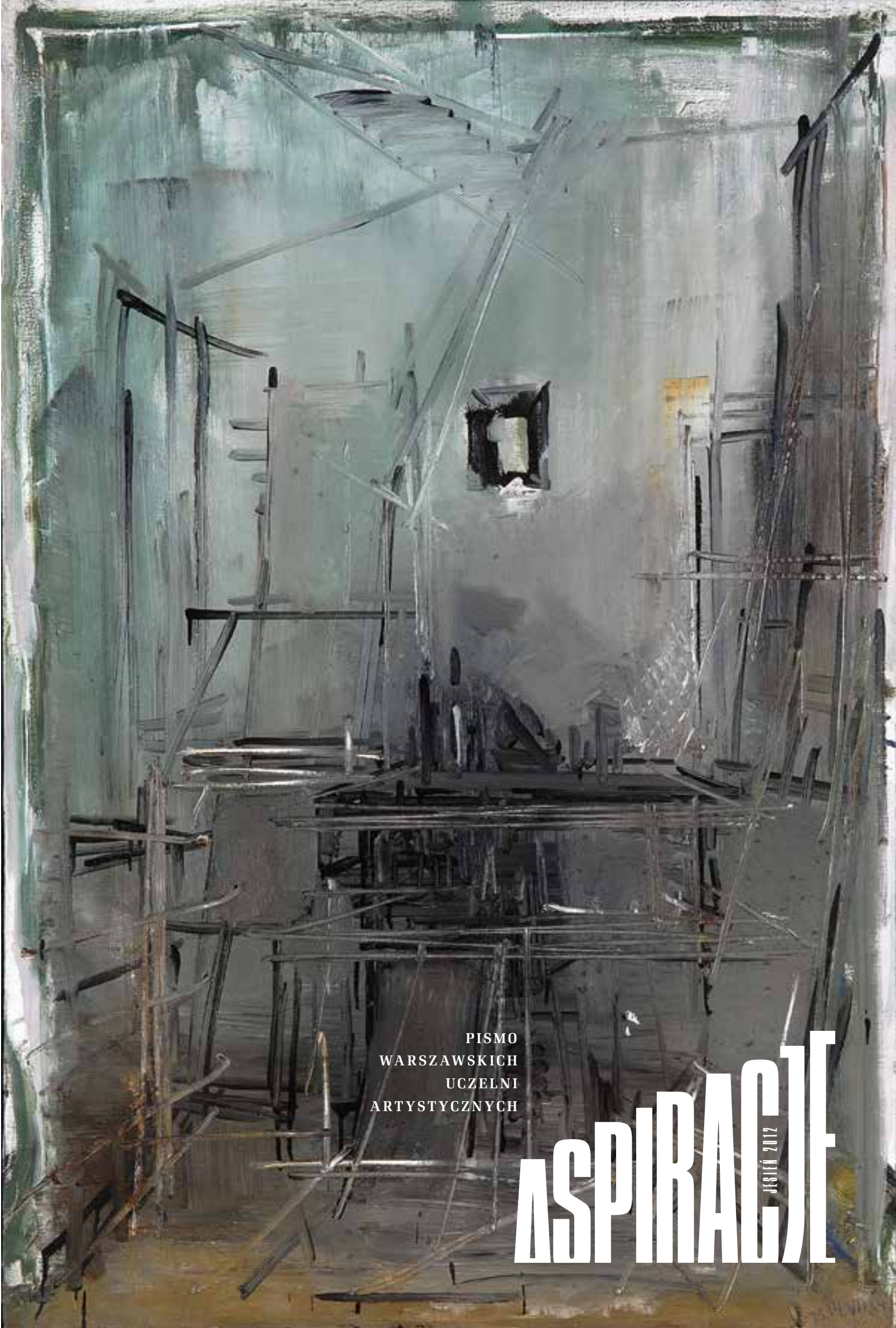


ISSN 1732-6125



cena 16 zł (5% VAT)

gramofon / Lipka / Ekier / Bałka / dOCUMENTA (13) / Sienicki / Winiarski / Myjak



PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE

LISTOPAD 2012

ANDRZEJ WĘCŁAWSKI

ILUZJE I ZNACZENIA

Laureat Konkursu im. Daniela Chodowieckiego w 2007 r.

Wystawa czynna od 14 grudnia 2012 r. do 20 stycznia 2013 r.
od wtorku do niedzieli w godzinach 11.00 – 19.00.

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL. 73 80PST, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48) 58 551 06 71, fax: (+48) 58 551 123 96, e-mail: biuro@pgs.zp.pl

Państwowa Galeria Sztuki, Plac Zdrojowy 2, Sopot



Patronat medialny:





Jacek Sienicki, *Wnętrze*, 1984, olej, płótno.
143 x 97 cm. Kolekcja Krzysztofa Musiała.
Fot. Agata i Erazm Ciołkowie

s. **2** Przemysław Strożek
**Potencjał gramofonu.
Od wizualnej obecności gramofonu
w sztuce awangardy do poszukiwań
jego twórczego zastosowania
w muzyce eksperymentalnej**
The Potential of Phonograph. From the Visual
Presence of the Phonograph in the Avant-Garde
Art to the Search for Creative Application
in Experimental Music

s. **7** Krzysztof Lipka
**Instrumenty muzyczne – portret
zbiorowy. Część pierwsza:
Instrumenty jako wzór i materiał
dla sztuk plastycznych i rzemiosła
artystycznego**
Musical Instruments – A Collective Portrait
Part one: Instruments as a Model and Material
for Visual Art and Crafts

s. **13** Aneta Teichman
**Odcienie przyjaźni – Tadeusz
Wroński i Jan Ekier (część pierwsza)**
Shades of Friendship: Tadeusz Wroński
and Jan Ekier (Part One)

s. **18** Ewa Barciszewska
Nierealna, niesztuczna
Unreal – Non-artificial

s. **24** Henryk Izydor Rogacki
**Jak był zrobiony *Car Paweł I*
Ludwika Solskiego (część pierwsza)**
The Making of Ludwik Solski's *Tsar Paul I* (Part One)

s. **28** Patryk Kencki
**Nie tylko teatr. O widowiskach
u Bolesława Prusa**
Not Only Theatre – On Spectacles
in Bolesław Prus's Writings

s. **32** Mirosław Bałka /
Prot Jarnuszkiewicz
d13
d13

s. **42** Lidia Klein
Common Ground
Common Ground

s. **46** Wojciech Włodarczyk
Kultura miejsca
Culture of Place

s. **49**
Jacek Sienicki (1928-2000)
Jacek Sienicki (1928-2000)

s. **54**
**W teatrze życia codziennego.
Rozmowa Zuzanny Liszewskiej
z Anną Augustynowicz**
In the Theatre of Everyday Life
Zuzanna Liszewska's Interview
with Anna Augustynowicz

s. **56** Zofia Jabłonowska-Ratajska
Wszechświat zakodowany w kwadratach
The Universe Encoded in Squares

s. **59** Leszek Lorent
Święto Muzyki Nowej
The New Music Festival

s. **62** Janusz Miliszkiwicz
Być sobą i przetrwać
Being Oneself and Surviving

s. **67** Krzysztof Rozpondek /
Barbara Banaś
**Ceramiczne rzeźby
i obrazy Stanisława Bracha**
Stanisław Brach's Ceramic Sculptures and Paintings

s. **70** Marta Żakowska
Miasto cieni
City of Shadows

s. **72**
Jacek Sempoliński (1927-2012)
Jacek Sempoliński (1927-2012)

s. **74**
Kalendarium
Chronicle of Events

PISMO
WARSZAWSKICH
UCZELNI
ARTYSTYCZNYCH

ASPIRACJE
JESIEŃ 2012

s. **80**
Streszczenia
Summaries

s. **84**
**Spektakl dyplomowy studentów IV roku
Wydziału Aktorskiego Akademii
Teatralnej im. A. Zelwerowicza
w Warszawie – *Wesele Stanisława
Wyspiańskiego*, reż. Jarostaw Gajewski**
Degree Production, Faculty of Acting, Aleksander
Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw –
Stanisław Wyspiański, *The Wedding*,
adapt. and dir. Jarostaw Gajewski

ASPIRACJE jesień / autumn 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:

Marek Bykowski, 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 / Printrun: 1000 egz. / copies

POTENCJAŁ GRAMOFONU

OD WIZUALNEJ OBECNOŚCI GRAMOFONU W SZTUCE AWANGARDY DO POSZUKIWAŃ JEGO TWÓRCZEGO ZASTOSOWANIA W MUZYCE EKSPERYMENTALNEJ

„Sztuka współczesna może liczyć na skuteczność tym bardziej, im bardziej nastawi się na reprodukowalność”¹ – pisał Walter Benjamin w swym przemowym eseju *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej* (1936). Niemiecki filozof zaznaczał wyraźnie, że pojawienie się fotografii i filmu wpłynęło nie tylko na zmianę w percepcji współczesnego świata, ale również na fakt, że ich obecność w kulturze świadczyć będzie o skuteczności (wy-)twórczości artystycznej przeznaczonej dla masowego odbiorcy. Od lat dwudziestych to właśnie fotografia i film stały się głównymi obszarami eksperymentów historycznej awangardy. Dadaiści, konstruktywiści, artyści Bauhausu i surrealiści wprowadzili do sztuki technikę wizualnego i audiowizualnego montażu, by realizować własne założenia programowe i postulaty nowego widzenia świata, reagując na problem funkcjonowania działalności artystycznej w epoce maszyny. Za pośrednictwem masowej reprodukcji i montażu obrazów sztuka stawała się bowiem skutecznym medium

propagandy nowych ideologii polityczno-artystycznych wymierzonych w konserwatywny establishment sztuki dawnej.

Wśród dadaistyczno-konstruktywistycznych zachwytów nad zdobyczami nowoczesnej techniki i możliwościami reprodukcji technicznej uwagę zwraca brak wyraźnych poszukiwań twórczych wykorzystujących trzecie medium – medium reprodukcji dźwiękowej, czyli gramofon. W 1924 roku niemiecki krytyk Rudolph Lothar napisał tekst pt. *Mówiąca maszyna: esej techniczno-estetyczny*, w którym zwrócił uwagę na to, że w dyskusji o nowej sztuce odsuwa się na margines znaczenie fonografii². Poza tym dotychczasowe badania nad historią awangardy w niewielkim stopniu podejmowały problem wykorzystywania gramofonu w obszarze poszukiwań artystów z początku XX wieku. Jednak fenomen odtwarzającej, nagrywającej „mówiącej maszyny” inspirował awangardzistów i był wykorzystywany w eksperymentach projektowania nowoczesnej sztuki muzycznej.

1

W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukowalności technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Warszawa 2011, s. 38.

2

F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford 1999, s. 45.

Gdyby przyjrzeć się obecności gramofonu w sztukach plastycznych, można zauważyć, że maszyna ta była głównym tematem jednego z najstynniejszych płócien, poświęconych estetyce słuchania – *His Master's Voice* (1898) Francisa Barrauda. Angielski artysta namalował na nim wspomnienie wizerunku psa swojego brata Marka – foksteriera o imieniu Nipper, wstuchanego w głos zmarłego pana, dobiegający z wnętrza gramofonu. Wskazał tym samym na sytuację, w której rozpoznany zapis dźwięku wyzwalał w zwierzęciu naturalne odruchy, jakby gramofon stał się niewątpliwym świadectwem nieśmiertelności ludzkiego głosu. Obraz ten zakupiony został przez założyciela Gramophone Company Williama Barry'ego Owena, który dostał pozwolenie na opatentowanie tej „mówiącej maszyny” od jego wynalazcy – Emila Berlinera. Gramofon był ulepszeniem skonstruowanego przez Thomasa Edisona fonografu (1877). Wynalazek Berlinera z 1897 r. różnił się od poprzednika w dwóch bardzo ważnych aspektach: po pierwsze wibracje dźwiękowe nagrywane były nie na woskowych cylindrach, ale na płytach, po drugie: pojawienie się gramofonu zainicjowało narodziny przemysłu nagraniowego, ponieważ nagrania płytowe nie ograniczały się do pojedynczych kopii (jak było to w przypadku fonografu). Pierwsze nagrania datuje się na 1899 r., na rok, w którym powstał słynny obraz Barrauda. Zakupiony od Owena stał się wizytówką Gramophone Company przemianowanej w 1908 r. na *His Master's Voice* (HMV), będącej po dziś dzień jedną z najważniejszych wytwórni płytowych w Europie. Po drugiej stronie Atlantyku logo zaczerpnięte od

obrazu Barrauda wykorzystywał natomiast amerykański producent przemysłu nagraniowego The Victor Talking Machine Company aktywny w latach 1901–1929, przekształcony później w wiodącą wytwórnię RCA (Radio Corporation of America)³. Obraz Barrauda stał się więc jednym z najważniejszych logotypów na ówczesnym rynku muzycznym.

Od zakończenia I wojny światowej, na fali kubistycznych i futurystycznych eksperymentów oraz powstających równolegle ośrodków ekspresjonizmu, dadaizmu, abstrakcjonizmu, konstruktywizmu i surrealizmu, wizerunek maszyny Berlinera zaczął być wykorzystywany w awangardowych sztukach plastycznych. W 1914 roku Iwan Kliun namalował gramofon, wpisując jego wizerunek w estetykę poszukiwań awangardy rosyjskiej, opartej na łączeniu kubistycznych deformacji i transformacji obiektu z plastyczną dynamiką futuryzmu. Działanie maszyny, uchwycone w kubofuturystycznej estetyce, sprawiało wrażenie, jakby dźwięk całkowicie rozsadał obraz. Kilka lat później, powiązany z francuskim kubizmem i zafascynowany drzeworytami niemieckich ekspresjonistów, Jean Émile Laboreur stworzył drzeworyt zatytułowany *Le Gramophone* (1918–1921), prezentujący scenkę z życia codziennego na wojennym froncie. Przedstawia żołnierzy, którzy z dala od huku dział i operacji wojskowych wstuchują się w nagranie z gramofonu. W taki sposób spędzają czas wolny. Słuchają muzyki, popijają alkohol, choć obecność postaci kawalerzystów oraz armat w tle nie pozwalają zapomnieć o wojennych obowiązkach. Na obrazie niemieckiego ekspresjonisty Maxa Beckmanna gramofon został uchwycony w odwrotnym aspekcie: w atmosferze powojennych Niemiec, pogrążonych w koszarnej rzeczywistości bezprawia. Obraz *Die Nacht* Beckmanna (1918) został poświęcony wstrząsającej scenie tortur, w której oprawcy, przypominający wojennych weteranów, dokonują okrucieństw. Krzyk wieszanych na poddaszu ofiar wydaje się tłumiony przez głośno grający, umieszczony pod stołem gramofon. W niedługim czasie wynalazek Berlinera pojawia się też na litografii Beckmanna pod tytułem *Möbliert* (1921), a także na płótnie *Stilleben mit Grammophon und Schwertlilien* (1924). Gramofon to także sprzęt znajdujący się coraz częściej w mieszkaniach, co przedstawił René Magritte na obrazie *L'Assassin menacé* (1927), i podobnie jak w *Die Nacht* Beckmanna, towarzyszy on dokonywanej zbrodni. Zabójca, niczym Nipper z płótna

Barrauda, wydaje się być całkowicie zahipnotyzowany dźwiękami, dobiegającymi z wnętrza maszyny. Trzyma jedną rękę w kieszeni, a drugą podpira się, spoglądając na wnętrze gramofonu. Już wcześniej odłożył płaszcz i kapelusz na krzesło, a teczkę postawił na podłodze i całkowicie zaabsorbowany słuchaniem, zastyga w bezruchu wobec potęgi reprodukowanych dźwięków. Nie zdaje sobie sprawy z czyhającego niebezpieczeństwa, które może dostrzec odbiorca płótna Magritte'a.

W eseju *Zakrzywienia igły* (1927) Theodor Adorno zaznaczał, że gramofon szybko przyjął charakter nowoczesnego mebla, gromadząc wokół siebie całe rodziny, które upajały się dźwiękami reprodukowanej muzyki⁴. Przywołane wyżej prace awangardzistów świadczą o powszechności gramofonu w przestrzeni ówczesnych mieszkań. Miało to związek nie tylko z fascynacją reprodukowanym dźwiękiem, lecz także z popularnością nowoczesnych form muzycznych nazywanych wówczas jazzem. Od momentu wydania pierwszego nagrania *Original Dixieland Jazz Band pt. Livery Stable Blues* (1917) nastąpiła nowa epoka w muzyce, prowadząca do gwałtownego rozwoju przemysłu nagraniowego w latach dwudziestych i trzydziestych. Jednym z fanatycznych kolekcjonerów płyt jazzowych był twórca neoplastycyzmu – Piet Mondrian. W jego pracowni centralne miejsce zajmował gramofon przemalowany na czerwono⁵ – w myśl idei ograniczającej malarstwo do podstawowych kolorów i niekolorów. Obrazy Mondriana zatytułowane *Fox-Trot A* i *Fox-Trot B* (1929) czy *Broadway Boogie Woogie* (1942) niewątpliwie były malowane pod wpływem muzyki jazzowej. W obszarze eksperymentów awangardowych jazz był niejednokrotnie postrzegany w kategoriach nowej sztuki, przetamującej estetykę muzyki klasycznej i funkcjonował jako symbol amerykańskiej mody, rozrywki oraz sztuki maszyny. Nowoczesne dźwięki jazzu formowały abstrakcyjne światy, inspirując nie tylko samego Mondriana, lecz także Františka Kupkę, który w *Jazz hot* (1935) przetransponował na płótno obraz dźwięku dobiegającego z mechaniki gramofonu.

Obrazy Kliuna, Laboreura, Beckmanna, Mondriana, Kupki i Magritte'a były interesującymi wariacjami na temat funkcjonowania gramofonu w plastyce awangardowej. Świadczyły o tym, że wizerunek wynalazku Berlinera pojawiał się w pracach przedstawicieli różnych nurtów nowej sztuki; od kubofuturyzmu, ekspresjonizmu, abstrakcjonizmu do surrealizmu. Wkrótce magia reprodukowanych dźwięków zaczęła przenikać do innych gatunków sztuki. Ich esencję można odnaleźć w awangardowej poezji onomatopiecznej, a także w poezji wizualnej, czego wyraźnym przykładem była twórczość Guillaume Apollinaire'a. Gramofony zaczęły pojawiać się w orkiestrach wykonujących dzieła, takie jak Ottorino Respighiego – *Pini di Roma*, Kurta Weilla – *Zar lässt sich fotografieren*⁶, i w teatrze awangardowym. Najciekawszym tego przykładem był futurystyczny spektakl *Les trois moments* Luciana Folgore z muzyką Franca Casavoli (1927), w którym osiã głównych wydarzeń scenicznych jest romans



Max Beckmann, *Die Nacht*, 1918–1919, olej, płótno, 133 x 154 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. © VG Bild-Kunst, Bonn

między wentylatorem a gramofonem, odtwarzany na instrumentach sztuki hałasu zaprojektowanych przez Luigiego Russola⁷.

W kontekst powszechnej fascynacji wynalazkiem Berlinera wpisują się także prace dadaisty Man Raya. Dostrzegając on w wizerunku gramofonu ważny przedmiot nowatorskich eksperymentów, łączących sztukę z nowymi technologiami. W 1919 roku stworzył aerograf pod tytułem *Admiration of the orchestrelle for the cinematograph*, który stanowił artystyczną wizję połączenia taśmy filmowej z dźwiękiem. Tytułowa *orchestrelle* była nazwą amerykańskiego pianina elektrycznego, które wykorzystywano do akompaniamentu podczas projekcji kina niemego. Aerograf Man Raya ukazywał w centralnym miejscu rogi dwóch gramofonów, mających wejść w korespondencję z numerowanymi klatkami filmowej projekcji. Amerykański awangardzista stworzył w ten sposób wizualną ideę udźwiękowiecia kinematograficznej projekcji za pomocą muzyki odgrywanej przez gramofony. Jednak rzeczywiste

połączenie dźwięku z kinematografią miało miejsce dopiero w 1922 roku, kiedy opatentowano metodę zapisu dźwięku na taśmie filmowej, a w roku 1927 do kin wejdzie pierwszy fabularny film dźwiękowy – *Śpiewak jazzbandu* Alana Croslanda.

W latach trzydziestych Marcel Duchamp, wybitny dadaista i przyjaciel Man Raya, kładł na gramofonach tak zwane rotoreliefy (*disques optiques*) – „rotacyjne ptaskorzeźby”, ruchome płyty, mające wywierać wrażenie optycznej głębi i potęgować iluzję. Man Ray także fascynował się technicznymi możliwościami, grającego gramofonu w kontekście mechanicznej dynamiki. W celu ukazania potencjału ruchu fotografował przedmioty posiadające zdolność ciągłej zmiany kształtu, np. skręcone taśmy filmowe czy płyty gramofonowe, nazywając je *rayografami*. Ruch wirowy obracanej płyty również pojawiał się na innych zdjęciach Man Raya – zdjęciach inscenizowanych, wykorzystujących surrealistyczny, drewniany manekin. Fotografia *Gramofon i drewniana ręka* (1930) przedstawiała dłoń maneki-

na „skreczującego” na grającej płycie. Dźwięk uzyskiwany za pomocą „skreczowania” (przesuwania płyty nadgarstkiem pod igłą) wskazywał na pewien potencjał wykorzystania gramofonów w celu przekształcania gotowych, reprodukowanych dźwięków, zapowiadając fenomen, który dziś nazywamy kulturą didżejską.

Idea przekształcenia gramofonu w instrument do tworzenia dźwięków została podjęta na początku lat dwudziestych. W 1920 roku Stephan Wolpe rozstawił na jednym z dadaistycznych performansów osiem gramofonów, jednocześnie odtwarzając płyty w różnych prędkościach, a także grając (miksując) Beethovena z muzyką popularną, walc z marszem pogrzebowym⁸. Dwa lata później w Bauhausie – uczelni artystycznej, kładącej nacisk na łączenie sztuki z najnowszymi technologiami – László Moholy-Nagy opublikował tekst pod tytułem *Produktion-Reproduktion* (1922), w którym zastanawiał się nad potencjałem twórczym trzech nowych mediów: gramofonu, fotografii i filmu w nowoczesnych poszukiwaniach artystycznych. W przypadku każdego z trzech mediów jego odpowiedź brzmiała podobnie: w fenomenie „reprodukcji” – nagrań

płyt gramofonowych, uzyskiwania obrazów fotograficznych i filmowych – leży oryginalne podejście do fenomenu „produkcji” artystycznej. Uzupelniając swoje poglądy tekstem *Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Gramophons* (1923), stanowczo przekonywał o potrzebie wykorzystywania gramofonów w formowaniu nowoczesnej twórczości artystycznej: „Ponieważ to przede wszystkim twórczość służy formowaniu człowieka, musimy starać się przekształcić aparaty (instrumenty) używane dotąd tylko do celów odtwórczych w takie, których da się użyć do celów twórczych. [...] Rozszerzenie działania gramofonu dla celów twórczych można by osiągnąć w następujący sposób: dźwięki bytyby ryte na wosku przez człowieka [...] byłyby to fundamentalna innowacja zarówno w kompozycji, jak i w praktyce wykonawczej. [...] Proponowałem już przeobrażenie gramofonu z instrumentu odtwarzającego w twórczy. Efektem tego będzie tworzenie zjawiska dźwiękowego na czystej płycie za pomocą żłobienia rowków zgodnie z potrzebami”⁹. Moholy-Nagy pragnął przeobrazić gramofon, urządzenie odtwarzające i nagrywające muzykę, w instrument twórczy, jak by to w przypadku aparatu

René Magritte, *L'Assassin menacé*, 1926, New York, Museum of Modern Art (MoMA), olej, płótno, 150,4 x 195,2 cm, Kay Sage Tanguy Fund. 247.1966 © 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence





Paul D. Miller „DJ Spooky,
That Subliminal Kid”

fotograficznego i kamery, które wykorzystywano nie tylko do reprodukcji obrazów, lecz także w praktyce artystycznej. Poglądy wykładowcy Bauhausu stały się przedmiotem zainteresowania Hansa Heinza Stuckenschmidta, który w latach dwudziestych rozpoczął w Niemczech na łamach pism muzycznych (m.in. „Der Auftakt”) niezwykle ważną debatę na temat potrzeby pisania muzyki na gramofony. Najwcześniej udokumentowanym, publicznym wystąpieniem, na którym zaprezentowano „granie na gramofonach” był Musikfest Neue Musik w Staatliche Hochschule für Musik in Berlin w 1930 roku. Tam Ernst Toch zaprezentował montaż dźwiękowy pt. *Fuge aus der Geographie*, a Paul Hindemith eksperyment *Gramophonplatten-eigene Stücke*¹⁰. W ten sposób niemieccy muzycy zostali pionierami nowych dźwiękowych możliwości. Mimo, że były to pojedyncze próby, ponieważ technika jeszcze nie pozwalała na bardziej rozwinięte eksperymenty, to stanowiły one przelomowy moment w historii muzyki i sztuki współczesnej.

W późnych latach trzydziestych, kiedy następuje powolny zmierzch awangard europejskich, po drugiej stronie Atlantyku pojawiły się koncepcje młodego Johna Cage’a, będące echem niemieckich eksperymentów z gramofonami. W artykule pod tytułem *Przyszłość muzyki. Credo* (1937) Cage projektował przyszłość muzyki, która nie będzie mogła obejść się bez przetwarzania gotowych nagrań: „Kompo-

zytor (organizator dźwięku) będzie operował nie tylko nieograniczonym polem dźwięków, ale i nieograniczonym polem czasu. [...] Muszą powstać nowe ośrodki muzyki eksperymentalnej. W tych ośrodkach muszą się pojawić nowe materiały, oscylatory, gramofony, generatory, urządzenia nagłaśniające, filmowe fonografy”¹¹. Zdaniem Cage’a kompozytor nie komponuje już muzyki, ale zajmuje się dobieraniem, przekształcaniem i montowaniem dźwięków, ich organizacją, więc nie jest już muzykiem, ale „organizatorem dźwięków”. Pierwszym z praktycznych zastosowań proponowanej przez amerykańskiego artystę „muzyki przyszłości” był rozpisany na gramofony utwór *Imaginary Landscape No. 1* (1939). Cage, manipulując prędkościami gramofonów oraz studyjnymi nagraniami, stworzył mieszaninę reprodukowanych dźwięków, którym towarzyszyły syreny, brzęczenia fortepianowych strun oraz dudniące perkusje. To najwcześniejsze studium gramofonowe otwiera dzieje *turntablizmu* – gałęzi sztuki współczesnej, opartej na eksperymentach didżeja-performera, który manipuluje dźwiękiem za pomocą nowych, technologicznych rozwiązań. Do *turntablistów* należą dziś m.in. Brian Eno, Christian Marclay, Paul D. Miller DJ Spooky That Subliminal Kid, którzy za pośrednictwem idei didżejskiego miksu, kształtują nowy język artystyczno-społeczny oddziaływania we współczesnej kulturze. Zdaniem Paula D. Millera „kultura didżej-

ska wchodzi w relacje z podstawowymi założeniami awangardy, aż wydaje się, że je wszystkie nieświadomie pochtoneła”¹². Sugeruje łączność współczesnych didżejów-performerów z eksperymentalną sztuką lat dwudziestych i trzydziestych. Awangardowe poszukiwania twórczego potencjału gramofonu w praktykach dadaistów, w przestrzeniach Bauhausu i w obszarze eksperymentów niemieckich muzyków nowoczesnych można uznać za pewnego rodzaju prehistorię *turntablizmu*. Pisma Moholy-Nagy’a i Stuckenschmidta, występy Wolpe, Tocha i Hindemitha znalazły kontynuatorów zaskakująco późno. Projekty klasycznej awangardy ograniczały się jedynie do pojedynczych prób tworzenia na gramofonach, często też z tego powodu, że ówczesna technologia nie pozwalała na bardziej zaawansowane eksperymenty. Ale to właśnie klasyczna awangarda po raz pierwszy na taką skalę zwróciła uwagę na nową, akustyczną przestrzeń reprodukowanych dźwięków, na nową estetykę słuchania nagranych płyt, hipnotyzujących dźwięków „mówiącej maszyny” w nowej plastyce. Dźwięk gramofonu rozsadzał kubofuturystyczny obraz, wpisywał się w rytmikę maszyn czy abstrakcyjną wizję świata zbudowanego na zasadzie przeciwieństw, jak w neoplastycyzmie Mondriana. Jego wirujące rytmy fascynowały dadaistów – Man Raya i Duchampa, eksperymentujących na gramofonach z dynamiką mechaniczną. Mimo że gramofon nie zyskał tak powszechnego uznania wśród awangardzistów jak aparat fotograficzny i kinematograf, to stanowił ważny komponent nowoczesnej technologii reprodukcji. Dlatego kultura didżejska, wzbogacona o nowe i zaawansowane technologie, staje się dopełnieniem tego, co projektowała awangarda historyczna.

Przemysław Strożek – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, członek European Network for Avant-garde and Modernist Studies. Zaangażowany w tworzenie sieci międzynarodowych studiów nad estetyką futurizmu, współredaguje *International Yearbook of Futurism Studies* (De Gruyter, Berlin-New York). Zajmuje się historią sztuki XX w., ze szczególnym uwzględnieniem awangardowych ideologii, wpisanych w estetykę kultury popularnej.

10

T. V. Levin, *Tones from out of nowhere. Rudolf Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound*, [w:] *New media, old media: a history and theory reader*, ed. W. H. K. Chun, T. Keenan, New York 2006, s. 57.

11

J. Cage, *Przyszłość muzyki: credo*, [w:] *Kultura dźwięku...*, op. cit., s. 50–51.

12

Paul D. Miller aka Dj Spooky That Subliminal Kid, *Rhythm Science*, Cambridge 2004, s. 93.

CZĘŚĆ
PIERWSZA:
INSTRUMENTY
JAKO WZÓR
I MATERIAŁ
DLA SZTUK
PLASTYCZNYCH
I RZEMIOSŁA
ARTYSTYCZNEGO

Instrumenty muzyczne są przede wszystkim przyrządami do grania, czyli komponowania, ćwiczenia, wykonywania dzieł – to oczywiste. Ale są również rzeczami i można na nie spojrzeć także jak na niezwykle przedmioty. To mam zamiar właśnie urzeczywistnić w tych kilku szkicach, opowiedzieć o rzeczach zwanych instrumentami muzycznymi jako o samodzielnych dziełach sztuki, o przedmiotach, które pozwalają się wykorzystywać plastycy i które własnoręcznie zdobili Holbein, Watteau czy Sebastiano del Piombo.

Krzysztof Lipka

INSTRUMENTY MUZYCZNE PORTRET ZBIOROWY

Wśród wytworzonych przez człowieka rzeczy użytkowych instrumenty muzyczne należą do przedmiotów najbardziej niezwykłych. Z kilku względów. Po pierwsze, stanowią swoistą rzadkość, bowiem potrafią się nimi posługiwać raczej nieliczni przedstawiciele dzisiejszych społeczeństw; niektóre z instrumentów są tak wymyślne, że człowiekowi niezbyt obznajomionemu ze sztuką trudno je nazwać czy nawet określić sposób ich obsługi. Po drugie, są to rzeczy, których – w przeciwieństwie do innych sprzętów – nie spotyka się wszędzie, w każdym domostwie czy gospodarstwie, w każdym sklepie, w każdym muzeum. Po trzecie, wytwory te mają kształty często dziwaczne i wręcz tajemnicze dla niewprowadzonych w muzyczne arkana widzów; pociągające, niezwykle i także przez tę tajemniczość – piękne.

Zatrzymajmy się na chwilę przy tym ostatnim określeniu. Piękno instrumentów muzycznych jest wielorakie, gdyż wynika znów z paru przyczyn. Może być spowodowane niecodziennością i niejasno-

ścią szczegółów o niedocieczonym przeznaczeniu; może się brać z solidności wyszukanego i dopracowanego materiału, doskonałego drewna, wypolerowanego metalu, części pochodzenia organicznego, jak struny czy membrany, ze zdobnictwa nietypowego, które każe postawić pytanie, czy ten lub tamten detal ma jeszcze praktyczne zastosowanie czy jest już tylko czystym ornamentem. Wreszcie piękno instrumentu muzycznego polega także na wyobrażeniu sobie brzmienia, które powstaje w naszej wyobraźni, nim jeszcze usłyszymy wydobyty dźwięk.

Wszystkie te cechy nie są obojętne dla sztuk plastycznych, przeciwnie, to one powodują, że czysto plastyczne walory instrumentów stanowią dla malarstwa, rzeźby, architektury temat wyjątkowo wdzięczny. Toteż wizerunki instrumentów muzycznych na obrazach, w dziełach pełnoplastycznych, na fasadach budowli są nader częste. Można wręcz orzec, że instrumenty te dały wiele wzorów i pomysłów sztukom plastycznym, dekoratorskim

i rzemiosłu artystycznemu. A także same, w swej autentycznej postaci, dostarczały materiału do tworzenia dzieł sztuki czy eleganckich przedmiotów funkcjonalnych.

Jednym słowem, skupiając w sobie niezwykle walory dekoracyjne, tajemnicze kształty, atrakcyjność odmienną od rzeczy użytkowych, instrumenty muzyczne okazują się przedmiotami obdarzonymi duszą. Co innego, że dusza ta wypowiada się najpełniej brzmieniem i grą. Tym razem jednak założeniem moich uwag jest wszystko, co dotyczy instrumentów muzycznych, właśnie poza ich racją bytu, poza podstawowym użyciem – muzykowaniem.

Muzyczna rzeźba architektoniczna

Sądzę, że czytelników może zaskoczyć wymienienie architektury wśród sztuk plastycznych zajmujących się tematyką muzyczną. Zaczniemy zatem właśnie od niej. Proponuję spojrzeć choćby na fasady historycznych gmachów warszawskich; często pośród innych figur w tympanonach, na płycinach nad- czy podokiennych, we fryzach górnych kondygnacji pojawiają się postacie grające na instrumentach; nie tylko Teatr Wielki, lecz także budynki niezwiązane z muzyką, jak pałac Krasińskich czy kamienica na rogu Nowego Świata i Świętokrzyskiej, są ozdobione motywami muzycznymi.

Bardziej jednak interesująco przedstawia się instrumentalny zestaw, płaskorzeźba ukazująca grupę instrumentów muzycznych splecionych w specyficzny wzór wiązanki, na podobieństwo kwiatów. Prototypem tego rodzaju przedstawień są pano-plia, czyli powiązane w grupę plastyczną elementy uzbrojenia; broń biała i palna, tarcze, a nieraz też instrumenty wojskowe, jak bęben, werbel, trąbka, związane w jeden pęk na tle kartusza lub bez niego, zapewne dały impuls, by podobne kompozycje układać z samych instrumentów; tego rodzaju dekorację można więc nazwać: „muzyczne pano-plia”. Występują one bardzo często w postaci stiuku na fasadach (pałac Branickich na Miodowej) lub we wnętrzach jako dekoracja paradnych czy sakralnych sal (kościół św. Anny w Krakowie), także na bardziej eksponowanych fragmentach budowli użyteczności publicznej, czasem na pomnikach (Dantona w Paryżu), a nawet jako luźne reliefy rzeźbione w drewnie, służące do zawieszania na ścianach (hotel Bristol w Wiedniu).

Do najciekawszych, merytorycznie uzasadnionych przykładów należy tu płaskorzeźba umieszczona na balkonie pierwszego piętra domu zbudowanego w Paryżu przez Daniela Gittarda (1671) dla ojca francuskiej opery Jean-Baptiste'a Lully'ego (45, rue des Petits-Champs). Elementy muzyczne spotykamy też na zachodniej fasadzie Pałacu Wersalskiego, w płaskorzeźbionych płycinach nad Galerią Zwierciadeł. Pięknie się przedstawia szczytowe rozwiązanie środkowego ryzalitu pałacu biskupiego w Monastyrze, zbudowanego przez Johanna Conrada Schlauna (1767–1787), gdzie tympanon wypełniony kartuszem koronuje akroterion przedstawiający personifikację Stawy, dmącej w jedną naturalną trąbę, podczas gdy drugą owa alegoryczna postać trzyma w ręce; powstaje tym sposobem rzeźba o niezwykle oryginalnej bryle. Z kolei jako akroterion w pałacyku myśliwskim Stupinigi pojawia się kamienna wiązka martwej natury – trofea myśliwskie wraz z trąbą (F. Juvarra i G. B. Bernero)¹.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że niektóre budynki, szczególnie spośród przeznaczonych do służenia muzyce, są tak niezwykle bogato zdobione formami z muzycznego repertuaru, że zasługują na specjalne, szczegółowe omówienie. Nie zajmując się tutaj

tym tematem bliżej, wspomnę tylko, że do takich właśnie obiektów należy Opera Garnier w Paryżu, gdzie tematy muzyczne przewijają się przez wszelkie możliwe sfery konstrukcji i dekoracji, od fasady (J.-B. Carpeaux, *Apoteoza tańca*) i akroterionu (A. Millet, *Apollo i Muzy*)² po detale stiuków, balustrad i kurtyny; a także Pałac Muzyki w Barcelonie, gdzie niezwykle liczba wszelkich ozdób o tematyce muzycznej, odrobiona we wszelkich możliwych materiałach i wypełniająca wszelkie możliwe miejsca budynku, jest bliska skądinąd uroczej przesady³.

Podaję tutaj przykłady używania wizerunków instrumentów muzycznych w rzeźbie architektonicznej, tam głównie, gdzie nie wymaga tego temat dzieła. Nie podejmę tego samego zagadnienia na gruncie malarstwa, ponieważ tu problem jest innej natury. Instrumenty muzyczne w malarstwie pojawiają się na tysiącach obrazów, a czy są związane z tematem dzieła czy też nie, ich obecność usprawiedliwiona jest zawsze; znamy mnóstwo scen, gdzie w jakimś kącie, zakamarku, w oddali, w sztafażu, na bordiurze, wśród dekoracji ukazanego wnętrza można spostrzec taki czy inny instrument; jak w życiu, główna akcja się toczy, a na jej marginesie ktoś gra, trzyma gitarę albo też zauważamy porzucone



Pierre Rousell, sekretera z epoki Ludwika XVI

1

La natura morta in Italia, t. 1–3,
red. nauk. Federico Zeri, Milano 1989,
t. 1, s. 167 [il.].

2

Por. G. Fontaine, *L'Opéra de Charles
Garnier. Architecture et décor
intérieur*, Paris 2004; G. Doby,
J. L. Daval, *Skulptur von der
Renaissance bis zur Gegenwart*,
t. 1–2, t. 2, Köln 2006.

3

Por. J. M. Carandell, R. Pla, P. Vivas,
Le Palau de la Música Catalana,
Barcelona 2003.

4

Por. Ch. Sterling, *Martwa natura*,
Warszawa 1998, s. 42–43.

5

Por. album *Martwa natura*.
Historia, arcydzieła, interpretacje,
Arkady, Warszawa 2000.

6

F. V. Grunfeld, *Królowie Francji*,
tłum. W. Melech, Warszawa 1997,
s. 126–137.

7

Gazette Drouot, 2006.

kie, doskonałe z artystycznego punktu widzenia, spotykamy w twórczości Fra Vincenza della Vacche i Fra Giovanniego da Verona w kościele Santa Maria in Organo w Weronie (1499), gdzie w zamarkowanej, otwartej rzekomo szafie umieszczono na górze lutnię, trzystrunną wiołę ze smyczkiem, a poniżej teorban, triangel i kartę z nutami. W tym wypadku instrumenty muzyczne znakomicie spełniają rolę przedmiotów wzmagających efekty przestrzenne przez perspektywiczne skróty, a dzięki swym skomplikowanym kształtom dowodzą maestrii iluzjonistycznej autora tego wyrafinowanego dzieła typu *trompe-l'oeil*⁵.

Przykłady muzycznych panopliów o bardziej standardowym wzorze pojawiają się dość często na ściankach mebli tworzonych przez wybitnych ebanistów. Niedoścignionym majstersztkiem jest stynne biurko Ludwika XV, w jego ulubionym *Cabinet interieur*, zrobione osobiście przez J.-F. Oebena (od którego nazwiska pochodzą terminy „ebenistyka”, „ebenista”) z intarsjami z czterdziestu gatunków drewna, wykonywanymi w ciągu dziewięciu lat przez J.-H. Riesenera (do 1740); żaluzja nad blatem głównym ukazuje kilka instrumentów: lirę, obój, róg⁶. Pomniejsi mistrzowie często stosowali podobne rozwiązania. Na licu podniesionej kłapy innej sekretery w stylu Ludwika XV sygnowanej przez Boudina oglądamy wiołę ze smyczkiem, róg myśliwski, pomort, trąbkę, flet prosty, dwa bębni, wszystko kunsztownie skrzyżowane ze sobą i nałożone na umieszczony w tle bukiet kwiatów i dwie karty rozwartego zeszytu z zapisem nutowym na trzech pięcioliniach⁷.

Podobne w charakterze dekoracje, choć oczywiście utrzymane w innej manierze stylowej, można czasem spotkać także na nowszych przedmiotach i meblach, jak choćby stoliki *art deco*. Czteroskrzyd-

łowy parawan przedstawiający wielką kompozycję ułożoną z instrumentów muzycznych, porozkładanych nut, kart do gry, masek i rozrzuconych części garderoby wykonał w roku 1944 znany malarz Ismaël González de La Serna; dwa środkowe skrzydła parawanu zajmuje otwarty fortepian, na nim i na przedstawieniach bocznych skrzydeł wymienione wyżej przedmioty piętrzą się na taboretach. Wśród instrumentów zauważamy kilka gitar, lutnię, bałajkę, tubę, wiołę da gamba, a nawet serpent; pewność identyfikacji niektórych instrumentów podważają jednak fantazyjne zniekształcenia i formy zaczerpnięte z repertuaru pozaeuropejskiego.

Jedną z zastanawiających cech dekoracji omawianego typu jest całkowita swoboda projektantów w doborze instrumentów. Gdyby podobną „wiązaną narzędzi” miał ułożyć muzyk, na pewno wyglądałaby ona całkowicie inaczej. Muzyk poszedłby śladem typowych zestawów kameralnych, pojawiłyby się zapewne kwartety smyczkowe, kwintet dęty, trio stroikowe albo flet z harfą. Jednak plastycy, nie z powodu nieznamość muzyki, tylko z racji swego artystycznego myślenia, nie wpadliby na pomysł aluzji do brzmień z praktyki muzycznej. Dla nich kształt, ozdobność, niezwykłość linii decydują o doborze i układzie wybranych instrumentów. Podobnie E. Baschenis na swych stynnych martwych naturach piętrzył kompozycje ze skrzypiec, gitar czy wioł, układając je w stosy strunami do dołu. Choć malarz ten sam był niezłym instrumentalistą, każdego muzyka musi to przyprawić o niepokój z powodu grożącego strunom uszkodzenia lub co najmniej zaburzenia czystości ich dźwięku.

Instrument, który jako ozdoba zrobił w meblarstwie największą furorę, to jednak niewątpliwie lira, choć samo to pojęcie jest w rozpatrywanych przypadkach rozumiane niezbyt ściśle; nie idzie bowiem o instru-

gdzieś skrzypce czy trąbkę. To już fragment obszernego tematu „muzyka i malarstwo”, który przerasta ambicje niniejszych zapisków.

Lecz przypomnijmy sobie średniowieczne iluminatorstwo i grafikę od renesansu do XIX wieku. Ileż tam instrumentów na obrzeżach przedstawianych scen, w obramieniach portretów, wśród heraldycznych labrów, pośród marginesowych arabesk, w inicjałach i kartuszach, obok innych dekoracyjnych przedmiotów i detali! Szkoda, że Arcimboldi nie namalował postaci muzyka złożonej z samych instrumentów i nut (jak bibliotekarza z książek), ale uzupełnia nam ten brak anonimowa XVIII-wieczna grafika: doskonale znane wizerunki człowieka-orkiestry, którego cała postać ułożona jest z muzykaliów.

Meble z lirą Apollina

Omawiane muzyczne panoplia znajdowały szerokie zastosowanie nie tylko w architekturze czy w wystroju szczególnie ozdobnych wnętrz, ale także w meblarstwie, najczęściej w postaci markieterii, intarsji, inkrustacji. Dekoracje w tej technice, ukazujące przedmioty, z których jeden przynajmniej to instrument muzyczny, należą do najstarszych przykładów gatunku martwej natury⁴. Intarsje ta-

Ismaël González de la Serna, czteroskrzydłowy parawan, 1944



ment znany z praktyki muzycznej, lecz o mocno wyidealizowany i wystylizowany kształt, który w sztukach plastycznych przyjął się nagminnie pod nazwą liry Apollina. Na obrazach wszystkich niemal epok, w rękach wszelkich możliwych muzyków (i innych postaci związanych ze sztuką), spostrzegamy ten instrument potraktowany nie realistycznie, a symbolicznie; dotyczy to głównie postaci mitycznych (Apollo, Orfeusz, Arion), biblijnych (Dawid), świętych (Cecylia), różnych personifikacji (Muzy), ale również znanych kompozytorów (*Portret Wł. Żeleńskiego* Malczewskiego). Kształt tej fantazyjnej liry w przybliżeniu najlepiej można określić jako wyznaczony genetycznie przez zamierzoną formę wstępną: dwa rogi (byka, bawołu), utrzymane pionowo według naturalnego ustawienia, połączone u góry poprzeczką, która zapewnia napięcie pionowo zamocowanymi strunom. Stylizacja tego instrumentu posunęła się tak daleko, że nieraz żadna gra na tak ukazanym przedmiocie nie byłaby możliwa, niemniej instrument kształtem przypomina rzeczywiście antyczną lirę i, co więcej, faktycznie jest wdzięczny w wyglądzie. Kształt tak wyobrażonej liry znajdował wielokrotnie zastosowanie od grafiki i malarstwa do jubilerstwa, zegarmistrzostwa, innej salonowej galanterii, a nawet dużych mebli.

W miarę typowo prezentuje się tak zwany stolik na lirze. Jest to rodzaj sprzętu, w którym blat z szufladką czy dwiema, prostokątny lub kwadratowy, okrągły albo owalny, jest z płaską podstawą połączony „nogą” w kształcie wyżej opisanej liry, przy czym owa „noga” może się przedstawiać jak dwa niemal odrębne wsporniki, filarki powiązane tylko spletem, albo też (częściej) może opisaną lirę oddawać dokładnie. Meble tego gatunku pojawiły się w końcu XVIII wieku i przetrwały w zasadzie całe następ-

ne stulecie, występując kolejno w stylu Ludwika XVI i następnych przejściowych, w biedermeierze, w stylu pseudoklasycystycznym, romantycznym lub Napoleona III, czyli najchętniej w eklektyzmie. Znana jest także inna odmiana stolika (XIX w.), w której korpus mebla ustawiono na dwóch lirach, umieszczonych wówczas po bokach, pod kątem prostym do płaszczyzny frontu, a całkowicie bokiem do widza, jakby dwie ażurowe ścianki zastępowały po dwie nogi z prawej i z lewej. Stoliki pierwszego rodzaju, służące często do robótek, jako meble używane w buduarach czy sypialniach, spełniały czasem także rolę gerydonów w salonie, a wówczas zdarzało się, że drewniane struny owej rzekomej liry zastępowano prętami wykonanymi z metalu, złociono, mocowano w specjalnie cyzelowanych okuciach, przez co stawały się z jednej strony bardziej wyszukane, z drugiej – jako naśladownictwo rzekomego muzycznego pierwowzoru – prawdopodobniejsze. Bardziej wyrafinowane wydaje się zastosowanie identycznego kształtu liry w meblach typowo wy-

poczynkowych przeznaczonych do salonu, jak to przede wszystkim w krzesłach, fotelikach, gondolkach i niewielkich kanapkach, tapicerskie bądź nie. Znane są krzesła tego typu już w stylu Ludwika XV, gdzie lira stanowiła oczywiście oparcie, a poprzeczki w górze liry i pod nią zyskiwały wygięcia typowe dla tego czasu i korespondujące z podobnymi krzywiznami nóg. W meblach tapicerskich, głównie od czasu stylu Ludwika XVI (G. Jacob, Gaillard), często umieszczano lirę o szerokim rozstawieniu ramion, stanowiącą niemal całość oparcia, a nad nią – zdarzało się – występowała tylko niewielka, obciążona materiałem poprzeczka, jak w krzesłach dla asystujących przy grze typu *voyeuse* czy *ponteuse* (Delaisement, Dupain). W wypadku niedużych, przeważnie okrągłych siedzeń, bez poręczy, lira, której formie cechują lekkie, bardziej kanciaste załamania w odróżnieniu od optywowych kształtów poprzedniej epoki – stanowiła zwykle niemal jedyną ozdobę mebla, najbardziej charakterystyczną ornamentálną cechą. W podobnym typie stworzono także meble zbliżone wyglądem do krzesła, ale o innym przeznaczeniu, jak domowe klęczniki (sygnowane C. Sene). W Muzeum Narodowym w Krakowie brązowa, złociona lira pośrodku oparcia zdobi futerał tak zwanego fotela Szekspira⁸. Ciekawe przy tym, że w oparciach mebli z czasu Ludwików owa symboliczna lira była najczęściej wyposażona w pionowe drewniane szczebelki imitujące pięć strun, potem zaś ich liczba zmniejszyła się, by w niezbyt dbałym o rygory stylu Drugiego Cesarstwa ograniczyć się do nieprawdopodobnych w takim instrumencie trzech. W fotelach tego czasu, kiedy meble zyskiwały na masywności (często tracąc przy tym na smaku), ciężkie rzeźbienia nóg, główki czy figurki na bocznych oparciach, gałki na zwieńczeniach (wszystko spadek po *empire*) sprzyjały zmniejszeniu roli samej liry do jednej tylko z ozdób, choć i tak zdecydowanie się wybijającej. Ogólnie oparcia krzesła Napoleona III, często z lirą wpisaną w kwadrat, przy zmniejszonym rozmiarze wyszczuplonego instrumentu więcej wpuszczały



André Arbus, neoklasycystyczny stolik na lirach, 1946

Krzesła i kanapa z lirą w oparciu w stylu Napoleona III



powietrza w przeprucia ażuru, a kanapki, umieszczając lirę po środku, uwypuklały jej rysunek, flankowany dwiema poduszkami w bocznych partiach oparcia. Zakończenia ramion liry przybierały przy tym na końcówkach w górze rozmaite główki imaginacyjnych zwierząt, przez co często gubiona była prostota kształtu na korzyść nieco bezmyślnej wystawności przedmiotu. W epoce secesji próbowano zastąpić lirę innymi instrumentami, jednak z mniejszym powodzeniem; dość udane wrażenie sprawia tylko harfa (*Gazette Drouot*).

Dość często wykorzystywano kształt liry jako przylegającą do ściany podstawę kinkietów na świecę; instrument stanowił wówczas część zasadniczą korpusu, pod nim czasem pojawiała się główka satyra czy fauna, nad nim zaś kokarda lub girlanda, a ramiona przeznaczone do podtrzymywania świec, odciążone od przesadnych ozdób, prezentowały się lekko na tle finezyjnej, nie przesadnie bogatej tylnej ścianki świecznika. Trzeba też wspomnieć inny rodzaj kinkietów czy rewerberów związany z kształ-

Stolik z czynelami, Warszawa



8

Muzeum Narodowe w Krakowie. *Galeria, zbiory. Informator*. Kraków 2004, s. 156.

9

Por. album *Martwa natura*, Arkady, dz. cyt. s. 187 lub www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-emark-bakia-t07959 (dostęp 13.11.2012 r.)

10

Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s. 184.

tem instrumentów, mianowicie z niewielkim rogiem sygnałowym Dampierre, który, typowo zakręcony, stanowił konchę lichtarza. Zdarzały się kinkiety kilkuświecowe ułożone z wiązki dwóch, trzech rogów skierowanych ku górze czarami głosowymi, w których osadzano świece.

Instrumenty muzyczne w roli budulca

Używanie gotowych instrumentów muzycznych jako materiału, niemalże jak gliny gotowej do lepienia formy, jest typowo dwudziestowieczne. Wykorzystywanie kształtów, a nawet autentycznych instrumentów muzycznych (lub rzadziej ich imitowanych odlewów), stało się niezwykle modne w rzeźbie tego stulecia. Przykład z dorobku Salvadora Dali (*Le violon d'Ingres Dalinien*, 1966) wydaje się z muzycznego punktu widzenia niezbyt interesujący, lecz bardzo wymowny.

Dość niezwykły tego gatunku przypadek stanowi świetna rzeźba Man Raya z roku 1924 zatytułowana *Emak Bakia*⁹. Jest to ucięta i przytwierdzona pionowo do obojętnej wyrazowo podstawy szyjka skrzypiec, z której ślimaka, zamiast strun, zwisa luźno wkręcone w komorę kotkową i przytrzymywane tylko jednym kotkiem końskie włosie smyczka. Potączone zostały tym sposobem dwa nigdy z lutniczego założenia fizycznie niewiązane elementy tego samego instrumentu. Choć kończący surrealistyczną rzeźbę ślimak skrzypiec tylko w języku polskim nosi nazwę „główki”, to jednak niewątpliwie kojarzy się z tym, co kształt instrumentu wieńczy, ze swoistą głową, z której zwieszają się zwyczajowo struny, tu ukazane jako włosy „blondynki”: luźno spięty „koński ogon” – włosie. Zestawione elementy stają się szyjką, główką, włosami nowej „twarzy” ucztowieczonej całości. Pomysł przewrotny, niepozabawiony humorem, wyraźnie nadaje obiektowi „artystyczną osobowość”, a nawet nieco erotyzmu. Jest to niewątpliwie przykład odosobniony, ale oparty na intrygującym i pełnym wymowy koncepcie.

Prace z poprzedniego stulecia o charakterze *collage'u*, które wykorzystują fragmenty papieru w pięciolinie lub w całości na takim podłożu powstają, można by genetycznie wywieść z dzieł typu *trompe-l'oeil*, imitujących między innymi karty z nutami przypięte pinezką do deski (XVII w.). Ale zdarzają się jeszcze ciekawsze nawiązania do muzycznych akcesoriów, jak *Rotoreliefy* Duchampa (1935) – malowidła na płytach gramofonowych, które obracając się, dają obraz kinetyczny w postaci migających wrażeń, w tym płynny, krągły ruch dwóch stożków. „Widz staję wobec zjawiska zmiany: poprzez zmianę gnuśnej materii w dzieło sztuki odbywa się właściwa zmiana substancji i ważna rola widza polega na tym, aby ciężar dzieła zważyć wagą estetyczną” – piszą historycy sztuki z interpretatorską dezynwolturą¹⁰.

Najbardziej godne zainteresowania są obfite przykłady tego typu praktyk w niezwyklej twórczości jednego z najpopularniejszych awangardowych swego czasu artystów, Amerykanina francuskiego pochodzenia Armana (Armand Fernandez, 1928–2005), wynalazcy gatunku prac rzeźbiarskich zwanych akumulacjami; naszą uwagę przyciągają akumulacje muzyczne. Interpretowane zazwyczaj jako przejaw krytyki społeczeństwa konsumpcyjnego wraz z jego kultem posiadania i fetyszycją przedmiotu nie są jednak pozbawione swoistej estetyki, a nawet piękna. To ostatnie dotyczy zwłaszcza rzeźb wykonanych z instrumentów muzycznych, tych szczególnie, w których zdołały one zachować swoje typowe, oryginalne kształty w całości (co u Armana nieczęste). Tak ma się na przykład rzecz z rzeźbą *Flon flon* (*Refren?, Śpiewka?, Kocia muzyka?*, 1990), która w całości składa się z sześciu tub orkiestrowych; trzy, zwrócone do siebie kanałami, stoją na czarach, z nich zaś sterczą w górę przyspawane trzy inne, zwrócone czarami głosowymi w trzy różne strony, dając w efekcie pewien rodzaj jak gdyby „śpiewającego” (basem) bukietu. Nie wydaje się przy tym, by interpretacja sugerująca krytykę społeczną była tu szczególnie trafna.

Akumulacje instrumentalne mogą gromadzić nawet blisko pięćdziesiąt oryginalnych gitar ułożonych w zwykły – czy też niezwykle, bo absurdalny – stos (*Allegro con brio*, 1977), ale prym wiodą instrumenty smyczkowe. W rzeźbie *Le quintette Mozart* (1963) artysta ułożył pięć potamanych instrumentów smyczkowych w kawałkach, od maleńkich do sporych, rozrzuconych i przyklejonych na płytach o ciemnym tle. Inna praca, typu zwanego inkluzją, zatapia w dużej płycie pleksiglasowej co najmniej kilkanaście potamanych instrumentów smyczkowych, które – w przeciwieństwie do rzeźby poprzedniej – ścieśnione są tak gęsto, że niemal do złudzenia przypominają taszystowską kompozycję (1970). Akumulacje, to obok repetycji i śmietników (*poubelles*) jeden z typowych terminów Armana. Paradoksalnie tytuł *Le quintette Mozart* wskazuje raczej na rodzaj hołdu, choć niewątpliwie, zważywszy surrealistyczny czy neodadaistyczny klimat dzieła, dość niekonwencjonalnego. Jakkolwiek skojarzenie nazwiska nie na przykład Cage’a, lecz Mozarta, które jest synonimem harmonii, z beztędem szczątków instrumentów może się wydać szokujące, to niewątpliwie stawia ono raczej pytanie o samo nasze rozumienie harmonii, o różnorodność doznań i sposobów wyrazu, o charakter piękna (lub brzydoty), pytanie może niezbyt już nowe, ale bardzo trafnie wyeksplikowane oryginalnym, a także dość dobitnym językiem.



Współcześni dizajnerzy często idą w ślady Armana, konstruując przedmioty użytkowe żywcem zaczerpnięte z jego pomysłów, choć niekoniecznie oparte na destrukcjach. Są to przeważnie krzesła o kształcie dużych instrumentów smyczkowych, ale można spotkać także – mniej armanowski – stół z czyneli.

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 Barateria*, 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.

Krzesło z oparciem
w kształcie instrumentu
smyczkowego, Warszawa

11

Jedno z tych dzieł zostało w roku 2005 sprzedane na aukcji w domu Sotheby's za sumę bijącą światowy rekord na prace Armana: 489 511 dolarów; zanotowałem to wówczas, ba, gdybym jeszcze tylko wiedział, którego z nich dotyczy ta niezbyt odpowiedzialna notatka...

Nie sposób w kompozycjach Armana nie dostrzec także sporej dozy humoru i pogodnego uśmiechu; nawet „śmietniki” okazują się raczej poszukiwaniem nowej estetyki fragmentów. Jednym z najbardziej zabawnych pomysłów muzycznych Armana jest komplet krzesło-wiolonczel (wolonczel „ukrzesłowanych” używając terminu naszego Andrzeja Wróblewskiego), w których za nogi posłużyły gryfy z główkami, a za siedzenia potówki płyt wierzchnich. Te instrumentalne oparcia są oczywiście aluzją do modnych w wieku XVIII–XIX krzesel z zapleciem w kształcie liry¹¹.

Aneta Teichman

ODCIENIE PRZYJAŹNI — TADEUSZ WROŃSKI I JAN EKIER (CZĘŚĆ PIERWSZA)

O tym, że artyści wiele czasu spędzają w ciszy własnych pracowni, ponieważ tam właśnie, zazwyczaj w samotności, tworzą swoje dzieła muzyczne, doskonałą umiejętności wykonawcze, piszą, malują, rzeźbią, wiedzą wszyscy. Czy w takim razie zaakceptowali oni specyfikę swojego „zawodu” i zmienili postawę wobec życia, nie oczekując głębokiej i długoletniej przyjaźni? Czy relacja z drugim człowiekiem jest artystom, pochłoniętym służbą sztuce, w ogóle potrzebna? Czy kontakt z nią rekompensuje im samotność? Czy można jakoś „zmierzyć” wartość przyjaźni w życiu człowieka? Chyba nie warto usiłować na te pytania odpowiedzieć, trzeba traktować je jako kwestie otwarte do dyskusji, zachętę do wymiany spostrzeżeń i inspirację do przemyśleń. Ponieważ będzie tu mowa o dwóch wybitnych artystach – o Tadeuszu Wrońskim i Janie Ekierze – to ich przekonania, potrzeby i odczucia będą najważniejsze. Może uda się pokazać odcienie tej trwającej ponad pięćdziesiąt lat przyjaźni i określić jej znaczenie w życiu obu muzyków.

Jan Ekier zawsze otwarcie mówi na temat muzyki, ale unikał odkrywania swojego wewnętrznego świata emocji i przeżyć osobistych. Jeśli odstaniał tę na ogół niedostępną sferę, to czynił to w szczególnych okolicznościach, na przykład w jednym z artykułów napisanych tuż po wojnie, prawdopodobnie jeszcze pod wpływem niedawnych przeżyć, lub kiedy rozważał kwestię etycznego wymiaru działalności artystów. Mimo właściwej sobie powściągliwości kiedyś przyznał, jak wiele dla niego znaczy przyjaźń, wolał jednak mieć wąskie grono serdecznych i wiernych przyjaciół niż rzeszę ludzi przyjaznych tylko „na chwilę”. Dlatego też wartość relacji z drugim człowiekiem poddawał próbie czasu, tak jakby słowa Chopina „czas to najlepsza cenzura” traktował jako mądrość uniwersalną. Do dzisiaj uważa, że słowa kompozytora mają tu zastosowanie.

Z kolei Tadeusz Wroński w książkach publikowanych przez wiele lat życia, które obfitowało w liczne doświadczenia osobiste i artystyczne, odkrywał swoje myśli, przekonania i emocje. W jednej z nich podjął ten, jakże osobisty, wątek relacji z drugim człowiekiem. Jego słowa świadczą o tym, jak wiele przeżył i widział: „Do dziś dnia uważam, że największym szczęściem jest mieć przyjaciela. Prawdziwa przyjaźń może sprawić, że życie stanie się mniej przeraźliwe i przerażające”¹.

Przyjaźń obu artystów najbardziej dynamicznie rozwijała się począwszy od drugiej połowy lat czterdziestych, ale znajomość zawarli już wcześniej – wiosną 1939 roku przy okazji koncertu dyplomowego siostry Jana Ekiera, Haliny, który wykonała wraz z Tadeuszem Wrońskim. Podczas okupacji młodzi muzycy nie widywali się, ale po wojnie znajomość ta zaczęła mieć dla obojga coraz większe

1

T. Wroński, *Artysta w krainie myśli*.
AMFC, Warszawa 2000, s. 4.

We wspomnieniach skrzypka często powraca wątek „magii”, „czegoś” nieuchwytnego, ale jednak zauważalnego w życiu człowieka. „Magiczność” życia wiązała się – jego zdaniem – z uświadamianiem sobie czegoś, o czego istnieniu się nie wiedziało, dopóki się tego nie doświadczyło. Wroński odnajdował sens w błażych z pozoru wydarzeniach czy nawet słowach wypowiedzianych przez innego człowieka. Kiedy od danego przeżycia upłynął już pewien czas, dochodził do wniosku, że był to „magiczny”

Jan Ekier w pracowni



14
ASPIRACJE

znaczenie, a niedługo przerodziła się w przyjaźń, która przetrwała aż do śmierci Tadeusza Wrońskiego w 2000 roku. Trudno dzisiaj ustalić, jak głęboka była to przyjaźń i czy naznaczona była najbardziej osobistymi zwierzeniami i przemyśleniami. Pewne jest natomiast, że była długotrwała i nacechowana wzajemnym szacunkiem i podziwem. Świadczy o tym fakt, że jedną z najważniejszych swych prac skrzypki poświęcił przyjacielowi – Janowi Ekierowi, a we wstępie podkreślił znaczny wkład intelektualny pianisty w kształtowanie się jego poglądów. W dzisiejszych wspomnieniach Jana Ekiera o Tadeuszu Wrońskim sylwetka tego wybitnego muzyka, pedagoga i myśliciela nabiera bardzo wyraźnych konturów: „Tadeusz był nie tylko, jak go kiedyś określono, jednym z najlepszych »smyczków« świata, ale też człowiekiem tak interesującym i inteligentnym, że można z nim było rozmawiać niemal bez przerwy, co jakiś czas tylko płynnie zmieniając temat. To było niezwykle”². Wroński zdawał sobie sprawę z tego, że jest postrzegany jako osoba o niezwykle bogatej osobowości. „Skarżył się” niekiedy, że oprócz wielu zalet to bogactwo ma także mniej pozytywne strony, ponieważ brakowało mu ciągle czasu na rozwijanie swoich licznych zainteresowań. Był artystą o głębokiej i wrażliwej duszy, wnikliwym umyśle i ciekawości świata. A jego skłonność do dostrzegania „magii” w każdym, nawet najdrobniejszym wydarzeniu czy aspekcie życia była powszechnie znana, chociaż skłonność ta była subtelna i bynajmniej nieprzesadna. Twierdził, że „magia” jest szczególnie obecna w życiu artysty może także dlatego, że dzięki swojej wrażliwości potrafi on zauważyć jej przejawy. W 1988 roku pisał: „Muzyk – ten, który przekroczył pierwszą barierę muzyczną fascynacji dźwiękiem. Profesjonat

– ten, który przekroczył drugą barierę muzyczną – melodii, harmonii, rytmu, znaczenia. Artysta – ten, który przekroczył wszystkie bariery magiczne i ten, kto wie wszystko o tym, czym jest muzyka”³. Przemyślenia zawarte w publikowanych przez Wrońskiego książkach to zapewne wynik jego wcześniejszych doświadczeń życiowych i artystycznych, które wywarły znaczny wpływ na osobowość muzyka i jego sposób patrzenia na świat.

2

Fragment rozmowy autorki
z prof. J. Ekierem. Warszawa 16.02.2009.

3

T. Wroński, *Resztki z mojej szuflady*.
Część I – „Rzeczy niezwykle”. ANFC,
Warszawa 2004, s. 38.



moment, ponieważ wywarł wpływ na dalsze jego lub czyjeś losy. Kiedy wnika się w sens słów Wrońskiego, można mieć pewność, że kiedy pisał o tym „błysku światła” w ludzkiej zazwyczaj „szarej codzienności”, nie chodziło mu o jakieś niezrozumiałe „czary”, ale raczej o rzeczywistość wymykającą się słowom, którą nieraz łatwiej wyczuć, czy nawet zrozumieć, niż zdefiniować.

Te „niezwykłe” momenty w życiu człowieka, które czasem zmieniają los, o których pisał Wroński, wyraźnie widoczne są we wspomnieniach Ekiera z czasów wojny, kiedy na przykład jakieś pytanie przypadkowego przechodnia uchroniło go przed śmiercią. Dzięki tym dziesięciu, może piętnastu sekundom potrzebnym do udzielenia odpowiedzi nie doszedł tam, gdzie miał za chwilę wybuchnąć granat, a gdyby nie pytanie przechodnia na pewno znalazłby się dokładnie w miejscu, gdzie eksplodował ładunek wybuchowy. Nie było to wydarzenie pojedyncze. Potem w obozie w Pruszkowie znajomy poradził mu, aby poszedł do polskiego lekarza po zaświadczenie, które uratowało mu życie, później znowu jakiś przypadkowy przechodzień zaniósł gryps Adamowi Riegerowi, który wyciągnął Jana Ekiera z obozu niemieckiego na terenie Krakowa. Przykładów można podać znacznie więcej. Z pewnością te zbliżone doświadczenia i przeżycia pozwalały Wrońskiemu i Ekierowi lepiej porozumieć się ze sobą w sprawach sztuki czy w kwestiach życiowych.

W swoich przeżyciach Tadeusz Wroński też dostrzegł jakiś pierwiastek niezwykłości, a nawet dowody na istnienie przeznaczenia. Dla niego oznaczało ono poświęcenie się muzyce, chociaż – jak twierdził – w dzieciństwie nic nie zapowiadało jego przyszłej kariery skrzypka, urodził się bowiem w rodzinie bez tradycji muzycznych: „Mój ojciec był inżynierem ogrodnikiem, matka lubiła sobie tęsknie podśpiewywać od czasu do czasu i to wszystko [...] Nie wiedziałem, że istnieje muzyka, radia jeszcze wtedy nie było, a gramofony były rzadkością. Na koncerty nikt z rodziny nie chodził, ba, nawet nie wiadomo, że takie istnieją! I ja też nic nie wiedziałem o koncertach, o tym, że są różne utwory muzyczne i że się one jakoś nazywają. Żyłem w zupełnej głuszy, odseparowany od świata muzyki⁴. Wroński w wieku kilku lat miał tak niezwykle sugestywny sen, że zapamiętał go na całe życie: „w jakimś korytarzu (dziś widzę go jako krużganek klasztorny), zza zakrętu którego wyszedł do mnie stary mężczyzna z siwą brodą. Ubrany był w coś, co

później rozpoznałem jako mnisi habit – dla mnie ówczesnego było to po prostu jakieś ubranie-nie ubranie. W rękę miał skrzypce, ukląkł przede mną i na nich zagrał. Była to jakaś piękna melodia, prosta i piękna⁵. W kolejnych tygodniach nie wydarzyło się nic niezwykłego. „Bezdźwięczność” jego życia nie trwała jednak zbyt długo. Mniej więcej dwa lata później wyjechał z matką na krótką kurację do Ciechocinka. W parku zdrojowym koncertowała wówczas orkiestra Filharmonii Warszawskiej. Muzyka wywarła na młodym Wrońskim tak silne wrażenie, że z wielkim zainteresowaniem przystuchiwał się występom. Któregoś razu usłyszał melodię z pamiętnego snu. Wówczas nie wiedział, co to za utwór, ale był nim zauroczony. Dopiero później był skłonny przypuszczać, że był to temat *Koncertu skrzypcowego* Beethovena. Silne przeżycie muzyczne spowodowało równie intensywną reakcję – jeszcze w Ciechocinku oświadczył matce, że chce uczyć się gry na skrzypcach. Oczywiście matka nie miała nic przeciwko temu, ale nie była pewna reakcji ojca, który był „poważnym człowiekiem, marzącym o tym, aby syn jego został inżynierem, doktorem lub co najmniej kupcem, a zawód muzyka przedstawiał się w jego umyśle jako coś bardzo dziwnego i niewartego uwagi⁶. Od wczesnej jesieni przez kilka kolejnych miesięcy Wroński uczył się gry na skrzypcach na razie w tajemnicy przed ojcem. Wszystko wyszło na jaw podczas Bożego Narodzenia. Muzyk tak wspominał tę sytuację: „zagrałem ojcu kolędy na skrzypcach, stary wzruszył się i udzielił pozwolenia, abym się dalej uczył⁷. Ta decyzja wszystkim domownikom przyniosła ulgę, ponieważ młody artysta mógł kształcić się dalej już bez wciągania w konspirację reszty rodziny. Mimo regularnych lekcji nadal niewiele – jak uważał – w jego życiu się zmieniło. Bolał m.in. nad tym, że nikt z domowników nie zaprowadzał go na koncerty symfoniczne, których bardzo chciał słuchać. Twierdził, że nawet wtedy, kiedy zdał egzaminy do konserwatorium, nadal miał „matę związki z muzy-

ką. Po lekcji szedłem do domu i, o dziwno, nikt mi nie mówił, że trzeba ćwiczyć codziennie! Widocznie wszyscy, nie wyłączając mojego profesora, sądzili, że o tym to już chyba muszę wiedzieć! Ćwiczyłem tylko pół godziny przed lekcją i mimo to ta jedna godzina grania tygodniowo wystarczała, aby wszyscy byli ze mnie zadowoleni⁸. Moment przetomu nastąpił, kiedy młody skrzypek wywnioskował z rozmów rówieśników, że należy jednak ćwiczyć dużo częściej. Wówczas zwiększył liczbę godzin gry do dwóch dziennie i zaczął regularnie pracować nad warsztatem instrumentalnym. Niedługo, jak stwierdził z satysfakcją, „postępy w grze zadziwiły wszystkich. Byłem najlepszy w Konserwatorium, uważając to za rzecz najzwyczajszą⁹. Ale pasmo powodzeń, gdy muzyk miał 21 lat, przerwało niespodziewane niedomaganie lewej ręki. Silny ból dłoni, a także skurcz, który pojawiał się podczas prób grania czwartym palcem, tłumaczono po prostu przeforsowaniem ręki. Później Wroński, bogatszy o liczne doświadczenia własne i cudze, dowiedział się, że to wcale nie było przeforsowanie, a przyczyna tkwiła zupełnie w czymś innym. Jednak wówczas zaczął szukać fachowych porad, odwiedził wielu lekarzy, których diagnozy były zbieżne: radzono mu zrezygnować z grania. Nie mógł jednak się z tym „wyrokiem” pogodzić, postanowił więc szukać rozwiązania gdzie indziej: „Cóż robi człowiek, gdy medycyna i nauka go opuści? Oczywiście idzie do znachora. Znalazłem i ja takiego. Nazywał się Daniel Drucki, mieszkał przy Hożej 22¹⁰. Jego metoda polegała na stawianiu diagnozy na podstawie wyglądu tętnów oka. Obiecał Wrońskiemu, że go wyleczy. Skrzypek przez kilka miesięcy pił zioła, przyjmował leki i rzeczywiście dolegliwości minęły. Zadowolony wrócił więc do grania. Od rozpoczęcia kuracji między

znachorem a pacjentem nawiązała się nić sympatii, którą Wroński określił jako przyjaźń. Artyście udało się namówić Druckiego, aby pozwolił mu terminować u siebie i odgrywać rolę asystenta. Kiedy znachor diagnozował pacjenta, skrzypek się przyglądał, a potem razem omawiali dany przypadek w pokoju obok. To bardzo ciekawe i bardzo odległe od muzyki zajęcie miało jednak swoje znaczenie dla Wrońskiego, a spostrzeżenia, jakimi dzielił się z nim Drucki, przydały mu się w wielu późniejszych sytuacjach. Niestety po jakimś czasie dolegliwości zdrowotne wróciły i, kiedy Wroński ponownie poprosił swojego „lekarza” o radę, ten odrzekł, że nie jest mu już w stanie pomóc, ponieważ raz zastosowana kuracja po raz drugi nie przyniesie oczekiwanych skutków. Znowu skrzypek stanął więc wobec pytania: co dalej? W tamtym czasie nieoczekiwanie odezwał się do niego dobry znajomy Ludomir Skórewicz i poprosił Wrońskiego, by go odwiedził. W czasie wizyty gospodarz opowiedział historię swojej niedawnej choroby, z której szczęśliwie wyszedł obronną ręką dzięki pomocy „ducha”. Skórewicz opowiedział, że w tamtym czasie żył w Warszawie prosty człowiek o nazwisku Prażmowski „z zawodu ślusarz z fabryki »Pocisk«, w którego – gdy wpadnie w trans – wchodzi duch zmarłego kilkadziesiąt lat temu lekarza włoskiego o nazwisku Villeroy [...] w transie [ślusarz] stawia diagnozę i leczy homeopatią¹¹. Bardzo zaniepokojony swoimi problemami zdrowotnymi Wroński uznał, że nie ma już nic do stracenia, i postanowił udać się do „cudotwórcy”. Dzięki informacjom uzyskanym od swojego przyjaciela odnalazł w Warszawie Prażmowskiego. Pierwsze wrażenie było niezbyt zachęcające i trochę dziwne, więc tym bardziej zaskoczyło go to, co usłyszał: „Szanojne osobe hok, a może dwa temu, wsieła sie bahdzo silnych zastszykóf motczopendnych. Te zastszyki w bahdzo subtelny spoosóp uszkocily nehheetczki. Nehheetczki tehas śle filthują kwas motczoowy. Khysztauki tego kwasu umieiscofity się w pszebiegu nehwóf lewej henki, no i henka boli. My to wypuutczemy i beędzie topsze!¹². Słuchając tych słów, Wroński uświadomił sobie, że „duch” ma rację, ponieważ rzeczywiście jakiś czas temu, po znacznym przybraniu na wadze, poddał się kuracji, dzięki której zgubił ponad dwadzieścia kilo. Preparat podawano mu właśnie w formie zastrzyków. Mimo otaczającej Prażmowskiego aury niesamowitości skrzypek zdecydował się jednak zastosować do zaleceń „ducha” i przyjmował przez jakiś czas leki homeopatyczne. Całe szczęście stan ręki skrzypka się poprawił i znowu mógł wrócić do grania. A ponadto „duch” doktora Villeroyi przepowiedział mu, że te kłopoty już nigdy więcej nie powrócą. Wroński dowiedział się też czegoś o swoim śnie z dzieciństwa: „Osobe ma bahdzo siilnego duucha opiekuńczego, któhy ustszesze osobe ot słego. Wicę go, jak pszyy osobie stoi. Był on kiedysz mnichem f szretniofietczu, na imię ma Jóósef. Too jest staahy menszczysna s siifą bhodą i mam whaszenje, sze on kiedysz f cieieciństje ucieelił osobie wskasófki co do wybohu saafodu¹³. Te wszystkie doświadczenia z wczesnej młodości musiały przekonać Wrońskie-

go o istnieniu „magii” w życiu.

Kiedy skrzypek zapomniał już o problemach zdrowotnych, muzyka zaczęła wypełniać mu czas coraz bardziej. W pewnym momencie życia zaczął odczuwać niepokój, że zbyt mało czasu poświęca swoim najbliższym oraz przyjaciołom. Kierując się silnym przekonaniem, że „trzeba ludziom coś z siebie dać w każdej dziedzinie¹⁴, postanowił spisać to, czego nie zdążył opowiedzieć bliskim. Uważał, że nadrabia w ten utracony bezpowrotnie czas na kontakty z rodziną i przyjaciółmi. Jego wypowiedzi na różne tematy pozwalają teraz przekonać się o rozległości jego zainteresowań i głębi przemyśleń. Bogactwo osobowości, ciekawość świata w połączeniu z talentem dały mu możliwość poświęcania się wielu rzeczom jednocześnie, chociaż oczywiście zgodnie z pewną hierarchią ważności. Potożył zastugi w wielu dziedzinach, w tym zwłaszcza w znacznym stopniu przyczynił się do rozwoju pedagogiki muzycznej. O tej części swojej działalności mówił z pasją odkrywcy nowych lądów: „Gdy umiałem już grać – tak jak inni, a czasem może i lepiej – sprawa mojej kariery solistycznej stała mi się nagle obojętna. Inna przygoda zaczęła mnie kusić: przygoda pedagogiczna! W tej dziedzinie może osiągnętem najwięcej, sądzę, że moje książki o grze skrzypcowej są lepsze niż wszystkie inne, jakie znam¹⁵. Pedagogika muzyczna fascynowała Tadeusza Wrońskiego przez kilkadziesiąt lat. Zapisał wiele własnych rozważań nad osobowością, talentem

8-13

Ibidem, s. 66-71.

14

T. Wroński, *Artysta...Dz. cyt.*, s. 7.

15

Ibidem, s. 6, 7.

16

Jan Ekier odpowiada na pytania
Ruchu Muzycznego. „Ruch Muzyczny”
1972 nr 17, s. 3, 4.



Jan Ekier, Stanisław Wisłocki i Tadeusz Wroński

i intelektem swoich studentów. Na tej płaszczyźnie nawiązał też bardzo ożywioną współpracę z Janem Ekierem. Pianista bacznie obserwował zmiany we współczesnym podejściu do nauczania i sztuki odtwórczej. Istotne przeobrażenia dokonały się zwłaszcza – jak pisał w latach siedemdziesiątych – w zakresie wykonawstwa: „Co przed pięćdziesięciu laty uważane było za fenomenalną sprawność techniczną – dziś często bywa osiągnięte na wyższych latach szkoły muzycznej”¹⁶. Oprócz stwierdzenia faktu starał się dociec przyczyn tej widocznej ewolucji. Uważał, że pomógł w tym m.in. „rozwój pedagogiki, która improwizację i intuicję zastąpiła działaniem świadomym, celowym, opartym na metodach sprawdzonych i podbudowanych zna-

jomością psychologii i fizjologii”¹⁷. Wroński miał podobne obserwacje, ale coraz lepszy poziom wykonawczy wyjaśniał też wzrastającą konkurencją między młodymi muzykami oraz zmianami na polu literatury muzycznej. Twierdził, że nauczyciele powinni dysponować coraz doskonalszymi metodami, aby wspierać rozwój swoich podopiecznych: „Dzisiaj musimy – zasadniczo w 15. roku życia każdego skrzypka – osiągnąć poziom techniczny, do jakiego dawniej rzadko dochodzili najlepsi dorośli adepci gry skrzypcowej”¹⁸.

Aneta Teichman – pianistka i pedagog, doktor nauk humanistycznych. W kręgu jej najbliższych zainteresowań naukowych pozostaje dorobek artystyczny Jana Ekiera i jego miejsce w polskiej kulturze muzycznej, jak również szeroko rozumiana problematyka teorii muzyki oraz polskiej kultury muzycznej XIX i XX wieku.

Ewa Barciszewska

NIEREALNA, NIESZTUCZNA

Pod koniec października na Scenie Kameralnej Teatru Wielkiego – Opery Narodowej pokazano projekt szczególny, zrealizowany przy współpracy wielu instytucji, między innymi Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Teatru Wielkiego, Filharmonii Gorzowskiej, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Szkoły Charakteryzacji i Wizażu Make Up Star. Wystąpili ludzie bardzo młodzi, głównie studenci uczelni muzycznych. Mozartowskie *Così fan tutte* w ich wykonaniu zachwyciło publiczność i... samych twórców spektaklu, dla których było przeważnie pierwszą przygodą z prawdziwą operą, choć okupioną ciężką pracą i mnóstwem wyrzeczeń.

TOR PRZESZKÓD, CZYLI REŻYSERIA I LOGISTYKA

Rozmowa z prof. Ryszardem Cieślą, reżyserem spektaklu, dziekanem Wydziału Wokalno-Aktorskiego UMFC

EB: Jak doszło do wystawienia *Così fan tutte*?

RC: Jak zwykle w życiu, była lawina potraconych kamyczków, które nabierały tempa, robiły zwroty. Dzięki Małgorzacie Kubali i jej kontaktom pojawiła się oferta współpracy z Kotobrzegiem jako letnią estradą koncertową. Coś nie wyszło, coś się zmieniło, a ponieważ ja już się trochę wypościłem od opery, bo ostatnią realizację – *Straszny dwór* – miałem w Chicago w 2007 roku, zatęskniłem do reżyserii i doszedłem do wniosku, że *Così fan tutte* ze studentami byłoby ciekawym wyzwaniem. Pomysł chwycił i ruszyła lawina myślenia i działań. Spotkałem się z ówczesnym szefem artystycznym Filharmonii Gorzowskiej Piotrem Borkowskim. Znałem jego

fachowość, mieliśmy też podobną dynamikę działania, chęć kreowania nowych wydarzeń. Dysponował nowoczesną filharmonią z parascenicznymi warunkami, podchwycił więc ten pomysł i współpraca z Gorzowem w tym roku miała finał w postaci dwóch spektakli na tamtejszej scenie. To była jeszcze inscenizacja parateatralna z umowną scenografią, ale studenci zagrali swoje partie i otrzymali oceny.

EB: Był sukces?

RC: Był duży sukces, a jego echa zachęciły mnie do myślenia o wystawieniu *Così* w Warszawie. Zresztą sami studenci bardzo tego chcieli, bo o ich gorzowskim występie mało kto wiedział. Jesteśmy jednak na uczelni, trwa proces dydaktyczny i nie możemy funkcjonować jak teatr operowy, który wprowadza coś na afisz i potem regularnie gra. Gdy student zaliczy partię to uczy się dalej czegoś innego, ale ktoś następny wchodzi w tę rolę i jest OK. W Warszawie wystąpiła duża część obsady gorzowskiej głównie dlatego, że ci studenci nie mieli wcześniej okazji się tu pokazać. Pomyślałem o Teatrze Wielkim,



Dorabella (Małgorzata Bartkowska),
Fiordiligi (Elżbieta Nowotarska-Leśniak),
Despina (Katarzyna Liszcz)





Fiordiligi, Don Alfonso (Eun-Bae Jeon) i Dorabella

uzyskałem akceptację dyrektora Dąbrowskiego dla tego pomysłu, rozmawiałem z Michałem Sikorą i Pawłem Marcem. Potem finalizowaliśmy to, szukaliśmy terminu. Znalazł się wolny tydzień na Scenie Kameralnej. Zacząłem szukać orkiestry. Nasza studentka już została zabukowana do innego zadania. Teatr Wielki nie miał orkiestry w tym czasie. Ale sukces w Gorzowie spowodował, że kiedy zaproponowałem tamtejszej dyrekcji, by orkiestra przyjechała do Warszawy, powiedzieli: tak, chętnie, i to w ramach promocji naszego zespołu, na własny koszt, za własne stawki honoraryjne, własnym transportem, wy dajcie nam tylko noclegi. Miałem uszyte kostiumy, nie miałem scenografii. Tamta, konstruowana na potrzeby gorzowskiej estrady, nie nadawała się. Wydział był zaangażowany w budowę scenografii do *Snu nocy letniej* Brittena i nie mogłem wymagać, żeby uczelnia sfinansowała naszą. I znowu dzięki Małgosi Kubali, która umie nawiązać kontakty sponsorskie, dostaliśmy 50 tysięcy na scenografię i poprawki do kostiumów.

Zbudowaliśmy profesjonalną scenografię i spektakl, w sensie organizacyjnym, dostał szansę pełnej realizacji na Scenie Kameralnej. Teatr udostępnił nam – już odpłatnie – profesjonalną obsługę, za co jestem niezmiernie wdzięczny. Jako solista Teatru Wielkiego uważałem, że taka obsługa to rzecz normalna. Jako reżyser doceniłem tych ludzi – artystów równych tym, którzy występują na scenie. Byli niesamowicie zaangażowani. Pracując w zawodzie często kilkadziesiąt lat, non stop robiąc różne realizacje, nie zatarli pasji w dążeniu do piękna, do dopięcia wszystkiego na ostatni guzik, by słuchacz, widz nie „potykał się” o jakieś dziury, szwy. Przyjemność pracy z takimi osobami jest nie do przecenienia, ale... niestety budżet wciąż się nie domykał.

EB: Jak pan z tego wybrnął?

RC: Zwróciłem się do wicedyrektora Narodowego Centrum Kultury, Kazimierza Monikiewicza bo ten projekt, co ważne, to mała *idée fixe*, by poprzez takie produkcje tworzyć pokolenie twórców teatru muzycznego, nie tylko wyko-

nawców, ale i realizatorów. Dlatego zaprosiłem do projektu dwie studentki Katedry Scenografii ASP w Warszawie, prowadzonej przez prof. Pawła Dobrzyckiego. Zofia Lubińska jest autorką kostiumów, Karolina Fandrejewska scenografii. Poprosiłem też do współpracy dwoje naszych dyrygentów. Dzisiaj Rafał Janiak jest już podwójnym absolwentem uczelni i asystentem prof. Antoniego Wita w Filharmonii Narodowej, Marta Kosińska jest studentką u prof. Tomasza Bugaja. Dzięki temu dzisiaj mamy już dwoje dyrygentów z doświadczeniem na wskroś operowym, którzy uczestniczyli w procesie tworzenia tej opery od samego początku. Przy klawesynie zasiada Monika Kolasińska, która u nas skończyła fortepian i podyplomowe studia w zakresie coaching, projekt uruchomiony przez prof. Maję Nosowską, przeznaczonych dla przyszłych korepetytorów dla śpiewaków

operowych. To kolejna osoba, która nabyła bezcenne doświadczenia w zakresie tej pracy. No i ja tę moją *idée fixe* przedstawiłem wicedyrektorowi NCK. Spodobała mu się i udzielił nam wsparcia, które pozwoliło domknąć budżet. W międzyczasie, będąc na *master class* w Stambule a potem w Sewilli, namówiłem ich na *Cosi* u nich. W efekcie 11 listopada wylatujemy do Sewilli na trzy spektakle w Teatrze Lope de Vega, gdzie zagra orkiestra Uniwersytetu Sewilskiego. Scenografię tam wybudują, my weźmiemy swoje kostiumy, utrzymanie finansuje nam Polski Instytut Kultury z Madrytu. Wracamy i natychmiast lecimy do Stambułu, gdzie mamy jeden spektakl 30 listopada, z orkiestrą Uniwersytetu Mimar Sinan. Poza tym po warszawskim finale 27 i 28 października dyrektor jednej z filharmonii ten spektakl „kupił na pniu” i planujemy terminy wykonania.

EB: Dlaczego „Cosi...”?

RC: To opera idealna dla młodych ludzi. Nie jest łatwa, jest wymagająca, ale nie niszczy głosu i jest... abecadłem sztuki wokalne. Gdy młody człowiek na Mozarcie nauczy się dobrze śpiewać, to sobie poradzi i w innych zadaniach. Wracam jeszcze do tego, co jest ważne na uczelni. Tutaj cały czas trzeba uwzględniać korzyści dydaktyczne, cele, założenia. Ewentualne powtórzenia spektaklu będą miały sens tylko wówczas, gdy wprowadzimy nowych wykonawców, bo mamy obowiązek zapewnienia każdemu studentowi możliwości zagrania na scenie operowej całej partii, a jego obowiązkiem jest to zrobić, by otrzymać dyplom. Chciałbym ten spektakl jeszcze powtórzyć i to jest możliwe. W teatrze mamy zapisane światła, scenografię udało mi się uratować z pomocą znajomej dyrektorki jednego z domów kultury na Ursynowie, która zorganizowała transport i zgodziła się nieodpłatnie przechować dekoracje. To kolejne szczęśliwe zdarzenie z całej serii. Jeśli tylko pojawią się warunki sprzyjające do tego, by przedsięwzięcie kontynuować, będę mógł ogłosić casting na nową obsadę dla studentów.

EB: Jakich skrótów oryginalnej wersji pan dokonał?

RC: Pełna opera jest dość długa i wymagająca. To jest oczywiście Mozart i da Ponte, którzy nie pisał głupawych librett, ale gęste od znaczeń i podtekstów. Stąd rezygnowanie z niektórych rzeczy powoduje pewne zubożenie całości i psychologicznego rozwoju postaci. Są pewne zwyczajowe *vide* i z tych przede wszystkim skorzystałem. Sadzę, że udało mi się zrobić zgrabne skróty, które nie wpłynęły na jakość intrygi. Efekt finalny jest taki, że pierwszy akt trwa ok. godziny i piętnastu minut a drugi ok. pięćdziesięciu minut. Dobrze się to ogląda. Zresztą bardzo rzadko dyrygenci podejmują decyzję o zagraniu tej opery w całości. Ja na to jeszcze patrzyłem pod kątem dydaktycznym. Rezygnowaliśmy z pewnych niewygodnych elementów po to, żeby

studenci mogli do tych partii podejść, zmierzyć się z zadaniem, a nie na nim polec.

EB: Coś więcej o wykonawcach?

RC: To nasi studenci, ale nie tylko. W tamtym roku na przykład w pewnym momencie miałem poważny problem z Despiną. W wyniku castingu dwie studentki zostały zakwalifikowane, ale w newralgicznym momencie jedna z nich zaangażowała się w inny projekt. Nie wiedziałem, co robić, bo to był końcowy etap pracy. I wtedy któryś ze studentów przypomniał sobie, że w Krakowie niedawno zrobiono *Cosi*, a więc są osoby, które mają tę partię w repertuarze. W ten sposób przyjechała do nas Kasia Liszcz, z czego jestem bardzo zadowolony. W nagrodę za to, że nas poratowała, utrzymałem ją w obsadzie warszawskiej. Jorge de la Rosa z kolei jest związany z planowaną na przyszłość współpracą z Sewillą, której spektakularnym wymiarem będą teraz te trzy przedstawienia. Wyobrażam sobie docelowo taką konstrukcję spektakli, w których będziemy się wymieniać studentami z Sewillą i Stambułem. Współpraca z Jorge jest pierwszą jaskółką. Miał wystąpić tylko w Sewilli, ale gdy przyjechał we wrześniu na cykl prób, szczęśliwie dla niego okazało się, że drugi Guglielmo zrezygnował, a Jorge był gotowy, więc wystąpił w Warszawie. Są też absolwenci, a obecnie stażyści programu współpracy UMFC z południowokoreańskim Keimyung University. Dodam, że współreżyserem spektaklu jest Przemek Klonowski, absolwent reżyserii w krakowskiej Akademii Teatralnej, który dostał tutaj szansę realizacji poważnego dzieła. Mam nadzieję, że będzie kiedyś bardzo dobrym reżyserem operowym.

OBRAZY I ŚWIATŁA

Rozmowa z Karoliną Fandrejewską, scenografem, studentką ASP w Warszawie

EB: Dlaczego nie lubi pani zieleni?

KF: Bardzo lubię, ale paleta barw musiała być ograniczona i sprowadzona do kilku znaków. Mówię o kolorze światła, bo w samej scenografii nie było praktycznie kolorów. Wszystko było robione z metalu, żeby odbijało światło. Początkowa koncepcja zakładała, że nie będzie w ogóle kolorowych filtrów, że świat będzie cały czas surowy, zimny, stalowy, pozbawiony uczuć, nacechowany tylko emocjami. Stąd wybór surowca. Później reżyser zaproponował jednak, żebyśmy, wykorzystując białą podłogę i biały horyzont, zastosowali kolorowanie filtrami tej przestrzeni tak, aby to odwoływało się do emocji, do tego, co jest w ariach, co się dzieje między bohaterami, żeby można było czytać dość symbolicznie to libretto poprzez kolory. Dlatego mamy na samym początku błękit, potem żółć, czerwień, róż. Zielony, jako kolor nadziei, nie miał szans tam zaistnieć, ponieważ to nie o tym jest ta opera. W scenie parku w drugim akcie, kiedy panowie piszą listy do ukochanych, można było wykorzystać zieleni, ale obawiałam się, że wejdę w bardzo konkretne nazywanie światów, gdy tym czasem najważniejsze było czytelne dla widza pokazanie stanów wewnętrznych bohaterów, tak jak na przykład w arii Dorabelli, gdy wszystko kipi czerwienią, bo jej miłość jest czymś więcej niż namiętnością.

Guglielmo (Jose de la Rosa), Dorabella, Don Alfonso, Ferrando (Andrzej Marusiak) i Fiordiligi



EB: Czy wcześniej miała pani okazję robić scenografię do „prawdziwego” spektaklu?

KF: Zawsze chciałam być scenografem operowym. Byłam studentką w warszawskiej ASP u prof. Andrzeja Kreutz-Majewskiego. To moje marzenie, które od pięciu lat próbuję zrealizować. Ale wcześniej też robiłam scenografię. Pracowałam w łódzkiej Szkole Filmowej ze studentami reżyserii i poznałam, czym jest scenografia filmowa. Pracowałam z Katarzyną Kozyrą i poznałam, czym jest scenografia do video, działania plastyczne, które nie mają dużego przełożenia literackiego i narracyjnego. Gdzie scenografia to instalacja, samodzielny byt. Z budowaniem scenografii na tradycyjną scenę, gdzie mamy całe mechanizmy teatralne, nie miałam wcześniej styczności. Zazwyczaj światy i przestrzenie, które budowałam, były adaptacją świata realnego lub dekoracjami na hali filmowej. To jest mój debiut na tradycyjnej scenie pudełkowej.

EB: Użyła pani szczególnych surowców...

KF: Stal i miedź to podstawa. Stal jest szlifowana różnymi ścierniwami, patynowana, przycierana, siatka jest ocynkowana, przetwarzałam tę stal, jak tylko się dało, a miedź zostawiłam surową, ona jest potraktowana tylko acetonem. Miedziane ramy, które zjeżdżają na uwerturze były robione w białych rękawiczkach, żeby nawet kwas ludzki ich nie dotknął. Pewnie dlatego, że to był mój debiut, włożyłam w to bardzo dużo pracy i miałam ogromną potrzebę, żeby zmierzyć się z materiałem na trochę wyższym poziomie, niż projekt, który zostaje przetworzony na papier i dyktę. Drzewa w parawanach rzeźbiłam sama.

Guglielmo i Ferrando



Despina, Dorabella, Don Alfonso i Fiordiligi

EB: Jak się pani układała współpraca z muzycznym zespołem?

KF: Spotkaliśmy się już rok temu, kiedy pracowaliśmy dla Filharmonii Gorzowskiej, i wtedy miałam pierwszy raz dłuższy kontakt ze śpiewakami. Teraz już jestem w tym rodzaju osobowości zakochana. Oni mnie szalenie inspirowali. Na pierwszych próbach reżyserskich byłam non stop. Potem znałam już spektakl i wiedziałam, co oni chcą przekazać, znałam już bardzo dobrze koncepcję prof. Ryszarda Cieśli, ale dalej śpiewacy dawali mi energię do tego, żebym coraz bardziej podkreślała sobie śrubę, że to ma być bardziej rzeźbiarskie niż stricte scenograficzne, dekoracyjne. Uwielbiam śpiewaków! Mam ogromny szacunek dla ich pracy. Ich interpretacja nut jest dla mnie szalenie inspirująca. Przekonałam się, że zupełnie inna jest muzyka na żywo, niż

wówczas, kiedy odstuchiwałam Mozarta z płyty i sama go interpretowałam, chcąc stworzyć ten świat. Próby mi dały najwięcej. Najwięcej notatek, szkiców powstało na próbach.

EB: A czy pan prof. Cieśla nie hamował trochę pani zapędów? Byłam na próbie z ustawianiem scenografii i widziałam, że macie w pewnych sprawach różne zdanie. Dała się pani przekonać?

KF: Musiałam odpuścić. Chociaż nie jestem skora do kompromisów i mam dość określoną wizję, nie lubię takich sytuacji, gdy przedstawiam reżyserowi i wykonawcom świat, który stworzyłam dla nich, a który jest totalnym zaskoczeniem. Dlatego starałam się jak najwięcej pokazać wcześniej, poprzez makiety, szkice, wizualizacje czy wręcz próbki materiałów. Mimo to zawsze jest szok, stres, bo materia obca, niewygodna, nieprzychylna, bo aktor ma za mało miejsca. I muszę się z tym zmierzyć, bo to już w dużej mierze moi przyjaciele. Sama nie czuję się jeszcze w tym wszystkim pewnie na tyle, żeby mieć święte przekonanie, że nie zrobiłam im krzywdy tym moim światem. Wszyscy czekaliśmy rok na scenografię, powstawały makiety, projekty i większość sporów rozstrzygnięto wcześniej. Teraz tak naprawdę rzeźbiliśmy w światłach i możliwościach technicznych sceny. Była przede wszystkim maszyna teatralna, a nie koncepcja Profesora, bo tę już znałam i przepracowaliśmy większość sporów na makiety. Nie zdominował mnie i nie było relacji uczeń – mistrz. Dostałam ogromną przestrzeń do działania.

EB: Konsekwentnie chce pani związać swoją przyszłość z operą?

KF: Zdecydowanie tak. Prof. Kreutz-Majewski, który mnie światem opery zaszarował, mawiał: „Pamiętaj, że pracujemy w sacrum, więc musisz być czysta i świetna”. Jak już raz się w to wejdzie, to trudno zrezygnować.



DŹWIĘKI I EMOCJE

Rozmowa z Małgorzatą Bartkowską, odtwórczynią roli Dorabelli, studentką UMFC

EB: Czy dobrze się pani czuła w kostiumie Dorabelli? Teraz jest pani normalną, młodą kobietą, a tamto było chyba trochę sztuczne...

MB: Sztuczne to nie jest dobre słowo. Sprowadza na złe tory, bo mamy być jak najbardziej naturalni, choć opera generalnie jest światem nierealnym. Gram inną kobietę i na moment, kiedy jestem na scenie, przyjmuję jej cechy, które może trochę sama kreuję. Przy tym projekcie zrobiłam sobie z niej „wariatkę”, bo to jest osoba

przechodzi ze skrajności w skrajność, płacze i za chwilę się śmieje, buzują w niej ogromne emocje, inne od moich. Muszę temu sprostać.

EB: Dużo pani śpiewa w spektaklu...

MB: Dużo śpiewam, ale to nie wszystko i kiedy schodzę ze sceny – nie odpoczywam. Przebiegam się i muszę jakoś psychicznie się nakręcić, żeby do następnej sceny wyjść na przykład w pełnej furii. Ostatnio, gdy próbowałam się tak nakręcić przed arią Dorabelli, poczuć wściekłość, zakończyło się to tupaniem nogami za sceną. Chciałam nawet w pulsie poczuć szybsze tempo, w całym ciele poczuć rozpacz, wzburzenie. Zupełnie nie pamiętam, jak to zrobiłam.

EB: A nie można tego robić na chłodno?

MB: Kiedy oglądamy operę, to wydaje się, że tak po prostu wychodzi pani czy pan, zaśpiewa,

Chopina. Zakochałam się w tej pieśni. Później sama zaczęłam się zajmować śpiewem operowym. Wchodzenie w inną postać jest takim odrywaniem się od rzeczywistości, od własnych problemów. Ale opera nie jest sztuczna.

Fot. Katarzyna Kwintal

Ewa Barciszewska – dziennikarka, absolwentka pedagogiki na Uniwersytecie Wrocławskim i Podyplomowego Dziennego Studium Dziennikarskiego na Uniwersytecie Warszawskim. Autorka dziesiątek opublikowanych tekstów poświęconych kulturze. W latach 2007–2012 pracowała na UMFC



Zespół z reżyserem, prof. Ryszardem Cieślą

szalona, porywcza, podejmuje decyzje pod wpływem chwili, emocji, patrzy cały czas na siostrę i robi wszystko, co siostra zaakceptuje. To zupełnie nie jest moja osobowość.

EB: Jak się pani do tego przygotowywała?

MB: Przede wszystkim starałam się nie sugerować innymi adaptacjami, ale stworzyć własną postać. Robiłam to nawet często w życiu codziennym – kiedy musiałam podjąć jakąś decyzję, jakoś się zachować, zastanawiałam się, jak by to zrobiła Dorabella. Trochę wprowadzałam ją w życie realne, trochę przenosiłam na dom, gdzie zachowywałam się czasem inaczej niż zwykle, żeby poczuć, jak postąpiłaby ta postać. To była też praca na poszczególnych scenach, gdy najpierw robiłam coś po swojemu, a potem się zastanawiałam: nie, tamta kobieta

zrobi smutną minę albo się uśmiechnie. Czasem jednak, przynajmniej w moim przypadku, poruszane są najgłębsze uczucia, nawet do przesady. Była tam scena pożegnania. I wiadomo, że się wtedy czuje tęsknotę, smutek, żal, że ktoś odjeżdża i nie wiadomo, czy wróci. W pewnym momencie poczułam, że już za daleko zabrnęłam w tej scenie i że jeśli zaraz nie przystopuję, to się realnie popłaczę.

EB: Nie jestem fanką opery, ale wy podczas prób przekonaliście mnie do siebie.

MB: Operę można polubić dopiero wtedy, gdy się ją pozna od środka. Jako dziecko też nie przepadałam za operą. Po pierwszym razie stwierdziłam, że nie rozumiem tej sztuki i przez myśl mi nie przeszło, że kiedyś mogłabym się tym zająć. A zaczęło się chyba od wystuchania *Życzenia*

Obsada: Fiordiligi – Joanna Wydorska i Elżbieta Nowotarska-Leśniak; Dorabella – Elwira Janasik i Małgorzata Bartkowska; Guglielmo – Tomasz Kumięga i Jorge de la Rosa; Ferrando – Young-Jun Shin i Andrzej Marusiak; Despina – Karolina Ciwis i Katarzyna Liszcz; Don Alfonso – Kamil Kaznowski i Eun-Bae Jeon oraz: Anna Maria Karabela, Aleksandra Dziuros, Anna Majder, Przemysław Szkodziński, Monika Kolasińska (klawesyn) i Orkiestra Filharmonii Gorzowskiej

Realizacja: dyrygenci – Rafat Janiak i Marta Kościelska; reżyseria – Ryszard Cieśla i Przemysław Klonowski; scenografia – Karolina Fandrejewska; kostiumy – Zofia Lubińska; choreografia – Aleksandra Dziuros

W sobotę 17 grudnia 1910 roku w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego odbyła się światowa prapremiera sztuki Dmitrija Mierieżkowskiego *Car Paweł I*. Autorem przekładu był Konstanty Srokowski. Reżyserował oczywiście dyrektor teatru Ludwik Solski, czego jednak nie odnotowały ani afisz teatralny, ani prasa. Może i dlatego, że dyrektor Solski grał rolę tytułową i jako aktor stawiał się, nie po raz pierwszy, suwerennym autorem całego widowiska.

JAK BYŁ ZROBIONY CAR PAWEŁ I LUDWIKA SOLSKIEGO (CZĘŚĆ PIERWSZA)

Ludwik Solski miał wyraźną słabość, a może naturalną predylekcję, do ról monarszych. Pod koniec dwudziestolecia w wieńcu jubileuszowym napisano o nim życzliwie, że „zanim osiadł w Warszawie, zrzekłszy się wszystkich tronów, panował kolejno i na przemian, i po kilkakrotnie w Hiszpanii, w Rosji, w Prusach, w Rzymie, w Grecji, nawet w Turcji”. I chyba tylko iżby podkreślić skromność i wielostronność artysty, odnotowano: „Pieprzykiem był i Muszkatem, i Maślanką, i Dziegielelem, to znów Skrawkiem, a raz nawet Cybuchem i Drumlą”¹.

Z wielorakich i oczywistych względów role władców państwa rosyjskiego zajmowały pośród monarszych zadań aktorskich Ludwika Solskiego miejsce osobne i znamienne. Solski zagrał trzech carów, Dymitra, Iwana i Pawła, z dwóch królewskich dynastii – Rurykowiczów i Romanowych. 28 marca 1908 roku odbyła się premiera *Cara Samozwańca* Adolfa Nowaczyńskiego, 24 września 1910 roku *Cara Iwana Groźnego* Aleksego Konstantynowicza Totstoja, a trzy miesiące później – premiera światowa *Cara Pawła I*. Wszystkie trzy wydarzenia miały miejsce w Krakowie.

Światowa prezentacja w dawnej stolicy królów polskich, wówczas peryferyjnej prowincji Cesarstwa Austriackiego, rzecz można, sensacyjnej sztuki współczesnego pisarza rosyjskiego, przedstawiającego nie tylko fakt z sekretnej historii Rosji, ale skrywaną tajemnicę stanu mocarstwa ościennego, wydaje się wydarzeniem, którego pikanteria rośnie wręcz z biegiem lat. W Krakowie pokazano rzecz o brutalnym zabójstwie kontrowersyjnego cara, którego oficjalny ojciec (Piotr III) też zginął skrytobójczo zamordowany i którego syn i następca (Aleksander I), co do niedawna wiedziało każde dziecko, również zmarł tajemniczą śmiercią w Taganrogu². W teatrze krakowskim można się więc było zadumać nie tylko nad indywidualnymi przypadkami losów królewskich.

Wśród sztuk carskich największym sukcesem teatru, dyrektora i aktora, jako się rzekło stojącego się autorem, był *Car Samozwaniec*. Sukcesem najtrwałszym okazał się *Car Paweł I*. Solski zagrał tytułową rolę 91 razy, po raz ostatni 14 stycznia 1939 roku³. Dmitrij Mierieżkowski (1866–1941) – teoretyk i pre-

1

Por. A. Nowaczyński, *Nestor w aeroplanie*, „Prosto z mostu” 1935, nr 14.

2

Tak przynajmniej twierdził J. Hen w wykładzie inauguracyjnym *Stanisław August Poniatowski – mecenas kultury* na rozpoczęciu roku akademickiego 2011/12 w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie 6 października 2011.

3

Por. *Role Ludwika Solskiego. Zestawienia*, oprac. J. Got, Wrocław 1955.

4

Por. *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, praca zbiorowa pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997, s. 61–63.



XIX-wieczne wyobrażenie sceny śmierci Pawła I

kursor rosyjskiego symbolizmu, ojciec duchowy symbolistów-neochrześcijan, filozofujący krytyk literacki, poeta, prozaik oraz autor dramatów – to jedna z czołowych postaci tak zwanego srebrnego wieku kultury rosyjskiej. Emigrował z Rosji w 1920 roku. Przebywał w Warszawie (krótko), potem (już do końca życia) w Paryżu. Jego programowy dekadentyzm bywał zwyciężany przez nietszcheanizm podszyty kultem indywidualizmu, fascynacja zaś odmianami amoralizmu i anormalności przecho-

dziła niekiedy w demonizm. *Pawła I* napisał w roku 1908. Sztukę wzięt w próby teatr Stanistawskiego, ale pracy nad nią zakazała carska cenzura⁴. Carobójstwo było w Rosji tematem tabu obwarowanym zapisami prewencyjnych zakazów. Do końca XIX wieku w Cesarstwie Rosyjskim obowiązywała wersja oficjalna, głosząca, że Paweł I zmarł na apopleksję, natomiast Paweł III – z powodu hemoroidów. Sztuka Mierieżkowskiego wydaje się reportażem historycznym z tezą, należącym tak do teatru fak-

tu, jak i dziedziny scenicznych deliberacji, odwotujących się niekiedy do efektownego skrótu, rozważającego fenomen tyranii, lubą epocę kwestię koegzystencji geniuszu i obłąkania, zawadzających o niepokojącą strefę mroków duszy rosyjskiej i fenomenologię zła, ale dla widzów prapremiery najistotniejszy był jej wymiar sensacyjno-demaskatorski, objawiający prawdę o państwie carów wcześniej, na rozkaz carów, skrywaną. Mierieżkowski skomponował *Cara Pawła I* w pięciu aktach i ośmiu odstępach.



Akcję skondensował. Rzecz działa się w Sankt Petersburgu od 9 do 12 marca 1801 roku. Swoją dramatyzację rozpiął na 46 ról aktorskich. Ludwik Solski przedstawił *Pawła I* w siedmiu obrazach. Spektakl premierowy zaczął się o godzinie 7.40 wieczorem, skończył o 11.20. Trwał 3 godziny i 40 minut⁵. Nie należał więc do tasiełcowych.

Mimo oczywistych rewelacji tematycznych sztuki prasa przed premierą była odrobinę sceptyczna. Pisano: „Nie wystarczy być uduszonym, żeby być bohaterem tragedii”⁶, „jest utwór Mieriezkowskiego arią solową zmieniającą się nader rzadko w duet, częściej śpiewaną na tle chóru”⁷.

Postać, której „arię” wykonać miał Ludwik Solski, miała jednak swój prawzór i wizerunek historyczny. W Polsce pamiętano przede wszystkim o tym, że Paweł I, objąwszy tron, odwiedził w więzieniu Tadeusza Kościuszkę (co uwieczniły niepoliczalne sztuchy i ryciny), potem uwolnił go i zaproponował Naczelnikowi 1000 dusz, zamienionych w końcu na 60 tysięcy rubli. Niektórzy mieli w pamięci i to, że Paweł uważał, iż jego ojcem był Stanisław August Poniatowski, chociaż ten zdecydowanie zaprzeczał tego typu domysłom. Paweł I po objęciu tronu Rosji zezwolił rzekomemu ojcu zamieszkać w Pałacu Marmurowym w Petersburgu i oddał mu zabrane przez carycę tytuł Królewski⁸.

Współczesny badacz dziejów Rosji tak pisze o carze Pawle I: „Powszechnie uważa się go [...] za szaleńca na tronie. Popędliwy, zawsze ponury i skłonny do wybuchu, nieobliczalny w tych swoich porywach car nie budzi sympatii, raczej nieufność i lęk. W noc z 11 na 12 marca (starego stylu) spiskowcy wtargnęli do pałacu Pawła i zażądali od niego podpisania aktu

abdykacji. Gdy odmówił, wywiązana się długa kłótnia, w trakcie której doszło do morderstwa. Na tron wstąpił najstarszy syn Pawła Aleksander, wtajemniczony uprzednio przez spiskowców w plan zamachu”⁹. Znawczynie zaś historii dynastii europejskich tak ocenia petersburskiego monarchę: „Trudny, zmienny charakter cara, skłonnego do wybuchów gniewu i bezwzględności nie przysporzył mu przyjaciół. Często oskarżano go o szaleństwo. Nie rozumiano specyficznego systemu rządów, zmierzającego do przeniknięcia nawet najdrobniejszej sfery życia poddanych. Paweł I wprowadził atmosferę chorobliwej podejrzliwości, wymagał od swoich poddanych ślepego postuszeństwa. Wydarzenia w zachodniej Europie zabity w Pawle [...] potrzebę zmiany ustroju politycznego Rosji. Jego panowanie stało się symbolem despotyzmu. Absurdalność oskarżeń i represyjność władz sprawiały, że nikt nie wiedział, co spotka go jutro i za co może trafić do więzienia. Bezwzględna polityka Pawła I, poniżanie poddanych, likwidowanie przywilejów, przysporzyły mu wielu wrogów. Na radykalne działania zdobyli

się wyżsi oficerowie carskiej armii. Spiskowi przeciwko władcy przewodził Peter von der Pahlen, generał gubernator Sankt Petersburga. Zamachowcy, po uzyskaniu zgody na przejęcie tronu przez najstarszego syna panującego cara – Aleksandra, [...] zażądali abdykacji Pawła. Gdy ten zdecydowanie odmówił, zamordowali go, otwierając drogę do władzy Aleksandrowi I”¹⁰.

Z przytoczonych opinii historyków niedwuznacznie chyba wynika, że casus Pawła I może być rozumiany jako egzemplifikacja działania Wielkiego Mechanizmu – genialnie opisanego przez Szekspira i przenikliwie zinterpretowanego przez teatr XX wieku i myśl krytyczną Jana Kotta¹¹.

Wydaje się, że zagranie postaci cara, to zmierzanie się ze specyficzną odmianą postaci królewskiej (sakralizowanej przez całą kulturę europejską)¹², jej wcieleniem par excellence mitycznym obecnym w myśli, tradycji i życiu Rosji. Badania Borysa Uspienskiego i Wiktora Żywowa dowiodły w sposób przekonujący, iż w historii Rosji żywa i obecna była i jest idea paralelizmu monarchii i Boga¹³. Wynikająca z niej praktyka sakralizacji cara zakłada uznanie tego, że monarcha rosyjski obdarzony jest szczególnym charakterem, specjalnymi darami ła-
ski, na mocy których może powinien być traktowany jako istota nadprzyrodzona. Atrybutem cara jest paradoksalna nieśmiertelność. O każdym cesarzu umartym śmiercią naturalną – dowodzą autorzy

5

Por. egzemplarz

Cava Pawła I z Biblioteki Teatru
im. J. Słowackiego w Krakowie, nr 1518.

6

Ch., *Niezwykła premiera w teatrze
krakowskim*, „Świat” 1910, nr 53.

7

„Dziennik Poznański” 1927, nr 98.

8

Por. *Dynastie Europy*, t. 3,
Romanowowie, Warszawa 2010, s. 28.

9

L. Bazylow, *Historia Rosji*, Wrocław
1969, s. 218.

10

Romanowowie..., s. 136.

11

Por. H.I. Rogacki, *Jana Kotta księgi
użyteczne. Wypisy i uwagi*, „Kronos”
2011, nr 3.

12

Por. J.P. Roux, *Król. Mity i symbole*,
tłum. K. Marczewska, Warszawa 1998.

książki *Car i bóg* – mówiono i tak, że go „ukatrupiono”, „[...] zakorzenito się to mniemanie wśród ludu, który w masie swej wierzy, że car rosyjski nie może umrzeć śmiercią naturalną, że żaden z nich własną śmiercią nie umarł. Przy tym każdemu monarche przypisywano innego rodzica. Zmarli carowie ożywali jako samozwańcy”¹⁴. I tak się wszystko gmatwało, że w rządowych deklaracjach pewnego razu nazwano Pugaczowa „fatszywym samozwańcem”, co można było uznać za oficjalne potraktowanie zbuntowanego Kozaka jako cara...

Pokusom sakralizacji samego siebie uległ też Paweł I. „Podczas koronacji (1796) formalnie przyjął tytuł Głowy Cerkwi (udzielając sobie komunii) i stał się entuzjastycznym patronem zarówno masonerii wyższych stopni wtajemniczenia, jak i Kościoła rzymskokatolickiego. [...] W 1798 roku mianował siebie komandorem zakonu kawalerów maltańskich. [...] Zaproponował papieżowi schronienie przed rewolucją i zatwierdził ustanowienie katolickiej parafii w Sankt Petersburgu oraz akademii katolickiej w Wilnie, kierowanej przez byłego generała zakonu jezuitów”¹⁵. Władca ten, dążący na serio do unii personalnej między urzędem cesarskim i papieskim, przekonany o swym skutecznym panowaniu nad siłami przyrody, człowiek słabowity i nadzwyczaj surowy, co to „skarżył się, że na zamku w Gatchynie straszą duchy”, pozostał w szerokiej pamięci historycznej dzięki dwóm anegdotom, których był bohaterem i sprawcą. Jako ten, który, nie dość biegły w musztrze, pułk piechoty postąpił wprost z placu ćwiczeń na Sybir, na pokutę. Maszerujących krokiem

Tabakiera Zubowa – rekwizyt mordy



defiladowym żołnierzy zatrzymano ponoć dopiero po kilku dniach paradnego marszu na kraj świata. Oraz jako ten, który dwie chyba setnie dońskich Kozaków wystąpił na zdobycie Indii, iżby został powtórzony wyczyn Aleksandra Macedońskiego... Ta ostatnia anegdota, przywoływana na dowód szaleństwa Pawła I w akcie III sztuki Mierieżkowskiego, nie zmienia faktu, że atak na angielskie Indie pozostawał istotnym elementem planowanego antybrytyjskiego paktu Cesarstwa Rosyjskiego z napoleońską Francją. Polski badacz Mieczysław Żywczyński twierdził nawet, że to brytyjski poseł w Petersburgu Whitworth, zaniepokojony profrancuskim kursem polityki rosyjskiej, przygotował usunięcie z tronu cara Pawła I¹⁶.

W roku 1910, kiedy Ludwik Solski zagrał po raz pierwszy cara Pawła, nad carskim majestatem, carską legendą i carską opatrnością unosiły się czarne opary historii. Żywa i świeża była przecież pamięć petersburskiej „krwawej niedzieli” (22 stycznia 1905), która stała się bezpośrednią przyczyną wybuchu rewolucji w 1905 roku. Przed Pałacem Zimowym „z ikonami i portretami cara zgromadził się tłum robotników, który prosił Mikołaja II o reformy dla poprawy ich losu. Na rozkaz monarchy wojsko otworzyło ogień do manifestantów”¹⁷. „Bez śladu zniknęły resztki wiary w dobrego cara [...]”¹⁸.

Do pojednania doszło całkiem niespodziewanie z końcem lipca 1914 roku, w przeddzień wojennej hekatombi. Zacytujmy za Aleksandrem Sotżenicynem: „Przed Pałacem Zimowym – stutysięczny tłum na kolanach z pochylonymi flagami narodowymi... Cała Ojczyzna, przepętniona miłością, skupiła się wokół swojego Cara... W pełnej jedności z naszym Samowładcą... Bóg, Car i Naród...”. I to samo wierszem, też za Sotżenicynem:

*Było jak ongiś, gdy przed bitwą
Święty wzniecano w sercach żar;
Wsparty majestat swój modlitwa
Do ludu cicho wyszedł Car*¹⁹.

Krwawym epilogiem tego solidaryzmu stało się dokonane na rozkaz władz reżimu bolszewickiego, w nocy z 16 na 17 lipca 1918 roku, bestialskie zabójstwo Mikołaja II i jego rodziny. To zdarzenie też miało swój epilog. Po latach Mikołaj II został uznany przez cerkiew za świętego prawostawnego. Jego oficjalny pogrzeb odbył się dopiero w 1998 roku. W cerkiewnych kioskach można już było kupić paradne ikony świętego cara, kiedy jesienią 2008 roku rosyjski Sąd Najwyższy uznał cara Mikołaja II i jego najbliższych za ofiary represji politycznych i dokonał aktu ich rehabilitacji.

(Rozszerzona wersja tekstu przedstawionego na konferencji naukowej *Instrumentarium teatru* podczas Festiwalu Teatralnego KONTRAPUNKT 2011).

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

13

B.A. Uspienski, W.M. Żywow, *Car i bóg*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1992.

14

Ibidem, s. 69.

15

J.H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, tłum. J. Hunia, Kraków 2008, s. 241.

16

Por.: M. Żywczyński, *Historia powszechna 1789–1870*, Warszawa 1964, s. 112.

17

Romanowowie..., s. 136.

18

L. Bazylow, op. cit., s. 385.

19

A. Sotżenicyn, *Sierpień czternastego*, tłum. M.B. Jagiełło, t. I, Wrocław 2010, s. 53, 55.

Patryk Kencki

O WIDOWISKACH U BOLESŁAWA PRUSA



1

Ernesto Rossi (1827–1896)
– włoski aktor, odtwórca wielu ról
szekspirowskich. Odbywał liczne
podróże i występował w wielu krajach.
W Warszawie gościł w 1877 i w 1878 roku.

2

P. Kencki, *Performatyka jako kompas*,
„Dialog” 2011, nr 5, s. 110–117.

3

Był nim hrabia Eduard Taaffe
(1833–1895). Funkcję prezesa rady
ministrów pełnił w latach 1868–1870
oraz 1879–1893.

4

A. Topolska, *Artysty*
„sztuk niezwykłych”
w dziewiętnastowiecznej Warszawie,
„Rocznik Warszawski” 1996, t. 26,
s. 103–120.

5

B. Prus, *Lalka*, Warszawa 1969,
t. II, s. 251.

6

J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011.

7

Julian Ochorowicz (1860–1917)
– wynalazca, filozof, psycholog,
nauczyciel akademicki. Zajmował
się także publicystyką, fotografią
i poezją. Istotną część jego działalności
stanowiły badania związane
z mediumizmem.

8

Stanisława Tomczykówna – polskie
medium, uczestniczka eksperymentów
Juliana Ochorowicza. W trakcie seansów
miała się z niej wyłaniać fantom
– „mała Stasia”.

9

Eusapia Palladino (1854–1918) – włoska
medium. Na przełomie 1893 i 1894 roku
występowała w Warszawie.

10

„No — rzekł pan Kazimierz do Madzi
— jeżeli pan Zgierski wmiszał się do
tego, widowisko jest pewne...”. B. Prus,
Emancypantki, Warszawa 1957,
t. III, s. 225.

Rok 2012 ogłoszono rokiem Bolesława Prusa (19 maja minęła setna rocznica jego śmierci). Kiedy pomyślimy o związkach tego powieściopisarza ze sztuką widowiskową, skojarzymy przede wszystkim jego działalność jako krytyka teatralnego oraz mistrzowski obraz występów Ernesta Rossiego¹ w warszawskim Teatrze Wielkim, utrwalony na kartach *Lalki*. W twórczości pisarza możemy jednak odnaleźć opisy także innego rodzaju widowisk.

W przywołanej powieści przedstawiona została scena seansu magnetyzerskiego, którą Wokulski ma okazję oglądać w Paryżu. W *Faraonie* z kolei pojawia się obraz niezwykłego i wielowymiarowego spektaklu, jakim było zaćmienie słońca...

Wśród widowisk szczególnie interesujące wydają się takie, w których istotną rolę odgrywa somatyczność, a zatem te, które możemy określić jako performanse. W utworach literackich odnajdujemy rozliczne opisy tej kategorii widowisk zarówno autentycznych, jak i fikcyjnych. Rozważania nad „performansami w dramacie” ogłosiłem w miesięczniku „Dialog”². W tym zaś miejscu, wykorzystując exempla z twórczości Bolesława Prusa, chciałbym zwrócić uwagę na performatywny potencjał zawarty w powieściach.

Hipnotyzer i spirytystka

Stanisław Wokulski w trakcie pobytu w Paryżu miał okazję zetknąć się z różnego rodzaju wydrwigroszami, pomiędzy którymi pojawił się brzuchomówca pragnący odegrać rolę w dyplomacji. Pokazy magików, prestidigitatorów czy spirytystów cieszyły się w drugiej połowie dziewiętnastego wieku ogromnym zainteresowaniem także w Warszawie. Anna Topolska w artykule poświęconym „artystom »sztuk niezwykłych«” działającym nad Wisłą przywołuje postać niejakiego Hansena, który, poddając hipnozie austriacką radę ministrów, miał sprawić, że premierowi³ zdawało się, iż jest wieszakiem, a stojącemu w kącie wieszakowi, że jest pierwszym ministrem. Występujący także w Warszawie Hansen stanowił dla Prusa jedną z inspiracji przy tworzeniu postaci Palmieriego, którego pokaz oglądał Wokulski⁴. W rozdziale *Widziadło* warszawski kupiec zobaczył, jak „profesor” Palmieri uspił kilkoro mediów. Osoby te mogły wszakże „chodzić, odpowiadając na pytania i wykonywać rozmaite czynności”. Najsilniejsze wrażenie zrobił na Wokulskim wąty młodzienc, któremu Palmieri wmówił, że topatka do węgla owinięta w ręcznik jest jego ukochaną kobietą: „Zamagnetyzowany ścisnął i całował topatkę, klękał przed nią i robił najczulsze miny. Gdy ją włożono pod kanapę, popetznął za nią na czworakach jak pies, odepchnąwszy pierwej czterech silnych mężczyzn, którzy chcieli go zatrzymać. A gdy nareszcie Palmieri schował ją, mówiąc, że umarła, młody człowiek wpadł w taką rozpacz, że tarzał się po podłodze i bił głową o ścianę⁵”.

Przywołane widowisko warto poddać analizie, korzystając z narzędzi zaproponowanych przez Jacka Wachowskiego⁶. Pokaz Palmieriego skierowany był do publiczności – wejście kosztowało pięć franków, a salę zapelniali „wizdowie starzy i młodzi, kobiety i mężczyźni, ubrani elegancko i bardzo zajęci profesorem Palmierim”. Relacja między performerem a publicznością prezentowała się jako wyjątkowo korzystna: wykonawcę można bowiem określić jako świadomego swoich działań, a publiczność jako funkcjonalną. Opisane widowisko bez wątpienia cechowała iterowalność (Palmieri organizował przecież swoje pokazy trzy razy dziennie), a także jasno określona delimitacja (przedstawienia trwały dwie godziny).

Szczególnie ciekawie prezentuje się opisany przez Prusa performans, jeżeli spojrzymy nań pod kątem naruszenia stanu równowagi oraz somatyczności. Oprócz performerera (Palmieri) i publiczności (między innymi Wokulski) mamy tu do czynienia z trzecią kategorią osób, które stanowiły media. W trakcie spektaklu stali się oni narzędziami w rękach głównego wykonawcy i to narzędziami nader nieświadomymi (świadomość bowiem posiadali jedynie na początku – przed wprowadzeniem w stan hipnozy). Ten niezwykły wymiar somatyczności powodował wyraźne zachwianie stanu równowagi oparty na niedoborze świadomości u mediów.

Na marginesie godzi się przypomnieć, że powieściopisarz przyjaźnił się z Julianem Ochorowiczem⁷, wybitnym uczonym, który przeprowadzał długotrwałe eksperymenty ze swoim medium – Stanisławą Tomczykówną⁸. Przyjaciel ten zresztą stanowił inspirację przy tworzeniu postaci Ochociego (*Lalka*).

Prus uczestniczył także w seansach Eusapii Palladino⁹, a interesujący opis seansu spirytystycznego znaleźć możemy w jego powieści *Emancypantki*. Jako medium występuje pani Arnoldowa. Jej pokazy są w powieści określane jako widowiska¹⁰. Przed jednym z nich spirytystka każe się związać, ażeby upewnić publiczność, że wyreżyserowane przez nią działania są sprawką duchów. Po seansie okazuje się, że na kartce, którą położono przed pozostającym w więzach medium, pojawił się portret zmarłej hrabiny Solskiej. Ma on stanowić dowód, że to właśnie duch hrabiny przemawiał przez usta Arnoldowej. Panna Brzeska pozostawia dla siebie spostrzeżenie, że rysunek ów spirytystka wykona-



Portret Juliana Ochowicza. Fot. Jan Mieczkowski [ca 1880]. Fotografia, BN. F. 2074. Reprodukacja cyfrowa: Zakład Reprografii i Digitalizacji Zbiorów Biblioteki Narodowej, 2009.

Tam gdzie nie dopomogły rytuały mające posłużyć uzdrowieniu ciała, pozostaje miejsce już tylko na rytuał służący jego pochowaniu. Przewiezienie zwłok Rozalki ma bardzo zwyczajną formę. Umieszczone w trumience ciało dziecka przewożone jest na chłopskim wozie, ciągniętym przez dwa woły. Z kolei w *Faraonie* po śmierci Ramzesa XII mają miejsce okazałe i niezwykle uroczyste. Z niecodzienną eksportacją zwłok mamy do czynienia w *Placówce*: „Maciek zmarł, jak siedział, i nie można mu było z powodu dużego mrozu ani rąk otworzyć, ani nóg wyprostować, więc włożono go na furę, jak był. I tak jechał, i tak zajechał do kancelarii gminnej, niby siedząc z dzieckiem na ręku, z głową opartą o tylną poręcz sanek, z twarzą zwróconą do nieba, jak gdyby, skończywszy z ludźmi rachunki. Bogu opowiadał swoje krzywdy i nędzę¹²”.

Na zamrożone zwłoki spoglądają zgromadzeni pod kancelarią gapie. Sottys opowiada im historię zamrożonego parobka, a słuchacze żegnają się, jęcząc bądź plują. Zachowanie Jaśka Grzyba, który z uśmiechem pali cygaro, dodatkowo narusza stan równowagi i w konsekwencji budzi niechęć zebranych.

Zawody – podpisy – przedstawienia

Zbigniew Raszewski, odwołując się do kategorii przebiegu i wyniku, podzielił widowiska na zawody, popisy i przedstawienia. W przypadku zawodów większy nacisk położony miał być na wynik, w przedstawieniach – na przebieg. Popisy miały stanowić grupę pośrednią¹³. Zarówno w *Lalce*, jak i w *Emancypantkach* pojawia się motyw pojedynku, a zatem widowiska¹⁴, w którego naturze leży współzawodnictwo, a którego istotnym elementem jest właśnie wynik. W *Lalce* Stanisław Wokulski zмага się z baronem Krzeszowskim, któremu celnym strzałem wybija zęb. W *Emancypantkach* Kazimierz Norzki zostaje pokonany przez niewprawnego w strzeleniu lekarza, czego o mało nie przytłacza życiem. W obydwu przypadkach pokonanych zaskakuje niespodziewany wynik. Krzeszowski zostaje raniony przez człowieka, którego jako kupca nie bardzo darzył szacunkiem. Norzkiego pokonuje człowiek, który tuż przed pojedynkiem gotowy był uciec. Analizując pojedynki w perspektywie performatywnej, nie sposób nie zwrócić uwagi na ich wymiar somatyczny. Ciała uczestników są nie tylko narzędziem działania, ale dostownie też ich celem. Do konwencji zdarzenia należy okaleczenie czy nawet śmierć któregoś z przeciwników.

30
KRYTYKA
ta wcześniej, gdy miała okazję przerysować wiszący na ścianie portret. Jakkolwiek widzowie chcą wierzyć, że podziwiają zdolności spirytystyczne, to w rzeczywistości mają do czynienia z pokazem zdolnej mistyfikatorki.

Wokół ciała

W utworach Prusa znajdujemy niepokoje dotyczące ludzkiej kondycji. Rozwijające się nauki przyrodnicze skłaniały do postrzegania ludzkiego ciała jako „fosfor, tłuszcz, żelazo i – nicłość”. Ta, powracająca w *Emancypantkach*, chemiczna wizja człowieka prześladowa bądź niepokoi rozliczne postaci. Badaczy zaś może skłaniać do studiowania tejszej wizji z perspektywy etnoscenologicznej. Jean-Marie Pradier w książce *Ciało widowiskowe*¹¹ analizuje teatry oraz dramaty starożytne, renesansowe i klasycystyczne, odwołując się do tego, jak w danych czasach pojmowano fizyczność. Wydaje się, że takie ujęcie owocne jest także w odniesieniu do utworów epickich. Zastosowanie go w odniesieniu do twórczości Prusa przyniosłoby z pewnością ciekawe efekty...

Ciało ludzkie pozostaje w jego utworach tajemnicą. Naukowe spojrzenie na fizyczność nie gwarantuje bowiem ulgi w cierpieniu. Umierającej Stelli nie pomaga kuracja winem, brat Madzi umiera, mimo że udał się do sławnego lekarza. Za to na migreny ciotki Gabrieli doskonale działa dotyk dłoni panny Brzeskiej. Z kolei uroki odczyniane nad tytułową bohaterką *Anielki* nie są w stanie ani pomóc, ani zaszkodzić chorej na malarię dziewczynce. Podobnie zresztą, jak terapia zastosowana przez uzdolnionego lekarza. W *Antku* chora Rozalka umiera z powodu „kuracji” polegającej na włożeniu jej do chlebowego pieca.

11

J. M. Pradier, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1997 (2e édition: 2000).
Wydanie polskie: *Ciało widowiskowe. Ethnoscénologie sztuk widowiskowych*, przeł. K. Bierwiaczonek, Warszawa 2012.

12

B. Prus, *Placówka*, Warszawa 1957, s. 448.

13

Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, s. 45.

Przykłady popisów, czyli pokazów umiejętności, łatwo znaleźć w *Faraonie*. W pałacowej sali, w obecności egipskich elit swoje zdolności prezentują „tancerki, gimnastycy, błazny, kuglarze i fecht mistrze”. W innym z kolei miejscu swoje umiejętności przedstawiają poskramiacze węzów.

Z popisami mamy do czynienia również w *Emancypantkach*. Dzięki dobroduszości panny Brzeskiej w jej rodzinnym Iksinowie zostaje zorganizowany występ prowincjonalnych artystów. Nadmierna ekspresja Sataniella powoduje, że występ nie zostaje odebrany jako popis umiejętności recytatorskich, ale jako prowokacja mająca na celu ośmieszenie obywateli małego miasteczka.

Część Prusowskich postaci regularnie bywa na przedstawieniach teatralnych. Mieszkająca z Solskimi ciotka Gabriela walczy z przepetniającą jej życie nudą, spędzając dni na wizytach, a wieczory w teatrze. Kazimierz Norzki najwyraźniej odwiedza także sceny ogródkowe. Kiedy widzi cierpiącego z zazdrości Korkowicza, komentuje, że wygląda on, „jakby uczył się roli Otella do teatryku na Pradze”. Przywołany na początku opis spektaklu w Teatrze Wielkim dobitnie ukazuje, że publiczność interesowała się nie tylko tym, co dzieje się na scenie. Widzowie bowiem przyglądali się także sobie nawzajem. Odczuta to również na własnej skórze Madzia, kiedy wybrała się z Solskimi na *Zemstę* graną w Teatrze Wielkim.

Niekiedy obserwacje mogły się wiązać w bardziej zawite układy. I tak panna Izabela podziwia Rossiego, a na nią spogląda Wokulski. Jego z kolei obserwuje Rzecki, który ma wrażenie, że pryncypał został przez Łęcką zahipnotyzowany. Stary subiekt jednocześnie zauważa, że nie tylko on spogląda na Wokulskiego, ale również czujni klakierzy. W centrum zainteresowania znajduje się więc Ernesto Rossi, ale jego występ staje się okazją dla całego tańcu kolejnych relacji. Kiedy bowiem Wokulski dostrzega zachwyt Izabeli, gładzi ręką swoje włosy, dając w ten

14

Wypada odpowiedzieć na ewentualną wątpliwość, czy pojedynek, w którym obok walczących uczestniczą jedynie sekundanci i lekarze, można traktować jako widowisko. Wydaje się, że do wspomnianych współuczestników w sposób oczywisty należy rola widzów.

15

B. Prus, *Lalka*, op. cit., t. II, s. 60.

16

Por. E. A. W. Budge, *Osiris and the Egyptian Resurrection*, P. L. Warner, London 1911.

Król Herihor z małżonką Nedżmet podczas modlitwy. Księga Umarłych Herihora; XXI dynastia, ok. 1070 p.n.e.; papirus malowany; Londyn, The British Museum



sposób znak klakierom. Wywołana przez nich owacja cieszy aktora, Łęcką oraz jej wielbiela, którego wpływu na klimat spektaklu nie sposób nie docenić. Mimo że pan Rzecki wolałby w teatrze występować jedynie w roli obserwatora, to sam – głównie z powodu staroświeckiego ubrania – stał się przedmiotem obserwacji. Możemy nawet powiedzieć, że wbrew swoim chęcią stał się widowiskiem: „Tymczasem sala zapetniała się, a widok pięknych kobiet, zasiadających w łóżach, do reszty orzeźwił pana Ignacego. Stary subiekt wydobył nawet małą lornetkę i zaczął przypatrywać się fizjognomiom; przy tej okazji zrobił smutne odkrycie, że i jemu przypatrują się z amfiteatru, z dalszych rzędów krzesel, ba! Nawet z łóż... Gdy zaś przeniósł swoje zdolności psychiczne od oka do ucha, pochwycił wyrazy latające jak osy”¹⁵.

Performanse egipskie

Z różnymi widowiskami mamy do czynienia w *Faraonie*. Obok przywołanych już opisów pogrzebu czy występów sztukmistrzów uwagę zwraca opis wielkich manewrów wojskowych. Intrygująco przedstawia się już sama wędrówka sztabu, skoro dowódcy niesieni są w lekykach, a w wozach dostrzegamy tancerki i śpiewaczki, które wieczorem urządziły spektakl dla wojska. Urzeczone zresztą niecodziennymi okolicznościami tego przedstawienia, „oświadczyły, iż odtąd będą występować tylko w pustyni”.

Uwagę czytelnika przykuwa również wjazd asyryjskiego dostojnika, Sargona. Prus przed naszymi oczyma rozciąga isticie teatralny orszak składający się z różnych formacji piechoty i kawalerii, za którymi jadą wozy, niesione są lekyki, a także kroczą słonie. Osobną grupę stanowią widowiska organizowane przez kapłanów¹⁶. Ramzes XIII przywoływał w pamięci przedstawienia z udziałem świętego wotu Apisa czy też ukazujące walkę Seta z Ozyrysem. Te spektakularne działania, jak dobrze pamiętał fa-

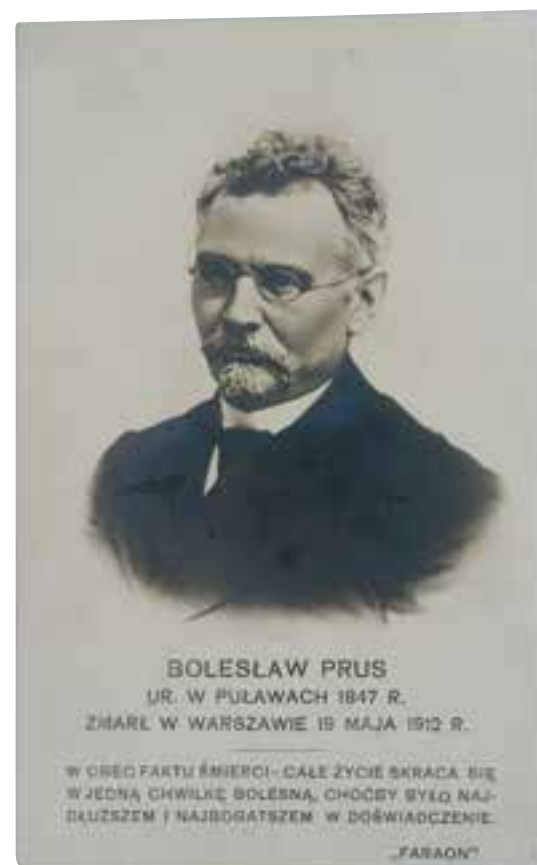
raon, stanowiły potężne narzędzie kapłanów. Lud bowiem widział w nich nie teatralną fikcję, ale prawdziwe działania bogów.

W tym kontekście szczególnie interesująca wydaje się scena całkowitego zaćmienia słońca. Dzięki pomysłowości arcykapłana Herhora widowisko naturalne zostało przekształcone w performans. Kiedy zbuntowany lud atakuje świątynię, arcykapłan oddaje ją pod opiekę bogów, a tajemniczy i potężny głos obwieszcza odwrócenie się słońca od grzesznych mieszkańców Egiptu. Następuje zaćmienie, a zgromadzonych ogarnia groza. Herhor prosi Ozyrysa, by okazał Egipcjanom miłosierdzie. Nadludzki głos zapowiada, że czyni to po raz ostatni i na niebie znowu zaczyna jaśnieć słońce. Ponad murami widać Herhora z rękoma wzniesionymi ku niebu. Jakkolwiek to tylko pozór, że to on sprawił powrót jasności, to jest z kolei faktem, że przy pomocy tego performansu zdołał pokonać faraona.

Nawet tak pobieżny przegląd twórczości powieściopiskarskiej Bolesława Prusa pozwala dostrzec w niej niezwykle rozbudowaną sferę performatywną. Ta umiejętność przedstawiania widowisk nie powinna zaskakiwać u mistrza realistycznej prozy, a zarazem teatromana zajmującego się krytyką teatralną. Z całą pewnością ów performatywny wymiar powieści Prusa okazał się atrakcyjny dla ludzi teatru i filmu. Jego utwory przerabiano bowiem na sztuki teatralne, jak również na cieszące się dużą popularnością filmy. Widowiskowy potencjał zawarty w powieściach lśni na ekranie i scenie pełnym blaskiem.

Bolesław Prus [...]. 1905. Fotografia, BN, F. 27051. Reprodukacja cyfrowa: Zakład Reprografii i Digitalizacji Zbiorów Biblioteki Narodowej, 2008.

Patryk Kencki – doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk i sekretarz redakcji „Pamiętnika Teatralnego”. Adiunkt na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Sekretarz Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru.



d13

tekst: Mirosław Bałka

zdjęcia: Prot Jarnuszkiewicz

Fridericianum (fot. 1) puste, obiektywne, przestrzenie lekko dotykane wiatrem, którego źródło pozostaje tajemniczo ukryte. Zefirek w kilku salach kwatery głównej dOCUMENTA (13) to działanie **Ryana Gandera (fot. 2)**. Przyjemnie niezobowiązujące. W lewym skrzydle budynku gabłota z listem Kaia Althofa (**fot. 3**) do kuratorki documenta Carolyn Christov-Bakargiev. W prawym rzeźba **Julio Gonzaleza** z 1937 roku *Homme gothique* skromnie ustawiona przy ścianie. Obok zdjęcie pokazujące, jak ta praca była eksponowana w 1959 roku w czasie Documenta 2. Dokładnie w tym samym miejscu.

Transparentność, uczciwość wobec przestrzeni to pierwsze myśli, które pojawiają się w salach Fridericianum. Towarzyszy im lekka obawa: Gdzie więcej sztuki?

Okazuje się, że doświadczenie pustki przydaje się, gdy docieramy do Rotundy, sali nazwanej Mózgiem wystawy. Tam horror vacui (**fot. 4**).

Przygotowania do wystawy to pięcioletni proces. Źródeł inspiracji było wiele. W **Mózgu** znajdziemy oryginalne lampy Giorgia Morandiego. Obok obraz te lampy przedstawiający. Flakonik i puderniczkę **Ewy Braun** i zdjęcia **Lee Miller** z 1945 roku, wyjaśniające ich pochodzenie. Miller, wtedy żołnierz – reportażysta armii amerykańskiej, biorąca kąpiel w wannie państwa Hitler. Obok zdjęcie zachudzonych więźniów wyzwolonego obozu w Dachau, też jej autorstwa. Trochę dalej znany metronom Mana Raya. Oko w metronomie to zdjęcie oka Lee Miller. Kamienie **Giuseppe Penone** – prawdziwy, wydobyty z rzeki i jego kopia, wykonana z marmuru karraryjskiego. "Cegtoradio", czyli symbol czechosłowackiego poczucia humoru z czasu inwazji 1968 roku. Notes z rysunkami **Wiaczesława Akhunowa**. Łowcy mgieł podróżujący po świecie. Zdjęcie stawu/dziury po bombie z czasów wojny wietnamskiej. List artysty, który w 1978 roku deklaruje zaprzestanie uprawiania sztuki. Ciasno i dużo emocji. Czy to Mózg czy raczej **Serce**?

Wystawienniczo ciekawiej robi się w pozostałych salach, które przypisane są jednemu lub maksymalnie dwóm artystom. Chociaż nie zawsze koncepcje sąsiadujących ze sobą artystów są trafione. **Charlotte Salomon (fot. 5)** to wielkie odkrycie tej wystawy. Niemiecka artystka, Żydówka zamordowana w Auschwitz w 1943 roku w wieku 26 lat. Jej wzruszający i urzekający obrazem i słowem dziennik "Leben? Oder Theater?" zupełnie niepotrzebnie uzupełniono niby podobnymi pracami artystki egipskiej Anny Boghiguian. Czyżby postawiono pogodzić Żydów i Egipcjan?

Korbinian Aigner, eksperymentator, papież niemieckiego sadownictwa, wciąga w swoje prawie 50-letnie studia nad formą jabtek. Wśród nich KZ-3 namalowane w Dachau. KZ to zaszyfrowana nazwa obozu koncentracyjnego.

W sali obok inny eksperymentator. Elektronik wiedeński **Anton Zeilinger** i jego modele wciągające mitośników teleportacji.

Alighiero Boetti reprezentowany jest *Mappą* z 1971 roku, a jego projekt *One Hotel* zrealizowany w Kabulu jest punktem odniesienia nie tylko dla kuratora wystawy, ale wielu młodszych artystów, m.in. Mario Garcii Torresa, który wysyła wymyślone fakty do Boettiego (fot. 6), niby w desperackiej próbie odnalezienia *One Hotel*. Jego slajdowisko natomiast nie jest ani odkrywczym, ani przekonującym.

Dobrze podejmuje dialog swoją tkaniną **Goshka Macuga**. Olbrzymi kolaż 5 x 17 m przenosi nas do Kabulu, a może raczej przenosi Kabul do Kassel. Poziom artystyczny rekompensuje **Ida Applebroog** (rocznik 1929), którą charakteryzuje pełen wigor, sensualność i inteligencja. Rysunki, obrazy, stopy grafik do wzięcia. Klasyczna skromność i zwięzłość wypowiedzi **Fabia Mauri** działa we współczesnym świecie, pomimo mijających lat.

A dalej w salach Fredericianum natknijemy się na dwie muchy tse-tse udostępnione przez tajskiego artystę Pratchayę Phinthongę i nazwane *Sleeping Sickness*. Według katalogu są wypowiedzią na temat manipulowania umiarkowaniem w Afryce. Do północnej Afryki przenosi nas projekt *The Repair from Occident to Extra Occidental Cultures* **Kadera Attii** (fot. 7), algierskiego Francuza. Attia zestawia fotografie żołnierzy europejskich po przebytych operacjach plastycznych z czasów pierwszej wojny światowej z maskami i rzeźbami sztuki afrykańskiej. Mimo przetadowania sali wielką ilością obiektów, projekt intrygujący i niepokojący. Nie można tego powiedzieć o naiwnych minimalistycznych niby betonowych interwencjach rzeźbiarskich Renaty Lucas w różnych miejscach i obiektach Kassel.

Kabul, Kair i Banff w Kanadzie to miejsca partnerskie dOCUMENTA (13).

Przenosząc się trochę bliżej, do **Neue Galerie**, wciągności zostajemy w świat zdjęć wyciętych z amerykańskiego magazynu „Life” z lat 1935 – 1985 (fot. 8). Las papierowych postaci potoczył i wymieszał **Geoffrey Farmer**. Kawał historii świata widzianej z perspektywy Białego Człowieka. Obok zbiór pieśni i piosenek *100 songs for 100 days* **Susan Hiller**. Utwory z przeszłości dalszej i bliższej towarzyszące aktywnym ruchom społecznym i politycznym ludzkości całego świata. Grająca szafa oferuje również odstuchanie *Warszawianki*. Film **Waela Shawky'ego** *Cabaret Crusaders* skutecznie koryguje nasz europejski punkt widzenia na chrześcijańskie krucjaty. Okazuje się, że sfilmowany teatrzyk lalek może być też ostrym narzędziem krytycznym. Są również tępe narzędzia krytyczne, na przykład kolekcja osiołków Sanji Ivekovic. Słynne zdjęcie ostatecznie zamkniętego za drucianym ogrodzeniem i pilnowanego przez żołnierza Wehrmachtu zachowało swoją przerażającą moc, ale dobudowana do niego aranżacja chorwackiej artystki przeraża swoją naiwnością.

A w **Muzeum Braci Grimm**, nic nie przeraża. Rozważania Nedko Solakova na temat rycerstwa, rozgadane i nudne. Niestety nudny też sposób ekspozycji dorobku braci Grimm. Trudno uwierzyć, że tu mieszkali autorzy *Jasia i Małgosi*, *Czerwonego Kapturka* czy *Czterech muzykantów z Bremy*.

W **documenta-Halle** duży samolot jest duży (fot. 9). Dużo też Gustava Metzgera.

W **Ottoneum** ciekawymi eko spostrzeżeniami dzieli się **Maria Thereza Alves**, a **Toril Johannessen** wciąż w świat nauki.

Temat ten jest również eksponowany w **Orangerie**. Listy mitosne oldschoolowego komputera udostępnione przez **Davidę Linkę** (fot. 10) dobrze współgrają z historyczną ekspozycją tego miejsca, gdzie uwagę widzów najbardziej przyciąga dyscyplinujące przestrzeń wahadło Foucaulta.

Dyscyplina artystyczno-przestrzenna panuje na dworcu kolejowym **Hauptbahnhof**. *Chimaterization* – solidna instalacja dźwiękowa **Floriany Heckera** oparta jest na tekście irańskiego myśliciela Rezy Negaratamiego, czytany przez narodościowo i kulturowo obce postaci, na przykład Andreasa Huyssena, Joan Jonas. Pracy można wysłuchać na www.d13.documenta.de. Dźwięk to również tworzywo **Susan Philipsz**, która wyprowadza widza/słuchacza na koniec peronu, w miejsce pozornie puste (fot. 11). Z głośników zamocowanych na słupach trakcji elektrycznej docierają dźwięki *Study for Strings* Pavla Haasa z 1943 roku. Dźwięki proste niepozostawiające nas obojętnymi na historię i cierpienie człowieka. Egzystencjalny ból towarzyszy filmowej opowieści *Secretin* **Williego Doherty**. Obrazy nieuchronnego odejścia, jak *Ziemia jałowa* T. S. Elliota, pytają o sens życia.

Ten problem pojawia się również w video *Raptor's Rapture*, które **Allora & Calzadilla** prezentują w starym schronie przeciwlotniczym. Sęp przysłuchuje się prostym dźwiękom granym na flecie zrobionym z kości innego sępa 35 tysięcy lat temu. Tej ciemnej strony świata nie doświadczymy niestety w ciemnej przestrzeni Tino Seghala, gdzie wynajęci aktorzy próbują nas dotykać różnymi dźwiękami.

Inteligentne i artystycznie mocne są dotknięcia w pracy/przestrzeni video **Gerarda Byrne'a** w Sali Balowej Hotelu Grand City, zabiegi rzeźbiarskie **Theastera Gatesa** w squalu Huguenot House (fot. 12), czy pełne niepokoju górskie pejzaże rysunkowe, wykonane kredą na czarnych tablicach przez **Tacitę Dean** w Ex-Finanse Building przy Spohrstrasse 7 (fot. 13).

Documenta to również prezentacje w **Parku Karlsruhe** (fot. 14).

Mnóstwo pawilonów z bardzo różnymi ofertami artystycznymi. Oprócz pawilonów interwencje bezpośrednie w strukturę parku. Ciekawie zagospodarowany *Compost Site* **Pierre'a Huyghe'a**, podejmujący problem parku i rzeźby. Zamieniający figuratywną rzeźbę w miejsce aktywne – ul dla pszczoł. W innej części parku instalacja dźwiękowa Janet Cardiff i George'a Bures Millera (fot. 15) straszy wiewiórki i inną zwierzynę. Natura jest bardziej wymagająca i brutalna wobec wystawianych w niej obiektów, niż w miarę bezpieczne, nawet te do prezentacji sztuki niekoniecznie stworzone, budynki.

Kuratorka d13 **Carolynę Christov-Bakargiev** stwierdziła, że do wystawy zaprosiła nie dzieła, lecz artystów. I to artyści są chyba siłą tych documenta. Ich indywidualne gesty, a nie programowe deklaracje. W wielości i różnorodności tych gestów tkwi pozytywna energia d13 (fot. 16).

Mirostawa Bałki – rzeźbiarz, zajmuje się również rysunkiem i filmem eksperymentalnym. Członek Akademii Der Kunste w Berlinie. Prowadzi Pracownię Działań Przestrzennych na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Prot Jarnuszkiewicz – dr hab. prof.ASP. Fotograf, reżyser światła. Prowadzi Pracownię Narracji Fotograficznej na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie







foto. 7



foto. 8









foto. 15



foto. 16



Lidia Klein

13. MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA ARCHITEKTURY LA BIENNALE DI VENEZIA

COMMON GROUND

Tegoroczne Biennale, którego kuratorem był brytyjski architekt David Chipperfield, trudno określić jako kontrowersyjne, zwłaszcza pamiętając przedostatnią edycję – *Architecture Beyond Building*, która wzbudziła szeroką dyskusję dotyczącą granic architektury i tego, w jak różne sposoby może być ona rozumiana. Hasłem przewodnim tegorocznej wystawy było *Common Ground* [wspólny grunt], co – w intencji Chipperfielda – miało być próbą stworzenia przeciwwagi dla dominującego dyskursu architektonicznego „skupionego na jednostce, przywileju, na spektakularnym i niezwykłym”.

Wartości te, zdaniem kuratora, prowadzą do „przeoczenia tego, co zwyczajne, spoteczne, wspólne. [...] Biennale widzę jako możliwość zachęcenia moich kolegów do ustosunkowania się do poglądu mówiącego o tym, że niedawna produkcja architektoniczna została zdominowana przez obraz, formalizm i nowość”¹. Rzeczywiście, choć w przygotowanej przez Chipperfielda wystawie w Arsenale nie brakuje wielkich nazwisk, architekci w większości zrezygnowali z celebryckich manifestacji i demonstracji swojej rynkowej pozycji. Za najlepszy spośród prezentowanych na wystawie głównych projektów uznany został *Torre David / Gran Horizonte*². *Torre David* to nieoficjalna nazwa *Torre Confinanzas* – nieukończonego wieżowca w Caracas, obecnie funkcjonującego jako „wertykalny slums”, pełen spontanicznie powstających sklepów i restauracji. Budynek, będący „symbolem porażki neoliberalizmu”³, został zaprezentowa-



Pawilon austriacki. *Hands have no tears to flow*, komisarz: Arno Ritter

1

D. Chipperfield (red.), *Common Ground: A Critical Reader*, Marsilio Editori, Venezia 2012, s. 13.

2

Torre David / Gran Horizonte, Urban-Think Tank (Alfredo Brillembourg, Hubert Klumpner) oraz Justin McGuirk i Ivana Baana (zdjęcia).

3

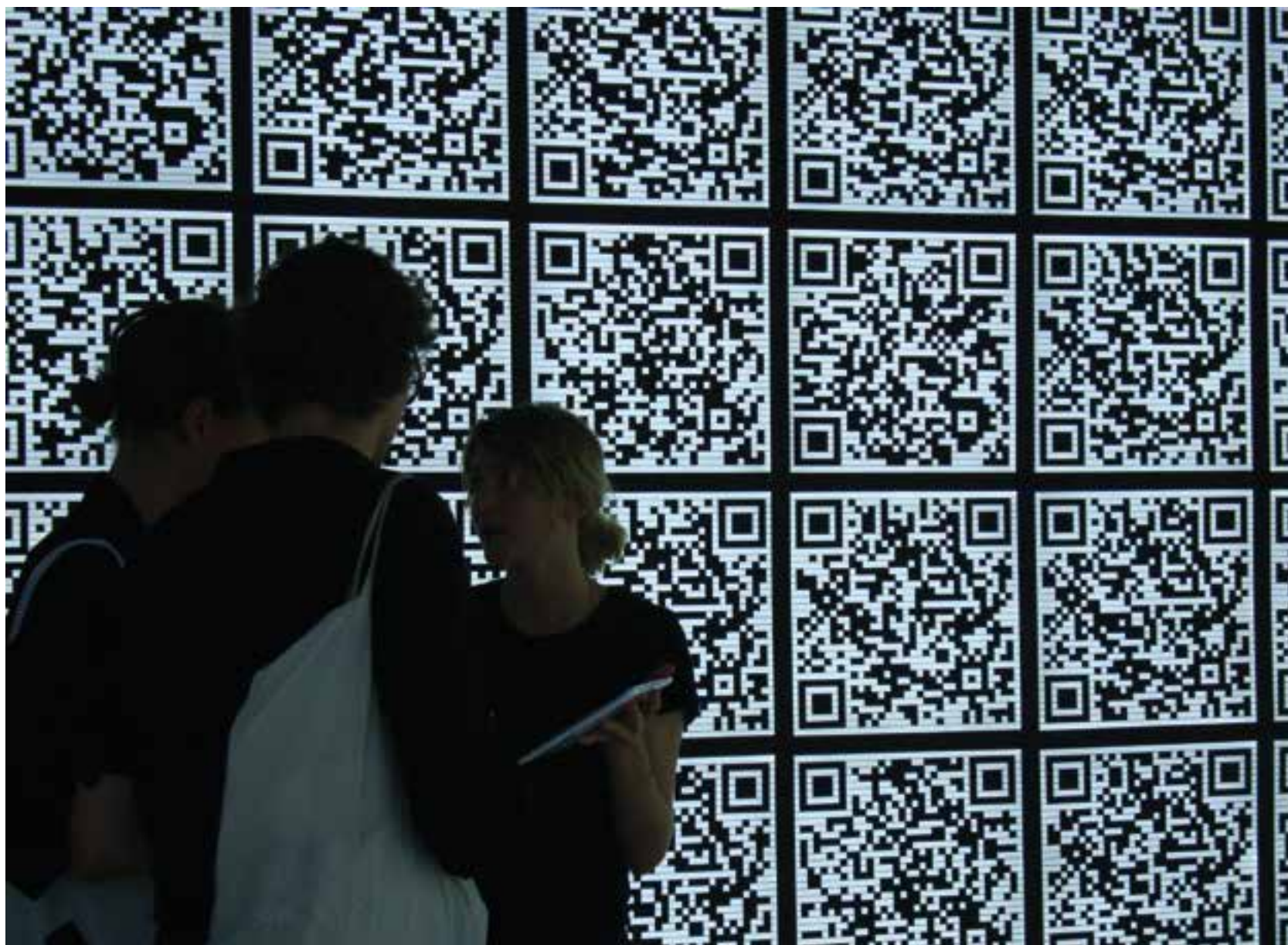
D. Chipperfield (red.), *Common Ground: 13th International Architecture Exhibition. La Biennale di Venezia*, Marsilio Editori, Venezia 2012, s. 154.

4

Metavilla, komisarz: Francis Lacloche, idea: Patric Bouchain i grupa EXYZT.

5

Reduce/Reuse/Recycle – Architecture as Resource, kurator i komisarz: Muck Petzet.



Pawilon rosyjski, *i-city*, komisarz: Grigory Revzin, kurator: Sergei Tchoban

6

Possible Greenland, komisarz: Kent Martinussen, kuratorzy: Minik Rosing, NORD Architects Copenhagen.

7

Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers, komisarz: Hanna Wróblewska, kurator: Michał Libera, idea: Katarzyna Krakowiak&Michał Libera.

8

One vs. Hundred, komisarz i kurator: Igor Marič.

9

Hands have no tears to flow, komisarz: Arno Ritter.

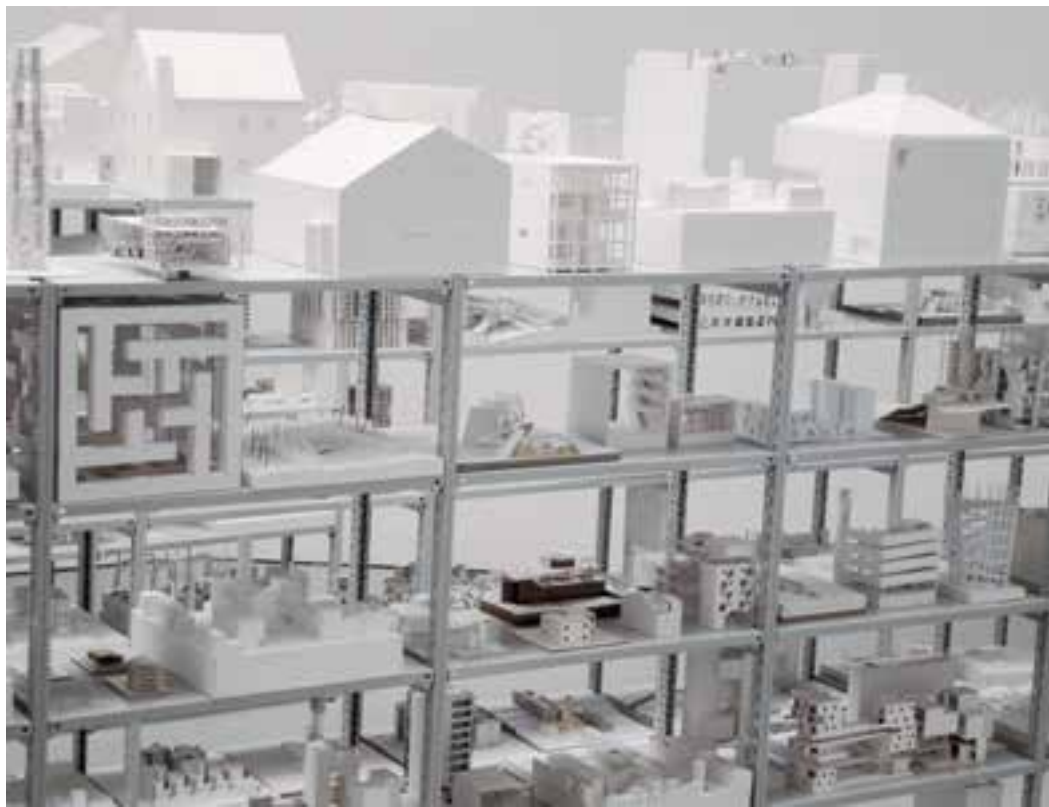
10

Chipperfield [red.], *Common Ground: 13th...*, s. 258.

ny w formie zdjęć oraz baru, w którym zwiedzający wystawę mogli zamówić południowoamerykańskie potrawy i napoje. Dzięki temu *Torre David* nie był jedynie zapośredniczonym przez wizualizacje martwym obiektem przeznaczonym do oglądania. Do Arsenatu przeniesiono nie tylko informacje o *Torre David* i wizualizacje budynku, ale także doświadczenie, jakie jest istotą tej przestrzeni – spontanicznie powstającej, efemerycznej wspólnoty i miejsca spotkań. Pomysł ten nie pojawia się na Biennale po raz pierwszy – podobna idea towarzyszyła między innymi pawilonowi francuskiemu w 2008 roku⁴. Jednak wydaje się, że to krytyczny potencjał *Torre David / Gran Horizonte* decyduje o sile tej propozycji i odróżnia ją od podobnych zamierzeń.

Tegoroczne wystawy w pawilonach narodowych miały w większości charakter tradycyjnie architektoniczny, co być może jest odpowiedzią na krytykę – stale obecną, a dająca się słyszeć zwłaszcza podczas edycji w 2006, 2008 i 2010 roku – zbytniego zbliżania się Biennale Architektury do Biennale Sztuki. Wiele pawilonów było solidnie przygotowaną analizą konkretnych problemów architektonicznych czy przestrzennych, tak jak w przypadku poświęconego zrównoważonej architekturze opartej o zasady świadomego wykorzystania surowców pawilonu

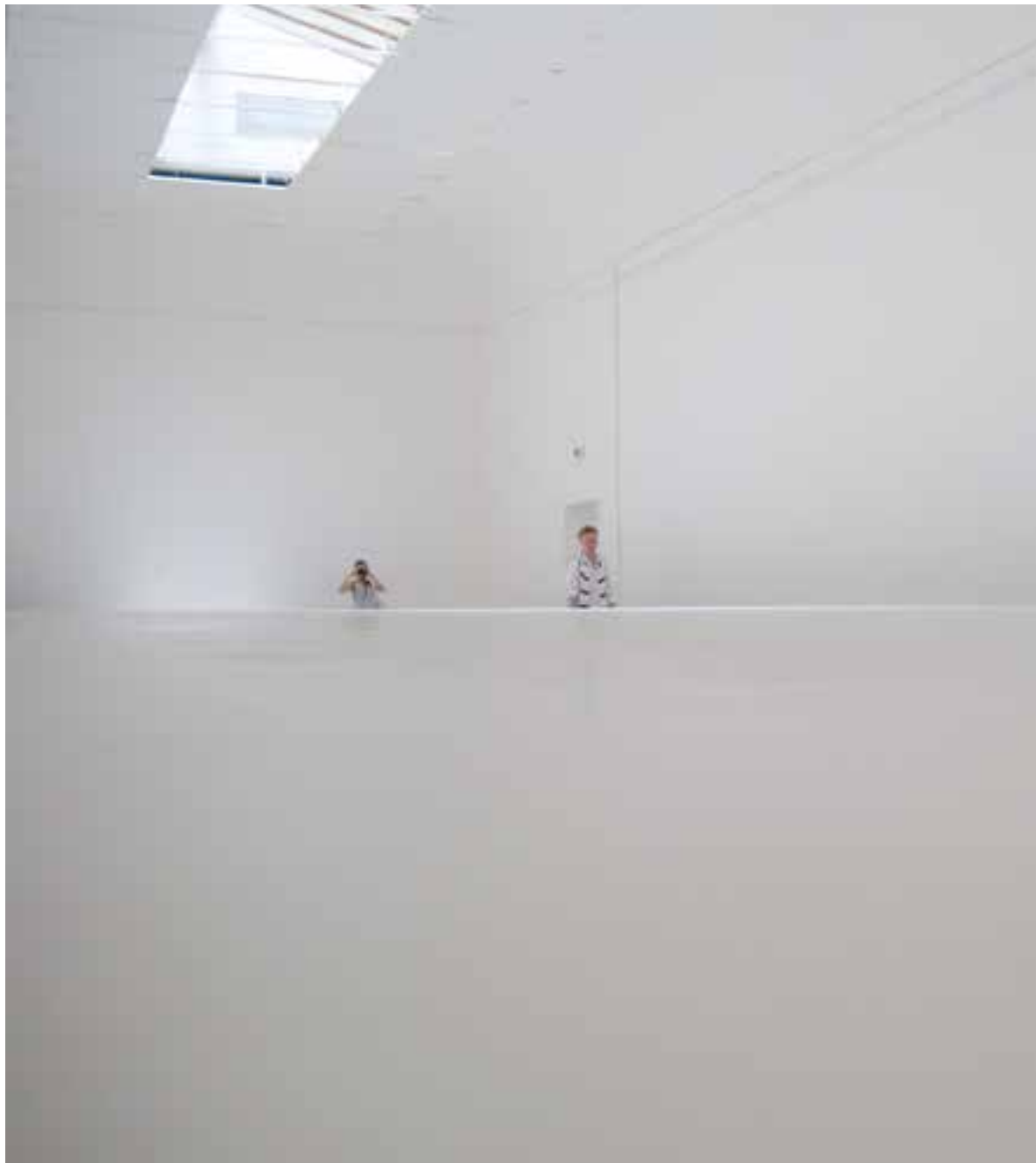
niemieckiego⁵ czy pawilonu duńskiego skupionego wokół możliwości rozwoju Grenlandii⁶. Na tym tle szczególnie wyróżniły się trzy pawilony – polski⁷, serbski⁸ oraz austriacki⁹. Serbska interpretacja *Common Ground* to prosty, biały stół zajmujący niemal całą przestrzeń ekspozycyjną. Ten minimalistyczny gest miał być bezpośrednim komentarzem do tematu zaproponowanego przez kuratora tegorocznej edycji. Twórcy ekspozycji piszą: „Poprzez zaprzeczenie lub odwrócenie skali chcieliśmy zaprowadzić obiekt do jego ekstremalnego znaczenia, które jest uniwersalne, niepodzielne, rzeźbiarskie, banalne. [...] Nasza interpretacja *Common Ground* została zredukowana do następujących terminów: common – całość, to, co niepodzielne, coś, co jest do zrozumienia, codzienne, zwyczajne; ground – podstawa, miejsce, teren, pole¹⁰. Choć propozycja ta może być oceniona jako banalna, wydaje się, że twórcom zarówno w tych prostych hasłach, jak i w zrozumiałym bez dodanego komentarza przedmiocie ustawionym w pawilonie udało się uchwycić istotę przesłania Chipperfielda. Austriacy natomiast zdecydowali się podjąć niezwykle eksploatowany w dyskursie architektonicznym ostatnich lat problem „przyspieszonego rozwoju technologicznego w minionych dekadach i związanych z tym naukowych obserwacji,



Pawilon węgierski, *Spacemaker*, komisarz: Gábor Gulyás, kuratorzy: Balint Bachmann, Marko Balazs

zwłaszcza w »przetwarzaniu« i »formowaniu« ludzkiego ciała przez medycynę i nauki ścisłe¹¹. Dzięki sposobowi prezentacji (oniryczne projekcje ludzkich figur wyświetlane wewnątrz pawilonu) oraz wprowadzeniu literackiego kontekstu (inspiracją było opowiadanie *Allal* Paula Bowlesa) pawilon daleki był od dostowności i stanowił poetycką, intrygującą całość.

Wiele pawilonów dostarcza cennej lekcji jak pokazywać i wystawiać architekturę. Na uwagę zasługują nie tylko niekonwencjonalne rozwiązania ekspozycyjne, mające zaangażować widza w monotony przegląd projektów (jak w przypadku Stanów Zjednoczonych), ale również świetnie przygotowane, klasyczne wystawy architektoniczne. Przykładem może być wspomniany już pawilon niemiecki, którego projekt wystawienniczy został opracowany przez Konstantina Grcica i Olivię Herms, a także pawilon Wenecji¹², prezentujący projekty kościołów XVIII-wiecznego architekta Nicholasa Hawksmoora, ucznia Christophera Wrena. Propozycja Mostafawiego, wystawa oparta na klasycznym schemacie plansz i modeli, wydaje się ryzykowna na przesyconym technologicznymi nowościami i spektakularnymi rozwiązaniami Biennale. Mimo sięgnięcia jedynie po konwencjonalne strategie ekspozycyjne (czarno-białe fotografie i trójwymiarowe modele) dzięki doskonałemu operowaniu światłem i przestrzenią udało się stworzyć imponującą całość i jedną z najciekawszych wystawienniczo propozycji. Niektóre pawilony, podobnie jak podczas poprzednich edycji, tematem swoich wystaw uczyniły problem pokazywania i reprezentowania architektury. Przykładem jest ekspozycja węgierska¹³. Jej tematem był architektoniczny model jako „symbol architektonicznej złożoności, w której praktyczna strona realizacyjna spotyka intelektualny ładunek architektury”¹⁴. Dla wielu obserwatorów wybór zwycięskich pawilo-



11

www.dezeen.com/2012/09/03/austrian-pavilion-at-venice-architecture-biennale-2012/
(data dostępu 15.10.2012).

12

Nicholas Hawksmoor: Methodical Imaginings, Kurator: Mohsen Mostafavi.

13

Spacemaker, komisarz: Gábor Gulyás, kuratorzy: Balint Bachmann, Marko Balazs.

14

Chipperfield, *Common Ground*, *13tb...*, s. 206.

15

i-city, komisarz: Grigory Revzin,
kurator: Sergei Tchoban.

16

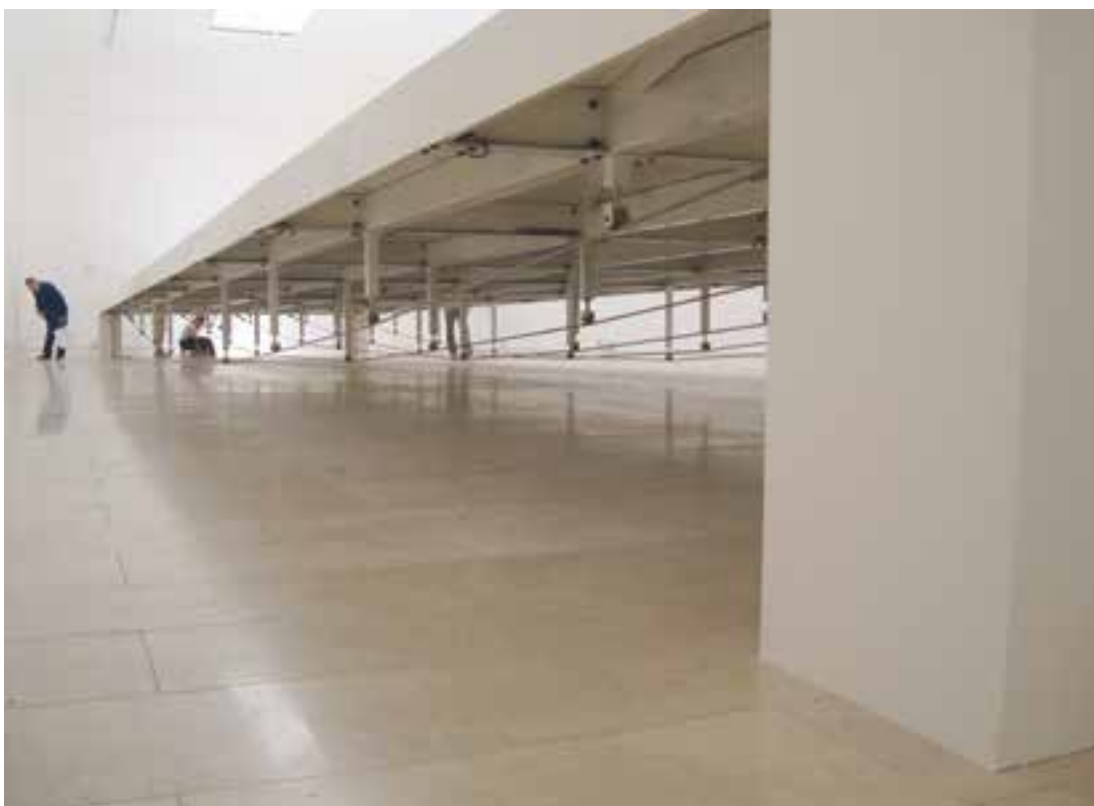
*Spontaneous Interventions:
Design Actions for the Common
Good*, komisarz i kurator: Cathy Lang Ho,
kuratorzy: Ned Cramer, David
van der Leer.

17

[www.labiennale.org/en/architecture/
news/29-08.html](http://www.labiennale.org/en/architecture/news/29-08.html) [data dostępu
15.10.2012].

18

[www.labiennale.org/en/architecture/
exhibition/13iae/](http://www.labiennale.org/en/architecture/exhibition/13iae/) [data dostępu
15.10.2012].



Pawilon serbski, *One vs. Hundred*, komisarz i kurator: Igor Marič

Pawilon serbski, *One vs. Hundred*, komisarz i kurator: Igor Marič

nów okazał się zaskoczeniem. W tym roku, oprócz nagrody głównej, zdecydowano się przyznać trzy wyróżnienia. Otrzymały je, oprócz pawilonu polskiego, Rosja¹⁵ i Stany Zjednoczone¹⁶. Ściany, sufit i podłoga z pawilonu rosyjskiego zadrukowane były w całości kwadratami kodów QR. Odwiedzający otrzymywali iPady, przy pomocy których skanowali kody i odczytywali zapisane w nich informacje – wizualizacje i opisy centrum innowacji Skolkovo, które ma powstać pod Moskwą. Wydaje się dyskusyjne, czy taki sposób ekspozycji jest uzasadniony czymś więcej niż tylko ekscytacją (nie tak przecież nową) technologią. Co więcej, zwiedzający Biennale wpatrzeni w swoje ekrany wydawali się raczej zaprzeczeniem idei poszukiwania wspólnego gruntu, tak podkreślanej przez Chipperfielda. Pawilon Stanów Zjednoczonych wypetniony był planszami z matymi działaniami architektonicznymi i artystycznymi w przestrzeni, z których każdy był odpowiedzią na konkretny problem, jak monotony charakter zabudowy czy brak terenów zielonych. Gęstość ekspozycji i ilość prezentowanych informacji sprawiała, że jej doświadczanie było bliskie lekturze książki. Być może dlatego kuratorzy zdecydowali się na rozwiązanie angażujące widza. Po pociągnięciu w dół planszy prezentującej wybrany projekt, zwiedzający odkrywali poruszający się w górę, potężny z planszą, ciężarek z hasłem-problemem. Złotego Lwa otrzymał pawilon japoński, w którym zaprezentowane zostały projekty domów dla ofiar trzęsienia ziemi i tsunami w 2011 roku. W uzasadnieniu tego wyboru jury podkreślało istotność tematu oraz sposób prezentacji, zrozumiałej dla szerokiej publiczności¹⁷.

Mówiąc o głównych problemach, na jakie starato się odpowiedzieć tegoroczne Biennale, Chipperfield wymieniał „brak zrozumienia, jaki daje się zaobserwować między profesją architektury a społec-

zeństwem”¹⁸ i wskazywał możliwość interpretacji *Common Ground* jako platformy łączącej te dwa światy i pozwalającej im się spotkać. Jest dyskusyjne, czy cel ten udało się zrealizować w ramach trzynastej edycji. Trudno byłoby jednak tego oczekiwać. *Common Ground*, podobnie jak poprzednie edycje, w istocie funkcjonuje jako miejsce spotkań, choć nie pomiędzy światem architektów i użytkowników, ale osób profesjonalnie zajmujących się architekturą. Biennale, przynajmniej w aktualnej formule elitarnego festiwalu, nie dostarcza rozwiązań faktycznych problemów. Bardziej niż wytyczanie nowych ścieżek, jego specyfiką jest opisywanie, a nawet petyfikowanie, tendencji i problemów, jakie daty się zauważyć w dyskursie architektonicznym ostatnich lat. W przypadku *Common Ground* jest to zmęczenie „ikonizacją” architekturą i koncentracją na spektakularnych, jednostkowych budowlach. Wydaje się jednak, że odpowiedzi na ten, zauważony nie tylko przez Chipperfielda, kryzys architektury należy jednak wypatrywać bardziej ze strony krytycznych inicjatyw architektonicznych i praktyk kuratorskich niż statecznego weneckiego Biennale.

Fot. archiwum autorki

Lidia Klein – kończy doktorat poświęcony relacjom architektury współczesnej i nauk biologicznych. Stypendystka Fundacji Fulbrighta (2010/11, Duke University) i Fundacji Nauki Polskiej (program FNP START, 2012). Współredaktorka antologii tekstów towarzyszącej wystawie w Pawilonie Polonia podczas 13. Międzynarodowej Wystawy Architektury Współczesnej w Wenecji. Jest wykładowcą na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie.

KULTURA MIEJSCA

Wojciech Włodarczyk

Dzisiejsze spotkanie inauguracyjne nowego wydziału jest wydarzeniem znaczącym dla naszej uczelni artystycznej z co najmniej kilku powodów.

Jak wiadomo akademie sztuk pięknych, których początki sięgają wieku XVI, tak naprawdę miały dwa ważne momenty w swojej historii. Pierwszy to Oświecenie, a dokładniej druga połowa wieku

swoimi prawami, ale przede wszystkim, że ma do swej dyspozycji właściwe sobie, tworzone właśnie instytucje: muzea, wystawiennicze salony, rodzącą się krytykę artystyczną i teoretyczne zaplecze w postaci Baumgartenowskiej estetyki i Winckelmannowskiej historii sztuki. W dziejach porennesansowej ery sztuki – żeby przywołać tu Hansa Beltinga – to moment zasadniczy. Nowy paradygmat autonomii sztuki i nowoczesny światopogląd (wolność, postęp, autentyczność, czy nowa koncepcja podmiotu, żeby tylko przywołać te najoczywistsze) spłoty się w nierozdzielny do dziś węzeł.

Nasza akademia, której rodowód ze względu na naszą polityczną historię jest skomplikowany i przerywany, ma w XVIII wieku jedno ze swoich dwóch źródeł. W 1766 roku Marcello Bacciarelli przedstawił



XVIII. Nastąpił wówczas gwałtowny rozwój tego typu uczelni. Do połowy wieku było ich w Europie, i tylko w Europie, zaledwie kilka. Na początku XIX możemy doliczyć się ponad setki i w tym jednej za Atlantykiem, w Meksyku. Zasadniczo nie różniły się od wzorca, czyli XVII-wiecznej francuskiej *L'Académie royale de peinture et de sculpture*. A więc zaadaptowały jej strukturę, wykształcone i panujące tam zasady naboru, etapy i wzorce nauki, egzaminy i system nagród. Ale ówczesny, XVIII-wieczny gwałtowny rozwój akademii związany był z szerszym projektem, projektem nowoczesności. Nie tylko z przeświadczeniem, że sztuki można w mniejszym lub większym stopniu nauczyć (pamiętajmy, że to czas panowania estetyki neoklasycyzmu, dominacji rysunku i kompozycji nad kolorem) bo sztuka jest obszarem autonomicznym kultury rządzącym się

królowi projekt *L'Académie des beaux arts*. Ciągłość tego projektu, bardziej personalna niż instytucjonalna, wiedzie nas poprzez Oddział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego, Szkołę Sztuk Pięknych, Klasę Rysunkową Wojciecha Gersona, aż po międzywojenną Miejską Szkołę Sztuk Zdobniczych i Malarstwa i wreszcie powojenną Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych im. Cypriana Norwida. W 1950 roku szkoła ta mocą stalinowskich decyzji została połączona z drugą, równoległą działającą stołeczną uczelnią – Akademią Sztuk Pięknych. Akademia Sztuk Pięknych, do której włączono szkołę o tradycjach XVIII-wiecznych, to drugie źródło naszej uczelni. Pomysł – jeszcze nie akademii – a tylko Szkoły Sztuk Pięknych, Warszawskiej SSP, chociaż o statusie uczelni wyższej, narodził się na samym początku XX wieku. Inauguracja nastąpiła

w 1904 roku. To w Europie czas łączenia sztuk pięknych, klasycznych koncepcji dydaktyki akademickiej, z rzemiosłem, sztuką stosowaną do przemysłu. I to jest ten drugi kluczowy moment w rozwoju szkolnictwa artystycznego. Od lat 80. XIX wieku kolejne uczelnie zrównują pracownie sztuk czystych z użytkowymi. Zwieńczeniem tych koncepcji jest oczywiście Bauhaus. Ale i w naszej uczelni mamy podobną do gropiusowskiej „Budowli – kolektywnego dzieła sztuki” ideę „domu polskiego” wyłożoną w słynnym przemówieniu inauguracyjnym z 1923 roku już państwowej uczelni. Projekt zakładał traktowanie sztuki jako całości, wzmocniony był głęboką samowiedzą formy (słynna pracownia brył i ptaszczyn) i przede wszystkim wiarą w możliwości kształtowania plastycznego oblicza młodego państwa, stworzenia

jego swoistej wizualnej identyfikacji, a tym samym kształtowania społecznej świadomości. W zgodzie z modernistyczną koncepcją dzieła, priorytetem formy interpretowanej społecznie i politycznie (na czym budowała swoją pozycję XX-wieczna awangarda), nowoczesne dzieło zostało zdefiniowane w kategoriach języka plastycznego eksperymentu, warsztatowej sprawności i funkcjonalnej sprawności. Do światopoglądowej nowoczesności został dodany sposób myślenia o postrzeganiu obrazu. Jak mają się te dwa zwrotne momenty w dziejach szkolnictwa artystycznego (które jak widać odcisnęły swoje wyraźne ślady w historii naszej uczelni) do dzisiejszego wydarzenia rozpoczynającego działalność – pełnoprawną, bo z udziałem studentów – nowego wydziału? Będziemy uczyć historii

Rektor, prorektorzy i dziekani wydziałów ASP w Warszawie podczas pierwszej inauguracji roku akad. na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną. Pierwszy z lewej: dziekan nowego wydziału prof. Wojciech Włodarczyk



sztuki, ale nie takiej jak na uniwersytecie. Obok zajęć w pracowniach plastycznych zaznajomicie się także z zasadami funkcjonowania administracji, prawem, z wiedzą o społeczeństwie, z konkretnym tu i teraz. Specjalizacja, jaką osiągniecie została przez nas nazwana „kulturą miejsca”. Termin ten został wprowadzony w Polsce w latach 60. XX wieku na potrzeby architektury. Oznaczał projektowanie nowych budynków z uszanowaniem stylistycznego kontekstu i właściwych danemu miejscu przestrzennych proporcji. Ale w ciągu półwiecza, jakie dzieli nas od tamtej chwili nastąpiły w kulturze zasadnicze zmiany. I to właśnie, te zasadnicze zmiany, poza instytucjonalnym pretekstem przedstawionym na wstępie, pozwalają mi widzieć w otwieranym właśnie wydziale powód najważniejszy: konieczność wypracowania własnej diagnozy współczesnej kul-

tury i wypracowania własnych, adekwatnych do tej diagnozy odpowiedzi.

Ponowoczesność czy późna nowoczesność z jaką mamy do czynienia od co najmniej jednego pokolenia i związane z nimi w humanistyce poststrukturalizm czy konstruktywizm – postmodernistyczna koncepcja wiedzy, definiowane były często poprzez zwroty, jakich dokonują. Mamy więc zwrot lingwistyczny upowszechniający przekonanie o językowym charakterze rzeczywistości, wprowadzający jako kluczowe: tekst, narrację, dyskurs i w konsekwencji podważający klasyczną, „logocentryczną” koncepcję prawdy. Z tym zwrotem – na zasadzie przeciwwagi – związana jest ciesząca się niezwykłą popularnością w ostatnich latach problematyka doświadczenia. Mamy zwrot ikoniczny wnikający i dzielący badaczy na zwolenników polemicznej historii

sztuki i wiernych podejściu hermeneutycznemu. Mamy zwrot historiograficzny kwestionujący wielką, ciągłą narrację historii, a właściwie losów władzy i wprowadzający historie niekonwencjonalne, mikrohistorie. Mamy zwrot pamięciowy i związaną z nią problematykę postkolonialną, i oczywiście zwrot przestrzenny, aż do nowej geografii kultury czy psychogeografii włącznie. Trudno dziś obronić nowoczesną, formalistyczną koncepcję przestrzeni sprzed półwieku i nie dostrzec, że przestrzeń jest tworzona kulturowo i społecznie. Że praktykujemy i budujemy ją także na elementarnym poziomie codzienności, naszych zachowań. „Miejsce to doświadczenie – przestrzeń to wolność” pisał klasyk badań nad przestrzenią Yi-Fu Tuan. To inspirujące i dające do myślenia rozróżnienie, zwłaszcza w perspektywie założeń wolności nowoczesnej. Nasza „kultura miejsca” musi te doświadczenia uwzględnić.

Powyższe ponowoczesne „zwroty” wptynęły na obraz sztuki. Ich przyswojenie w Polsce przypada na lata III RP, wolnego rynku i dominacji ideologii liberalnych. Sztuka krytyczna, sztuka oporu lat 90. XX wieku, chociaż odwołuje się do awangardowych tradycji politycznych utopii, swoją polityczność dostosowała do nowych warunków, także tworzonych przez nowe media i obficie korzysta z argumentów jakie dostarcza poststrukturalizm. Idea przestrzeni publicznej jako miejsca kreacji artystycznej dającej większe szanse na współuczestnictwo widza, partycypację i nadzieję na polityczną skuteczność, czy koncepcja artysty-antropologa, są próbami dostosowania współczesnego twórcy do zmieniającej się kultury. Chociaż to przestrzeń mediów a nie przestrzeń publiczna (w sensie greckiej agory) jest dziś polem batalii politycznych, przeświadczenie o znaczeniu przestrzeni publicznej i jej specyficznie politycznych funkcjach jest dziś powszechnie przyjęte. Jest także kolejnym paradoksem, że artysta krytyczny godzi się, więcej – domaga się, pełnoprawnego uczestnictwa w instytucjach muzealnych, wykorzystując ich autorytet (żeby nie było wątpliwości: zbudowany przez wieki na formalistycznej koncepcji dzieła) do uczynienia z nich i z samej sztuki, areną rozstrzygnięć moralnych. Do kreowania demokracji polemicznej, poza regułami demokracji bezprzymiotnikowej, bez uwzględnienia konsensusu,

na przekór tradycji obywatelskiej. To instytucjonalne uwikłanie odstania także głębokie uzależnienie od koncepcji nowoczesnego dzieła, a generalnie – projektu nowoczesności.

Z drugiej strony wciąż mamy do czynienia z inwazyjnym, żeby nie powiedzieć kolonizatorskim, podejściem wielu artystów i architektów przeświadczonych o prawie, też niezwykle nowoczesnym i modernistycznym, do artystycznej kreacji mającej mocą swych wartości plastycznych porządkować chaotyczną przestrzeń publiczną. O prawie do władztwa nad własnością w imię sztuki. To bardzo nowoczesne podejście i domagające się dziś głębokiego przewartościowania. Wrażliwość przeciętnego dewelopera daje oczywiście artyście za takim stanowiskiem mocne argumenty. Ale czy estetyczny retusz, dawna Hansenowska „humanizacja przestrzeni”, jest właściwą odpowiedzią na rzeczywiste problemy społeczne? Czy erozja podmiotowości i wspólnotowości kryjąca się między innymi za współczesnymi praktykami przestrzennymi – a tak widzę te rzeczywiste problemy – może być wstrzymana przez tak rozumianą sztukę?

Ferment intelektualny ponowoczesności nieustannie zróżnicował ujęcia sztuki i zasady życia artystycznego. Kryzys państwowości a jednocześnie, paradoksalnie, dominacja państwa nad tym co społeczne, rozrost biurokracji i prawnych regulacji, postpolityka, globalizacja, postępujące dramatyczne rozwarstwienie społeczne, nowy typ międzyludzkiej komunikacji, to wszystko każe diagnozować problemy współczesności i Polski nowymi kategoriami.

Przygotowana przez nasz zespół „kultura miejsca” jest historią sztuki stosowaną społecznie. Obok refleksji nad dziełem zarysowujemy też program praktycznych działań. Dzieło sztuki i to w mocnej modernistycznej redakcji, jest i będzie dla nas zawsze ważnym punktem odniesienia. Ale zaraz potem chcemy uwzględnić zachowania, doświadczenie, sytuacje, pamięć, wydarzenia i świadectwa z nimi związane. Już nie „wynaleźć” jak chce Michel de Certeau, ale odkryć, uszanować i wykorzystać codzienność. Bo w otaczającej nas rzeczywistości, potencjałe konkretnego – właśnie – miejsca, widziałbym najistotniejsze argumenty za naszą koncepcją i jednocześnie argumenty do krytycznej weryfikacji propozycji badawczych i artystycznych ostatnich dziesięcioleci.

Powołanie naszego wydziału jest też związane z oczekiwaniami władz samorządowych i lokalnych społeczności. Chcemy odpowiedzieć na zapotrzebowania prowincji a także wielkich aglomeracji poszukujących nowych rozwiązań i koncepcji promocyjnych, zwiększających atrakcyjności swojej oferty turystycznej w oparciu o miejscowe zabytki, wprowadzenie ładu estetycznego, wykorzystania dziedzictwa niematerialnego. Chcemy zwiększyć innowacyjność pozwalającą wzmocnić potencjał gospodarczy samorządów i jednocześnie chronić dziedzictwo narodowe odkrywając jego mniej znane lub niewykorzystane dotąd atuty. Wszystko to w ścisłym powiązaniu i z wykorzystaniem potencjału lokalnych społeczności, a najlepiej z ich

inspiracji i poza utartymi instytucjonalnymi szlakami. Nie naginamy się do zmiennych potrzeb rynku, nie basujemy modnym trendom, widzimy naszą pracę, a chciałbym widzieć ją jako postannictwo, w perspektywie długofalowej, wręcz misyjnej. Nie tyle uczynić społecznie estetycznym (bo to jedna z nowoczesnych utopii), ale dostrzec wartość tego sąsiedztwa i tkwiący w nim, wciąż niewykorzystany potencjał.

To stawia także wymagania nam jako historykom czy krytykom sztuki. Społeczna perspektywa jaką proponujemy każe uwzględniać światopoglądowe zaplecze badacza i artysty. Pytać o wartości pierwsze bezwiednie organizujące porządek codzienności a przez to często niedostrzegane. Jak odstąpić społeczne znaczenia kontekstu i jak w praktyce badawczej ugruntować je w esencjalnie traktowanym dziele sztuki, w jego artystycznej strukturze? I jak przełożyć to potem na konkretne realizacje, zadania, jak praktycznie zweryfikować?

Odpowiedzi widziałbym w następującym rozłożeniu akcentów:

raczej miejsce niż przestrzeń (a jeżeli już to okolica czy sąsiedztwo; czyli więc a nie władza; obecność a nie Lacanowskie „gdzie indziej”),
 bardziej relacje niż obiekty,
 bardziej warunki niż rezultat,
 raczej odkrywanie niż kreowanie,
 bardziej pamięć niż historia,
 raczej praktykowanie a nie wartościowanie,
 bardziej służba niż animacja,
 i bardziej świadectwo niż dzieło.

Artysta jawi się w tym jako osoba stosujący sokratejską metodę majeutyczną, jako „artysta-akuszer”, badacz jako współuczestnik, a wiedza jako odpowiedzialność.

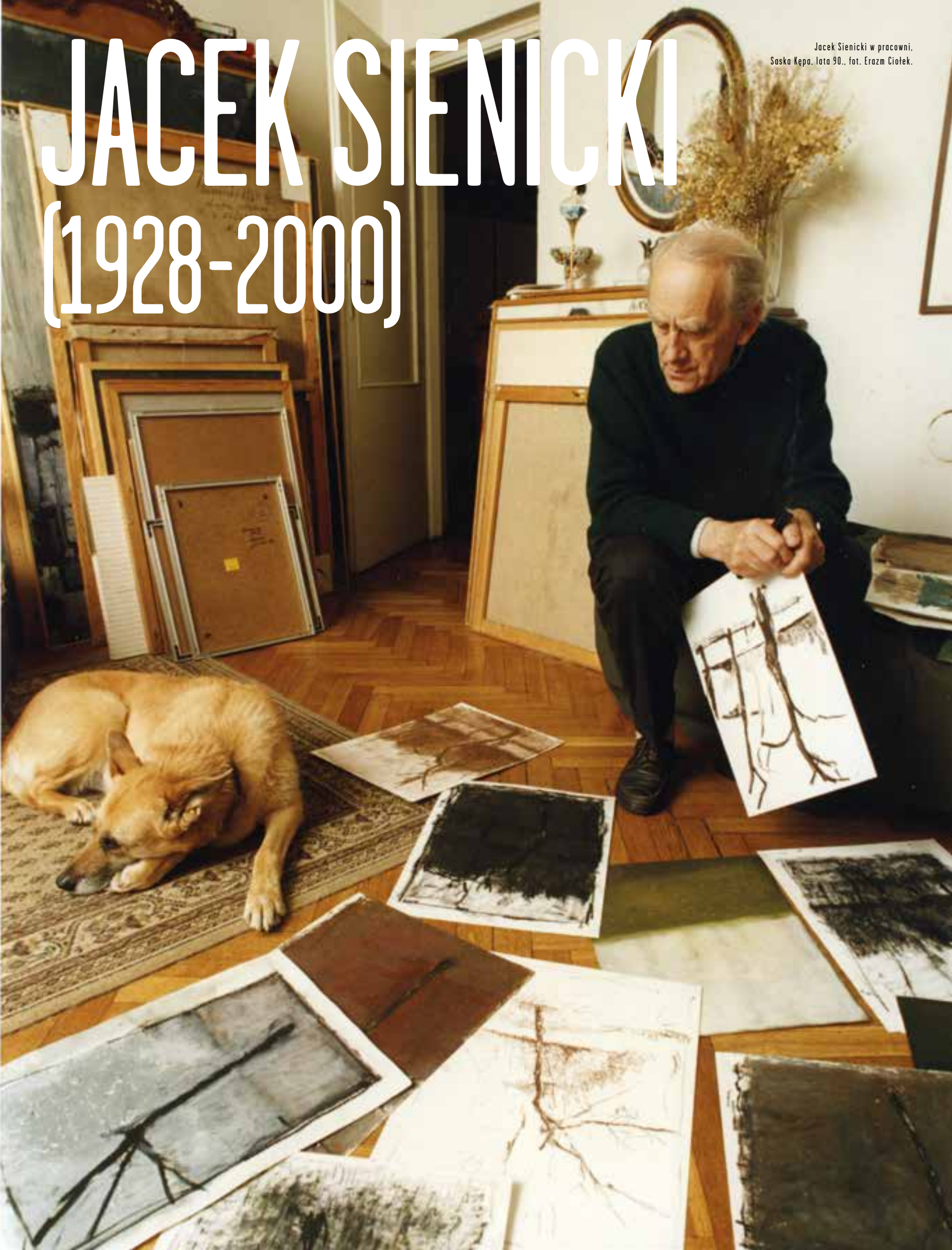
Dlatego stworzyliśmy ten wydział.

(Wykład wygłoszony podczas inauguracji kierunku historia sztuki o specjalizacji kultura miejsca na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie, 5 listopada 2012 r).

Wojciech Włodarczyk – dr hab., prof. ASP, historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki UW, doktoryzował się na Uniwersytecie Jagiellońskim, a habilitował w macierzystej uczelni. Zajmuje się sztuką współczesną. Prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Projektodawca Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną, obecnie jego dziekan oraz kierownik Katedry Kultury Miejsca.

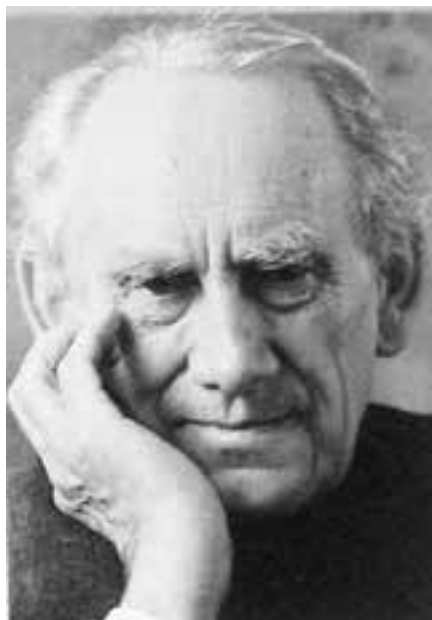
JACEK SIENICKI (1928-2000)

Jacek Sienicki w pracowni.
Saska Kępa, lata 90., fot. Erazm Ciołek.





Świński ryj, 1990, ol.,pt., 70x100, wł. Wanda Sienicka, fot. Agata i Erazm Ciołkowie.



Jacek Sienicki, fot. Erazm Ciołek.

Jacek Sienicki – uczeń Kazimierza Tomorowicza, Aleksandra Rafałowskiego, Marka Włodarskiego i Artura Nacht-Samborskiego, z tym ostatnim współpracował jako asystent kilkanaście lat. Od 1955 roku pracuje w ASP w Warszawie. W roku 1975 obejmuje pracownię dyplomującą malarstwa na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akade-

mii Sztuk Pięknych. Pracownia prowadzona przez Profesora w pełni zastępuje na miano mistrzowskiej. Relacje mistrz-uczeń układały się w naturalny sposób. Malarz z dużym doświadczeniem dzielił się z młodszymi własnymi przemyśleniami, rozterkami lub satysfakcją z aktualnie realizowanych obrazów. Dialog, który prowadził ze sobą w trakcie malowania, kontynuował podczas korekt w pracowni. Rozmowy ze studentami nacechowane były osobistym Jego przeżyciem. Determinacja w podejmowaniu decyzji „rozstrzygająca” obraz przenosiła się na siłę argumentów wobec płócien malowanych przez studentów. Autentyzm skojarzeń Profesora, porównań, analiza twórczości ulubionych artystów poszerzała wiedzę studentów. Emocjonalny stosunek do faktów artystycznych nie miał nic wspólnego z prelekcją lub wykładem z historii sztuki. To były żywe przemyślenia czynnego Twórcy.

Niepotrzebne były konspekty, sylabusy czy sztywny program pracowni. Oczywiście takowy Profesor składał, ale treści i merytoryczna zawartość realizowana była na bieżąco.

Lektury – Fiodor Dostojewski, Bruno Schulz, Adolf Rudnicki, Józef Czapski, Marcel Proust – stawały się kanwą rozważań o sztuce.

Koncerty chopinowskie były bazą do analizy formy, ekspresji i dyscypliny kreacji artystycznej.

Bogactwo doznań uzmysławiało uniwersalny język sztuki, muzyki, poezji, architektury.

Spokojny, zrównoważony, niezwykle kulturalny i tylko ten błysk w oczach...

Bezkompromisowy.

Piękna, wzbudzająca szacunek postawa w okresie strajków studenckich poprzedzających stan wojenny. Słynny kozuch Jacka zakładany przez dyżurujących przy zamkniętej bramie od strony Krakowskiego Przedmieścia. Zaangażowanie i aktywny udział w akcjach sztuki niezależnej wobec totalitarnego systemu władz PRL.

Bardzo wiele skorzystałem z możliwości asystowania Profesorowi przez lat kilkanaście.

Odszedł od nas w grudniu 2000 roku. Malarstwo zostało – obrazy fascynują. Żyją potęgą osobowości Twórcy.

Profesorze...!

Ryszard Sekuła

Ryszard Sekuła – ur. w 1948 roku w Piastowie. Absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. Dyplom w pracowni prof. Tadeusza Dominika (1975). Malarz, rysownik. Wieloletni asystent w pracowni malarstwa prof. Jacka Sienickiego. Od 1986 prowadzi pracownię rysunku. Dziekan Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP (kadencje: 2005-2008 i 2008-2012). Profesor ASP.



Jan Lebenstein i Jacek Sienicki, Warszawa 1949.



Z żoną Wandą, Warszawa, lata 60.

Wspomnienie o Profesorze Jacku Sienickim

Miałam szczęście być studentką Profesora przez pięć lat aż do dyplomu w 1988 roku. To był dla mnie bardzo ważny okres – czas poszukiwań, odkryć, zwątpień, radości..., czas przejścia od malowania intuicyjnego, trochę naiwnego, do świadomej twórczości.

Profesor Jacek Sienicki bardzo często bywał w naszej pracowni w Akademii. Mieszkając niedaleko uczelni, na Starym Mieście „wpadał” do nas prawie codziennie, zapewne odrywając się od własnych sztalug. Bywało, że przynosił nam „osobistą martwą naturę”, jak na przykład czerwony garnek z surowymi żeberkami.

Prowadził długie korekty głosem wyciszonym, głębokim, przyjaznym. Na początku na pewno onieśmiała, choć Jego ogromne ciepło, skupienie z jakim oglądał nasze prace i słuchał wywodów na temat sztuki, cała Jego lekko pochylona sylwetka zapraszały do rozmowy.

A dysputy bywały nieraz długie, dotyczyły nie tylko samego malarstwa, ale i przeróżnych problemów, które pozornie oderwane, wzajemnie się przeplatały i ostatecznie dotyczyły tego samego – naszej twórczości, naszej codziennej pracy, naszej wrażliwości, naszego patrzenia, zobaczenia i zapisania na płótnie naszego życia.

Profesor często używał przenośni, porównań, odnosił się do historii niezwiązanych z konkretnym obrazem, które jednak bardzo trafnie naprowadzały na ciekawe rozwiązania i stawały się drogowskazem na długie lata.

Pamiętam, jak mały szary obrazek z kubeczkim stał się pretekstem do długiej rozmowy na temat właśnie trwającego konkursu chopinowskiego. A może to ta niepozorna martwa natura była w tamtym momencie istotniejsza?

Jakże wspólne dla muzyki i malarstwa jest znalezienie właściwego tonu, dźwięku, harmonii, jak ważna systematyczna, żmudna praca.

Korekty Profesora zmuszały do myślenia, dotyczyły całej „roboty malarskiej”. Bardzo często ja i moje koleżanki i koledzy z pracowni wracamy do Jego słów.

Bywało, że żaliliśmy się na „niemoc” twórczą, na zwątpienie w sens własnego malarstwa. Odpowiadał: „to dobrze, bardzo dobrze, ta szamotanina coś przyniesie!”. Sekundował nam w naszym codziennym malowaniu.

Potrafił się zachwycić czyjąś pracą, mówiąc: „znakomitel”. Był autentycznie uradowany, gdy dostrzegał w obrazie coś nowego, przetamującego dotychczasowe myślenie. Dopuszczał do swoich „tajemnic”, opowiadał o swoich zmaganiach, nieudanych obrazach, które „nie chciały” się namalować. Starał się być bardzo blisko swojej gromadki, która cały czas miała świadomość, że dane jej było obcować z wielkim Malarzem i wspaniałym Profesorem.

Joanna Gołaszewska

Joanna Gołaszewska – ur. w 1961 roku w Warszawie. Absolwentka Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. Studia i dyplom z wyróżnieniem (1988) w pracowni prof. Jacka Sienickiego. Twórczość w zakresie malarstwa, rysunku, tkaniny. Obecnie prowadzi pracownię rysunku dla I roku na macierzystym wydziale. Profesor ASP.

Fikus z żółtym liściem, 1998, ol., pl., 56x46, wł. Wanda Sienicka, fot. Agata i Erazm Ciołkowie.





Korekta na Wydziale Rzeźby w ASP w Warszawie, 1998.

U JACKA SIENICKIEGO

Praca malarza to w gruncie rzeczy ciągłe poszukiwanie formy. Bardzo duże znaczenie ma też temat, ale nie tylko w swojej nazwie, że to jest, powiedzmy, wnętrze pracowni, szczeka konia czy pejzaż za oknem. To tylko etykieta. Temat to jest to, co się staje. Z formy rodzi się przekaz, czyli pewna myśl i dopiero intensywność przeżycia, zobaczenie tematu przez własny stan ducha wymusza formę. Szukając uporczywie formy stajemy się zrozumieli dla innych. Ale pełna komunikacja jest niemożliwa, da się tylko przekazać i przyswoić część komunikatu. To wystarcza dla rozbudzenia wrażliwości widza i dopowiedzenia przez niego czegoś nowego. Nasza praca jest kamertonem, który podaje ton, nutę, na której powstają nowe budowle. To jest działanie, które nazywamy artystycznym. Dostojewski napisał kiedyś, że w sztuce interesujące są tylko przekroczenia, kiedy artysta wykracza poza swój stan posiadania. Przekroczenie to sięgnięcie w nowe rejony, niestety nawet dla samego artysty. Takie przekroczenia zdarzają się bardzo rzadko. Te momenty szczególne są najbardziej wartościowe, najpełniejsze i z nich można najwięcej czerpać. Artyści także żywią się przekroczeniami dokonanymi przez innych artystów. Sztuka rodzi sztukę.

Malując, nigdy nie zastanawiam się nad tym, jakie wrażenie powinna wyrzeć moja praca na widzu. Zawsze staram się dogodzić swoim problemom, odpowiedzieć na własne pytania. Malowanie to rozmowa z samym sobą, ale również ze światem, który mnie otacza. Mój świat wewnętrzny jest uzależniony od tego, co się dzieje na zewnątrz, mój życiorys ma w pracy olbrzymie znaczenie. Czasami odbija się tak wyraźnie, że przeglądając dawne prace można odczytać znamiona czasu i stany ducha, w jakich daną rzecz robiono się. Świat jest teraz tak skomplikowany i złowrogi, że coraz mniej jest życiorysów niedramatycznych. Dotyczy to nawet ludzi unikających angażowania się, starających się za wszelką cenę obronić własną niezależność i siebie samego. Im także rzeczywistość wpęta przez dziurkę od klucza do domu.

Należałoby się zastanowić, czy twórca może wpytać na to, co się dzieje wokół niego. Jeśli człowiek coś mówi i nie kryje tego, czyli jeśli pojawia się moment komunikowania, to niewątpliwie musi to mieć jakiś odzew. Nie mówię tu o krytykach, bo to niekoniecznie musi mieć jakieś znaczenie. Choć powiedziałem na początku, że człowiek pracuje dla siebie, to jednak im bardziej pracuje dla siebie, czyli stara się być w tym, co robi, prawdziwy, tym bardziej jest dla ludzi. Jeżeli coś drga w jego twórczości, to niewątpliwie wywołuje to rezonans u innych ale jaki to wielka niewiadoma.¹

Pracownia

Profesor JACEK SIENICKI miał bardzo dobry kontakt ze studentami, lubił tę pracę, bliski kontakt, ciepły. Tworzył małą grupę słuchaczy i wtedy odkrywał krąg sztuki, wysoką nutę. Opowiadał wiele, barwnie, trafiał do serc i do rozumu. I przede wszystkim, była w tym bliskość człowieka. To trudno przekazać, ale Jego bezpośredniość, przy tej wysokiej nucie, była dla nas młodych bardzo cenna.

Zajęcia były kameralne. Stuchanie doświadczonego człowieka i malarza o czułym oku i życzliwym, szczerym stosunku do studentów: chłonnych, początkujących, otwartych, to doświadczenie – zwornik. Błysk dobrego pioruna. Nagle pojawiał się właściwy rytm i wymiar spraw. Bez behawioru, bez pozy, bez dźwigni nowych mediów. Tylko oko, głowa, ręka w działaniu skupionym, w pracy.²

Siła malarstwa

Jak malować „duszę” przedmiotu? Ona materializuje się w obrazie malarskim, jak na zdjęciu rentgenowskim. Pozostanie esencja – jak u Norwida – pomimo że sam wygląd w czasie zmienia się nie do poznania, przejdzie czyściec rzeczywistości. Wynik doświadczeń i przeżyć pokolenia dotkniętego wojną i okupacją.

Wewnętrzny niepokój i ciągłe poszukiwanie znaczenia. Profesor, mimo że tak wnikliwie opierał się o naturę i we własnej pracy czerpał z obserwacji, zawsze w obrazie dotykał struny egzystencjalnej, korzenia zjawisk. Malarstwo stawalo się mocowaniem ze światem, swoistą filozofią, jak u Cezanne’a. Siła malarstwa. Całość w tyglu obrazu zmieszana swoiście, by wyrazić rzeczywistość i jej pokłady w brzmieniu zdecydowanym i refleksyjnym. Tematy proste, czytelne, osadzone w tradycji malarskiej, z niej czerpiące soki. Dokopywanie się do znaku najprostszego, sięgającego najgłębiej, zawierającego w sobie ciężar i dramat życia.

Wyrazić niewyraźalne, poprzez odczucie, poprzez opis, tak wnętrza, jak i wyglądu, mięśnie i kości. Organizm i myśl. Holendrzy i martwe natury. Rembrandt. Francuzi i porządek idei, klarowność zapisu złożonych przeżyć człowieka. Kompozycja. Równocześnie w pracę malarską wpleciona egzystencja. Polska historia. Polski księżyc przetrwania i walki. Polski krzyż, polskie zaduszki.



Marek Oberlaender, Jacek Sienicki, Jan Dziędziora, Rzym 1957.



Okno, 1990, ol.,pt., 115x60, wł. Wanda Sienicka, fot. Agata i Erazm Ciołkowie.

Pejzaże Warszawy i okolic

Po Powstaniu 1944, po wojnie, po straszliwej okupacji, pomimo odradzającego się na nowo życia w mieście, krajobrazem Warszawy były wciąż ruiny oraz na placach, podwórkach, ulicach: krzyże z oznaczonymi czy bezimiennymi grobami, nieskończone ślady niemieckiego bestialstwa. Sienicka maluje te ruiny, a właściwie urwane ściany domu, czyniąc z nich, w obrazach i w gwaszach, rodzaj abstrakcyjnej

płaszczyzny zgrubiałej rytmem i gęstą materią farby. Esencja pozostaje mimo zatarcia wyglądu zewnętrznego, tragicznego zniszczenia. Kikut, pusta ściana, kościec, fragment domu, resztkę ceglanego muru, końcówka. Na przestrzeni lat wraca w malarstwie do tematu „żywej” ściany, przywołuje wspomnienie czasu nieludzkiej zagłady.

W latach dziewięćdziesiątych znowu maluje architektury. Są to realizacje pejzażu z Saskiej Kępy. Zmieniające się widoki z okna pracowni przy Czeskiej, w bloku architektów z lat trzydziestych XX wieku. Dachy, fragmenty podwórek, kamienice – kameeralne, w tle drzewa, kominy, ulice. Kadry raz ściste, innym razem horyzontalne. Pojawia się także pejzaż wiejski podwarszawskiego Ostrowika, gdzie Państwo Sienicki spędzają czas letni. Budynek stodoły wpisany w bruzdy ziemi, mała, niepozorna jabłotka, w pierwszym planie, rysowana mocno obok zagajników i grupy drzew w zgaszonych zieleniach, brązach. Skalistość olejnej farby kładzionej szpachlą zamieniona na miękkość dotknięcia pędzla w akwareli, potączonej ze sfumato pasteli.

Jednorodne pogłębienie tematu, wysoko postawiony ideał. Stąd kolejne, wielokrotne seanse, by działanie obrazu było jak najśmielsze, czytelne, jasne a równocześnie napęczniałe emocją. Bardzo istotne jest powoływanie się na intuicję, jako konieczny element rozwoju budowy obrazu w zapisie formy i treści. Żywa emocja i dłuższa refleksja. Kompozycja opiera się też na pewnym porządku abstrakcyjnym i on stanowi o sensie wizualnym obrazu. Cezanne mówił, że jak w obrazie postaci są dobrze namalowane, to i duszę widać. Profesor Sienicki malował tak, by duszę zapisać w obrazie. Aby tajemnica stanowiła ważny element istnienia obrazu. A ten był zbudowany w kilku podstawowych planach: rzeczywistości natury i egzystencji-kontemplacji. Wielokrotnie Profesor mówił o „przyciąganiu” obrazu, o „przekroczeniu” w obrazie, o potrzebie wypowiedzenia myśli najistotniejszych w malarstwie. ŻYCIE w obrazie.

Mariusz Woszczyński

Mariusz Woszczyński – ur. w 1965 roku w Warszawie. Absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. Studia i dyplom z wyróżnieniem (1990) w pracowni prof. Rajmunda Ziemińskiego. Malarz, rysownik, grafik. Asystent na Wydziale Grafiki (1990-1994). Od 1996 pracuje na Wydziale Rzeźby. Od 2005 prowadzi pracownię rysunku i malarstwa. Profesor ASP.

1

U Jacka Sienickiego.

notował P. Gruszczyński.

„Res Publica” 3, marzec 1993.

2

M. Woszczyński był w latach 1996–2000

asystentem w pracowni rysunku

prof. Jacka Sienickiego na Wydziale

Rzeźby ASP w Warszawie.

W TEATRZE ŻYCIA CODZIENNEGO

Rozmowa z Anną Augustynowicz o jej dwóch inscenizacjach *W małym dworku* Witkacego¹

1

Spektakle: S. I. Witkiewicz,
W małym dworku, w reż. Anny Augustynowicz, Och-Teatr, Warszawa,
premiera: 17.06.2011, zagrany dotychczas
22 razy, ostatni raz 31.03.2012
oraz S. I. Witkiewicz, *W małym
dworku*, w reż. Anny Augustynowicz,
Teatr Współczesny, Szczecin,
premiera: 21.11.1997 r.



Zuzanna Liszewska: W 1997 roku, w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, po raz pierwszy wystawiła pani *W małym dworku*. Co skłoniło panią do powrotu – po czternastu latach – do tej najczęściej granej sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza? Co dziś mówi nam Witkacy?

Anna Augustynowicz: W pracy nad poprzednią inscenizacją nie potrafiłam „dostać się” pod powierzchnię formy obrazu. Przedstawienie, dość „efektowne”, nie uzewnętrzniło mechanizmu ludzkiej gry, tego napięcia pomiędzy tekstem wypowiedzianym a sposobem, w jaki tekst jest wypowiedziany przez aktora. Fabuła *Małego dworku* jest dla mnie tylko pretekstem do odkrywania iluzji, w której bohaterom dramatu rodzinnego przychodzi grać również współcześnie.

ZL: Dlaczego zdecydowała się pani w swojej inscenizacji na krytykę teatru dziewiętnastowiecznego (sparodiowanie „nadmuchanej” formy, zmanierowanej gry aktorskiej)?

Czy widz zorientuje się, że ma tutaj do czynienia z konwencją aktorstwa z XIX wieku?

AA: Chodziło mi o sparodiowanie iluzyjnego aktorstwa, które lubimy w życiu codziennym. Uderzanie w sentymentalne struny, granie melodramatu jest dziś obecne w serialach, w reportażach nawet. Zdeklasowaną szlachtę często zastępuje klasa nuworozsady, ale mechanizm „grania” jest ten sam. Witkacy nie napisał parodii *W małym domku* Tadeusza Rittnera tylko po to, żeby zaśmiać się z teatralnej estetyki XIX wieku. Dotknął sposobu „grania” człowieka, który staje się uczestnikiem społeczności związanej „konwencją” reagowania na zdradę małżeńską, na zmianę wskaźników giełdowych, na deklamację rodziny, wreszcie na śmierć bliskiej osoby. Obnażył w utworze „mechanizm funkcjonowania w konwencji”, żeby wyciągnąć człowieka z iluzji, z kłamstwa w teatrze życia codziennego.

ZL: Mówi pani, że w życiu codziennym wciąż gramy, że sztuczność i forma jest głęboko wpisana w ludzką naturę. Czy w związku z tym istnieje według pani możliwość bycia autentycznym?

AA: O autentyczności możemy mówić wówczas, gdy istnieje harmonia między formą i treścią. Zawsze jesteśmy w jakiejś formie: jest to słyszalne zarówno w sposobie postępowania się językiem, jak i w manierze ekspresji, której uczymy się od nauczycieli aktorstwa, wśród których wzdychamy: kuzynów, ciotek, „służby”. Witkacy pokazuje „pęknięcie formy”, która pozornie wydaje się należeć do czasu przeszłego. Jeśli nie jesteśmy w stanie tego ujrzeć u Witkacego, to znaczyłoby, że wtopiliśmy się w rzeczywistość „iluzji” i nie dostrzegamy tożsamości mechanizmów obowiązujących w „społecznych grach”, poza obyczajem danej epoki.

ZL: A propos formy, czy zajmuje panią jeszcze kwestia Czystej Formy, teorii estetycznej stworzonej przez Witkacego, ożywczego wstrząsu w sztuce, mającego doprowadzić

do przeżycia niepokoju metafizycznego?

AA: Głównie jako technika w pracy z aktorem: jest ona dla mnie narzędziem do wydobywania człowieka z kłamliwej natury aktora, która uwalnia się pod wpływem okoliczności. Nie jesteśmy wolni od konwencji. Fałsz zachowania łatwiej – być może – dostrzec w formie dziewiętnastowiecznej tragikomedii niż w tej, w której przychodzi nam uczestniczyć dzisiaj.

ZL: A jak wyglądała praca z aktorem podczas prób tego przedstawienia? W zimnej, surowej przestrzeni, ograniczonej szklanymi boksami, do których przechodzą aktorzy niebiorący udziału w akcji, w przestrzeni, w której po obu dłuższych stronach sceny siedzi widownia, a której centrum wyznacza czarny podest, aktorzy są cały czas bardzo wyeksponowani...

AA: Zrozumienie mechanizmu gry, odpowiadanie sobie: w co grają ludzie, pozwoliło nam wyodrębnić sposoby komunikacji aktorów pomiędzy sobą, w końcu – pomiędzy sceną i widownią. Przestrzeń naszego przedstawienia jest otwarta, nastawiona na rozbitcie iluzyjnego obrazu, zaznaczająca jedynie pole gry.

ZL: Dlaczego zrezygnowała pani tym razem z ukazania dopisanej przez Witkacego finałowej pantomimicznej scenki, w której duchy państwa Nibków trzymają się pod ręce, kiwają na córki i cała rodzina odchodzi w zaświaty? Scena ta kończyła pani pierwszą inscenizację.

AA: Zdecydowaliśmy razem z aktorami, że trzeba zostawić miejsce dla wyobraźni widzów. Każdy powinien mieć możliwość samodzielnego rozstrzygnięcia o dalszych losach Nibków.

ZL: Co dalej z *W małym dworku*?

Czy uważa pani, że można wydobyć z tej sztuki jeszcze coś więcej?

AA: Nie uważam naszej inscenizacji za ostateczną, jest to jedno z możliwych „odczytań” tej sztuki. Ile głów, tyle teatrów.

ZL: W przypadku Witkacego mamy też do czynienia z przecuciem schyłku, z końcem pewnego porządku starej Europy. Czy i tu można dostrzec analogię ze współczesnym światem?

AA: Mam wrażenie, że tak.

ZL: Powiedziała pani kilkanaście lat temu, że „teatr Augustynowicz byłby teatrem bez motta”, czyli, jak rozumiem, teatrem, któremu nie przyświeca żadna jedna sprecyzowana idea, teatrem, którego nie da się łatwo określić, „zaszufladkować”. Czy nic się nie zmieniło?

AA: Nic. Teatr jest najszybciej starzejącą się sztuką. „Motta” jednego dnia zyskują, innego – tracą sens.

ZL: Czy może mi pani zdradzić swoje twórcze plany?

Pracuję nad utworem Alberta Camusa *Kaligula*. Interesuje mnie Rzym jako metafora świata, a Kaligula – jako metafora człowieka, który otrzymał nad tym światem władzę.

ZL: Dziękuję za rozmowę.

Szczecin, 22 marca 2012 roku

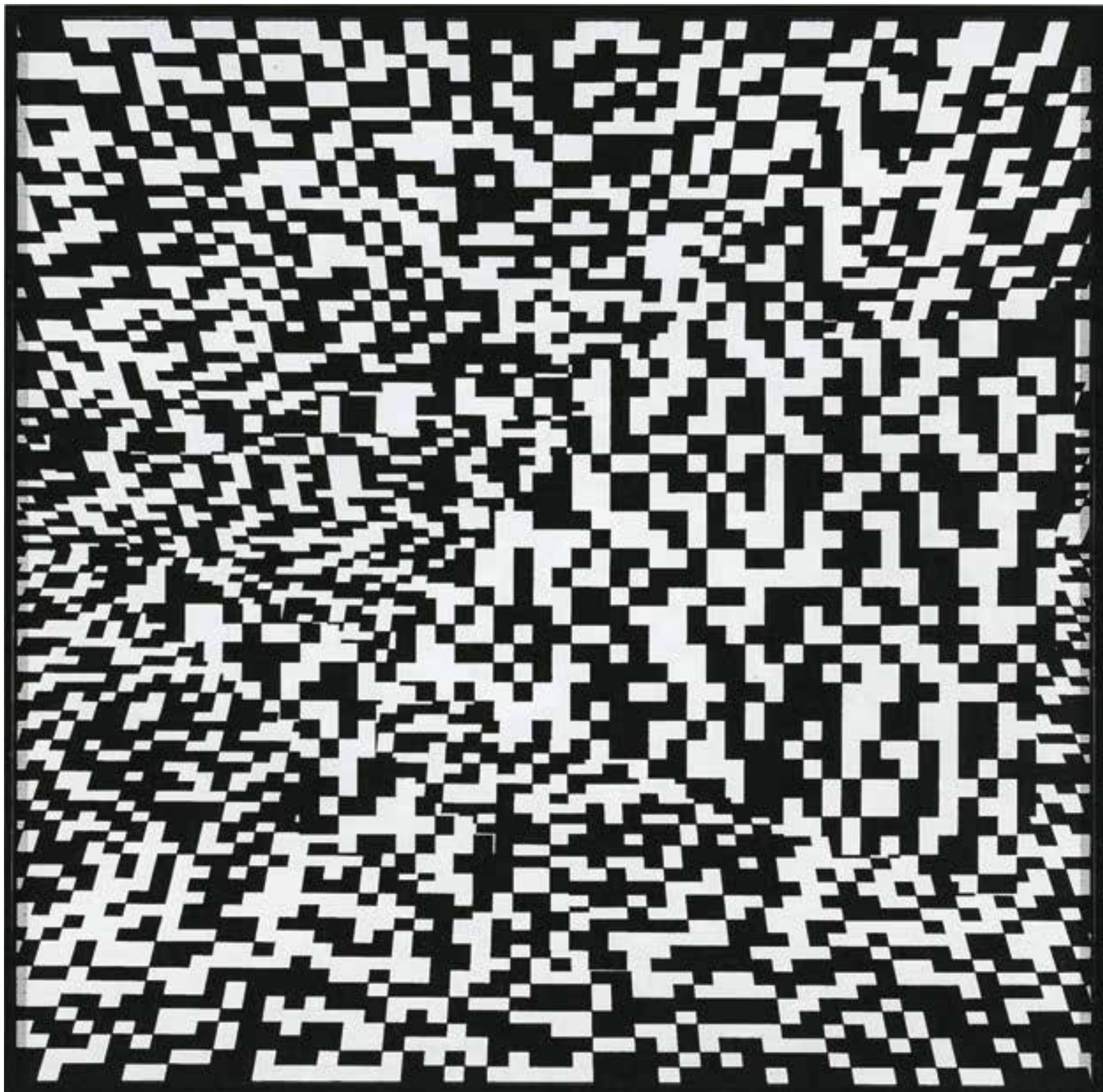
Rozmowa pochodzi z pracy licencjackiej Zuzanny Liszewskiej zatytułowanej *„Wszystko było tak dobrze i tak się wszystko popsło...”* czyli *„W małym dworku”* Witkacego na deskach Och-Teatru w Warszawie.

Zuzanna Liszewska – studentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Anna Augustynowicz – reżyser i dyrektor Teatru Współczesnego w Szczecinie.

Fot. Bartłomiej Sowa





Obszar 136, 1973, akryl, płótno, 100 x 100 cm, Kolekcja Galerii Starmach

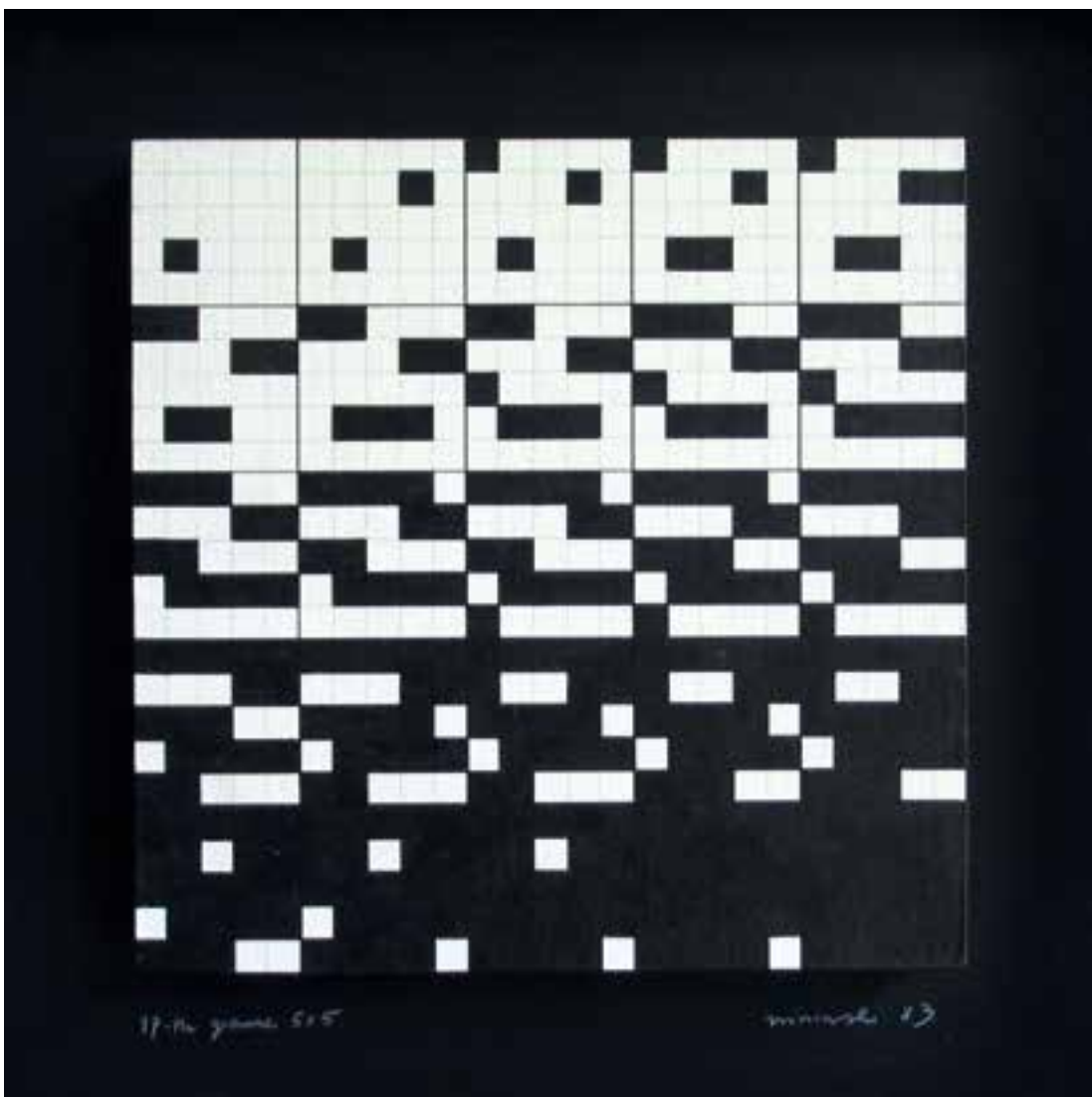
Wybór obrazów, form przestrzennych, filmy pokazane na wystawie w Salonie Akademii przypominają znaczenie jego prekursorskich doświadczeń konceptualnych. Wystawa została opatrzona katalogiem z opisem i analizą twórczości Winiarskiego autorstwa Stefana Szydłowskiego, kuratora wystawy, oraz Mirosława Duchowskiego, współtwórcy Pracowni Winiarskiego w ASP w Warszawie. Gdy w 1966 roku Winiarski, jako młody artysta, a także wykształcony matematycznie absolwent Politechniki, brał udział w Sympozjum Naukowców i Artystów *Sztuka w zmieniającym się świecie*, były to lata bliskiego współistnienia nauki i sztuki. Lata rewolucji i odkryć technicznych, stosowania algorytmów

WSZECHŚWIAT ZAKODOWANY W KWADRATACH

Na początku jest tylko kwadrat, rzut kości i idea otwierająca wyobraźnię na nieskończoność. Znaczony i zawłaszczany obszar, rachunek prawdopodobieństwa, reguła, losowe zdarzenia i przypadek, teoria gier – to słowa i pojęcia uważane za klucze do twórczości Ryszarda Winiarskiego. Wspólna idea jednoczy wiedzę i wysiłki, konsekwentny konceptualny proces jej formułowania – ale oparta na konkretności, na malarskim znaku artysty przekładającego myśli na formy wizualne. Wskutek podstawowych założeń metody Winiarskiego – tego, że obraz jest grą, podzielony jest na kwadraty o boku 1 cm, uznane za jednostkę jego konstrukcji, a obrazy, czy raczej kolejne prezentacje utrzymane są w systemie binarnym, czerni i bieli – wraz z niezamierzonym wymiarem estetycznym powstają obrazy rytmiczne, muzyczne i – kontemplacyjne.

i teorii gier (zwłaszcza w muzyce, przede wszystkim Iannis Xenakis, którego *Strategie* powstają w 1964 r., istnieją też już *Gry weneckie* Witolda Lutosławskiego), nowych projektów architektonicznych i urbanistycznych. Stosowanie strategii przypadku, posługiwanie się określonym modułem u artystów konceptualnych i minimalistycznych, jak Francois Morelet, Sol LeWitt, Victor Vasarely, okres wiary w siłę intelektu i porządkującej koncepcji, a jednocześnie wkroczenie w epokę sztuki masowej i popartu.

Winiarski wpisuje się nie tylko w swój czas, ale cały awangardowy ciąg żarliwych poszukiwaczy ogólnej zasady poznawania i rozumienia świata. To świat wywodzący się z myśli pitagorejskiej, porządku liczb, gdzie kontemplacja matematycznych praw i wynikających z nich geometrycznych form to najwyższe duchowe i intelektualne doświadczenie. Ale jednocześnie należy już do nowej rzeczywistości: neoawangardowa wiara zostaje zaburzona postnowoczesnym zwątpieniem, w którym dominują zmienność, płynność i przypadek.



Przypadek w grze [5 x 5], 1983, akryl, deska, 36 x 36 cm, kolekcja prywatna



1.2.3.4.5.6..., 1977, akryl, płótno, 100 x 100 cm,
Kolekcja Galerii Starmach

Tworzone przez Winiarskiego „wizualne prezentacje rozkładów statystycznych” są nie tylko rozpisaniem rachunkiem prawdopodobieństwa. Należą do gry, gdzie rozum i emocje rzadko współistnieją w równomiernych proporcjach, o czym sam artysta przekonał się boleśnie pod koniec życia. Badanie statystycznych możliwości oraz wynikająca z politechnicznych studiów wiedza prowadzą artystę do uparcie ponawianych w kolejnych obrazach prób zbadania jak największej liczby niewiadomych, ale jak pisał, Mallarmé: „rzut kości nigdy nie zniweczy przypadku”. Mirosław Duchowski, opisując działalność pracowni Winiarskiego, wspomina, jak Winiarski przywoływał filozofię Bergsona: „Bergson twierdzący, że w każdym racjonalnym działaniu zawarty jest immanentnie czynnik emocjonalny, czyli że między logiką a emocją nie zachodzi żadna istotna sprzeczność, stał się dla Winiarskiego lekiem na ból istnienia i otwierał mu furtkę do świata intuicji, który go zawsze pociągał i niepokoił równocześnie”. Toteż nie oparł się potrzebie malarskości, zainspirowany nową ekspresją w latach 80. tworzył prace o bardziej dramatycznym charakterze – „Geometria w stanie napięcia”, nieregularne, „porwane” atakują przestrzeń, którą wypełniają. Przestrzeń właśnie – niezależnie od wyboru formy pracy – jest zasadniczym tropem, polem wysiłków artysty, który chce uchwycić i poznać kolejne jej fragmenty. W Pracowni Malarstwa w Architekturze i Urbanistyce stało się to szczególnie ważne, jak pisze sam Winiarski: „trzeba od podstaw myśleć o przestrzeni i określić się wobec niej

ideowo, to znaczy znaleźć tak mocne podstawy, żeby artysta, który wkroczy później do architektury, był odróżnialny od innych...”

Jak dzieło Winiarskiego odebrać można z dzisiejszej perspektywy? Czy jest ono tylko swoistym prekursorem kodów kreskowych, graficznych map do informacji o towarach? Pociągająca wydaje się ciągle konsekwencja artysty – pomimo pozornego chłodu konceptualnego – całkowicie zaangażowanego w swoją sztukę; „w służbie” projektu-idei wymagającego postaw totalnych, które potem, bardziej żywiołowo i widowiskowo, ujawniały się w latach 80. i 90. Winiarski antycypuje te media, które będą kształtowały współczesną świadomość i sposób myślenia - jego twórczość sytuuje się gdzieś pomiędzy konceptualizmem a współczesnością. Ale w tym nowatorskim myśleniu zdaje się wygrywać w końcu intuicja, jako najważniejsza inspiracja artystyczna.

Malarstwo i przestrzeń. Zagadnienia teoretyczne kształtowania otoczenia i dydaktyka. Twórczość Ryszarda Winiarskiego, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Salon Akademii, 8-26 października 2012 r.

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



Trzech znakomitych młodych kompozytorów, trzy różne światy dźwiękowe, wspólna idea, u której podstaw leży ukazanie relacji Boga do człowieka... 20 października 2012 roku w ewangelicko-augsburskim kościele Świętej Trójcy w Warszawie odbył się nadzwyczajny koncert *Święto Muzyki Nowej*, podczas którego wystąpili soliści, chór Varsoviae Regii Cantores oraz instrumentalisci z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Zaprezentowane zostały dzieła Ignacego Zalewskiego, Piotra Tabakiernika, Kamila Staszowskiego. Dyrygowała maestra Joanna Maluga – kierownik artystyczny projektu. Mecenasem koncertu była Fundacja BGŻ.

Leszek Lorent

ŚWIĘTO MUZYKI NOWEJ

Głos ludzki i perkusja są najstarszymi instrumentami, jakimi człowiek nauczył się postugiwać. Przez wieki poddawano je najróżniejszym modyfikacjom, czego skutkiem było wykształcenie solowych, kameralnych i symfonicznych form muzycznych. Muzykę XX i XXI wieku cechuje fascynacja twórców nowymi środkami wyrazu wspieranymi przez środki multimedialne. Jednocześnie jednak zaznacza się postulowane już przez Igora Strawieńskiego pragnienie powrotu do pierwocin muzyki, do jej ludyczności. Niniejszy artykuł poświęcony jest takiej właśnie muzyce. Młodzi twórcy, których kompozycje zostały wykonane podczas koncertu *Święto Muzyki Nowej* należą do najlepiej zapowiadających się polskich kompozytorów urodzonych po 1984 roku. Mimo iż ich język twórczy jest skrajnie różny, swymi dziełami każdorazowo zdają się zadawać pytanie o kondycję człowieka żyjącego w XXI wieku i o jego relacje z absolutem.

IGNACY ZALEWSKI *Stojąc z daleka*

Kompozycja *Stojąc z daleka* powstała na zamówienie Varsoviae Regii Cantores i chórowi, Joannie Maludze oraz autorowi niniejszego artykułu jest dedykowane. Dzieło przeznaczone jest na chór mieszany, chór dziecięcy i perkusję, w skład której wchodzi talerz, gong chiński i gong indonezyjski. W warstwie werbalnej utwór bazuje na Ps 10,1 Biblii Gdańskiej z 1632 roku: „Panie! [...] przeczeż się ukrywasz czasu ucisku?”. Kompozytor zwraca szczególną uwagę na silne nasycenie energetyczne tekstu, u którego podstaw leży barokowa poetyka. „Ten rodzaj brzmienia jest charakterystyczny dla takich autorów jak Daniel Naborowski czy Mikołaj Sęp-Szarzyński, którzy są mi twórczo bardzo bliscy”, powiedział Ignacy Zalewski w wywiadzie, który przeprowadziła z nim Joanna Maluga w przededniu prawykonania dzieła.

Kompozycja jest dialogiem chóru dziecięcego z chórem mieszanym. Dzieci, istoty najbardziej ufnie i w pojmowaniu świata nieskażone jeszcze negatywnymi cechami charakterystycznymi dla ludzi dorosłych, zadają pytanie, które rozbrzmiewa już w początkowych taktach utworu: „Panie przeczeż – że stoisz z daleka, przeczeż – że się ukrywasz czasów ucisku?”. Owo pytanie jest osią energetyczną kompozycji. W swej prostocie i szczerości porusza podstawowy problem ontologiczny dotyczący istoty Boga, która jest niepojęta: Bóg stoi z daleka,

ukrywa się, a więc zgodnie z założeniami deistycznymi nie ingeruje w świat ludzi. Od strony muzyczno-konstrukcyjnej cechą charakterystyczną utworu są akordy z wyeksponowanym interwałem septymy wielkiej, duże skoki dynamiczne oraz użycie cytatu melodycznego z pieśni luteriańskiej *O wspnaniaty Królu chwaty*. Funkcja skromnego zestawu perkusyjnego sprowadza się do potęgowania napięcia, budowania ogólnej energetyki dzieła.

Kompozytor światem dźwiękowym swojego dzieła nie stara się zrozumieć boskiego jestestwa ale prowokuje do dalszych pytań o jego naturę, gdyż pytania i powątpiewanie rozwijają wewnętrznie człowieka.

Niesamowite wydaje się to, iż młody twórca, mając do dyspozycji ograniczony odgórnymi zaleceniami aparat wykonawczy, uzyskał tak wspnaniaty efekt. Przecistawiając chór mieszany chórowi dziecięcemu, których dźwięki niejako ptawią się w dostojnym brzmieniu instrumentów perkusyjnych, dokonął artystycznej syntezy: tradycję luteriańską (cytowana pieśń) połączył z własnym światem dźwiękowym, harmonicznym, dbając jednocześnie o wierność pięknu języka ojczystego wyrażonego w barokowym tłumaczeniu Pisma Świętego.

Uzasadnione są zatem słowa prof. Marcina Błazewicza, mistrza, który o swoim podopiecznym mówi: „To geniusz samorodny, którego ja jedynie prowadzę i pokazuję mu drogi, którymi może podążać. On sam zawsze dokonuje ostatecznego wyboru a wybór ów jest niezwykle trafny”.

PIOTR TABAKIERNIK

Xopanquicatl

Xopanquicatl jest rodzajem pieśni obrzędowej skomponowanej do słów w języku nahuatl, prastarym języku używanym przez Indian zamieszkujących tereny dzisiejszego Meksyku. Tłumaczenia tekstu dokonał sam kompozytor.

Ja Poeta, wstąpiłem w różno-kwiatowe ogrody, miejsca radości i przyjemności.

Gdzie rosa pokrywa wszystko, niczym deszcz słonecznych promieni.

Gdzie brzmią pieśni słodkie ptaków najrozmaitszych.

Gdzie ptak „cokol” rozrzuca swą pieśń dokoła.

Gdzie brzmią głosy rozradowane przez Tego,

który jest przyczyną Wszystkiego,

Który jest Bogiem, ohuaya, ohuaya!

(Pieśń wiosenna)

W dziele wyróżnić można kilka płaszczyzn, które wzajemnie się przenikają i uzupełniają, dopełniając misterium pieśni stawiącej Boga. Pierwszą z nich jest płaszczyzna dźwiękowego tła realizowana przez instrumenty perkusyjne¹, ustawione dookoła przestrzeni koncertowej, oraz dwa fortepiany, harfę i celestę. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na topofonię brzmienia. Kompozytor podaje w partyturze bardzo dokładne wytyczne dotyczące miejsca ustawienia poszczególnych instrumentów. Takie dyspozycje przywodzą na myśl zabiegi przestrzenno-kompozytorskie widoczne w partyturach

Toru Takemitsu czy Georga Crumba. Partie instrumentalne zapisane są w postaci quasi aleatorycznych komórek czasowych, co daje wykonawcom pewną swobodę interpretacyjną. Drugą jest płaszczyzna narracyjna realizowana przez dźwięki saksofonu, którego brzmienie dobiega z oddali. Trzecia płaszczyzna buduje dramaturgię całej kompozycji zarówno pod względem muzycznym, jak i werbalnym – to płaszczyzna chóralna w znakomity sposób zrealizowana na koncercie przez członków chóru Varsoviae Regii Cantores. Dźwiękowe interwencje chóru nie ograniczają się jednak do śpiewu w rozumieniu klasycznym. W partii chóralnej odnajdziemy fragmenty mówione, ekstatyczne okrzyki radości imitujące procesję, dźwięki lastr² oraz kieliszków. *Xopanquicatl* jest zatem rodzajem misterium, będącego syntezą indiańskich brzmień realizowanych przez specyficzną akcentację i wewnętrzną śpiewność języka nahuatl z europejskimi środkami ekspresji wyrażonymi przez użycie tradycyjnego instrumentarium.



KAMIL STASZOWSKI

Messa dell'Uomo Moderno

Messa dell'Uomo Moderno jest dziełem wymykającym się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej. Z jednej bowiem strony utwór charakteryzuje nagromadzenie nowoczesnych środków wypowiedzi muzycznej, manifestujące się w nietypowej obsadzie (dwa kwartety smyczkowe, chór i koncertująca perkusja), z drugiej zaś zabiegi archaizujące – nawiązanie do formy mszalnej, wykorzystanie tekstu liturgicznego mszy trydenckiej (*Missale Romanum*), a także instrumentów pochodzących z Dalekiego Wschodu, których źródła sięgają czasów starożytnych – daf³ i simantr⁴. Kompozycja Staszowskiego jest próbą odnalezienia miejsca tradycji w świecie człowieka XXI wieku. Głównym filarem dzieła jest wzajemne przenikanie się różnych systemów dźwiękowych – europejskich i arabskich – swoisty interkulturowy melanz. Utwór posiada budowę klamrową – rozpoczyna go i kończy prośba o pokój *Dona nobis pacem*. Po niej następuje *Confiteor*. W finale dzieła rozbrzmiewa greckie *Kyrie*.

Kamil Staszowski w sposób świadomy odchodzi od kolejności klasycznej formy mszalnej, podkreślając w ten sposób metaforyczność i swobodne związki poszczególnych jej części.

Emitte lucem et veritatem tuam charakteryzują motoryczne, repetytywne, radosne interwencje dźwiękowe chóru rozbrzmiewającego na tle ostinata rytmicznego perkusji i kwartetów smyczkowych. Zwiastują one światłość, zbawienie i są osią energetyczną kompozycji.

Kompozytor jednak każdym dźwiękiem utworu zdaje się pytać, czy dla współczesnego człowieka egzystującego w świecie zdominowanym przez wojny, nienawiść i śmierć możliwe jest odrodzenie w Pierwotnym Pokoju. Na tę refleksję nakłada się *Signum Crucis*. Znak krzyża, będący symbolem ofiary i odkupienia, wprowadza nas w nową rzeczywistość, umożliwia odczytanie starotestamentowych symboli – przez pryzmat Nowego Testamentu, w którym nadrzędną wartością jest miłość.

1

Instrumenty perkusyjne budujące poszczególne instalacje to różnorodne membranofony, idiofony drewniane i metalowe. Kompozytor dopuszcza tutaj pewną dowolność w ich doborze, podkreślając jednocześnie ważną rolę wibrafonu w kreacji artystycznej dzieła. Instrument ów znajduje się na scenie. Muzyk wykonuje na nim partię opartą na skali akustycznej, korespondując dźwiękowo z partiami realizowanymi przez innych instrumentalistów.

2

Lastra – instrument perkusyjny z grupy idiofonów metalowych. Jest to cienki fragment blachy aluminiowej zawieszony swobodnie w powietrzu. Dźwięk o zmiennej częstotliwości jest generowany z instrumentu poprzez potrząśnięcie nim.

3

Daf – perski bęben obęczowy, jednomembranowy używany na terenie Iranu, Armenii, Pakistanu, Turcji. Drewniana obęcz instrumentu zaopatrzona jest zazwyczaj w metalowe krążki rezonujące.

4

Simantra – instrument używany w Kościele greckim. Jest to zawieszona swobodnie deska z twardego, suchego drewna, w którą uderza się młotkiem lub drewnianą pałką. Symbolizuje pokutę, umartwienie. W muzyce współczesnej często wykorzystywana przez Iannisa Xenakisa.



Kolejna część – *Popule meu* – jest wyśpiewana głównie przez głosy męskie jakby z wyrzutem, lamentacyjnie. Po rozbudowanej kadencji perkusyjnej następują prośby o zmitowanie.

Melodyka *Kyrie* – części najbardziej bodajże zapadającej w pamięć – nawiązuje do spuścizny muzycznej Bliskiego Wschodu zarówno w melodyce (skale arabskie), jak i w użytym przez kompozytora instrumentarium. Zwarta rytmika i wyszukana ornamentyka partii śpiewanych nadają tej części charakterystyczny wschodni koloryt.

Kompozycja Staszowskiego jest próbą pojednania tradycji Wschodu i Zachodu. Jest również próbą pogodzenia się człowieka z otaczającym światem, będącym jednocześnie pogodzeniem się z absolutem. Pokorne przyjmowanie boskich wyroków wyrażone jest w dziele poprzez wielokrotnie powtarzające się słowo *Amen* – niech tak będzie. Wewnętrzny spokój emanujący z utworu, generowany przez piękny śpiew chóru *Varsoviae Regii Cantores*, wewnętrzna równowaga środków wyrazu i harmonia brzmień stanowią muzyczny obraz *harmonia mundi* – dzieła boskiego stworzenia.

Koncert Święto Muzyki Nowej był niezwykle ważnym wydarzeniem artystycznym w stolicy, bardzo pożądanym i oczekiwanym. Słuchaczy było ponad 700, owacje trwały bardzo długo. W kuluarach

mówiono o potrzebie powtórzenia tego wieczoru, o konieczności propagowania wysokiej sztuki współczesnej, dyskutowano nad estetyką wykonawczą, kompozytorską, mówiono o duchowości, jaką niosą za sobą wykonane dzieła.

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 Tallinie. 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 Societe Generale. Jest laureatem krajowych i międzynarodowych konkursów perkusyjnych. Ma na swoim koncie prawykonia 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.

Joanna Maluga – ukończyła dyrygenturę chóralską na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie prof. Bogdana Gali (dyplom z wyróżnieniem), kontynuowała studia w Akademii Muzycznej w Budapeszcie w klasie prof. Petera Erdeia, gdzie uzyskała Advanced Diploma in Choral Conducting. Obecnie jest doktorantką Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Założycielka i dyrygent chóru *Varsoviae Regii Cantores*. W październiku 2010 roku podjęła dwuletnie studia podyplomowe w zakresie emisji głosu na Wydziale Dyrygentury Chóralskiej i Edukacji Muzycznej w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Zawodowo jest związana z warszawską parafią ewangelicko-augsburską Św. Trójcy, gdzie pełni obowiązki kantora oraz prowadzi chór dziecięcy i młodzieżowy. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską o problemach wykonawczych obecnych we współczesnej muzyce chóralskiej.

Ignacy Zalewski – ur. 1990; studiuje kompozycję w klasie prof. Marcina Błażewicza oraz dyrygenturę u prof. Marka Pijarowskiego na UMFC. Uczestnik wielu konkursów, zdobył między innymi II nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim im. Mariana Gardiejuka w Bydgoszczy, 2008, II nagrodę oraz wyróżnienie na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim *Srebrna Szybka* w Krakowie, 2009, I nagrodę na Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda w Warszawie, 2010, oraz Nagrodę Specjalną na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Krzysztofa Pendereckiego w Radomiu, 2012.

Piotr Tabakiernik – ur. 1986; absolwent UMFC w klasie kompozycji prof. Stanisława Moryta. Od 2009 roku jest asystentem na macierzystej uczelni. Zdobywca licznych nagród, między innymi: II nagrody i wyróżnienie na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim *Vox Basilicae Calissiensis* w Kaliszu, 2005, IV nagrody i nagrody specjalnej na II Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim *Musica Sacra* w Częstochowie, 2006, I nagrody na Konkursie Kompozytorskim im. Tadeusza Bairda, 2012. Zajmuje się również działalnością performatywną i happenerską.

Kamil Staszowski – ur. 1987; absolwent UMFC w klasie kompozycji prof. Stanisława Moryta. Jego kompozycje były wykonywane w wielu salach koncertowych Polski, Stanów Zjednoczonych, Grecji i Francji. Nagroda *Śląski Talent Roku*, 2004. Laureat wielu konkursów kompozytorskich.



BYĆ SOBĄ I PRZETRWAĆ

Janusz Miliszkiewicz

„Po prostu rzeźbiarz”. Tymi słowami malarz Tadeusz Pruszkowski rozpoczął swój artykuł o twórczości Alfonsa Karnego w trzecim numerze „Plastyki” w 1936 roku. Słowa te dobrze pasują do Adama Myjaka. Znałem artystów z najbliższego otoczenia Tadeusza Pruszkowskiego, zrobiłem wywiady z Włodzimierzem Bartoszewiczem, Teresą Roszkowską, Eugeniuszem Markowskim, Wojtkiem Fangorem. Karny na moje pytanie: co jest najważniejsze dla rzeźbiarza? Odpowiedział, cytując: „Być sobą i przetrwać”.



Obserwowałem, jak Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz zwiedzali wystawę rzeźb Myjaka w Galerii Opery Narodowej, wspominam o tym w felietonie w listopadowym „Art and Business”. Było to 22 września tego roku w czasie przerwy w spektaklu *Rodin* Borisa Ejfmana i Sanktpetersburskiego Teatru Baletu. Szedłem obok, słuchałem i notowałem. Po spektaklu zapytałem artystów o wrażenia z wystawy.

Andrzej Wajda: Ekspresja rzeźb Adama Myjaka bierze się z wrażenia ruchu. To ich siła. Te rzeźby jakby unoszą się. Niektóre postacie kroczą, czujemy, że

jest w nich wielka energia. Ruch tych rzeźb zostaje na zawsze w pamięci...

Krystyna Zachwatowicz: Te rzeźby są bardzo malarskie. Nie tylko dzięki ciekawej, kapryśnej polichromii, ale ruchliwości powierzchni.

Pęknięcia powierzchni potęgują wrażenie obrazu. Rzeźby Adama Myjaka są intrygujące, żywe plastycznie. Jedną z rzeźb na końcu wystawy w Teatrze Wielkim ustawiono na tle luster. To było niezwykle – spotęgowanie tego wrażenia ruchu, unoszenia się, życia.

Andrzej Wajda: Wiele współczesnych rzeźb jest jakąś imitacją. Artyści próbują iść za modą poprzez formę czy użyty materiał. Adam Myjak jest zawsze sobą. Jest dobrym przykładem dla młodych, bo uczy ich pewności siebie, wierności sobie. Trzeba być sobą. Tylko wtedy warto uprawiać sztukę...

Krystyna Zachwatowicz: Te rzeźby są zawsze rozpoznawalne. Nie ma w nich cienia mody. Adam Myjak nie szuka zewnętrznych rozwiązań. Słowo „modny” jest zabójstwem dla sztuki.



Z cyklu "Inspiracje", 2005, drewno polichromowane

Andrzej Wajda: To nie było nasze pierwsze spotkanie z rzeźbami Adama Myjaka. Przed kilkoma laty mieliśmy wspólnie zrealizować pomnik „Solidarności”, stanąć miał na morzu, widoczny z gdyńskiego bulwaru. Idący z każdej strony widzieliby go na tle morza. Orzeł z brązu – rzeźba profesora, miał mieć rozpiętość skrzydeł kilkunastu metrów, wynurzać się z morza. Okazało się, że koszty przekraczały możliwości miasta.

Bardzo ujęto mnie to, kiedy Adam Myjak zdecydował się na realizację Kwadrygi (współautor Antoni Janusz Pastwa) na frontonie Teatru Wielkiego. Oddał swój talent i umiejętności, żeby przywołać w Warszawie pewną tradycję. W XIX wieku zaborcy nie pozwolili dokończyć architektury Teatru Wielkiego, zwieńczyć frontonu zaplanowaną przez architekta Corazziego Kwadrygą. Sprzeciwili się Kwa-

drydze, która jest symbolem zwycięstwa. Łatwo powiedzieć: zrobmy Kwadrygę! Ale dziś wymagało to od rzeźbiarza szczególnej odwagi. W dodatku nie stworzył Kwadrygi, tak jak inne swoje dzieła. Musiał odważyć się powrócić do źródła, jakim jest rzeźba grecka. Oddał swój talent, aby odtworzyć coś, co istniało w pamięci i wyobraźni tych, którzy znają i kochają dawną Warszawę.

Krystyna Zachwatowicz: Wspaniała wystawa rzeźb Adama Myjaka w Teatrze Wielkim powinna, naszym zdaniem, znaleźć tam na stałe swoje miejsce.

Pierwszą wystawę w Teatrze Wielkim obejrzał Krzysztof Penderecki. To był przypadek, krótko przed oficjalnym otwarciem przyszedł do dyrektora Opery. Słyszałem, jak komentował kolor portretu Bernarda Ładysza, który skojarzył mu się z mroczną dramaturgią *Diabłów z Loudun*. Rzeźby Myjaka mają stanąć w Europejskim Centrum Muzyki w Łustawicach, które otwarte zostanie wiosną przyszłego roku.

Przed laty widziałem, jak kuł w granicie Mietek Welter, mistrz portretu. Obserwowałem, jak kuła Magdalena Falender. Karny podczas długich spotkań w jego pracowni obok Sejmu na Wiejskiej opowiadał mi, czym jest kamień i kucie dla rzeźbiarza. Jak ważne jest SPOTKANIE rzeźbiarza z kamieniem. To tak jak spotkanie z człowiekiem. Najważniejsze to, co ukryte. Człowieka odkrywamy i kamień tak samo.

Adam Myjak powtarza, że kamienia nie można traktować instrumentalnie, bo nie odkryjemy jego po-



Z cyklu "Inspiracje", 2009, terrakota



tencjału, urody, struktury. Kamień jest jeden, nie można go powielić. Nie da się powielić idealnie takiej samej rzeźby w kamieniu, jak to można zrobić z odlewami z brązu. Zawsze jest tylko jedna, tak jak człowiek jest niepowtarzalny. Myjak wiernie trzyma się podstaw rzeźby. Sam kuje w granicie.

Na zdjęciach z wystaw i z pracowni z różnych lat pośród rzeźb Myjaka stale widać *Portret ojca*. Zawsze w centrum, zawsze starannie zakomponowany wobec pozostałych prac. Rysy ojca odzywają się w dorobku artysty jako podświadome motywy. To nieomal atawizm. Ojciec podpowiada, jest źródłem, punktem odniesienia, ostoją, synonimem ciągłości. Rzeźba właściwie nie istnieje w polskiej wyobraźni. Sięgnąłem na półkę po ulubionych krytyków sztuki. Józef Czapski nie wspomina o rzeźbie, podobnie Jerzy Wolff. Tak samo Dorota Jarecka w swojej publicystyce nie poświęca jej należytej uwagi. Stale wracam do lektury genialnej korespondencji Augusta Zamoyskiego i Władysława Tatarkiewicza, jaka ukazała się w pierwszym numerze miesięcznika „Poezja” w 1979 roku. Wczesne rzeźby Myjaka zawsze kojarzą mi się z duchem tej korespondencji. Sztuka Adama Myjaka została doceniona przez literatów i krytyków. Pisali o niej Tadeusz Konwicki, Krzysztof Karasek, Aleksander Wojciechowski, monografię rzeźb opracowała Bożena Kowalska. Teraz ukazała się książka Zbigniewa Taranienki *Dialogi o rzeźbie*. To wywiad rzeka z Adamem Myjakiem. Tak samo docenili ją kuratorzy, miał przed laty dwie wystawy w Orońsku, dwie w Zachęcie. Ten rok zaczął od wielkiej wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie.

W pierwszych latach dziewięćdziesiątych pisałem kolejny tekst o potrzebie odrodzenia tradycji prywatnego zamawiania portretu. Uczestniczyłem w zajęciach prowadzonych przez Myjaka w ASP, obserwowałem, jak studenci rzeźbią z modelu. Znotowałem pytanie, które postawił swoim uczniom: „Czy za tysiąc lat rzeźbienie figury ludzkiej w kamieniu będzie aktualne?”. Niczego studentom nie wmawiał. Zadawał pytania. Jego studenci spokojnie tworzą swoje „projekty” (słowo dziś chyba najbardziej modne w sztuce!), ale przynajmniej wierzą, że tylko rzeźba przetrwa.

Pokaż mi swój gabinet, powiem ci, kim jesteś. Kiedy został rektorem ASP w 1990 roku, kazał powiesić w gabinecie pięknie rozmalowany rysunek Stanisława Noakowskiego. Powiedział, że Noakowski to dla niego synonim mistrzostwa. Wcześniej nic tam nie wisiąło. Ustawił też rzeźbę Mariana Wnuka. Powiesił obraz Jana Cybisa.

Teraz, kiedy piąty raz został rektorem, kazał zdjąć kopię obrazu Józefa Brandta i w to miejsce wybrał Stefana Gierowskiego. Będzie jeszcze Nacht i Tarasin. Myjak tłumaczy, że uczelnię budują indywidualności, gorące środowisko artystyczne. Ci artyści zbudowali potęgę sztuki i szkoły. Tego uczy studentów. Jako dziennikarz odwiedzam gabinety wielu rektorów, one są „wypasione”. Gabinet Myjaka zawsze był zgrzebny. Najlepsze obrazy obite są wyszczerbionymi listwami, prawdopodobnie przez autorów.

Czego jeszcze uczy? Zawsze otwartości. Wydarzeniem artystycznym lat 70. było ukazywanie się miesięcznika „Nowy Wyraz”, którego pierwszy numer wyszedł w czerwcu 1972. Mam do dziś pierwsze numery, które kupowałem na bieżąco jako licealista. Teraz rozłożyłem przed sobą na stole pierwszy rocznik. Często publikowali tam na przykład Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak, Julian Kornhauser, Krzysztof Karasek, Jarostaw Markiewicz, Ryszard Krynicki. Każdy numer promował innego artystę malarza lub rzeźbiarza. W pierwszym przedstawił dorobek Marka Sapetto i Wiesława Szamborskiego. W kolejnych numerach byli między innymi Tomasz Ciecierski, Dobson, Łukasz Korolkiewicz, Dwurnik, Jurry Zieliński, Andrzej Bieńkowski, Janusz

Przybylski, Antoni Fałat, Barbara Falender, Wiktor Gajda, Alina Szapocznikow. Myjak był dyrektorem artystycznym pisma! Dobierał bohaterów. Wymienione i liczne inne nazwiska malarzy dobrze charakteryzują jego podejście do sztuki i otwarcie na mistrzostwo. Wybrał do kolejnych numerów na przykład kadry z genialnych filmów Jana Lenicy, które wtedy były sensacją europejskiej sztuki. Były plakaty Mroszczaka, rzeźby Hasiora. Tak samo akademia za jego kadencji zawsze otwarta była na mistrzostwo.

Bodaj w 1994 roku byłem na wernisażu wystawy Myjaka w Galerii Miejskiej w Katowicach. Przyjechali Barańczak, Krynicki, Jarostaw Markiewicz z dawnej redakcji „Nowego Wyrazu”, recytowali swojej nowe wiersze.

Z cyklu "Figury skrzydlate", 2012, drewno polichromowane



Z cyklu "Figury niespokojne", 2011, brąz

Jako rzeźbiarz Adam Myjak wyjątkowy jest z najnowszego nurtu sztuki, z działań pewnych galerii czy muzeów. Trudno wyobrazić sobie wystawę Myjaka na przykład w Centrum Sztuki Współczesnej. Byłem tam na wystawie Jana Tarasina, zaproszony przez autora. Sztuka Tarasina jakoś nie pasowała do tamtej atmosfery. Siedzieliśmy najpierw w kawiarni, malarz nie ukrywał, że czuje się zagubiony, w CSW nie na miejscu. Wystawa Tarasina odbędzie się w Galerii Teatru Wielkiego w grudniu. Znałem Bronistawa Krystalla, legendarnego mecenasa Henryka Kuna, klienta Xawerego Dunikowskiego. Opowiadał mi, jak przed wojną zakładał w Warszawie muzeum rzeźby i dlaczego nie powstało. Dlaczego mieliśmy na dobrą sprawę jednego tylko kolekcjonera rzeźby w polskich dziejach? Dziś na polskim rynku sztuki rzeźba właściwie „nie schodzi”.

Fot. Agata Ciotek

Janusz Miliszewicz – dziennikarz, reporter, specjalizuje się w pisaniu o prywatnym kolekcjonerstwie, rynku sztuki i muzeach. Autor książek, m.in. *Kolekcja Porczyńskich genialne oszustwo?* (z Mieczysławem Marką), *Przygoda bycia Polakiem, Polskie gniazda rodzinne*.

CERAMICZNE RZEŹBY I OBRAZY STANISŁAWA BRACHA

Kompozycje Stanisława Bracha to przeważnie realizacje ceramiczne. Nie ma w tym nic zaskakującego, związki rzeźby i ceramiki są stare jak same te dyscypliny i wielu współczesnych artystów wykonuje swe obiekty z mas ceramicznych, utrwalając je poprzez działanie wysokiej temperatury. Jednak w przypadku jego dorobku mamy do czynienia z rzadkim przykładem świadomego powiązania cech tworzywa ze sposobem kształtowania i metodami barwienia oraz wypatu. Imponujący jest zakres poszukiwań formalnych i technologicznych. Pierwsze doświadczenia uzyskał w trakcie nauki w Technikum Ceramicznym w Łysej Górze, tam narodziła się pasja, która skłoniła go do podjęcia studiów na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uzyskanie dyplomu w pracowni prof. Mariana Koniecznego w 2000 r. otworzyło mu drogę do uprawiania sztuki, co konsekwentnie łączy z poszerzaniem wiedzy i zdobywaniem wciąż nowych umiejętności warsztatowych oraz podnoszeniem kwalifikacji. W 2008 r., w wyniku przeprowadzonego w macierzystej uczelni przewodu został doktorem. Dwa lata później rozpoczął pracę na stanowisku adiunkta w Pracowni Ceramiki warszawskiej ASP. W swojej twórczości wykorzystuje rozmaite materiały i surowce, preferuje gliny szamotowe, ale sięga też po kamionkę i porcelanę. Korzysta z możliwości jakie niesie wypalanie w przemysłowych piecach gazowych i studyjnych elektrycznych, tradycyjnych i eksperymentalnych konstrukcjach polowych, opalanych drewnem, węglem lub koksem. Instaluje urządzenia prowizoryczne służące zarówno uzyskaniu temperatury jak i atmosfery redukcyjnej w komorze, a tym samym określonych efektów kolorystycznych. W jego pracowni powstają różnobarwne reliefy, których urozmaicona powierzchnia pokryta jest szkliwami i angobami. Tworzy unikatowe zwarte bryły, modelowane ręcznie lub odciskane czy odlewane w gipsowych formach negatywowych, ale jest też autorem finezyjnych prac ażurowych budowanych z wałków gliny oraz kompozycji łączących te techniki. Operuje różną skalą, od przedmiotów kameralnych, po realizacje niemal monumentalne i wieloelementowe kompozycje aranżujące sporą przestrzeń, tak jak w przypadku



Ogień, z cyklu „Cztery elementy”, 2012, obraz ceramiczny, 104 x 114 cm

projektu *200 x Chopin*. Innym razem prezentacji obiektu towarzyszy performance z użyciem ognia, czego przykładem może być *Lustracja konia trojańskiego*. Mimo tej całej różnorodności, twórczość Bracha wydaje się spójna, a prace rozpoznawalne. Jego dokonania stanowią wypadkową cech osobowości autora oraz walorów tworzywa i warsztatu jaki wybrał. Postawa jaką reprezentuje, nieustanna potrzeba penetrowania wciąż nowych obszarów i poszukiwania kolejnych niekonwencjonalnych rozwiązań, sprzyja jego pracy dydaktycznej, bo nauczać może tylko ktoś, kto poza wrażliwością i wiedzą teoretyczną posiada praktyczne umiejętności.

Krzysztof Rozpondek
Wrocław 2012

Krzysztof Rozpondek – prof. dr. hab., kierownik
Katedry Ceramiki Akademii Sztuk Pięknych
im. E. Gepperta we Wrocławiu.



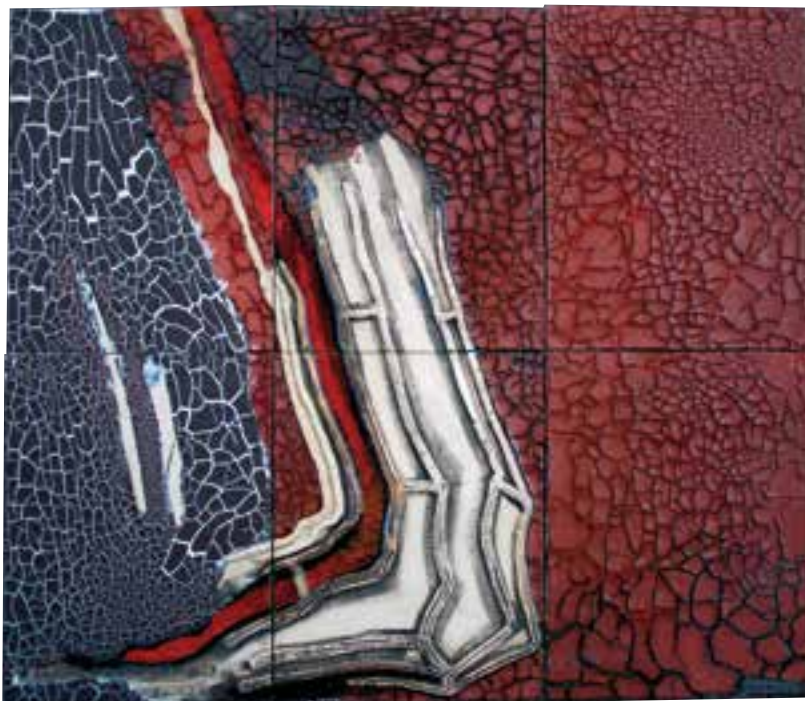
[...]

BB: Pana wczesne rzeźby operują surową bryłą, ostro ciętymi płaszczyznami, zamkniętymi układami. Chętnie zresztą konstruuje Pan większe kompozycje z kilku bliźniaczo podobnych form, jak choćby w „Dialogu”, gdzie pojawia się tak charakterystyczny dla Pana twórczości korpus postaci ze spuszczoneą głową. Jednak w pewnym momencie owe monolityczne struktury zastąpił Pan ażurem – skąd taka zmiana, co było jej impulsem?

SB: W swojej twórczości poruszam się intuicyjnie. Jeśli poczuję ten impuls wejścia na nową ścieżkę, to po prostu idę nią. I przyznam, że chyba mnie to nie zawodzi. Od tych rzeźb zwartych, zamkniętych przeszedłem do ażurów, ale tamtej drogi nie porzuciłem, nie zamknąłem. To moje myślenie o rzeźbie płaszczyzną jest nadal przeze mnie kontynuowane. Widzę, że dziś te dwie drogi się splatają – w moich najnowszych realizacjach pojawiają się i płaszczyzna, i ażur. Splatają się ze sobą. Jest to rodzaj przestrzennego dialogu. Ale wracając do pytania – rzeczywiście to było chyba w 2005 roku, kiedy przygotowywałem się do wystawy pod tytułem „Apokalipsa”. Chciałem przygotować rzeźbę ukazującą coś całkowicie niecielesnego, a mianowicie „Czterech aniołów na czterech

Woda, z cyklu „Cztery elementy”, 2012, obraz ceramiczny, 104 x 114 cm





Ziemia, z cyklu „Cztery elementy”, 2012, obraz ceramiczny, 104 x 114 cm

narożnikach ziemi”. Zastanawiałem się, jak to zrobić, i wtedy pojawił się ten intuicyjny bodziec – postanowiłem wykorzystać moje modele postaci z pochylonymi głowami. Zrobiłem je ażurowe, odebrałem im niejako materialność. To była pierwsza ażurowa realizacja. Wtedy dopiero zobaczyłem jak świetnie w tej ażurowej strukturze działa powietrze, jak ją przenika, jak to staje się naszym udziałem, jak światło wchodzi w przestrzeń tej rzeźby, jak staje się jej duchem.

BB: Nie znając Pańskiej opowieści sądziłabym raczej, że owe ażury pojawiły się z pewnej potrzeby dekonstrukcji, że budując swoje zwarte rzeźbiarskie bryły dostrzegł Pan właśnie ową siłę, która przejawia się w szkielecie konstrukcji.

SB: Ależ tak, coś w tym jest. Zwłaszcza teraz widzę, jak pasjonujące jest rozgrywanie tych elementów płaszczyzny, zamkniętej formy i jej relacji z ażurem przepuszczającym światło, powietrze, wprowadzającym cień. Jest to także moja opowieść o człowieku. Bo ja postrzegam człowieka jako konstrukcję, zbudowaną z czegoś, co możemy czasem odkryć, co innym razem jest niedostrzegalne, ukryte, zamknięte. To też opowieść o jego relacji ze światem, o jego przestrzeni.[...]

BB: Podkreśla się zazwyczaj, że ceramika to taki specyficzny materiał dający poczucie stwarzania. Głina formowana rękoma, rodzący się pod palcami kształt. Jak Pan pracuje, czy jest to właśnie taki impulsywny proces, czy jednak poprzedzony etapem projektowym, rysunkowym szkicem?

SB: Bywa i tak, i tak. W przypadku obrazu ceramicznego niczego nie projektuję. Wiem, co chcę pokazać. Mam pomysł i rzeźbię. Pozwalam sobie na spontaniczność gestu, bez projektów czy rysunku. Nie robię nawet tzw. zamiarów kolorystycznych, idę na żywioł w szkliwieniu. Oczywiście technologicznie mam wszystko

przetestowane, wiem co dodać do szkliwa, by uzyskać taki a nie inny efekt krakelury. W przypadku rzeźby ten proces jest inny. Dawniej rozpoczynałem od rysunku, szkicu, potem przygotowywałem mały model, a następnie pracowałem z dużą formą. Dziś na ogół rozpoczynam już od realizacji małego modelu. Przyznam, że niektóre z nich służą mi do kolejnych prac, jak na przykład figura postaci ze spuszczoną głową.

BB: **Pomiędzy formą a przestrzenią – to zagadnienie, któremu ostatnio poświęca Pan najwięcej uwagi. To także tytuł wrocławskiej prezentacji. Opowiadał już Pan o tym odchodzeniu od form zwartych, zamkniętych płaszczyzną w stronę struktur ażurowych. Odnoszę jednak wrażenie, że obie te drogi spotykają się, że są równoprawne, a nawet istnieją w pewnej symbiozie.**

SB: Tak, widzę to wyraźnie zwłaszcza teraz, kiedy pojawiły się te ażury ze swoimi rysunkowymi strukturami, gdzie mogliśmy wyobrazić sobie te nieistniejące płaszczyzny, gdzie światło budowało efemeryczne zamknięcia wchodząc do wnętrza. Teraz powracam do tego łącząc zamknięte bryły z ażurami, wprowadzając zamknięte struktury do wnętrza ażurów. [...]

(Fragment wywiadu Barbary Banaś ze Stanisławem Brachem, w: Stanisław Brach, *Pomiędzy formą a przestrzenią* [katalog wystawy], Galeria Miejska, Wrocław 2012, s. 6–17).

Barbara Banaś – kustosz Działu Ceramiki i Szkła Współczesnego Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Sarkofag, 2012, porcelana, 102 x 55 x 66 cm

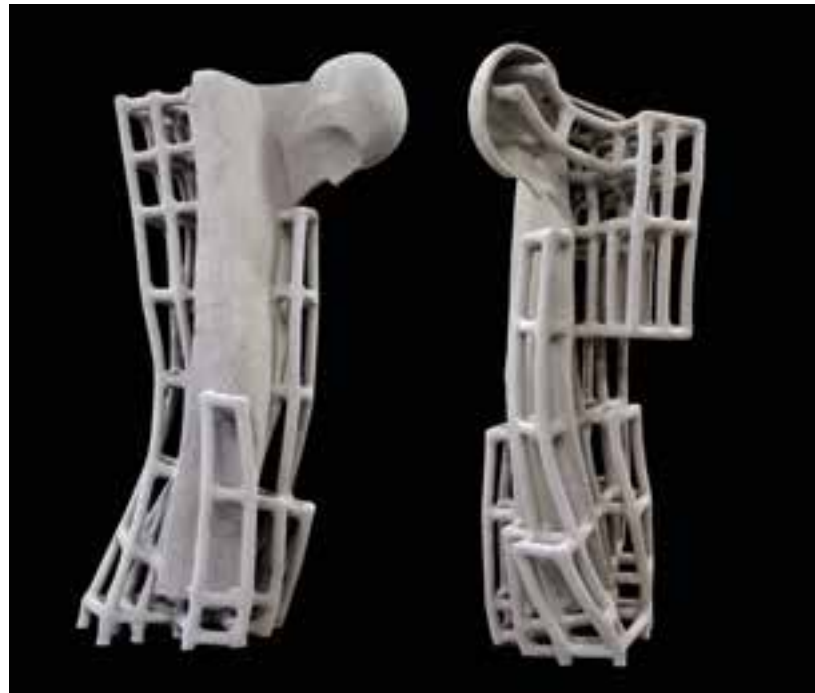
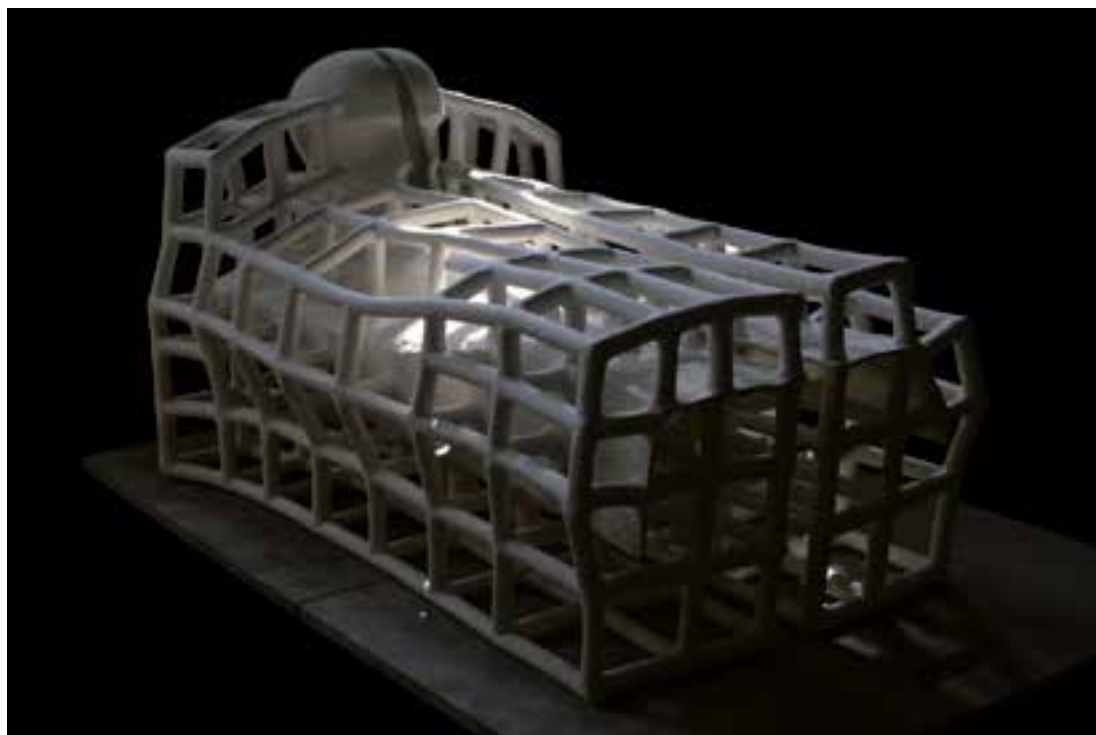


Figura V, z cyklu „Przestrzeń”, 2012, glina szamotowa, 108 x 55 x 40 cm



MIASTO

Marta Żakowska

W ramach cyklu przedstawiane są wielkoformatowe wydruki-reprodukcje oraz obrazy-oryginały. Pomysł jest nowatorski – o ile bowiem mamy czasami, choć bardzo rzadko, okazję zetknąć się z wielkoformatowymi dziełami sztuki w przestrzeniach publicznych polskich miast, o tyle niemalże nigdy nie oglądamy oryginałów obrazów w przestrzeniach miasta. Twórcy projektu przed przystąpieniem do pracy zadają podstawowe dla współczesnej kreacji pytania: czy w dobie współczesnych mediów i środków wyrazu format dzieła wpływa na jego odbiór? Czy dla przeciętnego odbiorcy sztuki zmiana skali postrzeganej formy wpływa na jej treść? Czy znak pozostawiony przez artystę na prostokacie podobrazia znaczy tyle samo co jego przeskalowane cyfrowe powielenie eksponowane w przestrzeni publicznej? Czy zachodzący w tym wypadku efekt monumentalizacji nobilituje i rozszerza idee zawarte w dziele, czy raczej degradowuje dzieło, sprowadzając jego wartość do współczesnego ornamentu, jakim jest na przykład wszechobecna wielkoformatowa reklama? Odpowiedzi na powyższe pytania mają być poszczególne pokazy z cyklu „1/∞ – oryginał vs. reprodukcja”.

Karapuda otworzył tę serię ze świetnym wyczuciem. Pracą *Mit koryncki*, przedstawiającą cienie trzech samotnych osób, umieszczoną w tak żywym i skomplikowanym środowisku, jakim jest stacja metra, nawiązuje on zarówno do społecznej roli malarstwa i reprodukcji, jak i do uczestnictwa w aktach podróży i refleksji na temat masowości i tożsamości współczesnych miast zachodnich.

„W kompozycji zrezygnowałem z głębi przestrzennej. Płytkie tło tworzą drobne moduły imitujące kwadratowe kasetony. Każdy z nich traktowałem iluzyjnie przy pomocy odpowiednio opracowanych stref światła, półcienia i cienia. Na przygotowane tło zostały rzucone ludzkie cienie, które

w moim założeniu mają być metaforycznym odbiciem przechodniów. Powstałe sylwety zostały następnie poddane anamorfozie, w taki sposób, aby dało się oglądać tylko jedną z nich. Idąc od lewej do prawej i na odwrót, obserwować można postępujące zniekształcenia materii malarskiej, przy czym obserwując, w sposób poprawny, jeden z cieni, nie można postrzegać iluzji przestrzenności kasetonów, będących dla owych cieni podłożem. Mój obraz ma być próbą analizy podstawowych zasad iluzji optycznych oraz refleksją nad zmianą znaczenia i sensu obrazu w warunkach zmiany skali” – opowiada autor. Przywołuje on więc znaczenie iluzyjności przedstawień i doświadczeń, co nabiera szczególnego znaczenia dzięki wielkoformatowej reprodukcji umieszczonej w niemalże naturalnym dla tej formy środowisku – na stacji metra. Cienie są jednocześnie symbolem tranzytowego charakteru przestrzeni, takich jak metro czy lotnisko. Przestrzeni „nie-miejsca”, będących iluzją przestrzenno-czasowego tu i teraz. Nie bez znaczenia jest tu także kontekst nie tylko reprodukcji i zmiany charakteru dzieła w formie reprodukcji, ale także kontekst nośników wielkoformatowych i roli iluzji w marketingu nastawionym na zysk – iluzji starającej się być iluzją naszych codziennych potrzeb, więc naszej codzienności. I naszych przestrzeni zurbanizowanych. „Zatraca się tutaj coś, co streszcza się w pojęciu aury, słowem: to, co obumiera w epoce technicznej reprodukcji dzieła sztuki, to jego aura. Proces ten jest ze wszechmiar symptomatyczny, znaczenie jego wykracza daleko poza sferę sztuki. Ogólnie biorąc, technika reprodukcji wyrywa reprodukowany obiekt z jego tradycji. A powielając reprodukcje, zamiast jego niepowtarzalnego istnienia oferuje masówkę” – pisał Walter Benjamin¹. Wieloaspektowość tej analizy reprodukcji pozwala metaforycznie odnieść ją także do przestrzeni publicznych współczesnych

1

W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej w: Twórca jako wytwórca*, przeł. Janusz Sikorski. Poznań 1975, s. 66–105.

miast kapitalistycznych, systemów produkcji i wizualnych nośników informacji. Kultura masowej produkcji wciąż będąca jednym z głównych mechanizmów rynkowych prowadzi dziś do sytuacji, w której w znaczącej części przestrzeni miast mamy do czynienia z miejscami i produktami wyzbytymi benjaminowskiej aury oryginałów. Polityka miejska wielu zachodnich ośrodków zurbanizowanych wciąż nie sprzyja rozwojowi tożsamości lokalnych społeczności, stawiając na najprostsze rozwiąza-



Dzięki zapisanej w *Historii naturalnej* opowieści Pliniusza Starszego za początek sztuki w historii kultury przyjmuje się moment zarysowania cienia człowieka. Według autora, córka garncarza Butadesa z tęsknoty za ukochanym, który wyjechał, zarysowała na ścianie obrys cienia jego ciała. Jej ojciec wylepił go następnie gliną. W ten sposób z miłości i tęsknoty zrodziły się malarstwo i rzeźba. Mit ten do dziś traktowany jest jako paradygmat kultury wizualnej Północnego Zachodu. A jego nowoczesna analiza autorstwa Arka Karapudy (malarza, asystenta w pracowni malarstwa prof. Stanisława Baja na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie) we wrześniu zainaugurowała cykl wystaw pod tytułem „1/∞ – oryginał vs. reprodukcja” w Galerii A19 na antresoli warszawskiej stacji metra – Marymont. Wystawy będą częścią procesu badawczego prowadzonego na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie we współpracy z Instytutem Badań Przestrzeni Publicznej.

nia zadłużeń i innych problemów finansowych będących między innymi efektem kryzysu i sprzyjając głównie międzynarodowym i bogatym sieciom i korporacjom w procesie redystrybucji przestrzeni miejskich. Spacerując ulicami wielu miast Północnego Zachodu i większości miast w Polsce, mamy więc w dużej mierze do czynienia z różnego rodzaju reprodukcjami, pozbawionymi aury różnego typu oryginałów (bez względu na to, czy mijamy druki wielkoformatowe, knajpy, sklepy czy półki w sklepach). Te knajpy, sklepy i reklamy projektowane są dziś w centrach zarządzania w celu ich niekończącej się reprodukcji i często nie operują mocą żadnego konkretnego nadawcy, twórcy, żadnej jednostkowej wyobraźni, którą odbiorca może zlokalizować. Praca Karapudy świetnie więc wpisuje się zarówno w podstawowy kontekst, linię narracyjną serii „1/∞ – oryginał vs. reprodukcja”, jak i we współczesną dyskusję nad kondycją przestrzeni miejskich, systemu kapitalistycznego, globalizacji, mobilności, „miejsc” i „nie-miejsc”. W refleksję pełną tęsknoty za oryginalnością i autentycznością przestrzeni miejskich i ich lokalnych tożsamości. W „miasto cieni”.



Marta Żakowska – antropolożka kultury, aktywistka. Absolwentka Instytutu Kultury Polskiej UW i School of Slavonic and East European Studies UCL. Członkini Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej, redaktorka naczelna *Magazynu Miasta*. Autorka serii sąsiedzkich projektów społecznościowych *Remiks*.



Jacek Sempoliński, *Czaszka*, 1988, olej na płótnie, depozyt w Muzeum ASP

JACEK SEMPOLIŃSKI (1927-2012)

mięci człowiek wyjątkowo mądry, rozumiejący, wychylony w stronę rozmówcy. Zapamiętałem te chwile wyjątkowo wyraźnie, a przecież minęły lata. Jacka otaczała jakaś aura i jeżeli pozwalał, by się do niego na moment zbliżyć, to wrażenie i pamięć tych spotkań pozostaną niezatarte do końca. Mam nadzieję, że wielu z nas miało szczęście tych przeżyć doznać.

Obraz z 1999 roku zatytułowany *Ja*. Odbita na zarysie torsu ręka artysty pozostanie w mojej pamięci tym symbolicznym przestaniem. Był, jest wśród nas, dotknął nas swoją sztuką i mądrością i urokiem, dotyka.

Ksawery Piwocki

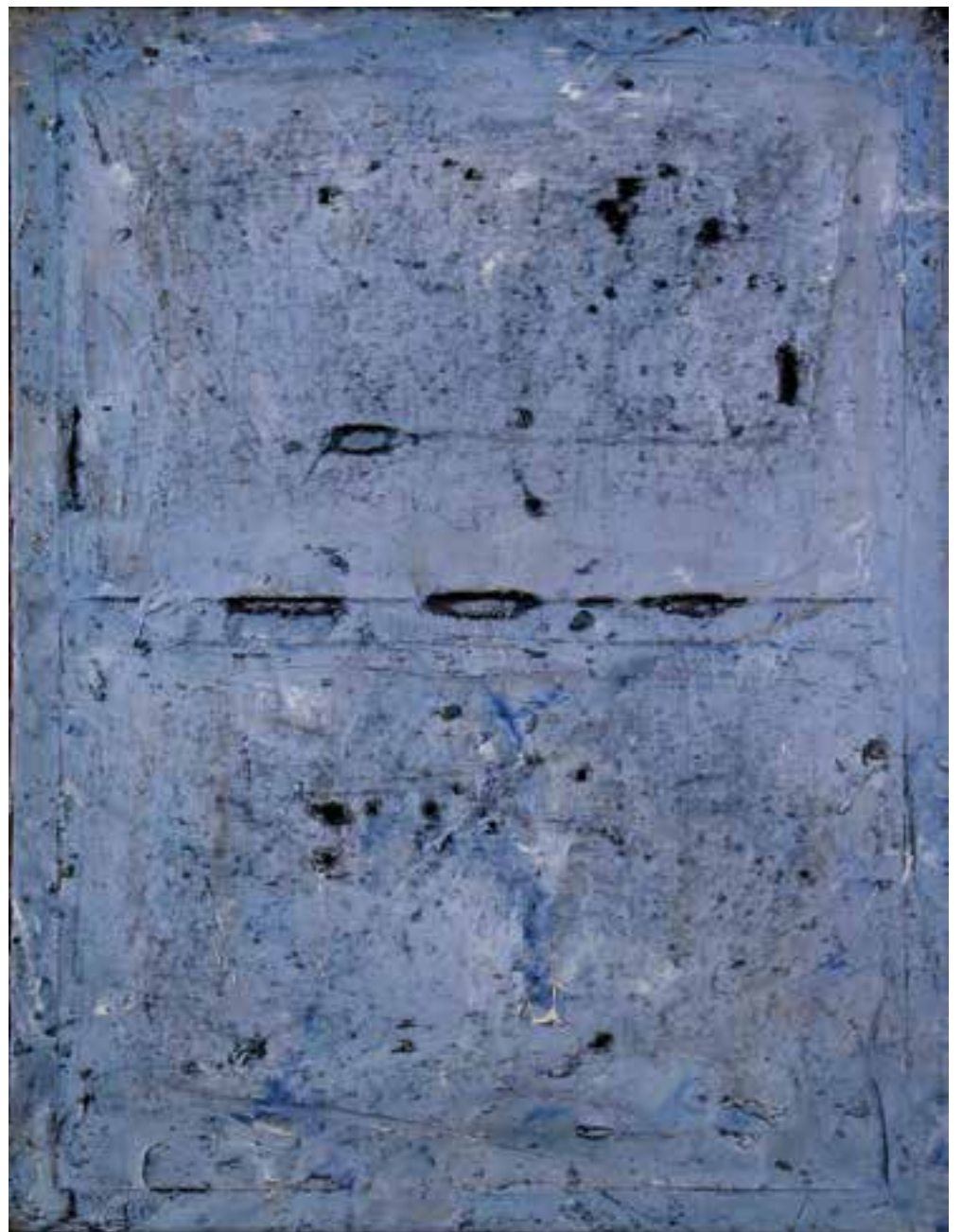
Żegnamy jednego z najznakomitszych wśród nas: wielkiego artystę, mądrego człowieka, erudyte, świetnego pedagoga, myśliciela, działacza, pisarza, przyjaciela mądrych, moderatora napięć ludzkich, humanistę, człowieka odważnego, uroczego i wrażliwego dyskutanta.

Był postacią znaczącą, wybitną indywidualnością, artystyczną i intelektualną, był dla wielu z nas przewodnikiem. Mówię to w imieniu całej naszej społeczności akademickiej – jako rektor, ale również w imieniu pracowników i absolwentów Wydziału Wzornictwa, którego od czterech dni jestem dziekanem. Jacek był tego wydziału współzałożycielem i współtwórcą jego programu; programu, który przez czterdzieści lat jest w dalszym ciągu bazą naszego specyficznego rozumienia roli i znaczenia sztuki w procesie nauki projektowania.

Jacek był artystą i myślicielem pełnym wątpliwości, niepewności, wędrowcą poszukującym drogowskazów w gąszczu nieodgadnionych symboli i niejasnych odniesień. Choć jego sztuka jest wyraźnie identyfikowalna formalnie, to przecież czuje się w niej nieustanne poszukiwanie i rozedrganie. I chyba nie sama forma wypowiedzi była dla Jacka najistotniejsza, ale to nieustanne poszukiwanie sensu i stawianie pytań, na które również on nie znał jednoznacznych odpowiedzi. Nie istnieje nic pewnego, wszystko jest ulotne, jest przemijającą chwilą, nie znamy sensu znaczeń i wydarzeń. Kiedyś powiedział czy napisał: „...tak muszę żyć, z marzmem we mnie...”.

Dzielił się z nami swoimi przemyśleniami, lękami, niepewnościami, ale i swoją wiedzą i swoim rozumieniem świata – obrazami, rysunkami, tekstami. Co jeszcze mogę dodać? Kilka spacerów po parkach dookola naszego wydziału na Myśliwieckiej, kilka podróży pociągiem. Pozostanie w mojej pa-

Jacek Sempoliński, *Moc przeznaczenia*, Verdi, 1977, olej na płótnie, wł. Muzeum ASP



SIERPIEŃ 2012

21 sierpnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert wieńczący 65. Letni Kurs Interpretacji dla studentów Uniwersytetu SOAI w Osace. Udział wzięli artyści japońscy i polscy.

24 sierpnia – 21 października

W Miejscu Projektów Zachęty zaprezentowano wystawę Jaśminy Wójcik *Chowanie człowieka między ludźmi bez kontaktu z naturą doprowadza go do wynaturzeń*, na której artystka pokazała instalację przestrzenno-rysunkową z elementami interaktywnymi. Kurator: Magda Kardasz, współpraca: Adam Byra.

25 sierpnia – 2 września

W ramach IX Festiwalu Kultury Żydowskiej Warszawa Signera zaprezentowano twórczość studentów i wykładowców z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

W Warszawskiej La Playa Music Bar oraz w klubie Skład Butelek na wystawie *Izraelskie graffiti: Street art in Tel Aviv* pokazano zdjęcia autorstwa Żuzanny Szarek, doktorantki Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii (27.08 – 2.09).

W klubokawiarni 4 Pokoje Coffe & Bar miała miejsce wystawa plakatów Lecha Majewskiego z Wydziału Grafiki (27.08 – 30.09).

W klubokawiarni Projekt zaprezentowano *Gang Illustration – wystawa prac studentów Pracowni Ilustracji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie januszewski/hanulak/dudek/rusiński* (28–30.08).

26 sierpnia

W Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki odbył się finał wystawy *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*. Wydarzenie uświetnił koncert w wykonaniu kwartetu Fair Play Sinfonia Iuventus.

27 sierpnia – 14 września

W Galerii 2.0 na wystawie *Przymus radości* zaprezentowano prace Anny Rzeźnik. Artystka jest absolwentką Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie, studiowała na Universität der Künste w Berlinie oraz w Institut Seni Surakarta (Indonezja). Jest laureatką nagrody im. Adama i Ireny Gawlikowskich. Sięga do różnorodnych form przestrzennych – głównie są to obiekty, instalacje przestrzenne, rzeźby.

29 sierpnia

Na dziedzińcu Dziekanki, w ramach 12. Festiwalu Letnie Wieczory Muzyczne – Dziekanka 2012, odbył się koncert zatytułowany *Cup of Time*. Podczas wieczoru muzycy – Agnieszka Cypryk (skrzypce), Ryszard Borowski (flet, saksofony), Krzysztof Lenczowski (wiolonczela, gitara), Rafał Grząka (bandoneon, akordeon) – wykonali aranżacje utworów klasycznych (m.in. I. Strawieńskiego, S. Prokofiewa, S. Barbera, W. Lutosławskiego) jak i jazzowych (Z. Namysłowskiego, T.S. Monka).

30 sierpnia – 6 września

W Salonie Akademii zaprezentowano plakaty Davida Tartakovera, wybitnego artysty izraelskiego, grafika, kuratora, autora leksykonu historii grafiki izraelskiej, wykładowcy na Wydziale Komunikacji Wizualnej na Bezalel Academy of Arts and Design w Jerozolimie. 31 sierpnia odbyło się spotkanie z artystą. Wystawa, zorganizowana we współpracy ze Stowarzyszeniem Twórców Grafiki Użytkowej, była imprezą towarzyszącą IX Festiwalowi Kultury Żydowskiej Warszawa Singera.

31 sierpnia

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert pianistów japońskich wieńczący 66. Letni Kurs Interpretacji dla Grupy POLJA.

WRZESIEŃ 2012

6 września – 1 października

W Galerii Ministerstwa Kultury Republiki Słowackiej w Bratysławie zaprezentowano wystawę *Milanowski/Starowieyski/Wachowski/Malarstwo*. Trzej malarze, których obrazy złożyły się na tę wystawę, mają wspólne pochodzenie artystyczne – skończyli studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, rozwijali się w jej środowisku, są jego wykładowcami na macierzystym Wydziale Malarstwa, wszyscy urodzili się w 70. latach XX wieku. Kurator wystawy: Mirosław Lewandowski.



6 – 30 września

W Galerii Miejskiej BWA w Tarnowie na wystawie *Przestrzenie* zaprezentowano twórczość Stanisława Bracha, który uprawia rzeźbę, ceramikę artystyczną i rysunek.

7 września – 4 października

W Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu miała miejsce wystawa *Czesław Radzki – malarstwo*.

8 września

W Ćwiczeniówce w Bibliotece Krasieńskich zaprezentowano prace rysunkowe Joanny Bierkowskiej – studentki Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP i Dobrawy Borkały – studentki Akademii Fotografii w Warszawie. Oprawa muzyczna do wizualizacji: Marta Grzywacz – fortepian.

W Galerii Browarna w Łowiczu na wystawie *Jacek Sempoliński: cofnąłem się do początku* zaprezentowano ostatnie prace artysty.

W Traffic Clubie w Warszawie miała miejsce promocja książki autorstwa Zbigniewa Taranienki *Próba istnienia. Dialogi o rzeźbie z Adamem Myjakiem*. Rozmowę z Adamem Myjakiem i Zbigniewem Taranienko poprowadziła Dorota Kołodziejczyk.



12 – 28 września

W Galerii Salon Akademii na wystawie *Adam Myjak. Rzeźba* zaprezentowano prace artysty. Wystawa prof. Adama Myjaka była podsumowaniem 40-letniego dorobku twórczego. Zaprezentowano najnowsze obiekty rzeźbiarskie zrealizowane przy użyciu klasycznych materiałów, jak kamień, drewno i brąz. Ekspozycji towarzyszyła książka będąca zapisem rozmowy Zbigniewa Taranienki z Adamem Myjakiem prowadzonej od stycznia do kwietnia 2011 roku. Autor opracowania graficznego: Lech Majewski. Ponadto 19 września miało miejsce uroczyste otwarcie aneksu do wystawy w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Wystawę można było oglądać do 31 października.



14 września – 28 października

W Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski zaprezentowano wystawę *Dlaczego nie wszyscy kochamy przygody? Opowieść o Janku Dziaczkowskim*. W wystawie udział wzięli: Aleksandra Bujnowska, Wiktor Dyndo, Anna Fryer, Michał Frydrych, Tymek Jezierski, Arkadiusz Karapuda, Dorota Kozieradzka, Róża Litwa, Marcin Masecki, Olga Mystowska, Ivo Nikić, Olka Osadzińska, Matylda Papapietro, Łukasz Rayski, Aleksander Ryszka, Candelaria Saenz Valiente, Michał Szuszkiewicz, Michał Szwarz, Arnie Taylor i Piotr Kopik. Jan Dziaczkowski – niezwykle utalentowany młody ilustrator, fotograf i autor oryginalnych kolaży, studia ukończył na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie – zginął tragicznie we wrześniu ubiegłego roku pod przełęczą Zawrat w Tatrach. Kurator: Marcin Krasny.

15 września

W Auli ASP odbyło się otwarte spotkanie z designerami z Danii. O duńskim rynku projektowym wypowiedzieli się: Mette Louise Andersen – magazine design, Toril Baekmark – illustration, Flemming Soerensen – magazine development and photo, Christina Fromberg – exhibition development, Tina Brixen – design management, Karina Bjerregaard – illustration. Spotkanie odbyło się w ramach wizyty studyjnej przedstawicieli duńskiego stowarzyszenia Visuelt Forum (oddziału Duńskiego Związku Dziennikarzy) skupiającego projektantów graficznych. Organizatorem spotkania było STGU, przy współpracy ASP w Warszawie.

15 – 17 września

W Galerii Grafiki i Plakatu na wystawie *Osiem ósmych momentów* zaprezentowano twórczość komiksową. Obok takich artystów, jak Ada Buchholz, Daniel Chmielewski, Jacek Frańs, Małgorzata Jabłońska, mgr Jan Koza, Maciej Sieńczyk, udział wzięły Patrycja Synowiecka i Wioleta Wnorowska – studentki warszawskiej ASP. „Wnorowska szkicuje figury (wśród nich autoportrety), ujawniając jednocześnie proces myślowy bohaterów. Synowiecka pokazuje samą siebie jako (anty) bohaterkę mitosnych niepowodzeń, nie tając niewesołych konsekwencji tych wpadek”. Komisarze wystawy: Monika Małkowska i Adam Gawęda.

15 – 22 września

W Dawnej Kamienicy Pinkusa w Łodzi na wystawie zbiorowej *Ekspress Wschód. Powrót do Awangardy* swoje prace zaprezen-

tował Wojciech Domagalski – doktorant na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Wystawa odbyła się w ramach Festiwalu Łódź Cze-rech Kultur 2012.

15 września – 18 listopada

W Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach zaprezentowano prace zakwalifikowane do 8. Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 2012. Z warszawskiej ASP nagrodzeni zostali: Agnieszka Cieślińska – Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu za pracę *Figura ON*, Wojciech Domagalski – Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi za zestaw prac *Miejscami 03* i *Miejscami 04* oraz Kinga Pacyga – Nagroda Dziekana Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej za pracę *Filia Vita cz. 2*. Nagrodę im. Haliny Chrostowskiej ufundowaną przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie otrzymała Ewelina Małtysa, absolwentka ASP w Krakowie za zestaw prac *Supremacja 8* i *Supremacja 11*.

16 – 28 września

Magdalena Grela i Agnieszka Rogala z warszawskiej ASP pokazały swoje prace w Pracowni Duży Pokój na wystawie fotografii *someBody*. „Prezentowane fotografie obu artystek poruszają ten sam temat w zupełnie odmienny sposób. Każda z nich, modelując ludzkie ciało światłem, wydobywa przy pomocy aparatu fotograficznego jego piękno, jednak prace artystek różnią się perspektywą – jedna pokazuje detal modelu, druga przedstawia go w całości”.

16 września – 14 października

W Galerii Sztuki Współczesnej Oranżeria w Jabłonnej na wystawie *Transfusion* zaprezentowano prace Pawła Nowaka, od 2009 roku prorektora ASP w Warszawie ds. artystycznych i naukowych.

17 – 28 września

W Auli ASP w Warszawie na wystawie *Centrum* zaprezentowano prace Krzysztofa Franaszka. Artysta, ur. w 1981 roku, jest absolwentem Wydziału Rzeźby ASP w Warszawie (dyplom 2006). Stypendium w Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, w pracowni Christiana Jankowskiego 2005. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2009 roku. Obecnie jest asystentem w Pracowni Rzeźby i Rysunku na Wydziale Architektury Wnętrz ASP.

20 – 23 września

W ramach *Tent London 2012* zaprezentowano wystawę 11 projektów, studentów i absolwentów wydziałów Wzornictwa i Architektury Wnętrz ASP w Warszawie. Udział wzięli: Robert Pludra, Przemek Ostaszewski, Dorota Skalska, Maciej Szczepański, Marzena Krupa, Jan Kochański, Zuzanna Malinowska, Marcin Wroński, Jan Buczek, Kamila Niedźwiedzka, Nikodem Szpunar, Magdalena Czapińska, Karol Murlak, Małgorzata Mozolewska i Emanuel Franz. Organizator wystawy: Uczelniane Centrum Przedsiębiorczości.

20 września – 18 października

W Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi w ramach *23. Festiwalu Komiksów i Gier* miały miejsce m.in. wystawy *Małgorzata Dmítruk – Historie z tego świata* oraz zbiorowa *Polski Komiks Kobiety* z udziałem Edyty Bystron. Twórczość Małgorzaty Dmítruk wyrasta z jej osobistych doświadczeń i wspomnień rodzinnego Podlasia, regionu przenikania się i współistnienia wielu kultur, stanowiącego dla artystki źródło tematów, motywów, obrazów, którym poprzez własne doświadczenia i wrażliwość potrafi nadać uniwersalne znaczenie. Na wystawie prezentowane są jej grafiki w sposób wykorzystujący narrację sekwencyjną.

Edyta Bystron jest studentką IV roku Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. Wykonuje obrazy i batik. Rysuje komiksy, które wydaje własnym sumptem w postaci zinów. Lubi opowiadać historie o ludziach.

Kurator wystaw: Wojciech Łowicki, współpraca: Jakub Jankowski, Justyna Chodorowska, Kinga Kuczyńska, Berenika Kołomycka, Paweł Timofiejuk oraz Pączek.

21 września – 17 października

W Galerii XX1 zaprezentowano wystawę prac uczestników trzydziestego międzynarodowego pleneru artystów posługujących się językiem geometrii *Czym jest dzisiaj sztuka*. Z warszawskiej ASP swoje prace zaprezentowali: Mateusz Dąbrowski, Dorota Grynczel, Wiesław Łuczaj, Ryszard Ługowski, Sławomir Marzec. Kurator wystawy: Bożena Kowalska.

21 września – 26 października

W Galerii Labirynt w Lublinie na wystawie *bes-sennosh-ch* swoje prace zaprezentował Mirosław Bałka. „Tytuł wystawy odnosi się do stanu, który zaburza normalne funkcjonowanie człowieka. Fonetyczny zapis słowa ‘bezsenność’ jest niewygodny, potamany, wzbudza niepokój – podobnie jak stan, w którym nie daje się zasnąć”. Tym razem

artysta użył materiałów pochodzących z jego pracowni w rodzinnym Otwocku. Znajdujące się na strychu budynku igliwie przeniesione zostało w przestrzeń galerii Labirynt.

21 września – 28 października

W Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu zaprezentowano prace uczestników 7. Międzynarodowego Triennale Grafiki *Kolor w grafice* – edycja cyfrowa. W wystawie wzięli udział prof. Andrzej Wętcawski z warszawskiej ASP.

23 września

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie była partnerem wydarzenia SPOTLIGHT KIDS – platforma promocji sztuki współczesnej dla dzieci. Platforma jest długoterminowym projektem stworzonym przez artystów, pedagogów i pasjonatów współczesnej sztuki. Młodzi odbiorcy mogli uczestniczyć w warsztatach, spotkaniach z artystami, obejrzeć specjalne przygotowane dla nich wystawy. Warszawska klubokawiarnia Na Lato stała się centrum sztuki współczesnej dla najmłodszych. Swoje prace zaprezentowały Dobra Borykała i Sabina Twardowska. Warsztaty twórcze *Sztukostwo* poprowadzili Grzegorz Pleszyński, Rafał Betlejewski i Dobra Borykała. W kąciku młodego czytelnika aktorka Zosia Zborowska przeczytała dzieciom fragmenty książki *Historia Sztuki dla Dzieci i Rodziców. Rozmowy z Kajtkiem*.

26 września

Na Zamku Królewskim w Warszawie odbyła się gala wręczenia Nagród im. Cypriana Kamila Norwida, przyznawanych przez Samorząd Województwa Mazowieckiego artystom tworzącym lub mieszkającym na Mazowszu. W tym roku uhonorowani zostali m.in. profesorowie Akademii Teatralnej w Warszawie – Jan Englert za reżyserię dramatu *Udręka życia* w Teatrze Narodowym w Warszawie i Jarosław Gajewski za rolę Malvolia w spektaklu *Wieczór Trzech Króli* w reżyserii Dana Jemmetta w Teatrze Polskim w Warszawie. Po raz ósmy wręczona też została nagroda w kategorii „Dzieło życia” będąca uznaniem za całokształt twórczości artystycznej. Kapituła przyznała w 2012 roku to wyjątkowe wyróżnienie Andrzejowi Łapickiemu.

27 września

W Pracowni Struktur Mentalnych odbyła się obrona dyplomów Łukasza Izerta i Kuby Marii Mazurkiewicz. Wydarzeniu towarzyszyła promocja dwóch zeszytów PSM – poświęconych duchowości i podsumowaniu działań Pracowni w roku akademickim 2011/12.

27 września – 7 października

W Galerii 3678 w Domu Artysty Plastyka zaprezentowano wystawę *Urszula Kałmykowa, Zuzanna Piętkowska, Paweł Stręk – dyplomy 2012*.

28 września – 18 października

W Galerii Autograf na wystawie *Piter* zaprezentowano prace Marty Sztuki. Autorka prac, studentka IV roku Wydziału Grafiki warszawskiej ASP, dotychczas brała udział w wystawach zbiorowych. Na swojej pierwszej wystawie indywidualnej artystka zaprezentowała malarstwo, kolaż i rysunek – efekt pracy podczas pobytu w Petersburgu. „W prezentowanych pracach z przestrzenią turystyczną skonfrontowane jest drugie oblicze miasta – zaniedbane podwórza, domy komunalne, ulice widziane z perspektywy dachów kamienic”.

28 września – 25 listopada

W ramach „1/∞” – cyklu pokazów wielkoformatowych obrazów na antresoli stacji metra Marymont, Arek Karapuda zaprezentował realizację *Mit koryncki*, którą artysta chciał „sprowokować odbiorców do refleksji nad sensem obrazu poprzez jego skalowanie i mitu związanego z jego wynalezieniem”.

29 września

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się inauguracja roku akademickiego 2012/13. Wykład inauguracyjny *Historyk w walce z mitami* wygłosił prof. Janusz Tazbir. W imieniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. Wiktor Jędrzejec, dyrektor Departamentu Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej, wręczył Brązowe Medale „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”: Jarostawowi Kilianowi, Cezaremu Morawskiemu, Markowi Stefankiewiczowi i Waldemarowi Śmigalskiemu.

Wystawa *CAŁO PALENIA* była całodobowym wydarzeniem związanym z próbą odrodzenia Biblioteki Krasieńskich jako aktywnej przestrzeni kultury, która ma potencjał by stać się łącznikiem dla artystów różnych dziedzin, trzech artystycznych uczelni warszawskich: UMFC, AT i ASP. W wystawie udział wzięli: Irena Zabrocka, Wanda Czetkowska, Emilia Grubba, Maess, Pamela Bożek, Mateusz Michalczyk, Tomek Adamczuk, Mateusz Choroński, Paweł Łyjak, Arkadiusz Drawc, Bartłomiej Głowacki, Marcin Romaniuk, Mikołaj Syguda, Paulina Buźniak, Sebastian Krok, Tobiasz Budzyński, Martyna Jastrzębska, Katarzyna Gołębiowska, Patrycja Swierż, Dorota Kaczmarek, Michał Adamowski, Michał Andrysiak, Natalia Fjedorowicz, Katarzyna Balicka, Bartek Ukarma Malaga, Oskar Chmiola, Andrzej Szatyński, Iwona Teodorczyk-Możdżyńska, Katka Blajchert, Hanna Maciąg, Tomek Wódkiewicz, Magda Golba, Liubov Gorobiuk, Anna Kasperska, Agnieszka Zgirska. Wystawie towarzyszyły działania performatywne i koncert, grali Lovers in Uniforms i Pokusa.

W Pracowni Duży Pokój zaprezentowano prace studentów warszawskiej ASP. Grafiki: Katarzyna Królak, Małgorzata Librant, Aleksandra Muller, Joanna Ożdżeńka, Anna Stefańska, Łukasz Strent, Jakub Sobolewski i Tomasz Wróbel; ilustracje – Daria Solak.

30 września

W Bibliotece Ordynacji Krasieńskich miało miejsce wydarzenie kulturalne zamykające sezon w Ćwiczoniówce *ReKapitulacja?* Udział wzięli także studenci z warszawskiej ASP: Bruno Althamer i Diana Grabowska, Maess, Olga Micińska, Tomek Ratter i Karolina Karwan, Joanna Bieńkowska, Pracownia Struktur Mentalnych – Łukasz Izert i Kuba Maria Mazurkiewicz, Kuba Stomkowski.

PAŹDZIERNIK 2012

1 października

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert laureatów II Ogólnopolskiego Turnieju Wiolonczelistów i Kontrabasistów, który miał miejsce w Warszawie w dniach 3–6 marca 2012. Muzycy – Marta Kordykiewicz (wielonczela), Marianna Sikorska (wielonczela), Ilona Basiak (wielonczela), Dobra Czochoer (wielonczela), Karol Nasitowski (kontrabas), Kinga Piotrowska (wielonczela, gościnnie), Agnieszka Kozto, Maria Sterczyńska, Kamil Borkowski (fortepian) – wykonali utwory m.in. G.F. Händela, J. Bauera, L. Boccheriniego, D. Szostakowicza, C. Debussy'ego.

3 października

W Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie odbyła się premiera przedstawienia dyplomowego studentki V roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie Joanny Grabowieckiej *Akacje i cynamon. Montaż*. Spektakl powstał na podstawie korespondencji i prozy Brunona Schulza, Zofii Natkowskiej, Debory Vogel, Józefiny Szelińskiej, Romany Halpern, Anny Ptockier oraz książki *Regiony wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego. Opieka artystyczna: prof. Marcin Jarnuszkiewicz.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert artystów z Narodowej Akademii Muzycznej im. Antoniny W. Nieżdanowej w Odessie (Ukraina). W interpretacji Oleny Stakhovskiej (sopran), Alli Gavrylinej (sopran liryczny), Viktora Melnyka (tenor liryczny), Ganna Ralo (perkusja), Tetiany Semenovoj (fortepian), Kyeong-Yeon Seo (fortepian) usłyszeliśmy kompozycje m.in. S. Moryto, G. Pucciniego, G. Verdiego, F. Chopina.

4 października

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego IV roku Wydziału Aktorskiego wg *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii prof. Jarostawa Gajewskiego.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbyła się inauguracja roku akademickiego 2012/13. Wykład inauguracyjny *Muzyka w rozwoju drogi słuchowej człowieka* wygłosił prof. n. med. Henryk Skarżyński. W części artystycznej wykonana została kompozycja K. Szymanowskiego (Marta Kowalczyk – skrzypce, Łukasz Chrzęszczuk – fortepian) oraz L.H. Stevensa (Marianna Bednarska – marimba).

4 – 15 października

W Miejskim Domu Kultury w Radomsku odbył się Różewicz Open Festiwal 2012. Jest to jedyny w Polsce festiwal poświęcony twórczości braci Różewiczów, Janusza, Tadeusza i Stanisława, reżysera filmowego i teatralnego. W bogatym programie imprezy znalazły się m.in. projekcje filmów, koncerty, wystawa plakatów, pokazy przedstawień, sesja naukowa współorganizowana z Uniwersytetem Łódzkim, dyskusje i warsztaty (literackie, filmowe i teatralne), czytania performatywne oraz rozstrzygnięcie IV Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. Janusza Różewicza. Dyrektor artystyczny, jak w latach poprzednich: prof. Barbara Osterloff z Akademii Teatralnej w Warszawie.

4 – 23 października

Na Uniwersytecie w Ostrawie zaprezentowano wystawę prac grafików z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Udział wzięli m.in.: Andrzej Wętcawski, Mateusz Dąbrowski, Agnieszka Cieślińska-Kawecka, Wojciech Tyłbor-Kubrakiewicz, Rafał Kocharński, Błażej Ostojka Lniski, Magdalena Boffito, Dorota Optułowicz McQuaid, Piotr Smolnicki, Rafał Strent, Małgorzata Dmítruk, Maciej Deja, Przemysław Runo, Piotr Siwczyk, Ewa Walawska.

4 października – 4 listopada

W kawiarni Dr Kava na wystawie *Przestrzeń dystansu* zaprezentowała swoje prace Natalia Jarnuszkiewicz. Artystka jest studentką Wydziału Malarstwa ASP w Pracowni Malarstwa prof. ASP Andrzeja Rysińskiego i w Pracowni Rysunku ad. Pawła Bottryka. Zdobyła m.in. drugie miejsce w międzynarodowym konkursie Shankar's International Children's Competition. W ciągu ostatniego roku wzięła udział w V Ogólnopolskiej Wystawie Rysunku Studenckiego w prestiżowej toruńskiej Galerii Sztuki Wozownia. Jej pracę można było zobaczyć również na wystawie rysunku *Prognoza pogody / Weather Prediction* na Wydziale Malarstwa ASP.

4 października – 13 grudnia

W warszawskim klubie Sztuka Architektury odbył się cykl spotkań z polskimi projektantami wnętrz „Polskie Wnętrze XXL”. Projektanci wyłonieni w plebiscycie Polskie Wnętrze XXL 2011 organizowanym przez wortal sztuka-wnętrza.pl. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie była patronem naukowym tego przedsięwzięcia.

5 października

W Auli ASP w Warszawie odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego 2012/13. Przemówienie inauguracyjne wygłosił JM Rektor prof. Adam Myjak. Na uroczystość złożyło się ślubowanie i immatrykulacja studentów I roku, promocje doktorskie i habilitacyjne. Wykład inauguracyjny *Moja Akademia* wygłosił prof. Stanisław Stonina. Wyjątkowym momentem uroczystości stało się wręczenie srebrnego medalu *Zasłużony kulturze Gloria Artis* Maryli Sitkowskiej, pod której kierownictwem Muzeum ASP prowadzi prace badawcze i wydawnicze, kuratorce monumentalnych wystaw, ostatnio *Sztuka wszędzie*, i autorce książek o sztuce.

5 – 12 października

W Galerii 2.0 miała miejsce wystawa Pawła Mysery *Przekątna – inne stany skupienia*. W swoim najnowszym projekcie, jak i we wcześniejszych realizacjach, artysta odwołuje się do kruchości ludzkiej egzystencji, w tym problemu samounicestwienia. Automatyka instalacji: Andrzej Kokosza.



5 – 25 października

W Galerii Miejskiej we Wrocławiu na wystawie *Pomiędzy formą a przestrzenią* zaprezentowano najnowsze prace Stanisława Bracha.

5 – 26 października

W Galerii Salon Akademii na wystawie *Malarstwo i przestrzeń* zaprezentowano twórczość Ryszarda Winiarskiego. Zgromadzone obrazy i filmy pozwalają zorientować się w unikatowym charakterze twórczości i postawy artystycznej Winiarskiego. Wystawie towarzyszył obszerny katalog z tekstami Mirosława Duchowskiego i Stefana Szydłowskiego oraz dokumentacją dzieł Ryszarda Winiarskiego.

5 października – 10 listopada

W Galerii Kameralna w Słupsku miała miejsce wystawa Sławomira Marca *wszystko – obrazy, collage, filmy, etc.* Sławomir Marzec praktykuje różne formy i konwencje sztuki: malarstwo, instalacje, grafikę komputerową, film itd. Od 2006 roku większość swoich wystaw, cykli prac i publikacji tytułuje słowem WSZYSTKO. Na wystawie Sławomir Marzec zaprezentował trzy cykle prac: *12 obrazów*, bricolage *Wszystko* oraz kilka filmów.

7 października

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Fortepianu zatytułowany *Wszystkie dzieła fortepianowe Karola Szymanowskiego w 130. rocznicę urodzin Kompozytora*. Pianisci – Misato Tokuda, Żaneta Pniewska, Wojciech Pyrc, Justyna Lechman oraz Miho Tokuda (studenci i absolwenci klasy prof. Bronisławy Kawalli, wykł. Lucjana Benisza i dr Joanny Świtlik) wykonali następujące utwory: *Preludium cis-moll*, *Mazurki* op. 50 nr 1–8, *Mazurki* op. 50 nr 13–16, *Fantazję C-dur* op. 14, *Metopy* op. 29, *Walc romantyczny*, *I Sonata c-moll* op. 8. Koncert poprzedził wykład prof. Zofia Helman (UW). Wieczorowi towarzyszyło otwarcie wystawy zatytułowanej *Karol Szymanowski. Źródła i inspiracje*.

8 października

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się kolejny koncert Katedry Fortepianu poświęcony twórczości fortepianowej Karola Szymanowskiego, zatytułowany *Wszystkie dzieła fortepianowe Karola Szymanowskiego w 130. rocznicę urodzin Kompozytora*. Pianisci – Shoko Miyake, Andrzej Karatow, Justyna Lechman, Paweł Filek (studenci i absolwenci klasy prof. Bronisławy Kawalli, wykł. Lucjana Benisza i dr Joanny Świtlik) wykonali następujące utwory: *Preludia* op. 1, *Etiudy* op. 4, *Maski* op. 34, *Etiudy* op. 33, *Mazurki* op. 50 nr 9–12, *II Sonata A-dur* op. 21.

W Sali Teatru Szkolnego im. J. Wilkowskiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego 2012/13. Wykład inauguracyjny *Pokusy ikonosfery* wygłosił prof. Henryk Jurkowski.

10 października

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert artystów z Państwowego Konserwatorium w Stambule – Uniwersytetu Sztuk Pięknych Mimara Sinana. Muzycy tureccy oraz polscy (Çiğdem İyicil – skrzypce, Metin Ülkü – fortepian oraz profesorowie UMFC: Ryszard Cieśla – baryton, Robert Morawski – fortepian, Tomasz Strahl – wiolonczela) wykonali kompozycje m.in. E. Zeki, B. Bartóka, wybór pieśni F. Chopina i St. Moniuszki oraz R. Straussa.

Przy ul. Piwnej 21/23 w Warszawie odbyła się uroczystość odsłonięcia tablicy pamiątkowej poświęconej wybitnemu aktorowi, wieloletniemu rektorowi Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (obecnie Akademia Teatralna) w Warszawie Tadeuszowi Łomnickiemu. Odsłonięcia dokonała Małżonka Prezydenta RP Anna Komorowska. Tablicę ufundował Związek Artystów Scen Polskich, autorem projektu jest Tomasz Kujawski (ASP w Warszawie). Inicjatorem uczczenia w ten sposób artyści jest aktor Marcin Kwaśny.

10 / 11 października

W studio Produkcja Artystyczna (dawna fabryka serów przy Hożej 51) odbyło się jednonocne wydarzenie o podświadomości SEN:TEZA. Wydarzenie było artystyczną inauguracją roku akademickiego 2012/2012 ASP w Warszawie.

Swoje prace zaprezentowali: Ewa Bloom-Kwiatkowska, studenci II roku Wydziału Grafiki ASP w Warszawie: Paulina Buźniak, Izabella Bryzek, Kalua K Krynska, Paulina Mirowska, Lula Kosmyńska, Karolina Kłaczynska, Izabela Siemiątkowska, Norbert Delman, Tomasz Pilikowski, Maciej Rauch, Monika Zapisek, Justyna Bielecka, Zuza Sekowska.

11 października

W galerii Salon Akademii odbyło się spotkanie z prof. Marią Poprzęcką, która opowiedziała o swojej najnowszej książce *Uczta Bogiri: kobieta, sztuka i życie*.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się kolejny koncert Katedry Fortepianu poświęcony twórczości fortepianowej Karola Szymanowskiego, zatytułowany *Wszystkie dzieła fortepianowe Karola Szymanowskiego w 130. rocznicę urodzin Kompozytora*. Pianści – Piotr Fidelus, Miho Tokuda, Maciej Piszek, Justyna Lechman, Andrzej Karatów, Paweł Filek (studenci i absolwenci klasy prof. Bronistawy Kawalli, wykł. Lucjana Benisza i dr Joanny Świtlik) wykonali następujące utwory: *Preludium* i fuge *cis-moll*, *Mazurki* op. 50 nr 17–20, *Wariacje b-moll* op. 3, *Tańce polskie*, *Wariacje na polski temat ludowy h-moll* op. 10, *Mazurki* op. 62, *III Sonata* op. 36, *IV Symfonię* koncertującą op. 60.

11 – 25 października

Na Wydziale Malarstwa na wystawie *Obrazy z okresu: lipiec – październik 2012* zaprezentowano prace Wojtka Strzeszewskiego, studenta III roku z pracowni prof. Wojciecha Cieśniewskiego. Plakat do wystawy zaprojektował Maciej Januszewski.

12 października

W ramach drugiej edycji „Artysty Przedsiębiorczego” odbyło się spotkanie z Martą Kotakowską, założycielką Galerii Leto, zatytułowane *Galerie i marchandzi*. Organizator: Uczelniane Centrum Przedsiębiorczości.

13 października – 30 grudnia

W Centro Cultural de Cascais (Portugalia) na wystawie *A metafora no Cartaz e no Desenho* zaprezentowano prace Mariana Nowińskiego, malarza, rysownika, grafika projektanta, plakacisty, profesora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, profesora i dziekana Wydziału Sztuki Nowych Mediów w Polsko-Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych w Warszawie. Organizatorzy: Fundacja D. Louis oraz Ambasada RP w Lizbonie. Wsparcie: CM Cascais.

14 października

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert zatytułowany *GENERACJA 3.0 – słowo – dźwięk – obraz*, na którym wystąpili doktoranci UMFC: Jakub Dmeński – klawesyn, Alicja Wołyńczyk – saksofon, Ye Young Sohn – sopran oraz Jakub Chachulski – organy. W programie znalazły się kompozycje m.in. J.C.F. Fischera, Th. Escaicha, Ph. Hersanta, A. Berga, J.S. Bacha, I. Jankowskiego.

15 października

Na XIX Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek Spotkania w Toruniu wystąpili studenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie ze spektaklem *Myśli abstrakcyjne*, skomponowanym z prac warsztatowych, które powstały na pierwszym roku studiów na zajęciach z zadań aktorskich z lalką i zadań aktorskich z przedmiotem. Studenci są autorami pomysłów, które pod okiem pedagogów Bernarda Bielenia i Marty Rau zyskały sceniczną formę.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Kameralistyki Fortepianowej zatytułowany *Muzyczne dialogi*. Młodzi artyści, nad którymi opiekę artystyczną objęła prof. Maja Nosowska – Natalia Reichert (altówka), Rafał Mokrzycki (fortepian), Marta Kordykiewicz (wiolonczela), Kamil Borkowski (fortepian), Marta Włodarczyk (sopran), Bartosz Ludkiewicz (fortepian), Karina Górka (fortepian), Anita Wąsik (skrzypce), Dominik Płociński (wiolonczela), Mateusz Czech (fortepian) oraz Yumi Palleschi (fortepian) – wykonali utwory kameralne B. Brittena, K. Szymanowskiego, R. Sakamoto i S. Rachmaninowa.

16 października

W Sali im. Jana Kreczmara Akademii Teatralnej w Warszawie odbyła się premiera spektaklu dyplomowego studenta V roku Wydziału Reżyserii Jakuba Kasprzaka *CASANOVA. Jak mam odśpiewać moją mszę mitosną? Fantazja na temat życia Giovanniego Giacomo Casanovy*. Opieka artystyczna: dr Ryszard Peryt.

17 października

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert Warszawskich Solistów CONCERTO AVENNA. Artyści wykonali kompozycje K. Lipińskiego, K. Pendereckiego, S.B. Poradowskiego, S. Moryto oraz H.M. Góreckiego.

W Galerii Foksal miała miejsce promocja książki Lecha Stangreta *Zbigniew Gostomski. Ad rem*. Spotkanie poprowadził Lech Stangret. Udział wzięli: Zbigniew Gostomski, Wiesław Borowski, Zbigniew Belowski. Publikacja poświęcona dziełu Zbigniewa Gostomskiego ogniskuje się wokół ukazania wszystkich najważniejszych etapów rozwoju twórczości artysty od pierwszych obrazów – przedmiotów optycznych, aż do prac powstałych w ostatnich latach. Część albumową publikacji oraz projekt graficzny okładki i okładki przygotował sam artysta. Jest to pierwsza próba całościowego ujęcia jego dzieła. Projekt dofinansowany ze środków MKiDN.

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Evviva l'arte” *Przepis na reżysera*. Podczas pierwszej w nowym sezonie edycji cyklu rozmawiali Wojciech Marczewski, współtwórca i dyrektor programowy Wajda Studio i Fundacji Szkoła Wajdy, i Maciej Wojtyzsko, dziekan Wydziału Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń. Autorka projektu: Natalia Adaszyńska.

18 – 21 października

Rektor Akademii Teatralnej w Warszawie prof. Andrzej Strzelecki uczestniczył w The Global Forum for the Presidents of Universities of the Arts organizowanym przez Taipei National University of the Arts.

W Akademii Sztuk w Bańskiej Bystrzycy na Festiwalu ARTORIUM wystąpili studenci Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie ze spektaklem dyplomowym

IV roku Wydziału Aktorskiego *Przypadki Pana Jourdain*, na podstawie *Mieszczanin szlachcicem* Moliera w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza.

W Katowicach odbył się *Festiwal Nowej Scenografii*, zorganizowany przez Muzeum Śląskie, poświęcone sztuce scenograficznej. Integralną częścią festiwalu była wystawa *Scenografia 6D. Sześć wymiarów scenografii* prezentująca najlepsze projekty scenograficzne stworzone przez studentów scenografii sześciu polskich uczelni artystycznych. Z ASP w Warszawie swoje prace zaprezentowali: Patryk Kowalczyk – projekty scenografii filmowej *Krucha chwata*, Zofia Lubińska – projekty kostiumów i scenografii filmowej do *A jak królem, a jak katem będziesz* T. Nowaka, Anna Nurzyńska – projekt kostiumu i przestrzeni do *Mitości Perlimplina do Belysy* F.G. Lorki, Anna Sałustowicz – Makieta do *Don Giovanniego* W.A. Mozarta, Marta Sieczak – projekty do filmu animowanego *Konstruktor*, Anna Skupień – projekty kostiumów do spektaklu *Skrzypki opętany* wg B. Leśmiana, Aleksandra Szempruch – projekty przestrzeni do *Czarodziejskiego fletu* W.A. Mozarta. Nagrodę Scenograficzną im. Jerzego Moskala w kategorii projekt dyplomowy magisterski i licencjacki w dziedzinie filmu przyznano Patrykowi. Wyróżnienia w tej kategorii otrzymały Zofia Lubińska i Marta Sieczak. W kategorii: projekt dyplomowy magisterski i licencjacki w dziedzinie teatru wyróżnienie otrzymały Katarzyna Szczurowska, za projekt *Sto lat samotności* G.G. Marqueza. Pracownia Projektowania Scenografii Teatralnej pod kierunkiem dr hab. Pawła Dobrzyckiego, i Marta Zajac, za *Hekabe* Eurypidesa.

18 – 28 października

W Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi na wystawie *Ilustrowany Elementarz Dizajnu, czyli 100 rzeczy narysowanych przez 25 polskich ilustratorów* zaprezentowano prace ilustratorów, utalentowanych grafików młodego pokolenia. Z warszawskiej ASP w wystawie udział wzięli: Agata Dudek, Małgorzata Gurowska, Monika Hanulak, Jan Bajtlik. Kurator: Ewa Solarz. Wystawie towarzyszyła książka pod tym samym tytułem, autorstwa Ewy Solarz wydana przez wydawnictwo Wytwórnia. Wystawę zaprezentowano w ramach Łódź Design Festival 2012. Wernisaż odbył się 20 października.

Odbył się Łódź Design Festival 2012. Laureatem tegorocznej edycji konkursu *make me!* i zdobywcą głównej nagrody w wysokości 20 000 zł, ufundowanej przez Mecenasą Głównego – firmę Ceramika Paradyż, został

Jan Lutyk, student Wydziału Wzornictwa warszawskiej ASP, za projekt krzesła *Ribbon*. „Jury doceniło przede wszystkim zrozumienie materiału, z którym pracował projektant, jasny, prosty przekaz, a także świadomość całościowego myślenia – od samego pomysłu, aż po możliwość wdrożenia przedmiotu do produkcji. Rachityczna, a zarazem stabilna konstrukcja to dodatkowe atuty zwycięskiego projektu”. Ponadto laureat otrzymał nagrody dodatkowe: wyjazd studyjny do Arnsherg (Niemcy) oraz fotel RM58.

19 października

Wykład *Domy aukcyjne, aukcje – mechanizmy, sposób funkcjonowania, dobór artystów, możliwość zaistnienia* w ramach cyklu „Artysta Przedsiębiorczy” poprowadziła Marta Czyż z Galerii Kordegarda.

Organizator: Uczelniane Centrum Przedsiębiorczości.

19 października – 25 listopada

Na wystawie *Spektrum* w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi zaprezentowano prace Romana Modzelewskiego. Ekspozycja, której projektantem aranżacji jest scenograf Grzegorz Matecki, ukazała nowatorstwo dokonań Modzelewskiego – uznawanego obecnie za jednego z czołowych przedstawicieli polskiego designu lat 50. i 60. XX w. – w zakresie projektowania, jego prototypy mebli ze sklejki, winiduru, laminatu epoksydowego (m.in. fotele RM 56, RM 57, RM 58), projekty, fotografie oraz modele jachtów *Biały, Amulet* i *Talizman*, malarstwo, rzeźbę, witraże. Ekspozycji towarzyszył obszerny katalog z tekstami krytycznymi Janusza K. Głowackiego, dr Krystyny Łuczak-Surówki i Małgorzaty Dziegielewskiej.

20 października

W Muzeum Techniki PKiN odbyło się uroczyste odsłonięcie tablicy upamiętniającej prof. Cezarego Nawrota (1931–2004) – projektanta, wizjonera, konstruktora. Od 1960 roku związany z ASP w Warszawie, gdzie wykładał, kierował Katedrą Wiedzy o Projektowaniu oraz pełnił funkcję dziekana Wydziału Wzornictwa Przemysłowego. Był także prof. nadzw. na Wydziale Form Przemysłowych ASP im. W. Strzemińskiego w Łodzi.

21 października

W Sali im. H. Melcera Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Fortepianu poświęcony pamięci prof. Ludwika Stefańskiego. Pianista Janusz Skowron wykonał kompozycje m.in. J. Haydna, L. van Beethovena, F. Chopina, R. Schumanna.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu „Dla miłośników i dla znawców”, odbył się koncert zatytułowany *LAUREACI II Akademickiego Konkursu Klawesynowego (Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, grudzień 2011)*. Koncert był Nagrodą Rektora UMFC prof. Stanisława Moryto dla Daniela Pochwyty (klawesyn), który wykonał kompozycje A. Forqueray’a / J.-B.-A. Forqueray’a, J.S. Bacha, oraz C Ph.E. Bacha.

22 października

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert zatytułowany *PROFESOR REGINA SMENDZIANKA IN MEMORIAM w pierwszą rocznicę śmierci*, podczas którego studenci klas fortepianu wykonali kompozycje m.in. J.S. Bacha, F. Chopina, K. Szymanowskiego, S. Rachmaninowa.

22 – 24 października

Dr hab. Prot Jarnuszkiewicz prof. ASP i dr Maria Pyrlík oraz grupa studentów Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii: Adam Janisch, Anna Jochymek, Przemysław Krall, Marta Mielcarek, Marcin Morawicki, Anna Bajorek i Wiktoria Wojciechowska wzięły udział w 1. edycji wyszechradzkiego programu wymiany artystyczno-naukowej *W Stronę Obrazu – fotografia w Europie Środkowej*. Organizatorzy: Muzeum Historii Fotografii i Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie.

24 października

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z okazji 80-lecia Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej oraz dwudziestej rocznicy śmierci prof. Bohdana Korzeniewskiego. Na obchodach spotkali się wychowankowie PIST oraz Wydziału Reżyserii Dramatu warszawskiej szkoły teatralnej. Odsłonięto tablicę prof. Bohdana Korzeniewskiego dłuta Wiktorii Czechowskiej-Antoniewskiej. Część panelową spotkania poprowadzili dr Andrzej Kruczyński i prof. Barbara Osterloff, a tradycję powojennego PIST-u oraz działalność prof. Korzeniewskiego wspominali: Irena Laskowska, Izabella Cywińska, prof. Jan Kulczyński, Marek Kulesza, prof. Aleksandra Górka i prof. Henryk Izidor Rogacki. Fragmenty tekstów Tymona Terleckiego i Barbary Lasockiej przeczytali Maksymilian Rogacki i Stanisław Górka.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert Orkiestry Dętej UMFC. Soliści – Monika Quinn (fortepian), Grzegorz Wołczański (klarnet), Mateusz Tomaszewski (trąbka), z towarzyszeniem Orkiestry Dętej UMFC pod dyrekcją Grzegorza Mielimaki – wykonali kompozycje m.in. P. Czajkowskiego, K. Kurpińskiego, G. Gershwin, Ch. Mangione.

25 października

W ramach cyklu „Artysta Przedsiębiorczy” wykład *Rynek sztuki w Polsce* poprowadził Tymek Borowski, malarz, autor fotografii i prac video. W latach 2005–2009 studiował malarstwo w warszawskiej ASP w pracowni prof. Leona Tarasewicza. Organizator: Uczelniane Centrum Przedsiębiorczości.

26 października

W ramach cyklu „Artysta Przedsiębiorczy” wykład *Rynek sztuki w Polsce – charakterystyka. Pal mosty (pukiś młody)* poprowadził Jakub Banasiak, historyk i krytyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się historią sztuki polskiej nowoczesnej i współczesnej, w szczególności sztuką powstałą po 1989 roku. Asystent na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie.

Na X Międzynarodowym Festiwalu Gombrowiczowskim w Radomiu studenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku Akademii Teatralnej w Warszawie pokazali spektakl *Piti Pą Tą* zrealizowany na motywach *Operetki* Witolda Gombrowicza. Opieka pedagogiczna: Andrzej Beya-Zaborski.

27 października

W Traffic Clubie w ramach cyklu *Mistrzowie – Pracownie – Studenci* odbył się wernisaż wystawy *Kumulacja*, na której zaprezentowano prace: *Nieskończone* – instalacja z rysunków długopisem autorstwa Władysława Aleksandrowicza oraz *Mgła 003* – instalacja przestrzenna z modułów plexi i huśtawki i *System* – rysunek na kuponach totolotka autorstwa Macieja Aleksandrowicza. „Wystawa *Kumulacja* jest wyrazem uporu obu autorów w dążeniu do wyznaczenia własnej drogi w życiu. Nuta szaleństwa może być interpretowana jako przejaw zdrowego stosunku do rzeczywistości. Wspólne cechy prac obu autorów każą się zastanowić nad głębią relacji ojca i syna”. Dr Maciej Aleksandrowicz (ur. 1973) studiował na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie w pracowni prof. Stanisława Stoniny oraz w Instytucie Historii Sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Władysław Aleksandrowicz (ur. 2002) pasjonuje się piłką nożną, nurkowaniem, podróżami i gwiazdnymi wojnami.



27 i 28 października

W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej studenci oraz profesorowie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina wykonali operę komiczną *Così fan tutte* W.A. Mozarta. Organizatorami wydarzenia był Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina oraz Teatr Wielki – Opera Narodowa, zaś współorganizatorami spektakli poza granicami kraju były następujące instytucje: Universidad de Sevilla, Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo (Sevilla), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (Stambuł). Sponsor główny: Idea Bank S.A., wydarzenie sponsorowała również Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Narodowe Centrum Kultury, firma „tylko ona” oraz Make Up Star.

27 października – 5 listopada

Delegacja Akademii Teatralnej w składzie – rektor prof. Andrzej Strzelecki, dziekan Wydziału Aktorskiego dr Anna Zagórska oraz kanclerz uczelni Beata Szczucińska – odwiedziła Stany Zjednoczone w ramach kontynuacji zapoczątkowanej dwa lata temu współpracy z The Lee Strasberg Theatre & Film Institute. Niestety, planowane dwa wykłady dotyczące współczesnego polskiego teatru i współczesnej polskiej dramaturgii oraz metod kształcenia w warszawskiej Akademii Teatralnej trzeba było przelożyć na inny termin z powodu huraganu Sandy. Udało się zrealizować oficjalne spotkanie z kierownictwem uczelni – paniami Anną Strasberg i Victorią Crane, na którym omówiono ramowe zasady współpracy między uczelniami. W spotkaniu brał też udział Al Pacino. Kierownictwo Akademii Teatralnej zaprosiło wybitnego aktora do Polski na spotkanie ze studentami i pedagogami Akademii. Aktor przyjął zaproszenie, wyrażając jednocześnie zgodę na przyjęcie tytułu doktora honoris causa warszawskiej Akademii Teatralnej. Na Uniwersytecie Harvarda w Bostonie odbyło się spotkanie z Ryanem McKittrickiem, dyrektorem artystycznym The American Repertory Theatre w Cambridge, w trakcie którego ustalono wstępnie zasady programu wymiany pedagogów oraz prowadzenia wzajemnie warsztatów dla studentów Harvardu i studentów Akademii Teatralnej przez kadry obu uczelni. Delegacja odwiedziła także Universal Studios w Orlando, gdzie zapoznana się z metodami dyskutowania archetypów kultury w obiegu komercyjnym, a także poznała nowe, niestosowane u nas, formy wykorzystania absolwentów uczelni artystycznych do działań w obrębie kultury.

29 października

Prof. Barbara Osterloff, prorektor Akademii Teatralnej w Warszawie, wieloletnia przewodnicząca Feliksów Warszawskich, została uhonorowana nagrodą specjalną tegorocznej edycji tego konkursu za monografię *Aleksander Zelwerowicz*.



W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych zatytułowany *Laureaci XII Międzynarodowego Konkursu Młodych Skrzypków im. Karola Lipińskiego i Henryka Wieniawskiego (Lublin, 14 – 22 września 2012)*. Publiczności zaprezentowali się młodzi wirtuozi skrzypiec – Emilia Jarocka oraz Antoni Ingielewicz. Opieką artystyczną wydarzenia koncertowego: prof. Roman Lasocki.

29 października – 9 listopada

W Salonie Akademii zaprezentowano wystawę finalistek konkursu o Nagrodę Artystyczną Siemens: Dajany Durić, Ewy Prończuk-Kuziak, Marii Sztompki i Martynty Ścibior. Nagroda Artystyczna Siemens przyznawana jest młodemu artyście wywodzącemu się z grona studentów ostatniego roku studiów oraz absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wdanym roku. Nagroda ma wymiar finansowy, jej celem jest wyróżnienie talentu młodego artysty i jego dokonania, a zarazem wsparcie jego dalszej działalności na nowej, samodzielnej drodze artystycznej.

LISTOPAD 2012

4 listopada

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Wokalistyki UMFC zatytułowany „Oblicza pieśni polskiej”, podczas którego laureaci poprzednich edycji Konkursu im. Edmunda Kossowskiego (Ewelina Siedlecka – sopran, Piotr Halicki – baryton) wykonali z towarzyszeniem fortepianu pieśni F. Chopina, S. Moniuszki, K. Szymanowskiego oraz P. Perkowski. Opieką artystyczną wydarzenie to objęli prof. Jerzy Knetig oraz dr Eugenia Rozlach.

5 listopada

Miała miejsce inauguracja roku akademickiego 2012/13 studentów nowego Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną. Przemówienie wygłosił JM Rektor ASP prof. Adam Myjak, wykład inauguracyjny wygłosił dziekan nowego wydziału prof. Wojciech Włodarczyk. Senat Akademii Sztuk Pięknych podjął w maju decyzję o utworzeniu 1 października 2011 Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną. Będzie on prowadził studia pierwszego stopnia na kierunku historia sztuki ze specjalizacją kultura miejsca. W tym roku studia rozpoczęło pierwszych dziesięciu studentów.

W galerii Salon Akademii w ramach cyklu wykładów i spotkań *Madame X – kobiety w sztuce*. Sztuka kobiet odbyło się spotkanie z Zuzanną Janin *Sztuka drogi. Uwia. Brakująca bohaterka*. Artystka przygotowuje obecnie doktorat na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii ASP w Warszawie. Kuratorka projektu: Justyna Wencel. Organizator: galeria 2.0.



7 listopada

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert laureatów X Międzyuczelnianego Konkursu Wykonawstwa Polskiej Pieśni Artystycznej im. Edmunda Kossowskiego. Wystąpili: Karolina Kuklińska, Marcelina Rusak, Natalia Skrycka, Roksana Wardenga, Klaudia Zająkiewicz, Dawid Biwo, Magdalena Niedbała, Adrianna Ferfecka, Paweł Konik oraz Michał Dembiński.

8 listopada

W Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie odbyło się spotkanie z cyklu „Ewiva L' arte” *Historia w tle*. Gośćmi Natalii Adaszyńskiej, autorki projektu, byli Juliusz Machulski i Jan Wróbel. „Co łączy wybitnego reżysera, scenarzystę, dramaturga, producenta, aktora z szanowanym dziennikarzem i publicystą, nauczycielem, dyrektorem jednego z najlepszych warszawskich liceów? Zamiatowanie do historii”. Podczas rozmowy goście dyskutowali o obecności historii w naszym życiu i twórczości z perspektywy swoich doświadczeń i obserwacji. Spotkanie prowadził Rafał Sławoń.

W ramach cyklu *Artysta Przedsiębiorczy* wykład *Fundacja: wady i zalety prowadzenia fundacji w obrębie kultury* poprowadziła Marika Kuźmicz, założycielka i prezeska fun-

dacji ARTon. Organizator: Uczelniane Centrum Przedsiębiorczości ASP w Warszawie.

KISSPRINT – Wielka Wystawa Grafiki Artystycznej z Kręgu ASP w Warszawie miała miejsce w galerii Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Zaprezentowano wyróżniające się prace najzdolniejszych artystów młodego pokolenia. W wystawie udział wzięli: Mariusz Arczewski, Zofia Antoniak, Marta Banaszak, Paulina Bartnik, Ewa Budka, Aleksandra Dębniak, Wojciech Domagalski, Małgorzata Dmitruk, Joanna Gębał, Zuzanna Janisiewicz, Zofia Klajs, Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz, Michał Kusztyk, Joanna Leszczyńska, Mariusz Lipski, Katarzyna Marzec, Aleksandra Natęcz-Jawicka, Anna Nejman, Maja Nguyen Le, Agnieszka Olszewska, Aleksandra Owczarek, Przemysław Runo, Marta Sztuka, Aleksandra Tubielewicz, Adam Walas, Dorota Ziółkowska.

9 listopada

W ramach cyklu *Artysta Przedsiębiorczy* wykład *Działalność komercyjna – rynek reklam* poprowadził Przemek Wójcicki z agencji reklamowej PZL. Organizator: Uczelniane Centrum Przedsiębiorczości ASP w Warszawie.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się wieczór improwizacji, zorganizowany w ramach sesji naukowej *Improwizacja w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a* przez Zakład Metod Edukacyjnych UMFC. W koncercie udział wzięli: Jagodziński Trio, Szabolcs Esztényi, Marta Grzywacz, Agata Jarosz, Paulina Jędrych, Joanna Jędrzejewska oraz Agata Panowska – fortepian.

9 – 30 listopada

W galerii Rogatka w Radomiu zaprezentowano wystawę Artura Winiarskiego *Malarstwo*. Artysta od 1994 roku pracuje na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie, jest profesorem uczelni. Kieruje Katedrą Malarstwa i Rysunku.

10 listopada

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się Nadzwyczajny Koncert Amerykańskiej Orkiestry Sít Powietrznych. Orkiestra wykonała kompozycje m.in. R. Galante, E. E. Bargleya, P. Dukasa, D. Fateka, R. Leoncavallo, R. Lovlanda.

10 listopada – 6 grudnia

W galerii Autograf na wystawie malarstwa i prezentacji realizacji ściennych *W stronę światła* swoje prace zaprezentowali: Sylwester Pędziejewski, Łukasz Majcherowicz, Marcin Bogustawski, Bruno De Pellegrin, Dorota Szymończyk Majcherowicz i Agata Zorii.

11 listopada

W Sali im. H. Melcera Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert Katedry Fortepianu, na którym zabrzmiała muzyka polska w wykonaniu pianistów – Hanny Raniszewskiej, Karoliny Czechowskiej, Martyny Smolińskiej, Tomasza Domańskiego, Kamila Borkowskiego, Rafała Mokrzyckiego oraz Tomasza Lupy. Artyści wykonali kompozycje F. Lessla, F. Chopina, I.J. Paderewskiego, K. Szymanowskiego.

12 listopada

Z okazji 30-lecia istnienia „Zeszytów Literackich” nagrodę im. Józefa Czapskiego w dziedzinie eseistyki otrzymał Janusz Majcherek, wykładowca Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert Katedry Instrumentów Dętych, zatytułowany *HOMMAGE À LA MUSIQUE FRANÇAISE* – Claude Debussy 150. rocznica urodzin, Darius Milhaud 120. rocznica urodzin, Jean Françaix 100. rocznica urodzin, Jacques Ibert 50. rocznica śmierci. Utwory kompozytorów, którym poświęcono wydarzenie wykonali: GRUPPO DI TEMPERA w składzie Agata Igras-Sawicka – flet, Sebastian Aleksandrowicz – obój, Adrian Janda – klarnet, Artur Kasperek – fagot, Tomasz Bińkowski – waltornia, Agnieszka Kopačka – fortepian. Opieką artystyczną objął to wydarzenie dr Paweł Gusnar.

12 – 30 listopada

W galerii Salon Akademii zaprezentowano wystawę prac Andrzeja Zwierzchowskiego *Spiritus*. Andrzej Zwierzchowski, absolwent ASP w Warszawie, jest obecnie profesorem tej uczelni na Wydziale Architektury Wnętrz. Kurator wystawy: Anda Rottenberg. Wystawie towarzyszył katalog.



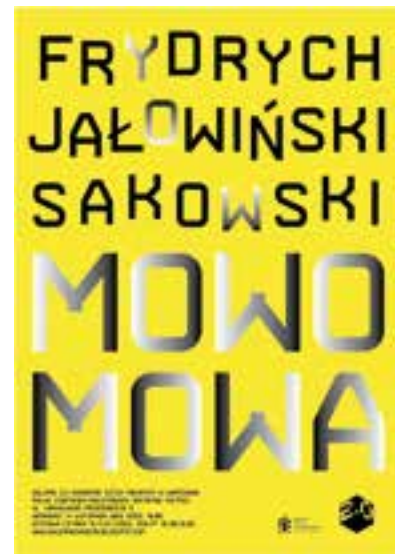
14 listopada

W Salach Redutowych Teatru Wielkiego – Opery Narodowej odbył się finał *BNW/ART/TRANSFORMY/2012*, wydarzenia artystycznego z programem stypendialnym, stworzonym przez BMW Group Polska z myślą o polskich artystach młodego pokolenia. Decyzją jury w składzie: Dominik Lejman – artysta i wykładowca na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, Miłada Śliżńska – długoletnia kuratorka wystaw w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Jacek Froehlich – projektant samochodów, szef Działu Exterior Design LG BMW Group oraz Bogna Świątkowska – prezes Fundacji Bęc Zmiana, stypendium w wysokości 20 tys. zł z przeznaczeniem na rozwój przyszłej działalności artystycznej otrzymał Jan Lutyk. Laureat studiuje na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie i w Instytucie Twórczej Fotografii Uniwersytetu Śląskiego w Opawie. Na wystawie zaprezentowane zostały prace uczestników warsztatów. Wśród wystawiających znaleźli się studenci i absolwenci ASP w Warszawie: Piotr Chuchla i Norbert Delman, studenci z Wydziału Sztuki Mediów i Scenografii; Filip Tofil i Wojciech Tubaja, absolwenci Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Mecenasem Warsztatu jest OperaLab – nowa interdyscyplinarna inicjatywa twórcza, w którą zaangażowany jest Teatr Wielki – Opera Narodowa oraz BMW Group Polska. Nadzór organizacyjny nad programem sprawuje Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

W Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, w ramach cyklu koncertowego „Środa na Okólniku”, odbył się koncert zatytułowany *Maja Nosowska i Jej Goście*. Artyści – Urszula Kryger (mezzosopran), Jadwiga Rappé (alt), Krzysztof Szmyt (tenor), Sebastian Aleksandrowicz (obój), Artur Kasperek (fagot), Mariusz Rutkowski oraz Robert Morawski (fortepian), wykonali kompozycje m.in. J. Haydna, L.M. Rogowskiego, E. Młynarskiego, F. Schuberta, R. Schumanna, E. Griega, J. Brahmsa, A. Dargomyżskiego, C. Cui.

14 – 21 listopada

W galerii 2.0 ASP w Warszawie zaprezentowano wystawę *Mowomowa* z udziałem Michała Frydrycha, Dominika Jałowińskiego i Piotra Sakowskiego. Trzy różne postawy artystyczne. Trzy działania w przestrzeni 2.0. Materia języka, zbliżenie na detal, uwalnianie idei, potencjalność tekstu – subtelnie się przenikają, tworząc zbiór wspólny, obszar spotkania tych trzech artystów w szeroko pojętym „stowie”. Kuratorzy wystawy: Marcin Chomicki i Justyna Wencel.



Opracowali:

Katarzyna Fogler, Piotr Kędziński
i Eugenia Krasieńska-Kencka

Przemysław Strożek

The Potential of Phonograph. From the Visual Presence of the Phonograph in the Avant-Garde Art to the Search for Creative Application in Experimental Music

The Avant-Garde search for creative potential of a phonograph in Dada activities, as well as within Bauhaus and experiments of German modern musicians, can be considered a kind of pre-history of turntablism. Moholy-Nagy and Stuckenschmidt's papers, Wolpe, Toch and Hindemith's performances have found followers surprisingly late. Classical Avant-Garde projects were limited only to individual attempts to create with the use of phonographs, often also because the then technology did not allow more advanced experiments. But it was the classical Avant-Garde that for the first time and on such a scale drew attention to the new, acoustic space of reproduced sounds, to the new aesthetics of listening to records, hypnotising sounds of the "talking-machine" in the new visual art. The sound of gramophone made Cubo-Futurist painting burst, it inscribed in the rhythm of machines, or abstract vision of the world built upon the principle of contradictions, like in Mondrian's Neo-Plasticism. Its whirling rhythms fascinated Dadaists: Man Ray and Duchamp experimented with mechanical dynamics on phonographs. Although phonograph did not gain such a universal recognition among Avant-Garde artists as camera and cinematograph, it was an important component of modern technology of reproduction. Therefore the DJ culture, enriched with new, advanced technologies, has become complement to designs of the historical Avant-Garde.

Krzysztof Lipka

Musical Instruments – A Collective Portrait Part one: Instruments as a Model and Material for Visual Art and Crafts

Musical instruments in the first place are devices used for the purpose of playing music, or composing, practicing, performing. But they are also things and we can also perceive them as extraordinary objects. This is what the present series of articles is going to address. It will discuss things called musical instruments as independent works of art which can be used in visual arts, such as those adorned by Holbein, Watteau or Sebastiano del Piombo themselves.

Aneta Teichman

Shades of Friendship: Tadeusz Wroński and Jan Ekier (Part One)

We all know that artists spend a lot of time in the silence of their own studios, as it is there where they compose their musical pieces, master performative skills, write, paint, sculpt, usually in solitude. Have they therefore accepted the specificity of their "career", changed attitude towards life, and do not expect a deep and long-lasting friendship? Do artists, absorbed with service to art, even need a relationship with another person? Does such a contact compensate for loneliness? Can the value of friendship in human life be somehow "measured"? Looking for answers to these questions does not seem worthwhile, they should rather be treated as open for discussion, encouraging to exchange observations and inspire thought. As here two prominent artists will be discussed – Tadeusz Wroński and Jan Ekier – it is their beliefs, needs and feelings that are the most important. Maybe it will be possible to show shades of this friendship which lasted for over fifty years, and determine its relevance in the lives of both musicians.

Ewa Barciszewska

Unreal – Non-artificial

In the late October the Chamber Stage of the Grand Theatre – National Opera presented a unique project, W.A. Mozart's *Così fan tutte* produced by Ryszard Cieśła and Przemysław Klonowski, cast with very young artists, mainly students of music colleges, accompanied by the Gorzów Philharmonic Orchestra under the baton of Rafał Janiak and Marta Kosielska. The project, implemented in collaboration of many institutions, including the Fryderyk Chopin University of Music, the Grand Theatre, the Gorzów Philharmonic, the Academy of Fine Arts in Warsaw, was not merely artistic, but also educational in nature, as each student of vocal studies is supposed to prepare and perform an opera piece before graduation. This undertaking, however, for both authors and performers, was not a "task resulting from didactic process", but an adventure, usually the first one, with the real opera.

Henryk Izidor Rogacki

Ludwik Solski's Paul I: The Making Of (Part One)

On Saturday, 17 December 1910, the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków held the world premiere of Dmitry Merezhkovsky's play *Paul I*. It was produced by the theatre's general director Ludwik Solski, however this information was not recorded by neither playbill, nor newspapers. Maybe it was because director Solski played the title role and as an actor he became, not

for the first time, a sovereign author of the show. For multifarious and obvious reasons parts of Russian state rulers occupied a separate and significant place among Ludwik Solski's royal acting duties. A world premiere of a lurid, so to speak, play by a contemporary Russian playwright who presented not only facts from the secret history of Russia but also hidden secrets regarding the then condition of the neighbouring superpower, held in the old capital of Polish kings, a peripheral province of the Austrian Empire at the time, seems to have been an event the pungency of which even grows as the years pass. Merezhkovsky's play appears to be a historic reportage with an argument, belonging to both theatre of fact genre and realm of stage deliberations, sometimes referring to spectacular shortcuts, pondering on the phenomenon of tyranny, question of co-existence of genius and insanity – favoured in the era, touching upon disturbing realm of dark Russian soul and phenomenology of evil, but for the world premiere's audience of the greatest importance was its lurid and exposing dimension, revealing the truth about the tsars' state, which before, according to the tsars' behest, was concealed. The first part of the paper presents an analysis of the historical context.

Patryk Kencki

Not Only Theatre – On Spectacles in Bolesław Prus's Writings

The paper attempts to look at performative realms in Bolesław Prus's literary output. Reflections begin with recalling hypnosis session (*The Doll*) and spiritualist séance (*The New Woman*). Then, body-centred performances are reminded (*Anielka*, *Antek*, *The Outpost*) as well as examples of competitions, displays and shows (*The Doll*, *The New Woman*). Descriptions of ancient Egyptian performances in the novel *Pharaoh* are discussed separately. Applied research perspective allowed to look at performative potential in Prus's literary output which has long been valued by theatre producers and filmmakers.

Mirośław Bałka / Prot Jarnuszkiewicz d13

A personal report by Mirośław Bałka, a renowned sculptor (text), and Prot Jarnuszkiewicz, an excellent photographer (sixteen images), from dOCUMENTA (13), Kassel. Both authors are professors at the Faculty of Media Art and Stage Design, Academy of Fine Arts in Warsaw.

Lidia Klein

Common Ground

The paper is devoted to the 13th Venice International Architecture Biennial *Common Ground*. It discusses both the concept of the 13th edition of the Biennial developed by its curator David Chipperfield, and exhibitions in the national pavilions.

Wojciech Włodarczyk

Culture of Place

The social perspective we offer tells to take into consideration ideological background of researchers and artists. To ask about primary values which unknowingly organise the everyday order, and as such are often neglected. How can social meanings of context be revealed and how can they be strengthened in research practice in essentially perceived work of art, in its artistic structure? And how can it later be translated into particular implementations, tasks, and verified in practice?

I see the answers in accents distributed as follows:
rather place than space (and even if, rather surroundings or neighbourhood; or a bond, and not power; presence, and not the Lacan-esque "elsewhere"),
rather relations than objects,
rather capabilities than result,
rather discovery than creation,
rather memory than history,
rather practice than valuation,
rather service than management,
and rather testimony than work of art.

An artist appears here as someone applying the Socratic maieutics, an "artist-midwife", researcher as a participant and knowledge as responsibility.

That is why we established this faculty.

(The inaugural lecture delivered on 5 November 2012 at the Faculty of Visual Culture Management of the Academy of Fine Arts in Warsaw, major in art history, specialisation "Culture of Place".)

Jacek Sienicki (1928-2000)

Memoir on the painter, student of Kazimierz Tomorowicz, Aleksander Rafałowski, Marek Włodarski and Artur Nacht-Samborski, with whom he collaborated as an assistant for over a decade, working at the Academy of Fine Arts in Warsaw since 1955. In 1975 he became the head of the painting degree studio at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw. The studio run by Sienicki could fully be defined as a master studio. Master – student relationships were formed in a natural way there. The experienced painter shared his observations, anxieties or satisfaction with currently executed paintings with younger ones. Recollections by Ryszard Sekuła, Joanna Gotaszewska and Mariusz Woszczyński.

In the Theatre of Everyday Life

Zuzanna Liszewska's Interview with Anna Augustynowicz

Anna Augustynowicz produced the most played play by Stanisław Ignacy Witkiewicz *Country House* twice: at the Współczesny Theatre in Szczecin (released on 21 November 1997) and at the Och-Teatr in Warsaw (released on 17 June 2011). After fourteen years of struggle with Witkacy's script, the producer mainly tried to expose mechanisms of interpersonal games, to explore illusion "the protagonists of the family drama are supposed to play also today". She tried to show mechanisms of conventionality in everyday life rather than parody conventional, mannered acting of the nineteenth century. Conversation about productions became a pretext to a more general reflection on possibility to be authentic in life. Augustynowicz argues that artificiality and form are very deeply inscribed into human nature, and that Witkacy shows the timeless "cracking of the form". Pure Form – this *idée fixe*, credo of the interwar-period Avant-Garde artist, an aesthetic theory supposed to lead to a metaphysical shock, was interesting to the producer only in terms of acting practice. Augustynowicz also claims that there can be various interpretations of the *Country House* ("as many heads, as many theatres"), and her output can hardly be classified, "labelled".

Zofia Jabłonowska-Ratajska

The Universe Encoded in Squares

At the beginning there is only a square, a roll of dice and an idea opening up imagination to infinity. Marked and appropriated area, probability, rule, random events and chance, game theory – these words and concepts are considered to be the key to Ryszard Winiarski's artistic output. A common idea unites knowledge and efforts, formulated in consistent conceptual process – but based upon a concrete concept, a painting sign of the artist who translates thoughts into visual forms. Basic assumptions of Winiarski's method – a painting is a game, it is divided into squares with sides of 1 cm, considered units in his structures, and the paintings, or rather following presentations, are black and white, maintained in the binary system – along with unintentional aesthetic dimension, result in rhythmic, musical and contemplative pieces.

Leszek Lorent

The New Music Festival

On 20 October 2012, in the Holy Trinity Evangelical Church of the Augsburg Confession in Warsaw, a unique concert *The New Music Festival* was held, starring solo artists, the Varsoviae Regii Cantores choir and instrumentalists from the Fryderyk Chopin University of Music. Pieces by Ignacy Zalewski, Piotr Tabakiernik and Kamil Staszowski were presented. Music of the twentieth and twenty-first century is characterised by fascination with new means of expression, supported by multimedia measures. At the same time, however, the desire to return to the firstlings of music, to its playfulness, already postulated by Igor Stravinsky, is emphasised. The article is dedicated to music by the abovementioned young artists, ones of the most promising composers born after 1984. Although they are extremely different in terms of language of artistic expression, in their pieces they always seem to ask about condition of humans living in the twenty-first century and their relationships with the Absolute.

Janusz Miliszkievicz

Being Oneself and Surviving

A review of the exhibition of sculptures by Adam Myjak at the Polish National Opera – Teatr Wielki, commemorating the 40th Anniversary of his work as sculptor. It includes an interview with Adam Wajda and Krytyka Zachwatowicz on Adam Myjak's oeuvre, as well as opinions of Krzysztof Penderecki, who is planning to install Myjak's sculptures in the European Centre of Music, Luślawice. "The expression of Adam Myjak's sculptures comes from the impression of movement. This is their strength. These sculptures are almost floating," says Wajda. "These sculptures are always unique. There is nothing modish about them. Adam Myjak doesn't seek external conceptions. Fashion is lethal to art," says Krystyna Zachwatowicz.

Krzysztof Rozpondek / Barbara Banaś

Stanisław Brach's Ceramic Sculptures and Paintings

Stanisław Brach's compositions are mostly ceramic projects. There is nothing surprising in it, as the relations between sculptures and ceramics are as old as the disciplines themselves, and many contemporary artists make their objects from ceramic compounds. However, in the case of his work, we have a rare example of a conscious linking of the characteristics of the material with the way of plastic forming and methods of dyeing and firing. The range of formal and technological search is indeed impressive (Krzysztof Rozpondek). Barbara Banaś talks to Brach about particular pieces and interests as sculptor in connection with recent exhibition of his work in Wrocław.

Marta Żakowska

City of Shadows

Thanks to a story recorded in Pliny the Elder's *Natural History*, the moment of sketching a human shadow is accepted as the beginning of art in the history of culture. According to the author, a daughter of potter Butades, longing for her beloved who had left, sketched on the wall an outline of his body's shadow. Then, her father modelled it with clay. In this way, out of love and longing, painting and sculpture were born. This myth is still regarded as a paradigm of the North-Western visual culture. And its modern analysis by Arek Karapuda (painter, assistant at Professor Stanisław Baj's painting studio at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Warsaw) in September launched a series of same-titled exhibitions. *1/∞ - Original vs. Reproduction* at the A19 Gallery is located on the mezzanine floor of the Marymont underground station in Warsaw. The exhibitions are a part of research conducted at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Warsaw in collaboration with the Institute for Public Space Studies.

Jacek Sempoliński (1927-2012)

Ksawery Piwocki's eulogy delivered during the funeral of the "great artist, wise man, erudite, great teacher, thinker, activist, writer, friend of the wise ones, facilitator of human tensions, humanist, brave man, charming and sensitive interlocutor" in Warsaw. After the war Jacek Sempoliński studied painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw, under Eugeniusz Eibisch (1946-1951, degree piece in 1956), among others. From 1956 he taught at his alma mater.



WESELE

STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Adaptacja i reżyseria: Jarosław Gajewski

Współpraca reżyserska: Aleksandra Bożek

Współpraca reżyserska, ruch sceniczny: Katarzyna Anna Małachowska

Scenografia i kostiumy, projekt plakatu: Maria Kanigowska

Muzyka: Piotr Nazaruk

Praca nad słowem: Katarzyna Skarżanka

Asystenci reżysera: Zuzanna Liszewska, Karolina Matuszewska

Fotografie: Bartek Warzecha

Aktorzy: Katarzyna Hołtra, Paulina Komenda, Paulina Korthals, Aleksandra Radwan, Aleksandra Rowicka, Marcela Stańko, Kinga Suchan, Afrodyta Weselak, Tomasz Brzostek, Sebastian Dudąta, Adam Fidusiewicz, Józef Pawłowski, Michał Poznański, Krzysztof Szczepaniak, Mateusz Weber i Bartosz Żuchowski.

Premiera 4 października 2012 Teatr Collegium Nobilium

Fot. Maryla Ścibor Marchocka





1



CYKL WIELKOFORMATOWYCH POKAZÓW W WARSZAWSKIM METRZE
ORGANIZOWANY PRZEZ AKADEMIE SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE
I INSTYTUT BADAŃ PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

ORYGINAŁ VS REPRODUKCJA

Arek Karapuda
Marcin Chomicki
Jan Mioduszewski
Mikołaj Dziekański
Paweł Necoń
Rafał Kowalski
Tomasz Milanowski
Łukasz Rudnicki

badania społeczne:

Piotr Majewski

WRZESIEŃ 2012 - STYCZEŃ 2014
antresola stacji metra Marymont
Galeria A19



MARYMONT A19



STROER

CRIEG

