamila Norwida w kategorii „dzieło życia” (2005).



9 czerwca 2009 r. w wieku 64 lat zmarł profesor Michał Hilchen, księgoznawca, bibliofil, antykwariusz, edytor, historyk literatury i kultury, działacz opozycji demokratycznej, wieloletni pracownik Katedry Starych Druków i Grafiki na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Przez wiele lat pełnił funkcję prezesa Towarzystwa Przyjaciół Książki. Otrzymał Srebrny Medal Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”.



8 sierpnia, w wieku 83 lat zmarł profesor Jan Tarasin, uznawany za klasyka polskiej sztuki XX wieku, malarz, grafik, rysownik, fotograf, autor filozoficznych esejów o sztuce. Z urodzenia krakowianin, członek Grupy Krakowskiej, związał się z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, gdy na Wydziale Malarstwa warszawskiej uczelni objął pracownię po Aleksandrze Kobzdeju (1974). W 1976 roku został uhonorowany nagrodą krytyki im. Cypriana Kamila Norwida, przyznawaną corocznie za najlepszą wystawę malarską, a w roku 1984 otrzymał nagrodę im. Jana Cybisa.

Renata Piątkowska**Women painters of the Warsaw group KOLOR**

The group KOLOR was founded by Elżbieta Hirszbierzanka (1899-?), Gizela Hufnaglówna (1903-1997) and Mary Litauerówna (1900-1992), pupils of Tadeusz Pruszkowski's at the Warsaw School of Fine Arts. Though short-lived (1929-1933), the group helped the women painters to define their identity as artists (with the name of the group reflecting their explorations), to begin their careers and to introduce themselves to the public. The group's first exhibition, opened in January 1929, already favourably impressed the critics, and the following ones: at Czesław Garliński's salon and at the Institute of the Propaganda of Art, also earned positive reviews. All the members of KOLOR were of Jewish origin, though it is not certain if that had any, other than personal, significance to them.

Artur Tanikowski**Imagination's debt to history?****Artur Nacht-Samborski's identity as mirrored in his late paintings**

Artur Nacht-Samborski's late paintings, representing the human head, are exceptional in the context of his oeuvre. On account of both their form and the process of their painting, they are akin to masks rather than conventional portraits. Those pieces have thus far rarely been considered as a separate group by either exhibition organizers or critics. This essay looks at them from a historical-existential perspective, which is rarely applied to Nacht's oeuvre. It links those expressive, grotesque, often violent images to war-time experience and post-war existential condition of the painter as well as to the issue of his complex, ambivalent identity. It is to a large extent based on paintings and documents now owned by the Nacht-Samborski family in Israel.

Henryk Izydor Rogacki**Four rendezvous, two weddings and a funeral: Some remarks on scenes of Shakespeare, Keller, Rostand and Mann**

This piece was written for "Theatre, the place of seduction", a conference organized by the University of Szczecin. Seduction is here understood as verbal-active process of persuasion, which culminates in a sexual act. The argument is based on the examples of two plays: *Richard III* and *Cyrano de Bergerac*, and two characters: Green Henry and Mefisto. Selected scenes are analysed as games people play, having a metaphorical-symbolic dimension. The playlike quality of the scenes or their theatre setting are conducive to revealing mechanisms of seduction. Two rendezvous lead to weddings, and one of them takes place during a second funeral, hence the title.

Piotr Kędzierski**A luxury: Selected aspects of music making at home**

As opposed to musical productions at great international concert halls, we can witness a renaissance of the art of music making on a smaller scale, which follows a different set of rules, having its continuators also today. Invoking a specific cultural practice of the 18th and 19th centuries, that art goes up against the attributes of concert-hall performances, that is, profit, measured by the rank of names printed on the poster and the number of seats that have been sold. Despite that, the music impresses the listeners very strongly, as they

take part in a unique mystery, which music making in front of a small audience is; in the atmosphere of a family home, being also a meeting of guests and hosts. This is chamber music, but unlike the genre defined by that term (music played by a small ensemble), appealing instead primarily to "musica da camera" of the Baroque, resounding in a room. The present text presents some conditions that once, in particular in German-speaking countries in the 19th century, made music making in a homely family drawing room flourish.

Antoni Winch**Patent fools**

"Patent Fools" is a report of the 5th International Festival of Drama Academies, which was held in Warsaw, 15-22 June 2009. It describes two concepts of school theatre, each setting for it a distinct agenda. The productions the reporter saw have been divided into two groups: "formal" and "socially engaged". Those of the "formal" group played with theatre conventions, and they were both ingenious and delightful, finding their separate ways among various poetics, aesthetic demands and moods. The "socially engaged" productions touched on important contemporary socio-political issues, and they did it with rare energy, becoming very outspoken. Disturbing emotions generated among the characters, tormenting them, were passed on to the audience.

Weronika Nockowska**Becoming open to conventions**

"Faithfull Isabella", directed by Claudio de Maglio of the Centro Teatro Ateneo, Rome, won the Grand Prix of the 5th International Festival of Drama Academies in Warsaw. The article addresses the phenomenon of *commedia dell'arte* in contemporary theatre and the process of actor training in that style. It argues that the convention is universal in that it brings together perfect technique, discipline and the skill of brilliant improvisation, which is an *a priori* paradox inherent in the genre.

There is no justice in this profession...**Jan Englert, the initiator of the International Festival of Drama Academies, in conversation with Dorota Kowalkowska**

Jan Englert is a film and theatre actor, Director of the National Theatre, initiator and patron of the first two International Festivals of Drama Academies. In the interview, he mainly tells about the origins and development of and his personal attitude to the International Festival as well as describing his own idea of ensemble based theatre. He also discusses the acting of young actors, theatre and drama education in Poland and the phenomenon of the art of acting itself.

Maryla Sitkowska**Art is nothing else but a form of life**

Grzegorz Pabel's painting (also including his collages, drawings and painting on silk) has never had any marks of "life" in the sense of being anecdotal or illustrative of life. Generally speaking, Pabel's painting is homogeneous, as if he had for years been painting one picture: his self-portrait. The word "energy" often crops up both in the commentaries by Jacek Sempoliński or Stefan Gierowski and in Grzegorz Pabel's own statements – either in relation to the composition and colours of the canvas or to the nature of the creative act itself, when the artist's hand becomes a kind of seismograph, recor-

ding some secret (unconscious) tremors, movements, waves.

An authority, a friend, a therapist. Professor Violetta Bielecka in conversation with Zofia Peret-Ziemlańska

Violetta Bielecka, eminent Polish choirmaster, Professor of the Frederic Chopin University of Music, member of the judging panels of numerous choir competitions and music festivals, and distinguished interpreter of works for choir, talks about her family musical traditions and her professional education. Professor Bielecka discusses the work of teacher and choirmaster, who cares for high professional standards of the choirs she directs as well as for a varied repertoire. She describes her past achievements and future plans.

**Mieczysława Demska-Trębacz
Warsaw school of rhythmology**

The legacy of Warsaw music theory prominently includes the study of rhythm, which has been developing since the early days of the Warsaw Academy of Music. One could even argue that Warsaw can boast a “school of rhythmology”, with a documented history of two hundred years. It originated with the first treatise on rhythm, written by the founder of Polish music education, Józef Elsner. The subject was often addressed (in both theory and practice) by his pupils (Frederic Chopin or Oskar Kolberg). It was Witold Rudziński’s contribution that shaped twentieth-century notion of rhythm. He, as the Head of the Department of Theory, and a group of theoreticians (including Alicja Gronau and Mieczysława Demska) discussed a broad range of issues. The problems of rhythm perception also became part of the research programme at the Department of the Psychology of Music (Kacper Miklaszewski).

**Mirosław Duchowski, Kinga Jakubowska
and Elżbieta Anna Sekuła**

Street art: Between freedom and anarchy

Issues of street art or any art developed in public spaces have recently attracted the attention of both the academic world and the media as well as of city governments. That interest is usually accompanied by a considerable dose of emotions and nearly lacking knowledge of what it is that we are dealing with. Street art seems to be so familiar, yet on closer inspection it becomes clear that we know hardly anything about it. The phenomenon of street art has not so far been convincingly defined, nor has its real role in public spaces been described.

A meeting devoted to street art and its accompanying publication will initiate the operation of the Centre for Research on Public Spaces, which has been founded at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Its aim is to promote multidimensional analysis of broadly conceived public space.

**Ewa Barciszewska-Olszewska
Music and medicine**

Musicians of the Frederic Chopin University of Music joined in the Bicentennial of Medical Education in Warsaw, celebrated at the Medical University of Warsaw on 21 June. Both texts – by the Rector of the Medical University Professor Marek Krawczyk, and by Ewa Barciszewska-Olszewska – address relations between music and medicine. The Rector’s text is an abbreviated version of his speech delivered during the ceremony.

Aneta Teichman

From a history of friendship:

**Jan Ekier remembers Stanisław Wisłocki,
on the 11th anniversary of the conductor’s death**

Who would we have been without those people who accompany us in the earthly journey? In every artist’s life, natural understanding and possibility of having inspiring debates on topics of art is so important that lacking genuine friendship would impoverish that artist’s spiritual life. The relationship of two distinguished Polish artists, Jan Ekier and Stanisław Wisłocki, reflects a history of unique friendship. It was based on the love of music and remarkable agreement on ethical questions. Friendship, whose price is beyond estimation, demands that it be remembered.

**Trombones at the UMFC (Frederic Chopin
University of Music)**

The Frederic Chopin University of Music organizes National Festivals of Trombone Music every three years, and they are among those arts events that both the musicians participating in the festivals and music lovers at large, drawn to the beauty of trombone music, eagerly await. The theme of this year’s Fifth National Trombone Festival, which was held at the UMFC on 28 June-2 July 2009, is *Bel Canto Trombone*. The young artists edition of the competition was attended by twenty students, with twenty-six participating in the open category, representing music schools of the middle and higher levels. Six musicians, out of twelve who applied, took part in the Orchestra Study Competition, during which they played trombone solos of the masterpieces of symphonic music (Schubert, Berlioz, Brahms, Verdi, Tchaikovsky, Smetana, Rossini, R. Strauss).

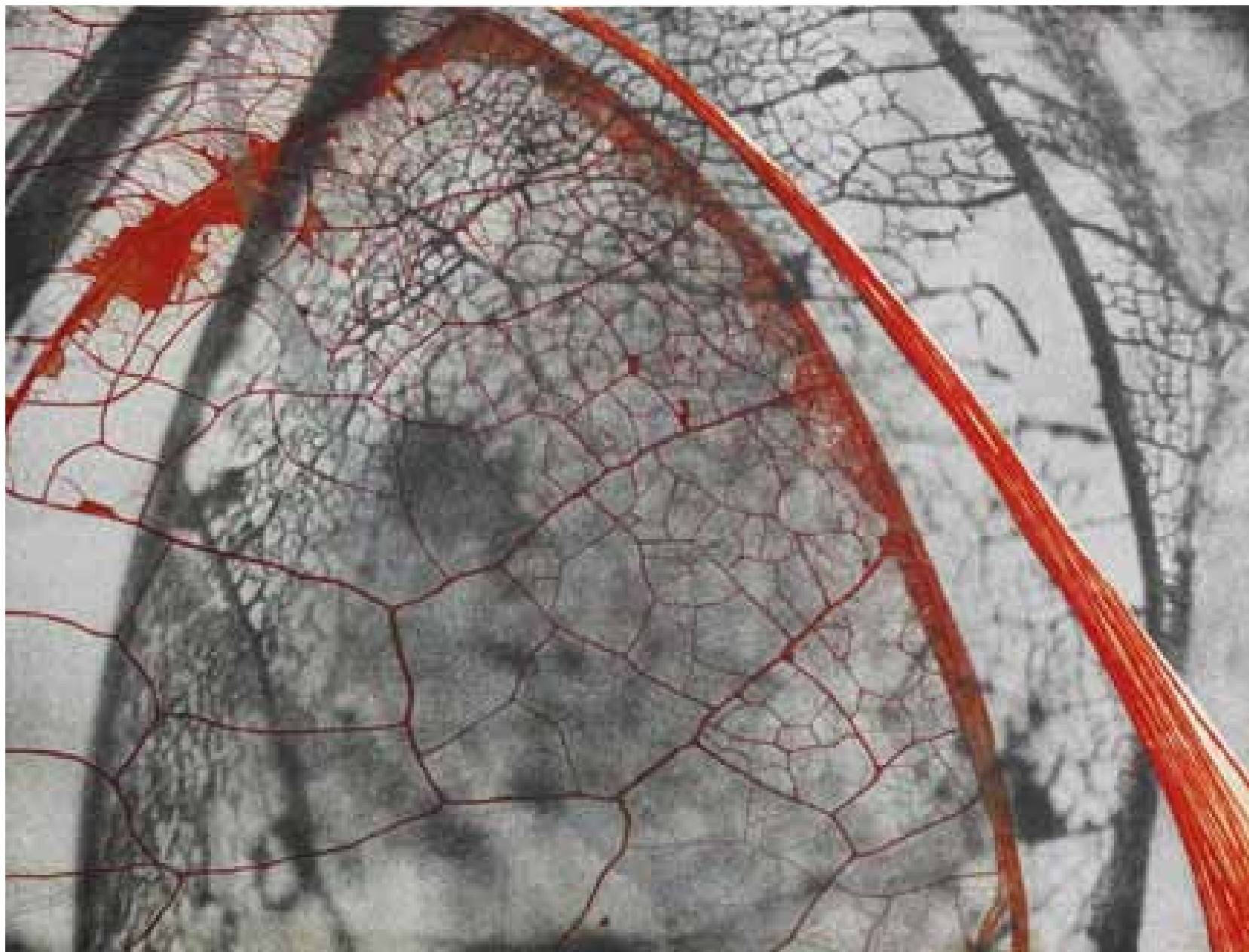
International Music Courses at Łańcut

“The way to world stages leads through Łańcut” – this sentence reflects the status of the Zenon Brzewski International Music Courses that have been held at Łańcut for thirty-five years. This year’s edition has confirmed their importance for the Polish music scene.

AD HOC

Wystawa o tym tytule miała miejsce w dniach 12 czerwca – 19 lipca 2009 roku w Galerii „Na piętrze” Miejskiego Domu Kultury w Przasnyszu. Wzięło w niej udział siedmioro wykładowców i studentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz studentka uczelni wiedeńskiej. Byli to: Magdalena Janus, Rafał Kochański, Anita Mańk, Krzysztof Olszewski, Błażej Ostoja Lniski, Peperski, Piotr Smolnicki i Marta Szamburska. Prezentujemy wybrane prace wystawiających.

Anita Mańk





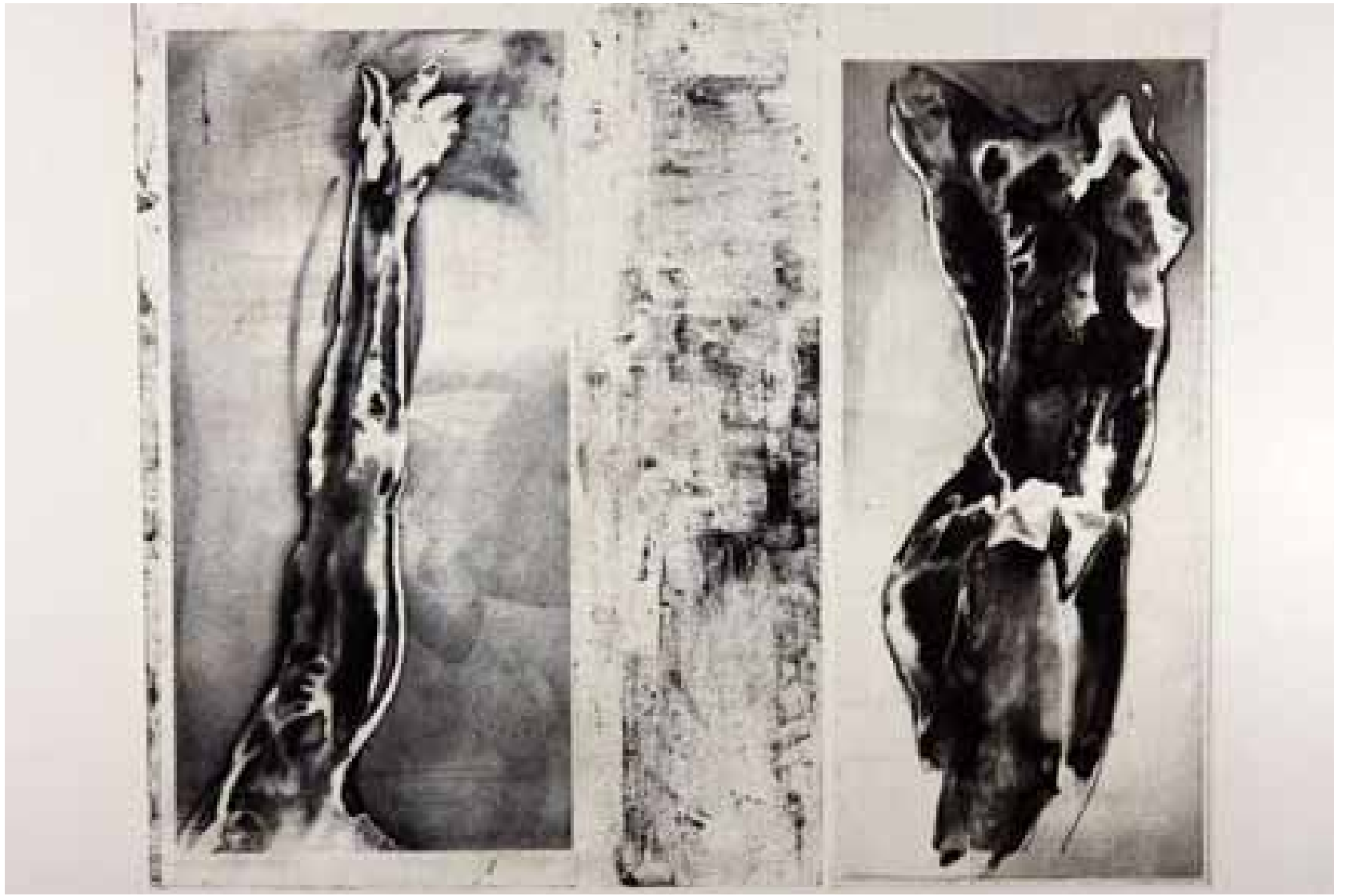
Peperski



Krzysztof Olszewski

Magdalena Janus

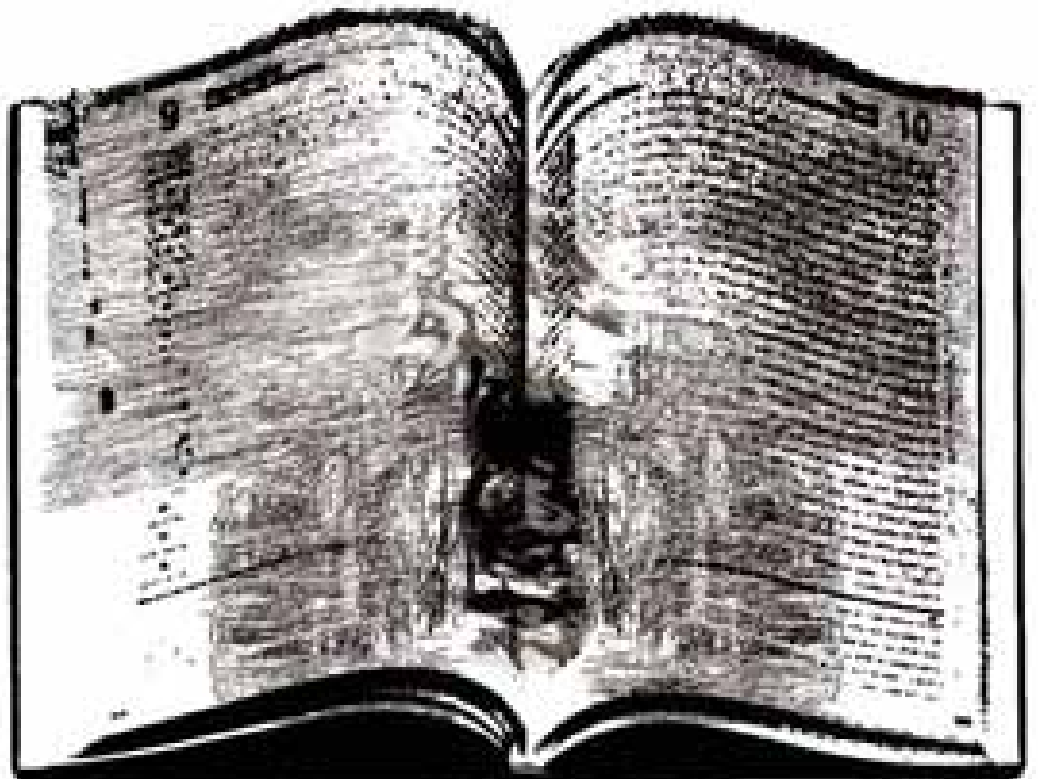




Rafał Kočański

Piotr Smolnicki

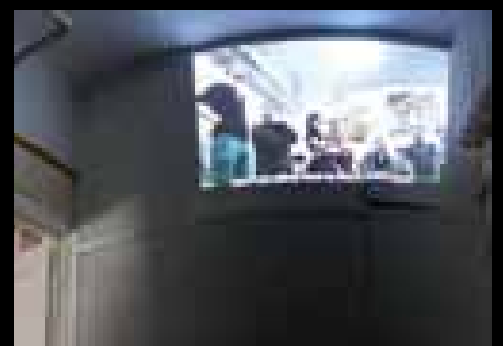
Błażej Ostoja Lniski





**Tomaš Rafa
o swoim dyplomie:**

W *Projekcie Wyszehradzkim* starałem się dostrzec i przetworzyć zdumiewającą mnie rzeczywistość uchwyconą okiem kamery. W pracy krzyżują się tematy interakcji międzyludzkich i międzykulturowych: integracja w nieznanym środowisku, porównanie instytucjonalizacji w krajach grupy W4, przekraczanie granic sfery intymnej, rozwój wewnętrzny bohaterów, wpływ obcego środowiska na cudzoziemców, voyeryzm oraz eksperyment.



Tomaš Rafa – *Projekt Wyszehradzki*, instalacja wideo; praca dyplomowa, promotor: prof. Grzegorz Kowalski, Pracownia Przestrzeni Audiowizualnej, Wydział Rzeźby ASP w Warszawie.