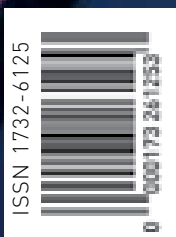


Kraszewski / Barszczewska / Skierkowski / Maksymiuk / Marzec / Nowak / Błażewicz



cena 16 zł (5% VAT)

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

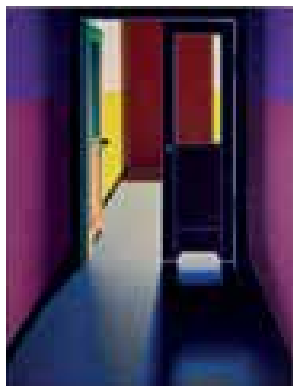
WIOSNA 2012



**Muzeum Teatralne
w Teatrze Wielkim – Operze
Narodowej zaprasza na
wystawę „La bella semplicità”
w Małych Salach Muzeum**



La bella semplicità



Na okładce:
Antoni Starowieyski, *Korytarz*,
2011, olej/plótno, 200 x 150 cm.
Dzięki uprzejmości Galerii
Stefana Szydłowskiego.
Fot. Maciej Czerniewski/
Mariusz Michalski

s. **2** Rektor i Prorektorzy ASP w Warszawie
Podsumowanie kadencji 2004–2012

Rector and Deputy Rectors of the Academy of Fine Arts in Warsaw. A Summary of the 2004-2012 Terms of Office

s. **6** Jarosław Komorowski
Józef Ignacy Kraszewski i teatr w Żytomierzu

Józef Ignacy Kraszewski and the Theatre in Zhitomir

s. **12** Barbara Osterloff
„...zawsze śliczna, zawsze godna podziwu...” O Elżbiecie Barszczewskiej

“...always beautiful, always admirable...”
On Elżbieta Barszczewska

s. **20** Antoni Winch
Teatr absurdu po teatrze absurdu. Część druga

Theatre of the Absurd after the Theatre of the Absurd (Part Two)

s. **24** J. Katarzyna Dadak-Kozicka
Władysław Skierkowski. Zapomniany odkrywca folkloru kurpiowskiego

Władysław Skierkowski – the Forgotten Explorer of the Kurpie Folklore

s. **30** Joanna Cieślak-Klauza
Jerzy Maksymiuk. Szkic do portretu

Jerzy Maksymiuk – A Sketch for the Portrait

s. **36** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Serce na patyku

Heart on a Stick

s. **38** Bożena Kowalska
Sławomira Marca Obrazy i Wszystko

Sławomir Marzec's Paintings and All

s. **42** Łukasz Mojsak
Jana Mioduszewskiego *Pictura Minoris*

Jan Mioduszewski's *Pictura minoris*

s. **46** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Płaszcz na ścianie

Coat on a Wall

s. **48**
Humanistyka to w istocie projekt całościowy. Rozmowa Magdaleny Butkiewicz z Weroniką Szczawińską

The Humanities Are in Fact a Holistic Project – Magdalena Butkiewicz's interview with Weronika Szczawińska

s. **49**
Do prawdy dochodzi się w dialogu. Rozmowa Magdaleny Butkiewicz z prof. Leszkiem Kolankiewiczem

The Truth is Reached in a Dialogue – Magdalena Butkiewicz's interview with professor Leszek Kolankiewicz

s. **50** Leszek Lorent
Najciemniejsza ciemność Marcina Błażewicza – gnostyckie misterium wyzwolenia

The Darkest Darkness Marcin Błażewicz's Gnostic Mystery of Liberation

s. **54** Małgorzata Waszak
Partnerstwo w muzyce. I Ogólnopolski Konkurs Duetów z Fortepianami

Partnership in Music. The First National Competition of Duos with Piano

s. **58**
Etiuda nie pozwalała mi zasnąć i nazaczyła na zawsze moje życie... Jacek Jarczyński rozmawia z Krzysztofem Lipką

The Etude Did Not Allow Me to Sleep and Marked My Life Forever... Jacek Jarczyński's interview with Krzysztof Lipka

s. **62** Kacper Guguła
Ludzie i krzesła

People and Chairs

s. **66** Zygmunt Januszewski
www.illustrationstartup.pl

s. **74** Alek Hudzik
Gdzie otworzyła się akademia?

Where Did the Academy Open?

s. **76** Stanisław Brach
Pracownia ceramiki na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie

The Ceramics Studio at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw

s. **78** Maciej Aleksandrowicz
Małe jest ważne!

Small Is Important!

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE
WIOSNA 2012

s. **80**
Kalendarium

Chronicle of events

s. **86**
Streszczenia

Summaries

s. **90**
Egzamin studentów III roku Wydziału Reżyserii w ramach Instytutu Opery AT przy współudziale studentów Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod opieką Ryszarda Peryta – *The Tempest (Burza)*

3rd Year Exam Production, Faculty of Directing, Institute of the Opera at the Theatre Academy, with Students of F. Chopin University of Music and Academy of Fine Arts in Warsaw, supervised by Ryszard Peryt – *The Tempest (Burza)*

ASPIRACJE wiosna / spring 2012

Pismo warszawskich uczelni artystycznych
Journal of Warsaw Schools of Arts

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Academy of Fine Arts in Warsaw

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie
Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Fryderyk Chopin University of Music

Wydawca / Publisher:

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Academy of Fine Arts in Warsaw

Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl

Zespół redakcyjny / Editorial Committee:

Jagna Dankowska, Barbara Osterloff, Katarzyna Olesińska (sekretarz redakcji / Editorial assistant),
Piotr Szymor (redaktor naczelny / Editor-in-chief)

Rada redakcyjna

Advisory Board

prof. dr hab. Mieczysława Demska-Trębacz,
dr hab. Danuta Kuźnicka, prof. ASP dr hab. Wojciech Włodarczyk

Projekt / Design: studio headmade

DTP: studio headmade

Druk / Printed in Poland by Miller Druk Sp. z o.o.

Nakład / Print run: 1000 egz. / copies



2004 PODSUMOWANIE 2012 KADENCJI

Rektor
i Prorektorzy ASP
w Warszawie

Inwestycje i sprawy własnościowe

Niewątpliwie najważniejszym dla Akademii problemem jest walka o siedzibę przy Krakowskim Przedmieściu. W obliczu nowych informacji dotyczących podstaw do roszczeń jesteśmy prawie pewni, że możliwe jest udokumentowanie niewygasłych nigdy praw ASP do tej nieruchomości. Na razie remont budynków i rekultywacja dziedzińca przy Krakowskim Przedmieściu mają charakter czasowy, na remont generalny nie zezwala właśnie brak prawa własności. Wyremontowaliśmy bramę wjazdową od strony Krakowskiego Przedmieścia, dachy obu budynków wydziałowych, kończymy projekt konserwacji i remontu dachów oficyn i ich elewacji. W ciągu ostatnich lat przeprowadziliśmy remonty prawie wszystkich pomieszczeń Wydziałów Grafiki i Malarstwa, większości pomieszczeń administracyjnych oraz nowego Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną, uzupełniliśmy i unowocześniliśmy infrastrukturę medialną, wyremontowaliśmy i przygotowaliśmy do celów wystawienniczych oraz dla Uczelnianego Centrum Przedsiębiorczości pomieszczenia po księgarni przy ulicy Traugutta.

Jedną z naszych pierwszych decyzji w 2006 roku było wystąpienie do władz wojewódzkich o zwrot przedwojennej własności przy ulicy Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39. W 2007 roku budynki te zostały wpisane do księgi wieczystej jako własność Akademii. W kolejnym roku rozpoczęliśmy starania o uzyskanie funduszy unijnych na wybudowanie na odzyskanej działce nowego budynku. W 2009 wyłoniliśmy w formie konkursu do realizacji projekt autorstwa zespołu JEMS Architekci, w 2010 Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski podpisał z nami umowę dotyczącą finansowania tego zamierzenia, a w 2011 rozpoczęliśmy budowę, której zakończenie przewidujemy w 2013 roku. Prace budowlane nabierają tempa. Wyjściowy kosztorys opiewa na 65 milionów złotych i obejmuje, oprócz nowej inwestycji, generalny remont przedwojennego budynku Akademii oraz połączenie obu budowli w kampus o łącznej kubaturze ponad 16 tysięcy metrów. Przewidujemy pozostawienie w starym budynku Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, rozbudowane-

go o Instytut Konserwacji i projektowane Pogotowie Konserwatorskie. W nowym budynku będą się mieścić pracownie Katedry Scenografii z dużą salą widowiskową mającą profesjonalne zaplecze, Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną utworzony decyzją Senatu ASP w 2011 roku, pracownie Wydziału Rzeźby i pomieszczenia administracyjne. To pierwsza i jedyna tego typu inwestycja w historii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Od początku kadencji do 2009 roku trwały roboty budowlane i adaptacyjne w otrzymanym w 2003 roku od miasta zespole pofabrycznym przy ulicy Spokojnej. Tam od ponad dwóch lat ma siedzibę Wydział Sztuki Mediów i Scenografii. Przebudowa była możliwa dzięki corocznym dotacjom z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także wkładowi pracy w to przedsięwzięcie prof. prof. Stanisława Wieczorka i Wiktora Jędrzejca oraz dziekana Wydziału prof. Janusza Foglera. Obecnie te pomieszczenia są stopniowo dozbrajane, a sprzęt uzupełniany. Na terenie przy ulicy Spokojnej planujemy rozpoczęcie w najbliższym czasie budowy

dla Wydziału Rzeźby nowego budynku o kubaturze około trzech tysięcy metrów kwadratowych. Koszty tego przedsięwzięcia będą pokrywane z budżetu Uczelni i dotacji resortowych. Termin rozpoczęcia inwestycji będzie niewątpliwie uzależniony od kondycji finansowej Akademii i państwa, ale mamy nadzieję, że budowa rozpocznie się w 2012 roku.

W budynkach przy ulicy Myśliwieckiej były prowadzone remonty pomieszczeń należących do obu wydziałów projektowych. W 2006 roku oddaliśmy do użytku dla Wydziału Architektury Wnętrz ogromną pracownię na strychu, trwają prace remontowe instalacji ściekowej oraz odwadnianie jest posadowienie budynku. W 2009 roku wystąpiliśmy do miasta o przekazanie nam tej nieruchomości na własność. Cztery lata trwała wymiana korespondencji, zanim otrzymaliśmy pozytywną decyzję Burmistrza Gminy Śródmieście.

W 2009 roku Wydział Wzornictwa uzyskał grant, z Mechanizmu Finansowego EOG oraz Norweskiego Mechanizmu Finansowego w ramach Funduszu

Serię ważnych pod względem promocyjnym wydarzeń otworzyła w październiku 2006 roku konferencja Międzynarodowego Stowarzyszenia Szkół Artystycznych, Projektowania i Mediów CUMULUS zatytułowana *New situation, new reality*. Konferencji towarzyszyła zorganizowana z podmiotami zewnętrznymi wystawa *Design PL*, prezentowana na dziedzińcu i w budynkach przy Krakowskim Przedmieściu. Obejrzało ją kilkanaście tysięcy osób. Ważnym wydarzeniem w 2008 roku było I Międzynarodowe Triennale Sztuk Graficznych im. Tadeusza Kulisiewicza IMPRINT, którego główna wystawa została przygotowana w Pałacu Kultury i Nauki. Ekspozowano prace około 300 grafików z całego świata. Kolejna edycja Triennale została zorganizowana w 2011 roku, tym razem prace były pokazywane w Arkadach Kubickiego na Zamku Królewskim w Warszawie. W 2007 roku wystawą *Wanda Paklikowska-Winnicka* rozpoczęła się współpraca z Zachętą Narodową Galerią Sztuki. W tym cyklu przygotowaliśmy też wystawę malarstwa Rajmunda

W minionych latach zmieniliśmy formułę otwarcia corocznej wystawy podsumowującej rok akademicki, czyniąc z niej jeszcze bardziej otwartą na Warszawę święto pracowników i studentów uczelni, tradycyjnie kończone koncertem *Gwiazdy*. Ważną inicjatywą służącą ułatwieniu startu wyróżniającym się absolwentom są wystawy *Coming Out* prezentujące najlepsze dyplomy – dokonania artystyczne, projektowe i konserwatorskie młodych twórców opuszczających mury Akademii; w 2009 w siedzibie Orkiestry Sinfonia Varsovia, w 2010 na lotnisku Chopina w Warszawie, w 2011 roku ponownie gościła nas Sinfonia Varsovia.

Uważamy, że w tym obszarze działań odnieśliśmy sukces. W wyniku realizacji założonego programu w ciągu tych lat zorganizowanych zostało przez Uczelnię kilkadziesiąt wystaw, wydaliśmy kilkadziesiąt albumów prezentujących dorobek twórczy artystów i projektantów pracujących na uczelni – w tym zarówno dopracowane edytorsko albumy nestorów, jak i dokumentujące twórczość



Rektor prof. Ksawery Piwocki

Stypendialnego i Szkoleniowego, na otwarcie nowej specjalizacji – Katedry Mody. Po wykwaterowaniu lokatorów z dwóch mieszkań służbowych i całkowitej przebudowie części budynku na trzech kondygnacjach oraz zadaszeniu nieużywanego dotychczas tarasu powstała nowoczesna i funkcjonalna przestrzeń, gdzie prowadzone są zajęcia.

W 2009 roku, po kilku latach ustalania praw własności, dom plenerowy naszej uczelni – pałacyk w Dłużewie wraz z pięciohektarowym parkiem – stał się naszą własnością. Umożliwiło to remont kapitalny pawilonu z pracowniami oraz rozpoczęcie rekultywacji parku i odnowienie wewnątrz obiektu.

Otwarcie uczelni na świat zewnętrzny

Jednym z założeń opracowanego wraz z prorektorami prof. prof. Wiktorem Jędrzejcem i Stanisławem Bajem programu kadencji 2005–2008 było otwarcie uczelni na środowisko zewnętrzne – artystyczne, zawodowe, opiniotwórcze. Polityka ta była kontynuowana ze zwiększoną energią i widocznymi rezultatami w drugiej kadencji przez prof. Pawła Nowaka.

Ziemskiego, a od ponad trzech lat planujemy i przygotowujemy wspólnie z Zachętą i Muzeum Narodowym w Warszawie wystawę *Sztuka wszędzie*, poświęconą imponującemu i ważnemu dla dziejów polskiej sztuki okresowi, do dziś nieopracowanemu ekspozycyjnie i merytorycznie. Dorobek Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w międzywojniu wpłynął na postrzeganie naszego państwa w tym okresie w Europie i na świecie. Nasze uczestnictwo i sukcesy na wystawach paryskich oraz współpraca Uczelni w tworzeniu flagowych inwestycji narodowych nie miały precedensu. Wystawa ta jest symbolicznym zakończeniem upływającej kadencji*.

Ważnym wydarzeniem w 2009 roku była wystawa *60 lat Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie*, która, oprócz świetnie zaprojektowanej ekspozycji w budynku Wydziału, zaowocowała licznymi wystawami okolicznościowymi w kraju i za granicą. W 2011 roku Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki obchodził dziesięciolecie powstania i podsumował międzynarodowe osiągnięcia wystawą zorganizowaną w Arkadach Kubickiego.

naszych studentów i dyplomantów. Działalność wystawienniczą i edukacyjną prowadzą galerie 2.0, Spokojna i Turbo.

Nową inicjatywą jest utworzenie galerii Salon Akademii, która prezentuje artystów uprawiających różne dziedziny sztuki, należących do różnych środowisk i pokoleń. Do dziś w Salonie Akademii odbyło się ponad 30 wystaw, w tym prac Stefana Gierowskiego, Mirosława Bałki, Jarosława Modzelewskiego, Pawła Susida oraz Towarzystwa Projektowego.

W westybulu galerii udostępniane są wydawnictwa uczelni, a od 2010 roku mieści się tam Uczelniane Centrum Przedsiębiorczości, które między innymi dysponuje maszynami poligraficznymi.

Decyzja o kontynuowaniu publikowania kwartalnika „Aspiracje”, wydawanego od 2006 roku z Akademią Teatralną i Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina, okazała się słuszna. „Aspiracje” odgrywają ważną rolę w promowaniu naszych uczelni oraz służą integracji warszawskiego środowiska uczelni artystycznych.

Nowe jednostki dydaktyczne i naukowe

Istotnym wyzwaniem dla Akademii jest sprostanie wymogom konkurencji zarówno ze strony uczelni państwowych otwierających wykładane na naszej akademii kierunki, jak i szkół prywatnych. I jedno, i drugie mają większe możliwości finansowe i bogatsze zaplecza kapitałowe. Musimy więc utrzymywać dominującą pozycję poprzez podnoszenie poziomu nauczania, zatrudnianie najlepszych dydaktyków. Na naszej uczelni pracują najwybitniejsi twórcy, liczący się i znani na całym świecie, laureaci najważniejszych międzynarodowych konkursów. Równie istotnym i koniecznym zabiegiem jest rozszerzanie oferty programowej, otwieranie nowych pracowni, nowych katedr, nowych kierunków, nowych wydziałów i jednostek naukowo-badawczych. W omawianym okresie powołano kolejnymi uchwałami Senatu ASP nowe struktury dydaktyczne i naukowe oraz permanentnie dostosowywano wszystkie już istniejące jednostki do zmieniających się

Na obu kierunkach jest wielokrotnie więcej przystępujących do egzaminów wstępnych niż wolnych miejsc. Na wniosek Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii w 2010 roku tytuł doktora honoris causa otrzymał Ryszard Horowitz.

W tym samym roku Senat uchwalił utworzenie nowej specjalizacji na Wydziale Wzornictwa – powstała Katedra Mody.

Decyzją Senatu Ośrodek Badań Przestrzeni Publicznej, działający dotychczas w strukturze Wydziału Malarstwa, w porozumieniu z Wyższą Szkołą Psychologii Społecznej w Warszawie został przekształcony w Instytut Badań Przestrzeni Publicznej, otrzymał dotację resortową i rozpoczął energiczną działalność naukowo-badawczą. Odbywają się sympozja, konferencje, powstają publikacje. Twórcą i realizatorem tej zauważonej w środowisku psychologów społecznych i kreatorów kultury inicjatywy jest prof. Mirosław Duchowski, tegoroczny laureat Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

W 2011 roku podjęto uchwałę o utworzeniu w roku akademickim 2011/12 Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną z pięcioma katedrami. Pierwsi studenci na kierunku historia sztuki rozpoczną naukę w roku akademickim 2012/13.

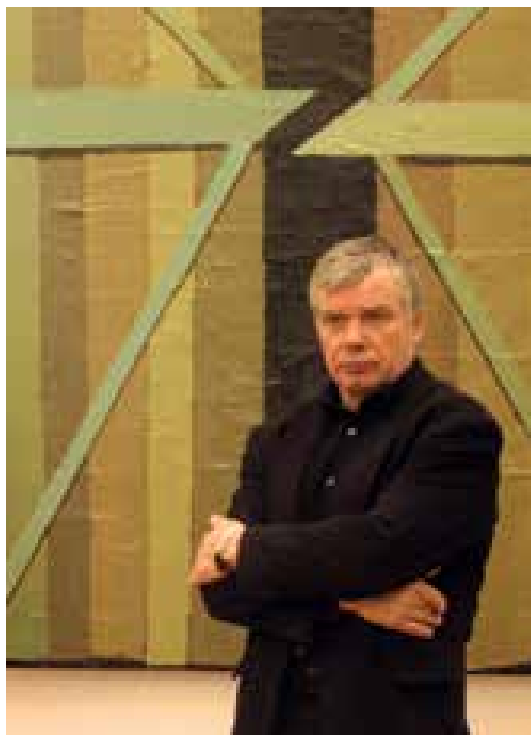
Podsumowując: w ciągu ostatnich dwu kadencji nasza Alma Mater dała studentom możliwość studiowania na dwu nowych wydziałach i na czterech nowych kierunkach kształcenia.

Dydaktyka, studenci i zmiany przepisów

Zgodnie z założeniami Procesu Bolońskiego musieliśmy wprowadzić na Uczelni dwustopniowy system kształcenia, ale jednocześnie dzięki naszym studentom i dziekanom wywalczyliśmy możliwość prowadzenia kształcenia w systemie jednolitym na Malarstwie, Grafice i Rzeźbie. Dzięki zaangażowaniu dr Anny Doroty Potockiej finalizujemy zasady działania Krajowych Ram Kwalifikacji. Powołaliśmy studia doktoranckie na Wydziale Grafiki i na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii. Nasi studenci bardzo aktywnie włączyli się w tworzenie nowego *Statutu Uczelni*, nowego *Regulaminu studiów* i innych dokumentów wymaganych w związku ze zmianami ustawowymi. W 2009 roku stworzyliśmy ankietę ewaluacyjną, czyli ocenę pedagogów przez studentów. Od kilku lat intensywnie rozwija się działalność kół naukowych. W tej chwili działa ich kilkanaście. Studenci podjęli w 2008 roku decyzję o zmianach najmu baru Eufemia. Stała się również rzecz niezwykle ważna – po wielu próbach udało się powołać studencką Turbo Galerię. Nasi studenci współpracują z różnymi ośrodkami i galeriami, między innymi Klubem 1500, galerią Klimy Bocheńskiej, wystawiają prace w podziemiach kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Trójcy. Kontynuujemy i rozwijamy uroczyste rozdania dyplomów, które odbywają się przy okazji wystaw *Coming Out*. Podczas tej uroczystości studenci i absolwenci otrzymują wiele nagród, wyróżnień i stypendiów, w tym znaczącą nagrodę firmy Siemens. Współpracujemy



Prorektor prof. Paweł Nowak



Prorektor prof. Stanisław Baj

ustaw i przepisów.

W 2006 roku uchwalono regulamin Studiów Podyplomowych Scenografii i Studium Pedagogicznego, w 2007 roku utworzono na Wydziale Grafiki kierunek Sztuka Mediów, a na Wydziale Architektury Wnętrz kierunek Scenografia. W 2008 roku rozpoczęto opracowywanie standardów do kierunku Zarządzanie Kulturą Wizualną w ramach przygotowań do uruchomienia w latach 2011–2012 wydziału teorii oraz uchwalono rozpoczęcie prac nad powołaniem nowego dwukierunkowego Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii. W 2009 roku Senat podjął uchwałę o utworzeniu tego Wydziału i pierwszym naborze na licencjackie i magisterskie studia stacjonarne i niestacjonarne na tym Wydziale w roku akademickim 2009/10. Powstał siódmy wydział, jedyny w naszej Uczelni dwukierunkowy, z pełną przewodowością. Tak jak przypuszczaliśmy, decyzja ta została przez młodzież zauważona i doceniona.

z Zamkiem Królewskim w Warszawie, gdzie studenci mają możliwość uczestniczenia w *Targowisku Sztuki* w Arkadach Kubickiego. Znamiennym wydarzeniem było wystąpienie studentów w 2008 roku w obronie naszych praw do budynków przy Krakowskim Przedmieściu. Wydarzenie to, jeśli chodzi o integrację studentów i pedagogów, porównać można do wydarzeń z początków „Solidarności”.

Reorganizacje struktur administracji

Już w pierwszych miesiącach kadencji wymieniliśmy kierownictwo administracji, ale prawidłowa i skuteczna współpraca z osobą zarządzającą stała się możliwa dopiero po czterokrotnej wymianie osób pracujących na tym stanowisku. Dopiero teraz widzimy, że kanclerz naprawdę czuje się współgospodarzem uczelni. Mamy nadzieję, że cały zespół pracowników administracji i obsługi jest obecnie lepiej przygotowany do realizacji zwiększających się obowiązków i przychylniej nastawiony do współpracy z wydziałami, pracownikami dydaktycznymi i studentami. Permanentne przekształcanie działań administracyjnych spowodowane było podwyższeniem wymagań, zwiększaniem zakresu obowiązków we wszystkich jednostkach administracji o nowe obszary, koniecznością funkcjonowania zgodnie ze zmieniającymi się przepisami, a wreszcie rozrastaniem się uczelni. Utworzyliśmy stanowisko drugiego wicekanclerza ds. administracyjnych, wzmocniliśmy personalnie Dział Współpracy Zewnętrznej, utworzyliśmy samodzielną Sekcję Wydawniczą. Rozbudowaliśmy centralny sekretariat, pracuje dla nas kilku prawników. Utworzyliśmy etaty dla specjalistów, którzy wspomagają nas przy każdym zakupie, przetargu, decyzji finansowej, a nawet personalnej. Praktycznie pole wolności decyzyjnej przez te osiem lat zostało naszym zdaniem okrojone kolejnymi ustawami, natomiast prawna odpowiedzialność kierownictwa uczelni wzrosła.

Z roku na rok obracamy coraz większymi środkami finansowymi. Składa się na te kwoty podwyższana dotacja budżetowa, bardzo dobre wyniki akredytacji, dorobek Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki. Pieniądze spływające do Akademii pochodzą również z płatnych trzystopniowych studiów, z kursów, z dotacji celowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, z grantów resortowych i europejskich, z kwot przekazywanych nam przez sponsorów, z wynajmu pomieszczeń.

W 2005 roku z budżetu państwa otrzymaliśmy 25 549 730 złotych, w 2011 roku dotacja podstawowa wyniosła 36 223 600 złotych (plus 65 milionów na inwestycję przy Wybrzeżu Kościuszkowskim, wydatkowane od 2009 roku do ostatecznych rozliczeń powykonawczych, najprawdopodobniej w 2014 roku) – po sześciu latach dotacja budżetowa wzrosła ogółem o 11 711 170 złotych. Nie wszystkie instytucje budżetowe i uczelnie mogą pochwalić się tak znacznym zwiększeniem funduszy – o 42 procent.

Pomoc dla studentów wzrosła w tym okresie o ponad 100 procent, z 1 095 700 do 2 193 000 złotych. W Akademii uczy się coraz więcej studentów. W 2005 na studiach stacjonarnych było ich 830, w 2011 roku – 1020; na studiach niestacjonarnych – odpowiednio 334 i 420. W ciągu sześciu lat liczba studentów wzrosła o ponad 30 procent. Uczelnię obsługuje liczniejsza kadra akademicka (466 osób w 2005, 549 osób w 2011 roku; to oznacza 57 nowych etatów w dydaktyce i 26 w administracji). Zatrudnienie wzrosło więc od początku kadencji do września 2011 roku o około 18 procent (trzy etaty są współfinansowane ze środków Unii Europejskiej). Zwiększyły się kwoty przeznaczone na zakup sprzętu obsługującego dydaktykę ze 100 tysięcy w 2005 roku do 400 tysięcy złotych w 2011 roku (wzrost o 400 procent). Zwiększyły się (o około 140 procent) dotacje celowe, w tym naukowe, oraz fundusze programowe, w tym europejskie, z 517 tysięcy złotych i 70 tysięcy euro w 2005 roku do 1 161 500 złotych i 142 500 euro w 2011 roku. Wysokość środków finansowych przeznaczonych na realizację projektów badawczych prowadzonych w Uczelni w latach 2008–2014 to prawie 2 miliony złotych. W 2005 roku wynik finansowy Uczelni zamknęła strata w wysokości 585 tysięcy złotych. W 2010 roku wypracowany zysk Akademii wynosił 1 milion 738 tysięcy złotych netto.

Wszystkie decyzje podjęte przez nas w czasie tych dwóch kadencji służyły lepszemu wywiązywaniu się uczelni z zobowiązań wobec młodych ludzi, którzy zdecydowali się rozpocząć studia w Akademii. Nasze starania powinny zapewnić im lepsze warunki studiowania, kontakt z najlepszymi artystami, projektantami i uczonymi, wyposażenie w dobry, nowoczesny sprzęt, szerszą ofertę kierunkową i specjalizacyjną, przyjazny stosunek pracowników administracji oraz promowanie jeszcze w trakcie nauki ich osiągnięć twórczych na rynkach, na które wejdą po ukończeniu studiów.

Chciałem podziękować wszystkim pracownikom, studentom, przychylnym nam urzędnikom, sponsorom, dziennikarzom i przyjaciółom Akademii za pomoc w realizacji naszych zamierzeń. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie jest uczelnią niewielką, elitarną. Jeżeli wszystko, co rozpoczęliśmy, zostanie dokończony, to wprawdzie pozostaniemy niewielcy, ale będziemy zdecydowanie bardziej atrakcyjni, a szanse naszych absolwentów na realizację ich zamierzeń zawodowych znacznie wzrosną.

prof. Ksawery Piwocki
prof. Stanisław Baj
prof. Paweł Nowak

Fot. Maryla Ścibor Marchocka



Prorektor prof. Wiktor Jędrzejec

Wystawa *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944* została otwarta 4 czerwca 2012 r. w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki.



Jarosław Komorowski

Na Ziemiach Zabrzanych, czyli wschodnich terytoriach Rzeczypospolitej po rozbiorach przyłączonych do Rosji, polski teatr funkcjonował w coraz trudniejszych warunkach. Krępowany zaostrzoną cenzurą, poddawany kolejnym ograniczeniom administracyjnym, zmuszany do grania sztuk w języku rosyjskim, a prócz tego zmagający się z mnóstwem przyziemnych problemów i zwyczajną biedą, nie tylko trwał, ale i docierał do najdalszych zakątków kresowych ziem. W Wilnie, Grodnie, Mińsku, Żytomierzu czy Kamieńcu Podolskim były teatry stałe, te tereny przemierzały też dziesiątki zespołów wędrownych. Gdy po powstaniu listopadowym zaborcy zlikwidowali polskie szkoły, stowarzyszenia i instytucje, tylko z ambony i ze sceny język polski mógł rozbrzmiewać publicznie. Teatr stał się więc niezwykle ważnym czynnikiem zachowania polskości, pełniąc tę funkcję bardziej lub mniej świadomie. Dla Rosjan, dążących do jak najszybszej rusyfikacji zagarniętych terytoriów był w tej sytuacji solą w oku.

JÓZEF
IGNACY

KRASZEWSKI

I TEATR W ŻYTOMIERZU

Józef Ignacy Kraszewski, medalion Wojciecha Święckiego wg płaskorzeźby Władysława Oleszczyńskiego, Warszawa 1860. Tak właśnie, z bokobrodami i bez wąsów, wyglądał pisarz, jako kierownik artystyczny żytomierskiego teatru.

Latem 1839 roku do Niemirowa na Podolu przybył wędrowny zespół Donata Grunwalda. Występował tam legalnie, repertuar miał ocenzone, ale grał sztuki polskie, także „kontuszowe”, przyciągające publiczność. Nie uszło to uwagi dyrektora miejscowego gimnazjum Iwana G. Kułżyńskiego, przystanego niedawno na miejsce Polaka Jana Miładowskiego, który został usunięty po wykryciu „sprzysiężenia” uczniów czytających zakazane wiersze. Gdy nadzieje na niepowodzenie i rychły wyjazd aktorów zawiodły, wzburzony Kułżyński wystąpił do kijowskiego okręgu szkolnego alarmujący list: „Odzyskane od Polski gubernie dopóty nie zespolą się z Rosją, dopóki nie wytępi się w nich odrębnej narodowości polskiej. Najaktywniejszym, niemal podstawowym nośnikiem narodowości jest teatr (podkreślenie JK). Po Wołyniu i Podolu podróżują liczne trupy wędrownych aktorów i swymi przedstawieniami wszędzie krzewią ducha polskiej narodowości”¹.

W taki oto sposób najwyższa ocena patriotycznej roli kresowego teatru wyszła spod pióra gorliwego rusyfikatora i przybrała formę donosu. Mimo to zapewne byliby z niej dumni następcy Wojciecha Bogustawskiego, jak Jan Nepomucen Kamiński, Seweryn Malinowski, Jan Piekarski, Paulina Zielińska czy Adam Miłaszewski, kierujący w nietatnych czasach teatrami na Podolu i Wołyniu.

Żytomierz, stary gród na Wołyniu, po odpadnięciu Kijowa od Rzeczypospolitej w 1686 roku był stolicą województwa kijowskiego, a po rozbiorach – guberni wołyńskiej. Teatr powstał tu w pierwszych latach XIX wieku. W 1803 roku wzniesiono z drewna budynek, w którym początkowo występowali wędrowni aktorzy. Pierwszym dyrektorem tego zespołu był od 1808 lub 1809 roku Antoni Żmijowski. Potem teatr działał już nieprzerwanie, walcząc z przeciwnościami, ale i zdobywając się nierzadko na ambitny, narodowy repertuar, jak komedie Aleksandra Fredry czy sztuki Józefa Korzeniowskiego².

Ponieważ drewniany budynek po pięćdziesięcioletniej eksploatacji groził zawaleniem, w połowie 1854 roku z dobrowolnych składek wołyńskiej szlachty rozpoczęto budowę murowanego gmachu przy placu Panieńskim. W październiku 1855 roku nowy teatr był gotów. Duży, piętrowy, na planie prostokąta, nakryty niskim czterospadowym dachem, z zewnątrz nie odznaczał się niczym szczególnym. Skromną klasycystyczną fasadę z trójdzielnym wejściem głównym ożywiały jedynie wsparte na czterech kolumnach parterowy portyk, podtrzymujący taras, dostępny z foyer na piętrze. Wnętrze prezentowało się bardziej okazale. Wielka sala w kształcie liry, z parterem, dwoma piętrami łóż i galerią, biała ze złotem, miała „nadobnie trafione proporcje” i była „nader miłego, wesotego wejrzenia”. Zdobyły ją złoczone świeczniki i lustra. Scena była głęboka, ale niedostatecznie wyposażona, kurtyna nieciekawa („szarobura płachta”), schody zbyt wąskie. Budynek ten w nieco zmienionym kształcie (przebudowa portyku, przekształcenie wnętrza) istnieje do dziś jako siedziba żytomierskiej filharmonii.

1

J. Komorowski, *Co się zdarzyło w Niemirowie*, „Pamiętnik Teatralny” 1980, z. 3–4.

2

J. Komorowski, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 r.*, Wrocław 1985, s. 94.

Teatr w Żytomierzu, ryt. W. Bojarski, „Tygodnik Powszechny” 1881 nr 43



Jesienią 1856 roku, po roku nieregularnych spektakli i występów, dyrekcję objął doświadczony aktor i reżyser Adam Miłaszewski. Dyrektorem honorowym z ramienia władz został wicegubernator Edmund Keller. By zapobiec kłopotom finansowym zagrażającym poziomowi artystycznemu, grono świątliwych obywateli postanowiło otoczyć teatr opieką i zapewnić stałe finansowanie z systematycznie zbieranych składek. W zamian za dostarczane środki polska szlachta, która wcześniej ufundowała gmach, zyskiwała poprzez swych przedstawicieli kontrolę nad pracą i rozwojem własnego przecież teatru. W marcu 1857 roku marszałkowie szlachty z Karolem Mikuliczem na czele powołali obywatelski zarząd teatru, instytucję w tym czasie wyjątkową. Wcześniej jeszcze, bo w styczniu, kierownictwo artystyczne żytomierskiej sceny objął Józef Ignacy Kraszewski, powszechnie już wtedy znany pisarz, poeta i tłumacz, historyk i wydawca tekstów źródłowych, redaktor i publicysta.

Kraszewski zamieszkał w Żytomierzu z żoną i czworgiem dzieci w połowie 1853 roku, zniechęcony do gospodarowania w kolejnych majątkach ziemskich (na czym niespecjalnie się znał). W mieście, które było ośrodkiem polskiego życia społecznego, kulturalnego i towarzyskiego, sławny Polak szybko stał się człowiekiem instytucją. Jako kierownik Wotyńskiego Komitetu Statystycznego inwentaryzował oraz rysował zabytki kultury i sztuki. Był kuratorem gimnazjum męskiego, a na tym stanowisku musiał zmagać się z niekompetentnym i niezyczliwym rosyjskim dyrektorem. Przewodniczył Towarzystwu Dobroczynności, potem został prezesem Klubu Szlacheckiego, współpracował z Żytomierskim Towarzystwem Wydawniczym. Zaangażowanie w żywo wszystkich obchodzące sprawy teatru trzeba w tej sytuacji uznać za oczywiste. Tym bardziej że wcześniej napisał kilka dramatów (*Halszka*, *Tęczyńscy*), a jeden z nich, *Szatan i kobieta*, doczekał się w marcu 1855 roku premiery w Krakowie. Jako prawdziwy romantyk był też wielbicielem Shakespeare'a, zalecał i popierał przekłady jego dzieł z oryginału, zwłaszcza pionierskie, wydane w Wilnie w latach 1839–1841 tłumaczenia Ignacego Hołowińskiego³.

Tuż po objęciu teatralnego stanowiska Kraszewski ogłosił na łamach „Gazety Warszawskiej” apel, ukazujący jego intencje uczynienia z żytomierskiego teatru bastionu polskości, ośrodka patriotycznej edukacji i skarbnicy narodowego języka. Intencje nie były formułowane wprost – bo przecież tekst musiał przejść przez rosyjską cenzurę: „Zdaje mi się, że teatr ten, na którym głównie grają sztuki w języku polskim, powinien nas obchodzić, i żeśmy wszyscy obowiązani przyjść mu w pomoc czynnie, zapewniając dalszą jego egzystencję. [...] Prawda, czasy są ciężkie, ale obowiązki wielkie. [...] Gdzie chodzi

o sprawę języka, o ukształcenie, którego teatr i sztuka jest powolnym a skutecznym narzędziem, nie pojmuję, byśmy się zrzec mogli udziału. Obmyślimy środki i spełnimy obowiązek [...] Wyrzekając się go, wyrzeczemy się razem własnego języka, który ofiarą tylko z naszej strony na scenie utrzymać się może. Niech każdy uczyni co może; ofiara mała, ale ogólna aż nadto wystarczy do dźwignięcia sceny i przyszłość jej zapewni. [...]

Nie mówmy, że nas teatr ten nie obchodzi, że w nim nie bywamy, siedząc na wsi [...] objęty przez szlachtę, wspomóżony przez nią, utrzymywany, stanie się tym, czym być powinien i czym go mieć pragniemy – sceną pożyteczną, kształcącą, uczącą nas języka, którego zapominamy niestety, będzie miejscem, w którym piękne utwory poetów i pisarzy naszych postyszeć będziemy mogli. Wotyń będzie się mógł poszczycić, że pojął wartość języka, znaczenie teatru, i dźwignął ochotnie scenę krajową. [...] Na chwilę też nie wątpimy, że każdy przyjdzie w pomoc teatrowi szlacheckiemu, którego nazwa już nas obowiązuje; gdyby ją utracił, a z nią całe znaczenie swoje, sami byśmy to sobie przypisać musieli⁴. Po powołaniu zarządu szlacheckiego marszałek Mikulicz przekazał Kraszewskiemu niebagatelną kwotę 2500 rubli, początki były więc obiecujące. Zarząd, w którym znalazł się też Apollo Korzeniowski, poeta i dramaturg, ojciec Josepha Conrada, podpisał z Miłaszewskim jako dyrektorem zespołu kontrakt określający jego powinności. Dyrektor zobowiązał się „teatr utrzymywać na jak najlepszej stopie, starając się o wzrost jego, o podniesienie, o zamówienie dobrych do polskiej i ruskiej sceny artystów, o granie sztuk poważnych i takich, które by dobry wpływ moralny wywierać mogły⁵. Dobór repertuaru oraz angażowanie aktorów były jednak w gestii zarządu, który miał też prawo przeprowadzać szczegółowe inspekcje. Wzmianka o „ruskiej scenie” wiąże



3

Zob. J. Komorowski, *Shakespeare w Wilnie 1786–1864*, w: *Nie tylko Shakespeare. Studia z dziejów teatru i dramatu XVI–XX wieku*, Warszawa 2011.

4

„Gazeta Warszawska” 1857, nr 68.

5

A. Bar, *Teatr szlachty wołyńskiej*, Łuck 1939, s. 10. Projekt kontraktu napisał Kraszewski.

6

Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności literackiej J.I. Kraszewskiego, Warszawa 1880, s. LXXVIII.

Dyrektor Adam Miłaszewski, „Dziennik dla Wszystkich” 1882 nr 20

REPUTACJA W MIASTECZKU

KOMEDIA W 3 AKTACH

PRZEZ

J. KORZENIOWSKIEGO.

(Komedię tę przeznacza Autor na dochód Teatru w Żytomierzu, oddając cały wpływ do dyspozycji J. I. Kraszewskiego.)



884-2 : 884 (Korzeniowski)

WARSZAWA.

W DRUKARNI JÓZEFA UNGER,
przy ulicy Krakowskie-Przedmieście, Nr. 391.



Reputacja w miasteczku Józef Korzeniowski
z dedykacją dla teatru

Ideę dobrego, narodowego teatru wsparł Józef Korzeniowski, ofiarowując zysk ze sprzedaży wydanej właśnie w Warszawie *Reputacji w miasteczku*. Na stronie tytułowej wydrukowano informację: „Komedię tę przeznacza autor na dochód teatru w Żytomierzu, oddając cały wpływ do dyspozycji J.I. Kraszewskiego”. Portret ofiarodawcy na znak wdzięczności umieszczono w sali teatralnej. Prócz tego odzew na styczniowy apel poza Wołyniem był praktycznie żaden – ot, ktoś nadesłał pięć rubli... Współtworząc teatr szlachty wołyńskiej, Kraszewski szczególną wagę przywiązywał do doboru repertuaru, stanowczo domagał się grania dramatów wartościowych, w tym jak najwięcej polskich. Na krótko przed inauguracją, w sierpniu pisał do Korzeniowskiego: „Z taką trupą ledwie małe rzeczy grać się dają. Teatrzyk mam śliczny i niezłe urządzony, ale [...] masę rzeczy brak, garderoby jeszcze mało, dekoracje jak w Shakespearowskie czasy. [...] Obstawę przy [sztukach] domowych i nie puszczam obcych, ile mogą”⁷.

Pierwszy pełny sezon szlacheckiego teatru rozpoczęła się 8/20 września⁸ 1857 roku przedstawieniem dramatu Ignacego Kaczkowskiego według powieści Victora Hugo *Esmeralda czyli Dzwonnik z Notre Dame*. W ciągu dwóch miesięcy w 22 spektaklach odegrano 27 sztuk w języku polskim, w tym oryginalnych „domowych” jedenaście. Były wśród nich dwie komedie Fredry, *Pan Jowialski* i *Śluby panieńskie*, cztery utwory Korzeniowskiego: *Pięty akt*, *Karpaccy górale*, *Stacja pocztowa w Hulczy* i *Narzeczone*, dwie Stanisława Bogustawskiego, *Pod strychem* i *Lwy i lwice*, a ponadto *Staroświecczyzna i postęp czasu* Jana Nepomucena Kamińskiego, *Hrabia na Wątorach* Władysława Syrokomli oraz *Łobzowanie* Władysława Ludwika Anczyca. Z ambitnego repertuaru obcego pokazano *Marię Stuart* Friedricha Schillera oraz nieco niższych lotów *Adriannę Lecouvreur* Scribe’a i Legouvé’a. Reszta to popularne komedie francuskie, dla teatru wręcz niezbędne, bo przyciągające liczną, mniej wymagającą publiczność. W warunkach kresowych był to bez wątpienia bardzo dobry początek. Komentując go na łamach „Gazety Warszawskiej”, Kraszewski „samokrytycznie” stwierdził: „Scena żytomierska, jakkolwiek wiele może jej niedostaje do doskonałości, której byśmy wszyscy pragnęli, stoi dziś na takim stopniu, na jakim nigdy nie była – szczęśliwe połączenie utalentowanych artystów, poważniejszy sztuk wybór, samo materialne jej urządzenie, stawia ją wyżej [od] zwykłych prowincjonalnych teatrów. [...] przy staraniu niezmiernym artystów większa część sztuk przedstawionych poszła bardzo dobrze”⁹.

się z obowiązkiem dodawania do sztuk polskich jednoaktówek rosyjskich. Wprawdzie mało kto je oglądał, dobrze było jednak mieć paru artystów znających język obcy.

Uruchomienie teatru w nowym kształcie wymagało wiele pracy i Kraszewski się od niej nie uchylał. „Urządzenie teatru catkiem na mojej głowie” – pisał do matki w kwietniu 1857 roku, przydając imponujące rozmachem sprawozdanie z czynności: „Wczoraj wyprawilem kogoś umyślnie do Wrocławia po garderobę, a do Lwowa i do Krakowa po aktorów; buduję w gmachu teatralnym ganki, piece itp. Kasa przy mnie i cały kłopot; później tylko, gdy się urządzi, część estetyczna należeć do mnie będzie. Polecono mi także sprawienie dekoracji, które będzie robił Gryppius w Berlinie, zaopatrzenie biblioteki itp.”⁶

7

A. Bar, op. cit., s. 8, 15.

8

Data podwójna – wg obowiązującego wówczas w Rosji kalendarza juliańskiego i z przeliczeniem na kalendarz gregoriański (różnica w XIX w. wynosiła 12 dni).

9

„Gazeta Warszawska” 1858, nr 64.

Repertuar żytomierski znany dziś tylko fragmentarycznie, trudno więc o szczegółową analizę. Z autorów polskich stale obecni byli Fredro, Kamiński, a zwłaszcza Korzeniowski. Sam Kraszewski napisał dwie komedie, *Portret* oraz *Łatwiej popsuć niż naprawić*. Premiera pierwszej odbyła się 13/25 lutego 1857 roku, jeszcze przed formalnym powołaniem zarządu szlachty, drugiej – w lutym 1858 roku. Wznowiono *Marię Stuart*, potem pokazano również Schillerowską *Intrygę i miłość* oraz dramaty Victora Hugo *Maria Tudor* i *Nieboszczka czyli aktorka wenecka*. Najwyższym sprawdzianem dla teatru były jednak tragedie Shakespeare'a. W lutym 1858 roku odbyła się premiera *Makbeta*, zapewne w opublikowanym pod koniec poprzedniego roku przekładzie Józefa Paszkowskiego. Jako Lady Makbet wystąpiła Joanna Miłaszewska, najlepsza aktorka zespołu i żona dyrektora. Stanisław Okraszewski, obserwator z Warszawy, pisał z uznaniem i nieskrywaną zazdrością: „Tak jest, tragedia. *Maria Stuart*, *Essex*, *Makbet* i inne. Gdy więc nad Wisłą harcuje balet, mitosna się opera kwili, cieszy się za to Wołyń tragedią”. Miłaszewską jednak skrytykował, stwierdzając, że „straszliwą nie będzie nigdy”¹⁰. W listopadzie 1858 roku wystawiono w Żytomierzu *Hamleta*, ale poza samym faktem niczego o tym ważnym spektaklu nie wiadomo.

Podczas jednego z lutowych wieczorów teatr w szczególny sposób uhonorował Kraszewskiego, łącząc go w scenicznej apoteozie z Mickiewiczem, Fredrą i Bohdanem Zaleskim. Pomysłodawca, dekorator Klemens Rodziewicz, nagrodzony został brawami i dwukrotnym wywołaniem na scenę.

Niestety już po paru miesiącach działalności sielanka się skończyła, gdy zawiodło to, co najważniejsze – finansowanie. Szlachta nie wywiązywała się z obowiązków, widzów – mimo wartościowego repertuaru – przychodziło mało, więc kasa świeciła pustkami. Miłaszewski nie był nawet w stanie wypłacić Towarzystwu Dobroczyńności zwyczajowych sum od przedstawień granych w Wielkim Poście 1858 roku. Kraszewski zaś żądał i wymagał, szybko pomnażając grono osób mu niechętnych. Wprawdzie w maju zjazd szlachecki uchwalił wypłacenie na najpilniejsze potrzeby teatru 2400 rubli i zadeklarował roczne subsydlum w wysokości 3000 rubli, ale obietnice te w znacznej części pozostały na papierze. W dodatku podczas półrocznej podróży Kraszewskiego po zachodniej Europie (maj – październik 1858) mianowany jego zastępcą członkiem zarządu Leon Lipkowski okazał się całkowicie nieudolny do sprawowania tej funkcji, a dziennikarz Andrzej Kwiatkowski publicznie znieważał Miłaszewskiego, zarzucając mu okradanie kasy. Po powrocie Kraszewski nie zerwał z Kwiatkowskim stosunków, co jedynie pogorszyło atmosferę.

7/19 września 1858 roku na otwarcie drugiego sezonu odegrano *Zabobon czyli Krakowiaków i Górali* Kamińskiego oraz *Dożywocie* Fredry. W roli Łatki wystąpił gościnnie Józef Damse z Warszawy. Poziom repertuaru utrzymano (*Hamlet!*), teatr przynosił nawet zyski, ale Kraszewski, zniecierpliwiony niedotrzymywaniem przez szlachtę zobowiązań, zamieścił w „Gazecie Warszawskiej” ostry w tonie list, który stał się początkiem otwartego już konfliktu ze znaczną częścią wołyńskich obywateli: „U nas dotąd, na nieszczęście, trudno jest nawet przekonać zacofanych i upartych, że teatr ma wyższe cele, ma znaczenie wielkie i powinien być zarazem szkołą obyczajów, języka i smaku. [...] Znam takich, co stale odpowiadają, gdy się im prawi o potrzebie utrzymania teatru: – a mnie co to obchodzi? Ja siedzę na wsi i w waszym teatrze nie bywam... – My też nie prosimy o bywanie, ale żądamy współczucia i zdrowego pojmowania obowiązków...”

Cóż pocznem z ludźmi, którzy głuchych udają, bo słuchać nie chcą? Potrzeba westchnąć nad ich ślepotą i odwołać się między nami a nimi do sądu potomności, która rozwiąże, kto z nas miał słuszność, ten, co chciał teatr podnieść i utrzymać, czy ten, co nań ramionami ruszał”¹¹.

Rozczarowanego Kraszewskiego ogarniało zniechęcenie i zwątpienie nie tylko w sens walki o żytomierską scenę, ale i we własne siły. Świadczy o tym jeden z listów do Miłaszewskich: „Przy najlepszych chęciach moich dla teatru widzicie już Państwo, jakie są skutki przy moich zajęciach, niezdroziu i nieudolności prowadzenia teatru. Mówiłem i mówię, że temu nie podołam, i co dzień to widzę jaśniej”¹². Na domiar złego do sporu o teatr dołączył się spór ideowy w sprawie przygotowywanej wówczas – z inicjatywy cara Aleksandra II – reformy uwłaszczeniowej. Kraszewski opowiadał się za zniesieniem poddaństwa i nadaniem chłopom ziemi, ale z zachowaniem, czy raczej przywróceniem, patriarchalnych, opiekuńczych stosunków między dworem a wsią. Jego poglądy dla większości konserwatywnej wołyńskiej szlachty były zbyt radykalne (a dla „młodych” niedopuszczalnie umiarkowane...), nie zaproszono więc pisarza na obrady komitetu „do zmiany stosunków włościańskich”. Mimo to postanowił zabrać głos w dyskusji i napisał sztukę *Stare dzieje*, w której, odwołując się do chwalebnej przeszłości, zarzucił szlachcie współczesnej społeczny indyferentyzm, dorobkiewiczostwo i unizność wobec arystokracji. Premiera odbyła się 1/13 stycznia 1859 roku na benefis Miłaszewskiego. Publiczność przyjęła sztukę niechętnie, wręcz z oburzeniem, czego nie mogły ukryć grzecznościowe gratulacje. Pojawily się nawet zarzuty przeniesienia na scenę żywych wzorów. Dla Kraszewskiego był to zasadniczy przetom. We wstępie do wydania *Starych dziejów* emocjonalnie opisał premierowe wrażenia: „Widziałem na twarzach nawet tych, co mi przychodzili wieszować, zachmurzenie, zniecierpliwienie, oburzenie prawie za to, że śmiał pana, szlachcica, ekonoma i chłopca razem wszystkich na deski powołać *sine discrimine*. Byli, którzy wołali: „czerwony!”, inni okrzyknęli arystokratą; większa

10

S. Okraszewski, *Żytomierz i jego teatr, jest temu lat trzydzieści a teraz*, „Gazeta Warszawska” 1858, nr 243. Zob. J. Komorowski, *Piramida zbrodni. „Makbet” w kulturze polskiej 1790–1989*, Warszawa 2002, s. 98–99.

11

„Gazeta Warszawska” 1858, nr 305.

12

J. I. Kraszewski, *Listy do Adama i Joanny Miłaszewskich*, Wrocław 1966, s. 24.

Teatr w Żytomierzu - wygląd obecny.
Fot. J. Komorowski



13

J.I. Kraszewski, *Stare dzieje*, Poznań
1859, s. 8–9.

14

„Gazeta Warszawska” 1859, nr 129.

część widocznie cierpią nad tym, że żywo kraj swój i siebie widziat na theatrum! Nie wyliczyłbym sądów... natomiast i jednego nie znalazłem, co by mnie chciał zrozumieć i myśl moją w danych okolicznościach chciał pojąć! [...]

Dla mnie na całe życie pamiętny będzie ten wieczór d. 1 stycznia, który ukryty w górnej łoży spędziłem, wpatrując się w teatr milczący, ponury, niespokojny, w parter niekiedy głuchymi odzywający się oklaski... i w postaci charakterystyczne naszych kilku, niestety, arystarchów, w tej chwili przygniecionych całą ważnością swojego postannictwa sędziowskiego, a niepewnych, czy szlachcie klaskać, czy cłpu... czy się oburzać, czy chwalić, czy świstać, czy śmiać się. Wiem, że w samotnej łoży mojej trwało przedstawienie długą jak wiek przestrzeń czasu, a wyszedłem zeń złamany cąty...¹³.

Sktócony niemal ze wszystkimi Kraszewski odsunął się od prac teatralnych. W „Gazecie Warszawskiej” coraz ostrzej krytykował Wołynian za obojętność wobec wszelkich obowiązków, potrzeb i inicjatyw społecznych, z żytomierską sceną włącznie. W odpowiedzi marszałek Mikulicz przypomniał, za czyje pieniądze teatr został zbudowany i wyposażony: „i to wszystko za wiadomością samegoż p. Kraszewskiego; nie sąż to szlacheckie fundusze – i jakimż posiłkami innymi dziś on utrzymuje się?”¹⁴. Pozbawiony najaktywniejszego ze współpracowników teatr wyraźnie jednak podupadł, zamiast premier odbywały się koncerty. Po zakończeniu

sezonu, w czerwcu 1859 roku szlachta zrezygnowała z własnego zarządu i wydzierżawiła budynek Miłaszewskiemu jako prywatnemu przedsiębiorcy. Mimo konfliktu zaproponowano Kraszewskiemu honorowe kierownictwo artystyczne, pisarz jednak odmówił i wkrótce opuścił miasto. Przeprowadził się do Warszawy, gdzie miał już przygotowaną posadę redaktora „Gazety Codziennej”.

Obywatelski teatr szlachty wołyńskiej przestał istnieć, porzucony przez tego, który był jego najgorętszym orędownikiem. Nadmiernie zapewne wygórowane oczekiwania Kraszewskiego i jego wywołująca konflikty bezkompromisowość z jednej strony, a niedotrzymywanie zobowiązań i zbyt powszechna obojętność z drugiej nie pozwoliły zrealizować w pełni i utrzymać na dłużej ambitnego programu wynikającego z koncepcji sceny narodowej. Niemniej jednak przez dwa lata działał w stolicy Wołynia teatr nieprzeciętny, wartościowy, świadomy swego znaczenia dla polskiej kultury na rusyfikowanych ziemiach kresowych.

Jarostaw Komorowski – ur. 8 maja 1955 w Świdnicy, historyk teatru, szekspirolog, doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajny oraz dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, profesor nadzwyczajny Instytutu Sztuki PAN, redaktor „Pamiętnika Teatralnego” i „Spotkań z Zabytkami”. Interesuje się przede wszystkim polską recepcją twórczości Shakespear’a oraz kulturą i zabytkami Kresów Wschodnich. Autor monografii: *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 r.*, *Piramida zbrodni. „Makbet” w kulturze polskiej 1790–1989. Nie tylko Shalespeare. Studia z dziejów teatru o dramatu XVI–XX w.*, kilku pomniejszych książek oraz blisko trzystu rozpraw, artykułów i recenzji, opublikowanych w Polsce, Anglii, Niemczech, na Litwie i Ukrainie.



Barbara Osterloff

ZAWSZE SLICZNA, ZAWSZE GODNA PODZIWU

Elżbieta Barszczewska w roli Barbary Radziwiłłówny (*Zygmunt August i Barbara Wyspiańskiego*), Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Warszawie, 1933. Fot. S. Brzozowski. Ze zbiorów PHST AT

O ELŻBIECIE BARSZCZEWSKIEJ

Była jedną z najpopularniejszych aktorek przedwojennej i powojennej Warszawy. Ze stolicą związała całe swoje życie.

1

„Maria Barszczewska-Szumka była największą miłością i atrakcją naszego dzieciństwa, gdy przebywała w naszym domu jako alśniewająca urokiem, humorem i dobrocią 20-letnia panna i nasza nauczycielka. Posłużyła mi do stworzenia postaci Aneczki Niechcicówny” — wspominała Maria Dąbrowska. [*Dzienniki*, tom 4, wybór, wstęp i przypisy Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1988, s. 25].

2

List Elżbiety Barszczewskiej do Mariana Wyrzykowskiego z 23 II 1952 r. w zbiorach Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

3

List Elżbiety Barszczewskiej do Mariana Wyrzykowskiego z 23 II 1952 w zbiorach Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza (dalej skrót: PHST AT).

4

Z. Łempicki, „Kurier Polski” 25 III 1930, podaje za: E. Krasieński, *Teatr Polski Arnolda Szyfmana 1913–1939*, Warszawa 1931, s. 234. Przedstawienie reżyserowała Maria Przybyłko-Potacka.

5

B. Orłowska, *Spotkanie z Elżbietą Barszczewską*, nieopisany wycinek prasowy w archiwum Elżbiety Barszczewskiej i Mariana Wyrzykowskiego w PHST AT w Warszawie.

6

W roku 1934 Wydział Sztuki Aktorskiej PIST-u ukończyli m.in. Nina Andrycz, Henryk Borowski, Eugeniusz Fulde, Stefan Śródka, Witold Zacharewicz. Rocznik ten liczył czternaście osób.

7

Informacje podaje na podstawie programu opisu zachowanego w archiwum Elżbiety Barszczewskiej i Mariana Wyrzykowskiego w PHST AT w Warszawie.

8

Partnerami Barszczewskiej na popisie byli: Michał Kalinowicz (Henryk Higgins), Jerzy Kopczewski (Pułkownik Pickering), i koleżanka z niższego kursu Alina Rostkowska (Pani Higgins).



Maria Helena Szumska z córeczką Elżbietą, 1914. Zbiory Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej w Warszawie

Elżbieta Barszczewska urodziła się 29 listopada 1913 roku jako córka Witolda Barszczewskiego i Marii Heleny Szumskiej. On był człowiekiem majątnym, przemysłowcem. Ona panną z dobrego domu o korzeniach szlacheckich, spokrewnioną z pisarką Marią Dąbrowską¹. Związek tych dwojga — wielka miłość i romans, który rodzina uznała za skandal — nie zakończył się jednak przed ołtarzem. Pan Barszczewski był żonaty, żona nie chciała mu dać rozwodu. A kiedy przeszkody na drodze do szczęścia kochanków zostały usunięte — panna Szumska nie zdecydowała się już wyjść za mąż. Ale Witold Barszczewski uznał córkę i kontaktowali się ze sobą aż do jego śmierci w roku 1925. Po latach Elżbieta Barszczewska wspominała: „Obrazy najmłodszych lat przesuwają się przed oczyma... trudno je zliczyć, ogarnąć. Wszyscy umarli przychodzą — widzę ich żywych. [...] wpadam na ulicę Wilczą 45, gdzie mieszkał Tatuś, czuję zapach perfum ... róż przywidytych i fijołków”². Rodzina, do której weszła przyszła aktorka, była liczna, ciekawa, i zasłużona dla kultury polskiej. Do jej krewnych po mieczu należał Leon Barszczewski, topograf i podróżnik, badacz Azji Środkowej, a także wybitny fotograf, który dokumentował swoje pionierskie badania i podróże. Podróżnikiem był również wuj przyszłej aktorki, Stefan Barszczewski, znawca Ameryki Południowej, ale przede wszystkim człowiek pióra, pierwszy polski tłumacz utworów Wellsa i autor poczytnych książek o tematyce podróżniczo-przygodowej oraz fantastycznonaukowej (wydawanych przed wojną głównie u Gebethnera i Wolffa, m.in. *Czandu. Powieść z 22 wieku*, 1925, *Jak być mogło. Nieureczywistniona opowieść lotnicza*, 1926, *Na szlaku sławy, krwi i złota. Szkice z dziejów odkrycia Ameryki*, 1928). Jego star-

szy brat Jan również był literatem i dziennikarzem. Ród Barszczewskich obfitował nie tylko w pisarzy i podróżników, lecz również w nauczycieli, których biografie współtworzą historię polskiej inteligencji o rodowodzie ziemiańskim. Pedagogiem był ojciec ojca Elżbiety Barszczewskiej, ale kimś bardziej zastużonym dla polskiej pedagogiki okazała się Jadwiga Barszczewska-Michałowska (córka Leona). W okresie międzywojennym była pionierką nowoczesnej polskiej pedagogiki, a prowadzone przez nią Gimnazjum im. Marii Konopnickiej cieszyło się w Warszawie zasłużoną renomą.

Do tej szkoły uczęszczała Elżbieta Barszczewska. W gmachu nieopodal kościoła św. Barbary i ulicy Emilii Plater zdała maturę w roku 1931. Natomiast jej dom rodzinny znajdował się przy ulicy Chocimskiej 15 (budynek dzisiaj nie istnieje). Skromne mieszkanie pod numerem 5 należało do dziadków po kądzieli, czyli Franciszka i Florentyny z Rościszewskich Szumskich. Tak więc Warszawa lat dzieciństwa i młodości Elżbiety Barszczewskiej zamykała się w granicach górnego Mokotowa i Śródmieścia, gdzie był jeszcze jeden rodzinny adres — ulica Hoża 32: „Mieszkanie cioci Wandy, pamiątki, szarfy, fotografie — stary Teatr Rozmaitości...recenzje”³. Wspomniana ciocia to Wanda Barszczewska, znakomita aktorka sceny krakowskiej i warszawskiej. Elżbieta Barszczewska widziała ją w roli ostatniej, w *Domu kobiet* Zofii Nałkowskiej w Teatrze Narodowym. „Wanda Barszczewska jako Celina Betska, imponująca obraz powagi i dostojeństwa, niby zdjęta z portretu matrona; umiar w wyrazie wielki, każda fraza jak wyrzeźbiona” — ocenił krytyk⁴. Jeśli wierzyć temu, co sama Elżbieta Barszczewska mówiła, ciocia nie zachęcała, by poszła w jej ślady, była temu przeciwna. Kiedy jednak tak się stało, „okazała gorące zainteresowanie” jej pracą i nie szczędziła dobrych rad. Początkowo Elżbieta Barszczewska chciała studiować w Szkole Nauk Politycznych, mimo iż w gimnazjum zdradzała zdolności recytatorskie, czytywała na głos role w dramatach romantyków, a polonista profesor Leon Płoszewski, wybitny edytor dzieł Stanisława Wyspiańskiego, miał powiedzieć: „Tak, tak, niech Pani dobrze studiuje Słowackiego! W jego dramatach zobaczymy przecież Panią na scenie”⁵. Do Państwowej Szkoły Dramatycznej przy Ordynackiej (przekształconej wkrótce na Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej i przeniesionej na ulicę Trębacką) — zdała tuż po maturze. Jej mistrzami w tej legendarnej i nowoczesnej szkole byli wybitni aktorzy oraz reżyserzy: sam Dyrektor Aleksander Zelwerowicz, ale też Aleksander Węgierko, Stanisław Stanisławski i wielu innych. Program kształcenia obejmował przedmioty praktyczne, czyli naukę gry scenicznej, oraz przedmioty uzupełniające (np. wymowa czy impostacja), a także teoretyczne. Zelwerowicz kształcił dla polskiego teatru dobrych rzemieślników i zarazem aktorów inteligentów. Podczas pobytu w szkole Barszczewska otrzymała ambitne zadanie — rolę Barbary Radziwiłłówny w przedstawieniu *Zygmunt August i Barbara*, przygotowanym dla uczczenia dwudziestopięciolecia rocznicy śmierci Stanisława Wyspiańskiego (1933). Rok

później, na końcowym popisie publicznym niezbyt liczego rocznika⁶, wystąpiła w programie złożonym z fragmentów różnych sztuk (taki był wtedy obyczaj, dzisiaj spektakle dyplomowe są zwykle inscenizacją całej sztuki). W pierwszej części wieczoru zagrała Elwirę w II akcie *Męża i żony* Aleksandra Fredry, przygotowanym przez Zbigniewa Sawana (kolegę z Wydziału Sztuki Reżyserskiej PIST-u)⁷. Wystąpiła też w roli Elizy Doolittle w *Pigmalionie* George’a Bernarda Shaw, we fragmencie aktu V sztuki (w reżyserii Antoniego Wojdana)⁸. W drugiej części wieczoru miała już niewielkie pole do popisu. Grała Pazię Herodiady w *Salome* Wilde’a, podczas gdy Nina Andrycz popisywała się w roli głołnej.



Elżbieta Barszczewska w roli tytułowej w adaptacji scenicznej powieści Dickensa *Mała Dorrit* w reżyserii Edmunda Wiercińskiego. Teatr Polski w Warszawie, 1938. Ze zbiorów PHST AT

Aktorka warszawskiego teatru między wojnami

Debiut teatralny Barszczewskiej określił jej emploi, wyznaczone warunkami zewnętrznymi i dyspozycjami, jakie ujawniła podczas nauki w Instytucie. Widziano w niej aktorkę predestynowaną głównie do ról amantek w repertuarze klasycznym, ale też i „pierwszych naiwnych”. Dziewczyna o wielkich oczach, nieśmiałym uśmiechu i długich warkoczach, czarowała „panieńskością”, jak pisali krytycy. Wielki reżyser Leon Schiller, który zapewne znał Barszczewską ze szkolnej sceny, powierzył jej rolę Heleny w inscenizacji *Snu nocy letniej* Shakespeare’a w Teatrze Polskim (premiera 3 X 1934). Jednak kuzynka Maria Dąbrowska nie była tym debiutem zachwycona. „Biedna Barszczewska ze swoją mdłą urodą stanowi ideał poprawnego banału — bez krzty jakiegokolwiek ludzkiej namiętności. Jednakże



Tessa Giraudoux w reżyserii Aleksandra Węgierki, Teatr Nowy w Warszawie, 1936. Od lewej: Stefania Skassówna, Nina Andrycz i Elżbieta Barszczewska w roli tytułowej. Ze zbiorów PHST AT

górowała jeszcze nad innymi dobrą dykcją. Smutek i wstyd.— zapisała w *Dzienniku*⁹. Dostało się też od pisarki samemu inscenizatorowi, za „dekoracje i bzdury operetkowo-rewiowo-kabaretowe, ale recenzenci warszawscy pisali o „bajkowej feerii” przychylniej. Karierze Elżbiety Barszczewskiej ten debiut w niczym nie zaszkodził. Schiller powierzył jej następną rolę, *Dziewicy* w inscenizacji Mickiewiczowskich *Dziadów*, która przeszła do historii teatru polskiego (1934). Krytycy zauważyli także następne role Barszczewskiej, i o niej niejednemu pisali w tonie przychylnym, choć nie o wszystkich (przykładem Elżbieta w *Szaleństwie* Peyreta-Chappuis w Teatrze Narodowym, gdzie btyszczata Irena Eichlerówna). Ale nawet krytycy najsroźsi, jak pełen dezynwoltury Antoni Stoniński czy zabójczo złośliwy Bohdan Korzeniewski, chwalili młodą aktorkę za tytułową Tessę w przedstawieniu Aleksandra Węgierki, opartym na adaptacji powieści Margaret Kennedy we francuskiej przeróbce Jeana Giraudoux (1936). „Barszczewską widywało się onieśmieloną i niezaradną – cóż za zmiana. Jej Tessa przy naprawdę dziewczęcym wyglądzie ma siłę dramatyczną i powagę wczesnej dojrzałości; może trochę zanadto w niej przygaszenia i smutku jak na dziewczynkę szesnastoletnią, choć zakochaną nieszczęśliwie i skazaną na śmierć przez chorobę serca; ale to kwestia interpretacji – taka, jaka jest, mocniej wbija się w pamięć”¹⁰.

Z kolei jako Mała Dorrit, dziewczyna o przystawionym złotym sercu, Barszczewska okazała się „dickensowska w każdym szczególe swej urody i szczerzej tkliwości”. W innej roli, Salomei w *Horsztyńskim* Stowackiego, miała nie tylko „wdzięk i zachwycający wygląd”, lecz pięknie mówiła romantyczny wiersz. Także jej Mimi w *Cyganerii paryskiej* wg Murgera podobiała się, bo miała w sobie „dużo liryzmu”. Ten waltor, liryzm, często był podnoszony przez krytyków

oceniających młodą Barszczewską, która dopiero kształtowała swoją aktorską indywidualność pod okiem znakomitych reżyserów (także Edmunda Wiercińskiego). Kiedy wystąpiła w *Ślubach panińskich*, Korzeniewski zauważył, że jej Aniela „miała w ściągłej poważnej twarzy i w surowych oczach taki na pół dziecinny niepokój wobec życia i takie obietnice miłości wiernej i prawej, że budziła żywą sympatię; przy rozleglejszej skali akcentów uczuciowych w głosie Barszczewska może stać się Anielą jedną z najlepszych – ma bowiem szczerłość i prostotę, które prowadzą do artyzmu dużej miary”¹¹.



Sen nocy letniej Shakespeare'a w inscenizacji Leona Schillera, Teatr Polski w Warszawie, 1934. Pierwsza z prawej Elżbieta Barszczewska w roli Heleny. Ze zbiorów PHST AT

9

M. Dąbrowska, *Dzienniki*, tom 2, s. 83.

10

B. Korzeniewski, *Spory o teatr*.*Recenzje z lat 1935–1939*, Warszawa

1966, s. 131.

11

B. Korzeniewski, *Spory o teatr...*

Warszawa 1966, s. 185–186.

12

M. Dąbrowska, *Dzienniki*, tom 2, s. 305.



Elżbieta Barszczewska (Aniela) i Jerzy Leszczyński (Gustaw) w *Ślubach panińskich* Fredry, reż. Stanisław Stanislowski, Teatr Polski w Warszawie, 1936. Zbiory Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego AT

13

Wystąpiła też w filmie *Geniusz sceny* w teatralnej roli Salomei z *Horsztyńskiego*. Jej trzynastę roli — Justyny w *Nad Niemnem* — widzowie nigdy nie zobaczyli. Plenery filmowe kręcono latem 1939 roku w autentycznym zaścianku Bohatyrówiczków na Litwie. Premierę filmu wyznaczono na 5 września w warszawskim kinie Koloseum, ale nie odbyła się. Reżyser tego filmu, Wanda Jakubowska, wspominała w jednym z wywiadów, że w czasie wojny „negatyw ukryty został przez trzech młodych ludzi, z których żaden nie przeżył. Więc może ta kopia do dzisiaj leży w jakiejś żoliborskiej piwnicy?”. Kopii filmu do dzisiaj nie odnaleziono.

Do wybuchu wojny Barszczewska pracowała na najważniejszych scenach przedwojennej Warszawy, ugruntowując swoją pozycję zdolnej młodej aktorki. Zdobywała doświadczenie u boku wybitnych artystów, a jej partnerami byli nieraz dawni profesorowie z PIST-u. Z Aleksandrem Zelwerowiczem - Jenialkiewiczem wystąpiła w Teatrze Narodowym jako Aniela w *Wielkim człowieku do matych interesów* Fredry (1935). Kiedy Aleksander Węgierko grał Hamleta w Teatrze Polskim, ona była Ofelią (1939). Maria Dąbrowska oceniła, że „może była najlepsza, bardzo przekonywająca scena obłądki i u niej jednej naprawdę dobra dykcja”¹².

Gwiazda polskiego filmu

Nie teatr jednak, tylko film uczynił z Elżbiety Barszczewskiej prawdziwą gwiazdę. Jej kariera filmowa rozwijała się błyskawicznie. Do wybuchu II wojny światowej zagrała trzynaście ról¹³, mimo iż na rynku filmowym miała wiele rówieśniczek-konkurentek. W drugiej połowie lat 30. w filmie polskim pojawiły się nowe nazwiska młodych i urodziwych aktorek. Wprawdzie „nieustającą królową polskich serc” pozostawała wciąż Jadwiga Smosarska, lecz popularność zdobywają: Tola Mankiewiczówna, Ina Benita, Jadwiga Andrzejewska, Krystyna An-

kwicz, Tamara Wiszniewska, Lena Żelichowska. Urodę i talent Barszczewskiej pierwszy docenił Michał Waszyński (reżyser filmu *Dybuk*, później słynny producent hollywoodzkiej „fabryki snów”). Debiutowała w jego filmie *Co mój mąż robi w nocy* (1934). W eleganckiej sukni, w starannej fryzurze i makijażu, przemknęła przez ekran jako kobieta na dansingu w nocnym lokalu.

W następnych filmach Waszyńskiego dostała już role duże, pierwszoplanowe. W *Znachorze* wg powieści Dołęgi-Mostowicza była to nawet rola podwójna: Beaty, żony profesora Wilczura, i jego córki Marysi (1937). W jednej ze scen filmu, dzięki sztuce montażu, widz mógł podziwiać Barszczewską w obu wcieleniach naraz: matka i córka siedziaty obok siebie przy pianinie i grały na cztery ręce podczas seansu w kinie. Zbliżenie kamery odśtaniało zmęczenie na twarzy śmiertelnie chorej Beaty i kontrastujący z nim „wiośniany” urok Marysi. W ekranizacji powieści Dołęgi-Mostowicza pt. *Profesor Wilczur* (1938) Barszczewska kontynuowała rolę Marysi, już zamężnej i noszącej nazwisko Czyńska (zazdrosnego męża grał popularny amant Witold Zacharewicz). Widzowie śledzili teraz uczuciowe perypetie młodziutkiej mężatki i szczęśliwej matki, która oparła się pokusie małżeńskiej zdrady.

Raz jeszcze okazało się, że kamera filmowa „kocha” twarz młodej i pięknej aktorki, której portrety coraz częściej zdobyły tamy pism i gazet. Jednak popularność wśród szerokich rzesz kinomanów Barszczewska zawdzięczała głównie *Trędowatej* wg powieści Heleny Mniszek w reżyserii Juliusza Gardana (1936). Film miał świetną frekwencję i zbierał pochwały krytyki za umiejętną reżyserię, tworzącą ciekawą dramaturgię wydarzeń, oraz za role grane przez tuzy ówczesnego teatru i kina: Mieczysławę Ćwiklińską, Kazimierza Junoszę-Stępowskiego, Stanisławę Wysocką, Stefcią Rudecką Barszczewską, której partnerował Franciszek Brodniewicz w roli Waldemara Michorowskiego, ujęta widzów i krytyków szlachetnością urody, prostotą i naturalnością zachowań, a także wdziękiem „polskiego dziewczęcia”. Maria Dąbrowska uznała, że kuzyneczka jest „zachwycająca, pełna prostoty, nic się nie mizdrzy; gra i uroda wszystko w najlepszym stylu. Gdyby to była cudzoziemska aktorka, pisaliby o niej hymny jako o rewelacji, ale że nasza, milczą albo chwalą półgębkiem”¹⁴.

Barszczewska grała nie tylko w przebojowych melodramatach, jak *Kłamstwo Krystyny* czy *Trzy serca* — lecz także w pierwszych polskich filmowych widowiskach historycznych. Jako Pani Twardowska/Neta w filmie *Pan Twardowski* pokazała inną stronę swojego talentu, komediową i charakterystyczną. Zagrała kobietę pełną uroku, ale nie „łagodną i stódką”, tylko złościcę, zachłanną na bogactwo, kapryśną i lekkomyślną (1936). Inną rolę, Hanki, w wielkim filmowym przedsięwzięciu „ku pokrzepieniu serc”, czyli w *Kościuszcze pod Racławicami*, idealnie wpisała się

w obowiązujący stereotyp panny z polskiego dworu, obdarzonej temperamentem i kierującej się porządkiem serca (1938). Również pod kierunkiem Józefa Lejtesa, chyba najwybitniejszego reżysera polskiego przedwojennego kina, Barszczewska zagrała Bronkę Mossakowską w *Dziewczętach z Nowolipek* wg Poli Gojawiczyńskiej (1937). Zadanie było nietatwe, bo jej bohaterka uległa przemianie — z nieśmiałej panienki w kobietę, która nie potrafiła sprostać wyzwaniom życia i zdradziła swoją miłość.

Ciekawszą i pogłębioną psychologicznie postać stworzyła Barszczewska w filmowej adaptacji powieści Natłkowskiej pt. *Granica* (1938). Elżbieta Biecka, żona głównego bohatera filmu Zenona Ziembiewicza (Jerzy Pichelski), przeżywała wszystkie upokorzenia miłości: zdradę męża i kłamstwa. Mimo rozterek i wahań nie opuściła go, lecz wspierała, podobnie Justynę Bogutównę, matkę dziecka Zenona. Marian Wyrzykowski zapisał w swoim *Dzienniku*, że Barszczewska „zrobiła duży skok od *Dziewczęt z Nowolipek*. Bardziej opanowana i dojrzała aktorsko”¹⁵. Jest sprawą niewyjaśnioną, dlaczego po wojnie aktorka do filmu nie powróciła. Oczywiście, przeminął ten typ urody i gatunek postaci, jakie grywała. W latach 40. i 50. panny z polskich dworów, czy delikatne „kobiety ze staroświeckich miniaturowych” nie miały w filmie czego szukać pośród „olbrzymek socrealizmu”, traktorzystek zdobywających wieś i dzielnych murarek... Ale i później, w latach 60. czy 70. Barszczewska w filmie nie zagrała¹⁶. Chyba także dlatego, że nie potrafiła pogodzić się z przemijaniem urody, z nieuchronnym procesem, którego symptomy bezlitośnie rejestruje kamera.

14

M. Dąbrowska, *Dzienniki*, tom 2, s. 181.

15

M. Wyrzykowski, *Dzienniki 1938–1969*, wybór, wstęp i opracowanie Barbara Lasocka, Warszawa, s. 29.

16

Jednym wyjątkiem była rola w *Rytmie serca* (1977) i sporadyczne występy w Teatrze TV.

17

Szczegółowe adresy podane są w Kennkarcie Barszczewskiej, zachowanej w zbiorach PHST AT.

18

Ślub zawarty został w lutym 1946 roku, a w czerwcu urodził się syn Wyrzykowskich, Juliusz (1946–2002), który jako kilkuletni chłopiec wystąpił w filmie *Król Maciuś I Wandy Jakubowskiej*, a potem ukończył warszawską PWST i zastanie aktorem.

19

List Elżbiety Barszczewskiej do matki z 10 X 1945, napisany na firmowym niemieckim papierze Hotelu Monopol, w zbiorach PHST AT.



Scena z filmu *Mad Miernem* wg powieści Urzeshkowej, reż. Wanda Jakubowska, 1939. Od lewej: Jerzy Pichelski, Elżbieta Barszczewska i Bogusław Samborski. Zbiory Pracowni Historii Szkołnictwa AT

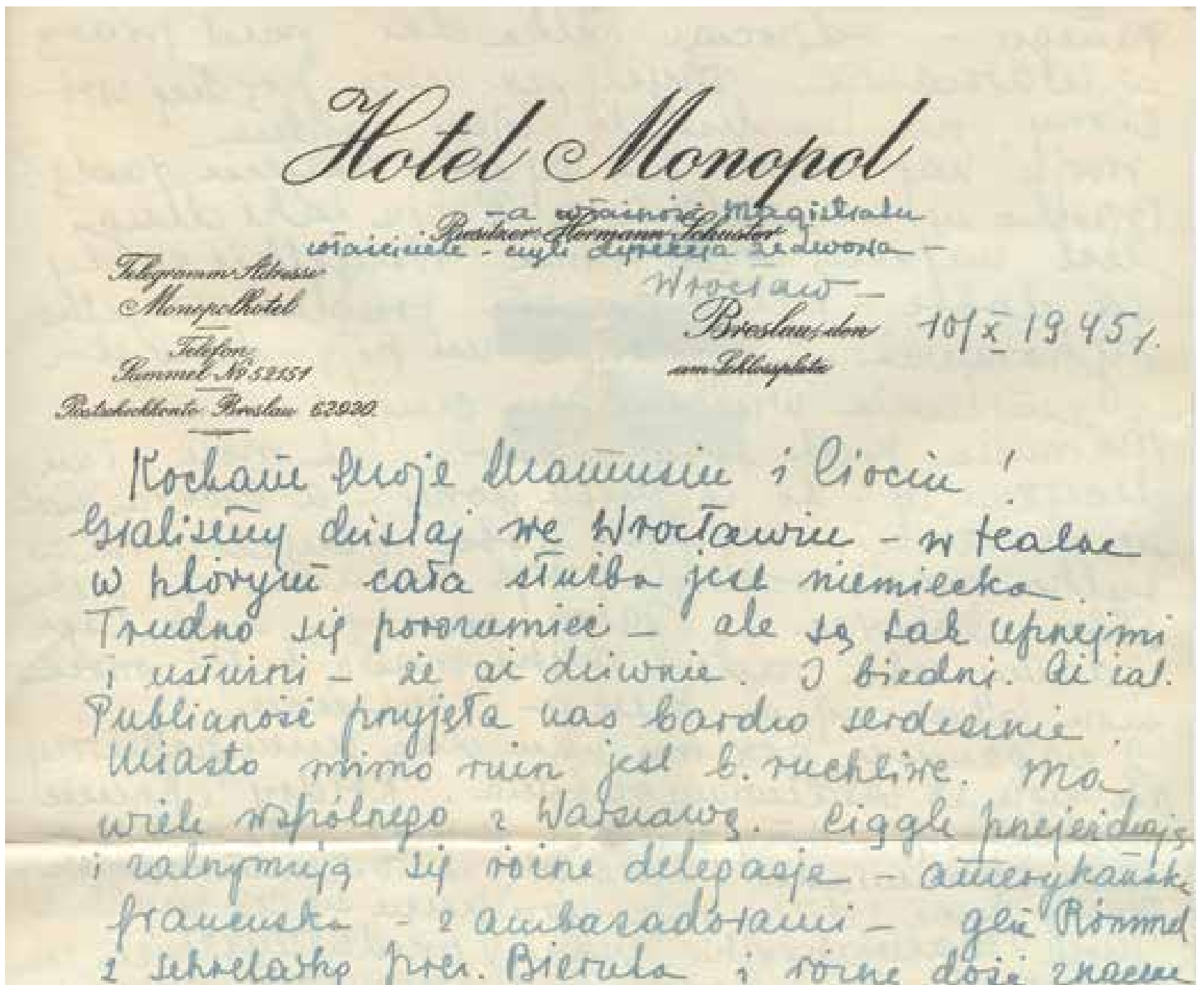
W Teatrze Polskim po wojnie

Lata wojny i okupacji Barszczewska przeżyła w Warszawie. Pracowała jako kelnerka w kawiarni U Aktorek, najpierw w Alejach Ujazdowskich, potem na Mazowieckiej. Brała udział w konspiracyjnych przedstawieniach *Irydiona* Krasińskiego w reżyserii Mariana Wyrzykowskiego i wieczorach poezji Norwida. Po Powstaniu, jak wielu warszawiaków, szukała schronienia w pobliskich miejscowościach: Milanówku, Otrębusach, Brwinowie, a na koniec w Łodzi¹⁷. Już w marcu 1945 roku wystąpiła w Teatrze Wojska Polskiego w roli Maryny w *Weselu* Wyspiańskiego, a w rocznicę wybuchu Powstania Warszawskiego – w widowisku pt. *Barykada Warszawy*. Październik i początek listopada spędzała w objeździe po Polsce z jakimś kameralnym przedstawieniem, którego tytułu nie znamy. Grała z Marianem Wyrzykowskim, wkrótce swoim mężem¹⁸, w Częstochowie i Wrocławiu, gdzie obsługa teatru była jeszcze niemiecka. „Trudno się porozumieć – ale są tak uprzejmi i usłużni – że aż dziwnie. I biedni. Aż żal” – pisała do matki¹⁹.



Ausweis Elzbiety Barszczewskiej (Srodek), 1943. Zbiory PHST AT

List Elzbiety Barszczewskiej do matki Marii Szumskiej, 1945. Zbiory PHST AT





Elżbieta Barszczewska w przedstawieniu *Barykady Warszawy*. Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, 1945. Zbiory PHST. AT

20

Z Rio de Janeiro pisała Irena Eichlerówna: „Elżuniu Droga! Dowiedziałam się teraz, że otrzymałaś nagrodę za Ofelię — nie umiem Ci wyrazić, jak bardzo się cieszę i winszuję Ci — tego zresztą, co Ci się słusznie należało, jak i Marianowi za Hamleta. Mam nadzieję, że czujecie satysfakcję — nie tylko z Waszego Juliusza, który, jak mi napisała Zosia L. [Lindorfówna] — jest śliczny! Mam o Was wiadomości zawsze, i zawsze ładne, co mi sprawia rzetelną przyjemność — niewiele my mamy powodów do radości i dumy. Przyjmijcie moje najpiękniejsze życzenia z okazji wszystkich Waszych wspólnych uroczystości — przeszłych, obecnych i na pewno wielu przyszłych — smutno mi głęboko, że nie mogę podziwiać osobiście Twojej pięknej Ofelii, Elżuniu — ale robię to z oddali całym sercem. Całuję Was troje bardzo gorąco. Lena”. List z 11 VIII 1947 w zbiorach PHST AT.

Jej pierwsze wielkie role z lat 40. były kontynuacją repertuaru poetyckiego, w którym zastąpiła przed wojną. W dramatach Juliusza Słowackiego zagrała Dianę w *Fantazym* (dwukrotnie, w Łodzi i w Warszawie) i tytułową Lillę Wenedę w przedstawieniu Juliusza Osterwy, przygotowanym na otwarcie Teatru Polskiego w zrujnowanej stolicy. Była też Elektrą w *Orestei* Ajschylosa i Ofelią w *Hamlecie* Shakespeare’a, gdzie w roli tytułowej wystąpił Marian Wyrzykowski (oboje zostali nagrodzeni na Festiwalu Szekspirowskim, 1947)²⁰. W latach 50. zastąpiła rolę Infantki w *Cydzie* Corneille’a, Salomei w *Horsztyńskim* i Amelii w *Mazepie* Słowackiego. Znacznie później koroną heroin romantycznych Barszczewskiej stanie się Maria Stuart w sztuce Friedricha Schillera, królowa piękna i szlachetna, pokonana i jednocześnie zwycięska (1976). Chyba jednak najgłośniejszą rolą Barszczewskiej na scenie Teatru Polskiego, któremu pozostała wierna aż do śmierci²¹, była Ibsenowska Nora, uosabiająca różne odcienie kobiecości; najpierw kobieta-zabawka w rękach męża, potem kobieta wyzwolona, która zdobywa się na sprzeciw w obronie swojej godności i wolności. Rola była przebogata w psychologiczne niuansy i wywołała powszechny zachwyty (1958)²². Kiedy czytam recenzje z ról Barszczewskiej, mogę wskazać słowa-klucze, jakimi próbowano określić naturę jej aktorstwa. „Wiotka”, „liryczna”, „przezycista”, „zna sekret poetyckości wiersza” i „gra postaci nieskalane brudami życia”, ale „nie pozbawione namiętności i uczuć”. Krytyk Maria Czanerle zauważyła: „ona te swoje bohaterki, przecie kobiety z krwi i cięta, w jakimś sensie uszlachetnia; jej klasyczna uroda i peten wytworności sposób bycia, jakaś od wewnątrz płynąca harmonia ruchów i gestów, wy-

21

Wyjąwszy trzy sezony 1962/63–1964/65, spędzone w zespole Teatru Narodowego za dyrekcji Kazimierz Dejmka.

22

„Była to Nora z prostych tylko, rozczarzonych uczuć” – napisał Jan Kott.

23

M. Czanerle, *Panie i panowie teatru*, Warszawa 1971, s. 29.

24

„Zanosilo się, że zagra znakomitą rolę, ale w czasie prób poprosilem ją, aby zrezygnowała z rozegrania roli na zasadzie »słodkiej Elżuni«, aby przydała Raniewskiej te cechy, które determinują jej zachowanie w przeszłości i obecnie, a nade wszystko zmysłowość. W końcowej fazie prób Raniewska Barszczewska była również kobietą drapieżną, podekscytowaną erotycznie, pociągającą. Na premierze, zgodnie z oczekiwaniami wielbicieli, których widać zawieść nie mogła – Barszczewska ukazała Raniewską jako osobę, która zachodzi w ciążę poprzez niebiański pocałunek, złożony przez kochanka na jej czole (podaje za: M. Raszcwka, „Teatr Narodowy w Warszawie 1949–2004”, Warszawa 2005, s. 114–115).

25

Barszczewska brała udział w amerykańskich występach Mieczysława Ćwiklińskiej w sztuce *Drzewa umierają stojąc* Casony.

wotują być może ów sentyment, a także podziw i szacunek dla postaci kreowanych przez Barszczewską²³. Niejednokrotnie, idąc może za podseptem reżyserów, aktorka próbowała zmienić ten wizerunek. Bywało, że bez powodzenia, jak w roli Raniewskiej w pierwszym powojennym *Wiśniowym sadzie*, którą krytycznie wspominał dyrektor Kazimierz Dejmek²⁴. Zagrała też groźną Rożę w *Lilli Wenedzie*, i starzejącą się, samotną oraz pozbawioną złudzeń, „komiczną i wzruszającą” malarkę Hanę w *Nocy iguany* Williama (reżyserował Aleksander Bardini). Jako pełna autoironii Nieznajoma w *Jakiej mnie pragniesz* Pirandella, prowadziła z otoczeniem wyrafinowaną grę na granicy prawdy i zmyślenia. Jej pani Alving w *Upiorach* Ibsena, pozornie bezbronna, delikatna i krucha, miała w sobie wielką wewnętrzną siłę, zrodzoną z bezgranicznej miłości do syna. Podobnie – Rollisonowa w *Dziadach* w inscenizacji Adama Hanuszkiewicza (1978).

Rejestr ról zagranych przez Elżbietę Barszczewską w Teatrze Polskim zmniejszył się znacząco w latach 70. i 80.; coraz częściej grała tylko jedną rolę w sezonie, albo i rzadziej. Artystka znakomita, dysponująca świetnym warsztatem i doświadczeniem, była w swoim macierzystym teatrze na pewno zbyt rzadko obsadzana i nie wykorzystana (uwarunkowania i zawitości tej sytuacji to temat dla przyszłego monografisty Barszczewskiej...). Ale, mimo iż coraz rzadziej pojawiała się na scenie, publiczność o niej pamiętała. Także ta na emigracji. Kiedy w roku 1971 przyjechała do Chicago, wybitny pisarz i krytyk Tymon Terlecki powitał ją słowami: „Droga, zawsze śliczna, zawsze godna podziwu...”²⁵. A w tej pochwalie zawarto się bardzo wiele: uznanie dla wybitnej artystki i dla kobiety, której życie prywatne nie dostarczało pożywki dla plotki, i nigdy nie było otoczone aurą skandalu.

Barbara Osterloff – krytyk teatralny i historyk teatru, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii literatury polskiej. Profesor nadzwyczajny w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza oraz prorektor tej uczelni w kadencji 2008–2012. Autorka książki *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komarowską* (2004) i dwutomowej monografii naukowej *Aleksander Zelwerowicz* (2011).

Elżbieta Barszczewska w roli Nory w dramacie Henrika Ibsena, Teatr Polski w Warszawie, 1958. Fot. F. Myszkowski. Zbiory PHST AT



TEATR ABSURDU PO TEATRZE [CZĘŚĆ DRUGA]

Pavel Landovský, czyli absurd stosowany totalitarnie

Ferdynand Waniek to bohater czechostowackich jednoaktówek z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Występował on w utworach wielu dramatopisarzy¹, ale jego właściwym twórcą jest Václav Havel. „Kim jest więc Ferdynand Waniek? Postać pisarza czy dramaturga, umieszczonego na indeksie w czasach »normalizacyjnej« polityki państwa totalitarnego, wywodzi się z osobistych doświadczeń Václava Havla, aczkolwiek jej tożsamość ma właściwie dwa bieguny. W dramatach Havla Waniek jest wynikiem stylizowanej, a także ironicznej zabawy autora z *alter ego*. Havel co prawda wyposażył tę postać w niektóre cechy własnego charakteru [...], ale też poprzez ostrą stylizację i przerysowanie sprowadził ją do określonego typu”³.

W sztuce *Areszt* (1983) Pavla Landovský’ego (ur. 1936) świat jest dla Wańka czymś w rodzaju sceny, na której rozgrywają się mało zrozumiałe dla niego wydarzenia. On znajduje się niejako na zewnątrz, obok rzeczywistości. Świadczy o tym chociażby fakt, iż akcja sztuki, na początku, doskonale się bez niego odbywa. Więźniowie – Pejchl, Soumar, Hornak i Matte – siedzą oto w celi i próbują uzyskać możliwość nielegalnego dostępu do tytoniu. W związku z tym muszą zrobić dziurę w ścianie za umywalką. Wymaga to od nich kolejno: uniesienia umywalki, wyjęcia spod niej rury, zrobienia za jej pomocą dziury, no i, rzecz jasna, „filowania przy judaszu”. Stwarza to doskonałą okazję do wprowadzenia elementów komediowych, farsowych, a nawet cyrkowych do świata przedstawianego utworu. Pierwsze pojawienie się Wańka jest prawie niezauważalne – „bardzo powoli się wlecze i jakoś z trudem chodzi” (s. 259)⁴. Nieporadność, ograniczenie ruchów nie ma w tym przypadku oddźwięku dramatycznego. W większym stopniu konstytuuje komizm postaci, który spotęgowany zostanie chwilę później:

WANIEK (wymawia z francuska „r”) Proszę, panie dowódco, ja nie robię tego specjalnie... W magazynie wyfasowałem pantofle, co najmniej cztery numery za duże.

PERFUM Waniek, nie pajacuj, trzeba to było zgłosić podczas raportu. Ruszaj się i żadnych protektów. (s. 259)

1

Pavla Landovský’ego (*Remanent* oraz omawiany *Areszt*), Pavla Kohuta (*Atest, Degrengolada, Safari*), Jiří’ego Dienstbiera (*Przyjęcie*).

2

L. Jungmannová, *Wańkowskie paradoksy*, oprac. A. Ziemiańska, w: *W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czecheskich dysydentów*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008, s. 8.

3

Wszystkie cytaty za: P. Landovský, *Areszt*, przeł. T. Grabiński, w: *W roli głównej Ferdynand Waniek. Antologia sztuk czecheskich decydentów*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008. Numeracja stron w nawiasach obok cytatów.

4

Ciekawe, że przedstawione powyżej, „wańkowskie” spojrzenie inteligenta ma tyle wspólnego z prawdą, co równie idealizacyjne (choć z zupełnie innej perspektywy) spojrzenie członka partii, wierzącego w komunizm Pejchla z jego formułką zaklinającą niejako rzeczywistość: „to wszystko to tylko uleganie zachodniej propagandzie”.

5

Można chyba uznać, że Matte stanowi odbicie postaci Wańka. Obaj są odizolowani od rzeczywistości. Pierwszy w wyniku fizycznej niepełnosprawności, drugi natomiast, przez coś w rodzaju kalectwa mentalnego, polegającego na niezdolności przedstawienia systemu myślenia z torów idealizujących na tory realistyczne.

6

Gdyby użyć terminologii filmowej, można by nazwać sztukę Kane swoistym remakiem teatralnym tragedii Eurypidesa, Racine'a i innych. Jednak z zastrzeżeniem, jakie wobec tego pojęcia wysunął Jameson, pisząc o filmie Lawrence'a Kasdana *Zar cięła*: „termin »remake« jest tu wszakże o tyle anachroniczny, że dziś nasza świadomość istnienia poprzednich wersji utworu [...] jest już jedną z głównych, konstytutywnych części struktury filmu – innymi słowy, w ramach rozmyślnie konstruowanej intertekstualności widz jest wmontowanym w ową strukturę elementem efektu estetycznego, a także operatorem nowej konotacji »przeszłościowości« i pseudohistorycznej głębi, w której historia stylów estetycznych zajmuje miejsce »prawdziwej« historii” [F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 20].

7

Wszystkie cytaty za: S. Kane, *Miłość Fedry*, przeł. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9. Numeracja stron w nawiasach obok cytatów.

Komizm budowany jest tutaj na specyficznym – arystokratycznym – sposobie wymawiania litery „r” przez Wańka. Nie przystaje on zupełnie do sytuacji oraz otoczenia, w jakim bohater się znalazł, i nie tyle świadczy w związku z tym o jego wysokiej kulturze osobistej, jego wykształceniu (choć o tym także), ile raczej o tym, iż ma on mocno ograniczone poczucie rzeczywistości. Rozbawienie może również wzbudzać późniejsze zachowanie prześladowanego pisarza, kiedy to próbuje naśladować więzienny slang, oglądając książki znajdujące się w celi. Wyraźnie widoczna obcość bohatera jednoaktówki w świecie aresztu wynika na razie z nieprzystawalności formy. Później jednak okaże się, że również w sferze treści, humanistyczne poglądy Wańka znacznie odstają od brutalnej, komunistycznej rzeczywistości:

Soumar Spójrz na Mattego [...]. W zeszłym tygodniu miał rozprawę, dostał trzy lata, a przy tym ten facet, biegły sądowy, co tłumaczył przed sądem język głuchoniemych i Matte miał mu czytać z ust, był biegłym od czeskiego! Matte ciągle mówił mu tym ich językiem migowym, że go nie rozumie, a ten bydlak przetłumaczył sądowi, że Matte się przyznaje, więc wlepili mu parę lat – i załatwione. [...] Wyrok został napisany bez żadnego błędu, wraz z opinią biegłego tłumacza przysięgłego z języka migowego. Tylko uwaga, tu maty drobiazg – Matte to Węgier. Hehehe. [...] (s. 282–283)⁵

Interesującym, stale przewijającym się w *Areszcie*, motywem jest szeroko, nieraz po genetowsku, rozumiany teatr czy teatralizacja. Znamienne, że po raz pierwszy motyw ten pojawia się wyraźnie wraz z przyjściem Wańka do celi. Pisarz przyniósł ze sobą duży zapas papierosów i chętnie się nimi dzielił, więc wspomniane już wydtubywanie dziury w ścianie po to, aby uzyskać dostęp do tytoniu, traciło sens. Więźniowie jednak nie zarzucają swojego projektu. Jest on dla nich czymś zbliżonym do rytuału – każdy z nich ma w nim przydzieloną rolę, odbywa się w wyznaczonych rytmem życia w areszcie godzinach, składa zawsze z tych samych czynności. Rzecz jasna, nie należy doszukiwać się tutaj zbyt ścisłych związków pomiędzy Landovským a Genetem. Landovský pokazał po prostu, że nawet bezsensowna sekwencja zachowań jest w sytuacji zamknięcia jakąś formą spędzania czasu, zabijania go, a przez to wartą wykonywania. Ciekawą postacią, w kontekście poruszanego właśnie tematu, jest głuchoniemy Matte. Z racji swojego kalectwa żyje jakby we własnym świecie⁶. Jedyńm sposobem komunikowania się ze współwięźniami, jakim dysponuje, jest pantomima. Pantomima, a nie język migowy. Matte przede wszystkim lubi się bowiem powygłupiać, w pierwszym rzędzie zaś udawać boksera. Inscenizuje sobie pojedynki na ringu, ale także na otaczających go ludzi patrzy często jak na bohaterów nie do końca przez siebie rozumianego spektaklu. Tak dzieje się, na przykład, gdy na korytarzu słychać serię z karabinu oraz tupanie, a Waniek, Soumar i reszta zaczynają barykadować się w celi. Te niepokojące odgłosy pochodzą z planu filmowego. Są więc udawaniem, symulacją. Żeby uczynić sytuację jeszcze bardziej groteskową, kręcony właśnie obraz nosi tytuł *Wyzwolenie Pragi*. Iluzyjność życia (nie-życia?) w systemie komunistycznym podkreśla dodatkowo finał *Aresztu*. Waniek budzi się oto z krzykiem:

HORNAK Jesteś cały mokry, Waniek. Co ci się straszego śniło?

WANIEK Będziecie się śmiali, ale śniło mi się, że jestem zamknięty w kryminale!!! (s. 297)

Postać Wańka nie służy rozwinięciu akcji, tylko jej pogłębieniu. To wraz z jego przybyciem pojawiają się w rozmowach więźniów tematy dotyczące polityki, socjalizmu oraz funkcjonowania w nim człowieka. Waniek to katalizator refleksji, jego myślenie – często

przez swoją naiwność po prostu śmieszne – stanowi dla rzeczywistości zwierciadło, w jakim odbija się ona w całej swojej ohydzie, niedorzeczności i bezwzględności.

Sarah Kane, czyli pełnia pustki

Sarah Kane (1971–1999) to absurdysta, który się wściekł. To dlatego światy przez nią kreowane nie przyglądają się ze spokojem własnej agonii, nie czekają cierpliwie na swoich Godotów, nie bawią się bezsensownie ułożonymi dialogami. Zamiast tego miotają się konwulsyjnie, wśród przekleństw, przemocy oraz seksu w bezgranicznym gniewie na niedorzeczność i pustkę istnienia. Starają się ją wypetnić, wybebeszając człowieka; w jego trzewiach szukając czegoś, co dawniej nazywano duszą, a co pozwalało uwierzyć w głębszy sens egzystencji.

Bohaterowie absurdystów z pokolenia Becketta mieli do dyspozycji teatr jako narzędzie służące do przeciwstawienia się absurdowi. Oparcie, które, paradoksalnie, tylko go potęgowało. Kane również próbuje, w *Miłości Fedry* (1996), wykorzystać mechanizm teatru w teatrze. Różnica polega jednak na tym, że wyprowadza ona teatr niejako poza tekst. Sam tytuł sugeruje, iż będziemy mieć do czynienia z pewną wersją mitu o drugiej żonie Tezeusza, zakochanej w swym pasierbie – Hipolicie, posiadającego długą teatralną tradycję zapoczątkowaną przez Eurypidesa, podejmowaną zaś między innymi przez Racine'a. To na grze z tą tradycją buduje Kane znaczenie swojej sztuki⁷. Bez tego kontekstu to dość banalny obraz patologicznej rodziny. Szlachetne skądinąd uczucia sprowadzone w niej zostały do kilku reakcji fizjologicznych – „w zaciemnionym pokoju Hipolit ogląda telewizję. [...] Je hamburgera [...]. Pociąga nosem. Zbiera mu się na kichnięcie i pociera nos, żeby je powstrzymać. Nadal kręci go w nosie. Rozgląda się po pokoju i bierze do ręki skarpetkę. Starannie się jej przygląda, a następnie smarka w nią. [...] Bierze do ręki inną skarpetkę, przygląda się jej i odrzuca. Bierze jakąś inną i obejrzwawszy ją uznaje, że jest odpowiednia. Zakłada ją sobie na członek i onanizuje się. Orgazm nie sprawia mu najmniejszej przyjemności” (s. 57)⁸.

W czasach Eurypidesa czy Racine'a grzech, zbrodnia, nieczyste namiętności znajdowały swój finał w bezlitosnej, lecz zastużonej, a przez to sprawiedliwej karze. Oczyszczała ona świat ze zła. Kane pokazuje natomiast, iż napięcie pomiędzy dobrem a złem, miłością a nienawiścią, lojalnością a zdradą, w przeszłości stymulujące wyobraźnię kolejnych pokoleń artystów, dziś nie stanowi już nawet erotycznej podniety. Najlepszym tego dowodem są słowa Hipolita wypowiedziane zaraz po tym, jak Fedra odbyła z nim stosunek oralny – „No proszę. I po tajemnicy” (s. 65). Jądro tragedii straciło w utworze Kane wymiar metafizyczny, a i fizyczny, jak można sądzić po zachowaniu Hipolita – chłopak podczas stosunku z macochą zajada stodycze i patrzy w telewizor – jest w nim raczej efektem zwykłych reakcji organizmu niż działaniem prawdziwych żąd, domagających się zaspokojenia. Bohaterowie *Miłości Fedry* są znudzeni – sobą (znają się przecież już



tysiące lat), swoją historią (od wieków odtwarzaną od nowa), swoim mitem (tak często opowiadany, że wypowiedzianym do końca, „wygadany do cna”, jak powiedzieliby Szewcy ze sztuki Witkacego). Wchodzą przeto w swoje role na zimno, z przyzwyczajenia i bez przekonania. Bardzo dobrze widać to w dialogu Hipolita i Strofy ze sceny piątej, czyli tuż po stosunku z Fedrą:

STROFA Zgwałciłeś ją [Fedrę]?

HIPOLIT Nie wiem. Co to znaczy?

STROFA Czy miałeś z nią stosunek?

HIPOLIT Aha. Rozumiem. Czy to ma jakieś znaczenie? [...]

STROFA Tak.

HIPOLIT Dlaczego? (s. 67)

Hipolit zdaje się nie przykładać zbytnej wagi do prawdziwości zarzutów Fedry (kobieta chciała się oddać swojemu pasierbowi, o żadnym gwałcie nie może być mowy). A ich bezpodstawność ma przecież znaczenie. Według mitu bowiem Hipolita oskarżono niestusznie. I właśnie bezzasadność sta-

wianych mu zarzutów jest jednym z czynników konstytuujących tragiczny los chłopaka oraz, w szerszej perspektywie, jego rodu. U Kane jednak, i jest to ważne przesunięcie względem mitycznej historii, nie istnieje żadna racja, dla której prawda miałaby być czymś różnym od nieprawdy. Hipolitowi nie chce się walczyć z kłamstwem, ponieważ oznaczałoby to nadanie wartości jego życiu. Obojętnie zatem uznaje oskarżenie macochy, co pozwala akcji wygenerować dalsze, nie tragiczne już, ale po prostu brutalne, wydarzenia.

HIPOLIT Wiedziata, wiedziata, że ją kochasz. Nie masz się za co obwiniać.

STROFA Powiedziałeś jej o nas.

HIPOLIT To obwiniaj mnie.

STROFA Powiedziałeś jej o Tezeuszu.

HIPOLIT Tak. Obwiniaj mnie. [...]

STROFA Powiedz, że tego nie zrobisz.

HIPOLIT Ona mówi, że tak i nie żyje. Uwierz jej. Wszystkim będzie łatwiej. [...] Mało kto dostaje taką szansę. To nie są bzdety, gadżety, bibeloty. To nie są pierdółki.

STROFA Zaprzecz temu. Zaczęły się rozruchy.

HIPOLIT Wreszcie jakieś życie. [...]

STROFA Nie jesteś gwałtciem. Nie mogę w to uwierzyć.

HIPOLIT Ja też nie. (s. 69)

Zwróćmy uwagę na dwa ważne aspekty myślenia Hipolita. Po pierwsze, żąda on od Strofy, aby ta uznała go winnym gwałtu. „Wszystkim będzie łatwiej” – mówi. Łatwiej o tyle, że będą wiedzieli, jak się zachować. Mit, bo przecież cały czas poruszamy się w jego obszarze, wymusi na nich wykonanie kary na synu Tezeusza. Niezależnie od tego, jak przedstawiła go w swoim utworze Kane, a przedstawiła go jako odpychającego, objadającego się hamburgerami i stodyczkami, onanizującego się, perwersyjnego typu – jest on w momencie kaźni niewinny; kaźni, co ważne, opartej na kłamstwie. Historia wraca tu zatem do mitologicznych początków. Mitologicznych bez mitologii jednak, ponieważ nie kieruje nią zewnętrzna, nadprzyrodzona siła sprawcza, nawet nie chęć zemsty odrzuconej kobiety, lecz znudzenie, rezygnacja, depresyjna, autodestrukcyjna apatia Hipolita. Wyrwać go z niej może jedynie jakieś wielkie, bezprecedensowe wydarzenie. Na przykład rozruchy. „Wreszcie jakieś życie” – komentuje wiadomość przekazaną przez Strofę. Chłopak prowokuje wydarzenia krwawe, gwałtowne, brutalne, żeby wykrzesać z nich litość i trwogę. Zamiast nich przylatują sępy, ale to i tak Hipolitowi wystarczy: „Gdyby takich chwil było więcej” (s. 75).

Dramatyzując mitologiczną historię, Sarah Kane pokazała, iż współcześnie mit jest już niemożliwy. Jego bohaterowie są zdegenerowani. Tragedia z kolei rodzi się nie z konieczności, a z wyboru znudzonych i zmęczonych protagonistów. Odarta została ze swojej wielkości, ze swojego sensu – „Boga nie ma. Bóg nie istnieje [...]. Nie mogę grzeszyć przeciwko Bogu, w którego nie wierzę” (s. 71). Jest tylko

teatrem. Teatrem o korzeniach genetowskich. Silne pragnienie rozptynięcia się w tym, co zakazane, w zbrodni, perwersji i okrucieństwie, okazuje się w nim kaprysem. Wywołuje on słaby dreszcz podniecenia. Przypomina ono o namiętnościach zdolnych dawniej wstrząsać posadami świata, który dzisiaj tak boleśnie okazuje się pusty.

W napisanym tuż przed samobójczą śmiercią Kane, *Łaknąć* (1999), cierpienie spowodowane ową pustką osiąga ekstremalne natężenie. Nie ma w nim postaci w tradycyjnym rozumieniu – brak nawet spisu osób, poprzedzającego zazwyczaj właściwy tekst sztuki. Są tylko litery oznaczające głosy, które mówią swoje kwestie. Zrezygnowano również z dialogu. Poszczególne wypowiedzi pojawiają się jakby obok siebie:

C Dla mnie umartaś.

B Napisałem w testamencie, Jak to spieprzycie będę was nękać przez resztę waszego pieprzonego życia.

C On stale za mną chodzi. (s. 72)⁹

Tylko czasem, niejako przez przypadek, zazębiają się one, tworząc dłuższe lub krótsze sekwencje o logicznej konstrukcji i przyczynowo-skutkowym powiązaniu, co nie znaczy, że budują porozumienie pomiędzy mówiącymi:

B To bardzo ładne. Czy zrobisz coś takiego dla mnie?

M Robię to ze skorupki po jajkach i z betonu.

B Czy zrobisz coś takiego dla mnie?

M Beton, farba i skorupki po jajkach.

B Nie pytałem z czego to robisz, pytałem czy zrobisz coś takiego dla mnie.

M Zawsze kiedy jem jajko przyklepam tutaj skorupkę i pryskam spray'em. (s. 75)

Istotna jest tutaj również sprawa interpunkcji, którą stosuje się niezgodnie z regułami gramatyki. Wypowiedzi dostrajają się bowiem nie do zasad językowych, lecz do rytmu myślenia. *Łaknąć* jest zapisem procesów odbywających się w jaźni artystki, w jej podświadomości (pisarka leczyła się psychia-

trycznie). Poszczególne głosy nie tyle wypowiadają się na scenie czy na kartach dramatu, ile w głowie Kane. Są one w istocie jednym głosem rozbitym, by tak rzec, na trzy tony – „przezań myśleć o sobie ja, myśl my [...]. Mówi o sobie w trzeciej osobie bo duma nie pozwala jej pogodzić się z tym, że jest kim jest, ani uznać, że ona to ona” (s. 75–86). Trzeba w tym miejscu zwrócić uwagę na silne skojarzenia

Sztuki Petera Handke, Michela Vinavera, Pavla Landovskiego i Sarah Kane są związane, niekiedy bardzo ściśle, z dziełami Becketta, Ionesco czy Geneta – jeżeli nie z ich literą, to na pewno z duchem. Jednak są to artyści niemieszczący się w gronie dramatopisarzy, których w klasycznym studium Teatru Absurdu opisał Martin Esslin. W roku 1965 Adam Tarn pytał: Czy teatr absurdu ma przyszłość? Pierwszy redaktor „Dialogu” widział ją w utworach Harolda Pintera. Tutaj są one celowo pominięte. Wpływ absurdystów na dramaturgię nie ogranicza się tylko do bezpośrednich uczniów bądź naśladowców, ale sięga dalej, aż do naszych czasów.

z *Nie ja* Becketta. Różnice są oczywiście znaczne: Kane nie dąży w swoim utworze do wyrażenia treści uniwersalnych, wręcz przeciwnie, są one ściśle powiązane z jej osobą. Ponadto u Becketta rozbicie jaźni dokonywało się w obszarze języka jednej postaci, która rozsadzana była przez głosy pochodzące z podświadomości, w *Łaknąć* mamy natomiast do czynienia z procesem odwrotnym – trzy głosy dążą do scalenia się w jedną tożsamość. Sytuacja w *Nie ja* wreszcie była silnie osadzona w realistycznych okolicznościach przestuchania, mieliśmy podany opis wyglądu sceny, spis osób. U Kane rzućni jesteśmy od razu na głęboką wodę jej wyobraźni czy, precyzyjniej, jej choroby. Słowem, mamy wrażenie, że utwór Becketta to dzieło przygotowane na chłodno, o przemyślanej kompozycji, sztuka Kane zaś to ekspresjonistyczny obraz jej zmagania z samą

sobą. *Łaknąć* to nie *Nie ja*, ponieważ nie ma w nim żadnego „ja”. Są tylko one – głosy, nigdy niemilkające, niedające spokoju swoim słowotokiem echa fragmentów wypowiedzi, układające się w mało sensowny dialog, chaotyczną, niepotrafiącą się do końca sformułować myśl.

Czy Teatr Absurdu ma przyszłość?

„Słowem, na pytanie: czy teatr absurdu ma przyszłość – odpowiadam: tak, ponieważ się skończył. To znaczy: absurdalność naszego życia ukazuje się nam w innym świetle, odkąd przestaliśmy wierzyć w nienaruszalność praw – ludzkich i fizycznych. Świat, jaki oglądaliśmy, gdyśmy w te prawa wierzyli, był absurdalny”¹⁰. Powyższe słowa Adama Tarna dotyczą twórczość Harolda Pintera. Sądzę jednak, że odnieść je można do dorobku wszystkich omówionych przeze mnie dramaturgów, piszących po pokoleniu Becketta i Ionesco. Absurd w wydaniu *Czekając na Godota*, *Lekcji* czy *Pokojówek* skończył się, trwa natomiast nadal w swojej nieskończoności. Cały czas, jak widzieliśmy, przejawia się w języku (Handke, Vinaver), w nedorzeczności sytuacji (Landovský), w jakie wpycha ludzi chory system polityczny bądź egzystencja jako taka. Absurd zastąpił Absolut (Kane). Wyjaśnia wszystko, ponieważ nie wyjaśnia niczego, demaskując sens jako bezsens, ustanawia zarazem bezsens jedynym możliwym sensem. Polega on, jak sądzę, na pozbawionym nadziei, lecz mimo to niez mordowanym konstruowaniu efemerycznych światów, w których panuje ład. Rozpadają się one bardzo szybko, ale przez te krótkie chwile, w których istnieją, obowiązuje w ich ramach porządek, natomiast absurd zostaje na moment anulowany. Nie zmienia to faktu, iż człowiek, z całą jego mądrością, inteligencją, osiągnięciami cywilizacyjnymi, ewolucyjnym oraz technicznym rozwojem, skazany jest na permanentną niepewność własnego istnienia, na funkcjonowanie w Świecie, który nie został stworzony, ale który co chwila jest stwarzany, a który przez to jest taki, jakby go w ogóle nie było. Można w tym jednak znaleźć jakieś pocieszenie, ulgę, szansę na nabranie sił przed kolejnym starciem z Lewiatanem albo z jego następnym wcieleniem. I tak będzie, przynajmniej do czasu ustalenia nowego, stałego, niepodważalnego Porządku metafizycznego – „będą nam kiedyś niezbędne nowe wartości”, notuje Nietzsche w swoich, *nomen omen*, *Zapiskach o nihilizmie*¹¹. Inna sprawa, że perspektywa ta wydaje się nie tyle nawet odległa, co absurdalna.

Rys. Sara Tchorek

8

Wszystkie cytaty z S. Kane, *Łaknąć*, przeł. I. Libucha, „Dialog” 2000, nr 1. Numerację stron podaję w nawiasach obok cytatów.

9

A. Tarn, *Czy teatr...*, op. cit., s. 108.

10

F. Nietzsche, *Zapiski o nihilizmie* (z lat 1885–1889), przeł. G. Sowiński, w: *Wokół nihilizmu*, red. G. Sowiński, Wydawnictwo A, Kraków 2001, s. 104.

Rok 2011 przez Sejmik Województwa Mazowieckiego ogłoszony został Rokiem Władysława Skierkowskiego (1886–1941). Dobrze, że przypominano osobę, której działalność do dziś ma wpływ na muzykę i muzykologię polską.

WŁADYSŁAW SKIERKOWSKI

Gdy tuż przed I wojną światową pewien młody kapłan jechał bryczką do parafii, którą miał objąć w Myszynie w Puszczy Kurpiowskiej, nikt nie przewidywał, że właśnie otwiera się nowy rozdział w polskiej folklorystyce. Oryginalna kultura i sztuka mieszkańców Puszczy Myszynieckiej była bowiem nieznaną, a jej twórcy strzegli swej odrębności i cenili izolację. Szczególny zbieg okoliczności spowodował, że otworzyli się przed młodym wikarym – Władysławem Skierkowskim. Potrafił on nie tylko zyskać ich szacunek odwagą i mądrością w czasie wielkiej wojny 1914–1918, ale i przyjaźń za zrozumienie dla ich osobliwych zwyczajów i za podziw dla ich niezwykłych śpiewów. Trzeba było bowiem wielkiej otwartości, muzykalności i wrażliwości artystycznej, by w tamtych czasach docenić poetykę i egzotyczny artyzm archaicznych śpiewów kurpiowskich.

Władysław Skierkowski, syn rolników ziemi mławskiej, wprawdzie od dzieciństwa zdradzał wielką muzyczną wrażliwość, ale muzyczne wykształcenie zdobył dzięki wyjątkowemu uporowi i determinacji¹. Po ukończeniu szkoły elementarnej uczył się muzyki wprawdzie u Antoniego Nowackiego, pro-

ZAPOMNIANY ODKRYWCA FOLKLORU KURPIOWSKIEGO

wadzącego parafialny chór w Mławie, a następnie w Płocku u księdza Eugeniusza Gruberskiego – cenionego organisty, kompozytora i nauczyciela muzyki w seminarium duchownym. Powołanie kapłańskie – w pewnym sensie – odkrył dzięki muzyce, kształcąc się najpierw pod kierunkiem księdza Gruberskiego w tajnej szkole organistów w Płocku (1903–1904), a potem przyjmując tamże posadę organisty w kościele seminaryjnym św. Jana Chrzciciela. Taka droga muzycznej edukacji, chórzysta – organista – chórmistrz, była wówczas dla niezamożnych, muzycznych chłopców dość typowa². W rozbiorowej Polsce Kościół był, jak wiemy, instytucją pełniąca (obok duszpasterstwa) szereg

funkcji edukacyjno-wychowawczych i kulturotwórczych o szerokim zasięgu społecznym. Wydaje się, że podobnie szeroko widział swą rolę młody kapłan Władysław Skierkowski, rozpoczynając w 1912 roku pracę w mazowieckiej parafii w Dzierzgowie³. Jednak skierowanie go rok później do Myszyna w Puszczy Kurpiowskiej było dla niego wyjątkowo trudnym wyzwaniem.

Z informacji zawartych w IV tomie *Mazowsza* (1888, Kraków) Oskara Kolberga wiemy, że mieszkańcy Kurpiowszczyzny nie cieszyli się zbyt dobrą opinią, jakkolwiek dziś o tym się raczej nie pamięta. To ludność Mazowsza wymyśliła nazwę Kurp, będącą pogardliwym określeniem butów z tyka, w których

1

Władysław Skierkowski był jednym z siedmiorga dzieci rolników ze wsi Głuźek, jego rodzice mieli kilkunastohektarowe gospodarstwo.

2

Wielu niezamożnych, uzdolnionych muzycznie chłopców zdobywało tak – od kilku stuleci – muzyczne wykształcenie; znakomitym przykładem może być Józef Haydn.

3

Dane biograficzne dotyczące edukacji i początków pracy kapłańskiej zaczerpnęłam z książki ks. M. Grzybowskiego *Ksiądz Władysław Skierkowski 1886–1941*, wydanie I, Myszyniec 1999.

4

W wydaniu przez O. Kolberga w 1888 roku czwartym tomie *Mazowsza* (podtytuł *Mazowsze stare. Mazury. Kurpie*; t. 27 *Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga*) znalazły się wprowadzić informacje o Puszczy Kurpiowskiej i jej folklorze, jednak kilka zamieszczonych melodii nie daje wyobrażenia o oryginalnych śpiewach puszczańskich.

chodzą dzikusy z puszczy. O jej mieszkańcach krążyły fantastyczne opowieści, wynikające z faktu, iż ta, żyjąca w naturalnej izolacji i słabo znana, grupa etniczna miała odrębną gospodarkę (myślistwo, bartnictwo, smolarstwo), sztukę, gwarę i stroje. Swoistość zwyczajów nie była wówczas dobrze widziana, zwłaszcza że mieszkańcy puszczy mieli rozwinięte poczucie tożsamości połączone z dumą i niezależnością, rzadką u ludzi niskiego stanu; puszczaczy należeli do królewskiej, co zapewniało im większe swobody. Stynęli z talentów strzeleckich (o strzelcach kurpiowskich głośno było już w czasach wojen polsko-szwedzkich, a stawę ugruntowali

przekonywać ogół, że Podhalanie nie są niemuzycalni⁵). Wywiedziony z folkloru „polski idiom muzyczny” – znak rozpoznawczy nurtu narodowego muzyki romantyzmu i neoromantyzmu – dotyczył formuła tańców ludowych, takich jak polonez, mazur, kujawiak czy krakowiak. Uznane za typowe dla Mazowsza, Wielkopolski, Krakowskiego czy Kujaw rytmy i tańce regionalne po procesie standaryzacji zyskały status tańców narodowych. To one były głównym środkiem stylizacji w kompozycjach, którym przypisywano charakter narodowy.

W pierwszej połowie XIX wieku Chopin dał genialną syntezę właściwości muzycznych folkloru tanecz-



Olga Pasiecznik i Ars Nova

5

Kleczyński podkreślał w znakomitym artykule *Zakopane i jego pieśni* (*Echo Muzyczne i Teatralne* 1883, nr 1, którego był redaktorem naczelnym), że Podhalanie są muzycalni, jakkolwiek będąc ludem dzikim „jako ich góry”, miarkować swych uczuć nie potrafiać, przez co ich śpiewy także są dzikie i nie należy do nich stosować zwykłych miar estetycznych.

podczas powstań narodowych i ekspedycji elekcyjnych). Odrębność życia i kultury Kurpiów, w tym muzyki, nie była wówczas przedmiotem dokumentacji ani badań⁴; wymagano to bowiem zyskania zaufania ludzi od wieków żyjących w niedostępnych borach i nieskorych do otwierania się przed przybyszami. Tak więc wyjątkowa w XIX wieku – głównie dzięki 33 tomom *Ludu... i Obrazów etnograficznych* Oskara Kolberga – znajomość polskiego folkloru nie dotyczyła dwóch bodaj najciekawszych subregionów: Kurpiowszczyzny i Podhala. (Przypomnę, że „odkrycie” góralszczyzny dokonano się nieco wcześniej, to jest w ostatnich dekadach XIX wieku, między innymi dzięki klimatyczno-zdrowotnym walorom gór; zastugi Tytusa Chałubińskiego i jego przyjaciół, w tym Jana Kleczyńskiego i Ignacego Jana Paderewskiego, w badaniu muzyki Podhalań docenione były w pierw przez nielicznych, którzy długo musieli

nego tych regionów (z modalizmami melodycznymi i manierą wykonawczą rubata włącznie), ujawniając jego bogactwo oraz oryginalność regionalnej specyfiki. Jednak nie dotyczyła ona muzyki mieszkańców gór i puszczy. Wyrosłe na romantycznym micie zainteresowanie ludową literaturą i pieśnią – jako źródłem swoistości narodowej kultury – dotyczyło muzyki dopasowanej do kanonu estetycznego tamtych czasów. Nawet mazurki Chopina – w odróżnieniu od podziwianych polonezów w stylu briliant – dla wielu odbiorców były zbyt dziwaczne; na przykład w Anglii zupełnie nie zyskały powodzenia. Potrzeba tworzenia muzyki narodowej w charakterze, zwłaszcza gdy nie stało Chopina, zaowocowała rozkwitem repertuaru salonowego, to jest stylizacji ludowych pieśni tanecznych, głównie polonezów i mazurów. Józef Sikorski, ceniony krytyk muzyczny, żalił się na zalew i schematyzację tego repertuaru



6

Adolf Chybiński (jeden z twórców polskiej muzykologii uniwersyteckiej we Lwowie 1912 roku, profesor historii muzyki, znawca i propagator muzyki najnowszej, zwłaszcza Szymanowskiego, badacz instrumentów muzycznych Podhala i autor transkrypcji nagrań skrzypcowych Bartusia Obrochty – legendarnego zakopiańskiego skrzypka) jest autorem relacjonującej te wydarzenia broszurki *Karol Szymanowski a Podhale* (1980, Warszawa). Dodam, że nie wszyscy autorzy podzielają w pełni wersję Chybińskiego (patrz artykuły w „Polskim Roczniku Muzykologicznym” 2007–2008).

7

W latach 1928–1934 Towarzystwo Naukowe Płockie wydało cztery zeszyty *Puszczy kurpiowskiej w pieśni* zawierające zapisane przez Władysława Skierkowskiego śpiewy kurpiowskie reprezentujące nieznaną, oryginalną repertuar z centrum puszczy. Z przeszło dwóch tysięcy zapisów w wydanych wówczas zeszytach znalazło się 688 pieśni. Przyniesiony tu cytat podaje za książeczką Wojciecha Woźniaka *Pieśni kurpiowskie* (Łomżyńska Oficyna Wydawnicza 1989, Łomża); różni się on szczegółami od zamieszczonego we wspomnianej biografii ks. Michała Grzybowskiemu, co nie musi dziwić, jako że Skierkowski wspominał to wydarzenie nieraz].

8

Puszcza Kurpiowska ..., op. cit.

9

Podaje za: W. Woźniak, *Pieśni kurpiowskie*, op. cit., s. 20.

w drugiej połowie XIX wieku. Trudno się dziwić, że młody Karol Szymanowski odczuwał wyraźną niechęć do tak pojmowanej muzyki narodowej i stronił od folkloru do końca wielkiej wojny. Jednak około 1920 roku następuje przełom – pobyt Szymanowskiego na Podhalu pozwala mu odkryć witalne, nieco „barbarzyńskie” piękno i prawdę sztuki Podhala: muzycznej, poetyckiej i tanecznej. W 1923 roku (to jest od wesela pięknej i muzycznej góralki Heleny Rojówny i literata Jerzego Rytarda, przywodzącego na myśl inne wesele unieśmiertelnione w literaturze polskiej) rozpoczyna Szymanowski pracę nad baletem *Harnasie*, zakończoną premierą w Pradze 1935 roku. Jednak komponowanie przerywa, gdy Adolf Chybiński przywozi mu zeszyt świeżo wydanej (1928) *Puszczy Kurpiowskiej w pieśni* Władysława Skierkowskiego. Te pieśni były praw-

10

Puszcza Kurpiowska ... op. cit. Także Mateusz Gliński – redaktor miesięcznika „Muzyka” – uważał dokumentację folkloru Kurpiów za „sensacyjną” ze względu na jego piękno i bogactwo [*Dziennik Płocki*], 28 stycznia 1929).

11

Wydane jako „*Wesele na Kurpiach*”, widowisko ludowe w 4-ech obrazach ze śpiewami i tańcami, Płock 1933 (patrz omówienie w: *Książdz Władysław Skierkowski ...*, op. cit., s. 55 oraz reprodukcje plakatów, listów, stron tytułowych i fragmentów rękopisu, s. 127–140).

12

Innym owocem tych wystąpień był projekt Witolda Doroszewskiego – wybitnego językoznawcy – utworzenia w 1933 roku stacji badań naukowych dorzecza środkowej Narwi [*Książdz Władysław Skierkowski ...*, op. cit., s. 45].

dziwym objawieniem, co odnotował w listach zarówno Adolf Chybiński, jak i Szymanowski⁶. Niemal z marszu tworzy on dwa chyba najwybitniejsze cykle pieśni: *Sześć pieśni kurpiowskich* na chór a cappella (1928–1929) oraz *12 pieśni kurpiowskich* op. 58 na głos z fortepianem (1930–1932). I tak w ślad za odkryciem oryginalnej muzyki kurpiowskiej poszło sportretowanie tego folkloru w muzyce Szymanowskiego.

Przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku oznaczał więc zasadnicze zmiany w muzyce polskiej oraz poszerzenie tak zwanego polskiego idiomu muzycznego, zwłaszcza że Szymanowski rychno znalazł kontynuatorów. Już nie tylko efektowna rytmika taneczna, ale także archaiczne formy pentatoniczne i wolne melizmatyczne melodie o nieregularnych frazach i smętno-tesnym wyrazie stały się przedmiotem muzycznej stylizacji. Wymagało to gruntownej zmiany nastawienia i estetyki, co nie było procesem ani łatwym, ani szybkim. O temperaturze rozgorzałej w okresie międzywojennym batalii o prawdziwą sztukę narodową, zarazem współczesną i uniwersalną, świadczą zachowane listy oraz polemiki prasowe Szymanowskiego między innymi ze Stanisławem Niewiadomskim czy Piotrem Rytlem. Możemy dziś tylko pozazdrościć autorom zaangażowania i szerokiego odzewu tej debaty o sztuce wysokiej oraz kulturze narodowej i europejskiej.

Władysław Skierkowski, młody ksiądz działający na prowincji, chyba od razu poznał się na oryginalnym pięknie muzyki i poezji ludowej Kurpiów (to jest gwary oraz poetyki operującej symbolami i metaforami). W każdym razie we wstępie do *Puszczy kurpiowskiej w pieśni* tak wspomina on podróż do myszyńskiej puszczy⁷: „Było to w roku 1913. Naznaczony wtedy byłem na wikariusza do Myszyńca [...]. Nastrojony minorowo przez konfratrów jechałem bardzo smutny. Jeszcze więcej się rozrzewniłem, kiedy wjechałem na szerokachny piaszczysty gościniec i ujrzałem przed sobą liczne wydmy piaszczyste, bagna i olbrzymie, ciemne lasy. Gorzko robiło się na duszy i różne czarne myśli do głowy napływały. Aż tu naraz mija mnie ktoś. Patrzę, jedzie

Kurp i dwa młodziutki „ksiatuski” – kurpianeczki – skromnie, ale pięknie ubrane [...]. Odetchnąłem. Zdawało mi się, że w tej puszczy najwyższej srokę lub puszczyka zobaczę [...]. Radość moja granic nie miała, kiedy usłyszałem smutną, jak tylko może być smutną ta Puszcza Kurpiowska, i rozciągnęła, jak ciemne bory i lasy, a tak miłą i swojską, i tak dziwnie ujmującą za serce melodię pieśni *Leć głosie po rosie*. [...] Kurpiak się oddał, głos Kurpianeczek cichł coraz bardziej, aż wreszcie znikł w ciemnościach lasu, a ja wstuchany [...] pomyślałem sobie: Mój Boże! Jakżesz Ci wdzięczny jestem, żeś mi przeznaczył placówkę w tak ciekawej okolicy”⁸.

Zapisywanie śpiewów tak zwanych leśnych nie było proste w odniesieniu do folkloru tak oryginalnego tonalnie i melodycznie, ametrycznego, wykonywanego w tempie rubato z licznymi ozdobnikami i melizmatami. Skierkowski, starając się o wierność dokumentacji i pojmując pieśń jako całość poetycko-muzyczną, uwzględniał w zapisach oryginalną gwarę. Jej urok i walory brzmieniowe docenił też Szymanowski, który w liście do Stanisława Wiechowicza tak komentował wydawanie swych *Pieśni kurpiowskich* na chór a cappella: „Obawiam się trochę korekt i to jedynie ze względu na dziwną kurpiowską gwarę, która jest tak śliczna i oryginalna, że chciałbym ją zachować w druku *intacte*”⁹. We wstępie zaś do *Pieśni kurpiowskich* na głos z fortepianem dziękował Skierkowskiemu: „Niech mi wolno będzie na tem miejscu wyrazić Czcigodnemu Autorowi słowa nie tylko już najgłębszego uznania dla Jego tak pięknej i wartościowej pracy, lecz także szczerzej wdzięczności za udostępnienie nam – muzykom polskim – tego, tak mało dotychczas znanego, a tak niezmiernie bogatego źródła **najpiękniejszej być może** polskiej ludowej pieśni”¹⁰. Trzeba zaznaczyć, że oba cykle pieśni Szymanowskiego tworzą dramaturgiczne całości i ujawniają bogactwo znaczeń obrzędowych śpiewów oraz kurpiowskiej liryki mitosnej.

Skierkowski dostrzegł też w ludowych obrzędach dramat archaiczny i nowoczesny zarazem, archetypiczny treściowo, w którym uczestniczy cała niemal wspólnota (choć scenariusz obrzędowy wyznacza poszczególnym osobom różne role w danym czasie), przestrzegając „odwiecznego” wzoru, ale i zakładając osobiste odczytywanie sensu uniwersalnych symboli. Mądrość i znaczenia wesela – będącego dramatem dotyczącym podstawowych spraw i ról w życiu człowieka oraz źródeł wspólnoty – wyrażane są słowem, śpiewem, muzyką i tańcem, strojem i rekwizytami (wianek, różga, czepek, chleb). Prostota i naturalność, czystość i prawda tej swoistej dramaturgii ujawniona została szerokiemu kręgowi odbiorców przez inscenizacje wesela autorstwa Skierkowskiego¹¹. Był to nieoczekiwany owoc prezentacji przez księdza Skierkowskiego jego prac dotyczących zwyczajów i folkloru Kurpiów na posiedzeniach Towarzystwa Naukowego Płockiego w latach dwudziestych¹². Kierownik Towarzystwa Aleksander Maciesza zachęcił Skierkowskiego do opracowania tego obrzędu na scenę. Dzięki uczestniczeniu w życiu i obrzędach Kurpiów Skierkowski

mógł wiarygodnie przygotować inscenizację tego obrzędu, prawdziwą i zwięzłą. Niebywale powodzenie tego spektaklu, przygotowanego pieczołowicie pod kierunkiem Skierkowskiego przez zespół Teatru Regionalnego w Płocku (pod dyrekcją Tadeusza Skarżyńskiego) w 1928 roku, świadczy zarówno o szczególnym zapotrzebowaniu na taki rodzimy teatr, jak i o sile oddziaływania oryginalnych pieśni, tańców i scenariusza wesela. Setki przedstawień w całej Polsce¹³ były swoistym fenomenem w życiu teatralnym czasu międzywojennego. Tadeusz Boy-Żeleński w „Kurierze Porannym” szukając wyjaśnień tego zjawiska (i „dotaczając do chóru pochwał”) docenił autentyczność tego opracowania i „czysty stosunek do teatru”. Polegał on na uniknięciu banalizacji poprzez wzmocnienie dramaturgii jakimiś autorskimi wtrętami: „przedziwny element teatralny tkwi w samej obrzędowej stronie wesela na wsi (...), przydać tu jakąkolwiek bajeczkę znaczyłoby rzecz ostateczną”¹⁴.

Tak więc prowadzona przez Władysława Skierkowskiego konsekwentnie i z przekonaniem praca dokumentująca folklor Kurpiów zaskakująco szybko zaczęła wydawać owoce zarówno na niwie naukowej (wspomniane rozważania etnomuzykologiczne Adolfa Chybińskiego w jego recenzji *Puszczy Kurpiowskiej w pieśni*, odczyty etnograficzne na posiedzeniach TNP czy inicjatywy językoznawcze Witolda Doroszewskiego), jak i teatrologicznej oraz muzycznej. Odkrycie piękna kurpiowskich śpiewów oznaczało ewolucję estetyki, a genialne stylizacje Szymanowskiego oznaczały nowy etap w dziejach muzyki polskiej i światowej.

i Pawła Łukaszewskiego. Życiorys Skierkowskiego przedstawił ksiądz prof. Michał Grzybowski – autor bardzo rzetelnej biografii *Ksiądz Władysław Skierkowski 1886–1941*¹⁵. Wyjątkową rolę Karola Szymanowskiego w odczytywaniu istoty stylu archaicznych śpiewów kurpiowskich oraz ich osobliwej poetyki i symboliki przedstawiła autorka tego tekstu na przykładzie jego *Sześciu pieśni kurpiowskich* na chór a cappella (1928–1929) oraz *12 pieśni kurpiowskich* op. 58 na głos z fortepianem (1930–1932). Są one zaliczane – obok *Króla Rogera* i *Stabat Mater* – do najwybitniejszych dzieł ostatniego okresu jego twórczości, zwanego „folklorystyczno-narodowym”¹⁶ (nazwa ta nie oddaje w pełni uniwersalnego charakteru tych kompozycji należących do kanonu europejskich arcydzieł XX wieku). Katarzyna Szymańska w referacie *Kurpiowskie fascynacje Andrzeja Panufnika* scharakteryzowała rolę kurpiowskiego folkloru w jego dorobku, wskazując między innymi na szczególną przestrzenność tych utworów i ich osobliwą, brzmieniową aurę. Stanisław Dąbek wnikliwie przeanalizował różne sposoby traktowania ludowego autentyczności przez Stanisława Moryto w jego chóralnych *Pięciu pieśniach kurpiowskich* z 1997 roku. Ważnym dopełnieniem referatów poświęconych wybranym przykładom inspiracji kurpiowskich w muzyce polskiej był panel *Ks. W. Skierkowski – odkrywca folkloru kurpiowskiego*. Prowadzony przez Piotra Dahliga, etnomuzykologa, wieloletniego kierownika Archiwum Fonograficznego Instytutu Sztuki PAN, zaprezentował stan wiedzy o zbiorach Skierkowskiego i o folklorze Kurpiów oraz wyniki prac badawczych, wydawniczych i upowszechnie-



Zabawy Kurpiów

Wiele imprez kulturalnych uświetniło obchody siedemdziesiątej rocznicy śmierci księdza Władysława Skierkowskiego w obozie w Działdowie w sierpniu 1941 roku. Swoistym podsumowaniem obchodów była zorganizowana 23 października 2011 roku w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie konferencja *Skierkowski a muzyka polska połączona z koncertem*.

Szczególny charakter tej konferencji polegał na syntetycznym ukazaniu różnych aspektów i dzisiejszej oceny wartości dokonań Skierkowskiego od strony teoretycznej oraz artystycznej: muzycznej, tanecznej i obrzędowo-dramatycznej. Prowadząca obrady Mieczysława Demska-Trębacz zwróciła uwagę na fenomen folkloru kurpiowskiego, odkrytego dzięki publikacjom Skierkowskiego, inspirującego wielu czołowych kompozytorów polskich XX wieku, od Karola Szymanowskiego począwszy, przez Andrzeja Panufnika, Kazimierza Sikorskiego, Witolda Rudzińskiego, Tadeusza Maklakiewicza, po Tadeusza Bairda, Witolda Lutostawskiego oraz Stanisława Moryto

niowych prowadzonych między innymi przez Jacka Jackowskiego i Weronikę Grozdev-Kołacińską. Wstępem do panelu była wypowiedź księdza Zbigniewa Jaroszewskiego, proboszcza parafii w Myszyńcu, popularyzującego i kontynuującego dzieło wielkiego poprzednika. Konferencję zakończył koncert *W hotdzie Ks. Władysławowi Skierkowskiemu*, prowadzony przez Mieczysława Olendra – prezesa Warszawskiego Oddziału Związku Kurpiów. Była to muzyczno-taneczna ilustracja też i prezentacja głównego przesłania konferencji – uznania trwałych zasług Władysława Skierkowskiego dla kultury polskiej,

13

5 lipca 1928 roku wszystkie stacje nadawcze Polskiego Radia transmitowały *Wesele na Kurpiach* [Ksiądz Władysław Skierkowski..., op. cit., s. 67]

14

Przedruk w „Dzienniku Płockim” 1928, nr 204, s. 3 [podaże za *Ksiądz Władysław Skierkowski...*, op. cit., s. 71]



15

Liczącą 101 stron pracę, wydaną w Myszyńcu w 2011 roku, dopełniają liczne kolorowe zdjęcia i kserokopie rękopisów Skierkowskiego.

16

Król Roger (1918–1924) jest właściwie dziełem zamykającym drugi okres twórczości zwany symboliczno-impresjonistycznym; jego ostateczny kształt (muzyka i libretto) był szczególnie, osobistą syntezą świata wartości chrześcijańskich i greckiego antyku dokonaną przez Szymanowskiego już w czasie jego zasadniczych przewartościowań dotyczących sztuki (trzy artykuły poświęcone tym zagadnieniom znajdują się w „Polskim Roczniku Muzykologicznym” 2007–2008).

poczynając od oryginalnego, ciągle odkrywanego kurpiowskiego folkloru, po muzykę poważną, teatr obrzędowy i taniec współczesny czy wreszcie muzykę folkową, będącą odczytywaniem przez młodych oryginalnego piękna i mądrości kurpiowskich śpiewów. Niestabnąca owocność dokonań Skierkowskiego polega bowiem między innymi na tym, że do dziś kolejne pokolenia kompozytorów, tancerzy, muzyków i etnomuzykologów na różny sposób odczytują żywotność i inspirującą siłę folkloru mieszkańców Puszczy Kurpiowskiej. Zapisane przez Skierkowskiego na początku XX wieku śpiewy, w oryginalnych formach niekiedy już nieistniejące, nie tracą nic na wartości. Tak widzieli to w każdym razie muzycy ludowi i profesjonalni (Olga Pasiecznik i Natalia Pasiecznik, wybitne odtwórczynie Szymanowskiego *Pieśni kurpiowskich* na głos z fortepianem), tancerze (Warszawski Teatr Tańca interpretujący ruchem *Pieśni kurpiowskie* S. Moryto), muzycy folkowi reprezentujący różne nurty i ci specjalizujący się w muzyce dawnej (Jacek Urbaniak i Ars Nova). Na niezwykle bogaty, różnorodny, a jednak spójny program koncertu złożony się pieśni ludowe oraz inspirowane folklorem Kurpiów, wykonywane przez zespoły ludowe Kurpie, Myszyńiec oraz Kurpiowszczyzna (kierownictwo artystyczne Zdzisław Ścibek), grupę śpiewaczą z Kurpiowskiego Zespołu Folklorystycznego Carniacy z Gminy Czarnia (kierownictwo artystyczne Witold Kuczyński), Mariolę Ogniewską

(solistka) i Orkiestrę Kurpiowską z Lelisa (kierownictwo artystyczne Jan Kania i Anna Ogniewska), zespół śpiewaczy Monodia Polska (kierownictwo artystyczne Adam Strug), teatr tańca współczesnego Warszawski Teatr Tańca (kierownictwo artystyczne Aleksandra Dziuros), Weronikę Grozdew-Kotacińską (śpiew ludowy), Rafała Grozdewa (tenor), Justynę Stępień (sopran), Ewę Pelwecką (fortepian), Małgorzatę Szarlik-Woźniak (skrzypce), Martę Maślanek (cymbaty), Sylwią Świątkowską (fidel płoćka), Bartłomieja Pałygę (basetla, śpiew alikwotowy), Wojciecha Pulcyna (kontrabas), wreszcie Olę Pasiecznik (sopran) i Natalię Pasiecznik (fortepian) oraz Apolonię Nowak, ludową śpiewaczkę występującą między innymi z zespołem Ars Nova (kierownictwo artystyczne Jacek Urbaniak). Gorące przyjęcie tego koncertu dobitnie świadczy, że jest wielkie zapotrzebowanie na taką sztukę.

J. Katarzyna Dadak-Kozicka – dr hab., prof. UKSW i UMCF, antropolog muzyki (m.in. *Folklor sztuką życia. U źródeł muzyki*, Warszawa, IS PAN 1996) i teoretyk edukacji muzycznej (m.in. autorka polskiej adaptacji koncepcji Zoltána Kolálya *Śpiewajże mi jako umiesz*, Warszawa, WSiP 1992); przewodnicząca Sekcji Muzykologów ZKP (1997–2001, i od 2003), redaktor naczelny „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”, członek redakcji „Musicology Today”.

Joanna Cieřlik-Klauza

JERZY MAKSYMIAK

30
KSIĄŻKI



SZKIC DO PORTRETU

Jerzy Maksymiuk – dyrygent, kompozytor, wizjoner nowego wykonawstwa muzycznego, a przede wszystkim perfekcjonista w każdej dziedzinie życia artystycznego. Podziwiany za temperament, skuteczność działania i talent. Uzdolniony, pracowity, uparty w dążeniu do celu. W tym, co wydawałoby się niezmiennie, odnajduje nowe wartości. Bywa nieobliczalny, szalony, ale zawsze intrygujący.

Jak coś leży mi na sercu, najlepiej potrafię to ujawnić za pomocą muzyki. Dzięki niej ukazuję część swego świata.

Jerzy Maksymiuk

W pracy twórczej Maksymiuka – podobnie jak w codziennym życiu – nie ma miejsca na rutynę. Z wrażliwością dziecka potrafi cieszyć się rzeczami małymi, czerpie siłę ze zmian zachodzących w przyrodzie i ze spotkań z ludźmi. Lubi poznawać nowe miejsca, rozmawiać z nieznanymi o przepisach kulinarnych, zbiera bezużyteczne drobiazgi i pamiątki z różnych stron świata. Te fascynacje nie pozostają bez wpływu na jego sztukę. W interpretacjach muzycznych za każdym razem inaczej patrzy na te same nuty. Zaskakuje ciekawymi kompozycjami, poszukuje stylów i nowych form wypowiedzi. Podobnie jak oryginalne stroje i miejsca pobytu, zmienia muzyczne interpretacje. Opracowane przez niego partytury zdradzają zmysł analityczny oraz niezwykłą wrażliwość na detale. Pomimo błyskotliwej kariery i spektakularnych sukcesów nie popadł w rutynę. Jego artystyczne wizje są intrygujące a spojrzenie na sztukę wciąż świeże.

Białystok

Jerzy Jan Maksymiuk urodził się 9 kwietnia 1936 roku w Grodnie. Po kilku latach los rzucił go do Białegostoku. Wychowywał się w starej dzielnicy Bojary, pełnej drewnianych domów otoczonych sadami. Jego dom rodzinny mieścił się przy ul. Stojnickiej. Miał tam wielu kolegów, z którymi całymi dniami grał w piłkę nożną. **Ojciec** – Roman – grał amatorsko na skrzypcach. „[...] **miał spory wkład w moje muzyczne wykształcenie. To on mnie za-**

Ojciec miał spory wkład w moje muzyczne wykształcenie. To on mnie zaprowadził do szkoły i zakazał grać w piłkę.

prowadził do szkoły i zakazał grać w piłkę. Miał wyrysowaną klawiaturę na papierze i grał wirtualnie. Ojciec miał masę zdolności w sobie, imał się, czego mógł, i pchał mnie do szkoły muzycznej. To w zasadzie on pierwszy zobaczył mój talent. Nie był wykształcony w tym kierunku, ale miał intuicję i wiedział doskonale, że warto grać. Pamiętam, że później w domu pojawił się stary fortepian. Lubitem, kiedy przychodził do nas znajomy pianista, który na co dzień grał w kawiarni. Tak że już w dzieciństwie przesiąknęłam muzyką, która była w moim otoczeniu. Lubitem zespół mandolinowy Edwarda Ciuk-szy, sam grałem ze stuchu *Lekką kawalerię* i *Czerwone maki*. Przychodziło do domu towarzystwo, a ja grałem [...]”. Marzeniem chłopca było stać się

Moje predyspozycje w czasach szkolnych nie były w rękach, nie w biegłych palcach, ale widocznie w głowie.

w przyszłości pianistą, dlatego ćwiczeniom poświęcał każdą wolną chwilę.

Białystok – pierwszy kontakt z muzyką

W Białymstoku od 1936 roku działał, stworzony przez siostry Frankiewicz, Instytut Muzyczny, który po wojnie został upaństwowiony, a następnie – jako Państwowa Szkoła Muzyczna – został włączony do Zespołu Placówek Kształcenia Artystycznego. Szkołą kierowała przez 47 lat Helena Frankiewicz, filarami szkoły zaś były jej siostry, Zofia i Jadwiga. Do pierwszej uczęszczano na lekcje fortepianu, druga uczyła między innymi solfeżu. Siostry uczyły także gry na instrumentach smyczkowych, dętych, śpiewu, muzyki kameralnej i przedmiotów teoretycznych. Do tej szkoły dziewięcioletniego Jurka przyprowadzili rodzice. Miał już podstawową wiedzę muzyczną, nie musiał zaczynać programu od pierwszej klasy. Zakres siedmioletniej podstawowej szkoły muzycznej przerobił w cztery i pół roku. Robił zadziwiające postępy, z lekcji na lekcję uczył się całych utworów

na pamięć, nie dotykając klawiatury, potrafił błędnie grać ze słuchu. Zofia Frankiewicz nieraz podkreślała, że nie spotkała ucznia o podobnych predyspozycjach. Grał dla przyjemności koncerty skrzypcowe Vivaldiego, bez przerwy improwizował na fortepianie. Jako nadzwyczajnie zdolny uczeń brał udział w uroczystościach i koncertach organizowanych w fabrykach czy szpitalach. „Uczyłem się gry na fortepianie pod okiem Zofii Frankiewicz. Ceniłem ją bardzo, bo jako nauczyciel ubierała się w strój koncertowy i grała pełne recitale. To nawet dziś nie jest takie zwyczajne. Rzadko którego pedagoga stać na granie koncertów. Pamiętam jak wszyscy na nie czekaliśmy... Ale najbardziej prawdziwe rozeznanie moich zdolności miała Jadwiga. Od początku uważała, że nie za bardzo mogę zostać pianistą. **Moje predyspozycje w czasach szkolnych nie były w rękach, nie w biegłych palcach, ale widocznie w głowie**”.

Autorytetem dla młodego ucznia szkoły muzycznej był Jan Tarasiewicz, który świetnie orientował się we współczesnym życiu muzycznym. Utrzymywał kontakty z wybitnymi muzykami, między innymi znał Sibeliusa. W majątku Tarasiewicza w Szyndzielu koto Sokółki gościł w drodze do Paryża Sergiusz Rachmaninow. Z okazji tak nadzwyczajnej wizyty Tarasiewicz kupił dwa fortepiany. Jerzy Maksymiuk bywał w jego domu w Białymstoku. Spędzał z nim długie godziny na rozmowach o muzyce. Tarasiewicz pierwszy przepowiedział mu karierę dyrygenta. „W tych czasach byłem we wszystkim spóźniony. Za późno trafiłem do szkoły, liceum skończyłem za późno. Pan Tarasiewicz w jakimś sensie przygarnął mnie, był dla mnie autorytetem. To był niezwykle wykształcony człowiek. Znał wielkie wykonania muzyczne. Odkrywał przede mną postacie ze świata muzyki. Dzięki niemu poznałem interpretacje wspaniałego węgierskiego pianisty tamtych czasów, który fenomenalnie grał Liszta. Był nim György Cziffra. Tarasiewicz imponował mi przede wszystkim tym, że sam pisał świetną muzykę. Ja też byłem oddany komponowaniu, więc byliśmy kolegami po fachu. Różnił nas wiek, ale łączyła wielka pasja i miłość do muzyki. To był olbrzymiej wiedzy człowiek. Zaprowadził mnie do radia, kiedy miałem 12 lat i tam grałem. Zachwycał się moim talentem i traktował mnie jak prawdziwego muzyka. Chodziłmy na długie spacerunki na lotnisko, a on opowiadał mi o Rosji carskiej, o carycy Katarzynie – świetnie znał historię. Fascynowała go muzyka Rachmaninowa i ta, która nastąpiła po Rachmaninowie. Być może właśnie dzięki Tarasiewiczowi tak kocham muzykę Wschodu. Bo dla mnie kilka taktów Rachmaninowa przeważa całą muzykę Brahmsa. Tę muzykę rozumiem. On uczył mnie z wielkim oddaniem i traktował z szacunkiem. Byłem tym, który pisał muzykę współczesną, on muzykę dawną. I nie lubił tego, co ja piszę. Ale dzięki tym różnicom mieliśmy zawsze o czym dyskutować”.

Warszawa – liceum muzyczne

Za sprawą Jana Tarasiewicza Maksymiuk przyjechał do Warszawy na egzamin do liceum muzycznego.

Grono pedagogów zaskoczył umiejętnością improwizowania na fortepianie. Został zakwalifikowany od razu na III rok. Umiejętności rozwijał pod okiem Ireny Kirjackiej, która prowadziła go przez wszystkie lata szkoły średniej. **„Kirjacka wzięła mnie w ryzy i była dla mnie wielkim autorytetem**. Pracowała ze mną przede wszystkim nad techniką, od nowa ustawiała mi palce. Z dzisiejszego punktu widzenia nie było to zupełnie konieczne. Nie ma we współczesnej pianistce tego rosyjskiego legata. Ja kwadratowy, z małymi rękami, traciłem na to olbrzymią ilość czasu. Uległem jej, bo ona była dla mnie wielkim autorytetem. Dopiero po latach, patrząc

Kirjacka wzięła mnie w ryzy i była dla mnie wielkim autorytetem.

na koncert Horowitza, zauważyłem, że to było bez sensu. Żadnego legata z rosyjskiej szkoły, a jaka muzyka? Ale Kirjackiej również zawdzięczam inne rzeczy. Rozbudziła we mnie wrażliwość na muzykę. To ona zaprowadziła mnie pierwszy raz do Filharmonii Narodowej na koncert Prokofiewa, którego muzyki zupełnie nie rozumiałem. To było dla mnie szuru buru. Uważałem wtedy, że pisana przeze mnie muzyka jest trochę nowoczesna, ale to co pisał Prokofiew było wówczas nie do zaakceptowania!”.

Student Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej

W lipcu 1957 roku Maksymiuk przystępuje do egzaminu pisemnego do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, wybierając temat *Charakterystyczne cechy muzyki Haydna, Mozarta i Beethovena*. Praca była wnikliwa i zdradzała zaangażowanie przyszłego studenta. Kończyło ją pełne szacunku do wielkich mistrzów zdanie: „[...] twórczość klasyków wiedeńskich jest wieczną szkołą, której tradycji powinniśmy dochować. Chwata ich geniuszom!”. Maksymiuk od początku zdumiewał wszystkich zdolnościami i pracowitością, która do dziś niezmiennie cechuje mistrza: **„Pierwszą jest pasja, za nią idzie obsesja**

Pierwszą jest pasja, za nią idzie obsesja i fanatyzm, a ja doszedłem do maniactwa.

i fanatyzm, a ja doszedłem do maniactwa. To była ciężka praca. Inni chłopcy chodzili z dziewczynami, grali w karty, a ja wciąż grałem na fortepianie. Moim marzeniem było wyjść na naleśniki na Stare Miasto, ale musiałem grać. Oni wracali ze spacerów, zasypiali, a ja wkładałem ręcznik do pianina i dalej grałem. Wymyślałem przeróżne sposoby, jak roz-



Od zawsze siebie nazywam „robotnik leśny” i wcale się tego nie wstydzę, bo nie jestem poetą w gestach.

ciągnąć sobie rękę. Wieszałem się też na drążku, żeby być wyższym i jak Janusz Głowacki chodzić na podryw na dziewczyny. Ale one mnie nie chciały. W tej samej Dziekance aktorzy byli, więc muzycy nie mieli szans”.

Maksymiuk podczas studiów mieszkał w Domu Studenta, dzieląc pokój nr 66 z Krzysztofem Jakowiczem, wieloletnim przyjacielem, który tak wspomina wspólny studencki czas: „Obaj byliśmy autsajderami, na których rówieśnicy sprawiali wrażenie wszytkowiedzących, przewyższali nas erudycją, swoim pochodzeniem i obyciem: mnie, wywodzącego się z rodziny robotniczej we Wrocławiu, i Jurka, który zjechał z Białegostoku. W obu nas była chęć przebiccia się i pewien napęd, który dynamizował nasze

poczynania zawodowe, choć różnił nas sposób osiągania celów. Jurek grał na fortepianie i uczył się kompozycji. Z chwilą, gdy odkrył naprzeciwko naszego pokoju strych, okazał się tak wspaniałomyślny, że przeniósł tam pianino, pozostawiając mi do ćwiczeń na skrzypcach pokój. Trzeba powiedzieć, że on nadał swemu doskonaleniu techniki pianistycznej wymiar wręcz katorżniczy. Owijał palce gumkami do weków i ćwiczył tak po osiem godzin dziennie, co naturalnie mogło przynieść optakany skutek i trzeba uznać za cud prawdziwy, że przy tej niestychanie ciężkiej pracy nie przeforsował mięśni. Potem zachwycony demonstrował, jak jego wzmocnione palce biegają po klawiaturze. Pianistą był fantastycznym, chociaż stale powtarzał, że ma za matą dłoń i niewystarczającą biegłość palców. Denerwował się też okropnie przed występem i nie uspokajała go świadomość, że tylko idioci nie denerwują się przed wyjściem na estradę. Uważając prawdopodobnie, że w pianistyce nie osiągnie sukcesów, o jakie mu chodziło, zaczął intensywnie myśleć o komponowaniu”.

Maksymiuk studiował kompozycję u Piotra Perkowski. Chciał się doskonalić we wszystkim, co robi. Pracował nad partyturami równie pilnie, jak nad klawiaturą fortepianu. „Lekcje moje były stale przeplatane wyjazdami profesora. Gdyby nie samodyscyplina i upór, nic by z tego nie było. Mimo to Perkowski sporo mnie nauczył. Choć ja nie bardzo wierzyłem, że ktokolwiek może mi pomoc. Wiedziałem, że do wszystkiego sam muszę dojść własną pracą. Z tego co pamiętam, byłem zawsze porównywany z Rudzińskim. Jego sposób pisania był konkretny, uporządkowany – mój luźny, jak gdyby bez formy, zbyt fantazyjny. Zdarzyło się, że grałem na egzaminie z fortepianu swoje kompozycje, ale w sumie niktogo to specjalnie nie ożywiło. Pianistę we mnie widziano na studiach – nie kompozytora. Szkoła była wówczas dość konserwatywna, jeśli kształcono to gruntownie w jednym kierunku”.

Studia pianistyczne Maksymiuk podjął w klasie profesora Jerzego Lefeld. Jego rozwój pianistyczny potwierdzały sukcesy, w tym I miejsce na Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym im. I. J. Paderewskiego (1961). „Profesor Lefeld miał taką metodę nauczania, że dzielił wszystko na małe odcinki i nie pozwalał grać dużych fragmentów muzyki. Mimo że byłem jego studentem, w tym czasie pozostawałem ciągle pod dużym wpływem Ireny Kirjackiej, która później została moją żoną. W związku z tym, że amory zawróciły mi w głowie, nie bardzo słuchałem tego, co mówił profesor. Mieliśmy różne spojrzenie na muzykę. Z Lefeldem rozminęliśmy się z w sensie upodobań i wzajemnych oczekiwań. Ale o swoich profesorach nie zapomniałem. W końcu nagrałem symfonię Lefeld a Perkowski grałem *Nokturn*”.

Dyrygent

Przypadek sprawił, że kariera Maksymiuka rozwinęła się zupełnie inaczej. Nagłe zastępstwo za pulpitem dyrygenckim zdecydowało o kolejnym kierunku studiów, który rozpoczął pod okiem Bogustawa Madeya. „Bardzo go ceniłem. To był surowy profe-

sor, konkretny, rzeczowy. Zawdzięczam mu wiele. Naprawdę dobrze uczył dyrygowania. Ja miałem też swoje atuty. Przede wszystkim bardzo dobrą pamięć. Pracowałem rzetelnie nad techniką. Profesora Madeya zadziwiło, że tak szybko uczę się partytur. Mogłem się w jedną noc nauczyć całej uwertury. A ręce mam, jakie mam. **Od zawsze siebie nazywam „robotnik leśny” i wcale się tego nie wstydzę, bo nie jestem poetą w gestach.** I nigdy nim nie będę”.

W 1969 roku Jerzy Maksymiuk skończył Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Warszawie. Miał trzy dyplomy: z kompozycji, fortepianu i dyrygentury. Zaraz po studiach został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Warszawie. Pracował tam od 1970 roku jako asystent Zygmunta Latoszewskiego. Podczas dwóch sezonów był obecny przy realizacji trzech spektakli. „Dyrygowałem *Wesele Figara*, ale szybko zrozumiałem, że ten poziom mnie nie interesuje. Złożyłem rezygnację i zacząłem grać muzykę kameralną. Stworzyłem własny zespół, Polską Orkiestrę Kameralną”. Z tą orkiestrą Maksymiuk pracował trzynaście lat, koncertując na wszystkich kontynentach. O POK nikt nie mówił inaczej jak orkiestra Maksymiuka. Osobiście prowadził przesłuchania kandydatów do zespołu, wprowadzał swoje metody i narzucał szalone tempo pracy. Zwracał uwagę na wszystkie elementy techniki, na aparat wykonawczy i muzykalność kandydatów. Dokładnie wiedział, czego chce. Dążył do perfekcji. Pracował absolutnie bezkompromisowo nad jakością dźwięku, dynamiką, frazowaniem, a jednocześnie nad tempami w utworach. „Mozolnie pracowałem nad techniką. Do dziś myślę, że na początku w muzyce technika jest najbardziej potrzebna. Jeżeli orkiestra ma problem z techniką, to nie ma mowy o żadnych wizjach artystycznych. Sprawność jest podstawą, potem jest czas na tworzenie wizji. Może dlatego udało mi się odnieść tyle sukcesów z POK? Oni mieli taką perfekcyjną technikę!”.

Na efekty nie trzeba było długo czekać. Zespół szybko zdobył uznanie publiczności. Występy POK na *Warszawskiej Jesieni* były niezapomnianymi wydarzeniami. Pojawiały się również oferty ze świata. Polska Orkiestra Kameralna bardzo szybko znalazła się w czołówce światowych zespołów, a swój sukces zawdzięczała dyrygentowi i jego odważnym interpretacjom. **Istotą sztuki dyrygenckiej Maksymiuka stała się pełna żywiołowości energetyka wykonań. Jego kreacje cechowała wielka dyscyplina formy, będąca konsekwencją niezwykle rzetelnie opracowanych partytur.** To był czas niezwykle ciężkiej pracy. Maksymiuk potrafił znaleźć odpowiednie metody, by osiągnąć ponadprzeciętny poziom. Utwory pod jego batutą zachwycały spójnością, logiką temp, a ponadto wspaniałą jakością dźwięku.

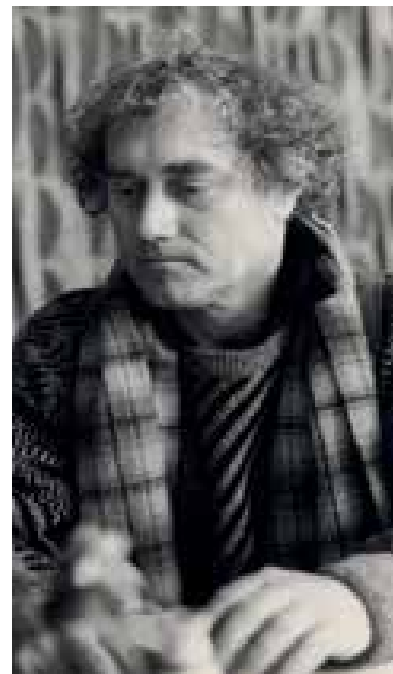
Po trzynastu latach Jerzy Maksymiuk rozstał się z POK i zaczął dyrygować jedną z najlepszych orkiestr świata – BBC Scottish Symphony Orchestra w Glasgow, której historia sięga 1935 roku. Maksymiuk był jej dziesiątym dyrygentem i najdłużej z nią współpracującym. Podczas pobytu w Szko-

cji nauczył się znakomitej organizacji pracy z orkiestrą. Otrzymał zaszczytny tytuł Dyrygenta Laureata tej orkiestry. Pierwsze jej tournée odbyło się latem w 1984 roku. (Było to tournée po Polsce, którego trasa objęła cztery miasta: Warszawę, Bydgoszcz, Wrocław i Kraków). W „Classical Music” pisano o „nowej erze orkiestry szkockiej stworzonej przez polskiego dyrygenta”. W 1990 roku University of Strathclyde w Glasgow nadał Jerzemu Maksymiukowi tytuł doktora honoris causa w uznaniu za propagowanie angielskiej i szkockiej muzyki współczesnej.

Jerzy Maksymiuk ma za sobą setki tournée. Dyrygował i dyryguje w najświetniejszych salach koncertowych świata. Komponuje z ogromną łatwością różne gatunki muzyczne, wiele lat poświęcił również muzyce filmowej. Jego dziełem jest muzyka do ponad 40 filmów pełnometrażowych i ponad stu krótkometrażowych (dokumentalnych i animowanych). Najbardziej znane to: *Jarzębina czerwona, Kopernik, Strachy, Sanatorium pod klepsydrą, Osobisty pamiętnik grzesznika*. Zadziwił i zadziwia nadal niezmierną pomysłowością.

Kompozytor muzyki filmowej

Muzykę filmową Maksymiuk zaczął komponować jeszcze podczas studiów. W kolejnych latach wypełniła ona dużą część jego działalności, przynosząc liczne sukcesy. „Pianista ze mnie ostatecznie nie wyszedł. Za mało było propozycji. Dlatego zacząłem pisać muzykę do filmów. Pisałem sporo i dobrze zarabiałem. Jako młodziak miałem białe BMW, którego karoserię projektowała kobieta. Propozycje muzyki filmowej zacząłem dostawać jeszcze podczas studiów i to tak naprawdę zdecydowało, że pianistyka



Istotą sztuki dyrygenckiej Maksymiuka stała się pełna żywiołowości energetyka wykonań. Jego kreacje cechowała wielka dyscyplina formy, będąca konsekwencją niezwykle rzetelnie opracowanych partytur.

odeszła na dalszy plan. Spędzałem całe tygodnie w studiu filmowym. Mój przyjaciel Henio Kuźniak nauczył mnie jak zrobić, żeby synchron był. Drugą osobą była Marta Broczkowska. To osoby, które mi bardzo wtedy pomagały. Jedni ciągnęli mnie do pianistyki, inni do filmu. Robiłem wszystko jednocześnie. Kiedy Kirjacka została dyrektorką szkoły, pisałem na przykład sporo muzyki dla dzieci. Dostałem za tę twórczość nagrodę Prezesa Rady Ministrów (1971). Pisałem muzykę dla uczniów szkoły, dyrygowałem nimi i jeździłem na festiwalach”.

Maksymiuk zaczynał przygodę z muzyką filmową od produkcji dokumentalnych i animacji filmowych. Współpracował między innymi z Wojciechem Je-

rzym Hasem, Czesławem Petelskim, Tadeuszem Makarczyńskim, których filmy do dziś żywo wspomina: „Maraton Makarczyńskiego. Jego ideą było nie tylko pokazanie zwycięzcy, ale również przedstawienie tych, którzy ledwo dobiegli do mety lub przerwali bieg. To był piękny film o tym, jak dostrzegać mniejsze możliwości i jak mocnym charakterem pokonać trudności. Pisałem również muzykę do jego filmu o pochodzie pierwszomajowym. Napisałem muzykę zupełnie inną niż oczekiwano. Makarczyński bał się, że wyrzucą nam tę muzykę na kolaudacji. Musiałem pracę zacząć od nowa i napisać marsz komunistyczny w stylu Dunajewskiego, który pisał muzykę do ulubionych filmów Stalina. Ze spotkań z Petelskim pamiętam jeden niezwykle wzruszający moment. Kiedy przyjechałem do Łodzi okazało się, że wszyscy z ekipy dostali pokoje w hotelu, a ja nie miałem gdzie mieszkać. Do dziś pamiętam, że Petelski oddał mi swój pokój, mówiąc: »Pokój dla kompozytora!«. Słowa te wówczas brzmiały dla mnie niezwykle dumnie, bo... pierwszy raz nazywano mnie kompozytorem. Potem nastąpiła seria filmów Petelskiego z moją muzyką, choć za swoją najlepszą z filmowych uważam tę dla Hasa. Do dzisiaj wszystko pamiętam i mogę zagrać. Po wielu latach zerwałem z filmem, bo wiedziałem, że chcę pisać inną muzykę. I jeśli tego nie zrobię, zmanieruję się. Wiedziałem, że jeśli pozostanę przy filmie to żadnym kompozytorem nie będę. W tym okresie muzyka filmowa była czymś wstydliwym. Pamiętam, jak się wtedy nazywałem. Kiedy pisałem do teatru używałem na przykład pseudonimu Barbasiewicz. Nie chciałem żeby było tam moje nazwisko”. Zafascynowany konwencją starego kina i atmosferą lat dwudziestych ubiegłego wieku, Maksymiuk podjął się zadania muzycznej oprawy filmu pochodzą-

Mania jest moim pierwszym filmem po latach. Można powiedzieć, że wróciłem do filmu.

cego z 1918 roku. Za sprawą rekonstrukcji cyfrowej i pełnej oprawy muzycznej film *Mania. Historia pracownicy fabryki papierosów* powrócił do życia, stając się nie lada gratką dla miłośników starego kina. Film nakręcony został przed ponad osiemdziesięciu laty przez węgierskiego reżysera Eugena Illésa w Niemczech. Zagrała w nim polska gwiazda światowego kina Pola Negri. Film wyświetlany był dotychczas w ramach projektu Filmoteki Narodowej w kilku zaledwie europejskich stolicach. Jednak niebawem pozna go szersza publiczność. „**Mania jest moim pierwszym filmem po latach. Można powiedzieć, że wróciłem do filmu.** Kiedy złożono mi propozycję, kupiłem od razu płytę, na której śpiewała Pola Negri. Słuchałem jej, śpiewającej swoim niskim, pełnym erotyzmu głosem. Pod wpływem silnych emocji i tego niezwykłego nastroju powstały pomysły na cały film. Przyjechałem do domu i od razu zagrałem charlestona, który oczywiście trafił do filmu”.

Joanna Cieślak-Klauza – dr nauk humanistycznych, adiunkt UMFC na Wydziale Instrumentalno-Pedagogicznym w Białymstoku, wykłada przedmioty teoretyczne. Od 2005 roku organizuje cykl seminariów i warsztatów dla nauczycieli wychowania przedszkolnego i kształcenia zintegrowanego *Wychowanie przez sztukę*. Jest nauczycielem dyplomowanym przedmiotów teoretycznych w Zespole Szkół Muzycznych w Białymstoku. W latach 1997 – 2010 związana była z regionalnym ośrodkiem Telewizji Polskiej S. A., gdzie realizowała programy o tematyce kulturalnej i prowadziła rozmowy z artystami.

Romanse, tanga, fokstroty i mistrzostwo sportowe

Muzyka rozrywkowa jest obecna nie tylko w filmach Maksymiuka. Przewija się również w jego życiu codziennym. W rodzinnym domu zaczynał od granych na pianinie tang i romansów. W czasach studenckich w Jastarni podczas wakacji grywał w kawiarni fokstroty. Był to gwarantowany, świetny zarobek. „Každy z nas za czasów studenckich – wspomina Krzysztof Jakowicz – potrzebował pieniędzy i każdy z nas korzystał z propozycji dorobienia. A Jurek był pożądanym na rynku rozrywkowym akompaniatorem. Grał na przykład jazz ze zmontowaną na kilka wieczorów – wspaniałą często – orkiestrą. Ujawniały się wówczas jego fenomenalne zdolności improwizatorskie. Tak więc, zazwyczaj w okolicy Sylwestra, można było liczyć na doptyw gotówki, którą Jurek przeznaczał na nasze wspólne doży-

mistrz musi ćwiczyć

wianie. Z drugiej strony, gdy mnie udało się zarobić parę groszy, czyniłem podobnie. Ta wspólnota finansowa dodatkowo umacniała nasze przyjacielskie stosunki, których nie mógł zepsuć nawet... całkowity brak z mojej strony zainteresowania kulturystyką, w arkana której starał się mnie usilnie mój przyjaciel wtajemniczyć. Był wtedy zafascynowany kulturystami. Na strychu straszły zamontowane przez niego najrozmaitsze urządzenia do katowania własnego ciała. Znikał tam na długie godziny, by – gimnastykując określone mięśnie – powtarzać: »**mistrz musi ćwiczyć**«. Trzeba sprawiedliwie dodać, że nie była to jedyna dyscyplina sportowa, jaką uprawiał. Znakomicie na przykład pływał. Pamiętam ze wspólnego obozu w Łagowie, jak potrafił kilkakrotnie przepłynąć tamtejsze jezioro, i to nie w najwęższym miejscu. Uwielbiał wiostować. Grał doskonale w piłkę nożną, najchętniej – naturalnie – w ataku. W tym wszystkim, co robił, szukał zawsze poziomu wyczynu.

Jego niestęchanie twórcza natura ujawniała się nie tylko w działaniach muzycznych. W czasach studenckich zaczął pisać wiersze. Mnie samego stało czymś zaskakiwało. Gdy wróciłem kiedyś po wakacjach i wszedłem do naszego pokoju w akademiku, wpadłem najzwyczajniej w świecie do szafy. Mój współmieszkaniec bowiem postanowił prze-meblować siedlisko, zmieniając porządek i funkcję przedmiotów. Poucinał nogi łóżek, meble pomalował na czerwono, a do parapetu przybił dwumetrową deskę, wystającą za okno, na końcu której stał piękny kwiat w doniczkę. „– Podoba ci się, mistrzu? – wyskakując zza jakiegoś mebla rzucił w moim kierunku na powitanie. Nie wiedząc, co odpowiedzieć w pierwszej chwili, zapytałem wskazując na kwiat: – Co to jest? – Przedłużenie pokoju – usłyszałem w odpowiedzi, jakby to było najnaturalniejsze w świecie rozwiązanie małego metrażu...”.

Fot. archiwum Jerzego Maksymiuka

Paweł Nowak to romantyk, pojmujący sztukę jako relację pomiędzy fizycznością materii konkretnych prac a tym, co ulotne, metafizyczne. To, co jest niepoznawalne, chciałby sprowadzać na ziemię. Jest romantykiem o malarskiej wyobraźni – od tego medium zaczynał swą twórczość i nadal, niezależnie od wyboru języka i tworzywa swoich prac, zdaje się komponować je na podobieństwo obrazów zamkniętych w ramach ścian galerii.

SERCE



NA PĄTYKU

Zofia Jabłowska-Ratajska

Tym razem opartą na planie wydłużonego prostokąta salę Galerii XX1 zastawił szklanymi, przezroczystymi formami – odlewami w kształcie serca umieszczonymi na cienkich jak todygi prętach. Ogród szklanych serc wyrastał półtora metra nad ziemią, na wysokości klatki piersiowej człowieka przeciętnego wzrostu. Ścianę wzdłuż tego ogrodu rzeźb przecinała czerwona, malowana barwionym woskiem linia, bliska zapisowi rytmu EKG. Na dwóch przeciwległych ścianach artysta umieścił dwa obrazy pokryte gęstą czerwienią i zapisane numerami PESEL, z jednym PESEL-em (być może autora?) po jednej stronie i wieloma różnymi cyframi po drugiej. Zapisy wielu istnień ludzkich, przezroczyste, szklane, pozbawione życia gotowe do transfuzji serca, krew, transfuzja jako życiodajna relacja między anonimowymi ludźmi – treść i kompozycja tej instalacji wydaje się czytelna, otwierająca wiele znaczeń. Przemyślana koncepcja, oparta na symetrycznym rozłożeniu akcentów i kontrastów, „podszyta” jednocześnie podskórną poezją – oczekująca od widza nasycenia jej własnymi emocjami. Sam artysta zdaje się ukrywać, wyciszać swoje emocje. Ale czerwien woskowej krwi pozostawionej na ścianie i obrazach nie pozwala mu w pełni na zachowanie takiego dystansu. Zapisy istnień – symbolizowane przez numery PESEL – tworzą szeregi „poranionych krwawo dni”. Sterczą samotnie, choć w tłumie innych, nadziane na pręty jak na pątyki. Serce na pątyku – jak balonik na wietrze.

Paweł Nowak zaczynał od kolorów, eksperymentował z ulubionymi pigmentami, eksplorował znaczenie barw, ale serii niebieskich płócien wkrótce zaczął towarzyszyć wosk. Wosk – naturalny lub barwiony, zastygał na obrazach, spływał w soplach, tąpany jak płynne światło, jak krople słońca, zatrzymywany w pniach drzew, miskach czy innych naczyniach – stał się wkrótce jego ulubionym materiałem. Nowak wykorzystywał jego fizyczne i symboliczne właściwości i funkcje, jak miękkość, możliwość kształtowania, ciepło, zapach, a nade wszystko jego światło. Symbolika miodnego wosku bliska jest symbolic

życia – wosk płonąc daje światło, światło przebija mrok – zapalone w wigilię Zmartwychwstania Pańskiego w kościołach ma nieodłączny związek z odradzającym się życiem. Paschalna świeca stawiona w starej, jeszcze średniowiecznej pieśni *Exultet* jako ta, która płonąc na chwałę Imienia Pana, nie zgąśnie, bo „żywi się strumieniami wosku, który wydała twórcza pszczoła”. Dlatego wzmocniona woskiem krew ma być obdarzona większą siłą, taka transfuzja może uzdrowić. Czyje zatem życie ratuje, komu jest potrzebna? Czy rytm wielu, ogrzanych światłem wosku, ludzkich serc potrzebuje tego impulsu, by z obojętnego tłumy przemienić się we współodczuwającą wspólnotę? Sztuka jawiłaby się tu nie tylko jako doświadczenie rzeczywistości, ale rodzaj katalizatora spotecznych relacji.

Dla Nowaka ważne i znaczące są materiały, jakich używa, ich wzajemne oddziaływanie, kontrasty i uzupełnianie – szkło, które, kiedyś płynne i gorące, zastyga w chłodzie, wosk i pigment – ich dobór buduje napięcie i klimat całej instalacji. Treść kolejnych propozycji artystycznych wychodzi zatem od samej fizyczności danego tworzywa, potem wystarczy dodać do tego odrobinę poezji, by powstała spójna, inspirująca całość.

Fot. Eliza Nadulska

Paweł Nowak, *Transfusion*, Galeria XX1, Warszawa, 8–28 marca 2012 r.

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



Bożena Kowalska

SŁAWOMIR MARCA OBRAZY I WSZYSTKO

Od dawna przykuwa uwagę Sławomira Marca nadużywane w żargonie dziennikarskim i w codziennym języku pojęcie „wszystko”. Pod takim tytułem wydał książkę i zrealizował dwie wystawy w Warszawie. Trzecia, otwarta w marcu tego roku w Galerii Foksał, nosiła tytuł, który poprzez *contradictio in terminis* w nim zawarte – *Wszystko; i 12 obrazów* – ujawniał próżność i miatkość tego pojęcia.

Bo jeśli rozumieć je dosłownie – to niczego nie można do niego już dodać. Bowiem to dodane, cokolwiek by było, już w nim się mieści. Jak pisała Wisława Szymborska: „Wszystko – słowo bezczelne i nadęte pychą. [...] Udaje, że niczego nie pomija, że skupia, obejmuje, zawiera i ma. A tymczasem jest strzępkiem zawieruchy”¹. Marzec się z tym pojęciem inaczej rozprawia. Nie rozpatruje go z perspektywy intuicji i poezji, ale w aspekcie intelektu i nauki, każąc się widzom zastanawiać nad etymologicznym, semantycznym i logicznym sensem tego wyrazu. Zresztą w jego twórczości czynnik intelektualny miał zawsze dominujące znaczenie.

1

W. Szymborska, *Wszystko*, w: *Wiersze wybrane*, wydanie nowe uzupełnione, Kraków 2010, s. 363.

Nr CXXXII, z cyklu „Obrazy i nieobrazy” olej, płótno, 1,5 x 1,5 m 1997





All KROP: fragment obrazu

Od początku lat pięćdziesiątych, wkrótce po ukończeniu studiów, w cyklu „Obrazy i nieobrazy” głównym przedmiotem jego zainteresowania stał się obraz rozpatrywany jako obiekt materialny w kontekście jego otoczenia. Wówczas w odniesieniu do swego procesu tworzenia używał określenia „dekreacja”. Oznaczało to działalność artystyczną odcinającą się od tradycyjnych wzorców, wszelkich zakorzenionych w przeszłości modeli widzenia świata i sztuki. Odrzucał też aspekt estetyczny. Analizował sam proces malowania. Mieszał farby w wielu różnych kolorach, co dawało w rezultacie ciemny brąz, czasem na granicy czerni. Istotne było dla niego ukształtowanie powierzchni obra-

zu, interesowała go przypadkowość śladu położenia farby i mieszania barw, których czyste drobiny pobłyskiwały z rzadka w gęstej fakturze. To widoczne już wtedy zaciekawienie przypadkowością i swoiste urzeczenie tworzywem malarskim trwa do dziś. Jego nowe obrazy, tworzone już od przeszło dziesięciu lat, złożone są z punktów czystych barw nakrapianych przypadkowo albo pracowicie i mozolnie nakładanych czubkiem pędzla na płótno. Są więc jakby odwrotnością tamtych, gdzie farby różnych kolorów mieszane były w jedną maź o trudnej do nazwania i mało atrakcyjnej barwie. Oprócz skupienia wówczas na samym procesie malowania i jego rezultatach fascynował artystę kontekst obra-



Wszystko, instalacja, Galeria XX1, Warszawa 2007

zu i ściany, a także problem tego, co niewidoczne, ukryte na odwrocie obrazu, za nim, albo pomiędzy murami z cegieł, które wtedy wznosił. Swego rodzaju tajemnica.

Wprawdzie można przypuszczać, że zgodnie z ówczesnym duchem czasu Marzec odrzuca w swoich pracach także wszelkie treści spoza pola sztuki. Ale to poszukiwanie i odkrywanie ukrytego, gdy łątał blejtram, zaginając jego część, by ujawnić odwrotną stronę płótna, gdy rekonstruując obraz rysunkiem na ścianie, włączał ją do swej pracy, lub gdy zamykał dostęp do przestrzeni pomiędzy dwoma blisko siebie zbudowanymi ekranami murów – zdawało się temu przeczyć. Zawsze wszak zawarty był tam impuls dla zaskoczonych myśli. Pisząc o twórczości artysty w 1996 roku, stwierdziłam, co i dziś nie utraciło swojej aktualności, że: „Jego sztuka nie konstataje i nie określa. Ona otwiera wyobraźnię na nowe obszary potencjalne i wciąż mnoży pytania”². I nie są to obszary i pytania dotyczące głównie technicznych i formalnych aspektów malarstwa. Przeciwnie. Zakres zagadnień interesujących artystę i serwowanych przez niego odbiorcom jest szeroki i różnorodny.

Raz jeszcze zaświadcza o tym wystawa na Foksal *Wszystko; i 12 obrazów*. Marzec pokazał na niej przyglądających się sobie na przeciwległych ścianach sześć na sześć, prawie identycznych, kropkowanych obrazów. Na węższych ścianach Sali. Także naprzeciw siebie namalował czy napisał autor nawarstwione na sobie do pełnej nieczytelności tytuły wszystkich prac; po jednej stronie czernią na bieli, po drugiej bielą na bieli, więc niewidocznie. Te malarskie inskrypcje nabrały charakteru zapisu

nieznanym alfabetem, hieroglifów niemożliwych do rozszyfrowania. W końcu tajemnica była i zawsze pozostaje niezbywalnym składnikiem twórczości Marca. Jej romantycznym mikroelementem. Obrazy zbudowane z punktów różnego koloru zawierają także zagadkę znaczeń; już same w sobie, gdy są równocześnie identyczne i nieidentyczne, gdy jawią się w nich złudne formy i od razu znikają; a zwłaszcza, gdy spostrzega się, jakby w niewłaściwym miejscu usytuowane, na ich bocznych krawędziach przytwierdzone obce im, drobne przedmioty, jak fragmenty zdjęć, puzzle, kamyki czy monety. Poszukiwanie ich związku z obrazem nie daje rezultatu. Pozostają niezrozumiałym wtrętem w czystość koncepcji malarskiej. Ta czystość trwa jednak nadal nienaruszona jako powierzchnia obrazu i jego działanie, a przede wszystkim na krawędzi są tylko elementami codzienności życia, tym, co się wokół każdego człowieka gromadzi i spełnia rozmaite role: pamiątkowe, sentymentalne, czegoś, co zatrzymało się dla zabawy albo ciekawości, czy ewentualnej funkcji użytkowej. Każde to myśleć o dwóch rzeczywistościach, w jakich żyje artysta: rzeczywistości tworzenia, oderwanej od powszechności, i tej drugiej, która go równa z każdym innym zjadaczem chleba.

Poszczególne z owych, prawie jednakowych obrazów, powieszonych w dwóch naprzeciwległych rzędach, uzupełnione czy oznaczone są napisami

naniesionymi nad nimi bezpośrednio na ścianach. Trudno uznać je za tytuły płócien, ale tworzą one sytuację skłaniającą do rozważań. Bowiem są to: dla sześciu prac – sięgające starożytności, łacińskie sentencje, jak *Ultra posse nemo obligatur* (Nikt nie jest obowiązany więcej czynić niż może) czy za Tacytem *Omne ignotum pro magnifico* (Wszystko, co nieznane poczytywać za wspaniałe), albo za Tertulianem *Certum est, quia impossibile est* (Jest prawdziwe, ponieważ jest niemożliwe). Nad sześciu pozostałymi obrazami znajdują się internetowe newsy – najprostszym językiem angielskim podawane aktualne wiadomości, jak „FED signals possible move” (FED sygnalizuje możliwe posunięcie) albo „Jobless rate holds steady” (Bezrobocie pozostaje bez zmian), czy „The hidden currency war” (Utajniona wojna walut). Czy stawia artysta w ten sposób znak zapytania o cywilizacyjne i kulturowe różnice w odległych przestrzeniach czasu? Czy sugeruje, że treść i formę tych sentencji i tych informacji znamionują dwie owe, tak odległe, epoki i proponuje rozpięcie między nimi nieuprawnionej płaszczyzny porównawczej; ani bowiem te sentencje, ani te newsy nie są reprezentatywne dla epok, z których pochodzą. A może chodzi o kontrastowe przeciwieństwa kulturowe jako takie?

2

B. Kowalska, *Sławomir Marzec*,
wstęp do katalogu – plakat wystawy,
Galeria 72, Muzeum Okręgowe Chełm,
18 listopada – 10 grudnia 1996.

3

S. Marzec, *Sławomir Marzec*
Wszystko; i 12 obrazów,
wstęp do katalogu wystawy, Galeria
Foksal, Warszawa, marzec 2012.



z cyklu „Ściany” Centrum Rzeźby Polskiej
Orońsko 1995, wys. 2,5 m, cegła, tynk, cement

Jeden z nielicznych wybitnych intelektualistów wśród malarzy, wnikliwy i celny w analizach i ocenach współczesnej sceny artystycznej – i szerzej: społeczno-kulturalnej – Stawek Marzec nie porzeka na technicznej, estetycznej i emocjonalnej stronie w swojej twórczości. Sięga głębiej. Zaprasza do gry asocjacji, do szukania ukrytych sensów i do kontemplacji oraz rozważań. Taki był jego sposób działania, gdy zastanawiał się nad pojęciem „wszystko”, kiedy tworzył fotograficzne zbitki rozdronionych fragmentów ujęć ludzkiej codzienności i miejskiego otoczenia, kiedy mieszał farby w ciemną, błotnistą breję czy kiedy wytamywał blejtramy i ołówkiem na ścianie rekonstruował ich pierwotną formę. Marzec jest przede wszystkim myślicielem

i teoretykiem. W praktyce malarskiej każe odbiorcy iść tropem rozważań i czasem stara się pomóc własnym komentarzem, przeważnie mocno zawitym. Tak przykładowo tłumaczy swoje zainteresowanie pojęciem „wszystko”: „WSZYSTKO wprowadza nas w doświadczenie bezmiaru – zasadniczego pęknięcia, nieredukowalnej niemożności i niespójności, a tym samym otwiera na nieskończoną generyczność. Wytwarza jednocześnie pytania i nierealną i niemożliwą całość, petnię oraz pytanie o rozproszoną, zwielokrotnioną i efemeryczną konkretność. [...] Wymusza nieustanne Re/konstruowanie, odzyskiwanie form i znaczeń z niewyobrażalności i niewidzialności, ale też z anestezji – ośpienia czywistością, nawykiem, rutyną”.

Bożena Kowalska – dr nauk humanistycznych, krytyk i teoretyk sztuki, autorka dwudziestu książek o sztuce współczesnej. Ostatnio opublikowała *Fragmenty życia. Pamiętnik artystyczny 1967–1973. Moja kolekcja – dary od przyjaciół* (Radom 2010). Z wydaniem książki związane były trzy wystawy dzieł sztuki z prywatnej kolekcji autorki.

Fot. archiwum artysty

Wszystko; i 12 obrazów, Galeria Foksal, Warszawa 2012



Jan Mioduszewski konsekwentnie realizuje wypracowaną przez siebie konwencję, nie stając się przy tym jej zakładnikiem, lecz twórczo przeobrażając związane z nią ograniczenia w szanse na eksplorację coraz to nowych obszarów artystycznej refleksji. Eksploatowanym przez niego leitmotywem są niezwykle realistyczne przedstawienia drewnianych mebli wykonywane pod szyldem działającej od 2002 roku Fabryki Mebli, której jest zarówno dyrektorem, jak i jedynym pracownikiem. Mimo radykalnego tematycznego zawężenia postawa Mioduszewskiego prowadzi go do eklektyzmu i pozwala odnosić się do rozmaitych tradycji artystycznych¹.



Mioduszewski nieprzerwanie konfrontuje przedmioty z ich malarskimi reprezentacjami oraz balansuje między *imitatio* a *inventio*² dążąc do punktu, w którym dzieło nie przynależy już ściśle ani do porządku rzeczywistości, ani do sztuki. Jego działania odnoszą się bezpośrednio do właściwego dla manieryzmu i baroku malarstwa *trompe l'oeil* – do potęgi malarskiej iluzji unaocznionej choćby w namalowanym przez Norbertusa Gijsbrechta obrazie, do fascynacji którym przyznaje się Mioduszewski – przedstawia on odwrotnie w sposób tak realistyczny, że skłania do daremnego poszukiwania malarskiej reprezentacji po drugiej stronie³. Mioduszewski równie często spogląda także na przedmiot (mebel) jako na zespół geometrycznych form w przestrzeni, co zbliża jego twórczość do tradycji awangardy konstruktywistycznej. Nie może to dziwić zważyw-

szy na wykształcenie odebrane przez artystę w natchnionej duchem Strzemińskiego i Kobro PWSSP w Łodzi, a także jego późniejsze studia pod okiem mistrza geometrii i konstrukcji obrazu Zbigniewa Gostomskiego w ASP w Warszawie. Co więcej, w „stolarskim” przedsięwzięciu Mioduszewskiego zdaje się tkwić swoista „drzazga obtędu” (jak ujął to Stach Szabłowski⁴), która nosi znamiona artystycznych profanacji w duchu dadaistów.

1
S. Szabłowski, *Fabryka Mebli Jana Mioduszewskiego*, 14.10.2010, <http://www.obieg.pl/prezentacje/15703> (dostęp: kwiecień 2012).

2
A. Rayzacher, *Oranżeria z pojęciami*, „Kwartalnik Rzeźby OROŃSKO” 2010, nr 1, s. 9.

3
Chciałbym namalować przezroczysty mebel, z Janem Mioduszewskim rozmawiają Zuzanna Janin i Agnieszka Rayzacher, *Malsztok*, broszura wystawy, lokal_30, 2008.



JANA MIODUSZEWSKIEGO

PICTURA MINORIS

4

S. Szablowski, op. cit.

Łukasz Mojsak

Istotne okazuje się także postrzeganie mebli jako elementów kultury materialnej właściwej danemu czasowi, miejscu czy środowisku, a zatem zawierających określony ładunek emocjonalny i sentymentalny. Tak było w przypadku „rozliczenia” artysty z PRL-owską meblówką – nieodłącznym towarzyszem młodości ludzi, którzy tak jak Mioduszewski wchodził w dorosłość w dobie demokratycznego przetomu. W podobnym duchu artysta eksplowrował później świat ikon designu. Przedstawiając krzesła zaprojektowane przez Eamesów czy Marcela Breuera, poruszał nie tylko charakterystyczne

dla siebie wątki na styku iluzji i rzeczywistości oraz stawiał pytania o przedmiotowość obrazu, ale także podejmował refleksję nad ich „wartością dodaną” – symboliczną nadbudową, która pozwala tym obiektom funkcjonować jako wyznaczniki statusu materialnego, dobrego smaku czy też jako przedmioty konsumpcyjnego pożądania⁵.

Projektem *Pictura minoris* Mioduszewski wprowadza swoją twórczość w nowy obszar, włączając w „meblarski” idiom zainteresowanie meblem-destruktem rodem z osiedlowego śmietnika. Jak mówi sam artysta: „To instalacja zbudowana z fragmentów potrzaskanych mebli, desek, resztek płyt meblowych, pudełek, starej tektury, listew, wybebeszonych materacy i ich wiernych reprezentacji malarskich. Malarstwo w splocie z byle czym, ale też malarstwo promieniujące na cały ten bałagan. Stan materii surowy, przypadkowy, budzić może więcej emocji niż rzeczy w ich skończonej formie. Powielony w iluzjach, odbity w lustrze pozwoli widzowi,

5

Fabrykant, z Janem Mioduszewskim rozmawiają Magda Roszkowska i Arek Gruszczyński, „Notes na 6 tygodni” 2011, nr 70.

6

A. Kowalska, *Treser desek – Jan Mioduszewski w lokalu_30*, „Gazeta Wyborcza”, 20.01.2012.



taką mam nadzieję, dostrzec większą rzeczywistość poza prozaicznymi resztkami. [...] *Pictura minoris* – tytuł wywodzący się z antyku – to malarstwo rzeczy małych. Może on świadczyć o czułym pochylaniu się nad ułomnymi przedmiotami. Równie dobrze może obnażać stan niemożności mówienia o sprawach ważnych⁶.

Koncentrując się na „malarstwie rzeczy małych”, Mioduszewski po raz kolejny znajduje sposób, by jednym kluczem otworzyć rozmaite i często niezwykle odległe od siebie pola refleksji. Malarstwo to wywodzi przeciw swą tradycję z czasów antyku, kiedy to Pliniusz w *Historii naturalnej* dokonał rozróżnienia pomiędzy twórcami tematów błahych (*rypharographos*) a twórcami wielkich historii (*me-galographos*). W poczet tych pierwszych zaliczył malarza Peirajkosa, który koncentrował się przede wszystkim na przedstawianiu odpadków życia codziennego. Temat ten zaznaczył także silnie swoją obecność w twórczości holenderskich malarzy XVII wieku, takich jak Cornelis Brize czy Samuel von Hoogstraten, a także powstających w tamtym okresie iluzyjnych, vanitatywnych dzieł obrazujących rozkład materii organicznej z mocą zdolną przyciągać muchy. Jednak destrukcja i rozpad oraz sytuowanie „przedmiotów błahych” w randze dzieła sztuki budzi także nieodparte skojarzenia ze strategiami wykorzystywanymi przez twórców z kręgu dadaizmu, jak na przykład Kurt Schwitters⁷.

Oglądając nagromadzone przez artystę we wnętrzu galerii meble-destrukty i ich malarskie reprezentacje, łatwo przekonać się, że rozkład niejedno ma imię. Uwagę zwraca przede wszystkim odmienny charakter obu pomieszczeń, w których artysta ulokował swoją instalację. W pierwszym widz zostaje skonfrontowany z nagromadzeniem przedmiotów, które charakteryzuje przede wszystkim beztad. Łatwo odnieść wrażenie, że kompozycja jest dziełem przypadku. Trochę tak jakby *Pan Drewno*, w którego wcielił się Mioduszewski w 2007 roku we Wrocławiu (gdzie przemierzał ulice miasta z wypełnionym obrazami i drewnianymi elementami wózkem niczym włóczęga zbierający ze śmietników najróżniejsze skarby) wreszcie zakończył podróż i postanowił wyładować zawartość wózka we wnętrzu galerii. Obserwujemy tu rozkład totalny, meblowe *vanitas* w całej okazałości – instalację opowiadającą o powolnym umieraniu przedmiotu w męczarniach wybebeszenia i rozczłonkowania. Z kolei dekompozycja, z którą mamy do czynienia w drugiej sali, objawia znacznie bardziej „sterylnie” oblicze – oglądamy jakby zatrzymany na chwilę proces rozpadu na części pierwsze przestrzennej struktury, której elementy – drewniane obiekty przemieszane z ich malarskimi reprezentacjami – podążają w różnych kierunkach niczym geometryczne formy z suprematystycznych obrazów. *Pictura minoris* to zarówno iluzjonizm rodem z dzieł dawnych mistrzów, jak i nacisk na formy i kształty, który zmienia przedmioty w geometryczne abstrakcje.



Co istotne, mamy tu do czynienia nie tylko z podjęciem po raz pierwszy wątku mebla zniszczonego, ale także bezprecedensowym w karierze artysty wzbogaceniem instalacji o ruchomy obraz, to jest projekcją zarejestrowanego przez Łukasza Izerta performance'u Mioduszewskiego, w którym uwięził on swoją rękę w stolarskim imadle. Artysta przeciera tu zatem nowe szlaki zarówno w sensie przedmiotu swojej twórczości, jak i stosowanych mediów.

Jan Mioduszewski

Pictura minoris

20.01 – 12.04.2012 r.

lokal_30, Warszawa

Łukasz Mojsak – absolwent Instytutu Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, student w Instytucie Historii Sztuki UW, pracownik Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, tłumacz.

Jan Mioduszewski – ur. 1974, malarz, performer, twórca instalacji. Od 2002 roku wszystkie wystąpienia podpisuje FABRYKA MEBLI. Jest to artystyczna firma produkująca iluzje mebli, paradoksalne przedmioty i konceptualne wypowiedzi. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, studia w pracowni malarstwa prof. Zbigniewa Gostomskiego (dyplom 1999). Od 2001 roku pracuje w Pracowni Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych na Wydziale Malarstwa Alma Mater, którą prowadzi prof. Jacek Dyrzyński. Współpracuje z galerią lokal_30.

materiały galerii lokal_30, fot. Mariusz Filipowicz





ZM-47

PŁASZCZ NA ŚCIANIE

Antoni Starowieyski z wielką biegłością posługuje się językiem malarstwa. Nie szuka poza nim, nie penetruje innych obszarów semiotycznych, ten język mu wystarcza, by odkrywać tajemnice patrzenia, w obrazach pokazać to, co ma być pokazane. Umiejętnie wykorzystuje rzetelną wiedzę malarską – wsparta intuicją pozwala mu unikać tonów fałszywych, obcych, takich, których malarstwo unieść nie potrafi.

Zofia Jabłonowska-Ratajska

Jego obrazy przedstawiają banalne miejsca, sytuacje, przedmioty, a jednocześnie nie są oparte na anegdocie. Jak twierdzi Wojciech Fangor w katalogu najnowszej wystawy Starowieyskiego otwartej w warszawskiej Galerii Stefana Szydtowskiego: „To właśnie pospolitość tematu otwiera przed malarstwem możliwość wprowadzenia do gry języka plastycznego”.

Temat to tylko hasło wywoławcze obrazu. Te niby dostowne studia fragmentu ściany, płaszcza, korytarza, pejzażu, nasycone zjawiskowym kolorem nieoczekiwanych zestawień, nie są malowane po to, by snuć opowieści, lecz po to, by otwierać na nowe widzenie, emocje, wrażliwość estetyczną, kolejne odstony niuansów kolorystycznych, zależności, kontrastów, nasycania, wybrzmiewania linii, barw, światła. Jednocześnie niepokoją niemal do tykalną, oniryczną realnością.

Starowieyski swobodnie przywołuje w nich neorealizm i realizm magiczny, ale nadaje im rys bardzo współczesny. Przedmioty pozostają realistyczne, ale kolor łamiący zasady perspektywy, swobodne operowanie jaskrawymi sąsiedztwami – żółć koło zieleni, różę, czerwienie, fiolet – gra kontrastów zmieniają całkowicie kontekst przedstawień. Płaszcz wiszący na ścianie czy korytarz są tym, co mówi tytuł, ale strumienie koloru, światła, cienie układają się w zaskakujący sposób, zmuszają do weryfikacji patrzenia na zwykłe fragmenty rzeczywistości. Artysta używa fotograficznych, poustawianych świateł, koloru neonów, komiksów, miejskiego jarzącego oświetlenia. Studia czy ćwiczenia kolorystyczne z pejzażu przypominają estetyczne kompozycje w barwach, do jakich przywykliśmy, jakich nauczyła nas popkultura. Bo nawet codzienność widzimy dziś poprzez filmowy obraz, klip telewizyjny, reklamę. Ale mimo tego celuloidowego doświadczenia, jakie w nich tkwi, widzenie i malowanie wynika u Antoniego Starowieyskiego z wrażliwości kolorystycznej, z bezpośredniego studiowania koloru, którego nie uzyska się metodami fotograficznymi, lecz tylko mieszając, próbując i patrząc.

Antoni Starowieyski – obrazy 2011–2012,
Galeria Stefana Szydtowskiego,
Warszawa, 24 marca – 30 kwietnia 2012 r.

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

fot. Maciej Czerniewski/Mariusz Michalski,
archiwum Galerii Stefana Szydtowskiego

Bez tytułu, 2011, olej/płótno, 60 x 80 cm



HUMANISTYKA TO W ISTOCIE PROJEKT CAŁOŚCIOWY

Rozmowa Magdaleny Butkiewicz z Weroniką Szczawińską

Magdalena Butkiewicz: Jesteś teoretyczką teatru, „obywatelką kultury”, jednocześnie masz mocne doświadczenie praktyczne – aktorską współpracę ze Studium Teatralnym Piotra Borowskiego i narzędzia wyniesione ze studiowania Reżyserii Dramatu w warszawskiej Akademii Teatralnej. To chyba czyni z Ciebie wyjątkowo świadomą twórczynią teatru. Zastanawiam się czy to blokuje, czy może przeciwnie?

Weronika Szczawińska: Nie uważam, że te pozornie schizofreniczne części mojej osobowości blokują się wzajemnie. Postrzegam je raczej jako dynamiczne komponenty, które pozwalają mi na realizację projektów dotyczących spraw dla mnie istotnych, a realizuję je akurat w teatrze.

Nigdy nie myślałam, że perspektywa teoretyczna może praktyka blokować. Moje miejsce w sztuce to miejsce nieustannego eksperymentowania – im więcej ma się narzędzi, tym ciekawszą przestrzeń można odkryć. Oślawiony konflikt pomiędzy intuicją a mózgiem jest kompletnie sztuczny; sądzę, że wszystko można zmieścić w takim właśnie dynamicznym modelu, trzeba tylko wiedzieć, o co chce się walczyć. A na dodatek czasy mamy takie, że chyba każdy twórca musi w końcu zostać aktywistą sztuki.

MB: Na blogu do spektaklu *W pustyni i w puszczy*. Z *Sienkiewicza* i z *Innych* wspólnie z Bartkiem Frąckowiakiem napisaliście za Jean-Luc Godardem: „Tym co mnie interesuje, jest tworzenie jednocześnie spektaklu i jego analizy”. Od początku starasz się zaprojektować dystans wobec pracy, ustawić siebie z zewnątrz?

WS: Ten cytat był dla nas bardzo ważny, ponieważ *W pustyni i w puszczy* to próba stworzenia czegoś w rodzaju eseju teatralnego. Fascynują mnie filmy Godarda ze względu na czystą „filmowość” nieodłączną od intelektualnego nasycenia. Chcieliśmy zaznaczyć, że te dwie perspektywy mogą współistnieć także w teatrze. Nie ma to jednak zbyt wiele wspólnego z dystansem wobec pracy – trudno taki dystans zaprojektować, trudno się w pracy nie zatopić, taka jest specyfika naszych działań. Nie można być „na zewnątrz”, poza żywiołem. Ale dlatego właśnie przykładam ogromną wagę do konstrukcji spektaklu. Nieustannie analizuję to, co powstaje, właśnie pod kątem strukturalnym. Muszę być czujna na znaczenia, by pod wpływem intensywnych prób nie zaczęły hasać bezpiecznie, projektując głupie komunikaty.



fol. Dariusz Golik

Z drugiej strony, wiele rzeczy na próbach rodzi się przypadkowo, wychodzi od aktorów, którzy zarazili się pewnym modelem pracy.

MB: W cyklu *Znamy, znamy* w wrocławskim Teatrze realizowałaś najpierw *Zemstę* (reżyseria) i wspomniane *W pustyni i w puszczy* (dramaturgia). Zajmują cię tematy utartych struktur, ponawianych wyobrażeń, zastanych obrazów...

WS: Gdybym miała krótko określić to, czym się zajmuję, użyłabym takich sformułowań, jak demistyfikowanie gestów i strategii, dzięki którym trwamy w społeczeństwie, pamiętamy, podtrzymujemy swoją tożsamość. Po mojej olsztyńskiej realizacji *Jackie. Śmierć i księżniczka*, która już była taką „operacją” na zastanych kodach i wizerunkach, zadzwonił do mnie Sebastian Majewski i opowiedział o projekcie *Znamy, znamy*. Pojawił się Fredro, ogromne wyzwanie. *Zemsta* to tekst, który przez swoją tradycję sceniczną projektuje od razu potężny ładunek utartych obrazów, póż i komunikatów, pozornie nie do ruszenia. *Zemsta*, realizowana na początek sezonu tematycznego, była przejażdżką walcem po oczekiwaniach wobec klasycznego dramatu. Z kolei *W pustyni*, realizacja zamykająca cykl, to raczej budowanie „kłaczka” – idei, skojarzeń – wokół tych zastanych form. Dramaturgia scen ma działać na podobieństwo internetowych okienek, które zachęcają do podążania za tematyką dalej i dalej, poprzez rozmaite dziedziny. Blog, który powstał przy okazji, dostarczył niesamowitych materiałów. Otrzymaliśmy wiele prezentów od zaangażowanych czytelników, na przykład skany z przedwojennych pism dotyczące tematyki kolonialnej. *Znamy, znamy* to dla mnie poszukiwanie ślepej plamki w naszym

postrzeganiu siebie, rozumieniu kulturowej wspólnoty; poszukiwanie tego, co przeoczone pomiędzy zdaniem. *Zemsta* była pracą wokół oczekiwań wobec tekstu, przedstawienie oparte na Sienkiewiczu – próbą wycieczki poza te oczekiwania. Szukaliśmy tam paradoksów i wprowadzaliśmy z nich ścieżki, które biegły w inne rejony, ale cały czas wokół tego, co wyparte, co łączy się z postawą wobec Innego, inności.

MB: Profesor Leszek Kolankiewicz to dla Ciebie ważna postać...

WS: Profesor Kolankiewicz daje studentom podstawową rzecz – pokazuje, jak można stworzyć intelektualny projekt, używając wielu perspektyw i mnogości języków. Niezwykle istotna była dla mnie Jego nieprawdopodobna wręcz wszechkożerność intelektualna, połączona z ogromną wrażliwością na sztukę. Nie wiedziałam wcześniej, że tak można; że humanistyka to w istocie taki projekt całościowy. Leszek Kolankiewicz ucieleśnia naukową dyscyplinę i odpowiedzialność, a zarazem podejmuje ryzyko, ma w sobie gotowość do analizy wszystkiego. Jego osoba towarzyszyła mi na Międzywydziałowych Indywidualnych Studiach Humanistycznych i w Akademii Teatralnej. Choć jest teoretykiem, mam poczucie, że o teatrze nauczył mnie najwięcej. Profesor zrobił wiele dla przekraczania podziałów pomiędzy dyscyplinami – to jest mi bardzo bliskie. Od tego zaczęłyśmy rozmowę.

Weronika Szczawińska – reżyserka, dramaturżka, kulturoznawczyni, tłumaczka z języka angielskiego. Doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Reżyserię studiowała w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

DO PRAWDY DOCHODZI SIĘ W DIALOGU

Rozmowa Magdaleny Butkiewicz
z prof. Leszkiem Kolankiewiczem



Prof. Leszek Kolankiewicz fotografuje Urnę Lovatelli w Museo Nazionale Romano

Magdalena Butkiewicz: W rozmowie ze mną Weronika uznała, że Profesor Kolankiewicz daje podstawową rzecz – pokazuje, jak można stworzyć intelektualny projekt, używając wielu perspektyw i mnogości języków. Tę możliwość i gotowość do postugiwania się wieloma perspektywami stara się Pan Profesor wskazać studentom?

Leszek Kolankiewicz: Miło mi to słyszeć, bo Weronika ujęła tu to, co może rzeczywiście jest sednem mojego podejścia, zresztą nie tylko mojego – myślę, że nas wszystkich: kulturoznawców z Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Kulturoznawstwo polega właśnie na wielości perspektyw. Korzystamy z wielu dyscyplin – tak różnych, jak antropologia czy religioznawstwo z jednej strony, a z drugiej teatrologia, filmoznawstwo itp. – a każda z nich wprowadza swoją metodę, swoje narzędzia – i swoje tematy. Istotą podejścia kulturoznawczego jest wielość perspektyw, z których patrzy się na dane zjawisko, i próba całościowego jego ujęcia: ujęcia całościowego, ale niekonieczne uspołnionego – wcale nie dążymy na siłę do otrzymania jednolitego obrazu. Jeśli o mnie chodzi, to jestem też bardzo przywiązany do dialogowej koncepcji idei: że do prawdy dochodzi się w dialogu – wymaga to wejścia w relację i we wspólny proces. To nie jest wymiana opinii – jak w e-mailach – ciężących ku jednoznacznym formułom, bo swoją obecnością zaświadczyamy temu, co mówimy. Bez czegoś niewypowiedzianego, ale wyraźnie wyczuwalnego, co jest obecnością, fizyczną i psychiczną obecnością, co jest uprawdopodobnieniem relacji, nie ma dialogu. Dlatego zajęcia uniwersyteckie, oparte na

bezpośredniej relacji, to przykład, jak się zabierać do rozwiązywania problemów, do wspólnej pracy – w takiej właśnie całkowitej relacji.

MB: Weronika podkreśla, że w pracy interesuje ją demystyfikowanie struktur, walka z utrwalonymi obrazami, z tym, co wyparte. To chyba kategorie również Panu bliskie... Weronika tworzy „pełny projekt”, robi to natomiast w sposób ultraformalny.

LK: Jestem pod wrażeniem spektaklu *Jak być kochaną*, zrealizowanego przez Weronikę w Baltyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie. Materiał egzystencjalny można analizować w studium czy w eseju, ale też w dziele sztuki. Tego typu analityczny temperament miał Gombrowicz – jego dramaty są strukturami, które same siebie analizują i komentują. Weronika doskonale to pojmuje. Równie dobrze mogłaby napisać esej, jak zrobić spektakl – albo jak został zrobiony cudzy spektakl – jednak wolała sama go zrobić – też uważam, że to lepiej, a doniosłość jej analizy wcale nie jest mniejsza. Był tu jeszcze drugi wzorzec: Beckett – oczywiście to szkoła Joyce’a. Pisze i od razu rozkłada na czynniki pierwsze, opatrując autokomentarzem, a przy tym kompozycja bynajmniej się nie rozpada. Weronika jest podejrzliwa wobec form: żadnej z nich nie przyjmuje, wszystkie kwestionuje. Spektakl *Jak być kochaną* jest pełen życia, ludzki od

strony – nie waham się powiedzieć – kobiecej. Wprowadza perspektywę kobiecą – doświadczenia losu, historii. Rozszerzyłbym to nawet – wprowadza perspektywę cywilną. Weronika to artystka, która ma umysłowość krytyczną co się zowie: w znaczeniu technicznym – głębokości i rzetelności analizy, rozbierania formy na czynniki pierwsze, dociekania sensu relacji.

MB: Od początku widział Pan w Weronice przyszłą reżyserkę...

LK: Trochę żałuję, że nie poznałem jej tak dobrze, jak można kogoś poznać we wspólnych działaniach artystycznych. Nasza współpraca miała charakter akademicki, nawet jeśli była relacją zindywidualizowaną. Jako studentka Weronika była zawołanym krytykiem, toteż nic nie wskazywało, że będzie chciała być czynna artystycznie. Ale może jestem mało spostrzegawczy... To osoba bardzo lotna, a zarazem niezwykle precyzyjna, mogła więc nawet zostać badaczką. Wtedy wydawała mi się raczej nieśmiała, a przecież praca artystyczna wymaga pewnej śmiałości, przebojowości, może nawet tupetu. Mnie się wydaje – ale mogę się tu mylić – że przełomowe dla niej było związanie się ze Studium Teatralnym Piotra Borowskiego. Pamiętam jej występ jako aktorki chyba w spektaklu *Henryk Hamlet Hospital*: była ciągle w ruchu. Zapamiętałem ją z nożem w ręku, bez przerwy podskakującą, jakby nie mającą kontaktu z podłożem. To, co działo się z jej ciałem i głosem, i z duszą, wydawało mi się tak bardzo różne od tego, co pamiętałem z zajęć... Otworzyło mi oczy na inny wymiar Weroniki.

Leszek Kolankiewicz – prof. dr hab., kulturoznawca, teatrolog. Dyrektor Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, członek prezydium Komitetu Nauk o Kulturze Polskiej Akademii Nauk, wykładowca Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Autor książek, m.in. *Wielki mały wóz*, *Dziady*, *Teatr święty zmarłych*, *Samba z bogami*. *Opowieść antropologiczna*; *Święty Artaud*. Współpracownik i redaktor tekstów Jerzego Grotowskiego.

NAJCIEMNIEJSZA

CIEMNOŚĆ

MARCINA

BŁAZEWICZA

GNOSTYCKIE

MISTERIUM

WYZWOLENIA

Pisząc o współczesnej sztuce perkusyjnej, nie można zapominać o religijno-filozoficznych korzeniach tej największej i najstarszej grupy instrumentów. Perkusja bowiem od zarania pełniła funkcję obrzędową – w czasach prehistorycznych dźwięki różnorodnych bębnów i kołatek towarzyszyły pochówkom zmarłych, rytuałom przejścia i inicjacji plemiennych¹.



Leszek Lorent

W starożytnych Indiach brzmienia krotali, tabli i mridang usświetniały uroczysty wjazd Kryszny do Dwarki; wiemy o tym ze świętych ksiąg wedyjskich spisanych 5000 lat temu przez mędrca Wjasę – które zaistniały w tradycji krajów zachodnich dzięki Śri Śrimad A.C. Bhaktivedancie Swamiemu Prabhupadzie. Również w Starym Testamencie², spisany wieśset lat po hinduskich księgach, pojawiają się wzmianki o perkusji, świadczące o jej ważnej roli w rytuałach religijnych:

*Chwalcie Go [Boga] bębniem i tańcem
Chwalcie Go na strunach i flecie
Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych
Chwalcie Go na cymbałach brzęczących³*

*Tak Dawid jak i cały Dom Izraela tańczyli
przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni
i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach
i cymbałach⁴*

1

Jako źródła mogą posłużyć prehistoryczne rysunki naskalne odnotowane w licznych stanowiskach wykopaliskowych na terenie Ameryki Północnej i Afryki.

2

Przytoczone cytaty pochodzą z *Biblii Tysiąclecia*, Poznań 1996.

3

Ks. Psalmów, Ps 150, 4–5.

4

2 Ks. Samuela 6, 5.

5

W cieniu Beliala i Menory – metafizyczne inspiracje Dariusza Przybylskiego, „Aspiracje” lato 2011; *Emitte lucem et veritatem tuam – perkusyjne sacrum przelomu wieków*, „Aspiracje” zima 2011–2012.

6

Czakra – miejsce w ciele, w którym krzyżują się kanały energetyczne.

7

Każdy z sześciu wykonawców posiada mikropart przekazujący sygnał dźwiękowy do realizatora kierującego barwą i natężeniem głosów muzyków.

Najciemniejsza ciemność misterium wyzwolenia

Marcin Błażewicz twierdzi: „Żyjemy w czasach głodu, [...] głodu Transcendencji [...]. Mity i symbole, które kiedyś zbliżały nas do Transcendencji, stały się dla nas martwe, niezrozumiałe, nie odnoszą się już do niczego. Dopóki społeczeństwa rozwijały się w ewolucyjny sposób, można było symbole dostosowywać do zmieniających się powoli sposobów rozumienia Transcendencji. Struktury symboli były na te zmiany otwarte (w sensie, jaki przez otwarcie rozumie Umberto Eco). Obecny rewolucyjno-informatyczny rozwój naszej kultury, za którym nie nadążają instytucje religijne usurpujące sobie monopol na interpretację Sacrum, przenosi odpowiedzialność za szukanie nowych, nośnych dla współczesnego człowieka symboli i mitów, m.in. na Sztukę, w tym Muzykę. Relacja każdego z nas z Sacrum, z Transcendencją stała się naszą prywatną sprawą. Odbывается na nasz własny rachunek rozumienia, wtajemniczenia czy uczestniczenia. Tego uczyła tradycja myśli i tolerancji Indii, Tybetu a w Europie – gnoza [...]”.

Słowo „gnoza” pochodzi z języka greckiego (gr. γνώσις *gnosis*) i oznacza poznanie, wiedzę prowadzącą człowieka do zbawienia. Gnoza to złożony system filozoficzno-religijny wyrosły na gruncie hellenizmu. Podłożem społeczno-geograficznym, które u zarania sprzyjało powstaniu ruchu gnostyckiego, był podbój Azji Mniejszej przez Greków i Macedończyków (II w. p.n.e.) i wynikająca z niego asymilacja kultur azjatyckich i europejskich. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa do gnozy przeniknęły nauki Jezusa Chrystusa, czego wynikiem były ewangelie gnostyckie, których część odnaleziono w latach 1947–1956 w jaskiniach nieopodal Qumran w Izraelu (między innymi *Ewangelia Tomasa*). Głównym przestaniem gnozy różnych proveniencji jest konieczność uwolnienia cząstek absolutu obecnych w każdym człowieku. Klucz do tego procesu stanowi praca nad samym sobą za pomocą różnych technik, również jogicznych, co łączy postawę gnostycką z postawą buddyjską czy hinduską.

Ezoteryka i mistyka emanująca z gnostyckich pism została wyrażona przez Błażewicza przy pomocy uniwersalnego środka – muzyki, w której perkusja pełni rolę nadrzędną, będąc nośnikiem treści filozoficznych i emocji.

Najciemniejsza ciemność – misterium wyzwolenia to monumentalne dzieło napisane w latach 1997–1999, przeznaczone na orkiestrę symfoniczną z rozbudowaną sekcją perkusyjną, chór i *live electronics*. Kompozycja składa się z trzech części, których tytuły odnoszą się do literatury mądrościowej Tybetu i Indii. Część pierwsza, *To nie my żyjemy, to nami żyje Nieznane*, stanowi muzyczne odzwierciedlenie tybetańskiego postrzegania miejsca człowieka w otaczającym go świecie. Według buddyjskiej szkoły mahajany człowiek jest częścią nieznaną siły, która „żyje naszym jestestwem”. Odnosząc się do kultury europejskiej, pogląd ten stanowi podstawę wielkiego ruchu intelektualnego – panteizmu, w którym Bóg nie wykracza poza stworzony przez siebie świat, ponieważ Bóg jest tożsamy ze światem.

Część druga, *Ty jesteś Tym*, jest próbą określenia wzajemnej relacji człowieka i absolutu, otaczającego świata. Człowiek jest częścią absolutu, cząstką składową kosmosu, jest trybem w wielkiej kosmicznej maszynie.

Część trzecia, *Om* – hinduska święta prasyllaba, wyrażająca jedność świata – nieustannie rozbrzmiewa w tej części dzieła, stanowiąc jej podstawę formalną i ideologiczną. Barwa głosów wypowiadających fragment mantry jest przenikliwa, nieco chropowata. Stanowi bezpośrednie odwołanie do śpiewów tybetańskich, podczas których mnisi potrafią wyemitować dźwięk rozwarstwiony wewnątrz, składający się z tonu podstawowego i tonów dodatkowych – jest to śpiew alikwotowy.

Warstwa brzmieniowa wszystkich trzech części jest przejmująca. Składają się na nią przetworzone komputerowo dźwięki instrumentów oraz głosu ludzkiego, połączone z brzmieniem wielkiej orkiestry symfonicznej o rozbudowanej grupie instrumentów perkusyjnych (kotły, różnego rodzaju gongi, tom tomy, bongosy, talerze). Spokój i kontemplacja pojedynczych tonów współtętnięją z agresją i motoryką struktur dźwiękowych wykonywanych na membranofonach i idiofonach metalowych, tworząc skomplikowaną tkankę sonorystyczno-bruistystyczną. Kompozytor dokonuje w kompozycji niezwyklej syntezy – łączy starożytne przesłanie mahajany ze współczesnymi, europejskimi środkami muzycznej wypowiedzi. Z owego połączenia wyrasta kolejne dzieło wielkiego formatu – *Kundalini*.

Kundalini mistyczna podróż do wnętrza człowieka

Dzieło zostało napisane w roku 1997 i jest przeznaczone na sześć instalacji perkusyjnych rozmieszczonych dookoła widowni oraz *live electronics*.

Kundalini to rodzaj medytacji, która ma na celu wzbudzenie energii przebijającej kolejne siedem czakr⁶ umiejscowionych wzdłuż kręgosłupa. Mistyczna siła, energia Kundalini może zostać obudzona poprzez śpiewanie mantry, stanowiącej podstawę kompozycji Marcina Błażewicza *Om mani padme hum* (pol. „bądź pozdrowiony klejnocie w kwiecie lotosu”).

Utwór rozpoczyna się intonacją powyższej mantry, której nośnikiem jest zmodulowany głos perkusistów⁷. Inkantacja rozbrzmiewa kilka razy bez udziału jakichkolwiek instrumentów. Dopiero po pewnym czasie kompozytor wprowadza w jej tle dźwięki membranofonów – gran cass, tom tomów kontrabasowych, idiofonów drewnianych – temple bloków, idiofonów metalowych – różnego rodzaju gongów. Faktura dzieła zagęszcza się, ewoluuje w kierunku bruistystycznych, ściśle zrytmizowanych interwencji utrzymanych w ekstremalnie wysokich wartościach dynamicznych. Warto w tym miejscu wyeksponować tendencję do polifonizacji materiału dźwiękowego. Zróżnicowane struktury rytmiczne współtętnięją ze sobą w jednej chwili bądź przemieszczają się w przestrzeni akustycznej, tworząc swego rodzaju „kręgi brzmieniowe”, przywodzące na myśl xenakisowskie zabiegi z kręgu stochastyki, polirytmii i topofonii brzmienia.

Dźwięki instrumentarium perkusyjnego budowały zatem pierwszą w historii ludzkości sferę *sacrum*, zbliżały człowieka do Boga, pozwalały na jego „dotknięcie” poprzez uczestnictwo w obrzędach i rytuałach. W czasach współczesnych kompozytorzy nawiązują niejednokrotnie do czasów minionych, łącząc w swych dziełach filozoficzną myśl dawnych wieszczów ze współczesnymi środkami artystycznej wypowiedzi.

W niedawno opublikowanych artykułach starałem się przybliżyć sylwetki twórców⁵, których utwory perkusyjne powstały pod wpływem inspiracji abrahamicznych, nowotestamentowych czy zaczerpniętych z demonologii chrześcijańskiej. W niniejszym tekście skupiam się na utworach Marcina Błażewicza – kompozytora szczególnego, którego perkusyjne dzieła są wielkimi ontycznymi wypowiedziami muzycznymi, wyrostymi na gruncie jednego z największych ruchów intelektualnych i religijnych – gnozy.

Aby zrozumieć przesłanie dźwiękowych traktatów mistrza konieczne jest zgłębienie myśli gnostyckiej, która zainspirowała Błażewicza do tworzenia dzieł uniwersalnych i ponadczasowych. Do kompozycji tego gatunku należą *Najciemniejsza ciemność – misterium wyzwolenia* oraz *Kundalini*.

Agresja i niepokój ustępują z czasem miejsca kontemplacji pojedynczych brzmień marakasów, gongów, różnym odcieniom zmodulowanego głosu. Kompozytor wykorzystuje tutaj barwę głosu uzyskaną poprzez wdychanie i wydychanie powietrza przez wykonawców. Wprowadza tym samym fragment dzieła, opierający się na usystematyzowanej w czasie quasi improwizacji, kadencji sonorystycznej. Nie ma ona jednak nic wspólnego z sonorystyką znaną z działań twórczych kompozytorów II awangardy, nie jest jedynie eksperymentem brzmieniowym lecz sposobem wyrażenia emocji, naturalnym odciążeniem umysłu słuchacza od wcześniejszych bruitystycznych fragmentów kompozycji.

W dalszej części dzieła następuje powrót do rytmicznych, agresywnych interwencji dźwiękowych. Fuzja barw, dźwięków i ekstremalnie wysokich dynamik osiąga swój szczyt, będący finałem utworu. W końcowej fazie *Kundalini* kompozytor przywołuje początkowe takty – intonację mantry *Om mani padme hum*, ujmując dzieło w klamrę formalną. Owa klamra spełnia również funkcję symboliczną – jest odzwierciedleniem *Kota Dharmy* – cykliczności ludzkiego życia oraz cykliczności czasu.

Kundalini jest dziełem niezwykle trudnym do wykonania zarówno pod względem perkusyjnym, jak i realizacji struktury elektronicznej. Kompozytor wymaga od wykonawców niesamowitej wręcz precyzji w realizacji poszczególnych struktur, wielkiej podzielności uwagi (fragmenty, w których operowanie głosem jest jednocześnie z grą na instrumentach), ponadprzeciętnej techniki wykonawczej. Wszystkie te aspekty sprawiają, iż *Kundalini* jest dziełem kameralnym i solowym jednocześnie. Każda z sześciu partii perkusyjnych jest tutaj jak gdyby osobnym utworem, wymagającym wielu godzin pracy nad materiałem dźwiękowym. Genialny umysł twórcy łączy wszystkie sześć części składowych w organiczną całość, pozwalając słuchaczowi na całkowite zatracenie, oderwanie się od świata rzeczywistego, mistyczną podróż do własnego wnętrza.

Słuchając kompozycji Marcina Błażewicza, mamy wrażenie czegoś, co wymyka się ludzkiemu pojmowaniu. Człowiek doświadcza obecności wewnętrznej siły, która od zarania ludzkości kieruje naszym życiem, postępowaniem, przeznaczeniem. Starożytni Grecy nazywali ją *fatum*, Hindusi – *karmą*, Żydzi i Chryścijanie – *Wolą Bożą*.

Kompozytor nie nazywa jej w ogóle, odcinając się w ten sposób od wszelkich podziatów – wszak każda religia prowadzi do absolutu.

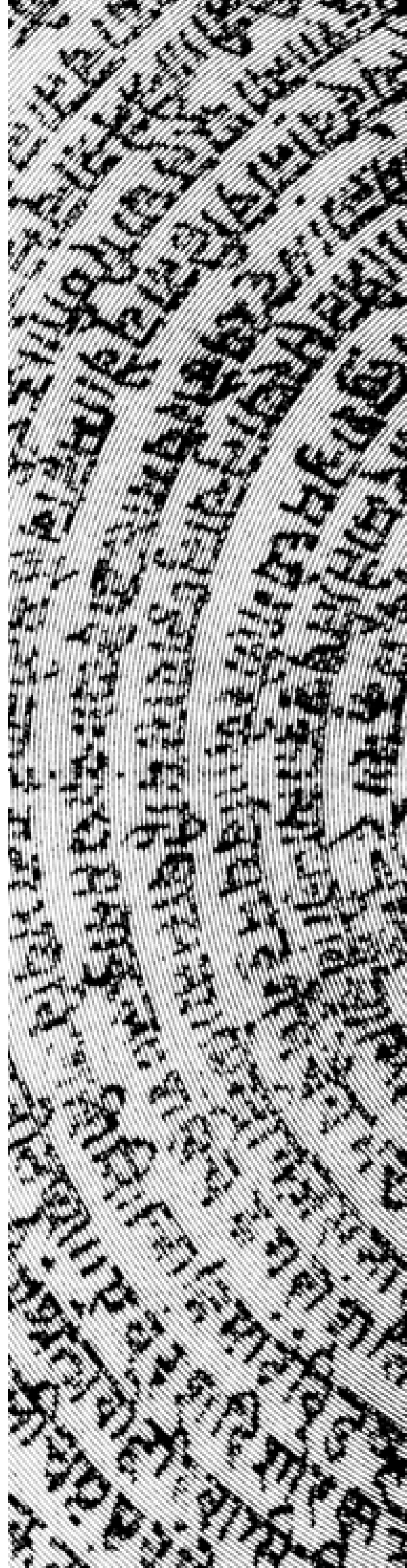
Poprzez programowość i genialną warstwę brzmieniową dzieł Błażewicz pomaga jedynie (albo aż) odnaleźć tę cząstkę absolutu w każdym z nas. Przeżywanie muzyki jest tutaj najwyższą formą medytacji transcendentalnej, niedotkniętej podziatami religijnymi, ideowymi, filozoficznymi. Tolerancja i zrozumienie leżące u podstaw wielkich religii Wschodu oraz gnozy są dla mistrza niezwykle ważne.

Błażewicz podkreśla to każdym dźwiękiem swoich kompozycji, czyniąc z nich wielkie wypowiedzi muzyczno-filozoficzne – w ich centrum stawia czło-

wieka i jego miejsce w otaczającym świecie. Pojawiające się w tytule *wyzwolenie* jest jednocześnie wewnętrzną przemianą jednostki ludzkiej dokonaną przy pomocy uniwersalnej szkoły medytacyjnej – kontemplacji sztuki.

„[...] Gdy zaczynasz medytować, to góry są górami, a morze jest morzem. Czyniąc postępy na tej ścieżce zauważasz, że góry nie są już górami, a morze nie jest morzem. Kończąc drogę medytacji którą podążasz wiesz, że morze jest morzem, góry są górami, ale ty nie jesteś już tym samym człowiekiem”.

Leszek Lorent – ur. 1984, perkusista, absolwent UMFC w klasie perkusji prof. Stanisława Skoczyńskiego (dyplom z wyróżnieniem), doktorant i wykładowca macierzystej Uczelni. W latach 2006–2009 uczestniczył w kursach interpretacji Nowej Muzyki w Tallinnie. Kształcił się również w Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon w mistrzowskiej klasie prof. Jeana Geoffroya. Stypendysta Prezesa Rady Ministrów, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Banku Société Générale. Jest laureatem krajowych i międzynarodowych konkursów perkusyjnych. Ma na swoim koncie prawykonania wielu dzieł perkusyjnych kompozytorów młodego pokolenia. Współpracuje z uniwersyteckim Studium Muzyki Nowej. Jest członkiem Stowarzyszenia Artystów Euforis i kierownikiem artystycznym formacji Scontri Ansamble. Specjalizuje się w interpretacji kompozycji multiperkusyjnych oraz dzieł teatru instrumentalnego, prowadzi aktywną działalność koncertową.





PARTNERSTWO W MUZYCE

Małgorzata Waszak



1

Prof. Jerzy Marchwiński jest również twórcą samego terminu „kameralistyka fortepianowa”, wymyślił go i użył po raz pierwszy już w 1973 r., przygotowując się do przewodu na stanowisko docenta warszawskiej PWSM.

2

Rok później (1979), za kadencji ówczesnego rektora prof. Bogusława Madeya, PWSM przekształcono w Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina; w 2008 r., za kadencji obecnego rektora prof. Stanisława Moryto, uczelnia zyskała miano Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (UMFC).



I OGÓLNOPOLSKI KONKURS DUETÓW Z FORTEPIANEM

W dniach 1–7 lutego 2012 w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie odbył się I Ogólnopolski Konkurs Duetów z Fortepianem. Konkurs, przebiegający pod patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, narodził się z inicjatywy Katedry Kameralistyki Fortepianowej UMFC. Współorganizatorami przedsięwzięcia były władze uczelni oraz Fundacja „Partnerstwo w Muzyce”. Wśród patronów medialnych znalazły się m.in: Polskie Radio „Dwójka”, TVP Kultura, „Ruch Muzyczny” i „Twoja Muza”.



Do grona jurorów zaproszeni zostali wybitni artyści, profesorowie polskich uczelni muzycznych: Krystyna Borucińska, Urszula Kryger, Piotr Kusiewicz, Kazimierz Michalik, Mirosław Pokrzywiński, Maria Sz wajger-Ku-
łakowska; szeregi jury zasilili również: krytyk muzyczny Dorota Szwarzman i impresario Andrzej Szwed. W słowie wstępnym do programu konkursu jego pomysłodawcy – kierownik Katedry Kameralistyki Fortepianowej UMFC, dyrektor artystyczny konkursu prof. Maja Nosowska i przewodniczący jury prof. Jerzy Marchwiński – napisali między innymi: „Głównym powodem, dla którego zdecydowaliśmy się zorganizować konkurs w takiej formule, jest próba pełniejszego utrwalenia w świadomości młodych ludzi znaczenia pojęcia PARTNERSTWA jako podstawy sukcesu człowieka, jego kreatywności, społecznej postawy i profesjonalizmu, a także udanego bycia razem z drugim człowiekiem [...]. Żywimy nadzieję, że klimat Sztuki i PARTNERSTWA, jednych z najcenniejszych wartości ludzkiego ducha, w którym przebiegać będzie Konkurs, przywoła u młodych uczestników kreatywne refleksje i pozostanie na trwałe w ich całym, dorosłym życiu”.

Partnerstwo w muzyce, w tak szczególny sposób akcentowane przez inicjatorów konkursu, jest nierozzerwalnie związane z pojęciem kameralistyki fortepianowej, to znaczy wszystkich niesolowych form artystycznej aktywności pianisty. Idea tego partnerstwa narodziła się na warszawskiej uczelni jeszcze w latach siedemdziesiątych dwudziestego stulecia i stanowiła impuls do utworzenia unikatowej jednostki naukowo-dydaktycznej – Katedry Kamera-

listyki Fortepianowej (KKF). Tworzy ją autonomiczny zespół pedagogów pianistów, nauczających kameralistyki na Wydziale Fortepianu, Klawesynu i Organów oraz pianistów-korepetytorów, zaangażowanych bezpośrednio w dydaktykę instrumentalną i wokalną. KKF powstała w 1978 roku z inicjatywy prof. Jerzego Marchwińskiego¹, przy gorącym poparciu ówczesnych władz uczelni – wówczas jeszcze Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej². Jej powołanie – jak czytamy na stronie internetowej poświęconej historii katedry – uzasadnione było kilkoma względami. Po pierwsze, ułatwiło organizację wspólnych przedsięwzięć pianistów działających na Wydziale Fortepianu, Klawesynu i Organów oraz instrumentalistów związanych z Wydziałem Instrumentów Orkiestrowych. Po drugie, kierowało uwagę środowiska muzycznego na specyfikę działań pianisty współpracującego z wokalistami, instrumentalistami, orkiestrą, a także umiejącego sprostać ważnej roli w dydaktyce instrumentalnej i wokalnej. Aktywność zawodowa pianistów różni się więc od działań innych instrumentalistów



uprawiających kameralistykę głównie w zespołach o jednolitym medium wykonawczym. Utworzenie KKF uwzględniło także ekspansywny rozwój kameralistyki i związany z nim wzrost wymagań wobec partnerujących pianistów. Niezbędne stało się tym samym podjęcie nowych rozwiązań systemowych w zakresie dydaktyki.

W swoim pierwotnym kształcie katedra działała ponad dziesięć lat. Wymiernymi efektami tego działania było między innymi ustalenie ram organizacyjnych i programowych nauczania oraz określenie kształtu przewodów kwalifikacyjnych w zakresie kameralistyki, co miało na celu zapewnienie rozwoju kadry naukowo-dydaktycznej.



Zmienne koleje losu, które doprowadziły do czasowego zawieszenia działalności KKF, nie wyeliminowały jednak problemu odrębności działań w zakresie kameralistyki fortepianowej. Rezultatem trwałych zmian, jakie zaszły w świadomości środowiska muzycznego, było utworzenie w 1998 roku przy Wydziale Fortepianu, Klawesynu i Organów, Zakładu Kameralistyki Fortepianowej pod kierownictwem prof. Jerzego Marchwińskiego. W 2002 roku zakład ponownie przekształcono w samodzielną katedrę. Od 2005 roku kieruje nią prof. Maja Nosowska.

Z perspektywy ponad trzydziestu lat istnienia KKF – placówki wciąż jeszcze unikatowej w skali kraju i poza jego granicami – stwierdzić należy, iż najcenniejszym owocem jej działania stała się integracja środowiska pianistów uczących kameralistyki fortepianowej. Stworzono szerokie forum wymiany pomysłów i doświadczeń, zagadnienie uprawiania kameralistyki weszło zaś na stałe do świadomości wykonawców i odbiorców sztuki muzycznej. Katedra kształci pianistów we wszystkich możliwych formach wykonawstwa zespołowego, eliminując jednocześnie głęboko zakorzenione w tradycji określenie „akompaniator”.

Jerzy Marchwiński napisał: „Rozróżniam dwie, i tylko dwie, formy aktywności wykonawczej pianisty: granie indywidualne (solowe) i granie zespołowe (kameralne). Pianista gra albo sam, albo z kimś. Granie solowe jest czymś samo przez się zrozumiałym i bezspornym. Zespołowe zaś, aczkolwiek również oczywiste, ma rozmaite formy, zależnie od układów z partnerem lub partnerami [...]. W celu uniknięcia wszelkich nieporozumień podkreślam, że mistrzowskie, profesjonalne postępowanie się fortepianem obowiązuje w obydwu formach aktywności, bez żadnej taryfy ulgowej”³.

Przebieg I Ogólnopolskiego Konkursu Duetów z Fortepianem dowiódł, iż młodzi wykonawcy dążą do profesjonalnego postępowania się fortepianem w sposób świadomy i dojrzały. Konkurs spotkał się z ogromnym zainteresowaniem – do udziału w nim zgłosiło się aż 67 duetów, ostatecznie wystąpiły zaś 53 zespoły. Były to, zgodnie z założeniami organizatorów, duety instrumentalne i wokalne z fortepianem. W duetach zabrzmiały niezwykle różnorodne instrumenty (skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, flet, obój, rożek angielski, klarnet, saksofon, trąbka, akordeon), co niewątpliwie uatrakcyjniło konkursowe przesłuchania. Owa różnorodność szła w parze z bogactwem przedstawionego repertuaru. Regulamin konkursu zakładał w pierwszym etapie wykonanie utworu XIX-wiecznego (dla duetów z instrumentem smyczkowym i głosem miało to być Mozart, Haydn, Beethoven lub Schubert) i XX-wiecznego, w drugim zaś – całej sonaty oraz cyklu pieśni, a także utworu dowolnego.

Jury nie miało łatwego zadania – wśród młodych wykonawców znajdowali się utalentowani muzycy, niejednokrotnie laureaci solowych konkursów instrumentalnych lub wokalnych. W tym konkursie najważniejszym elementem podlegającym ocenie była jednak umiejętność gry partnerskiej, a – jak powiedział prof. Jerzy Marchwiński – „w układzie partnerskim wykonawcy są ludźmi wolnymi, dzielącymi między siebie odpowiedzialność za rezultat artystyczny wykonania. Ich wzajemne relacje kształtowane są przez strukturę utworu. Raz jeden jest liderem, podczas gdy drugi mu wtóruje, by za chwilę [...] zamienić się rolami”⁴. To właśnie owa umiejętność zachowania odpowiednich relacji decydowała o wartości wykonania. Okazało się, iż zaszczerpiona przed laty w środowisku muzycznym idea partnerskiego muzykowania zaczęła przynosić wymierne owoce. Konkursowa publiczność mogła się o tym przekonać, słuchając – w dniach 7 i 8 lutego – dwóch koncertów wieńczących sześciodniowe przesłuchania. Pierwszym z nich był koncert laureatów, w którym wzięty udział duety nagrodzone przez jury. Przyznano trzy równorzędne wyróżnienia. Otrzymali je: Maxima Sophia Sitarz (skrzypce) i Mischa Kozłowski, Adam Krzeszowiec (wiolonczela) i Anna Gburek oraz Maja Syrnicka (skrzypce) i Paweł Cłapiński. Trzecią nagrodę otrzymał duet Aleksandra Mańkowska (saksofon) i Łukasz Chrzęszczyk, drugą – Magdalena Bojanowicz (wiolonczela) i Mischa Kozłowski. Laureatami I Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zostali Marta Kowalczyk (skrzypce) i Łukasz Chrzęszczyk. O wysokim poziomie konkursu świadczył również koncert uczestników, głównie z bardzo interesującymi wykonaniami utworów XX-wiecznych.

3

J. Marchwiński, *Kameralistyka fortepianowa. Geneza i perspektywy*, w: *Między dziełem a interpretacją*, red. M. Waszak, Warszawa 2010, s. 49–50.

4

Ibidem, s. 55–56.

Podczas uroczystości wręczenia nagród prof. Maja Nosowska zwróciła uwagę na niezmiernie ważne w każdym konkursie promowanie nagrodzonych osób, umożliwienie im wejścia na rynek muzyczny. Organizatorzy Konkursu Duetów zapewnili zwycięzcom wiele występów, wzbogacając tym samym pulę rozdanych nagród. Przewodniczący jury, prof. Jerzy Marchwiński, zwracając się do uczestników konkursu podkreślił, że możliwość artystycznego spełnienia nie leży wyłącznie w aktywności solowej – granie partnerskie także może być doskonałym sposobem zawodowej samorealizacji.

Małgorzata Waszak – teoretyk muzyki, pedagog. Absolwentka Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W obszarze jej zainteresowań znajduje się polska muzyka współczesna. W 2006 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie teorii muzyki (praca na temat problemów sonorystyki w polskim XX-wiecznym kwartecie smyczkowym). Obecnie jest adiunktem na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki UMCF.

Fot. Maryla Ścibor Marchocka



ETIUDA NIE POZWALAŁA MI ZASNAĆ I NAZNACZYŁA NA ZAWSZE MOJE ŻYCIE...

Jacek Jarczyński
rozmawia z Krzysztofem Lipką



Jacek Jarczyński: Jest pan muzykologiem, historykiem sztuki, pisarzem, znawcą wielu dziedzin kultury – którą z nich uważa pan za najcenniejszą?

Krzysztof Lipka: Zawsze pociągały mnie sztuki trwające w czasie. Nie tak trwające, jak katedra, która w takiej samej postaci istnieje od XIII wieku, ale sztuki procesualne, których czas jest prawdziwym żywiołem, bo w jego obrębie stwarzają się i rozwijają, a więc takie, jak muzyka, literatura, film. Co do literatury, to może ona jako sztuka, w obrębie każdego swego dzieła, rozwijać się w czasie. Może być podobna do filmu, czyli bardziej „wzrokowa”,

albo też podobniejsza do muzyki, a wówczas w większym stopniu „słuchowa”. Rysunek i malarstwo ukazują świat, muzyka wnosi w ów świat niepokój, czyli życie; literatura może doprowadzić do ich syntezy, o ile sobie z potęgą tamtych sztuk poradzi. Trudno zatem wybierać, bo sztuki świetnie ze sobą współpracują.

JJ: Których przedstawicieli europejskiego kręgu kulturowego uważa pan za najważniejszych w rozwoju różnych dziedzin sztuki?

KL: Wielu jest takich, których cenię niezwykle i którymi się zajmuję, lecz chętnie wymienię trzech twórców, których od lat, i to bez żadnych przewartościowań, uważam za największych

geniuszy, jakich udało się wydać ludzkości: Beethoven, Rembrandt, Rilke. Wiem, że nie jest to gust oryginalny, ale skomentuję to tak: w sztuce pierwszego planu objawiam gust może i niezbyt oryginalny, bo jednak ponad wszystkim są – Olimpijczycy. Za to w sztuce drugiego planu mam już gust zapewne dość nietypowy...

JJ: Początki pańskiego pisarstwa? Kiedy się ono zaczęło?

KL: Pisanie było moim powołaniem od czasu, gdy w wieku lat sześciu ułożyłem wierszyk o zajączku. Od jedenastego roku życia uprawiałem, jak potrafiłem, lecz za to systematycznie, wszystkie znane gatunki, pisywałem poematy



we wszelkich możliwych formach – naskrobałem wówczas ponad dwieście samych sonetów, opowiadania, sztuki, zaczynałem i porzucałem powieści. Dziwne jednak, że w zasadzie nigdy przy tym nie odczuwałem potrzeby druku, wystarczała mi publiczność domowa, „wydawałem” pisemko, w którym krewni wpisywali swoje poważne recenzje. W ten sposób zachęcali mnie do tego rodzaju twórczości. Większa dbałość o publikacje pojawiła się wraz z dojrzywaniem. Od mojego pierwszego zbioru opowiadań [*Wariacje z fletem*, 1989] podjąłem postanowienie – i chyba go dotrzymałem – że każda moja książka będzie niepodobna do pozostałych; nawet jeżeli opublikowałem dwa tomy opowiadań czy dwie powieści, to różnią się one między sobą diametralnie.

JJ: A jaka jest geneza pańskiego zamiłowania do muzyki i filozofii?

KL: Wszystko to ukształtowało się już w dzieciństwie. Moja matka całkiem nieźle grywała amatorsko na fortepianie, natomiast siostra matki mojego ojca, była asystentka profesora Kazimierza Nitscha, wybitnego polonisty, dbała w domu o moje wychowanie humanistyczne. W Łodzi uczęszczałem do szkół muzycznych. Lata liceum upłynęły mi na marzeniach o studiowaniu fizyki teoretycznej. Ojciec mój, większy realista ode mnie, z wykształcenia filozof – uczeń prof. Tadeusza Kotarbińskiego – namówił mnie jednak na studia historyczne, bo – jak sądził – takie właśnie zaobserwował u mnie inklinacje. Rozpocząłem te studia i zrezygnowałem z nich po wypadkach marcowych. Po przeprowadzce do Warszawy podjąłem studia muzykologiczne. Zakończyłem je z ogromnym niedosytem wiedzy z zakresu estetyki, filozofii i innych przedmiotów omawiających związki muzyki z wszelkimi możliwymi obszarami świata, życia. Stąd późniejsze studia z historii sztuki, które mnie faktycznie zachwyciły... Z filozofią również obcowalem od najmłodszych lat – ojciec zamiast bajek opowiadał mi anegdoty z Diogenesa Laertiosa. Natomiast filozoficzne teksty źródłowe czytałem przez całe życie. Dlatego mogę o sobie powiedzieć, że moja formacja intelektualna ukształtowała się w pełni właśnie pod wpływem rodzinnego domu i samokształcenia w filozofii...

JJ: Przejdźmy do pańskiej „dorosłej” działalności. Poszukując związków pańskiej twórczości literackiej z muzyką, natrafiłem na wczesne opowiadanie *Wariacje z fletem*, które już samym tytułem sugeruje filiacje z popularną formą muzyczną. Jak, i czy w ogóle, przekłada się ona na strukturę Pańskiego opowiadania?

KL: W pewnym stopniu przebieg opowiadania zbliżony jest do budowy cyklu muzycznych wariacji. Na każdym etapie rozwoju akcji pojawia się tytułowy motyw przewodni. Treść tej rozbudowanej noweli stanowi poszukiwanie wiadomości o historycznej postaci, bohaterowi nieznanej; ale zmieniają się etapy tych poszukiwań. Młody antykwariusz coraz bardziej zbliża się do prawdy, nie podejrzewając, że ten archetyp tematyczny, który się z niej wyłoni, ten model – również w sensie podstawowej komórki literackiej czy muzycznej – tak daleko i głęboko go zaprowadzi: do tragicznej kody. Nie są to więc wariacje na flet, instrument wciąż obecny, bo trzymany w ręku portretowanego [idzie o *Portret François Devienne’a* J. L. Davida], ostatecznym tematem jest historia, okazuje się, że w ten fabularny organizm niespodziewanie włącza się pod koniec orkiestra, przeznaczenie, wielki aparat Francuskiej Rewolucji. Kiedy akcja opowiadania zbliża się do końca, nurt spokojnej narracji przecina inna opowieść, historyczna, którą szepce bohaterowi wykradziony z Konserwatorium Paryskiego flet. I z opowieści tej wyrasta potężna, porywająca, przerażająca wizja pogrążonego w odmętach Rewolucji artysty, rozszamotanego, bezradnego, opętanego sztuką i ideologią, opętanego do szaleństwa i śmierci. Historia Rewolucji i losów zanurzonego w niej muzyka jest właśnie pionową wizją, która staje w poprzek drogi dziennika antykwariusza. Ta wizja zawisa nad losem utożsamiającego się z szalonym muzykiem bohatera jak nawałnica, jak grom, jak potężny, uderzający w spokojny tok opowieści wykrzyknik. Bieg dziennika zostaje przeparty monumentalnym freskiem. I to chyba wszystko w tym opowiadaniu, jeśli idzie o punkt widzenia formy, konstrukcji, kontinuum czasu.

JJ: Właśnie w tym opowiadaniu – jak się wydaje – próbuje pan za pomocą literatury dokonać wspomnianej wcześniej syntezy dwóch dziedzin sztuki?

KL: Można tak powiedzieć. David i Devienne – główni bohaterowie tekstu – to postacie historyczne, istotniejsze i ponad wszystkim, co wynika z treści opowiadania w sposób oczywisty; ale trzeba zwrócić uwagę także na to, że pierwszy z tych mistrzów reprezentuje malarstwo, sztukę istniejącą w przestrzeni jako obiekt i angażującą wzrok, drugi zaś muzykę, sztukę rozwijającą się w czasie jako proces i zajmującą słuch, podczas gdy wszystko dzieje się na gruncie sztuki trzeciej, czyli literatury, dziennika przedstawionego w opowiadaniu. Szkic Davida i *Andantino* Devienne’a reprezentują uprawiane przez bohaterów sztuki, a narra-

cja literacka tak jest prowadzona, by zapewnić równowagę pomiędzy obrazem i dźwiękiem nie tylko w treści, ale i w samej formie, w stylu i jednocześnie w opisach dzieł obu artystów.

JJ: Czy podobnych prób przekładania zasad form muzycznych na formy literackie należy doszukiwać się również w innych utworach pańskiego autorstwa?

KL: Wolałbym, aby interpretatorzy mojej twórczości nie szukali niejako „na siłę” tego rodzaju paralel. Obie dziedziny wykorzystują zupełnie różny idiom i całkiem odmienny warsztat, przez co przekładalność formy ze sztuki na sztukę nie jest całkowicie możliwa... Ale przyszłość wiedzy, także tej o muzyce, niewątpliwie zmierza w kierunku rozległych powiązań z wszelkimi dziedzinami kultury i ich filozoficznej interpretacji.

JJ: Wśród pana utworów poetyckich najważniejsze wydają się *Elegie moszczeniackie*, a wśród prozatorskich bez wątpienia *Pensjonat Barataria*. Czym inspirował się pan pisząc te właśnie utwory?

KL: *Elegie moszczeniackie* pisałem wiele lat – może dziesięć? – pod wpływem długich i poważnych przemyśleń i zawarłem w nich doświadczenia o specyficznej wrażliwości zbierane całe niemal życie. W wypadku *Pensjonatu Barataria* sprawa jest bardziej złożona i ciągnie się od czasów dzieciństwa. Mieszkanie pod nami zajmowała emerytowana pianistka, słynna wówczas w Łodzi profesor Helena Ilcewiczówna. Jej gra towarzyszyła mi od chwili mojego narodzenia aż do jej śmierci. Było to bezustanne granie, chyba że panna Ilcewiczówna wyszła z domu lub spała; sypiała zaś źle, stąd moje dziecięce noce pełne muzyki. Głównie grywała Chopina i Beethovena, ale kilka utworów lubiła szczególnie, przede wszystkim *Etiudę f-moll* numer jeden z opusu pośmiertnego Chopina (*Pour la méthode des méthodes de Moscheles et Fétis*), bardzo trudną, ponieważ od początku do końca utrzymaną w jednostajnym rytmie, w którego wyniku na każde cztery równe nuty w lewej ręce przypadają trzy równe w prawej. To etiuda nieprawdopodobnie piękna i nawet w dorobku Chopina zupełnie wyjątkowa, to arcydzieło z niczym nieporównywalne, jego piękno jest monotonne, uporczywe, narkotyczne, niemal obsesyjne. Do mnie ta obsesja docierała całe dni, a przede wszystkim całe noce przez kilkanaście lat. *Etiuda* nie pozwalala mi zasnąć, nie kotysała mnie, bo się w nią wciąż wsłuchiwałem. Ta muzyka, bezustannie dobiegająca spod podłogi zapadła mi silnie w pamięć, naznaczyła na zawsze moje życie i wreszcie stała się głównym wątkiem *Pensjonatu Baratarii*.

JJ: Czy w pozostałej części pańskiej twórczości można odnaleźć jeszcze jakies inne konkretne źródła inspiracji?

KL: Ogromnie ważnym rozdziałem w moim życiu były podróże. Odbywałem niemal dosłownie pielgrzymki po największych muzeach, zamkach, pałacach, a przede wszystkim katedrach

i kościołach włoskich, francuskich, niemieckich i innych. Widziałem ponad czterdzieści katedr francuskich! To właśnie podróże były główną inspiracją do napisania tomu *Miasta i klucze*, który powstał w 2000 roku. Nie napisałem do tej pory chyba książki prawdziwszej. Jest to rodzaj dziennika, zapis moich zainteresowań i myśli z równo dwunastu miesięcy. Ale pomysł na tę książkę, jej geneza i jej założenie są inne. Ta książka jest eksperymentem, choć takim bardzo moim: ni to eksperymentem, ni to właśnie nieeksperymentem, podobnym do eksperymentatorskiej warstwy *Pensjonatu Baratarii*. Polega nie na języku, a na kompozycji i metodzie fragmentaryzowania narracji.

JJ: W opowiadaniu *Miserere mei*, Józek dość klarownie można odczytać pański stosunek do muzyki awangardowej. Na ile owa krytyka jest zbieżna z dzisiejszymi pana poglądami?

KL: Mój stosunek do muzyki współczesnej, jak i do każdej współczesnej sztuki, jest przychylny, może nawet bardzo przychylny, mam jednak niezwykle ostre kryteria oceny. Lubię rzetelny warsztat – to podstawa! A z kolei brak talentu od razu daje o sobie znać brakiem oryginalności. Jestem chętny do pochwał, ale niestety nader rzadko zdarza się po temu rzetelna okazja. Hochsztaplerstwo czuję na odległość; nie cierpię używania sztuki jako dźwigni do robienia kariery, zdobywania pieniędzy czy popularności. Ci, którzy tak postępują, to nie artyści, tylko kramarze. A niestety brak prawdziwego zaangażowania emocjonalnego we własną sztukę czuję na odległość. O tym traktuje duża partia mojej najnowszej książki, która ukaże się lada miesiąc. Sam, właśnie dzięki poważnemu, solennemu stosunkowi do sztuki, wyrobiłem sobie pozycję, jaką mam. Pewien krytyk powiedział mi z ubolewaniem: „Pan jest pisarzem uznanym, ale nie popularnym”. No właśnie, na szczęście. Uznanie wśród ludzi, którzy się na sztuce znają, to coś więcej niż popularność.

JJ: Ale wracając do muzyki współczesnej...

KL: Tak, rozumiem, że moje deklaracje, jak to ją kocham, mogą być uznane za nieszczerze. Ale mam argumenty na swoją korzyść. Po pierwsze, moi przyjaciele, kompozytorzy, chyba się nie skarżą na moje wybrzydzenie, pisuję o nich, kiedy tylko mogę, bardzo serdecznie. Czasem nie mogę... Po drugie, w rozdziale o muzyce XX wieku w mojej ostatniej książce, *Pejzaż nadziei*, chwalebę muzykę współczesną i bronię jej racjonalnie i z zaangażowaniem. Nie mam jednak wiele dobrych słów dla awangardy i eksperymentów. Cóż, właściwie ta sztuka zwykle jest dobra, która stanowi dopiero następną falę po czasie eksperymentów, a tymczasem obecnie tej drugiej fali wciąż nie mamy, tylko od lat popłuczyny. Mam tu zresztą na myśli głównie sztuki plastyczne. Jasna sprawa, że wyjątki zdarzają się zawsze, nawet dobre.

JJ: Pańska twórczość obfituje w odwołania do tradycji kulturowych całego świata. Owe treści

niejednokrotnie przeplatają zabawy słowem czy „wirtuozowskie” fragmenty metafizyczne.

Obie cechy w połączeniu ze sobą powodują, iż interpretacja pańskiej twórczości beletrystycznej rzadko może być jednoznaczna, a niejednokrotnie bywa po prostu trudna...

KL: To jest bardzo złożone pytanie i nie da się na nie odpowiedzieć paroma słowami. Jest niewątpliwie kilka przyczyn, wpływających na takie wrażenie... Po pierwsze, wyrosłem w domu, gdzie panowała atmosfera nauki i sztuki. Ojciec, dwie ciotki ojca, lingwistki, które z nami mieszkały w ogromnym łódzkim mieszkaniu, wszyscy całe życie tonęli w książkach, podsuwali je mnie, opowiadali, wspominali babkę pianistkę, której nie poznałem, zaprzyjaźnionych artystów. Zanim poszedłem do szkoły, już czytałem.

A zanim nauczyłem się czytać, głównie ciotka Tunia, Marta Gundlachówna, która dobrze znała Tuwima i Staffa – czytywała mi na głos z niemieckich książek, płynnie tłumacząc na polski wiele arcydzieł. Tak poznałem na przykład Homera i mitologię, liczne romantyczne opowiadania niemieckie, nie tłumaczone na polski nowele E.T.A. Hoffmanna, a także kilka tekstów, które do dzisiaj nie dają mi spokoju, a nie wiem, czym były. Wszystko to poznałem wcześniej niż Konopnicką. Tą drogą zapoznałem się także z pierwszą w życiu historią sztuki i z historią muzyki, która w tym samym niemieckim tomie zajmowała około stu stron na końcu. Moja dziecięca wyobraźnia musiała sobie radzić z informacjami o minnesängerach czy Bachu... Stąd wiele wiem o świecie rzeczy, nieraz niepotrzebnych, z wcześniej poznanej literatury, ze wspomnień i opowieści krewnych, których w poprzednich pokoleniach było co nie miara.

JJ: Pragnę jeszcze poruszyć temat pańskich utworów o charakterze naukowym...

KL: Istotną część mojej biografii zawodowej, oprócz wcześniejszej radiowej, stanowi pięcioletnia praca w charakterze wykładowcy na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Dała mi ona, prócz ogromnej satysfakcji zawodowej, możliwość przemyślenia wielu zagadnień, które nurtowały mnie od dawna i stała się początkiem licznych nowych tekstów... Do pracy naukowej przystąpiłem z ustalonym planem, tematami wybranymi samodzielnie, poglądami ukształtowanymi w ciągu całego życia, które teraz miałem możliwość usystematyzować i ująć w pewien zamknięty krąg (chcę uniknąć słowa „system”). Obie książki napisane w ostatnich latach [*Utopia urzeczywistniona* i *Pejzaż nadziei*] kontynuują koncepcję filozofii sztuki, którą uzupełnią w najbliższych latach dwie następne, już gotowe książki. Wszystkie cztery są wyrazem mojej wiary w poważny ładunek duchowy zawarty w sztuce abstrakcyjnej, w tym w muzyce autonomicznej, a zarazem mojego przekonania, że o owym ładunku można powiedzieć wiele więcej i konkretniej, niż powiedziano do tej pory, choć zapewne nie zawsze z pozycji muzykologicznych. Poszu-

kuję raczej takich rozwiązań z zakresu metafizycznej hermeneutyki sztuki, która na nowo łączy estetykę z porzuconymi aspektami etyki.

JJ: Czy Krzysztof Lipka to osoba, w której życiu muzyka stoi na pierwszym miejscu?

KL: Muzyka związana jest dosłownie ze wszystkim w bycie, w świecie, w kulturze, a nastrój, który z niej emanuje, sprzyja wszelkim dalszym duchowym osiągnięciom... Wszystkie wspomniane książki, napisane i nie napisane, są efektem moich poglądów na sztukę, w szczególności na muzykę, a przekonania te zmiernają w stronę własnej wizji estetyki muzycznej. O ile los da mi szansę, spróbuję tę problematykę rozwijać konsekwentnie...

Krzysztof Lipka – muzykolog, historyk sztuki, pisarz, adiunkt na Wydziale Kompozycji, Teorii i Dyrygentury Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Jego dorobek obejmuje piętnaście wydanych książek (m.in. powieść *Pensjonat Barataria*, tomik poetycki *Elegie maszczenickie*, zbiór esejów *Słyszalny krajobraz*, dwa tomy filozoficznych rozważań o sztuce: *Utopia urzeczywistniona*, *Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego* oraz *Pejzaż nadziei*, *Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym*), około trzystu pięćdziesięciu szkiców i esejów z zakresu sztuki i kultury oraz niezliczone audycje radiowe z lat 1975–2002.

Jacek Jarczyński – muzykolog, gitarzysta. Autor pracy magisterskiej pod tytułem *Muzyczność w twórczości prozatorskiej i poetyckiej Krzysztofa Lipki w świetle polskich typologii związków muzyczno-literackich*, napisanej w Instytucie Muzykologii Wydziału Historycznego UW pod kierunkiem dr. hab. Zbigniewa Skowrona.

Fot. archiwum Krzysztofa Lipki



Kacper Gugata

Na scenie – młodzi ludzie i krzesła. Reflektory oświetlają tylko grupę teatralną, reszta przestrzeni tonie w ciemnościach. Mrok i oszczędna scenografia stwarzają wrażenie pułapki. Aktorzy są ubrani w czarne, wygodne stroje. W tle słychać tango. Nie ma relacji między ciałami. Jest tylko człowiek i krzesło, pomnożeni dziesięć razy. Wszyscy siedzą tyłem do publiczności i oglądają nagranie z warsztatów, w których uczestniczyli przed kilkoma miesiącami. Nagranie kończy się, a aktorzy wstają i do rąk biorą krzesła. Okazuje się, że mają one dusze. Nie wiadomo, czy po prostu je mają, czy zostały ożywione przez ludzi. Krzesła trzymane przez pięciu mężczyzn i pięć kobiet przestają być tylko przedmiotami – otrzymują tożsamość. Każde z nich posiada oddzielną historię, wywołuje w trzymającym je partnerze emocje, wspomnienia, prowokuje go do różnych zachowań. Dzięki krzesłom ujawniają się pragnienia i lęki. Potrafią one być przyjacielem, ko-

chankiem, rywalem, wrogiem lub zupełnie obcą osobą. Taka gra z krzesłami wymaga od aktorów zaangażowania oraz nawiązania dialogu, lecz nie z przedmiotem, tylko z samym sobą. Krzesła są pretekstem do odstąpienia charakteru każdej grającej postaci. Dzięki nim postacie mają szansę poznać siebie samych. Niekiedy może to doprowadzić do zatrzaśnięcia się w pułapce, w której znajduje się to, czego należałoby się bać.

Postaci szybko dostrzegają, że stanowią grupę. Krzesła idą w odstawkę, a emocje wymykają się spod kontroli. Na początku wszyscy są razem i wspólnie tworzą świat – ruch, dźwięk, uczucia. Później dzielą się na dwie podgrupy – kobiety i mężczyźni. Wtedy pojawia się zazdrość, zakochanie, namiętność, gniew. Aktorzy starają się stworzyć chaos zaburzający wcześniej istniejącą harmonię. Widzowi trudno odszukać symetrię w tym, co dzieje się na scenie. Pod koniec spektaklu bohaterowie uświadamiają sobie, że wpadli w pułapkę swoich emocji i próbują się z niej uwolnić, wyrzucając krzesła poza scenę.

Czym jest *Warsztat* pod względem formalnym? Interpretacja kryje się w tytule – to warsztat. Oczywiście składa się z elementów pantomimy, teatru ruchu i tańca, ale służą one jednemu celowi – zbudowaniu, pod pretekstem ćwiczeń i treningu, oryginalnego widowiska pokazującego nas samych, nasze relacje z innymi, najgłębsze przeżycia oraz emocje.



WODZIE I KRZESŁA

Przeanalizujmy to, co się dzieje na scenie w momencie, w którym najważniejsza staje się miłość; każdy z bohaterów szuka dla siebie partnera, tworzą się pary usatysfakcjonowane swoim wyborem, ale są też pary niezadowolone oraz bohaterowie obrażeni, bo ktoś im zabrał wybrankę serca – konwencja jest nieoczywista, jakby nieobecna. W tej scenie aktorzy grają realistycznie; są szeptki, nie słyszemy jednak słów, i zalotne spojrzenia. Mężczyźni wskazują na kobiety i próbują do nich „zagadać”. Po chwili między parami zaczyna się coś psuć. Pojawia się agresja. Mężczyźni odpychają kobiety, a one ich policzkują. Po tej scenie następuje zmiana partnerów, a później wymuszanie kontaktu. Tutaj realizm zostaje zastąpiony inną konwencją – wyraziste, powtarzające się sekwencje ruchowe symbolicznie ukazują emocje. Atmosfera na scenie staje się bardziej ponura. Ruchy przestają być dostowne. Światło gaśnie, a wszystkie postaci, rezygnując z indywidualnych ruchów i zachowań, zaczynają wykonywać te same czynności, stają się automatyczne.

Dla aktorów granie w tym spektaklu na pewno było wspaniałą zabawą, ponieważ mogli bez skrępowania wyrażać emocje, zaprezentować coś, co prawdopodobnie nie zawsze będą wykorzystywać w swojej pracy. Widz daje się wciągnąć w tę zabawę. Wierzy w zakochanie, które widzi na scenie, i czeka na rozwój wypadków. Potem nagle zderza się z wybraną przez twórców konwencją, polegającą na oszczędnej ekspresji aktorskiej, która wydaje się być skrajnie różna od wcześniej wyrażanej namietności. Jednak celem automatyzmu konwencji nie jest tylko podkreślenia różnicy między miłością a zrezygnowaniem. Ukazuje także człowieka, który potrafi być schematyczny, powtarza wyuczone reakcje. Nie ma tutaj miejsca na uczucia, delikatność. Człowiek zmuszony do czegoś, co mu się nie podoba, zmienia się w coś na kształt maszyny – staje się bezwzględny.

Wybierając się na *Warsztat*, nie wiedziałem, czego się spodziewać. Trochę się bałem, że będzie on tylko pokazem fizycznych umiejętności koleżanek i kolegów z Wydziału Aktorskiego. Jednak pomyliłem się. Przystaniem twórców spektaklu jest założenie, że całe życie człowieka jest pewnego rodzaju warsztatem. Ludzie uczą się, jak być sobą, jak odnaleźć się w różnych sytuacjach. Emocje oraz najgłębsze, intymne przeżycia starają się dopasować do zewnętrznych reguł. Funkcjonuje to także odwrotnie, czynniki zewnętrzne warunkują uczucia. Od kiedy człowiek nauczył się rozróżniać dobro i zło, nazywać swoje myśli i emocje, lokuje je w świecie, w którym współistnieją wiele odmiennych konwencji. Skrajne uczucia pokazywane symbolicznie jest nam łatwiej dostrzec i zrozumieć. W ten sposób uzyskują one niezwykłą wymowę.

Z pewnością *Warsztat* jest projektem laboratoryjnym, mającym na celu doskonalenie techniki aktorskiej i zachęcenie aktorów do poszukiwania nowych form ekspresji. Lecz widzowie dostają od twórców coś więcej – refleksję nad tym, o czym na co dzień nie mamy czasu pomyśleć.

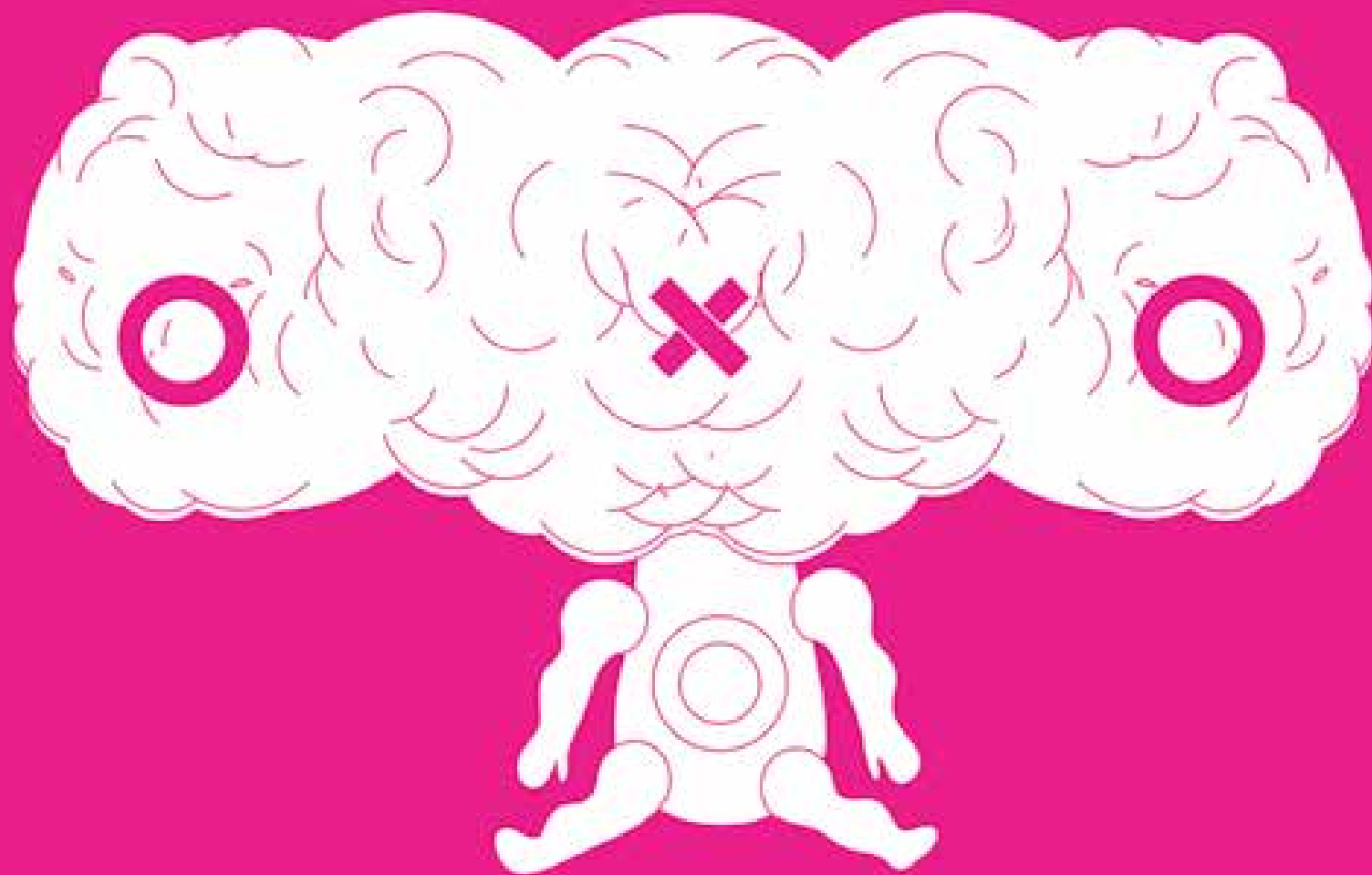
Warsztat – spektakl studentów III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie
Teatr Collegium Nobilium, premiera: 2 kwietnia 2012
Aktorzy: Adam Fidusiewicz, Mateusz Weber, Sebastian Dudąta, Aleksandra Radwan, Tomasz Brzostek, Afrodyta Weselak, Monika Janeczek, Kinga Suchan, Paulina Korthals, Krzysztof Szczepaniak
Reżyseria i choreografia: Katarzyna Anna Małachowska
Opieka: Tomasz Grochoczyński
Scenografia i kostiumy: Krzysztof Małachowski
Dźwięk: Katarzyna Winiarska

Fot. Leszek Fidusiewicz



Kacper Guguła – student II roku Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, recytator; współpracuje z Centrum Kultury w Rykach w ramach Grupy Artystycznej Dorosłych.





STARTUP

ILLUSTARTION STARTUP 2012
WYSTAWA KONKURSOWA
PRACOWNIA ILUSTRACJI

Witajcie! hokus-pokus, Dwie Siostry, Muchomor, Wytwórnia, prolibris i Skaner Szczyrkowski, pies najbardziej zasłużony dla ilustracji, mają zaszczyt poinformować, że deszcz i światło ilustracji padły na prace wybrańców z Czech, Polski, Litwy, Łotwy, Niemiec i Japonii.

WWW.ILLUSTRATIONSTARTUP.PL

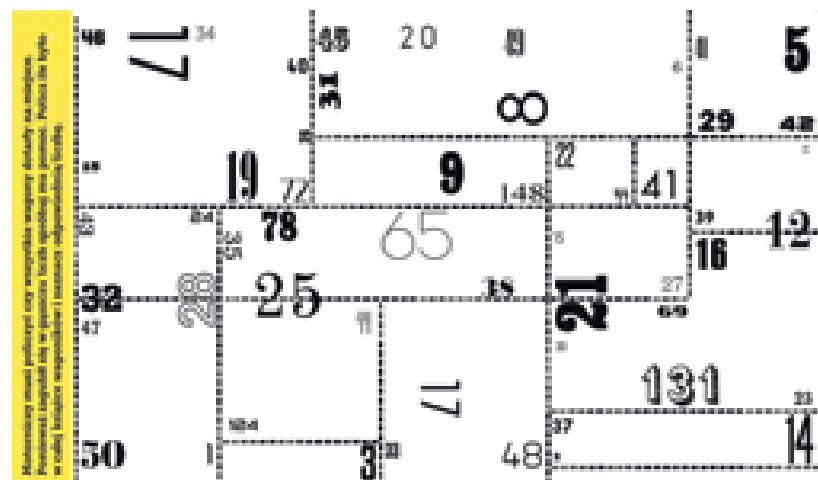
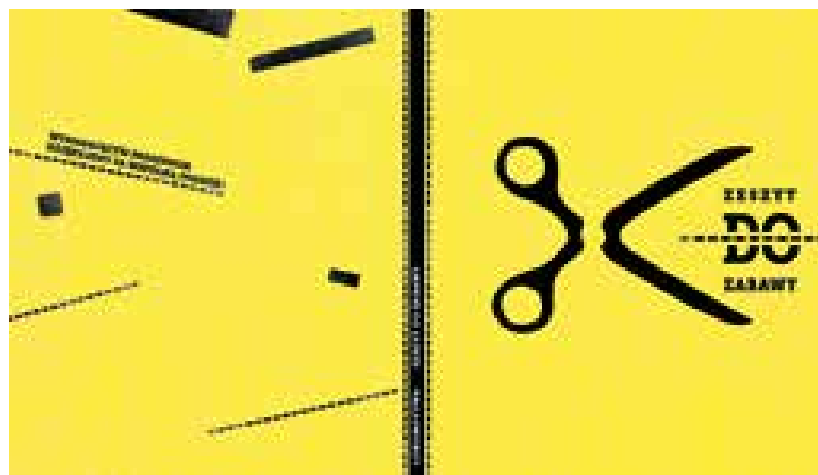
Zygmunt Januszewski

Wybrańców wybrało wyborne Jury w składzie i w porządku alfabetycznym: Edgar Bąk / STGU, Agata Dudek / ASP, Monika Hanulak / ASP, Zygmunt Januszewski / ASP, Magdalena Kłós-Podsiadło / Wytwórnia, Marta Lipczyńska / hokus-pokus, Katarzyna Radziwiłł / Muchomor, Joanna Rzyska / Dwie Siostry, Piotr Sarzyński / Polityka, Skaner Szczyrkowski / Wolny Strzelec, Piotr Smolnicki / ASP, Anna Skowrońska / Muchomor, Ewa Stiasny / Dwie Siostry.



Aneta Lewandowska. *Zeszyt do zabawy*. II Nagroda ASP oraz Wyróżnienie Wydawnictwa Wytwórnia

Reto Samuel. *Kruk i lis* Ignacy Krasicki. I nagroda ASP, wyróżnienie Wydawnictwa Dwie Siostry



Były muffinsy Agaty, dojrzałe banany, kawka, woda z bąbelkami i Złoty Kabanos, nagroda Skanera. Kabanos zniknął jednak w tajemniczych okolicznościach, zanim spadł deszcz nagród. A padał gęsto! I tak u Rety Samuel kruk zmienia się w dziecko, kiedy zaczyna mówić. Biskup Ignacy Krasicki, autor bajki *Kruk i lis*, byłby pewnie zaskoczony trafnością tego pomysłu. Sugestywny klimat, koloryt i wrażliwa kreska sprawiły, że I Nagroda oraz Wyróżnienie Wydawnictwa Dwie Siostry przyznane zostały Recie. U Anety stychać sapanie klasycznej *Lokomotywy* i w każdym rozkładzie czegoś brakuje. Na tym polega zabawa, żeby znaleźć braki i samemu je uzupełnić. Zaczyna się mocno: *Potrzebujemy kolejarza, aby lokomotywa mogła ruszyć. Możesz go narysować albo wkleić swoje zdjęcie. Autoportret w stroju kolejarza to dopiero rozgrzewka. W pociągu jak to w pociągu: *Pasażerowie ucieli sobie drzemkę. Spróbuj narysować, co mogło im się przyśnić. Nie wszyscy jednak mają taki komfort, bo *Żyrafa ma około 5 m wysokości, niestety nie mieści się w zwykłym wagonie. Spróbuj narysować specjalny wagon dla żyrafy.* Projekt *Zeszyt do zabawy* rzeczywiście wciąga zarówno urodą graficzną jak i pomysłowymi zadaniami do wykonania. II Nagroda oraz Wyróżnienie Wydawnictwa Wytwórnia przypadły Anecie Lewandowskiej całkowicie zasłużenie.**

A teraz *Przeciwieństwa* na zamówienie Dwoch Sióstr dla milusińskich, co już liczą i skłdadają literki, często korzystając ze wsparcia babci lub dziadka. Może dlatego znalazła się w tej kolekcji obok *owłosiony / tysy również para krótkowidz / dalekowidz*. Maria Huculak z dużym wdziękiem znajduje kontrasty, portretując własną odmianę wyżła szorstko-włosego w zeszytce w kratkę. Jest w tych scenkach dużo ciepłego poczucia humoru i ciekawie zakomponowane literactwo.



Maria Huculak, *Przeciwieństwa*, III Nagroda ASP

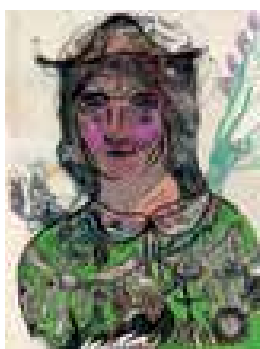
Powstał sympatyczny picture book z niebanalnym letteringiem i III Nagroda powędrowała do Marii Huculak. Kiedy wśród zadanych przez Dwie Siostry tekstów zobaczyłem *Na jagody* Marii Konopnickiej poczułem lekki niepokój. Tego nikt nie weźmie, bo to tekst wybrzmiewający nutą piękną, ale z innej, minionej epoki. Sporo tam językowych smaków w rodzaju: *do sajety do bisioru* czy też w *drabkach stoją na rozworze* albo *krobeczki jagód*. Frazy apetyczne, ale archaiczne zarazem, a całość niebezpiecznie przestudzona na ludowo. I oto trafił swój na swego! Emilka Bartkowska wrazeniowo rozedrgała te klimaty znakomitą, żywiołową kreską i odzyskała wiersz Konopnickiej dla wyobraźni i rysunku. Może przy okazji pogruchotała trochę statystyczne kategorie wiekowe, ale to może wyjść na dobre zarówno poezji, jak i dzieciom. Spontaniczny rysunek Emilki, jej talent, dowcip i żywość obserwacji uhonorowane zostały Wyróżnieniem Specjalnym. Tu kończy się akademicka pula nagród, których znaczenie symboliczne przewyższa ich wymiar materialny.

Promenada nagród prowadzi dalej do Dwoch Sióstr, gdzie oprócz wyróżnionej już Rety Samuel spotykamy na pierwszym miejscu Zandę Markitane z Łotwy i jej wizję *Przeciwieństw*. Dla Zandy delikatna kreska to siła wyrazu. Ruch pojawia się we wzajemnych relacjach słów, postaci, misiowatych zwierzątek i rekwizytów. Odgrywają one z wdziękiem sytuacje możliwe i niemożliwe. Wciągają w zabawę przetrotnym poczuciem humoru i zmianą akcentów. Czasami nic specjalnego się nie dzieje, ot, po prostu Misia suszy suszarką jamnika, a drugi jamnik, mokry, czeka w miednicy. Niby nic, ale ładnie zaobserwowane. Jakieś bliskie te stwory, a ten pochlipujący pesymista bardzo sugestywny, ale nie załamuje.

Emilka Bartkowska, *Na jagody* Marii Konopnickiej, Wyróżnienie Specjalne ASP



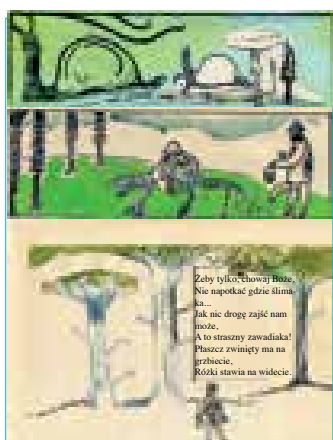
wyklejka



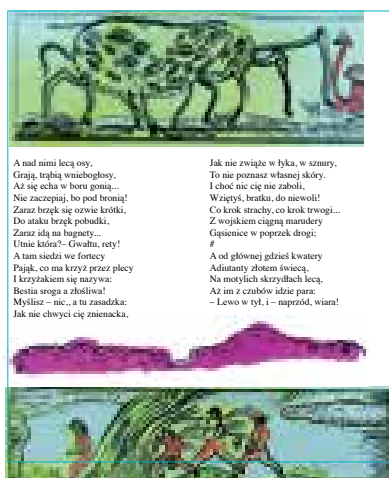
Maria Konopnicka „Na jagody”

Tuż nad flagim, z lewej strony,
Słońce wielki bór zionące,
Noc go kryje skrzydłem kruczym,
Świat otwiera srebrym kluczem,
A zachodu luna złota
Zatrząskuje jasne wrota,
Nikt wam tego nie opowie,
Moje panie i panowie,
Jakie tam ogromne drzewa,
Ile ptaszyn na nich śpiewa,

Jakie kwiatków cudne rody,
Jakie modre w strugach wody,
Jak dąb w szumach z wichrem gada,
Jakie bajki opowiada!
Majko komu tam się uła
Napatrzyć się na te cuda,
Majko kto w wieższej ciszy
Tę botową baszli usłyszy,
Majko kogo bór przypieści
Do tajemnych swych czałości,
Gdzie się kryją jego dziwy:
Świat jak z bajki – a prawdziwy!!
Długo na to czekać trzeba,
Aż się wicher ukołeba,
Aż droższy męch wyglądzi,
Aż nas dzięciel poprowadzi,
Aż się w dziuplach popiją sowy,



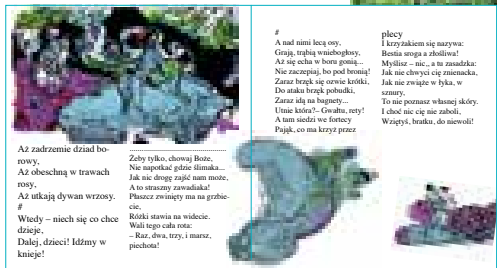
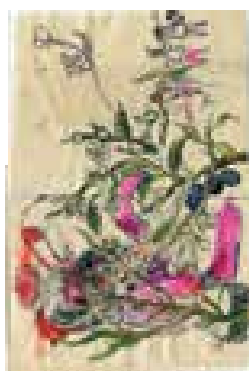
Zeby tylko chował Bote,
Nie napotkał gdzie ślimaka...
Jak nie, drogę zająć nam może,
A to straszny zawadziak!
Plaszcz zwinął na na grzbiecie,
Różki stawia na widocie.



A nad nimi lecą osy,
Grają, trąbią wniebogłosy,
Aż się ocła w bory gonią...
Nie zaczepiaj, bo pod bronią!
Zaraz brzęk się ozwie krótki,
Do stąka brzęk pobudki,
Zaraz idą na bagnety...
Ulinie która? – Gwałtu, rety!

Jak nie zwiąże w tyka, w sznury,
To nie poznasz własnej skóry.
I choć nie cję nie zaboli,
Wziętyś, bratku, do niewoli!
Co krok strachy, co krok trwoigi...
Z wojskiem ciągną manowry
Gęsiencie w poprzek drogi.

A od głównej gdańci kwatery
Adjutantny złotem świeży:
Na motylach skrzydłach leca,
Aż im z czubów idzie para:
– Lewo w tył, i – naprzód, wiara!



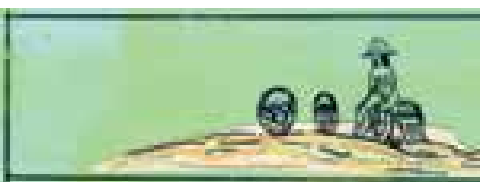
Aż zadrzemie dziad bo-
nosy,
Aż obeschną w trawach
rosy,
Aż utkają dywan wrzozy.

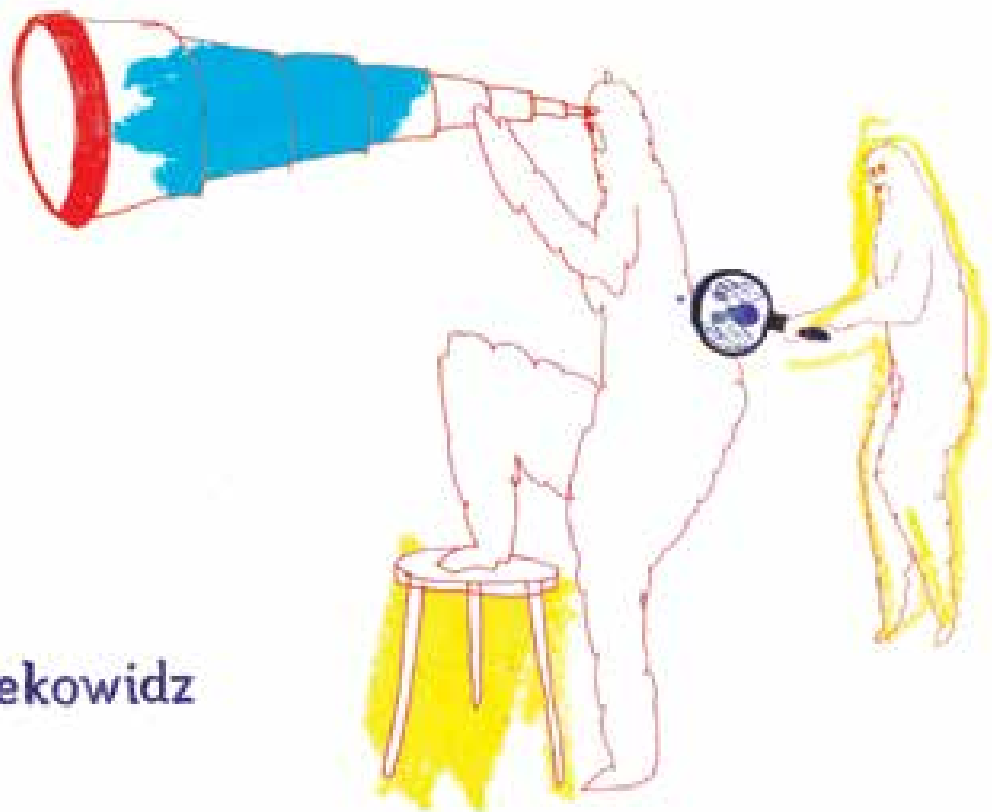
Wiedły – niech się co chce
dzieje,
Dalej, dzieci! Idźmy w
kaszę!

Zeby tylko chował Bote,
Nie napotkał gdzie ślimaka...
Jak nie, drogę zająć nam może,
A to straszny zawadziak!
Plaszcz zwinął na na grzbiecie,
Różki stawia na widocie.
Wali tego cada wna –
– Rat, dwa, trzy, i marsz,
piedocha!

A nad nimi lecą osy,
Grają, trąbią wniebogłosy,
Aż się ocła w bory gonią...
Nie zaczepiaj, bo pod bronią!
Zaraz brzęk się ozwie krótki,
Do stąka brzęk pobudki,
Zaraz idą na bagnety...
Ulinie która? – Gwałtu, rety!
A tam usiedzi we fortocy
Pajki, co ma krzyż przez
płecy

Krzyżkiem się szarwa:
Bestia sroga a złośliwa!
Myślisz – nie, a tu zasadzka:
Jak nie chwyci cję zmaszka,
Jak nie zwiąże w tyka, w sznury,
To nie poznasz własnej skóry.
I choć nie cję nie zaboli,
Wziętyś, bratku, do niewoli!





krótkowidz / dalekowidz

Zanda Markitane, *Przeciwieństwa*,
I Nagroda Wydawnictwa Dwie Siostry

II Nagrodę Dwie Siostry przyznały Jackowi Ambrożewskiemu za projekt książeczki i ilustracje do tekstu Tyny Oziewicz *Pamiętka z Paryża*. Jest to kolejna pozycja w bardzo wartościowej serii *Maty koneser*, której przestaniem jest wprowadzenie młodego czytelnika w świat wielkiej sztuki. Znany obraz staje się inspiracją dla pisarza, którego opowiadanie jest wyzwaniem dla ilustratora. Świetny pomysł na inicjację sztuką z innego poziomu niż znawstwo i krytyka. Dostaliśmy do opracowania teksty inspirowane *Rozstrzelaniem* Andrzeja Wróblewskiego i *Błękitem* Wilhelma Sasnała. Jacek stworzył bardzo dojrzałą, autonomiczną wizję z ciekawymi tropami ikonograficznymi i projektowymi do tekstu tematyzującego malarstwo Sasnała. Mam nadzieję, że *Pamiętka z Paryża* uzupełni serię, w której ukazały się dotychczas tomiki inspirowane twórczością Dürera i Strzemińskiego w opracowaniu Oli Cieślak. Bardzo ciekawy projekt w tej serii autorstwa Pauliny Dudek dostał Wyróżnienie. Wyzwanie trudne, bo miała powstać książeczka dla dzieci inspirowana *Rozstrzelaniem* Andrzeja Wróblewskiego. Opowiadanie *Dziewczynka z cienia* napisał Jan Karp. Paulinie udało się zachować indywidualność w klimacie malarstwa Wróblewskiego. Trudno tu jednak o pogodny klimat. Dlatego udaną próbą wyłamania się z tej atmosfery jest dość przewrotny portret Wróblewskiego *en trois quarts* malującego... *Rozstrzelanie*. Wyróżnienie dla Pauliny jak najbardziej zasłużone.



Jacek Ambrożewski, Tina Oziewicz *Pamiętka z Paryża*, II Nagroda Wydawnictwa Dwie Siostry



Paulina Dudek, Jan Karp *Dziewczynka z cienia*, Wyróżnienie Wydawnictwa Dwie Siostry



Patricja Bliuj-Stodulska, *Był sobie król*, Wyróżnienie Wydawnictwa Muchomor

Idźmy dalej. Do Wydawnictwa Muchomor. To, że spotykamy tu znowu Jacka Ambrożewskiego z I Nagrodą pod pachą, nie dziwi mnie zbyt.

Stary niedźwiedź mocno śpi, ale ma mnóstwo wdzięku. Nie ma w nim dostowności. Boimy się go na niby, strachem formy, która chce być czymś innym, ale nie może, bo się boi zmiany. Bardzo ludzki ten choinomiś ciasteczkowy. Kto tu tak naprawdę śni? W Muchomorze spotykają się ciekawe indywidualności. Wyróżnienia dostały Patricja Bliuj-Stodulska i Agnieszka Kucharska-Zajkowska. Patricja za rysunkową interpretację *Był sobie król*, gdzie z wdziękiem bawi się proporcjami i pomieszaniem ról króla, paza i dziewczoi. Agnieszka też straszy miśmiem, którego nikt się nie boi. Odważnie kadruje i budzi typografią.

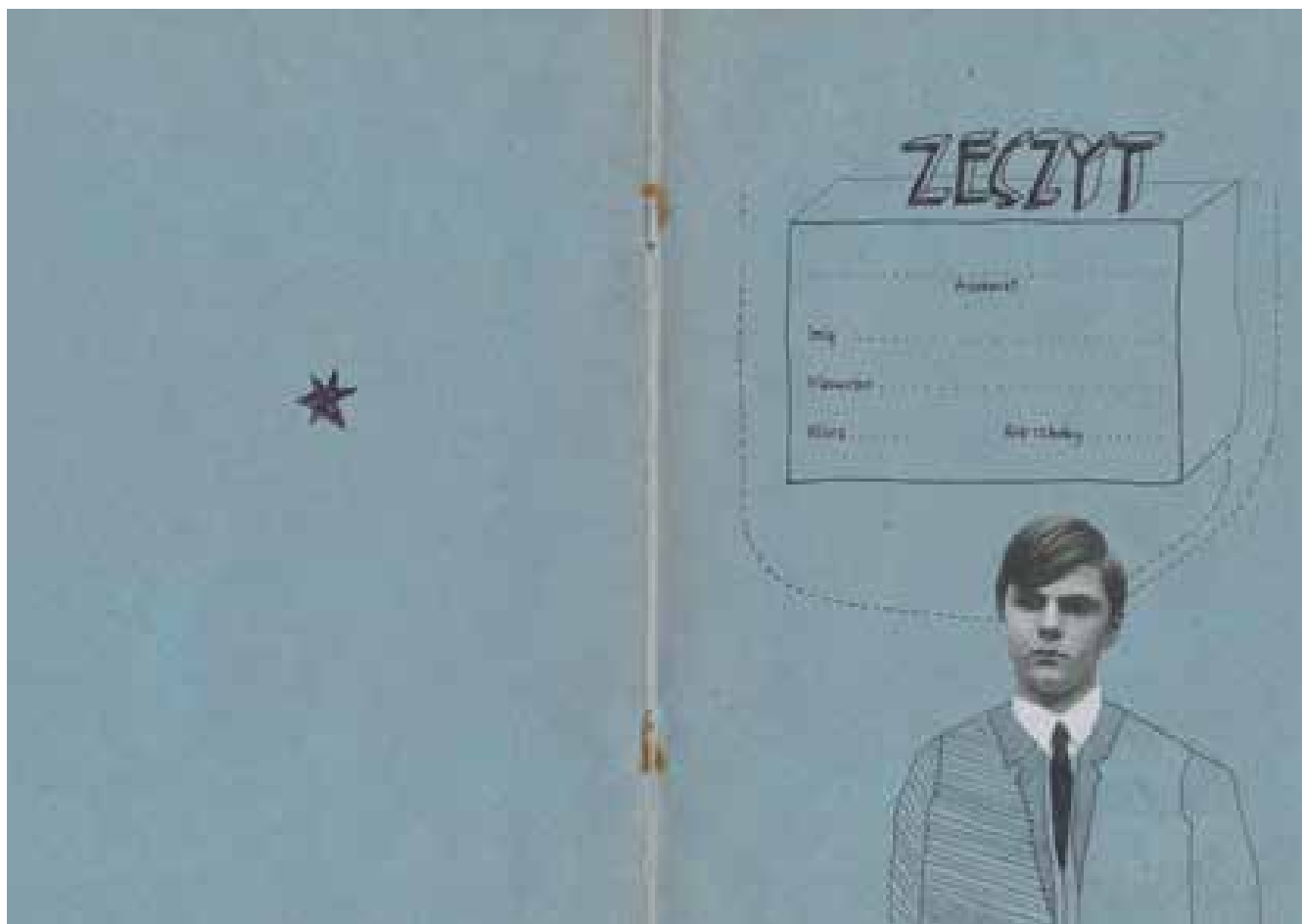


Agnieszka Kucharska-Zajkowska, *Stary niedźwiedź mocno śpi*, Wyróżnienie Wydawnictwa Muchomor

Wytwórnica rzuciła nietatwe wyzwanie. Interakcja i edukacja. Kategoria *doodle book* ma ciekawe tradycje, ale rzadko te z założenia półprodukty książkowe osiągają niebanalny poziom graficzny czy projektowy. I z tego zrobiła się jedna z najciekawszych kategorii naszego Konkursu. Marta Kopyt zaproponowała *Zeszyt do ćwiczeń*. Taki zwyczaj, niebieski w linię. Niezwykłe okazały się niedokończenia i polecenia na przykład *Niedźwiedzie polarne do opery ubierają się elegancko* albo w prawym górnym rogu siedzi wkołazowany pisarz: *Pisarz pisze o dziwnym zwierzu w dziwnym miejscu i o dziwnej roślinie, którą zwierzę wcinia*. I tu trzeba puścić wodze fantazji. Dla Wytwórnicy to priorytet i Marta dostała I Nagrodę.

Jacek Ambrożewski, *Stary niedźwiedź mocno śpi*, I nagroda Wydawnictwa Muchomor





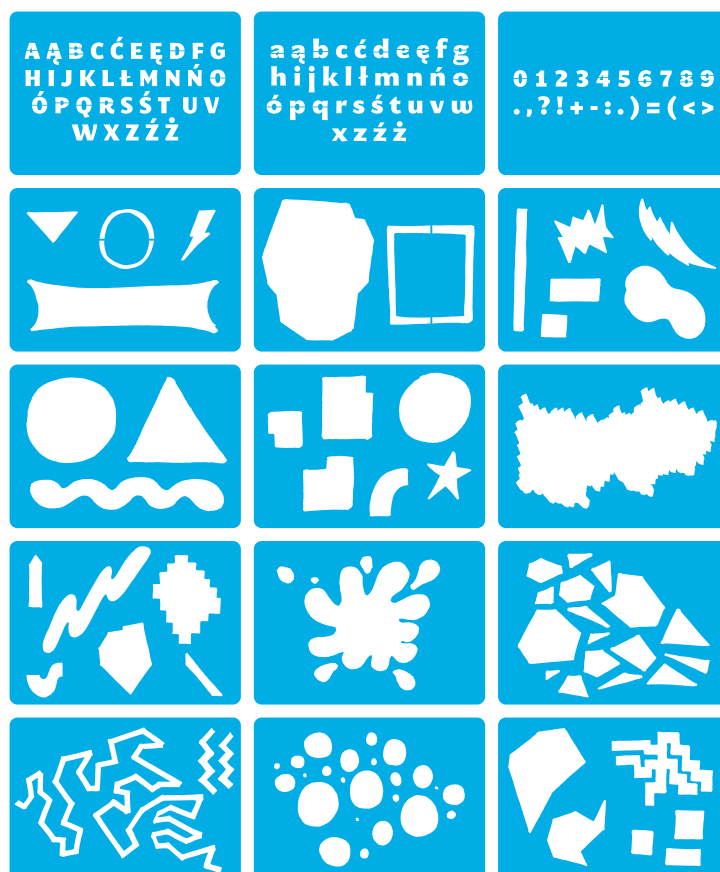
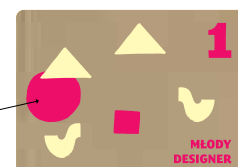
Marta Kopyt, *Zeszyt do Ćwiczeń*, 1 Nagroda Wydawnictwa Wytwórnia

Wyróżnienie otrzymał Jacek Walesiak za pomysłową książeczkę bez kartek *Młody designer* czyli *Tworzymy książeczkę – zestaw szablonów*. Dziecko dostaje do rąk zbiór znaków, form abstrakcyjnych, kształtów, liter. Dzięki nim, może stać się małym designerem. Zaprojektować plakat, ilustrację, laurkę. Do zestawu szablonów dołączamy przykładowe polecenia – pobudzamy kreatywność dziecka. Zapewnienia Jacka mają mocne wsparcie w konstrukcji szablonów i możliwościach, jakie się w nich kryją: odrysowywanie, obrysowywanie, wpisywanie, bazgrolenie, pisanie, wrysowywanie, wykreślanie, dorysowywanie, komponowanie, żeby tylko wyliczyć kilka. Nośny pomysł wart rozwinięcia do serii i wdrożenia, bo daje duże możliwości ekspresji bez względu na podziały wiekowe. Jacek znalazł się w bardzo dobrym towarzystwie, bo Wytwórnia wyróżniła także projekty Anety Lewandowskiej *Zeszyt do zabawy* i bardzo interesującą książeczkę obrazo- i słowotwórczą Sylwii Sokółowskiej *Wyobraź sobie*. Co powstaje z tukana i suszarki? Po prostu tukarka. A jak wygląda? Zabawnie. Resztę trzeba sobie wyobrazić, co ułatwiają zaprojektowane przez Sylwię plansze.

Kolorowanka - zeszyt z szablonami | koncepcja 1

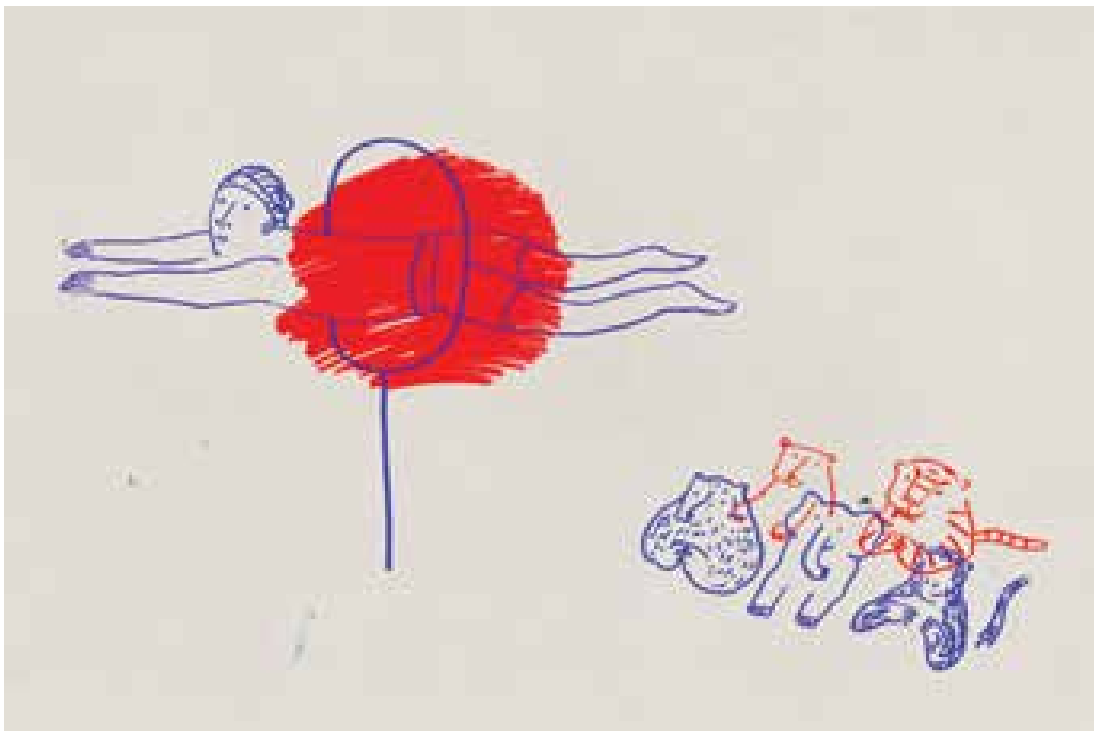
Tworzymy książeczkę – zestaw szablonów. Dziecko dostaje do rąk – zbiór znaków, form abstrakcyjnych, kształtów, liter. Dzięki nim, może stać się małym designerem. Zaprojektować plakat, ilustrację, laurkę. Do zestawu szablonów dołączamy przykładowe polecenia – pobudzamy kreatywność dziecka.

Tekturowa okładka z nadrukami farbami Pantone



Jacek Walesiak, *Młody designer* czyli *Tworzymy książeczkę – zestaw szablonów*. Wyróżnienie Wydawnictwa Wytwórnia

hokus-pokus zgłosił zapotrzebowanie na dwa typy książeczek interaktywnych: o relacjach zwierzę-człowiek i o odchodzących w zapomnienie zawodach. Początkowo trudno było sobie je przypomnieć, ale po pewnym czasie okazało się, że jest ich całkiem sporo: dekarz, parasolnik, pszczelarz, drukarz i wiele innych. Wszystkie propozycje miały coś wyjątkowego i przyciągały wzrok urodą graficzną. Joanna Fidler-Wieruszewska, Agnieszka Kucharska-Zajkowska, Natalie Wojtak zaproponowały atrakcyjne rozwiązania graficzne, wciągające do zabawy tekstami i formą. I Nagrodę hokus-pokus otrzymała Patrycja Bliuj-Stodulska za obrazkowe przypowieści *Człowiek=zwierzę*. Wrażliwą kreseczką, przewrotnie i dowcipnie, oszczędnie kolorystycznie udało się Patrycji pokazać skomplikowane zależności między człowiekiem i zwierzęciem. Zarówno te pozytywne, jak i negatywne. Bardzo ładna, nastrojowa i pouczająca miniatura o przenikaniu się dwóch światów. Drugie Wyróżnienie przypadło Mariuszowi Lipskiemu za subiektywną antologię wiedzy o koniu w mitologii, literaturze i porzekadłach. Projekt obiecujący i rozwojowy.



Patrycja Bliuj-Stodulska. *Człowiek=zwierzę*. I Nagroda wydawnictwa hokus-pokus

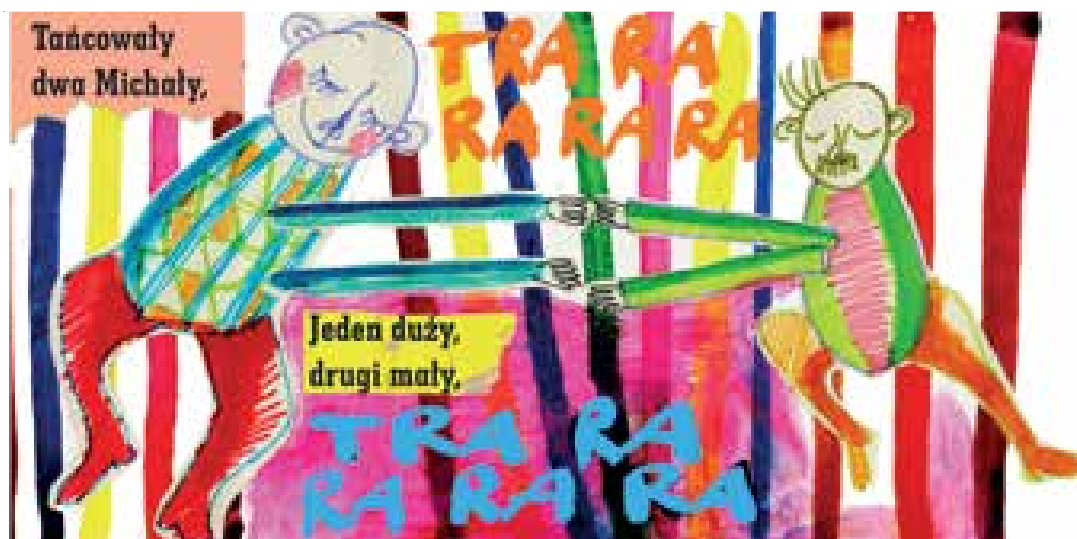
prolibris za zgodą poety Marcina Brykczyńskiego dał do zilustrowania dwa pełne refleksyjnego poczucia humoru wiersze dla dzieci, *Samochód* oraz *Cyfra czy litera*. I tu miła niespodzianka. Oprócz Marie Veselá z Pragi (autorki nagrodzonych w Konkursie PTWK ilustracji do *The Mouse* naszego zaprzyjaźnionego poety), Magdy Bunicz, Marty Sztuki i Marty Czarneckiej do wierszy Brykczyńskiego zaczęli ostro rysować Adam Walas i Dawid Widzyk. Za pomysłowość i wciągające klimaty dostali Wyróżnienie. Prawdziwym zaskoczeniem okazała się jednak brawurowa interpretacja typograficzna wiersza *Cyfra czy litera* Marty Madej z Berlina i tu wszyscy byliśmy zgodni – I Nagroda oraz realna perspektywa wydania na kładem prolibris.



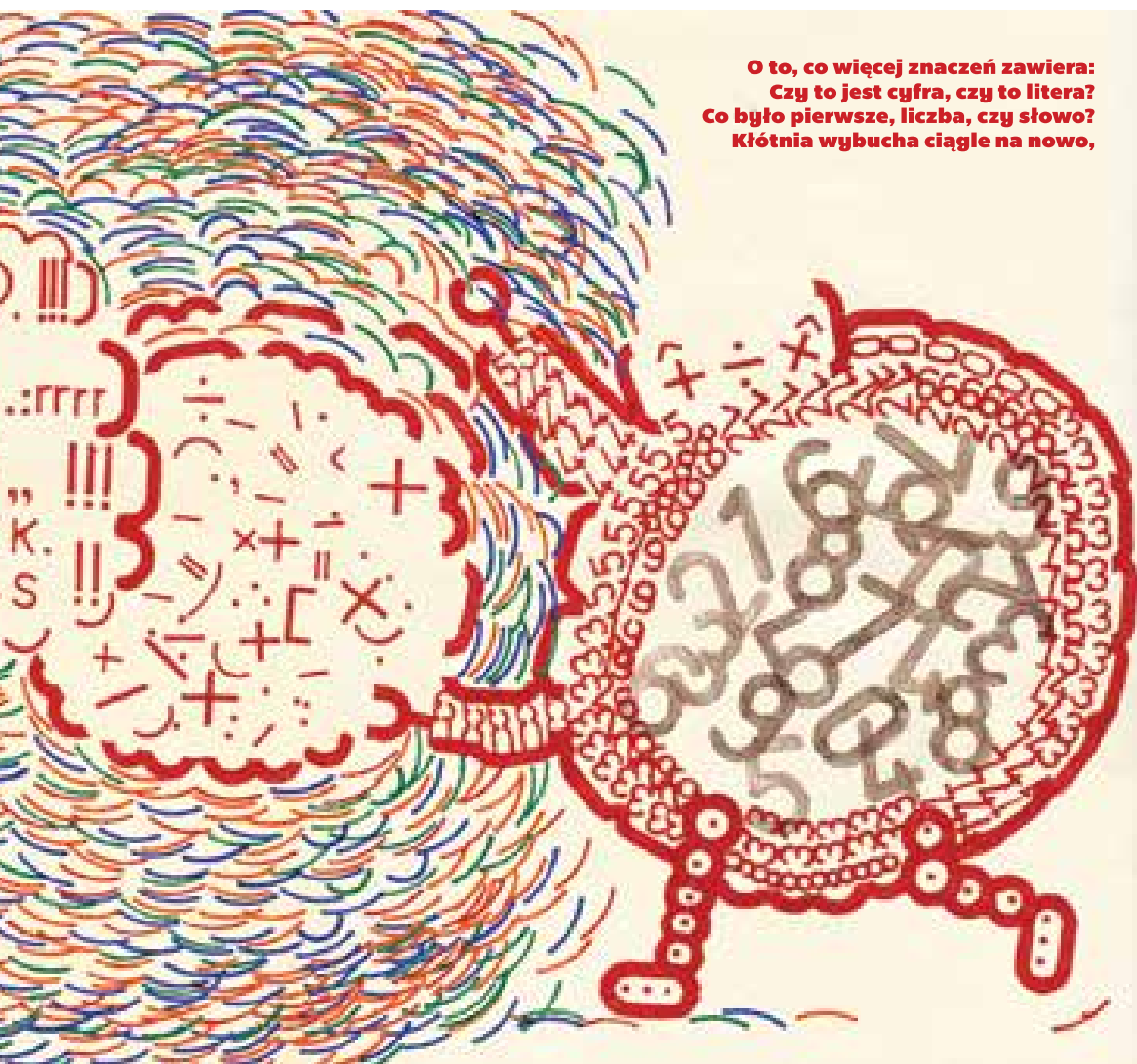
Marta Madej. *Cyfra czy litera*. I Nagroda wydawnictwa prolibris

Wydawałoby się, że deszcz i światło ilustracji padły, gdzie miały paść, a tymczasem przedstawicielki Instytutu Edukacji Artystycznej APS w Warszawie przyznały swoją nagrodę pozaregulaminową jednogłośnie i bez wahania Tosi Buszewicz za ilustrację do *Tańcowały dwa Michały*. Dlaczego? Bo my pracujemy z dziećmi i wiemy, że one uwielbiają kolor i ruch. Ciekawe i pouczające wyjaśnienie, które otwiera przed wszystkimi uczestnikami naszego Konkursu nowe perspektywy.

Illustrationstartup 2012 to kameralny konkurs *à rebours*, trochę w poprzek wszelkim terminom i schematom. Chcieliśmy pazurkiem oderwać etykietę przyklejoną do ilustracji dziecięcej i młodzieżowej. Jeśli nie do końca się to udało, trzeba będzie spróbować jeszcze raz.



Tosia Buszewicz, *Tańcowały dwa Michały*, Pozaregulaminowa Nagroda Insytutu Edukacji Artystycznej APS



PS Specjalne podziękowania dla Moniki Hanulak, Agaty Dudek i Janka Rusińskiego oraz dla Wydawnictw za pomoc w organizacji konkursu i jego internetowe oblicze. Wielkie dzięki dla Akademii za pomoc w ufundowaniu nagród.

Uczestnicy Konkursu Illustrationstartup 2012: Maria Huculak / Katarzyna Surman / Zanda Markitane / Łukasz Borucki / Maja Abgarowicz / Monika Toruń / Katarzyna Cendrowska / Adam Żukowski / Paulina Dudek / Agata Juszcak / Magda Grabowska / Marta Kubiczek / Radek Kamiński / Reta Samuel / Agnieszka Zwolak / Wojtek Pawliński / Kuba Kołodziejak / Patrycja Bliuj-Stodulska / Agnieszka Kucharska-Zajkowska / Tosia Buszewicz / Natalia Sajewicz / Olga Koc / Joanna Fidler-Wieruszewska / Magda Grabowska / Jacek Ambrożewski / Keiji Matsumoto / Michał Kowalczyk / Agata Rudzikiewicz / Barbara Żukowska / Magda Bunicz / Marie Veselá / Marta Kopyt / Mariusz Lipski / Natalie Wojtak / Jacek Waleśiak / Sylwia Sokotowska / Aneta Lewandowska / Natalia Wrona / Marta Czarnecka / Adam Walas / Dawid Widzyk / Marta Madej / Marta Sztuka / Piotr Bednarczyk / Dorota Ziótkowska / Katarzyna Borawska / Maria Mastalerz / Ania Klamczyńska / Stanisław Gajewski / Emilia Bartkowska / Aleksandra Tubielewicz / Paulina Derecka

Zygmunt Januszewski – Studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1976-1981. Od 1982 pokazał prace na ponad 100 wystawach indywidualnych w kraju i za granicą. Projektował plakaty dla Opery w Bielefeld, Schauspiel w Bonn, Teatru i Uniwersytetu w St.Gallen. Od 2000 profesor Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst w Salzburgu, od 2002 prowadzi Pracownię Ilustracji w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 2009 otrzymał tytuł profesora w Linyi Normal University w Chinach. Od 2008 redaguje Illustration Channel Warsaw. Od trzech lat realizuje projekt bildklangbild w Gasteig München. Rysuje, ilustruje, tworzy instalacje, zajmuje się grafiką projektową i warsztatową oraz poezją. Język wykładowy polski, angielski i niemiecki. www.vimeo.com/januszewski

Alek Hudzik

Akademia sztuk pięknych to instytucja o bardzo skomplikowanej hierarchii. Już w jej zaraniu, w XVI wieku, kiedy rodzina Carraccich założyła szkołę artystyczną zwaną Akademią Carraccich, instytucja ta musiała dokonywać wyborów. Nauczyciel jest mistrzem, a zarazem artystą, najlepiej czynnym, bo przecież to twórczość legitymizuje jego pozycję. Uczy więc młodych adeptów tego, co sam uważa za dobre. Ciężko jest jednak pogodzić własne wyobrażenie o sztuce, z nieuchronnymi zmianami w czasach, w których często młodsze pokolenie prześciga starsze, uczniowie stają przed nauczycielami.

Dużym błędem byłoby twierdzenie, że starsi artyści nie mają nic do przekazania młodszym, tak jak nie można powiedzieć, że ci młodzi mają kopiować (lub, co gorsza, być zmuszani do kopiowania) tych starszych. Siła akademii jest siłą demokracji, która leży w ścieraniu się dwóch stron, o ile to możliwe – wypracowaniu kompromisu. Sam nie jestem, nie byłem i najpewniej nigdy nie będę studentem ASP, jednak nie są mi obce opinie zarówno kolegów studiujących, jak i wykładających w Akademii warszawskiej czy poznańskiej (w Poznaniu jest już Uniwersytet Artystyczny). Obie strony utyskują na brak porozumienia, konfrontacji. Uczniowie przynoszą prace, nauczyciele robią korekty, z reguły kręcą nosem, krzywią się, mruczą, potem wstawiają do indeksu „5”. To niewygodne status quo zaczyna pękać. Rok temu w studenckiej Turbo Galerii w ASP w Warszawie zainaugurowano debatę o nauczaniu, z inicjatywy grupy studentów przygotowano ankietę, w której nauczyciele mieli ocenić własny stosunek do uczelni i pracy. Jednak do prawdziwego tąpnięcia potrzeba było zaangażowania większych sił. W sukurs przyszło Muzeum

Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, które, w porozumieniu z warszawską Akademią, zorganizowało cykl spotkań „Akademia Otwarta”.

Formalnie działalność „Akademii Otwartej” zainicjował Mirosław Bałka krótkim filmem nakręconym internetową kamerą. Znany z partnerskiego traktowania studentów profesor opowiadał o założeniach programu otwartej akademii. Ideowym kościem miała być dyskusja, dzielenie czasu, ale też poszerzanie, otwieranie, a być może bardziej wskazywanie różnych dróg i przygotowywanie na wybory, wobec których stają młodzi artyści. W praktyce zorganizowano cykl spotkań mających formę wykładu otwartego, podczas którego zaproszony gość dzieli się swoimi doświadczeniami, a potem odpowiada na pytania zgromadzonych. Jak to sprawdziło się w praktyce?

Zaczęło się od spotkania z Raimundem Steckerem. Dyrektor Lehmbruck Museum w Duisburgu, a wcześniej Kunstverein w Düsseldorfie, opowiadał mniej o swoim życiu, a bardziej o karierze akademickiej, przedstawiał także historie znacznie wcześniejsze niż jego działalność zawodowa. Mówił także o tym, co dziś dzieje się w Akademii, między innymi warszawskiej, a w Niemczech, jak się wydaje, miało miejsce wcześniej. O zatrudnianiu znanych i cenionych artystów, zapewnianiu im dobrych warunków pracy. Dzięki temu na uczelniach chcą studiować młodzi ludzie zachęceni samym blaskiem wielkich nazwisk. Kurator opowiadał też o pewnej świadomości, krytycznej i pedagogicznej, która wśród artystów zaczęła się rodzić dopiero niedawno. Na tym skończył swój niewiele ponadpółgodzinny wykład. Pytania zadawane były głównie przez prowadzącą spotkanie. Na szczęście Stecker do każdego z nich podchodził z wielką powagą, dzięki czemu publiczność nie rozeszła się pięć minut po odczytaniu referatu.

GODZIE OTWARZA

SIE SIĘ AKADEMIA?

Kolejne spotkania organizowane były w odstępie jednego miesiąca. Niestety co miesiąc powtarzała się też słaba frekwencja i niemrawość studentów, niechętnie uczestniczących w dyskusji. Oczywiście nikt nie liczył na pełne sale, niemożliwością jest dotarcie do wszystkich członków nawet tak małej społeczności jak studenci Akademii Sztuk Pięknych. Szkoda jednak, że imprezy przygotowywane dla studentów nie przyciągają grupy docelowej, a sami zainteresowani nie czerpią z tego, co oferuje im najbardziej wpływowa instytucja sztuki nowoczesnej. Może jednak nie tak powinna „otwierać się” akademia, ale zanim o tym, przyjrzyjmy się, co większość studentów przegapiła, a wytrwali mogli zobaczyć (i nadal mogą, bo wszystkie spotkania zostały nagrane, a potem udostępnione na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej).

O doświadczeniach w pracy ze studentami opowiada Ekaterina Degot, a wykład ten mógł zainteresować zwłaszcza studentów zza miedzy, czyli przyszłych historyków sztuki, gdyż Degot omawiała problem łączenia pracy wykładowcy i krytyka sztuki. O obietnicach, które oferuje ASP, oraz złudnych wyobrażeniach, że sam fakt studiowania pozwala „być artystą” opowiadał Jan Verwoert. Zaproszono też artystów czynnych na polu akademickim, między innymi Brache L. Ettinger, która dzieliła się spostrzeżeniami na temat wspomnianego dysonansu między artystą praktykiem a artystą wykładowcą. W trwającej od marca 2012 drugiej edycji „Akademii Otwartej” uczestniczyli też polscy prelegenci. Katarzyna Kozyra, która w dosyć ciekawy sposób unikała ramowego prowadzenia wykładu, starając się po prostu zadawać pytania i odpowiadać na nie, co jest pomysłem dużo lepszym niż standardowy wykład. Niestety, trzeba trafić na podatny grunt.

Bardzo ważna była też dyskusja z Grzegorzem Kowalskim. Nestor sztuki krytycznej, wychowawca całego zastępu wybitnych artystów opowiadał o własnych doświadczeniach nie pracownika, ale studenta ASP.

Bardzo ciekawym epizodem było wystąpienie Łukasza Izerta i Kuby Marii Mazurkiewiczza z Gabloty Krytyki (wcześniej związanych z Turbo Galerią), którzy przedstawili swoją opinię na temat „Akademii Otwartej” i jej działania. Zdaniem grupy studentów zgromadzonych wokół Gabloty „Akademia” zawłaszcza pewną część działań, które studenci podjęli znacznie wcześniej. Zarzucają też właściwie znikome przenikanie się myśli studentów i kadry profesorskiej w ramach „Akademii Otwartej”. Być może postawa Gabloty Krytyki była roszczeniowa i generalizowała opinię szerszej rzeszy studentów, którzy, co wynikało z dyskusji, nie zgodzili się z tezami kolegów z akademii. Jednak to spotkanie wywołało najżywszą dyskusję, w którą mocno zaangażowało się nie tylko grono profesorskie, ale i studenci, zwykle niezbyt aktywni na wcześniejszych spotkaniach z tuzami świata sztuki.

Mówiłem, że Akademia otwiera się, ale być może nie tymi drzwiami, którymi powinna. Ciężko jest jednak, krytykując, konstruować pozytywną alternatywę. Akademia się demokratyzuje, jednak, jak w każdej demokracji, trzeba być świadomym, że społeczeństwo to ogół, a dziś, mam wrażenie, każdy student ma listę roszczeń, które, jego zdaniem, powinny stać się priorytetem ogółu. Dyskutować trzeba, nie można jednak zapominać, że jest to umiejętność, której też należy się nauczyć. Na razie odnoszę wrażenie, że dyskutanci nie mogą się porozumieć. Może jednak „Akademia Otwarta” wskaże jedną z właściwych dróg.

Alek Hudzik – ur. 1989. Krytyk, felietonista w magazynach: „Arteon”, „Hiro”, „Artpunkt”, redaktor w czasopiśmie „Ekklusiv”.

Stanisław Brach

PRACOWNIA CERAMIKI NA WYDZIALE RZEŹBY ASP W WARSZAWIE

W dzisiejszych czasach myślenie o ceramice, to myślenie przede wszystkim o bryle, formie i wolumenie, a więc myślenie typowo rzeźbiarskie. Stawia to ceramikę tak blisko rzeźby, jak nigdy wcześniej w historii. Dopelnieniem rzeźby ceramicznej jest struktura powierzchni i kolor. W tej najstarszej dziedzinie sztuk plastycznych niezmienny pozostaje natomiast szacunek wobec tworzywa ceramicznego – materiału, który rządzi się swoimi prawami i ma wymagania. Niestychanie istotna jest też dobra znajomość technologii i umiejętne wykorzystywanie jej w praktyce.



Sophie Masłowska, 2011, 50 x 50 x 147 cm, glina szamotowa, metal, wypał w piecu na drewno

Pracownia ceramiki na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie jest pracownią otwartą – służy wszystkim, którzy chcą się zapoznać z tworzywem ceramicznym, czyli również studentom z innych wydziałów Akademii, innych uczelni, doktorantom oraz chętnym do pogłębiania wiedzy z zakresu ceramiki w ramach Otwartej Akademii.

Celem zajęć w pracowni ceramicznej jest pokazanie możliwości kreatywnego wykorzystywania tworzywa ceramicznego i zastosowania go w rzeźbie. Podstawowy zakres nauczania to przygotowanie studentów do korzystania z różnych materiałów ceramicznych oraz do samodzielnego przeprowadzenia procesu tworzenia formy ceramicznej – od koncepcji, przez szkic, do realizacji i obróbki technologicznej. Student powinien umieć interpretować zadany temat ćwiczeń i świadomie wykorzystywać właściwości materiałów ceramicznych przy realizacji przestrzennych form rzeźbiarskich. Dysponujemy również zapleczem laboratoryjnym, w którym studenci pod nadzorem pedagogów samodzielnie zestawiają podstawowe szkliva, wykorzystując receptury dostępne w pracowni.

Pracownia ma dwa piece elektryczne, ale jej wizytówką i duszą jest piec opalany drewnem – jedyny w Polsce. Prace ceramiczne są w nim bezpośrednio wypalane płomieniem, który przechodzi przez komorę (tak zwany płomień zwrotny). Trwający kilkanaście godzin wypał pozwala osiągnąć wysokie temperatury, do 1300 stopni Celsjusza, oraz, dzięki redukcyjnej atmosferze w komorze, ciekawe efekty na rzeźbach. Od stycznia 2010 roku mam przyjemność kierować tą pracownią, której historia sięga początków XX wieku. To wielkie wyróżnienie, ale i odpowiedzialność, ze względu na osoby, które były z tą pracownią związane. Należy tu wymienić prof. Karola



Marika Nowak, 2011, 202 x 202 x 118,5 cm, glina szmotowa, wypał w piecu na drewno

Tichego oraz prof. prof. Wandę Golakowską i Teresę Platę-Nowińską, którzy wnieśli ogromny wkład w jej rozwój. Nieocenionym wsparciem w pracy ze studentami służą mi dr Piotr Lorek i mgr Wiesław Andrzejewski, wspaniali fachowcy i pedagodzy.

Chcąc podsumować dwuletni okres pracy, postanowiliśmy zaprezentować dorobek pracowni na dwóch wystawach, w Bolestawieckim Ośrodku Kultury – Międzynarodowym Centrum Ceramiki w Bolestawcu oraz w Galerii Promocyjnej Centrum Promocji Kultury w Dzielnicy Praga Południe w Warszawie. Ich celem było pokazanie kierunku edukacji w pracowni

ceramicznej oraz zapoznanie widzów z twórczością studentów ASP w Warszawie. Mam nadzieję, że wystawy te zapoczątkują cykliczne prezentacje dorobku artystycznego naszej pracowni poza murami Uczelni.

Stanisław Brach – ur. 1972 r. w Gorlicach. Absolwent Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom w pracowni prof. Mariana Koniecznego w 2000 roku. W latach 1987–93 uczeń Technikum Ceramicznego w tysej Górze. W 2008 roku uzyskał tytuł doktora w dziedzinie sztuk pięknych na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie. Od 2010 roku adiunkt na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – Pracownia Ceramiki. Uprawia rzeźbę, ceramikę artystyczną i rysunek.



Krzysztof Kolodziejcki, 2011, 235 x 90 x 80 cm, glina szmotowa, wypał w piecu na drewno

Maciej Aleksandrowicz

MAŁE JEST WAŻNE!



Katarzyna Masny, 2011. 41,5 x 29,5 x 51 cm, glina szamotowa, szkliwo

Niektóre dziedziny sztuki programowo zajmują się jedynie rzeczywistością towarzyszącą. Mam na myśli wytwarzanie przedmiotów, z których codziennie korzystamy, czyli ceramikę. Do listy jej zasług należy dodać, iż bywa ona także pełnoprawną dziedziną sztuki, której estetyka tłumaczy wszystko – wtedy jej użyteczność nie jest potrzebna. Ceramika jest sztuką dawną. Kiedyś nie mogliśmy się bez niej obejść. Dziś, częściowo zwolniona z dawnych obowiązków, w rękach zdolnego artysty może przeistoczyć się w dzieło.

Na wystawie w niewielkiej warszawskiej galerii Centrum Promocji Kultury Praga Południe studenci z Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zaprezentowali właśnie dzieła sztuki ceramicznej. Nie znajdziemy na tej ekspozycji garnuszków, które często są produkowane podczas zajęć w różnego rodzaju kółkach plastycznych – ranga wyższej uczelni wymaga, by w każdym aspekcie dydaktyki, nawet w nauczaniu technik, wymagać od studentów twórczego, aktywnego uczestnictwa. Prace prezentują się oryginalnie, a razem stanowią konsekwentną konstelację dzieł. Ich wysoka jakość warsztatowa z pewnością stawiała twórcom realne wyzwania technologiczne. Na uwagę zasługuje fakt wyeksponowania przez część twórców wewnętrznego napięcia formy. Aby zamierzony przez artystę cel mógł być osiągnięty, potrzeba niemało cierpliwości i konsekwencji w postępowaniu z miękką gliną. Dzięki temu prace Agaty Adamowskiej, Patrycji Barkowskiej, Mariki Nowak, Doroty Grześkiewicz,

Maciej Aleksandrowicz, 2011. 39 x 2,5 x 58,5 cm, glina szamotowa, szkliwo, angoba

Magda Kowalska, 2011, 51 x 34 x 26,5, glina szamotowa,
wypał w piecu na drewno



Gabrieli Mościckiej i Katarzyny Masny nawiązują do nowoczesnych instalacji rzeźbiarskich, między innymi do popartu i przedmiotów gotowych. Oszczędna i konsekwentna forma wyklucza przypadek. Twórcy stawiają tradycyjną technikę w zupełnie nowym świetle, ich dzieła w przewrotny sposób komentują jedną z cech charakterystycznych dla ceramiki użytkowej – masową produkcję. Dzięki temu reprodukcja i unikatowość leżą u podstaw namysłu nad wartością współczesnej ceramiki. Proszę pamiętać o tym, patrząc na prace Marii Wójtowicz i Jana Gietdy.

Znajdujemy na tej wystawie też zupełnie inne dzieła. Uprozczone, wręcz ascetyczne formy prac Mateusza Litwy, Agaty Adamowskiej, Mikołaja Ciszewskiego i Pauliny Gobeckiej przywodzą na myśl wizerunki dawnej ceramiki Wschodu i tym skłaniają widza do kontemplacji. Dzieła posiadające taką moc mogą zawtaszczyć uwagę wrażliwego odbiorcy na wyjątkowość, niemal domagają się osobnych ekspozycji. A przecież mała galeria musiała pomieścić kilkadziesiąt prac, z których każda jest osobnym przeżyciem. Są wśród nich prace, które eksponują tradycję rzeźbiarską. Sophie Masłowska, Krzysztof Kołodziejcki i Wiesław Andrzejewski zwracają się ku figurze. Obecność ciała – modela jest dla studenta artysty czymś tak codziennym, iż wymaga wielkiej rozwagi postużenie się jego anatomią w taki sposób, by rzeźba nie była jedynie realizacją programowego ćwiczenia, a stała się pełnoprawnym dziełem.

Rzeźbiarze niekiedy tęsknią za kolorami i radością, jaką one mogą sprawiać. Rzeźby z powodu szarej barwy bywają odbierane bardzo poważnie. Ceramicy dzięki angobom i szkliwom mogą swą twórczość ubarwić. Łączą w ten sposób dwa sposoby uprawiania sztuki – malarstwa i rzeźby. Urszula Łojko-Smogorzewska i Weronika Surma malują na ceramice, Katarzyna Masny i Dorota Rozbiewska barwią rzeźby, a Trang Bui maluje i modeluje poezję. Dzięki ceramikom kolor odważnie wkracza do obszaru rzeźby i dodaje jej nowe wartości.

Wystawa na warszawskiej Pradze pokazała, że ceramika ma mocną pozycję na Wydziale Rzeźby, a twórcom umożliwiła różnorodne wypowiedzi. Udowodniła, iż z atencją pielęgnowana tradycja umożliwia, szczególnie młodym artystom, odważne podążanie nowoczesnymi ścieżkami. Pokazuje, jak piękną cechą i wyznacznikiem elegancji oraz stylu jest umiar. Ten wymagający warunek może zostać spełniony dzięki ogromnej pracy i wewnętrznemu skupieniu twórczemu. W dydaktyce koncentracja na efekcie musi zaistnieć w długim procesie interakcji między pedagogiem i studentem. Zniecierpliwienia i zwątpienia, które utrudniają osiągnięcie pozytywnego efektu końcowego, należy umiejętnie pokonywać, by na końcu móc cieszyć się sukcesem zarówno technicznym, jak i artystycznym. Na tej wystawie studenci z ASP w Warszawie udowodnili, iż mate formy rzeźbiarskie mogą być naprawdę piękne.

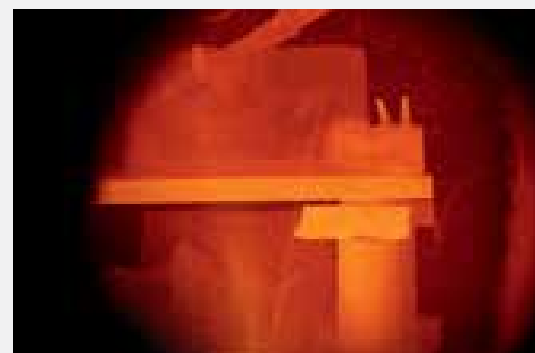
Patrycja Barkowska, 2011, 63 x 58 x 37,5 cm,
glina szamotowa, szkliwo



Wernisaż w Galerii Długa, Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki



Wernisaż w Galerii Promocyjnej Centrum Promocji Kultury w Dzielnicy Praga Południe, Warszawa



Maciej Aleksandrowicz – doktor sztuk plastycznych; prodziekan Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie prowadzi Pracownię Projektowania Przestrzennego. Organizuje i prowadzi warsztaty dotyczące sztuki w przestrzeni publicznej oraz *site-specific*.

KALENDARZ

LUTY 2012

2 lutego

Na Wydziale Malarstwa ASP odbyła się wystawa semestralna studentów I roku.

3 lutego

W klubie OSIR w Warszawie miała miejsce promocja czwartego zeszytu *Pracownia Struktur Mentalnych* oraz dyskusja na temat czasu wolnego. Pracownia Struktur Mentalnych jest samowzwańczą pracownią założoną przez studentów ASP: Łukasza Izerta i Kubę Marię Mazurkiewiczą. Projekt ten jest ich wspólną pracą dyplomową.

3 – 29 lutego

W Galerii Miejskiego Ośrodka Kultury w Białej Podlaskiej Michał Chojecki zaprezentował swoje prace na wystawie *Przekleństwa i radości starych obrazów*. Wystawie towarzyszyła książka artysty.

3 lutego – 3 marca

W ramach nowego cyklu Akademia Sztuk Pięknych w Traffic Clubie *Mistrzowie-Pracownie-Studenti*, prezentującego dorobek poszczególnych pracowni oraz wykładowców, dyplomantów i studentów, miała miejsce wystawa *Paweł Dobrzycki. Scenografia od projektu do przedstawienia* poświęcona dwóm spektaklom – *Shrek* z Teatru Muzycznego w Gdyni i *Pastorałka* z Teatru Lalki we Wrocławiu. Na wystawie zaprezentowano kolejne etapy pracy: rysunki sytuacyjne, scenopisy, rzuty na planie teatru, projekty kostiumów i elementów scenografii, a także zdjęcia ze spektakli.

**6 lutego**

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie, w sali im. H. Melcera, odbył się koncert pianistów japońskich grupy POLJA. Wydarzenie to zwieńczyło kurs interpretacji muzycznej prowadzony przez profesorów UMFC.

6 – 12 lutego

W Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku odbywały się plenery studentów prof. Adama Myjaka z Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie i Zakładu Rzeźby i Ceramiki Wydziału Artystycznego UMCS w Lublinie. W grupie warszawskiej uczestniczyli: Alfred Laskowski, Katarzyna Cecot, Mateusz Litwa, Urszula Habza, Gabriela Mościska, Łukasz Krupski, Dawid Berrtolaso, Leszek Skóra, Krzysztof Renes, Mariusz Wolny, Krzysztof Kołodziejski, Bogdan Cieniach, Marika Nowak, Patrycja Barkowska, Magda Jęczeń, Eliza Machowska, Mikołaj Ciszewski. Zadaniem studentów było wykonanie pracy, która obrazowałaby napięcia na granicy zderzenia dwóch rzeźbiarskich materii – drewna i metalu.

7 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert laureatów I Ogólnopolskiego Konkursu Duetów z Fortepianem (Warszawa, 1–7 lutego 2012). W następnym dniu odbył się, również w Sali Koncertowej, koncert uczestników konkursu. Bliższe informacje o tym przedsięwzięciu znajdują się na stronie www.konkursduetow.pl.

10 lutego – 1 marca

W Galerii Rondo Sztuki w Katowicach miała miejsce Międzynarodowa Wystawa Grafiki – Japonia i Polska, w której udział wzięła Małgorzata Gurowska, w latach 1996–2001 studentka ASP w Warszawie, dyplom z wyróżnieniem rektorskim uzyskała w 2001 r. w pracowni grafiki warsztatowej prof. R. Strenta. Zajmuje się grafiką wydawniczą i warsztatową, plakatem oraz wideo.

11 lutego

W Teatrze Szkolnym im. Jana Wilkowskiego w Białymstoku odbyła się premiera przedstawienia dyplomowego studentów IV roku kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej *Opera żebacza* wg J. Gaya w reżyserii A. Dwulita.

13 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych, którego temat brzmiał *Altówka. Magia dźwięku i wirtuozeria*. W koncercie udział wzięli studenci klas altówek UMFC. Zaprezentowali kompozycje m.in. J. Brahmsa i B. Konowalskiego.

15 lutego

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się debata na temat *Burzy*. Została zorganizowana w ramach Instytutu Opery Wydziału Reżyserii, w związku z przygotowaniem studentów III roku Wydziału Reżyserii pod opieką Ryszarda Peryta do wystawienia premiery polskiej *The Tempest* H. Purcella. Wzięli w niej udział m.in. Mariusz Chwędczuk, Piotr Kłoczowski, Jarosław Kilian, Jarosław Komorowski, Krzysztof Mrowcewicz, Henryk Izidor Rogacki oraz studenci Wydziału Reżyserii: Agnieszka Ślisz, Anna Turowiec, Krzysztof Knurek.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert zatytułowany *Portret kompozytora – Krzysztof Baculewski. Artyści – Anna Radziejewska* (mezzosopran), Jarosław Malanowicz (organy), Julia Samojo (fortepian), z towarzyszeniem Warszawskich Solistów CONCERTO AVENNA pod kierownictwem Andrzeja Mysińskiego – wykonali m.in. *Etiudy fortepianowe, Koncert organowy, Kantatę „Les Adieux”*.

16 lutego – 2 marca

Na Wydziale Malarstwa ASP zaprezentowano rysunek i malarstwo Adriana Lewandowskiego, studenta III roku z pracowni malarstwa prof. Jarostawa Modzelewskiego i dr Igora Przybylskiego oraz z pracowni rysunku dr. hab. Wojciecha Zubali i dr Marcina Chomiczkiego.

16 lutego – 16 marca

W Salonie Akademii na wystawie *Czerwona poprzeczka* zaprezentowano rzeźbę. Pokazano prace Wojciecha Bąkowskiego, Olafa Brzeskiego, Normana Leto, Wojtka Pustoty, Izy Tarasewicz i Krzysztofa M. Bednarskiego. Finisaż wystawy połączony był z prezentacją katalogu z bogatym komentarzem kuratora wystawy Stacha Szabłowskiego.



17 lutego

W Sali im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego studenta V roku Wydziału Reżyserii Pawła Paszty *Pokojówki* Jeana Geneta. W spektaklu muzykę na żywo wykonuje saksofonista Marcin Kajper.

17 lutego – 17 marca

W Galerii Kameralna w Słupsku zaprezentowano wystawę *Błazej Ostoja Lniski – Pismo. Figura. Powtórzenie*.

17 lutego – 31 marca

W Bolesławieckim Ośrodku Kultury w Galerii Długa zaprezentowano prace studentów Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP. Prace zostały wykonane w ramach ćwiczeń prowadzonych przez dr. Stanisława Bracha, dr. Piotra Lorka i st. mistrza Wiesława Andrzejewskiego. Ekspozycja to kompozycje ceramiczne, rzeźby sylwetek ludzkich i abstrakcyjne formy rzeźbiarskie z elementami geometryzacji. Tło stanowiły obrazy ceramiczne studentów z Wydziału Malarstwa.

18 lutego – 3 marca

W ramach projektu *Raus* na dziedzińcu ASP zaprezentowano wystawę fotografii na temat portretu. Przestrzeń pomiędzy drzewami została zagospodarowana wydrukami wielkoformatowymi (3 x 3 m) z monumentalnymi wizerunkami. W wystawie udział wzięli: Szymon Tomsia, Aleksander Znosko, Johnny Stefansky, Henri „Herrdoktor Arzt” Oktor, Mateusz Machalski, Grzegorz Hospod, Maciej Januszewski, Monia Seyfried, Thach Hoang, Krzysztof Ćwiertniewski.

19 lutego

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie, w sali im. H. Melcera, na zakończenie karnawału odbył się koncert Katedry Fortepianu, na którym zaprezentowane słynne transkrypcje fortepianowe. Tego dnia w Sali Koncertowej odbył się także koncert z cyklu „Dla miłośników i dla znawców”, wieńczący X Forum Muzyki Dawnej w UMFC.

19 lutego – 11 marca

W Puławskiej Galerii Sztuki zaprezentowano wystawę *Barbara i Piotr Lorek. Ceramika*. Od 1989 roku artyści projektują i wytwarzają ceramikę unikatową we własnej pracowni na warszawskim Mokotowie.

20 lutego

W Galerii 2.0 Igor Przybylski wygłosił wykład *Sztuka po berlińsku.vol.2*, w którym dokonał przeglądu najnowszych wydarzeń w galeriach Berlina. Dr Igor Przybylski (ur. 1974) od 2004 r. jest asystentem prof. Jarosława Modzelewskiego w ASP w Warszawie. Współpracuje z Galerią m2.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Wokalistyki zatytułowany *Powróćmy jak za dawnych lat... Zaczarowany operetki świat*. W wieczorze udział wzięli studenci Wydziału Wokalnego, Warszawski Chór Międzyuczelniany pod kierunkiem Elżbiety Siczek oraz Szymon Kowalczyk (fortepian).

22 lutego – 17 marca

W Galerii Milano w Warszawie na wystawie *Cudotwórcza i jego pięciu kolegów – wystawa Grupy* zaprezentowano m.in. prace Jarosława Modzelewskiego.

23 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się recital wokalny Barbary Zamek-Gliszczyńskiej (sopran) z towarzyszeniem fortepianowym Lecha Napieraty. Artyści wykonali kompozycje m.in. F. Schuberta, P. Hindemitha, O. Messiaena, K. Szymanowskiego.

23 lutego – 23 marca

W Galerii Wystawa na ekspozycji *Cl...SZA* studenci Wydziału Malarstwa ASP z Pracowni prof. Stanisława Baja i dr Arkadiusza Karapudy zaprezentowali swoje prace. Udział wzięli: Paweł Bachanek, Piotr Bednarczyk, Klaudia Choma, Michalina Czurakowska, Ilona Gawrońska, Tomasz Godowski, Łukasz Grotkowski, Lara Januszajtis, Ewa Kamieniecka, Jacek Kawa, Marta Kawecka, Piotr Kotakowski, Aleksandra Koper, Magdalena Kosakowska, Zofia Lelek, Katarzyna Michalik, Dominika Owczarek, Dominika Pasternak, Emilia Pietras, Tomasz Poznysz, Anna Pszonka, Agata Rudzikiewicz, Jordan Sobierajski, Janina Tłuczkiwicz, Łukasz Wolf, Agnieszka Zabrodzka, Łukasz Zedlewski.

24 lutego

W Turbo Galerii Kasia Rysiak, studentka Wydziału Grafiki, zaprezentowała pracę *Obraz jednego wiersza, analiza formy, instalacja wewnątrz przestrzeni wiersza*.

24 lutego – 2 marca

W Lutheraneum, podziemiach kościoła św. Trójcy, miała miejsce wystawa Cezarego Poniatowskiego *UNTITLED*. Artysta zaprezentował swoje najnowsze obrazy oraz kilka prac wykonanych podczas rezydencji artystycznej na berlińskim Kreuzbergu. Wystawa zorganizowana we współpracy z ASP w Warszawie oraz Uczelnianym Centrum Przedsiębiorczości.

24 lutego – 9 marca

W Galerii 2.0 miała miejsce wystawa Katarzyny Nocuń *Oddychanie*. Artystka jest absolwentką Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie oraz Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Oprócz działań plastycznych zajmuje się głównie pisaniem i współpracą przy projektach scenograficznych.

24 lutego – 31 marca

W galerii Instytutu Edukacji Artystycznej Salon Ovalny zaprezentowano wystawę malarstwa Rafała Kowalskiego *To wszystko cienie*. Dr R. Kowalski jest adiunktem w pracowni rysunku prof. Marka Wyrzykowskiego na Wydziale Malarstwa.

26 lutego

W Staromiejskim Domu Kultury w Warszawie odbyła się promocja wydanej przez Akademię Teatralną w Warszawie książki prof. AT Barbary Osterloff *Aleksander Zelwerowicz*. Wprowadzenie wygłosił Krzysztof Mrowcewicz, a fragmenty książki przeczytał Grzegorz Gierak.

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie, w sali im. H. Melcera, odbył się koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych, którego tematem była polska miniatura skrzypcowa. Wykonawców – studentów klas skrzypiec – opieką artystyczną objął prof. Stawomir Tomasiak. Tego dnia w Sali Koncertowej odbył się także Jubileusz Profesora Lecha Puchnowskiego. W wieczorze wzięli udział pedagodzy, absolwenci, studenci i uczniowie Profesora.

27 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Reżyserii Dźwięku, podczas którego zaprezentowano nagrania muzyczne Wydziału Reżyserii Dźwięku.

29 lutego

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się recital skrzypcowy Kai Danczowskiej. Artystce towarzyszyła Justyna Danczowska. Artystki wykonały m.in. *Taniec z baletu „Harnasie” Szymanowskiego, Sonatę Kreutzerowską Beethovena oraz I Sonata F-dur Griega*.

29 lutego – 3 marca

Reprezentantki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wywalczyły VII miejsce w Akademickich Mistrzostwach Polski 2012 w narciarstwie alpejskim, które odbywały się w Zakopanem. W mistrzostwach rywalizowało łącznie 700 studentów z 69 uczelni, wśród nich także zawodnicy znajdujący się aktualnie w polskiej czołówce tej dyscypliny. W słalomie gigancie kobiet brązowy medal zdobyła Katarzyna Leszczyńska z ASP.

MARZEC 2012

1 – 11 marca

W Berlinie odbył się Międzynarodowy Festiwal Nowej Dramaturgii – przegląd najciekawszych europejskich inscenizacji teatralnych. Dodatkowo w programie nazwanym *F.I.N.D. plus* przez 10 dni z uznanymi twórcami teatralnymi spotykała się publiczność i studenci szkół teatralnych z Berlina, Bordeaux, Rennes, Strasburga, Krakowa i Warszawy, specjalnie zaproszeni z tej okazji przez organizatorów festiwalu. W warsztatach wzięli udział studenci II roku Wydziału Aktorskiego (Monika Mara, Stefan Pawłowski, Angelika Stoktosa, Tomasz Olejnik, Kamil Mrożek, Piotr Marzecki, Julia Trembecka) i studenci Wydziału Reżyserii (Paweł Paszta, Tomasz Szczepanek, Jakub Kasprzak) Akademii Teatralnej w Warszawie.

1 – 24 marca

W Galerii RAL9010 na wystawie *Lustro* Stanisław Baj, prorektor ASP w Warszawie, zaprezentował swoje prace.



2 – 23 marca

W Auli warszawskiej ASP, na wystawie *Struktura kamienia* zaprezentowano prace prof. Ireny Snarskiej. Artystka ur. w 1934 we Lwowie, ukończyła Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie w 1956 r. Studia odbyła w warszawskiej ASP, gdzie zaczęła pracować w 1972 r. Prowadziła pracownię grafiki warsztatowej.

2 marca – 6 kwietnia

W Galerii Foksal na wystawie *Wszystko, i 12 obrazów* Sławomir Marzec zaprezentował dwanaście niemal identycznych obrazów i film video.

4 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie, w sali im. H. Melcera, odbył się koncert Laureatów V Konkursu Pieśni i Arii we Włoszakowicach (20–22 maja 2011). Nagrodzonymi laureatami konkursu zostali: Marta Panfil – mezzosopran (AM Poznań), I nagroda, Ewa Wąsik – sopran (AM Katowice), III nagroda, Eliza Safian – sopran liryczny (AM Wrocław), nagroda Rektora UMFC, Dagmara Świtacz – sopran (AM Katowice), nagroda Rektora UMFC.

Tego dnia, również w sali im. H. Melcera, odbył się koncert kompozytorski Douglasa Pew (USA). W programie znalazły się m.in. następujące utwory: *Bagatelles* for Solo Piano, *Silent Music* for 2 Pianos, *Abide With Me!* for Voice and Organ. Koncert wykonali: Artur Słotwiński, Douglas Pew (fortepian), Jan Krutul, Łukasz Farcinkiewicz (organy) oraz Chór Katedry Warszawsko-Praskiej „Musica Sacra” pod dyktando Pawła Łukaszewskiego.

Również w tym dniu, w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego, odbył się doroczny koncert Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca zatytułowany „Sztuka i Edukacja”. Opieką artystyczną wydarzenie to objął prof. Ryszard Zimak.

5 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert, na którym awangardową muzykę fletową wykonał Pierre-Yves Artaud (flet), z Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse & Ecole Normale de Musique Alfred Cortot (Paryż). Artyście towarzyszyła Barbara Halska (fortepian). Zabrzmiaty kompozycje m.in. P. Bouleza, Y. Taira, A. Jolivet, C. Debussy'ego, P.Y. Artaud.

6 marca

W Turbo Galerii na wystawie *Martwa Natura* Piotr Karski, student V roku Wydziału Grafiki zaprezentował swoje prace.

7 marca

W Sali im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego *Zabawa* Sławomira Mrożka w reżyserii Anny Seniuk.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert symfoniczny z okazji 20. rocznicy ustanowienia stosunków dyplomatycznych pomiędzy Rzeczpospolitą Polską a Kazachstanem. Wydarzenie to objęte zostało honorowym patronatem JM Rektora Profesora Stanisława Moryto i Jego Ekscelencji Ambasadora Kazachstanu Alekseja Wołkowa. Solista, Aiman Mussakhajayeva (skrzypce), rektor Kazachskiego Narodowego Uniwersytetu Sztuk w Astanie, z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej UMFC pod dyktando Tomasza Bugaja wykonali dzieła Brahmsa – *Koncert skrzypcowy D-dur* oraz *III Symfonię F-dur*.

8 marca

W Grabowie nad Pilicą w 60. rocznicę śmierci Marii Komornickiej odsłonięto pomnik poetki. Autor projektu pomnika Tomasz Górnicki jest studentem IV roku Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie w pracowni prof. Antoniego Janusza Pastwy. Pomnik z brązu został odlany przez Piotra Piszczkiewicza w Podłężu pod Krakowem.

8 marca – 7 kwietnia

Na Wydziale Malarstwa ASP studenci z Pracowni 55 prof. Pawła Bottryka: Czang Bui, Emilia Grzebyk, Sławomir Mściwoj Gębczyński, Edgar Guilem, Natalia Katarzyna Jarnuszkiwicz, Paweł Lubinski, Marta Nadolle, Marta Joanna Anna Puchłowska, Lucia Rodriguez, Anna Sudot, Iwona Teodorczuk-Możdżynska, Janina Tłuczkiwicz, Natalia Trejbalova zaprezentowali prace na wystawie *Prognoza pogody*. Wernisaż odbył się 14 marca.

9 marca

W ramach cyklu *Akademia Otwarta*, przygotowanego przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie we współpracy z Pracownią Działań Przestrzennych na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Auli ASP odbyło się spotkanie z prof. Grzegorzem Kowalskim. Podczas spotkania profesor opowiedział o swojej twórczości, o artystycznych korzyściach i frustracjach związanych z uczeniem, o współpracy i konkurencji, i o tym, jakiego rodzaju lustrem są dla nauczyciela młodzi artyści, którzy zaczynają własną, niezależną drogę twórczą.

W Turbo Galerii na wystawie *Trzy Pary Śródmieścia* zaprezentowano prace Kamila Gorgonia, zrealizowane w ramach projektu pod tym samym tytułem. Artysta jest absolwentem Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zdobywca nagród, m.in. Pierwszej Nagrody Specjalnej AUG virtual biennale Prague 2009 za plakat *Global Crisis*, Nagrody Specjalnej w konkursie *Le fleuve et la cité* Francja 2010 r.

Jury III Konkursu Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego na najlepszą pracę magisterską z dziedziny teatrologii postanowiło rekomendować do Biblioteki Instytutu Teatralnego pracę magisterską Joanny Stelmaszuk (absolwentki kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej) zatytułowaną *Prorok Ilja z Wierszalina jako postać historyczna i „sceniczna”* napisaną pod kierunkiem dr Haliny Waszkiel.

KONKURS GRAFIKA WARSZAWSKA

Jury XIX edycji konkursu w składzie: dr Anna Żakiewicz-Machowska, Maria Krawczyk, prof. Piotr Smolnicki, prof. Rafał Strent, prof. Stanisław Wieczorek, prof. Zbigniew Kamieński, przyznało nagrody za najlepsze grafiki:

9 marca – za edycję styczeń 2012 roku. I Nagroda – Joanna Gębal za pracę *Seria 1*, druk cyfrowy, II Nagroda – Berenika Korecka-Sowińska za pracę *2 z cyklu Notatnik*, akwaforta, akwatinta, technika własna, III Nagroda – Mariusz A. Dański za pracę *Mieszany z cyklu Opowieść klasyka*, druk cyfrowy, Nagroda Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Przemysław Runo za pracę *Marność*, litografia barwna. 12 marca – za edycję luty 2012. I Nagroda – Michał Drabik za pracę *Złodziej kur*, praca multimedialna, II Nagroda – Wiesław Szamocki za pracę *Góra*, druk cyfrowy, III Nagroda – Mariusz A. Dański za pracę *Szewska z cyklu*

Moje miasto, druk cyfrowy, Nagroda Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – Aleksandra Tubielewicz za pracę *Bracia*, druk cyfrowy, linoryt. Uroczystość wręczenia nagród laureatom edycji styczniowej i lutowej odbyła się 23 marca w Galerii Test w Warszawie.

10 – 14 marca

W Akademii Teatralnej w Warszawie na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku odbył się warsztat z czeskim reżyserem, twórcą Divadlo Continuo Pavlem Stouracem, zatytułowany *Fizyczność aktora – fizyczność lalki*, w którym wzięli udział studenci II roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej.

11 marca

W Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w Warszawie, w Auditorium im. Karola Szymanowskiego, odbył się Koncert Katedry Reżyserii Dźwięku zatytułowany *Niedziela filmowa*. Przedstawiono projekcje filmów i etiud filmowych udźwiękowionych przez studentów Wydziału Reżyserii Dźwięku.

W tym dniu odbył się także koncert Katedry Organów, podczas którego wykonano kompozycję *Labirynt świata i raj serca na organy i recytatora* autorstwa Petra Ebena i Jana Amos Komenský'ego. Utwór wykonali: Roman Szlauzys, Bartosz Jakubczak, Jarosław Wróblewski (organy) oraz Paweł Galia (aktor).

12 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych zatytułowany *Paganini in memoriam*. Wydarzenie to miało miejsce w 230. rocznicę urodzin wirtuoza skrzypiec.

12 – 30 marca

W Galerii Mostra na wystawie *Meandry* prezentowała swoje prace Paula Jaszczuk. Artystka jest adiunktem na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie.

13, 14 marca

W Sali im. J. Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się pokaz warsztatowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego *Seks nocy letniej* Woody'ego Allena w reżyserii Anny Seniuk. *Seks nocy letniej* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*) to scenariusz filmowy Woody'ego Allena luźno inspirowany sztuką Szekspira *Sen nocy letniej*, a bardziej bezpośrednio filmem *Uśmiech nocy* Ingmara Bergmana z 1955 roku. Akcja rozgrywa się w wiejskiej posiadłości, której właścicielem jest Andrew, doradca inwestycyjny i wynalazca-amator.

14 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert, którego tematem był fortepian, traktowany solistycznie i kameralnie. Międzynarodowe grono artystów – Ae Ran Kim (sopran), Seo Kyeong Yeon, Su Yeon Son, Elżbieta Karaś-Krasztel (fortepian) oraz Stanisław Skoczylas (perkusja) – zaprezentowali kompozycje m.in. F. Chopina, A. Dutkiewicza, C. Debussy'ego.

15 marca

W Galerii 2.0 miała miejsce poplenerowa wystawa/performance studentów Wydziału Grafiki warszawskiej ASP, *Czekam, aż moja historia zatrze się! – I zacznijcie na nowo*. Plener Orońsko grudzień 2011 był próbą znalezienia wspólnego kreatywnego języka między sztuką performance a rysunkiem. Inspiracją dla wszelkich działań twórczych podczas spotkania w Orońsku był mit o Orfeuszu i Eurydyce. W wystawie wzięli udział: Ola von Engel, Aleksandra Tubielewicz, Marta Sztuka, Weronika Żurawska, Ania Koźbiel, Adam Walas, Rafał Nijak. Na żywo wystąpiła Magda Tuka.

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się egzamin studentów III roku Wydziału Reżyserii w ramach Instytutu Opery AT przy współudziale studentów Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina i Akademii Sztuk Pięknych pod opieką Ryszarda Peryta: *The Tempest*. Reżyseria: Agnieszka Śliż, Anna Turowiec, Krzysztof Knurek. *The Tempest* Henry'ego Purcella, jednego z najbardziej utalentowanych kompozytorów muzyki baroku, jest swobodną reinterpretacją *Burzy* Szekspira. Dzieło narodowego angielskiego kompozytora stanowi próbę opowiedzenia szekspirowskiej historii z perspektywy potężnych sił Natury. Dla studentów reżyserii jest nie tylko wyzwaniem inscenizacyjnym, lecz również spotka-

niem z partyturą pełną niejasności i niezwykłych niespodzianek. Praca nad tym spektaklem była odkrywaniem świata magii zarówno w muzyce, jak i na scenie.

15 marca – 15 czerwca

W Instytucie Podstawowych Problemów Techniki Polskiej Akademii Nauk zaprezentowano *Wystawę pedagogów Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP*. W wystawie udział wzięli: prof. Piotr Gawron, prof. Antoni Janusz Pastwa, prof. Roman Pietrzak, dr hab. Mariusz Woszczyński, dr Grzegorz Witek, Jarosław Skoczylas.

16 marca

W ramach drugiej edycji cyklu *Akademia Otwarta* Bracha L. Ettinger – izraelska artystka interdyscyplinarna, wykładająca sztukę i psychoanalizę w European Graduate School w Saas-Fee w Szwajcarii, opowiedziała o swojej twórczości, studiach i o pomysłach na uczenie artystów.

W Turbo Galerii na wystawie *Światło* swoje prace zaprezentował Michał Kocharński, student IV roku Wydziału Grafiki.

18 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Zakładu Harfy, Gitary i Perkusji, zatytułowany *Harfa solo i w zespole*. Wykonano kompozycje m.in. P. Hersant, E. Demianiuk, J. Olkuśnika, T. Paciorkiewicza, P. Mossa, A. Piazzolli, G. Tameza.

18 marca – 18 maja

W Galerii Sztuki Współczesnej Oranżeria w Jabłonnej zaprezentowano prace Ryszarda Sekuły. Ryszard Sekuła jest nauczycielem akademickim od 1975 r., obecnie na stanowisku profesora ASP. Prowadzi pracownię rysunku na Wydziale Malarstwa. Uprawia malarstwo i rysunek.

19 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Wokalistyki. Wydarzenie było pódscenicznym wystawieniem dzieła *Burza* H. Purcella/W. Shakespeare'a, w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka, przygotowanym we współpracy z Instytutem Opery Akademii Teatralnej, utworzonym przez trzy warszawskie uczelnie artystyczne.

20 marca

W Turbo Galerii odbyła się dyskusja *Gdzie jest sztuka?*. Uczestnicy dyskusji zastanawiali się nad tym co rozumiemy pod pojęciem sztuki, w jaki sposób się nią zajmujemy i jak ma się ona do rzeczywistości. Przyczynkiem do rozmowy była jednodniówka wydana przez Pracownię Struktur Mentalnych oraz film Pawła Sysiaka i Tymka Borowskiego *How Art Works*.

20 – 24 marca

Na Wydziale Malarstwa miała miejsce wystawa rysunku Martina Imricha, studenta z pracowni rysunku prof. Marka Wyrzykowskiego i ad. Rafała Kowalskiego.

21 marca

W ramach cyklu *Akademia w Traffic Clubie* miała miejsce prezentacja książki *Street Art. Między wolnością a anarchią* wydanej przez ASP pod red. naukową Mirosława Duchowskiego i Elżbiety Anny Sekuły. Spotkanie autorskie z prof. Sławomirem Gzyłem i prof. Mirosławem Duchowskim poprowadziła red. Dorota Kotodziejczyk.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się recital skrzypcowy Szymona Krzeszowca. Artyście towarzyszył na fortepianie Wojciech Świłta. W programie znalazła się *II Sonata d-moll* na skrzypce i fortepian R. Schumanna, *Rondo brilliant h-moll* na skrzypce i fortepian F. Schuberta oraz *Sonata G-dur na skrzypce i fortepian* M. Ravela.

21 – 31 marca

W Galerii Spokojna na wystawie *Obecność malarstwa – uczniowie Leona Tarasewicza* zaprezentowano prace Tymka Borowskiego, Bogny Burskiej, Juli Curyło, Aleksandry Czerniawskiej, Wojciecha Gilewicza, Sebastiana Kroka, Anny Okrasko, Sławka Pawszaka, Irminy Staś, Pawła Śliwińskiego i Wioletty Wnorowskiej.

21 marca – 14 kwietnia

Na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie miała miejsce wystawa *Piotr Korecki – Struktury 32 minus X*, na której zaprezentowano najnowsze prace malarskie artysty, doktora ASP.

22 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert kompozytorski Dariusza Przybylskiego, zorganizowany przez Katedrę Kompozycji UMFC. W koncercie udział wzięli: Magdalena Bojanowicz – wiolonczela, Mischa Kozłowski – fortepian, Wojciech Psiuk – saksofon, Paweł Janas – akordeon, Maciej Nerkowski – baryton, Leszek Lorent – perkusja, Ewa Liebchen – flet, Oliwier Andruszczenko – klarnet, Piotr Koczyński – fortepian, Marta Kluczyńska – dyrygent, jak również Morphus Saxophone Quartet. Wśród przedstawionych kompozycji były także prawykonia polskie i światowe.

22 marca – 5 kwietnia

W Galerii Apteka Sztuki na wystawie *Awaryjne lądowanie* swoje ilustracje zaprezentowali młodzi graficy z warszawskiej ASP: Stanisław Gajewski, Paulina Buźniak, Jacek Ambrożewski, Jakub Mazurkiewicz, Rafał Kucharczuk, Olga Kraszewska, Marek Rybicki, Paulina Dudek, Marek Gawrylczyk, Dawid Widzyk, Dorota Świdarska, Agnieszka Wiśniewska.

23 marca

W Galerii 2.0 odbyło się spotkanie *Kontestacje* dotyczące tematu najbardziej radykalnych interwencji krytycznych oraz konsekwencji „przesuwania” granicy między działaniami artystycznymi a aktywizmem społecznym i politycznym. Celem spotkania było zbadanie, w jaki sposób możliwe jest formułowanie artystycznej formy kontestacji w przestrzeni publicznej w odniesieniu do norm kuratorskich, a także otwieranie przestrzeni „instytucjonalnych” na przestrzeń publiczną, z wykorzystaniem

działań performatywnych i parateatralnych. Organizatorem spotkania był Instytut Badań Przestrzeni Publicznej działający przy ASP w Warszawie. W dyskusji udział wzięli: Daniel Muzyczuk, prawnik, kurator Muzeum Sztuki w Łodzi, krytyk sztuki, współzałożyciel antycenzorskiej inicjatywy Indeks73; Grzegorz Laszuk, współzałożyciel Komuny Otwock (obecnie komuna/warszawa); Przemysław Strożek, adiunkt Instytutu Sztuki PAN, członek European Network for Avant-garde and Modernism Studies, zaangażowany w tworzenie sieci międzynarodowych studiów nad estetyką futurizmu, współredaktor International Yearbook of Futurism Studies (De Gruyter, Berlin-New York). Organizatorzy: Marianna Ostrowska, Jacek Plewicki, Joanna Turek.

23 marca

W Turbo Galerii zaprezentowano wystawę *Człowiek z Bloku* Pawła Tadeusza Wernio, studenta Wydziału Grafiki.

23–30 marca

W 32. Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w konkursie wzięli udział studenci III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie – Paulina Korhals i Mateusz Weber. Koncert finałowy przeglądu reżyserował wykładowca Akademii Teatralnej Marcin Przybylski.

24 marca – 21 kwietnia

W Centrum Artystycznym Sztukarnia na wystawie *Pod światło* zaprezentowano batik Anny Jędrzejec. Artystka jest asystentką w pracowni rysunku i malarstwa dr hab. Elżbiety Baneckiej na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP. Prowadzi również zajęcia nauczające techniki batiku w Sztukarni.

24 marca – 30 kwietnia

W Galerii Stefana Szydtowskiego na wystawie *Obrazy 2011 – 2012* Antoni Starowieyski zaprezentował swoje prace. Dr A. Starowieyski jest adiunktem w pracowni rysunku prof. Czesława Radzkiego na Wydziale Malarstwa.

25 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej z cyklu „Interpretacje muzyki chóralnej”, zatytułowany *IUVENTUS CANTANS Chóry dziecięce i młodzieżowe*. Wystąpił Warszawski Chór Chłopięcy i Męski przy UMFC pod dyrykcją Jakuba Hutka, Chór ZPSM nr 4 im. K. Szymanowskiego w Warszawie, Zespół Instrumentalny Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca UMFC prowadzony przez Agatę Malcherek oraz Chór Młodzieżowy CARDUELIS z Poniatowej, którym pokierowała Dagmara Matysik oraz Karolina Wysocka.

26 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Instrumentów Dętych z okazji Jubileuszu Profesora Stanisława Malikowskiego. Zabrzmiaty dzieci m.in. L. van Beethovena, B. Brittena, W.A. Mozarta, A. Vivaldiego.

26 marca – 3 kwietnia

W ramach Festiwalu Inspiration w Kijowie wystąpili studenci IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie (Kacper Matula, Adam Serwaniec i Kamil Siegmund) ze spektaklem *Zabawa* Stawomira Mrożka w reżyserii Anny Seniuk

27 marca

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu *Ewiva L' arte Młoda scena*. Po analizie filmowej „zmiany warty” i nowych nurtów w młodej literaturze – tym razem rozmowa o zmianach na teatralnej mapie Warszawy. W Międzynarodowym Dniu Teatru spotkali się Tomasz Karolak, dyrektor i założyciel Teatru Imka, oraz Emilian Kamiński, twórca Teatru Kamienica. Spotkanie prowadził Rafał Stawoń. Autorka projektu – Natalia Adaszyńska.

W Bibliotece Uniwersyteckiej im. J. Giedroycia w Białymstoku z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru odbył się pokaz pracy warsztatowej studentów II roku Wydziału Sztuki Łaskarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku nad opowiadaniem Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Gimnazjum im. Boobalka I...* pod opieką pedagogiczną prof. Danuty Kierklo-Czajkowskiej i mgr Magdaleny Czajkowskiej.

28 marca

W ramach projektu Uczelnianego Centrum Przedsiębiorczości *Artysta Przedsiębiorczy* w Galerii 2.0 dr Mikołaj Iwański (ekonomista, doktorat na temat uwarunkowań polskiego rynku sztuki współczesnej na Uniwersytecie Ekonomicznym w Poznaniu 2012, absolwent filozofii na UAM) wygłosił wykład *Fantazmatyczna nieuchwytność rynku sztuki. Studium przypadku*. „Punktem wyjścia wykładu było wskazanie na relację polskiego obrotu sztuką do rynków wschodzących, dojrzałych i wiodących. Fantazmatyczność rynku to paradoksalnie najbardziej doświadczalny dla większości polskich artystów i adeptów sztuki jego wymiar, ale czy jest to tylko krajowa specyfika?”.

W Domu Spotkań z Historią rozpoczął się cykl spotkań *Warszawa Teatralna – Ludzie i zdarzenia*, współorganizowanych przez Akademię Teatralną w Warszawie. W pierwszym spotkaniu, *Aleksander Zelwerowicz. Biografia pisana od nowa*, udział wzięli prof. AT Barbara Osterloff i Grzegorz Gierak, który przeczytał fragmenty monografii Aleksandra Zelwerowicza. Prowadzenie wieczoru – Rafał Stawoń.



W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert symfoniczny, podczas którego zabrzmiała *Msza c-moll* W.A. Mozarta oraz *Te Deum* A. Brucknera. Dzieła wykonali soliści – Monika Sasinowska, Ewelina Siedlecka, Aleksandra Świderek – sopran, Ewa Thomas (alt), Andrzej Marusiak (tenor), Tomasz Raff (bas) – którym towarzyszył Warszawski Chór Chłopięcy przy UMFC, Chór Mieszany UMFC oraz Orkiestra Symfoniczna UMFC, prowadzone przez Krzysztofa Kusiela-Moroza.

29 marca

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert poświęcony ofiarom ataku nuklearnego na Hiroszimę, zatytułowany *Modlitwa o pokój*. Wystąpił chór Youth Chorus of Japanese Universities pod dyktando Ko Matsushita, Keishi Ito oraz Haruhiko Numamaru. W programie znalazły się utwory na chór mieszany współczesnych kompozytorów japońskich.

29 marca – 25 kwietnia

W Galerii Wystawa zaprezentowano prace studentów z pracowni rysunku prowadzonej przez dr. hab. Wojciecha Zubalę i dr. Marcina Chomiczkiego. W wystawie pod tytułem *Po prostu rysunek* udział wzięli: Agata Jeziak, Adrian Lewandowski, Dominika Owczarek, Katarzyna Rowska i Klementyna Stępniewska. „Tych pięć różnych osobowości zaprezentowało odmienne, niezależne od siebie postawy w różny sposób odbierając rzeczywistość materialną i duchową, postępując się własnym indywidualnym językiem wizualnego opisu świata wyrażonego w rysunku”.

30 marca

Odbył się uroczysty wieczór w Klubie Księgarza w Warszawie z okazji przyznania nagrody Warszawskiej Premiery Literackiej prof. AT Barbarze Osterloff za książkę marca 2012 *Aleksander Zelwerowicz*. Nagrodę autorce i dyplom honorowy Wydawnictwu Akademii Teatralnej w Warszawie wręczył przewodniczący jury Adam Pomorski. Laudację wygłosił prof. AT Henryk Izidor Rogacki.

30 marca – 13 kwietnia

W Auli ASP na wystawie *Magister z klasy C* zorganizowanej z okazji 20-lecia powstania klas plastycznych w XXXIV Liceum Ogólnokształcącego im. Miguela de Cervantesa i 10-lecia współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, zaprezentowano prace absolwentów XXXIV LO i zarazem studentów ASP w Warszawie. W wystawie udział wzięli: Magdalena Barciszewska-Klimek, Magdalena Dukiewicz, Anna Fijałkowska-Oleksiak, Paweł Kapelański, Ada Karczmarczyk, Marta Komosa, Kalina Możdżyńska, Aleksander Myjak, Mai Nguyen Le, Kuba Słomkowski, Marcin Ślusarczyk, Anna Światłowska, Karolina Witowska, Dorota Wójcik.

30 marca – 22 kwietnia

W Galerii Biura Wystaw Artystycznych w Białym Biurowym na wystawie *Rozstanie. Dyplomanci pracowni Leona Tarasewicza i Pawła Susida* zaprezentowano prace dyplomowe studentów ostatniego rocznika prowadzonego przez prof. Leona Tarasewicza i dr. hab. Pawła Susida na Wydziale Malarstwa ASP. W wystawie uczestniczyli: Radosław Jastrzębski, Justyna Kisielewicz, Aleksandra Kowalczyk, Grzegorz Kozera, Elżbieta Król i Zuzanna Ziółkowska. Pracownia prof. Leona Tarasewicza działała od 1996 roku w budynku Wydziału Malarstwa ASP. Pierwsze dyplomy obroniono w niej w 1999 roku. W 2004 roku uzyskała status katedry. W 2009 roku zmieniła siedzibę – przeniosła się do nowego Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii na ul. Spokojną – jako Pracownia Przestrzeni Malarskiej.

31 marca

Na Wydziale Rzeźby ASP odbyła się coroczna impreza *Rzeźbicha*. Tym razem tematem przewodnim był Szpital. Grał Kapitan Sparky & Papa Zura.

W ramach cyklu Domu Spotkań z Historią i Akademii Teatralnej *Warszawa Teatralna – Ludzie i zdarzenia* odbył się sobotni spacer śladami Aleksandra Zelwerowicza. Poprowadziła go Anna Piotrowska. Goście zwiedzili budynek Akademii Teatralnej oraz jej dwie sceny. Opieką nad cyklem – prof. AT Barbara Osterloff.

31 marca – 1 kwietnia

Na Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku odbyły się warsztaty z pracy z głosem techniką Natural Voice Perfection prowadzone przez Sonię Lachowolską, wykładawcą Krakowskiej Szkoły Jazzu i Muzyki Rozrywkowej – w którym wzięli udział studenci II roku kierunku aktorskiego.

31 marca – 27 maja

Na wystawie w Kamienicy Celejewskiej *Jacek Sempoliński. Na skrzyżowaniu z Kazimierzem...* zaprezentowano 28 obrazów z cyklu *Ukrzyżowania*, dla których inspiracją była rzeźba Chrystusa ukrzyżowanego znajdująca się w niszy obecnego budynku Kazimierskiego Ośrodka Kultury – dawnego szpitala – przytułku dla ubogich przy kościele św. Anny. Stąd większość eksponowanych w Kazimierzu dzieł opatrzone tytułem *Ukrzyżowany u św. Anny*. Wystawa Jacka Sempolińskiego była wielkim wydarzeniem, tym bardziej znaczącym, że wiązała się z 85. urodzinami artysty.

KWIECIEŃ 2012

1 kwietnia

W Akademii Teatralnej był to dzień otwarty. Kandydaci na studia na wszystkich wydziałach uczelni mogli spotkać się z wykładawcami i studentami, wziąć udział w warsztatach i pokazach. Dzień otwarty, jak co roku, cieszył się dużym zainteresowaniem. Wzięło w nim udział ok. 450 kandydatów.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert pasyjny w ramach cyklu koncertowego „Dla miłośników i dla znawców”. Przedstawione zostało dzieło *Pielgrzymi do Grobu Pańskiego* Johanna Adolfa Hassego. Wykonawcami byli soliści studenci Wydziału Wokalnego UMFC oraz Orkiestra Międzywydziałowego Studium Muzyki Dawnej pod kierunkiem Agaty Sapiechy.

2 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbył się premierowy pokaz spektaklu *Warsztat* Katarzyny Anny Małachowskiej (reżyseria i choreografia) w wykonaniu studentów III roku Wydziału Aktorskiego. Pokaz jest podsumowaniem dziesięciodniowych warsztatów łączyących zajęcia z zakresu pracy nad oddechem i głosem, kreacją wyobraźni poprzez instalacje plastyczne, ale przede wszystkim z ruchu scenicznego i pracy nad ekspresją ciała.

2 – 5 kwietnia

W galerii 2.0 na wystawie *Urządząmy władzę* po czesku Frantisek Kowolowski i jego studenci z Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Ostrawie: as. Jiří Kuděla, Candela Torres Jiménez, Lenka Vymolová, Ivo Škuta, Tereza Obšivačová, David Minařík, Parena Buchta (Julia Gryboś, Barbora Zentková), Jan Vrabček zaprezentowali swoją twórczość. Wernisaż odbył się 30 marca, natomiast 29 marca miała miejsce prezentacja pracowni.

2 – 28 kwietnia

Na Wydziale Malarstwa ASP Łukasz Zedlewski, student IV roku, zaprezentował swoje prace. Dotychczas prace Ł. Zedlewskiego pokazywane były m.in. w Pałacu Młodzieży w Olsztynie, w Pałacu Kazimierzowskim UW, w Galerii Abakus w Warszawie. W roku 2009 otrzymał nagrodę artystyczną Fundacji Marka Marii Pieńkowskiego

4 kwietnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się Festiwal Programu Erasmus. Goście zagraniczni uczelni oraz artyści polscy wspólnie wykonali kompozycje m.in. J.S. Bacha, A. Klobucara, F. Kreislera, B. Lazarina, P. Hindemitha.

11 kwietnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie, z cyklu „Środa na Okólniku” odbył się koncert zatytułowany *Andrzej Chorosziński i Jego Wychowankowie*. Organizatorzy – Andrzej Chorosziński, Łukasz Mosur, Bartosz Jakubczak i Paweł Wróbel wykonali utwory m.in. F. Liszta, Ch. Tournemire, R. Schumanna, O. Messiaena.

11 – 27 kwietnia

W Warszawskim Centrum Komunikacji Społecznej na wystawie *Planty na Ochocie*, zaprezentowano projekt rewitalizacji fragmentów przestrzeni publicznej obszaru Ochota – Rakowiec – Szczęśliwice w Warszawie. Projekt został wykonany przez Helenę Wawrzyniuk w ramach dyplomu w ASP w Warszawie.

12 kwietnia

Na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP miało miejsce spotkanie z wybitną kuratorką i krytyczką sztuki Anią Rottenberg *Wystawa. Ekspozycja. Pokaz. Dialog* (Czym jest wystawa? Jak powstaje ekspozycja? Na czym polega praca z artystą?). Spotkanie zorganizowało Koło Naukowe Doktorantów SPOKO, które „powstało w celu poszerzenia wiedzy z zakresu sztuki współczesnej. Platforma Koła Naukowego jest miejscem otwartym, które służy wymianie wiedzy i projektów artystycznych. Nazwa Koła Naukowego nawiązuje do miejsca – siedziby na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP przy ulicy Spokojnej w Warszawie, ale także do tradycji manifestu i eksperymentalnej grupy Kino-Oko powstałej w 1922 z inicjatywy Dzigi Wiertowa, by w końcu tym samym wyrazić naszą postawę do fajnych wydarzeń wokół nas – spOKO!”.

W Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w cyklu *Teatr w książce* odbyło się spotkanie poświęcone książce Marka Waszkiela *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, wydanej przez Akademię Teatralną w Warszawie w serii „Studia o teatrze”. Z autorem rozmawiali: Marcin Bartnikowski, Henryk Jurkowski, Jacek Sieradzki.

12 – 26 kwietnia

W Galerii RAL9010 na wystawie *Obrazy znalezione* Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz zaprezentował swoje prace. Artysta jest asystentem w Pracowni Podstaw Grafiki Warsztatowej prowadzonej przez prof. dr hab. Agnieszkę Cieślińską-Kawecką na Wydziale Grafiki ASP.



12 kwietnia – 3 maja

W Centrum Promocji Kultury dzielnicy Praga Południe miała miejsce ekspozycja *Rzeźba w ceramice studentów Pracowni Ceramiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*.

Na wystawie zaprezentowano realizacje rzeźbiarskie wykonane w ramach ćwiczeń prowadzonych przez wykładowców – dr. Stanisława Bracha, dr. Zbigniewa Piotra Lorka oraz Wiesława Andrzejewskiego. Autorzy

prac: Agata Adamowska, Wiesław Andrzejewski, Patrycja Barkowska, Jakub Bednarski, Joanna Bieńkowska, Stanisław Brach, Trang Bui, Mikołaj Ciszewski, Jan Gietda, Paulina Gobiecka, Dorota Grześkiewicz, Agnieszka Hernik, Jarosław Kacperski, Krzysztof Kołodziejski, Magdalena Kowalska, Mateusz Litwa, Piotr Lorek, Urszula Łojko-Smogorzewska, Sophie Mastowska, Katarzyna Masny, Gabriela Mościcka, Marika Nowak, Iwona Rozbiewska, Leszek Skóra, Weronika Surma, Maria Wójtowicz, Joanna Wyrostkiewicz.

12 kwietnia – 6 maja

W Muzeum Plakatu w Wilanowie na wystawie *Faces of Racism Revealed*, przedstawiono 250 plakatów, które były prezentowane w ramach Poster Festival Ljubljana '11. Festiwal zorganizowany został we wrześniu 2011 roku przez Fundację Brumen we współpracy z Amnesty International Slovenia oraz uczelniami artystycznymi: Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, École d'art Maryse Eloy Paris i Hanze Hogeschool Groningen Minerva. Zorganizowanie festiwalu oraz wystaw było możliwe dzięki grantowi uzyskanemu z Komisji Europejskiej w ramach programu *Prawa podstawowe i obywatelstwo*. Tematyka wystawy dotyczyła rasizmu i jego instytucjonalnej twarzy. Jej celem było pobudzenie świadomości na temat takich treści przekazywanych przez instytucje państwowe, w których nietolerancja wobec odmienności rasowej nie jest wyrażana w sposób oczywisty, lecz funkcjonuje w ukryciu. Przegląd około 250 prac studentów i profesjonalnych projektantów był próbą ukazania obrazu rasizmu i sposobów jego manifestacji w dyskursie ogólnospołecznym.

13 – 30 kwietnia

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę *Teresa Kruszewska. Architekt wewnątrz. Twórczość*. Na wystawie pokazano wypożyczone z kolekcji muzealnych i prywatnych modele mebli najbardziej reprezentatywne dla niemal pięćdziesięcioletniego dorobku artystycznej projektantki, między innymi: krzesło z 1952 roku zaprojektowane na zlecenie Spółdzielni Artystów „Ład”, fotel ogrodowy *Tubus* (1965), fotel *Tulipan* (1973). Atrakcją wystawy było krzesło *Muszelka*, na którym oglądający wystawę mogli usiąść. Dla celów wystawy zostały wykonane – według projektu Teresy Kruszewskiej z 1956 roku – dwa modele *Muszelki*. Nad realizowanymi na Wydziale Architektury Wnętrz modelami pełniła nadzór autorka projektu profesor Teresa Kruszewska. Kurator wystawy: dr Krystyna Łuczak-Surówka.

13 kwietnia – 25 maja

W Biurze Wystaw Artystycznych w Ostrowcu Świętokrzyskim na wystawie rzeźby zaprezentowano prace prof. Antoniego Janusza Pastwy *Cienie* oraz studenta IV roku Wydziału Rzeźby z warszawskiej ASP Tomasza Górnickiego *Stany*.

14 kwietnia

W ramach cyklu Domu Spotkań z Historią *Warszawa teatralna – Ludzie i zdarzenia*, współorganizowanego przez Akademię Teatralną, odbył się spacer *Śladami Elżbiety Barszczewskiej* do Teatru Polskiego. Stukilkudziesięcioosobowe grono uczestników spotkania oprowadzali po budynku przy ul. Karasia Anna Piotrowska i Tomasz Kościuszko. Opieka nad cyklem – prof. AT Barbara Osterloff.

15 kwietnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Koncert Katedry Fortepianu z cyklu PANORAMA POLSKIEJ MUZYKI FORTEPIANOWEJ, zatytułowany „Paderewskiego Wariacje i Sonata”. Pianiści – Łukasz Chrzęszczczyk, Mika Kobayashi i Justyna Kreft zaprezentowali kompozycje I.J. Paderewskiego: *Wariacje i fugę a-moll*, *Wariacje A-dur*, *Wariacje i fugę es-moll* oraz *Sonatę es-moll*.

16 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie został pokazany spektakl *Tych lat nie odda nikt* w reżyserii Andrzeja Strzeleckiego, przygotowany w oparciu o twórczość Władysława Szpilmana. W spektaklu występują absolwenci Akademii Teatralnej.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert Katedry Kompozycji UMFC. Wykonawcy – Małgorzata Bartkowska (mezzosopran), Emilian Madey (fortepian), Chór Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego prowadzony przez Daniela Synowca oraz UNPLUGGED ORCHESTRA pod dyrekcją Michała Śmigiełskiego zaprezentowali kompozycje m.in. M. Bembinowa, A. Gronau, P. Łukaszeńskiego, E. Sielickiego, S. Moryto.

18 kwietnia – 31 maja

W ramach cyklu *Mistrzowie, Pracownie, Studenci* w Traffic Clubie na wystawie przygotowanej przez ASP zaprezentowano projekty dyplomowe 2010/11 Aleksandry Dębniak i Pauliny Rek. Podczas wernisażu miała miejsce prezentacja książki *Kwiatki Świętego Franciszka* w opracowaniu graficznym Aleksandry Dębniak, za które otrzymała wyróżnienie rektorskie.



W tym samym cyklu pokazano wystawę *Bartosz Sandecki. Rzeźba i rysunek*. Prezentowane rzeźby (drewno opalane) zostały wykonane z myślą o wnętrzu Traffic Clubu.



19 kwietnia

W Bibliotece Głównej ASP odbyło się spotkanie z Michałem Chojeckim *Obraz między literaturą a geografą*.

Na Wydziale Grafiki ASP zaprezentowano wystawę *Rysunek Aleksandry Staszkun*.

19 – 23 kwietnia

W Sankt Petersburgu odbył się VII Międzynarodowy Festiwal Wokalny im. Andrieja Pietrowa *Singing Mask*. Pierwszą nagrodę w kategorii śpiew solowy zdobył student III roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie Krzysztof Szczepaniak.

19 – 30 kwietnia

W Auli ASP zaprezentowano niepokazywane wcześniej publicznie materiały Donatelli Baglivio na wystawie *Andrzej Tarkowski: Poeta Kina*. D. Baglivio, reżyserka, montażystka i współpracowniczka Tarkowskiego, wygłosiła wykład *Andrzej Tarkowski in Nostalgia*. 20 kwietnia w Katedrze Scenografii wraz z operatorem Elio Bisgnani poprowadziła wykład dla studentów *Andrzej Tarkowski: Un poeta Nel Cinema*. Obydwu wykładom towarzyszył pokaz filmu dokumentalnego.

20 kwietnia

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się konferencja naukowa *Nieme kino i teatr XXI wieku* zorganizowana przez Wydział Wiedzy o Teatrze, pod opieką merytoryczną prof. AT dr hab. Tomasza Kubikowskiego.

Od kilku lat jesteśmy świadkami największej od czasu lat siedemdziesiątych fascynacji filmem niemym. To „nowe życie” kina niemego nie mogło pozostać niezauważone przez dzisiejszy teatr, który, sięgając po multimedia, inspirując się scenariuszami filmowymi i wchodząc w coraz silniejsze interakcje z popkulturą, nieuchronnie natrafia na jego artefakty.

W konferencji udział wzięli m.in. dr Przemysław Strożek (IS PAN), Małgorzata Lipska (UW), Małgorzata Religa (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej), dr Jacek Mikołajczyk (Uniwersytet Śląski), mgr Mateusz Żurawski (AT). Dyskusję panelową z udziałem Piotra Tomaszuka i Jacka Malinowskiego poprowadziła Małgorzata Dziewulska.

Na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP odbyła się publiczna obrona rozprawy doktorskiej Anny Zatorskiej na temat *Konserwacja obiektów wykonanych z bursztynu na przykładzie paciorków kultury wielbarskiej z 2 połowy II – połowy III w. n.e.*

W ramach cyklu *Akademia Otwarta* w warszawskiej ASP odbyło się spotkanie z Katarzyną Kozyrą, jedną z najbardziej znanych postaci polskiej sceny artystycznej.

W Turbo Galerii zaprezentowano wystawę *Rezerwat* Macieja Januszewskiego i Mateusza Machalskiego, studentów z Wydziału Grafiki.

22 kwietnia

W Akademii Teatralnej w Warszawie odbyły się pokazy egzaminacyjne studentów Wydziału Sztuki Lalkarskiej z Białegostoku pod opieką pedagogiczną Andrzeja Beya Zaborzkiego *Nic się nie da zrobić* – na motywach *Czekając na Godot* S. Becketta i *Piti Pą Tą* – na motywach *Operetki* W. Gombrowicza.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się Koncert Katedry Dyrygentury Chóralnej z cyklu „Interpretacje muzyki chóralnej”. Przedstawiono kompozycje polichóralne Mariana Sawy. Udział w koncercie wzięli soliści – Aleksandra Świderek, Adriana Ferfecka (sopran), Natalia Otów (mezzosopran), Jadwiga Niebelska (alt), Marietta Kruzel (organy), Marcin Łopacki (fortepian, pozytyw), oraz zespół – Zespół Męski Gregorianum, Warszawski Chór Międzyuczelniany, Warszawski Chór Chłopięcy i Męski przy UMFC, Camerata Varsovia oraz Zespół Instrumentalny Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca prowadzony przez Elżbietę Siczek.

23 kwietnia

W wyniku przeprowadzonych wyborów, rektorem ASP w Warszawie na kadencję 2012 – 2016 został prof. Adam Myjak.

23 kwietnia – 27 kwietnia

W Galerii 2.0 Tomasz Milanowski zaprezentował prace na wystawie *Painters from the Movies*. Found footage artysty podjął grę z wizerunkami ikon malarstwa, Basquiatem, van Goghem, Baconem, Pollockiem, Rembrandtem i Caravaggim.

23–28 kwietnia

Odbył się XXX Festiwal Szkół Teatralnych w Łodzi. Istotą Festiwalu jest konkurs kreacji aktorskich w przedstawieniach dyplomowych z czterech polskich wyższych szkół teatralnych – Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, Akademii Teatralnej w Warszawie i wrocławskiej filii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Jury w składzie: Krzysztof Garbaczewski, Natalia Korczakowska, Magdalena Piekorz, Marcin Wrona i Wioletta Laszczka-Bubień przyznało nagrodę im. Jana Machulskiego „Bądź orłem, nie zniżaj lotów” Fabianowi Kocięckiemu z Akademii Teatralnej w Warszawie za rolę Filozofa w spektaklu *Przypadki pana Jourdain*.

23 kwietnia – 7 maja

Na Wydziale Malarstwa zaprezentowały prace Joanna Pachura i Karolina Majewska, studentki z pracowni malarstwa prof. Andrzeja Rysińskiego i as. Przemka Klimka.

24 kwietnia

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się kolejne spotkanie z cyklu *Evviva L'arte Piękna sztuka*. Dorota Roqueplo i Allan Starski rozmawiali o roli sztuk pięknych w teatrze i filmie, o pięknie w sztuce, o pracy zespołowej i samotności twórcy. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń. Autorka projektu – Natalia Adaszyńska.

25 kwietnia

W Domu Spotkań z Historią w cyklu spotkań *Warszawa Teatralna – Ludzie i zdarzenia*, współorganizowanych przez Akademię Teatralną w Warszawie odbyło się spotkanie *Gdy Osterwa przyjechał do Warszawy*. Udział w nim wzięli prof. AT Henryk Izidor Rogacki i prof. Jarosław Gajewski, który przeczytał fragmenty pism Juliusza Osterwy. Prowadzenie wieczoru – Rafał Sławoń.

Na terenie Dziekanki studenci I roku Wydziałów Grafiki i Malarstwa ASP zorganizowali coroczną imprezę, której tematem przewodnim był *Las*.

26 kwietnia

W Auli ASP odbyła się konferencja *Kobiecy kreatywne*. Na konferencji zaprezentowano sylwetki i twórczość kobiet, które wywarły znaczący wpływ na wzornictwo w Polsce: wybitnych projektantek, utalentowanych dydaktyczek, organizatorek życia kulturalnego i dziennikarek zafascynowanych designem. Uczestnicy konferencji wysłuchali następujących wykładów: *Maria Chomentowska meble dla ludzi* (Anna Maga, OWN Muzeum Narodowe w Warszawie), *Janina Grossman i Maria Reicherówna nowatorki polskiego designu lat 30.* (Anna Kostrzyńska-Mitosz, Instytut Sztuki PAN), *Halina Karpińska-Kintopf wszechstronność i konsekwencja* (Anna Frąckiewicz, OWN Muzeum Narodowe w Warszawie), *Teresa Kuczyńska mikrohistoria* (Klara Czerniewska), *Teresa Kruszevska kompozycja, konstrukcja, kształt* (Krystyna Łuczak-Surówka, WZKW Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie), *Krystyna Policzkowska-Gatecka grafika na tkaninie* (Anna Demska, OWN Muzeum Narodowe w Warszawie). Prowadzenie:

Katarzyna Urbańska, Salon Akademii. Konferencja towarzyszyła wystawie *Teresa Kruszevska. Architekt Wnętrz. Twórczość*



28 kwietnia

W ramach cyklu Domu Spotkań z Historią i Akademii Teatralnej *Warszawa Teatralna – Ludzie i zdarzenia* odbył się sobotni spacer śladami Juliusza Osterwy. Poprowadziła go Anna Piotrowska. Goście zwiedzili Sale Reputacyjne Teatru Wielkiego – Opery Narodowej i Muzeum Teatralne. Opieką nad cyklem – prof. AT Barbara Osterloff.

30 kwietnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego F. Chopina w Warszawie odbył się koncert laureatów Muzycznego Forum Młodych. Koncert był nagrodą Rektora Uniwersytetu Muzycznego dla laureatów cyklu organizowanego przez Austriackie Forum Kultury i Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w sezonie 2010/11. Wystąpił kwartet fortepianowy w składzie Piotr Kopczyński – fortepian, Kamil Staniczek – skrzypce, Adam Dębski – altówka, Anna Markiewicz – wiolonczela.

Opracowali:

Katarzyna Fogler, Piotr Kędziński,
Eugenia Krasieńska-Kencka

Muzeum Teatralne w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej zaprasza na wystawę *La bella semplicità* w Małych Salach Muzeum.

La bella semplicità

W 1972 roku zbiory Muzeum Teatralnego w Warszawie powiększyły się o pochodzący z kolekcji Stanisławy i Wilama Horzyców album kostiumów baletowych, zaprojektowanych przez Leonardo Mariniego dla Teatro Regio w Turynie, noszący tytuł *Abiti per i Balli di Mezzo Carattere e Grotteschi. Eseguiti al Re' Teatro di Torino. Inventati Disegnati, a Diretti da Leonardo Marini Diseg' del Re di Sardegna Parte Terza*. Jest on zbiorem 44 akwarel przedstawiających kostiumy baletowe damskie i męskie, przede wszystkim o charakterze narodowym oraz różnorakie kostiumy pasterskie, wieśniacze i stroje szaleńców. Są one typowe dla *la danse demi caractère* i *la danse grotesque*, wyodrębnionych przez Jeana-Georges Noverre'a w jego *Lettres sur la danse, et sur les ballets* z 1760 r. i nawiązujących do sielankowych scenek pasterskich i wiejskich, czy tańców ludowych. Balet komiczny ponadto upodobał sobie występujące już od połowy XVII w. różne motywy egzotyczne i orientalne.

W projektach Mariniego pochodzących ze zbiorów Muzeum Teatralnego znajdujemy wiele z tych wątków. Pojawiają się wielobarwne kostiumy Anglików, Szkotów, Hiszpanów, czy Holendrów. Są też stroje: polski, czeski, ormiański i tatarski, ale także liczne ubiory pasterzy, wieśniaków i prostaczków. Część z nich można próbować potążyć z określonymi tańcami, np. projekty strojów marsylskich z *la matelotte*, modnym w XVIII w. francuskim kontredansem, czy projekty kostiumów angielskich i szkockich z żywiołowym angielskim guigiem lub popularnymi w tym okresie *pastorale scozzese*. W albumie znajduje się też pięć projektów strojów szaleńców wywodzących się jeszcze z tradycji *commedia dell'arte* i weneckiego karnawału.

Wystawie będzie towarzyszył pokaz kostiumów i projektów współczesnych artystów: Nicky Shaw do *Wesela Figara* (reż. Keith Warner) w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej i Doroty Kołodziej do *Umowy, czyli tajdaka ukaranego* (reż. Jacques Lassalle) w Teatrze Narodowym. Zaprezentowane zostaną też filmy z obu przedstawień. W tym przygotowana specjalnie na potrzeby ekspozycji projekcja prezentująca kostiumy z *Wesela Figara*.

Wystawa czynna będzie od 15 maja do końca czerwca 2012 roku w Małych Salach wystawowych Muzeum Teatralnego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie.



**Jarosław Komorowski
Józef Ignacy Kraszewski
and the Theatre in Zhitomir**

Theatre was of utmost importance for preservation of national identity on the Polish territories under the Russian rule. In Zhitomir in Volhynia Polish theatre existed since the early 1800s. In 1855 local nobility founded a building for the theatre and in 1857 they decided to manage and finance its activities. Józef Ignacy Kraszewski, who wanted the theatre to become a treasury of Polish language and a centre of patriotic education, was appointed as the creative director. In 1859 the nobility board ceased to exist, but thanks to Kraszewski an outstanding, valuable theatre, aware of its importance for Polish culture, for two years operated in Zhitomir.

**Barbara Osterloff
“...always beautiful, always admirable...”
On Elżbieta Barszczewska**

The paper is a revised version of the lecture on Elżbieta Barszczewska, delivered on 23 May 2012 as a part of the series *Warsaw Theatre. People and Events* at the History Meeting House in Warsaw. The author portrays the figure of one of the most popular Warsaw actresses and a star of Polish pre-war film, attaining unknown documents, letters and photographs from the family archive of Elżbieta Barszczewska and her husband Marian Wyrzykowski, which is in the possession of the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy. Artistic biography of an outstanding actress, the inner turning point of which was marked by the year 1939, was associated with Warsaw, where she performed all her life: in the Polski Theatre, at the Karasia Street. She was an incomparable interpreter of the Romantic era heroines in dramas by Słowacki and other classics, such as Schiller or Corneille. She also portrayed internally complex characters in psychological dramas, and her Nora in Henrik Ibsen's *A Doll's House* became legendary. The upcoming anniversaries – the twenty-fifth of the death and the hundredth of the birth – provide a good opportunity to remind biography and artistic achievement of Barszczewska.

**Antoni Winch
Theatre of the Absurd after the Theatre of the Absurd (Part Two)**

The article describes an artistic current in the European drama of the twentieth century, associated primarily with such names as Samuel Beckett, Eugène Ionesco and Jean Genet. The article, however, focuses rather on the followers of the above mentioned authors. The article which analyses plays by Peter Handke, Michel Vinaver, Pavel Landovský and Sarah Kane, aims at showing the topicality of the issues raised by the first-generation Absurdist. They revolve around the issues of language – its superficial omnipotence juxtaposed with actual powerlessness – and with human existence usually diagnosed as a pointless search for the sense transforming into reasonable finding of the meaninglessness. The first part is focused on Peter Handke and Michel Vinaver's dramatic output.

**Rector and Deputy Rectors of the Academy
of Fine Arts in Warsaw**

A Summary of the 2004-2012 Terms of Office

Ksawery Piwocki, the retiring rector of the Academy in Warsaw, in the speech summarising the activity of him and the vice-rectors over the last two terms devoted much attention to construction and renovation projects, including construction of new premises of the institution at the Wybrzeże Kościuszkowskie Street, rebuilding of a former factory complex at the Spokojna Street and the newly established Chair of Fashion at the Faculty of Design. He also talked about the Academy opening up to the outside world through publishing and exhibition activities, an example of which is a unique exhibition *Art Everywhere* organised in collaboration with the Zachęta National Gallery of Art, which is a symbolic crowning of the passing term. The rector mentioned establishing of new didactic and research units, the faculties of Media Art and Stage Design as well as Visual Culture Management in particular. He presented changes in the teaching process resultant from new legislation, notified about reorganisation in administrative structures of the Academy and emphasised that financial standing of the institution has significantly improved over these terms. In conclusion, the rector thanked all who contributed to realisation of his designs.

**J. Katarzyna Dadak-Kozicka
Władysław Skierkowski – the Forgotten
Explorer of the Kurpie Folklore**

The Masovian Regional Assembly proclaimed the year 2011 the Year of Władysław Skierkowski (1886-1941). It is good that the person, whose activity still has an impact on the Polish music and musicology, was reminded. Documentation of the Kurpie folklore carried out consistently and with a conviction by father Władysław Skierkowski surprisingly quickly began producing fruit, in research as well as in theatre studies and music. The discovery of the Kurpie chants' beauty meant evolution in aesthetics, and brilliant stylisations by Karol Szymanowski marked a new stage in the history of the Polish and world music. The celebration of the seventieth anniversary of father Władysław Skierkowski's death in August 1941 in the Soldau concentration camp was honoured with many cultural events. The conference Skierkowski and the Polish Music with an accompanying concert organised on 23 October 2011 by the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw was a kind of recapitulation of the celebrations, described briefly by the author.

**Joanna Cieślak-Klauza
Jerzy Maksymiuk – A Sketch for a Portrait**

The paper is an attempt to learn more about maestro Jerzy Maksymiuk. We all know him as an extremely charismatic conductor who together with the Polish Chamber Orchestra won the hearts of music lovers all over the world. However, conducting is not the only passion of Maksymiuk. He is also absorbed with composing. Many years ago he composed music for countless Polish films. Today he returns to this, illustrating musically pre-war films. He composes also chamber and symphonic pieces. Maestro talks about his past and contemporary passions, dreams, and reveals the inside story of working with film directors. Student years spent together with the famous conductor are recalled also by an outstanding violinist Krzysztof Jakowicz. They are both graduates of the Warsaw-based musical academy, and were brought together by a common room in the Dziekanka student dorm. In addition to composition and conducting, Maksymiuk dreamed of becoming a pianist. He used to spend all his spare time for piano practice. Although he succeeded in other artistic disciplines, piano is still dear to him. It is his window to the world of music.

Alek Hudzik**Where Did the Academy Open?**

Assessment of a series of meetings titled "The Open Academy", organised by the Museum of Modern Art in Warsaw and the Academy of Fine Arts in Warsaw. Activity of "The Open Academy" was formally initiated by Mirosław Bałka with a short video made with a webcam. The professor, known for a partner approach to students, discussed the objectives of "The Open Academy". Discussion, but also widening, opening, or perhaps rather indication of different routes and preparation for choices faced by young artists were supposed to be the ideological skeleton of the series. In practice, a series of meetings in the form of open lectures was organised. The invited guests shared their experiences and answered questions from the audience. Participants included Raimund Stecker, Ekaterina Degot, Jan Verwoert, Brache L. Ettinger, Katarzyna Kozyra and Grzegorz Kowalski.

Stanisław Brach**The Ceramics Studio at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw**

The text presents the open ceramics studio at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw and is authored by its director. The objective of courses offered there is demonstration of creative possibilities of the ceramic material and its application in sculpture. The basic scope of education is to prepare students for use of different ceramic materials and unassisted carrying out of the process of ceramic forms creation. Showcase and soul of the studio is a wood-burning kiln – the only one in Poland. A dozen hours long or so process of kilning allows to reach the temperature of up to 1300 centigrade and interesting sculptural effects due to reductive atmosphere in the chamber.

Maciej Aleksandrowicz**Small Is Important!**

At the exhibition at the Praga Południe Centre for Culture Promotion students from the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw presented ceramics. Each piece is a separate experience, but together they form a consistent constellation. Noteworthy is high quality of technique and the internal tension of form displayed by some artists. The young artists refer to modern sculptural installations, for instance pop-art and found objects. They shed a new light on the traditional technique, in a subversive way they comment on one of the features of applied ceramics – the mass production. There are also downright ascetic forms, resembling images of ancient ceramics of the East. Some pieces refer to the sculptural tradition, turning towards figurative representation.

The Etude Did Not Allow Me to Sleep and Marked My Life Forever...**Jacek Jarczyński's interview with Krzysztof Lipka**

Krzysztof Lipka, musicologist, art historian, writer, expert in many fields of culture tells which representatives of the European cultural circle were in his opinion the most important for development of various art disciplines; he assesses his own literary output; discusses the source of his passion for music and philosophy, links of his literary output with music and points to other sources of inspiration – primarily travelling. Moreover, as he is very sociable, he gets many stories from friends. Finally, he mentions his unique ability to memorise the least needed things, which he always recalls at the right time.

Kacper Gugala**People and Chairs**

The text is an auteur impression on the performance titled "Technique" carried out by third-year students of the Faculty of Acting of the Theatre Academy in Warsaw, the original form of which was inspired by various exercises in stage movement, voice production, object animation. Storyline of this staging is simple – there is a group of young people who seek their identity and experience the first contacts with the opposite sex. Its studio nature reveals a different perspective on human emotions and interpersonal relationships. Emotions shown symbolically demonstrate that humans act according to certain patterns and are predictable. The life is about learning about yourself and experimenting with feelings of yourself and those of others.

Zygmunt Januszewski**WWW.ILLUSTRATIONSSTARTUP.PL**

The author, an artist and teacher who runs the illustration studio at the Academy of Fine Arts in Warsaw, presents results of the Illustration Start-up 2012 competition for a children's book illustration, organised by his studio. Awards and honorary mentions were given to: Reta Samuel, Aneta Lewandowska, Jacek Ambrożewski, Patricija Bliuj-Stodulska, Agnieszka Kucharska-Zajkowska, Marta Kopyt, Jacek Walesiak, Sylwia Sokołowska, Maria Huculak, Emilka Bratkowska, Zanda Markitane, Paulina Dudek, Mariusz Lipski, Adam Walas, Dawid Widzyk, Marta Madej, Tosia Buszewicz. The text has been written in the author's individual idiom.

Translated by Maria Witkowska

THE TEMPEST { BURZA }

Egzamin studentów III roku
Wydziału Reżyserii
w ramach Instytutu Opery AT
przy współudziale studentów
Uniwersytetu Muzycznego
F. Chopina i Akademii Sztuk
Pięknych w Warszawie
pod opieką Ryszarda Peryta.

reżyseria: Agnieszka Ślisz, Anna Turowiec, Krzysztof Knurek
opieka pedagogiczna: Ryszard Peryt
kierownictwo muzyczne: Lilianna Stawarz
opieka wokalna: Anna Radziejewska
scenografia: Paulina Rzeszowska ASP, Katarzyna Szczurowska ASP
choreografia: Julita Wojewódzka
charakteryzacja: Szkola Wizażu i Charakteryzacji -
nadzór artystyczny – Elżbieta Tolak

OBSADA:
**Studenci Wydziału Wokalnego Uniwersytetu Muzycznego
im. Fryderyka Chopina w Warszawie:**

Margarita Slepakova, Dagmara Barna, Marcelina Russak,
Ola Klimczak, Ania Koźlakiewicz, Monika Sasinowska,
Monika Wilska, Sławek Urmański, Aleksander Rewiński,
Józek Orliński, Adam Urbaniak, Dawid Dubec,
Artur Szatkowski, Paweł Czekala

Aktorzy (Rozbitkowie):

Michał Sękiewicz, Mariusz Odwarzny, Maciej Dmochowski,
Jasiek Staszczuk, Mateusza Mikołajczyk, Borys Jaźnicki,
Krzysztof Koła; Kaliban: Marcin Przybylski

**Zespół pod dyrekcją Lilianny Stawarz
i Krzysztofa Garstki w składzie:**

skrzypce: Joanna Antkowiak, Piotr Sawicki,
Katarzyna Szewczyk, Anna Kramarz, Malwina Włodarczyk,
altówki: Adrianna Działak, Anna Aleksandrow
wiolonczela: Maciej Łukaszuk
kontrabas: Jakub Langiewicz,
obój: Maria Pawlik
chitarraone: Marcelina Krawczak, Justyna Iwancz, Justyna Woś,
klawesyn: Krzysztof Garstka
klawesyn i prowadzenie: Lilianna Stawarz

