

PISMO  
WARSZAWSKICH  
UCZELNI  
ARTYSTYCZNYCH

# ASPIRACJE

JESIEN 2008



ZBIGNIEW HERBERT

POCZĄTKI WYDZIAŁU MALARSTWA

MUZYCZY PODCZAS OKUPACJI

ROMAN MACIEJEWSKI

PRACOWNIA GRAFIKI WARSZTATOWEJ

CHRISTA LUDWIG

cena 15 zł (0% VAT)

ISSN 1732-6125



0 000173 261253





Na okładce:

rysunek Zbigniewa Herberta „Pomnik kondotiera Bartolomeo Colleoniego Andrei del Verrocchio”, repro. za: Znaki na papierze. Zbigniew Herbert, opr. Henryk Citko, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2008.

PISMO  
WARSZAWSKICH  
UCZELNI  
ARTYSTYCZNYCH

# ASPIRACJE

LESIŃSKI 2008

- s. **2**  
Wojciech Włodarczyk  
**Początki Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych**  
The Origins of the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw
- s. **12**  
Anna Brożek  
**Wieczny wędrowiec**  
Roman Maciejewski: Perpetual Wanderer
- s. **20**  
**Akademia Muzyczna w Warszawie – Romanowi Maciejewskiemu. Sprawozdanie z sympozjum**  
Warsaw Academy of Music to Roman Maciejewski: Report of a Symposium
- s. **23**  
Aneta Teichman  
**Pianista i kompozytor w warunkach okupacji. O Janie Ekierze**  
Jan Ekier: Pianist and Composer under the Occupation
- s. **30**  
Mieczysława Demska-Trębacz  
**Nie zapisane partytury...**  
Unrecorded Scores...
- s. **34**  
Tadeusz Kobierzycki  
**Krzyk jako muzyczny archetyp miasta. Zbigniewa Herberta Pan Cogito a pop**  
A Cry as the Musical Archetype of the City: Zbigniew Herbert's "Mr. Cogito and Pop"
- s. **39**  
Danuta Wróblewska  
**Patrzyć i pisać. Zbigniew Herbert a plastyka**  
Looking and Writing: Zbigniew Herbert and the Fine Arts
- s. **44**  
Rafał Strent  
**NOBLESSE OBLIGE. Pracownia Grafiki Warsztatowej**  
NOBLESSE OBLIGE: Printmaking Studio
- s. **53**  
Łukasz Lewandowski  
**Spotkanie (III)**  
Encounter (3)
- s. **58**  
Christa Ludwig  
**Dźwięk duszy**  
Sound of the Soul
- s. **59**  
**„Wam jest lżej, mnie za ciężko...” Honorowy doktorat dla Christy Ludwig**  
Durch schlanker Zweige Licht, hehr mein Gesicht... Honorary Doctorate for Christa Ludwig
- s. **60**  
Dorota Kowalkowska  
**Warszawskie Zawiwowania**  
Warsaw Zawiwowania
- s. **64**  
Jola Gola  
**W Łomży z Barnettem Newmanem. Plener Pracowni Gościnnej Leona Tarasewicza**  
In Łomża with Barnett Newman: Plein-air of Leon Tarasewicz's Guest Studio
- s. **66**  
Artur Tanikowski  
**Dwa brzegi sztuki**  
Two Riversides of Art
- s. **68**  
**IV Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej**  
4th Warsaw Art Photography Festival
- s. **70**  
**21. Międzynarodowe Biennale Plakatu**  
21st International Poster Biennale
- s. **72**  
**Książki**  
Books
- s. **74**  
**KRUA**  
Conference of Rectors of Academies of the Arts
- s. **75**  
**Kalendarium**  
Chronicle of Events
- s. **79**  
Summaries

ASPIRACJE lato / summer 2008

Pismo warszawskich uczelni artystycznych  
Journal of Warsaw Schools of Arts

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

Wydawca / Publisher:  
Fundacja Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie  
Academy of Fine Arts in Warsaw Foundation

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

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

Projekt / Design Marcin Władyka  
DTP Studio headmade

Printed in Poland by Drukarnia Winkowski sp. z o.o.  
Nakład / print run: 1000 egz. / copies

Realizowane ze środków Ministerstwa Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego  
Funded in part by the Ministry of Culture  
and National Heritage

Pracownia malarska w siedzibie ASP przy ul. Mysłwieckiej, 1946, fot. arch. W. Naszarkowskiej



## Zródła idei samodzielnego Wydziału Malarstwa

Trudno precyzyjnie wskazać moment narodzin Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Choć samodzielną Wydział teoretycznie funkcjonował od inauguracji roku akademickiego, czyli od listopada 1945 roku, praktycznie zaś od grudniowego posiedzenia Senatu w tymże roku, to formalnie powołany został dopiero w roku 1950<sup>1</sup>. Jeszcze przed tą decyzją, 8 czerwca 1950 roku, wpłynęło do ASP „Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki w sprawie utworzenia w Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie wydziałów, studiów, katedr i zakładów”. Zawierało ono schemat Akademii z siedmioma wydziałami: Malarstwa, Rzeźby, Grafiki, Architektury Wnętrz, Włókiennictwa, Scenografii i Konserwacji. Taki podział wynikał z ustaleń Komisji Połączeniowej ASP i drugiej wyższej działającej w Warszawie uczelni plastycznej, Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych im. Cypriana Norwida. Komisja działała w maju i czerwcu 1950 roku. Nie były to w pełnym znaczeniu tego słowa „ustalenia”, ponieważ większość decyzji została przyjęta pod wyraźnym naciskiem ministerstwa i partii. Realizowano w ten sposób koncepcję władz – przejęcie kontroli nad względnie dotychczas autonomicznymi uczelniami i narzucenie programu realizmu socjalistycznego. Ostatecznie rok akademicki 1950/51 rozpoczął się w uczelni o dziewięciu wydziałach. Część z nich nie została w ogóle uruchomiona i trzeba było niebawem dokonać zmian struktury Akademii. Po kolejnych zmianach struktury organizacyjnej szkoły miejsce i charakter Wydziału Malarstwa odgrywały zawsze pierwszoplanową rolę.

Wojciech Włodarczyk

# POCZĄTKI WYDZIAŁU MALARSTWA WARSZAWSKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH \*

1

Rozporządzenie Rady Ministrów  
z dnia 11 sierpnia 1950 r.  
o utworzeniu „Akademii Sztuk  
Plastycznych, Dz. U.R. Nr 39, poz. 354

Pracownia prof. Jana Seweryna Sokołowskiego (pośrodku w berecie), 1951. Drugi od lewej w pierwszym rzędzie stoi Jacek Sempoliński, fot. arch. W. Naszarkowskiej



Właśnie ze względu na te międzywydziałowe zależności, początków koncepcji samodzielnego Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych musimy szukać w sporach ideowych, które toczyły się w uczelni między rokiem 1945 a 1950, a nawet jeszcze wcześniej. Najważniejsza debata miała miejsce we wrześniu i październiku 1948 roku. Wówczas zapadły rozstrzygające decyzje, dotyczące koncepcji Akademii, choć wynikające również z koncepcji samego malarstwa. To koncepcja malarstwa, charakter Wydziału Malarstwa narzucił koncepcję struktury całej uczelni.<sup>2</sup> Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, nadając w 1922 roku statut świeżo upaństwowionej Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, stworzyło uczelnię jednowydziałową z czterema „oddziałami”. Ustanowione wówczas specjalizacje to: malarstwo, rzeźba, grafika i sztuki dekoracyjne. Jednak od razu rozpoczęto dyskusję na temat struktury wydziałowej i odrębnego Wydziału Malarstwa. W 1924 roku przygotowując nowy statut państwowej już Szkoły Sztuk Pięknych, zakładano powołanie 4 wydziałów: Malarstwa, Grafiki, Architektury i Rzeźby. Klasyfikacja na malarstwo, rzeźbę i architekturę uzupełniono o grafikę, która za sprawą Władysława Skoczylasa miała w latach dwudziestych w warszawskiej uczelni niezwykle mocną pozycję. Propozycja ta ostatecznie nie weszła w życie. Podobny los spotkał kolejny projekt statutu,

przygotowany przez Wojciecha Jastrzębowskiego w 1931 roku, w przeddzień nadania uczelni tytułu Akademii; zawierał on trzy odrębne wydziały: Malarstwa i Grafiki, Rzeźby oraz Architektury. Korekta polegająca na połączeniu malarstwa z grafiką wynikała ze wzrostu znaczenia architektury w koncepcjach programowych uczelni w latach trzydziestych i z osłabienia pozycji grafiki w tej dekadzie, a także coraz większego znaczenia malarskiej pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Ale i tego projektu uczelni nie udało się zrealizować. Dlatego właśnie przekonanie o konieczności wprowadzenia struktury wydziałowej było tuż przed wojną i w czasie okupacji, podczas dyskusji grona profesorskiego coraz mocniejsze. Podczas pierwszych posiedzeń Senatu pod koniec 1945 roku podjęto, dla wszystkich oczywistą, decyzję o tworzeniu akademii wielowydziałowej. Pierwsze pomysły zakładały powstanie wydziałów: Malarstwa, Grafiki, Rzeźby i Architektury. Po wojnie w warszawskiej uczelni funkcjonowały generalnie dwie koncepcje struktury szkoły. Pierwsza – wcześniejsza, pojawiająca się jeszcze przed wojną – zakładała powstanie jednej ogólnopolskiej akademii na wzór petersburski. Miała nią być wielka państwowa instytucja – Polska Akademia Sztuk Plastycznych, której podporządkowane byłyby wszystkie obszary plastyki. W akademii tej malarstwo miałoby oczywiście swoją własną formę organizacyjną. Koncepcję tę na przelomie lat

1945 i 1946 szczególnie forsowali architekci (Bohdan Pniewski, z pomysłem, aby dołączyć do niej także Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej) i – częściowo – Felicjan Szczęsny Kowarski, absolwent Akademii w Petersburgu.

Po śmierci Tadeusza Pruszkowskiego i Leonarda Pękalskiego Kowarski był (zaraz po drugiej wojnie światowej) najbardziej wpływową postacią w warszawskiej uczelni. Jego koncepcja zakładała dominację dyscyplin „czystych”, a wszelkie formy użytkowe (np. tkanina, która w założeniach Pniewskiego miała być również „samodzielna”) miały być funkcjonalnie i ideowo podporządkowane dyscyplinom „wiodącym”. Poza tym, argumentacja Kowarskiego odwoływała się do idei i praktyki pracowni mistrzowskiej. W pracowni takiej Kowarski widział szansę na wzmocnienie słabego w latach trzydziestych w warszawskiej ASP malarstwa, wzmocnieniu służyć także miało wydłużenie czasu studiów. Wydłużony czas nauki pociągał za sobą automatycznie konieczność pominięcia wspólnych dla całej uczelni zajęć ogólnych i sztuki użytkowej, a w konsekwencji – stworzenie odrębnego wydziału. Idea pracowni mistrzowskiej była także głównym argumentem w dyskusjach nad samodzielnością Wydziału, używanym przez Jana Cybisa. Jednak zatrudniony w uczelni na początku 1946 roku Cybis widział w niej przede wszystkim argument za eliminacją z Akademii Sztuk Pięknych większości dopuszczanych przez Kowarskiego dyscyplin użytkowych. Druga koncepcja Akademii, bliższa dominującym w dwudziestolecie międzywojennym grafikom i bardziej w środowisku szkoły popularna, zakładała istnienie uczelni w dotychczasowym kształcie, ale jako zbioru administracyjnie odrębnych, niezwiązanych ze sobą struktur wydziałowych. Tak więc, choć różnie interpretowano powody, dla których miano powołać samodzielny Wydział Malarstwa, nikt z kadry pedagogów ani środowisk pozauczelnianych nie podważał konieczności jego powołania.

Pracownia malarska w Zachęcie, 1946.  
fot. arch. W. Naszarkowskiej

2

Por.: W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944 – 2004*, Warszawa 2005.

## Felicjan Szczęsny Kowarski i jego rola w tworzeniu samodzielnego Wydziału

Kluczową rolę w tworzeniu podstaw organizacyjnych, personalnych i ideowych samodzielnego Wydziału Malarstwa odegrał Felicjan Szczęsny Kowarski. W warszawskiej ASP został zatrudniony w 1930 roku. Przedtem, w Krakowie, współzałożył grupę „Jednoróg”, a będąc w Warszawie patronował kolejnej – założonemu przez jego uczniów „Pryzmatowi”. Oba te ugrupowania, choć bliskie kolorystom, różniły się od koncepcji kapistowskich, a szczególnie Cybisa. Ale różniły się też znacznie od koncepcji malarskich Tadeusza Pruszkowskiego, ówczesnego lidera warszawskiej ASP. Pracownia Pruszkowskiego miała oczywiście charakter pracowni mistrzowskiej, ale dominowała tu raczej towarzyska osobowość profesora i koncepcja warsztatu, a nie idea sztuki.

Kowarski przed samą wojną znajdował się u szczytu swojej kariery twórczej. Dekoracja plafonów w przebudowanym przez Bohdana Pniewskiego dawnym pałacu Brühla w Warszawie, wygrany konkurs na dekorację sali odjazdowej Dworca Głównego w Warszawie i projekt dekora-

cji katedry w Chełmie umocniły wiodącą pozycję malarza. Interesowała go coraz bardziej mozaika i monumentalne kompozycje ścienne. Współpraca z architektami nad dekoracją reprezentacyjnych wnętrz uczuliła go na problemy sztuki użytkowej, ale też artysta ten nigdy nie pozwoliłby na zrównanie ich z malarstwem.

Kowarski był pierwszym dziekanem Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP – od 1945 roku do rezygnacji z powodu choroby 11 marca 1947 r. Jego koncepcja Wydziału łączyła w sobie dwa – wydawałoby się – sprzeczne założenia. Z jednej strony proponował, jeszcze w grudniu 1945 roku, obok postulowanych przez Senat wydziałów: Architektury, Rzeźby, Malarstwa, Grafiki i Studium Humanistycznego, powołanie ogromnej ilości instytutów i zakładów: Teatru, Ceramiki i Mozaiki, Malarstwa Architektonicznego, Witrażu, Medalierstwa, Urbanistyki (miejskiej, wiejskiej i architektury krajobrazu), Tkactwa, Zabytków Architektonicznych, Bibliotekarstwa i Muzealnictwa, Liternictwa i Intrologatorstwa, Malarstwa, Animalistyki oraz w dalszej kolejności: muzeum, instytutu wydawniczego i gabinetu rycin. Z drugiej



Felicjan Szczęsny Kowarski, fot. J. Podoski, Archiwum ASP





Pracownia prof. Stanisława Czajkowskiego (w środku), lata 50.,  
 fot. S. Nargiełło, Muzeum ASP

– sprzeciwiał się w styczniu 1946 roku samodzielności Tkaniny czy – konsekwentnie i wielokrotnie w 1947 roku – Studium Konserwacji, uznając je za zdecydowanie za funkcje kierunku „wiodącego” czyli malarstwa. Pojmując warszawską Akademię i Wydział Malarstwa jako najważniejsze w życiu artystycznym w Polsce zaproponował, wychodząc z tych założeń, połączenie ASP i Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa (późniejszej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych). Miało to miejsce na samym początku roku 1946, kiedy MSSZ nie była jeszcze szkołą wyższą i nikt nawet nie myślał o socrealizmie.

Projekt połączeniowy Kowarskiego – jak mówi protokół z posiedzeń Senatu w dniach 2 i 4 marca 1946 roku – „spotkał się z gorącym i zdecydowanym sprzeciwem wszystkich zebranych”. Z powodu choroby w posiedzeniu nie uczestniczył sam Kowarski, a po raz pierwszy obecny na posiedzeniu Senatu był Cybis. Argumentowano, że „ASP ma idealistyczne podejście do sztuki, jest uczelnia funkcji niepraktycznych wyższego rzędu, celem jej wyłącznym jest wychowanie artystów, studia w Akademii są zupełnie bezinteresowne, a program ustalany pod kątem czystej sztuki. Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych natomiast jest szkołą fachowców, kierowników przemysłu artystyczne-



go, celem jej jest podniesienie poziomu produkcji – maszynowej, masowej, która musi znaleźć swój zupełnie swoisty wyraz plastyczny. Cele tej szkoły są użytkowe, praktyczne i eo ipso program zupełnie odrębny. Akademia, wchłaniając w siebie domeny sztuki reprezentowane przez MSSZ, wprowadziłaby czynnik handlowy, merkantylistyczny, b. niebezpieczny dla każdego rodzaju studiów wyższych. Nie może być mowy o kontakcie z programem uczelni, której celem jest jedynie i wyłącznie użyteczność. W wyniku fuzji nastąpiłaby supremacja jednej i likwidacja drugiej uczelni.”<sup>3</sup> Ta polemika nie oddaje istoty postawy Kowarskiego, który ASP postrzegał jako wielką uczel-

**3**  
 Protokoły Posiedzeń Senatu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2–4 marca 1946. Archiwum Akt Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

**4**  
 F. S. Kowarski, *Jan Cybis – malarz*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 36, s. 3.

**5**  
 Zob. także: F. S. Kowarski, (przemówienie do studentów nowo wstępujących na Wydział Malarstwa ASP, ok. 1947), [w:] *Felician Szczepny Kowarski. Wystawa pamiątkowa w Muzeum Narodowym w Warszawie*, kat. wyst., kwiecień 1949, s. 25–26.

nię państwową, obejmującą całość zagadnień plastycznych, ale podporządkowanych sztukom „czystym”, przede wszystkim malarstwu i rzeźbie, którą w ostatnich latach życia uprawiał. Na pewno nie myślał o równouprawnieniu sztuk czystych i stosowanych będącym fundamentem programowych ASP w okresie międzywojennym. Potwierdza to statut szkoły, nad którym pracowano podczas pełnienia przez Kowarskiego funkcji dziekana i na którego kształt miał ogromny wpływ. Statut ten pracownie „nie posiadające charakteru artystyczno-twórczego” (jak konserwacja) przypisywał bezpośrednio rektoratowi, oddzielając je w ten sposób – skoro nie można było ich podporządkować – od wydziałów sztuk czystych. Statut ten zakładał czteroletni cykl nauczania malarstwa. Kowarskiego poproszono również, aby przygotował regulamin nagród i zakupów do muzeum ASP, którego powstanie także on sam postulował. Kowarski znacząco wpłynął na skład personalny Wydziału Malarstwa. Już w grudniu 1945 roku zaproponował na kierowników katedr Kazimierza Tomorowicza, Jana Sokołowskiego i Aleksandra Rafałowskiego. Dwaj pierwsi to uczniowie i współpracownicy Kowarskiego, odgrywający – zwłaszcza Tomorowicz – kluczową rolę w historii ASP w latach pięćdziesiątych. W lutym 1946 roku przyjął do Akademii Cybisa, a następnie usiłował uzyskać dla kapisty ciągłość pracy od roku 1939. Wśród znaczących w dziejach ASP uczniów Kowarskiego znajdujemy Juliusza Studnickiego i Wojciecha Fangora, któremu jeszcze w 1944 roku zaproponował asystenturę.



Krystyna Kozłowska w pracowni prof. Jana Seweryna Sokołowskiego, 1951, fot. arch. W. Naszarkowskiej



W pracowni prof. Stanisława Czajkowskiego, lata 50., fot. S. NargieHo, Muzeum ASP

Z punktu widzenia całości dziejów Wydziału Malarstwa najważniejsze jest określenie relacji Kowarskiego z kapistami. Po wojnie opublikował trzy ważne teksty: na temat Pankiewicza, swego bliskiego przyjaciela Pękalskiego i twórczości Cybisa<sup>4</sup>. Ten ostatni artykuł stanowi do dnia dzisiejszego najciekawszą bodaj analizę płócien kapisty. Wydobywa ich ekspresjonistyczny charakter, mówi o znaczeniu procesu malowania i jego „dominacji” nad płótnem, zwraca uwagę na charakter i rytm dotknięć pędzla i kształtu plam. Poza wnikliwym i pełnym aprobaty spojrzeniem, jest tam także trafna diagnoza słabszych stron twórczości Cybisa. Tekst ten opublikowany jesienią 1947 roku pokazuje, jak bardzo cenił sobie koncepcje kolorystów. Równocześnie Kowarski eksponował te zagadnienia, w których różnił się od kapistów, zwłaszcza dotyczące ważnej dla niego roli rysunku, klarowności formy i dyscypliny kompozycji.<sup>5</sup> Zastanawia jeszcze jeden wspólny rys obu malarzy. Kowarski pozostawił w rękopisie interesujący tekst *Inwentaryzacja pejzażu* (1946), w którym usiłował zarysować metodykę określania cech charakterystycznych polskiego krajobrazu. Ciekawe, że problem ten podniósł w styczniu 1949 roku na Senacie także Cybis (oraz Rafałowski). Idea Cybisa – zdefiniowania polskiej szkoły malarstwa właśnie w oparciu o rodzimy pejzaż – współgrała

z pomysłami Kowarskiego. Za dalekie echo tych pomysłów i zastanawiającą ich ciągłość, można uznać prace Wojciecha Sadleya nad kolorystyką polskiego krajobrazu z późnych lat sześćdziesiątych w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego.

W oczach jednej z najciekawszych jego uczennic, Teresy Tyszkiewiczowej (tak naprawdę studiowała przede wszystkim u Pruszkowskiego i Pękalskiego), Kowarski jawi się jednak jako osoba wyraźnie określająca dystans do kolorystycznej manieri: „Lubił mówić o farbach, o technikach i rozmaitych sposobikach malowania, w szerokim spojrzeniu łączył i nie widział wielkich skoków między sztuką poszczególnych epok. Miał dziwną i wyraźną predylekcję do Rafaela, w jednej z rozmów zestawiał go nawet z Picassem, twierdząc, że obydwoj łączyła głęboką prawdę natury z abstrakcją, bo czystość linii i formy u Rafaela i Picassa jest już abstrakcją. Kilka razy wracał w rozmowach ze mną do pierwszoplanowej klęczącej plecami do widza

postaci kobiecej z *Przemienienia Pańskiego* Rafaela. Był pełen podziwu dla koncepcji formy, mówił że owa kobieta (prawdopodobnie kochanka Rafaela) weszła sama w sobie w historię sztuki, zaistniała jako kształt. W ogóle nie lubił analizowania obrazu po kawałeczku. Powiedział kiedyś: »Takie roztrząsanie jak „działa” ten kolor na tamten, jak „gra” w tym miejscu, jak zestawiony z innym to bez sensu. W gruncie rzeczy to zupełnie wszystko jedno. Jedno jest ważne – dynamika obrazu. Żeby działał.« I w związku z tym dodał: »I dlatego żeby malować, trzeba być nabrzmiałym jak wrzód«.<sup>6</sup>

Jan Cybis, lata. 60.,  
fot. arch. A. Semenowicz



### Jana Cybisa koncepcja Wydziału i pracowni mistrzowskiej

Jan Cybis już prawdopodobnie w latach trzydziestych, a na pewno w czasie dyskusji nad programem szkoły podczas okupacji, był poważnie brany pod uwagę jako kandydat do objęcia w warszawskiej ASP własnej katedry malarstwa. Wiele przemawia za tym, że już w 1939 roku mógł otrzymać taką propozycję i dlatego Kowarski domagał się po wojnie uznania ciągłości pracy Cybisa na uczelni właśnie od 1939 roku.

Jednak, jak się wydaje, zaraz po wojnie Cybis nie od razu był brany pod uwagę jako potencjalny profesor ASP. Kapista zaangażował się w 1945 roku w organizowanie i działalność Związku Polskich Artystów Plastyków. Został prezesem Oddziału Warszawskiego, członkiem Zarządu Oddziału był wówczas Artur Nacht-Samborski, a sekretarzem rzeźbiarz Franciszek Strynkiewicz. W maju i czerwcu 1945 roku Związek ostro atakował władze Akademii za brak konsultacji w sprawie obsady stanowisk profesorskich. Z tego czasu po-

Jan Cybis i Rajmund Ziemiński, lata. 60.,  
fot. arch. A. Semenowicz



6

T. Tyszkiewiczowa, *Wspomnienie o Felicjanie Kowarskim*, „Kuznica” 1948, nr 51, s. 7.

7

J. Cybis, *Nauka malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych*, „Odrodzenie” 1945, nr 27, s. 3.

Pracownia prof. Eugeniusza Arcta (w środku), lata 50., fot. S. Nargiełło, Muzeum ASP

chodzi obszerny i w zasadzie jedyny tekst Cybisa na temat dydaktyki.<sup>7</sup> W niewielkim stopniu odbiega on od założeń przyjmowanych przez kadre ASP – uczelni sztuk czystych – wyraźnie różniące się od szkoły przedwojennej. Jedyne, co dzieliło Cybisa od realizowanych założeń profesorów, to miejsce grafiki i rola rysunku. „Oderwana od malarstwa grafika – pisał Cybis – schodzi łatwo na bezdroża. Dlatego grafik powinien odebrać dobre podstawowe wykształcenie malarskie. Uważam za rzecz wysoce szkodliwą istnienie w Akademii jakichkolwiek osobnych kursów rysunku. Są one jedynie wylęgarnią akademizmu.”

Mimo tych wyraźnych różnic zarówno względem grafików (rektora Stanisława Ostoi-Chrostowskiego i dziekana Edmunda Bartłomiejczyka), jak i Kowarskiego (rola rysunku) łatwo można było dostrzec podobieństwa. I Cybis, i kadra profesorska widzieli ASP jako uczelnię „sztuk czystych”. Więcej – Cybis postrzegał ją przede wszystkim jako

uczelnię sztuk wiodących, czyli malarstwa i rzeźby, grafikę uważając za dziedzinę podporządkowaną malarstwu. Takie stanowisko, choć w zasadzie różne od Kowarskiego, było jednak przez dziekana do zaakceptowania, natomiast nie było na nie zgody grafików. O ile koncepcja Kowarskiego dopuszczała możliwość odrębnego Wydziału Grafiki, o tyle koncepcja Cybisa nie znajdowała dla niej mocnych argumentów.

Kandydaturę Cybisa zgłoszono w ASP w lutym 1946 roku, formalnie został przyjęty do Akademii prawdopodobnie 1 marca tegoż roku. Choroba Kowarskiego, jego rezygnacja z funkcji dziekana i śmierć malarza 22 września 1948 roku spowodowały, że Cybis stawał się coraz bardziej znaczącą postacią szkoły. Zwłaszcza, że po śmierci Chrostowskiego (listopad 1947 roku) rektorem Akademii został jego kolega ze Związku Plastyków, Strynkiewicz (w głosowaniu otrzymał 6 głosów, a Kowarski, drugi kandydat, tylko jeden, pól



roku wcześniej w wyborach rektorskich, mierząc się z Chrostowskim, Kowarski uzyskał 3 głosy, Chrostowski – 6). Swoisty sojusz jaki zawarli Cybis i Strynkiewicz z architektami, przede wszystkim z Wojciechem Jastrzębowskiem, spowodował że przyjęty w 1947 roku statut z trzema Wydziałami (Malarstwa, Rzeźby, Grafiki) został zastąpiony nową, choć wciąż trójwydziałową, strukturą: Malarstwo – Rzeźba – Architektura. Rozstrzygające okazały się posiedzenia Senatu we wrześniu i październiku 1948 roku. Z wprowadzanymi zmianami struktury nierozdzielnie związane były propozycje personalne. W tajnym głosowaniu nad kandydaturami nowych pedagogów Akademii wygrały kandydatury Artura Nachta-Samborskiego, Stanisława Szczepańskiego, Jerzego Sołtana i Mieczysława Szymańskiego. Obiecano też sobie powrócić do nierozstrzygniętej wówczas kandydatury Mariana Wnuka (rektora szkoły soppockiej; w ASP został zatrudniony w roku 1949) i postanowiono odwołać z urlopu Romualda Gutta. Odrzucono natomiast kandydaturę grafika Wiktora Podoskiego. Adamowi Gerżabkowi powierzono witraż i mozaikę, a Janowi Sokołowskiemu – wykłady zlecone z malarstwa. Było to całkowite zwycięstwo członków dawnej grupy Komitetu Paryskiego (Cybis, Samborski, Szczepański), przy równoczesnym zepchnięciu na margines grafików i zlekceważeniu protestów Bartłomiejczyka oraz ustępowanie na rzecz architektów. Wszystko to odbywało się pod hasłem trzech klasycznych „czystych” dyscyplin i koncepcji pracowni mistrzowskiej.

Koncepcja pracowni mistrzowskiej Jana Cybisa opierała się na specyficznej idei malarstwa tego artysty. Punktem wyjścia wszelkiej twórczości było dla niego przeżycie prawdy natury. Natura jest wzorcem języka plastycznego, ale przede wszystkim wzorcem porządku świata i porządku widzenia tego świata. Ten porządek ma wymiar nie tylko plastyczny, ale i moralny. Dla kapistów nie było możliwe malowanie obrazów abstrakcyjnych również dlatego, że w ostateczności nie obraz był celem, celem było zdefiniowanie – poprzez obraz oczywiście – stosunku do rzeczywistości natury, jej pierwszeństwo, aprobatą w wymiarze etyczno-metafizycznym. Nie maluje się obrazów dla obrazów, dociera się do istoty świata. Ustala się własny do niego stosunek. Dlatego dla Cybisa malarstwo posiada absolutne pierwszeństwo przed wszelkimi rodzajami sztuk, ponieważ nie jest tylko komponowaniem płócien, jest fundamentem wszelkiej sztuki, więcej – naszej tożsamości. Chociaż może wydać się to dziwne, ale koncepcja płótna, a zwłaszcza sprawa warsztatu, tych słynnych „wartości czysto malarskich”, nie miały dla Cybisa aż tak wielkiego znaczenia. Bardziej liczył się sposób patrzenia i pokrewieństwo myśli.

Ta, wówczas radykalna postawa przesłonięta była zazwyczaj – zwłaszcza w procesie dydaktyki – przez problemy warsztatu. Bo obraz to dla kapistów także określony system budowy obrazu, kontrastów barwnych, płaszczyzny, słowem sprawdzian „oka”. Z jednej strony granice tego



procesu wyznaczała cała tradycja malarstwa. Cybis doszukiwał się w niej nie etapów ewolucji języka malarskiego, ale prawdy przeżycia, dokładniej – różnych prawd przeżycia. Dlatego przestrzegał przed wzorowaniem się na kimkolwiek. Z drugiej strony proces ten wyznaczały osobowości mistrza i studenta. Trzeba było nie tyle być innym, ale przede wszystkim być sobą. Nauka polegała na współobecności obok siebie mistrza i ucznia. Przy witalnej i magnetycznej osobowości Cybisa, nie było to dla studentów łatwe zadanie. Ale zastanawiające jest spectrum osób opuszczających jego pracownię: twórca kontekstualizmu Jan Świdziński, kontynuatorzy koloru: Tadeusz Dominik, Zbigniew Tymoszewski, Magdalena Rudowicz, Grzegorz Pabel, Piotr Bogustawski, grafik Wojciech Freudreich czy ostatni dyplomanci-buntownicy: Jan „Dobson” Dobkowski i Jerzy „Jurry” Zieliński.

Pracownia malarska w Zachęcie, 1946, fot. arch. W. Naszarkowskiej



Kazimierz Tomorowicz, Archiwum ASP

Tak rozumiane malarstwo sięgało fundamentu głębszego niż język „plastyki” i nie mogło tu być mowy o jakimkolwiek kompromisie. Cybis często powtarzał: „Z malarstwa się nie żyje”. I nie mogło być mowy o traktowaniu jakiegokolwiek innej dyscypliny na równi z malarstwem.

W niecałe 10 dni po rozstrzygającym posiedzeniu Senatu, na zebraniu Rady Wydziału Malarstwa 27 października 1948 roku w protokole z tegoż pojawia się następujący zapis: „Na wniosek prof. J. Cybisa, wychodzącego z założenia, że Wydziały Malarstwa i Rzeźby decydują o organizacji specjalności, oraz, że te ostatnie (Grafika, Restauracja itd.) nie powinny majoryzować Akademii, postanowiono uchwalić regulamin Rady Wydziału, która wejdzie w skład statutu. Rektor prof. Strynkiewicz proponuje stworzenie Plenum Wydziału Malarstwa, obejmującego również specjalności, oraz Radę Malarstwa złożoną wyłącznie z profesorów 5 pracowni malarskich. Uchwalono powierzenie opieki nad pracownikami specjalnymi profesorom Wydziału. Wybrano Komisję regulaminową w osobach: prof. Rafałowskiego, prof. Tomorowicza, prof. Cybisa, prof. Sołtowskiego.”<sup>8</sup>

W ten sposób, w miesiąc po śmierci Kowarskiego, Jan Cybis ustanowił nową koncepcję Wydziału Malarstwa. Dominacja malarstwa na Wydziale Malarstwa (co wydaje się zrozumiałe) była teraz jednak bezpośrednio związana, poprzez koncepcję pracowni mistrzowskiej, z dominacją sztuk czystych w strukturze organizacyjnej całej uczelni. Było to zdecydowane i daleko dalej idące dopełnienie koncepcji Kowarskiego. W ciągu miesiąca została ustanowiona nowa formuła Akademii, któ-

ra poza krótkim epizodem socrealizmu, obowiązywała dokładnie do ostatniego dnia pracy w uczelni Cybisa (a także Artura Nachta-Samborskiego), czyli do 30 września 1968 roku, a tak naprawdę jej konsekwencje dostrzegamy w Akademii do dnia dzisiejszego. Wyjątkowość koncepcji Jana Cybisa polegała na sprzężeniu koncepcji sztuki (pracowni) z koncepcją organizacji szkoły. Od tego momentu w sporach międzywydziałowych, organizacyjnych i strukturalnych, musiano sięgać po argumenty dotyczące podstaw ideowych każdej z dyscyplin.

\* Tekst jest fragmentem książki *Miejsce malarstwa. Wydział Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych 1948 – 2008*, która ma się ukazać jesienią 2008 roku w związku z obchodami 60-lecia Wydziału. Książka zawierać będzie także spisy dziekanów i prodziekanów Wydziału Malarstwa, pełną listę absolwentów, aktualną strukturę, oraz wybór najważniejszych tekstów związanych z historią Wydziału.

**Wojciech Włodarczyk** – historyk sztuki, krytyk, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jego zainteresowania koncentrują się na polskiej sztuce współczesnej ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa, jest badaczem historii warszawskiej akademii, założycielem i pierwszym kustoszem Muzeum ASP. Autor wielu publikacji, m. in.: *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950 – 1954*, Libella, Paryż 1986; *Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych*, Zeszyty Naukowe ASP, Warszawa 1990; *Sztuka polska 1918–2000*, Arkady, Warszawa 2000; *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944 – 2004*, WSiP, Warszawa 2005. Poza sztuką interesuje się tradycją i dziejami uprawy winorośli na ziemiach polskich. Właściciel Winnicy Pańska Góra w Podgórzu koło Kazimierza.

60 LAT WYDZIAŁU MALARSTWA  
ASP W WARSZAWIE

100%  
MALARSTWA



Wystawa 100% MALARSTWA  
9-24.10.2008

Akademia Sztuk Pięknych,  
Krakowskie Przedmieście 5

25.09-15.10.2008

Wystawa „Dyplomy 2008”  
była Wytwórnia Wódek Koneser  
(nieruchomość przy ul. Żąbkowskiej 27/31)

[www.asp.waw.pl](http://www.asp.waw.pl)

Partners:

Dr Irena Eris

Partners:

KOŁO DENON  
JUVENES

Partners:

MKIDN

TVP KULTURA

Sztukapl

wjrości

WRPL

„Kto wciąż naprzód kroczy,  
Kto wędrowcem jest wiecznym,  
bo tęsknocie służy,  
Kogo wysokie gwiazdy cichą nocą wiodą,  
Temu jest każda chwila jedynie gospoda,  
Ten jest zawsze do drogi gotów i podróży!”

Leopold Staff, *Skarb (dramat poetycki)*

Anna Brożek



Roman Maciejewski  
w wieku 8 lat

Takim właśnie „wiecznym wędrowcem”, co „tęsknocie służy” był Roman Maciejewski. A w jego wędrowce „wiodły” go „wysokie gwiazdy” niezwykłego charakteru i niepospolitego talentu.

#### **Początek wędrówki**

Do Berlina początku XX wieku przybywało wielu Polaków – zwłaszcza z Wielkopolski – szukając wykształcenia i lepszej pracy. Znalazła się tam też skrzypaczka, Bronisława Zgaińska. Pochodziła z Radomiska – małej miejscowości w okolicach Leszna. Jej ojciec, Antoni, muzyk-amator, zauważył jej talent i wysłał na naukę do Berlina. Bronisława ukończyła berlińskie konserwatorium i wkrótce sama mogła dawać lekcje. Jednym z jej uczniów został Józef Maciejewski – z wykształce-

nia i uprawianego zawodu krawiec, a z upodobań – meloman. Nauczycielkę i ucznia połączyła wielka miłość. Wkrótce, w 1909 roku pobrali się i w rok później, 28 lutego 1910 roku, urodził się im się syn Roman.

Państwo Maciejewscy mieli oprócz Romana jeszcze troje dzieci: Zygmunta, późniejszego aktora filmowego i teatralnego, Jadwigę, nauczycielkę i Wojciecha, reżysera radiowego.

Pierwszym nauczycielem muzyki Romana Maciejewskiego była jego matka. Ponieważ Roman czynił szybkie postępy w nauce, rodzice wystali go, jako sześciolatniego chłopca, na naukę do konserwatorium Juliusa Sterna.

# WĘDRÓWKI



Na łonie natury

Tymczasem nastał rok 1918 i Polska odzyskała niepodległość. Państwo Maciejewscy postanowili wrócić do Polski i osiedlili się w Lesznie. Ojciec rodziny założył zakład krawiecki, a matka uczyła w szkole muzycznej. Roman wstąpił do Państwowego Gimnazjum Męskiego im. Jana Komeńskiego. Występował tam jako pianista, a dzięki przyzwoleniu organisty z pobliskiego kościoła grywał na organach. Wstąpił także do harcerstwa, gdzie dyrygował chórkami chłopięcymi. O dalszym losie chłopca zdecydował – jak to będzie się zdarzało później wielokrotnie – przypadek. Podczas jednego z występów grę Romana

usłyszał hr. Krzysztof Mielżyński, który był talentem chłopca tak oczarowany, że postanowił mu przyznać stypendium na dalszą naukę.

## **W stolicy Wielkopolski**

Dzięki subwencji hr. Mielżyńskiego Roman mógł wstąpić do konserwatorium w Poznaniu, do klasy fortepianu prof. Bohdana Zaleskiego. W Poznaniu Maciejewski zetknął się z osobami, które bardzo wpłynęły na jego muzyczny rozwój. Oprócz lekcji fortepianu u Zaleskiego, uczęszczał na



Klasa fortepianu profesora Bohdana Zaleskiego. Maciejewski stoi pierwszy z prawej

uczucie – którego świadectwa znajdujemy m.in. w trwającej przez kilka lat korespondencji. Wiele lat trwała również korespondencja Maciejewskiego z Jerzym Waldorffem – innym kolegą poznańskim.

W Poznaniu powstały pierwsze dojrzałe kompozycje Romana: *Kołysanka*, *Mazurki*, *Pieśni Kurpiowskie*.

Po uzyskaniu matury Maciejewski podjął studia muzykologiczne i filozoficzne w Uniwersytecie Poznańskim, jednocześnie uczęszczał do ostatnich klas konserwatorium i pracował zarobkowo. Studiów uniwersyteckich ostatecznie nie ukończył. Po uzyskaniu dyplomu konserwatorium postanowił wyjechać na studia kompozytorskie do Warszawy, gdzie właśnie utworzono, wyodrębnioną z konserwatorium, Wyższą Szkołę Muzyczną.

Od lewej: Irena Paczkowska, Jan Lechoń, Marta Zamojska, Karol Szymanowski, Felicja Kranc, Jerzy Paczkowski, Roman Maciejewski. Paryż 1936



Z Grażyną Bacewicz i Kazimierzem Sikorskim. Warszawa 1932



zajęcia do Kazimierza Sikorskiego, Stanisława Wiechowicza i Władysława Raczkowskiego.

Maciejewski wkrótce został asystentem Wiechowicza na stanowisku dyrygenta chóru Koła Śpiewackiego Polskiego. W roku 1926, jako zaledwie szesnastoletni młodzieniec, zastępował Wiechowicza na stanowisku kierownika chóru. Tak zrodziło się jego zamiłowanie do chórmistrzostwa, które zaowocuje wiele lat później, w Ameryce. Maciejewski – mimo drobnej postury – dyrygował zawsze z wielkim temperamentem i umiejętnością zarażał nim swoich chórzystów.

W tym samym czasie rozbudziło się w nim zamiłowanie do baletu – podjął bowiem pracę jako akompaniator w szkole baletowej Walentyny Szaposhnikow-Wiechowicz. W szkole tej zetknął się z Marcelą Hildebrandt-Pruską, wówczas uczennicą szkoły baletowej, a później wielką tancerką poznańską. Wkrótce połączyło ich gorące



## W stolicy Polski

Rektorem nowo powstałej instytucji został Karol Szymanowski\*, który zaprosił do współpracy wybitnych muzyków z całej Polski – z Poznania do Warszawy ściągnął m.in. Sikorskiego.

Podobnie jak w okresie poznańskim – Maciejewski w Warszawie nie tylko studiował: podjął też pracę w Teatrze Polskim i szkole baletowej jako akompaniator oraz występował w Polskim Radio jako pianista. Wkrótce zetknął się z Szymanowskim. Maciejewski, jak chyba wszyscy ówczesni młodzi twórcy, był nim zafascynowany, ale i Szymanowski szybko poznał się na ogromnym talentcie Maciejewskiego, chwalać jego mazurki i pieśni.

W 1933 roku, zaledwie po roku funkcjonowania, Wyższa Szkoła Muzyczna przestała istnieć. Nowa uczelnia nie podobała się konserwatywnym i – co to dużo mówić – zawistnym przedstawicielom warszawskiego świata muzycznego. Pod wpływem ich nacisków Szymanowski zrezygnował z kierowania uczelnią, a wszystkich profesorów Szkoły przeniesiono w stan spoczynku. Wśród studentów ten stan rzeczy wywołał gwałtowną reakcję. Ogłosili protest, na czele którego stanął Maciejewski. Wszystkich uczestników ukarano, ale najsurowsza kara spotkała Maciejewskiego: karnie relegowano go ze szkoły i zakazano kontynuacji nauki w konserwatorium.

Warto przy okazji wspomnieć, że drogi Maciejewskiego i Szymanowskiego skrzyżowały się jeszcze co najmniej dwukrotnie. Wiadomo, że obaj kompozytorzy spotkali się kilka lat później w Paryżu, najprawdopodobniej przy okazji premiery *Harnasiów*. Niecały rok po paryskiej premierze *Harnasiów* Szymanowski przyjechał do sanatorium w Lozannie. Maciejewski wyruszył na spotkanie z Szymanowskim – ale nie dane mu było dotrzeć na czas. Szymanowski zmarł w nocy z 29 na 30 marca 1936 roku. Maciejewski, który dotarł do Lozanny tuż po śmierci Szymanowskiego, zajął się formalnościami związanymi ze zgonem kompozytora i przewiezieniem jego zwłok do Polski. W ten sposób towarzyszył swojemu mistrzowi – w dosłownym tego słowa znaczeniu – do końca.

Wróćmy do warszawskich lat Maciejewskiego. Zetknął się on tu nie tylko ze światem muzyki, ale i ze światem polityki. Podczas jednego z koncertów zainteresował się z nim ówczesny Minister Spraw Zagranicznych Józef Beck – i jego żona Jadwiga. Maciejewski był odtąd zapraszany na spotkania dyplomatów, które często uświetniał swoimi wy-

stępami. Spotkania te przyniosły mu sławę – ale miały i ten skutek, że jego stosunek do polityków był raczej chłodny.

Między innymi dzięki popularności wśród polityków kariera Maciejewskiego nie ucierpiała, mimo usunięcia go ze studiów. Dzięki pomocy pp. Becków wkrótce wyruszył na tournée koncertowe po Bałkanach: koncertował m.in. w Belgradzie, Bukareszcie i Sofii, grając głównie swoje kompozycje fortepianowe: mazurki, tryptyk, sonatę, wariacje i preludia. Niestety, spośród tych kompozycji zachowały się tylko mazurki i tryptyk.

Wkrótce po powrocie z Bałkanów, znów nie bez pomocy min. Becka, uzyskał stypendium na wyjazd do Paryża – miasta, które było wówczas artystyczną mekką. Wyjazd do Paryża okazał się, czego z pewnością się nie spodziewał, trwałym rozstaniem z krajem ojczystym. Maciejewski nigdy już w Polsce nie zamieszkał na stałe: odtąd bywał w niej jedynie rzadkim gościem.

## W stolicach Europy

W Paryżu zamieszkał początkowo w domu dla polskich artystów i włączył się w życie paryskiej cyganerii. Podjął prywatne lekcje u Nadii Boulanger, z których ostatecznie jednak zrezygnował. Poznał wielu spośród najwspanialszych artystów tamtych czasów, m.in.: Igora Strawińskiego, Arthura Honnegera, Dariusza Milhauda, Bohuslava Martinů i Francisa Poulenca. W dalszym ciągu nie stronił od kontaktów ze światem wielkiej polityki i wielkiej finansjery. Działał aktywnie w paryskim Związku Polskich Kompozytorów. Najważniejszą kompozycją Maciejewskiego z okresu paryskiego był koncert na dwa fortepiany, który – jak sam przyznawał – miał być próbą zmierzenia się ze Strawińskim. Próba była udana, skoro sam syn Strawińskiego przyznał po premierze w paryskiej Salle de Chopin, że koncert Maciejewskiego okazał się lepszy od koncertu ojca. Maciejewski grał swój koncert z Kazimierzem Krancem; duet Maciejewski – Kranc osiągnął w Paryżu wielki sukces.

W roku 1938 artysta wyjechał na zaproszenie

The Royal School of Music do Londynu. Podróż ta – znów przez dziwny zbieg okoliczności – miała zadecydować na długo o jego losie. Po jednym z koncertów w Londynie Maciejewski otrzymał propozycję współpracy od Kurta Joossa, słynnego choreografa i baletmistrza. Maciejewski propozycję przyjął i wyjechał do Dartington Hall, siedziby baletu Joossa, który chciał, aby Polak pisał dla niego muzykę baletową. Ostatecznie skończyło się na tym, że utwory Maciejewskiego na dwa fortepiany grano w antraktach przedstawień. Dzięki temu powstało kilka miniatur na dwa fortepiany.

Tak się złożyło, że Maciejewski, mający od czasów młodości wielką słabość do tancerek, zakochał się w jednej z baletnic Joossa: Elsi Gallen, córce znanego szwedzkiego reżysera, Henrika Gallena. Wkrótce pobrali się i latem 1939 roku wyruszyli do Szwecji, aby Roman mógł się przedstawić rodzinie żony.

## W zimnej Szwecji

W Szwecji zastała państwa młodych wojna – nie wrócili już więc do Anglii. Zamieszkali w domu wuja Elsi, armatora wielkiej linii oceanicznej „Atlantic”. Maciejewski nie czuł się dobrze z dala od ojczyzny pogrążonej w koszmarze wojny, ale podróż do Polski w tym czasie byłaby nieodpowiedzialnym szaleństwem. Postanowił więc w miarę swoich możliwości zorganizować pomoc dla rodaków na miejscu: w szwedzkim radio co miesiąc grał – zakazanego w Polsce – Chopina i brał

Z żoną Elsi na jachcie. Götteborg 1940



udział w koncertach na rzecz ofiar wojny. Na jeden z takich koncertów skomponował *Allegro concertante* – jednoczęściowy koncert fortepianowy. W Szwecji Maciejewski zetknął się z Ingmarem Bergmanem – wówczas początkującym reżyserem teatralnym. Owocem tej spotkania była muzyka do dwóch sztuk teatralnych reżyserowanych przez Bergmana: *Makbeta* Williama Szekspira i *Kaliguli* Alberta Camusa. Maciejewski współpracował także z innym reżyserem szwedzkim – Knutem Stromem.

Kiedyś przypadkowo usłyszał w radio swoje młodzieńcze mazurki w wykonaniu Stanisława Szpinalskiego. Obudziło to w nim tak wielką nostalgię, że postanowił dać jej wyraz muzyczny w tym, co uważał za kwintesencję polskości: w ten sposób w Szwecji powstały kolejne mazurki fortepianowe. W tym czasie okazało się, że Maciejewski cierpi na bardzo poważne schorzenie przewodu pokarmowego. Jednocześnie psuły się jego relacje z żoną, co ostatecznie doprowadziło do rozstania. Roman przeszedł trzy nieudane operacje, lekarze nie dawali mu już praktycznie żadnych szans na przeżycie. Ratunek z tej beznadziejnej – wydawałoby się – sytuacji znów przyszedł przypadkiem. Przyjaciele podarowali Maciejewskiemu kosz owoców. Nie chcąc im sprawić przykrości – zaczął te owoce jeść, nie zważając na dietę zalecaną przez lekarzy. Ku swemu wielkiemu zaskoczeniu – Maciejewski odkrył, że jego stan zdrowia zaczął się stopniowo, ale zdecydowanie poprawiać. Uwierzył więc, że ma szansę przeżyć, jeśli przejdzie na wegetarianizm. Zapoznał się z zasadami diety wegetariańskiej, a potem medycyny wschodniej

w ogóle – i zaczął uprawiać medytację i ćwiczenia jogi. Ostatecznie – poprzez tę całkowitą zmianę trybu życia – wrócił do pełni sił.

Postępującej poprawie stanu fizycznego towarzyszyła przemiana duchowa. Po pierwsze, Maciejewski powrócił do praktyk religijnych Kościoła katolickiego, które zarzucił w okresie dojrzewania. Po drugie, zmienił się jego stosunek do natury: z bon-vivanta stał się mizantropem; z duszy towarzystwa – odludkiem.

Pod wpływem przeżyć osobistych i koszmaru wojny zrodził się w Maciejewskim pomysł napisania monumentalnego *Requiem*: dzieła dedykowanego ofiarom ludzkiej przemocy. Odtąd Maciejewski będzie żył ideą skomponowania swego *opus magnum* przez najbliższe piętnaście lat – aż do jej wspaniałej realizacji.

### W bogatej Ameryce

Jeszcze w Warszawie Maciejewski poznał Artura Rubinsteina; później spotkali się na dłużej w Paryżu. Rubinstein znał i cenił bardzo mazurki Maciejewskiego – przyznając, że wykonywał je w wielu miejscach świata z większym powodzeniem niż mazurki Szymanowskiego.

Dopiero jednak po wojnie Rubinstein miał odegrać przełomową rolę w życiu Maciejewskiego. W 1951 roku Rubinstein odwiedził kompozytora



Podczas ćwiczeń



Przy pracy nad *Requiem*



Podczas prapremiery *Requiem*. Warszawska Jesień 1960



Z rodzicami po prapremierze *Requiem*. Warszawa 1960

zapewniając mu idealne warunki pracy i proszę, aby koncert napisał – a on nie chce.”

Faktem jest, że to Rubinstein wprowadził Maciejewskiego na amerykańskie salony, zorganizowawszy na jego cześć kilka przyjęć z udziałem najbardziej wpływowych ludzi w Kalifornii. Podczas jednego z tych przyjęć Maciejewski poznał Samuela Goldwyna – szefa jednej z największej wytwórni filmowych, Metro Goldwyn Mayer. Goldwyn, oczarowany osobowością Maciejewskiego, zaproponował mu posadę dyrektora muzycznego w swojej wytwórni. Maciejewski przyjął początkowo propozycję, ale niedługo potem zrezygnował z posady – uznając, że za bardzo odciągałaby go od komponowania *Requiem*.

Po opuszczeniu gościnnego domu pp. Rubinsteinów kontynuował pracę nad dziełem swojego życia w kolonii dla artystów w Santa Monica, gdzie pojechał dzięki uzyskaniu rocznego stypendium fundacji Huntington Hartford. Po powrocie z Santa Monica przyjął posadę organisty przy polskim kościele w Kalifornii. Następnie przez rok mieszkał u swego przyjaciela, Jacka Bleckmana i jego matki.

W 1959 roku *Requiem* Maciejewskiego – najbardziej monumentalne requiem w historii muzyki XX wieku i największe w historii muzyki polskiej – zostało ukończone. Maciejewski postanowił je za-

podczas swojej podróży koncertowej po Szwecji – i gorąco zaczął go namawiać do wyjazdu do Ameryki. Ostatecznie Maciejewski zdecydował się na wyjazd. Przed wyruszeniem do USA przebywał jeszcze przez pewien okres w Wielkiej Brytanii, mieszkając u przyjaciół i czekając na wizę. W Ameryce najpierw odwiedził Kranca, z którym dał kilka koncertów. Później wyjechał do Kalifornii – do domu pp. Rubinsteinów. Gościnność Rubinsteina – jak się okazało – nie była całkiem bezinteresowna. Chciał on, aby Maciejewski napisał specjalnie dla niego koncert fortepianowy. Ostatecznie jednak Maciejewski, pochłonięty komponowaniem *Requiem*, nigdy oczekiwanego przez Rubinsteina koncertu nie napisał. Rubinstein mawiał w związku z tym żartobliwie: „Inni kompozytorzy przysyłają mi partytury swoich kompozycji, błagając, bym je włączył do swojego repertuaru; Maciejewskiego zaprosiłem do swojego domu,

prezentować podczas Warszawskiej Jesieni. Prapremiera odbyła się we wrześniu 1960 roku. Dzieło Maciejewskiego, w stylistyce jak najdalsze od wkraczającej wtedy triumfalnie do Polski – zakazanej przez władze – awangardy, wywołało wiele kontrowersji. Przeważał pogląd, że tak „tradycyjny” utwór jest nie do przyjęcia. Trzeba było kilkunastu lat i zmiany muzycznego paradygmatu, aby *Requiem* uznane zostało powszechnie za utwór genialny.

W czasie pobytu Maciejewskiego w Warszawie z okazji premiery *Requiem* stanęła sprawa jego stałego osiedlenia się w Polsce. Mimo przywiązania do stron rodzinnych – i rodziny po prostu – Maciejewski, zdecydowany antykomunista, po zobaczeniu na własne oczy, jak wygląda tzw. realny socjalizm, zdecydował się jednak na powrót do Ameryki, jak się okazało – na kolejne 15 lat. W Kalifornii kompozytor objął ponownie posadę organisty. Założył też chór kościelny, The Roman Choir, z którym koncertował w całej Kalifornii, wykonując dzieła dawnej muzyki kościelnej i własne

Z Arturem Rubinsteinem  
po amerykańskiej premierze *Requiem*



Wojciech Maciejewski wręcza Janowi Pawłowi II  
nagranie *Requiem*. Watykan 1990

Z The Roman Choir



### Ostatnia wielka podróż

Maciejewski czuł jednak, że sława i splendor nie są dla niego. Po raz kolejny w jego życiu nastąpił nagły zwrot. Pozbywszy się wszystkiego, co miał – wyjechał na Azory, a stamtąd na Wyspy Kanaryjskie, gdzie zaszył się na kilka tygodni w głębszy niezamieszkaną wyspę La Graciosa. Stamtąd niespodziewanie wyruszył do Polski. Dziwnym zbiegiem okoliczności dane mu było uczestniczyć w pogrzebie matki, która zmarła w 1976 roku. Niedługo potem pojechał do Szwecji, gdzie czekała na niego emerytura.

Nie zamierzał zostawać w Szwecji na dłużej – ale stało się inaczej: Göteborg stał się miejscem, gdzie spędzi ostatnie 20 lat swego życia. W trakcie załatwiania formalności związanych z emeryturą, Maciejewski trafił do sklepu z instrumentami, gdzie zachwyił go dźwięk pewnego starego pianina. Postanowił od razu je kupić, a w konsekwencji pozostał w miejscu, które przed ćwierćwieczem opuścił – wydawało się – na zawsze.

Okazało się, że przybrana ojczyzna daje wszystko, czego mu było wtedy potrzeba: mieszkanie w domu dla artystów; piękny park, w którym mógł biegać dla zdrowia; stały dostęp do świeżych warzyw i owoców, którymi się żywił. I jeszcze coś ważniejszego: troskliwą opiekę Elsie Thorsten



Z Elsie Thorsten, towarzyszką  
ostatnich lat życia

kompozycje. Jednocześnie zabiegał o wykonanie *Requiem* w Ameryce. Zabiegi przyniosły rezultat dopiero w 1975 roku, dzięki pomocy Rogera Wagnera, wielkiego dyrygenta amerykańskiego, którego dzieło to zafascynowało.

Wielka amerykańska premiera *Requiem*, która odbyła się w słynnym Los Angeles Music Center, okazała się niebywałym sukcesem. Już kilka dni później Maciejewski otrzymał kilkadziesiąt propozycji współpracy od różnych wpływowych muzyków i ważnych instytucji Hollywoodu.

Z Markiem Hłaską i Tadem Postem.  
Hollywood 1967

„Jeżeli mam talent w dziedzinie muzyki i jeżeli się Bogu spodobało w ten sposób użyć mnie jako jednego ze swoich niezliczonych narzędzi, to w związku z tą sprawą jedna tylko myśl jest ważna – jak tego talentu użyć, żeby zbliżyć człowieka do człowieka i człowieka do Boga. Ta myśl natchnęła mnie do napisania *Requiem* i podtrzymywała mnie w długoletniej pracy nad tym dziełem, które pewno byłoby już ukończone i wykonane, gdybym zawsze miał tzw. idealne warunki do takiej pracy. [...] Oczywiście, że zamiast ślęczeć nad dziełem rozmiarów mego *Requiem*, prawdopodobnie mógłbym być napisać jakieś koncerty, czy symfonie, albo „odstawiać” hurtem masy miniatur [..], które dałyby ludziom dorywcze chwile przyjemności i okazję do dyskusowania, ale wiem, że moje przeznaczenie jest inne i chętnie godzę się na wszelkie z tym związane konsekwencje, wyrzekając się bardziej błyskotliwego i zarazem bardziej powierzchownego życia artysty z „karierą”, kontynuując pracę w mojej właściwej dziedzinie z całym przekonaniem i z niczym nie zachwianym spokojem, niezależnie od klimatów i warunków życiowych. Tak było w zimnej i bezsłonecznej Szwecji, w mglistej Anglii i wilgotnej Szkocji, w zielonym Wisconsin i w słonecznej Kalifornii, niezależnie od smrodów zatrutego powietrza czy świeżych podmuchów Pacyfiku. Tak było w domu szwedzkiego magnata-dziwaka, w pustelni lasów szwedzkich i w kolonii ekscentrycznych artystów amerykańskich, i w kamiennym domostwie nieobliczalnego hrabiego przyjaciela-Polaka, i w luksusowym otoczeniu rezydencji wszechświatowej sławy artysty, i w towarzystwie przewielebnych mieszkańców plebani, i wśród prymitywnych Polaków amerykańskich, i w domu oddanego mojej sprawie przyjaciela, którego żydowska rodzina przyjęła mnie nieomal jak swego człowieka, okazując tyle serca i zrozumienia dla mojej sytuacji, jak nikt przedtem w zaiste barwnej historii powstawania mego *Requiem*. I tak, mam nadzieję, będzie w Polsce, wśród moich najbliższych. Nic nie zmieni mej niczym nie zachwianej woli ukończenia raz zaczętej pracy, która będzie konsekwencją i zarazem wiernym zwierciadłem mego życia, pojmowanego jako jeden z etapów w długiej ewolucji ku doskonałości...”

Roman Maciejewski



W ostatnich latach życia

– kobiety, którą żartobliwie nazywał „swoją narzeczoną”, a która stała się dobrym duchem jego starości.

W ostatnich latach życia niewiele już komponował. Pisał jedynie mazurki – co stanowiło, jak mówił, jego duchowy powrót do ojczyzny. Nigdy zresztą nie stracił z nią kontaktu: słuchał codziennie polskiego radia, regularnie telefonował do rodziny i kilkakrotnie odwiedzał Warszawę.

Zmarł 30 kwietnia 1998 roku. Jego prochy zostały w czerwcu tego samego roku przewiezione do Leszna, gdzie spoczęły na cmentarzu parafialnym. Filozofów dowcipnie bronił kiedyś Max Scheller: co prawda żaden z nich nie żyje zgodnie z poglądami, które głosi – ale przecież i żaden drogowca nie kroczy w stronę, którą wskazuje. Nie tylko filozofowie rzadko są w stanie trzymać się przyjętych założeń, dążyć do wyznaczonych celów i stosować się do głoszonych przez siebie zasad.

Na tym tle postać Romana Maciejewskiego jest wyjątkowa: był takim kroczącym we wskazywanym przez siebie kierunku drogowca-wędrowcem. Losy jego życia, wyznawany i głoszony światopogląd, w końcu cała spuścizna twórcza – tworzą zwartą całość, którą w pełni ten tylko zrozumie i doceni, kto pozna jej wszystkie elementy.

\* Więcej na ten temat w tekście Małgorzaty Waszak Karol Szymanowski na czele warszawskiego Konserwatorium Muzycznego, „Aspiracje” zima 2007-2008, s. 31-36.

Anna Brożek – adiunkt w Instytucie Filozofii UW, doktorantka AMFC. Absolwentka pianistyki Akademii Muzycznej w Krakowie, filozofii w Papieskiej Akademii Teologicznej oraz Collegium Invisibile przy Uniwersytecie Warszawskim. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół semiotyki logicznej i metodologii, a muzyczne – wokół muzyki fortepianowej kompozytorów polskich. Jest autorką m.in. książek *Symetria w muzyce* (2004), *Principia musica* (2006), *Pytania i odpowiedzi* (2007) oraz kilkunastu artykułów z dziedziny filozofii i muzykologii. Obecnie przygotowuje monografię twórczości fortepianowej Romana Maciejewskiego.



# Akademia Muzyczna w Warszawie Romanowi Maciejewskiemu

Sprawozdanie z sympozjum naukowego

W 2008 roku przypada dziesiąta rocznica śmierci Romana Maciejewskiego (1910-1998), jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów XX wieku. Z tej okazji przez cały rok odbywają się w różnych miastach Polski imprezy, mające na celu propagowanie muzyki Romana Maciejewskiego, a także wiedzy o jego życiu i twórczości. Na bieżący rok zaplanowano m.in. dziesięć wykonań monumentalnego *Requiem* – będącego opus *vitae* kompozytora. Także Akademia Muzyczna w Warszawie uczciła jubileusz Romana Maciejewskiego – organizując sympozjum *Roman Maciejewski: człowiek i dzieło*.

Sympozjum odbyło się 26 kwietnia. Wzięło w nim czynny udział dwunastu prelegentów – z Polski i Szwecji. Gościem honorowym był brat kompozytora, Wojciech Maciejewski – będący *spiritus movens* wszystkich przedsięwzięć związanych z jubileuszem.

Warszawskie sympozjum było kontrapunktem dla analogicznej imprezy, która odbyła się w Poznaniu 9 kwietnia. Maciejewski związany był zresztą z obiema uczelniami: poznańską i warszawską. Po ukończeniu poznańskiego konserwatorium w klasie fortepianu – studiował kompozycję w nowopowstałej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Z tej ostatniej został karnie usunięty – za udział w protestach przeciwko wymuszonej rezygnacji Karola Szymanowskiego z funkcji rektora. Obrady sympozjum podzielone były na cztery se-



sje, zatytułowane kolejno *Vita*, *Anima*, *Opus Magnum* i *Opera minora*. Całości dopełniły koncert kameralny utworów kompozytora oraz wystawa *Roman Maciejewski: nieustający wędrowiec*.

Symposium otworzył rektor AMFC, prof. Stanisław Moryto. W swoim przemówieniu podkreślił on, iż Roman Maciejewski należy do tych spośród grona wielkich kompozytorów, którzy wymykają się tradycyjnym klasyfikacjom muzykologicznym. Większość życia Maciejewskiego przypadła na lata dominacji awangardy, podczas gdy Maciejewski trzymał się z dala od eksperymentów formalnych. Był muzycznym outsiderem – więc przypinano mu różne etykiety, wśród nich takie, jak „epigon” czy „eklektyk”, mające w jego czasach wyraźnie negatywne zabarwienie. Tymczasem muzyka Maciejewskiego, dzięki swemu nadzwyczajnemu pięknu i wielkiemu ładunkowi emocjonalnemu – po prostu podoba się słuchaczom. Tak zresztą jest i z muzyką innych wielkich „epigonów”: Brahmsa, Pucciniego i Rachmaninowa.

O życiu Romana Maciejewskiego nikt nie opowiada równie ciekawie jak jego brat, Wojciech, reżyser radiowy. Dlatego sesję *Vita* wypełniła niemal półtoragodzinna rozmowa z Wojciechem Maciejewskim – dotycząca życiowych i artystycznych perypetii autora *Requiem*. Była więc m.in. mowa o jego stosunku do polityki, religii, muzyki polskiej, tańca, malarstwa – a także o jego relacjach artystami i z przyjaciółmi. Rozmowę poprowadził

prof. Jacek Jadacki (UW), który skłonił swego rozmówcę do ujawnienia wielu nieznanych dotąd faktów z biografii kompozytora.

Podczas drugiej sesji, zatytułowanej *Anima* – omówione zostały najważniejsze rysy osobowości i umysłowości Maciejewskiego, a więc – jak powiedzielibyśmy dawniej – jego duszy. Prof. Jagna Dankowska (Warszawa) w referacie *O poglądach filozoficznych Romana Maciejewskiego* stwierdziła, że światopogląd Maciejewskiego jest specyficznym połączeniem dwóch tradycji: Zachodu i Wschodu. Z jednej strony, wychowany w środowisku chrześcijańskim Maciejewski nawiązywał do tradycji liturgicznej Kościoła katolickiego oraz do idei odkupienia – obecnych w dogmatyce chrześcijańskiej. Z drugiej strony, kompozytor sięgał do myśli wschodniej, która za główny cel ludzkiego życia uważa osiągnięcie duchowej doskonałości, głównie poprzez praktyki medytacyjne i kontemplacyjne. Oba te pierwiastki znalazły najdoskonalszy, bo ponadnarodowy wyraz w monumentalnym *Requiem* – dedykowanym ofiarom wszystkich wojen i ludzkiej ignorancji.

Bogate życie wewnętrzne Romana Maciejewskiego odbiło się także w jego obfitej korespondencji – trwającej przez niemal przez całe dorosłe życie wymianie listów z rodziną oraz z przyjaciółmi, do których należeli m.in. Jerzy Waldorff i Marcela Hildebrandt-Pruska. Korespondencję Romana Maciejewskiego, zwłaszcza pochodzącą z jego

lat młodzieńczych, przybliżyła uczestnikom sympozjum dr Aleksandra Adamska-Osada (Legnica). W listach zawarł Maciejewski opisy swoich podróży, wrażenia ze swoich lekcji i koncertów, swoje przemyślenia na temat świata, w którym dane mu było żyć, a także obraz Poznania, Warszawy, Berlina i Paryża w okresie międzywojennym.

*Obraz duszy* Maciejewskiego uzupełnił mgr Sebastian Krajewski – w swoim wystąpieniu dotyczącym postawy twórczej kompozytora. Z opowieści Krajewskiego wyłonił się obraz artysty, który zawsze wolął „stać z boku”. Uciekał przed sławą i pieniędzmi, które kusily go po wielkich sukcesach kompozytorskich i pianistycznych. Uciekał też przed współczesnymi mu nurtami awangardowymi. Stąd właśnie Maciejewski zasługuje na miano „dziecka innego czasu”, innej epoki.

Dwa referaty o *Requiem*, największym dziele Romana Maciejewskiego i największym utworze sakralnym w dwudziestowiecznej literaturze muzycznej – wypełniły sesję *Opus magnum*. Prof. Stanisław Dąbek (Warszawa) przedstawił *Requiem* Maciejewskiego w kontekście historycznym gatunku, a także w kontekście przemian zachodzących w ostatnim stuleciu w muzyce religijnej. To monumentalne dzieło nawiązuje do tradycji gatunku mszy żałobnej – poprzez wykorzystanie sekwencji *Dies Irae*, charakter wykorzystanych tekstów, a także wykorzystane środki kompozytorskie. Jednakże już same rozmiary tego dzieła (po-



nad dwugodzinny czas trwania i bardzo bogata obsada) świadczą o jego przeznaczeniu koncertowym, a nie – liturgicznym. Z drugiej strony – dzieło pomyślane jest tak, że wyzwala w słuchaczach bardzo głębokie i silne przeżycia: skupienia i kontemplacji z jednej, a poruszenia z drugiej strony. Dlatego *Requiem*, wraz z jego przesłaniem, trafić może do każdego słuchacza. Posługując się gatunkiem requiem, wywodzącym się z tradycji liturgii kościoła katolickiego, Maciejewskiemu udało się wyrazić pewne treści uniwersalne.

Część *Dies Irae* – to w każdej mszy żałobnej część najbardziej dramatyczna. Referat Anny Stachury-Bogusławskiej (Częstochowa) miał za cel porównanie opracowania muzycznego tej sekwencji w *Requiem* Maciejewskiego – z *Dies Irae* w *Requiem* Edwarda Bogusławskiego. Obaj kompozytorzy posługują się w swoich muzycznych realizacjach wizji Sądu Ostatecznego symboliką muzyczną i elementami ilustracyjnymi. Kładą też nacisk na prawdy wiary chrześcijańskiej i nacisk na ideowy wydźwięk requiem. O ile jednak u Edwarda Bogusławskiego *Dies Irae* to przede wszystkim mroczna, straszliwa wizja piekła, o tyle u Maciejewskiego – apokaliptyczne fragmenty grozy przeplatane są ze spokojnymi, skupionymi fragmentami oddającymi charakter modlitwy.

Czwarta i ostatnia naukowa część sympozjum – *Opera minora* – dotyczyła utworów fortepianowych i kameralnych Maciejewskiego, tj. utworów z perspektywy twórczości kompozytora pozostających w cieniu *Requiem*, a z perspektywy dziejów muzyki polskiej – stanowiącymi prawdziwe perły w swoich gatunkach. Mowa tu przede wszystkim o ponad 40 mazurkach, które Maciejewski komponował w kilku odległych fazach życia. Mazurków dotyczyły dwa referaty. Prof. Michał Wesołowski, pianista mieszkający na stałe

w Szwecji i redaktor dwóch najnowszych wydań mazurków Maciejewskiego opowiedział o historii opracowywania rękopisów. Maciejewski za życia nie dbał o wydawanie swoich utworów – w mazurkach zresztą, jako perfekcjonista, do ostatnich dni życia wprowadzał poprawki. Rękopisy, które zgodził się w końcu, niedługo przed śmiercią, przekazać swojemu bratu, nie były przygotowane do druku. Zawierały pewne luki, pomyłki, a jeden mazurek miał niejednokrotnie wiele wersji, których chronologii nie dało się już ustalić. Przed redaktorem spuścizny rękopiśmiennej Maciejewskiego stało więc niełatwe zadanie. Prof. Wesołowski opowiedział o etapach tej pracy – której efektem jest to, że dziś pianiści i teoretycy mogą cieszyć się z (niemal) pełnego wydania mazurków.

Prof. Anna Nowak (Bydgoszcz) poruszyła z kolei w swym referacie zagadnienie wewnętrznej organizacji mazurków Maciejewskiego. Zwróciła uwagę na specyficzne traktowanie przez Maciejewskiego tematów, budowę fraz i charakterystyczne rozwiązania formalne zastosowane w mazurkach. W jej przekonaniu mazurki Maciejewskiego wraz z mazurkami Chopina i Szymanowskiego, należą do najwybitniejszych utworów w swoim gatunku. Zwróciła też uwagę na to, że mazurków Maciejewskiego nie można traktować jako naśladownictwa utworów Szymanowskiego. Maciejewskiemu udało się stworzyć w mazurkach własny, oryginalny styl.

Kolejny referat, tym razem dotyczący utworów Romana Maciejewskiego na fortepian i orkiestrę, wygłosiła – pisząca te słowa. Maciejewski jest autorem jednoczęściowego koncertu na fortepian i orkiestrę, zatytułowanego *Allegro concertante* oraz *Kołysanki* na fortepian i orkiestrę. Oba utwory są wykonywane łącznie – jako dyptyk. W neoklasycznym w stylu, barwnym i wirtuozowskim *Al-*

*legro concertante* – uderza pogodny żywiołowy, wirtuozowski charakter i barwna, wspaniała orkiestracja. W *Kołysance* – uderza prostota środków i niezwykle piękno, a także pewne dalekie, ale słyszalne, nawiązanie do *Kołysanki* Chopińskiej.

Ponieważ kolejna prelegentka, mgr Agata Smorońska (Kraków) nie mogła uczestniczyć w sympozjum osobiście, jej referat, dotyczący utworów kameralnych Maciejewskiego, został odczytany z nadesłanych przez autorkę materiałów. W referacie omówione zostały kolejno wszystkie utwory kameralne Maciejewskiego: *Sonata* i *Nokturn* na skrzypce i fortepian, *Matinata* na trio smyczkowe, *Primitiven* na perkusję oraz *Nokturn* na trio smyczkowe. Autorka zwróciła uwagę na typowe rozwiązania formalne, tonalne i stylistyczne wykorzystane w omawianych utworach.

Jako ostatni z prelegentów wystąpił prof. Jacek Jadacki (Warszawa), przedstawiając dzieje rekonstrukcji *Bajki* Romana Maciejewskiego: utworu baletowego, do którego prelegent napisał libretto. Ponieważ rękopis *Bajki* nie zachował się w całości, rekonstrukcja utworu wymagała pewnych muzycznych uzupełnień i opracowań. *Bajka* była jednym z przejawów zainteresowania Maciejewskiego baletem. Powstała najprawdopodobniej na podstawie tekstu bajki szwedzkiej pisarki Elsy Beskow.

Prapremierę *Bajki* w nowym opracowaniu mogli usłyszeć uczestnicy sympozjum podczas wieńczącego Sympozjum koncertu kameralnego.

Koncert *Hommage à Roman Maciejewski* wypełniony był w całości utworami kompozytora. Wojciech Świętoński wykonał trzy mazurki na fortepian, Agnieszka Marucha – *Nokturn* na skrzypce i fortepian (z moim akompaniamentem). Następnie miałam okazję akompaniować Dorocie Radomskiej – przy wykonaniu trzech *Pieśni Bilitis* do słów Pierra Louysa w przekładzie Leopolda Staffa. Partię fortepianową do tych pieśni zrekonstruował Sebastian Krajewski.

*Bajka* została wykonana w drugiej części koncertu: ze mną jako pianistką i prof. Jadackim jako recytatorem. Gośćmi specjalnymi tej części koncertu były dzieci – które wysłuchały opowieści o Piotrusiu w Jagodowej Krainie i barwnej, pogodnej muzyki Maciejewskiego w wielkim napięciu.

Uczestnicy sympozjum mieli jeszcze okazję obejrzeć wystawę dokumentującą życie i twórczość Romana Maciejewskiego. Na wystawie znalazły się fotografie rodzinne kompozytora oraz jego zdjęcia z przyjaciółmi i współpracownikami, wśród których było wielu najwybitniejszych przedstawicieli świata kultury. Dokumentację uzupełniły fotografie portretowe – przedstawiające Maciejewskiego od najmłodszych – do ostatnich lat życia, prezentujące miejsca, w których Maciejewski mieszkał lub tylko bywał. W końcu – na wystawie znalazły się też afisze koncertów i partytury utworów Maciejewskiego.



Profesor Jan Ekier w swojej wieloletniej działalności artystycznej dał się poznać szerokiemu kręgowi odbiorców.

Jego zasługi w zakresie światowej chopinistyki, a także polskiej kultury muzycznej są niepodważalne. W roku jego 95. urodzin warto przedstawić garść faktów z pasjonującej biografii i jednocześnie nawiązać do wydarzeń mniej znanych – jego przeżyć z czasów wojny, a zwłaszcza powstania warszawskiego.

# PIANISTA I KOMPOZYTOR W WARUNKACH OKUPACJI O JANIE EKIERZE



Stanisław Ekier, ojciec Jana Ekiera



Jan Ekier z rodzicami w Korneuburgu, gdzie przebywali przez rok podczas I wojny światowej

Przyszły pianista urodził się 29 sierpnia 1913 w Krakowie. Kraków – miasto przez wielu określane jako miejsce szczególne, również dla rodu Ekierów takim pozostanie. Przywiązują oni duże znaczenie do swoich krakowskich korzeni i dlatego przy różnych okazjach, nawet o charakterze towarzyskim, podkreślają tę okoliczność. Rodzina Ekierów swoje polskie korzenie wywodzi z czasów Bony Sforzy i Zygmunta I Starego. Rozpoznanie genealogii rodowej Ekierowie zawdzięczają ojcu profesora, Stanisławowi. O tym, co przekazał swojej rodzinie mówi dzisiaj jego wnuk, Jakub Ekier:

„Z jego poszukiwań wynikało, że prawdopodobniejsze od pochodzenia niemieckiego czy austriackiego nazwiska Ekier, jest pochodzenie włoskie, od pierwotnego nazwiska Ecchero. I tymi pierwszymi krakowskimi przodkami mieli być Włosi przybyli na dwór królowej Bony.”<sup>1</sup>

Na pytanie, czym zajmowali się owi Włosi na dworze Zygmunta I Starego i Bony, trudno dziś uzyskać zadowolające i pewne informacje. Wiadomo natomiast z całą pewnością, że od połowy XVIII wieku przodkowie ci byli krakowskimi kupcami. Przy ulicy Karmelickiej 18 mieścił się sklep ko-

rzenny i towarów gospodarczych, który był własnością rodziny Ekierów aż do czasów pierwszej wojny światowej.

Podobnie jak niepodważalny jest związek Ekierów z Krakowem, tak niepodważalne jest ich wielopokoleniowe zamiłowanie do muzyki. Tendencje artystyczne w tej rodzinie zaznaczają się już w XIX wieku. W książce Witolda Rudzińskiego *Moniuszko w Warszawie* napotykamy na informacje dotyczące jednego z członków tej rodziny, który zajmował się tańcem i musiał być cieszącym się uznaniem choreografem, skoro powierzono mu reżyserowanie układów tanecznych w operze *Moniuszki*.

W następnym pokoleniu muzyką pasjonował się Stanisław Ekier, ojciec profesora. Komponował on muzykę cechującą się lekką i łatwo wpadającą w ucho melodyką. Największy rozgłos zyskały wodewile, a najbardziej znane to: *Białe fartuszki* i *Dziewczyna w perkaliku* (wg wodewilów Konstantego Krumłowskiego). Muzyczny portret rodziny Ekierów nie byłby jednak kompletny gdyby pominąć fakt rodzinnego muzykowania. W salonie stał instrument, przy którym Stanisław Ekier spędzał każdą wolną chwilę. Kiedy na świat przyszły dzieci, również i one znalazły się pod silnym, muzycznym wpływem ojca. Tak, więc oprócz dziecięcych zabaw i figlów, syn i córka Stanisławostwa stawiali pierwsze muzyczne kroki. Wpływ na ich edukację miał przede wszystkim ojciec, którego główną ideą było rozbudzić w dzieciach zamiłowanie do muzyki i chęć grania.

Nie sposób podważyć wpływu, jaki wywarł Stanisław Ekier na kształt osobowości i zamiłowania



Z siostrą, Halią Ekier

**1** *Słynne rody i rodziny*, audycja radiowa przygotowana przez W. Małesę.

artystyczne swojego syna. Ojciec Jana Ekiera angażował się także w sprawy narodowe, był autorem utworów muzycznych, których przeznaczeniem było wzbudzenie ducha narodowego wśród Polaków. Być może ta właśnie postawa obywatelska utkwiła w sercu syna i dała swój wyraz także w czasach II wojny światowej. W tamtym, trudnym dla wspólnoty narodowej okresie pianista dał się poznać jako niezmiernie krzewiciel polskości. Wojna zastała Ekiera w Warszawie, do której przyjechał z Krakowa na kilka godzin przed pierwszym, porannym atakiem Niemców. Wy-

Jan Ekier



najmował wówczas pokój w mieszkaniu przy ulicy Mochnackiego. W dom ten podczas któregoś z licznych nalotów trafił pocisk. Od tego momentu dla Ekiera rozpoczął się czas niezwykle mobilny – nieustannego zmieniania lokum.

Wybuch wojny rozpoczął dramatyczny okres żartej i nieustępliwej walki podjętej przez cywilów – warszawiaków, których naczelnym zadaniem było ochronić dobrą kulturę i nie dopuszczenie do zniszczenia tożsamości narodowej, czyli tego, na czym najbardziej zależało okupantom. Wszelkie działania mające na celu podtrzymanie życia kulturalnego podejmowane w stolicy, spotykały się z ostrą i bezlitosną reakcją okupanta. Eskalacja ograniczeń wobec mieszkańców Warszawy systematycznie narastała. Jednak wszystkie zakazy były przez warszawiaków nieustannie i z premedytacją łamane. Jawny sprzeciw nie wchodził w rachubę, ponieważ zazwyczaj kończył się rozstrzelaniem lub obozem koncentracyjnym.

Władze niemieckie zezwoliły jednak na działalność polskim kawiarniom, z zastrzeżeniem ich rozrywkowego przeznaczenia. Polacy z tego zezwolenia skrupulatnie korzystali. Poprzez artystyczną działalność kawiarni realizowano ściśle określony cel, a była nim integracja społeczeństwa polskiego

i podtrzymywanie tożsamości narodowej. W warszawskich lokalach artystycznych występowali w okresie okupacji najlepsi przedwojenni muzycy. Z jednej strony angażowali się w tę działalność, pełni wiary w moc żywej muzyki i przeświadczeni o społecznym na nią zapotrzebowaniu. Z drugiej zaś strony należy pamiętać, że dla artystów, którzy z dnia na dzień zostali pozbawieni nie tylko możliwości zarobkowania, ale przede wszystkim wykonywania muzyki – czyli czegoś, co dla profesjonalnego artysty jest codziennością – występy w tych artystycznych kawiarniach zastępowały nieistniejące w owym czasie sale koncertowe i stanowiły jedyne źródło satysfakcji. Ponadto – za wszelką cenę chciano przywrócić „normalność” dnia codziennego. „Z biegiem czasu w kawiarni wprowadzono stały harmonogram występów artystycznych (...), w imprezach tych uczestniczyli m.in. pianiści Zb. Drzewiecki, J. Ekier, R. Jasiński, M. Wiłkomirska...” pisze Tomasz Szarota<sup>2</sup>.

Jan Ekier występował między innymi w sławnej kawiarni Bolesława Woytowicza. Później koncertował także w innych miejscach: u Lardellego czy w SiM-ie. Wiele informacji o recitalach Jana Ekiera w kawiarniach – które bardzo szybko stały się popularnym miejscem – można znaleźć w literaturze dotyczącej tamtego okresu. Podczas wojny zapotrzebowanie na muzykę było olbrzymie, zwłaszcza na muzykę Chopina. Ilekroć proponowano Ekierowi jakiś występ, proszono o *Etiudę rewolucyjną*, *Poloneza As – dur* i mazurki.

Jan Ekier brał intensywny udział we wszystkich formach koncertowania. Dowodem na to może być między innymi malutka, poźółtkła karteczka, która jest w posiadaniu profesora do dziś. Z jednej strony są notatki dotyczące zwyczajnych, codziennych sprawunków typu: odebrać spodnie od

2

T. Szarota, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 352.

krawca, zanieść buty do szewca itp. Z drugiej strony wypisane jeden pod drugim małutkimi literkami i niedbałym charakterem pisma jakieś adresy oznaczające miejsca, w których Ekier miał umówione tajne koncerty. Nie ma obok ani nazwiska osób, u których miało się odbyć spotkanie, ani daty, ani godziny. Bardzo często – jak mówi profesor – nie chciało się znać takich informacji jak nazwisko gospodarzy koncertu; tak było po prostu bezpieczniej. W wypadku aresztowania rzeczywiście nie wiele się wiedziało i ta niewiedza chroniła innych.

Podziemne życie kulturalne zorganizowało się bardzo szybko i skutecznie. Tajne koncerty były elementem stałym i wartościowym w dramatycznej rzeczywistości warszawiaków. Najczęściej grano Chopina, co niosło ze sobą dodatkowe ryzyko, ponieważ muzyka ta jest niestłuchanie charakterystyczna i łatwa do rozpoznania, nawet dla niewprawnego słuchacza. Jednak potrzeba serca była silniejsza niż wizja śmierci. Oto jakie wspomnienia z pierwszych miesięcy wojny zachował w pamięci Jan Ekier:

„Pierwszą rzeczą, jaką zabroniono, to granie Chopina. Niemcy na pewno nie zdawali sobie sprawy jak bardzo przyczynili się do nobilitacji Chopina, najciekawsze w sumie było to, że w tych czasach można było jeszcze dostać w księgarniach dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, a nie wol-



Olga Stolfowa – pierwsza nauczycielka fortepianu Jana Ekiera



Jan Ekier

no było grać Chopina, jako tego, który widocznie najbardziej zagrażał niemieckim interesom. Przypuszczalnie słowa Schumanna: »Muzyka Chopina to armaty ukryte wśród kwiatów«, z niemiecką precyzją wzięto dosłownie, zakazano więc muzyki, zlikwidowano pomnik w Łazienkach. To oczywiście nie skasowało tej muzyki, wprost przeciwnie, zeszliliśmy do podziemia, dawaliśmy mnóstwo koncertów, które były rzeczą bardzo barwną i bardzo głęboką. Sam fakt, że ludzie, którzy grali i ludzie, którzy słuchali ryzykowali wielkimi konsekwencjami, aż do obozów koncentracyjnych, a więc i utraty życia włącznie, już nadawał nastrój tym koncertom zupełnie niezwykły.”<sup>3</sup>

Nazwisko Jana Ekiera pojawia się niemal zawsze, kiedy jest mowa o koncertach podczas okupacji, zatem jest dostatecznie potwierdzone i udokumentowane jego wielokrotne uczestnictwo i niezmiordowane zaangażowanie. Informacje o działalności pianistycznej można też znaleźć w książce Stanisława Jankowskiego. Wspomina on o Janinie Morawskiej, która występując podczas okupacji pod pseudonimem „Dorota”, użyczała swojego mieszkania przy ulicy Śmiałej 22 na koncerty i wieczory literackie. Na fortepianie grywał tam Jan Ekier<sup>4</sup>.

Należy podkreślić, że podczas wojny Ekier, zakonspirowany pod pseudonimem „Janosik”, zastępował również jako kompozytor pieśni walki podziemnej, które były wydawane w specjalnych tajnych śpiewnikach<sup>5</sup>. Najstłynniejsze z nich to *Szturmówka* i *Uderzenie*.

3

*Szkie do portretu, audycja radiowa, red. Anna Skulska.*

4

*S. Jankowski „Agaton”, Z fałszywym ausweisem w prawdziwej Warszawie, PIW, Warszawa 1988, s. 111.*

5

*Z. Helman, Neoklasyzm w muzyce polskiej XX wieku, Kraków 1985, s. 67.*

O okolicznościach skomponowania tych pieśni mówi po latach Jan Ekier:

„Moje wspomnienia dotyczące powstania muzyki do *Szturmówki* są dość skąpe. Powodem tego jest nie tylko oddalenie w czasie – 38 lat nie sprzyja przecież zatrzymaniu w pamięci dużej ilości szczegółów – ale przede wszystkim wielkie spiętrzenie intensywnych przeżyć, jakie były wtedy naszym udziałem. Dobrze pamiętam jednak dzień, kiedy w 1942 roku zjawił się u mnie prof. Bronisław Rutkowski, znakomity organista i pedagog, u którego w owym czasie studiowałem grę na organach i wręczając mi teksty kilku piosenek w dość lakonicznych słowach poprosił o skomponowanie do nich muzyki. Propozycję przyjąłem bez wahania, nie pytając o żadne szczegóły – at-



dowiedział się, że na pierwszym piętrze budynku jest fortepian. Od tamtej pory było mu coraz trudniej wytrzymać w piwnicy. Wreszcie zdecydował, że musi tam pójść. Ryzyko było ogromne, ponieważ ten fragment ulicy, na którym stał dom, był regularnie ostrzeliwany przez Niemców. Ponieważ Ekier mieszkał tam jakiś czas, rozpoznał pewną regularność ostrzału. Wiedział zatem, że około godziny szesnastej, po przerwie obiadowej Niemców, będzie miał miejsce kolejny ostrzał budynków tego właśnie odcinka ulicy. Jednak jak wspomina, nic nie było wówczas w stanie odciągnąć go od tej natrętnej myśli o fortepianie. Wszedł na pierwsze piętro, zajęło mu to sporo czasu, ponieważ osłabienie spowodowane złymi warunkami życiowymi dawało już o sobie mocno znać. Rzeczywiście, w pustym mieszkaniu stał fortepian. Usiadł więc i zaczął grać sam dla siebie. Kiedy po jakimś czasie przestał grać, usłyszał oklaski, które go zaskoczyły, ponieważ kiedy wchodził do budynku nie zauważył nikogo. Podszedł do okna, skąd dochodziły brawa i zobaczył stojących tam ludzi, którzy mimo zbliżającej się godziny ostrzału, przyszli pod okno, aby posłuchać muzyki. Represje stosowane przez Niemców z dnia na dzień stawały coraz bardziej brutalne. Pomimo narastającego niepokoju i zagrożenia, Ekier nie ulękł się i nie zaprzestał działalności artystycznej. Kiedy dziś mówi o powstaniu warszawskim, głos mu drży:

Jan Ekier (pierwszy z lewej)

ze swoim pierwszym nauczycielem kompozycji, zakonnikiem Bernardino Rizzim, Kraków

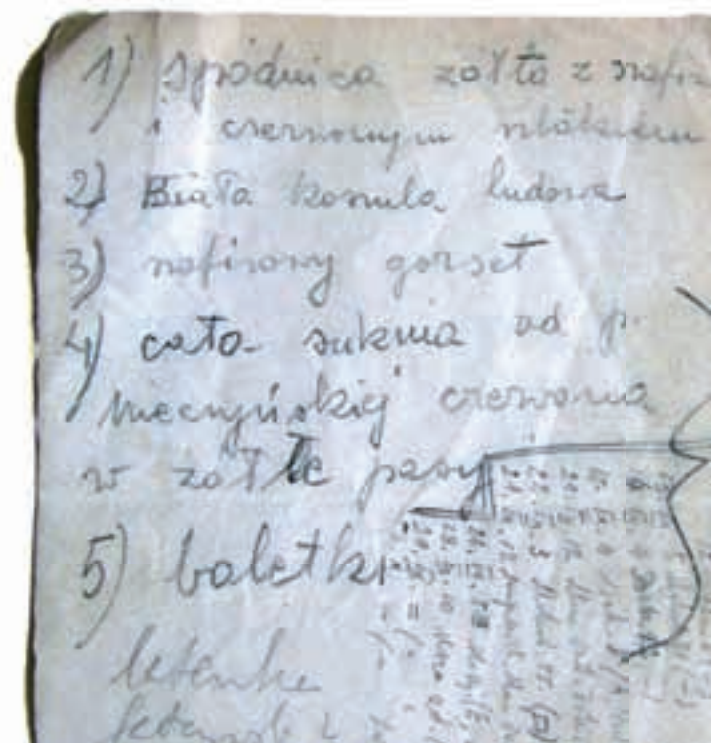
mosfera konspiracji towarzyszyła w owym czasie wszelkim tego rodzaju poczynaniom. Nazwiska autorów tekstów poznałem dopiero podczas powstania warszawskiego... Obie piosenki zostały zamieszczone w konspiracyjnie wydanym w 1943 roku *Śpiewniku domowym*.<sup>6</sup>

W sierpniu 1944, kiedy wybuchło powstanie warszawskie, Ekier był w stolicy, zatrzymał się w domu u zbiegu ulic Wilczej i Emilii Plater. Wspominał tamten okres wiele lat później:

„Powstanie warszawskie – dwa miesiące ekstremalnych warunków fizycznych i psychicznych. Dwa miesiące zdumienia, że w tych warunkach muzyka była ludziom potrzebna, że nie tylko była czymś więcej niż ornamentem dla krańcowo trudnej codzienności, ale że – poza czymś do jedzenia, wodą do picia, jakim takim okryciem i kawałkiem dachu nad głową – była artykułem pierwszej potrzeby.”<sup>7</sup>

Doskonałym na to przykładem mogą być okoliczności pewnego „koncertu”. Podczas powstania Ekier zatrzymał się w Śródmieściu. Trudno ten pobyt nazwać mieszkaniem, ponieważ większość czasu spędzano w piwnicy. Ekierowi udało się znaleźć porzuconą na ulicy deskę do prasowania. Podparta cegłami z jednej i drugiej strony służyła mu za postanie. Któregoś dnia Jan Ekier

Karteczka z czasów okupacji (awers) – typowe sprawy do załatwienia



6

J. Ekier, *Szturmówka*, w: *Opowieść o piosence. Wspomnienia o piosence z czasów wojny*, KAW, Warszawa 1986, s. 65, 66.

7

J. Ekier, *O słowniku i polskich pianistach...*, op. cit., s. 12.



Karteczka z czasów okupacji (rewers),  
w skrótej formie opisane tajne koncerty,  
w których brał udział Jan Ekier



Po zakończonym powstaniu organizowano ewakuację ludności Warszawy. Punkt ewakuacyjny ludności cywilnej znajdował się w Pruszkowie i tam Ekier został zatrzymany w obozie przejściowym, z którego uchodźców kierowano do różnych miejsc, w większości do obozów koncentracyjnych, a zdrowych mężczyzn – do niemieckich obozów pracy. Przymusowych robót można było uniknąć wyłącznie na podstawie zaświadczenia lekarskiego

8

*Panorama muzyki polskiej – Jan Ekier, audycja A. Skulskiej.*

9

J. w.

Z siostrą, Haliną Ekier przy fortepianie

„Przez pierwsze dwa tygodnie byłem zwykłym obywatelem, który był posyłany do gaszenia pożarów, udzielania pomocy czy przenoszenia rannych. Kiedy nawiązałem kontakt z AK w połowie sierpnia, zostałem przydzielony od razu do organizowania koncertów...”<sup>8</sup>

Koncerty odbywały się w tym czasie dosłownie gdzie popadło, nie było możliwości, żeby coś precyzyjnie planować, w Warszawie rozpętało się piekło. Warto wspomnieć o pamiętnym koncercie, który dał profesor piętnastego sierpnia w 1944 roku w gmachu politechniki. Tamtego dnia w auli tłoczyli się żołnierze przybyli wprost z odcinków walki, a także ludność cywilna. Na podeście ustawiono pianino, okno było otwarte. Atmosfera była napięta, w tym napięciu wyczuwało się silną, ludzką potrzebę muzyki, która niosła obietnicę oderwania się od dramatycznej rzeczywistości. W programie znalazły się oczywiście utwory Chopina, wśród nich *Polonez As-dur* i *Etiuda rewolucyjna*. Do tych znanych informacji, profesor Ekier dopowiedział swoje niezwykle cenne, aczkolwiek wstrząsające wspomnienia:

„Mam z tego koncertu taką małą pamiątkę, bo w czasie grania posłyszałem krótki świst, uderzenie, zorientowałem się, że kula karabinowa wpadła przez okno, pod którym siedziałem, rykoszetem się odbiła od ściany i spadła gdzieś niedaleko mnie. Kątem oka to zauważyłem, nic nie dałem sobie poznać. Owacja była olbrzymia, ja ukłoniwszy się kilkakrotnie, takim lekkim gestem jak gdyby mi chusteczka spadła podniosłem tę kulę, mam ją do dzisiejszego dnia.”<sup>9</sup>



Jan Ekier ze swoim drugim nauczycielem kompozycji,  
prof. Kazimierzem Sikorskim, Warszawa

go o niezdolności do pracy. Ekier wspomina, że podczas nerwowego oczekiwania, kiedy już prawie stracił nadzieję, podszedł do niego nieznanemu mężczyzna i spytał: „Czy Pan już był u doktora Rutkowskiego? Niech pan natychmiast idzie do niego, to jest meloman, który nam muzykom pomaga przeżyć wystawiając fałszywe papiery.” Profesor Ekier zapamiętał niezwykle wyraźnie twarz mężczyzny, który go zaczepił, niestety, do dziś nie dowiedział się, kim był ów człowiek. Ekier natychmiast zgłosił się do wskazanego lekarza, który wpisując w rubrykę jakąś wymyśloną, przewlekłą chorobę, uratował mu życie. Następnie, wraz z kolegą Jerzym Jankowskim (którego spotkał w pruszkowskim obozie) i innymi mężczy-

znami zostali umieszczeni w pociągu towarowym, który powiózł ich w niewiadomym kierunku. Dopiero nocą na podstawie rozmieszczenia gwiazd zorientowali się, że jadą na południe.

Z tamtych chwil pełnych niepokoju pozostało zaskakujące wspomnienie smaku świeżego chleba, który Ekier kupił za jakieś drobne pieniądze od wiejskiej kobiety podczas postoju pociągu na jednej ze stacji. Wreszcie, po wielu dniach jazdy, pociąg zatrzymał się w Tarnowie, stamtąd udało im się uciec do Krakowa. Ale niestety, nie był to koniec kłopotów. W Krakowie Ekier znów trafił do obozu. Trudno było o większego pecha. Wiedział, że jedyny ratunek to dać znać o swojej sytuacji znajomym, którzy prawdopodobnie byli w mieście. Pomyślał wówczas o swoim przyjacielu Adamie Riegerze, który swobodnie posługiwał się językiem niemieckim.

Obóz, w którym zatrzymano Ekiera, znajdował się na peryferiach miasta, ale wokół chodzili ludzie i to stwarzało jedyną szansę na ratunek. Ekier postanowił napisać gryps i przekazać go komuś z przechodzących obok, z prośbą o dostarczenie pod wskazany adres. Zaczepiony przez Ekiera mężczyzna okazał się uczciwym człowiekiem. Każda godzina oczekiwania dłużyła się niemiłosiernie, ale wreszcie dzięki interwencji Riegera udało się uwolnić Ekiera.

Tuż po szczęśliwym wydostaniu się z obozu, Ekier zatrzymał się w Krakowie i zaczął poszukiwać swoich dawnych znajomych. Wkrótce spotkał Jerzego Waldorffa i Stefana Wiśniewskiego. Obydwaj nosili się z zamiarem zorganizowania wyjazdu do Warszawy.

Uciekając z miasta po powstaniu warszawskim ludzie brali ze sobą tylko najpotrzebniejsze rzeczy, zostawiając wiele cennych pamiątek i wartościowych rzeczy w swoich mieszkaniach. Waldorff chciał znaleźć jakieś kosztowności, a Wiśniewski przywieźć swój fortepian. Ekier też zostawił w Warszawie wartościowe dla niego rzeczy – walizkę z kompozycjami – i dlatego dał się namówić na ten wyjazd. Będąc w Warszawie, najpierw pojechali furgonetką po instrument. We trzech udało im się wynieść fortepian ze śródmiejskiego sklepu Wedla. Warto w tym miejscu podkreślić fakt, że nie dysponowali żadnym profesjonalnym sprzętem w postaci pasów czy taśm. Kiedy instrument został już umieszczony na furgonetce pojechali do Waldorffa, który odnalazł w swoim mieszkaniu to, czego szukał. Wreszcie udali się do mieszkania Ekiera. W jego wspomnieniach najcenniejszą z tego wyjazdu okazała się nie walizka z kompozycjami, ale możliwość zobaczenia popowstańcowej Warszawy. W jego wspomnieniach widok zrujnowanego miasta zapisał się jako przerażająca apokaliptyczna wizja:

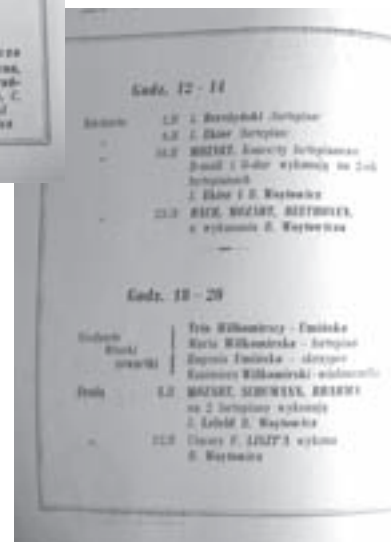
„Panowała nienaturalna cisza, wokół była pustka, żadnego śladu życia, gdzieś z rzadka przemknął kot, albo beżpański pies i to wszystko, niemal wszystkie budynki zburzone, wszędzie barwy szarości i czerni. I tylko w głowie żyła świadomość, że gdzieś, w którymś z tych zniszczonych budynków być może żyje jeszcze i ukrywa się mój dobry kolega Władysław Szpilman. W Warszawie właśnie tak było, jeśli gdzieś istniało życie to tylko w ukryciu. Ten wstrząsający obraz na zawsze pozostał w mojej pamięci.”<sup>10</sup>



Jan Ekier przy fisharmonii podczas próby, Kraków



Zdjęcia programów z koncertów wojennych Jana Ekiera, które odbywały się w słynnej w owym czasie Kawiarni prof. Woytowicza przy ul. Nowy Świat 27 w Warszawie



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

„Należę do pokolenia, od którego oczekiwano ongiś i żądano o wiele, wiele więcej niż można było dać”<sup>1</sup> – pisał Piotr Perkowski (1901-1990), dając nam klucz do zrozumienia jego postawy życiowej, szczególnego rodzaju wierności wspólnotowym potrzebom. Kompozytor zalicza się bowiem do generacji Polaków, która „nie miała wyboru” i w poczuciu daremności zmagając z wyzwaniem losu wyrażała zgodę na podejmowanie obywatelskich, pozaartystycznych obowiązków, niejednokrotnie wymagających trudu i wyrzeczeń. One zaś w twórczości bynajmniej nie pomagały.



Piotr Perkowski

# NIE ZAPISANE

Mieczysława Demska-Trębacz

Muzyk ten został naznaczony piętnem szczególnym – doświadczeniem życia na polskich kresach. Urodził się bowiem w ukraińskich Oweczaczach, w guberni kijowskiej. Zwiastuny ekonomicznego upadku majątku rodziców-ziemian były widoczne w jego wczesnym dzieciństwie. Światowa zawierucha wojenna i wielka rewolucja procesu tego dopełniły, czyniąc z Perkowskich ludzi bezdomnych i wydziedziczonych.

Przeniesiony w roku 1921 w inną przestrzeń odrodzonej Polski Piotr rozwijał swoje umiejętności w Państwowym Konserwatorium Warszawskim

<sup>1</sup> P. Perkowski, *Od kompozytora*, w: *Klementyna* (program), Warszawa 1980.



u Romana Statkowskiego (1923-25). W czasie studiów nie tylko szlifował warsztat kompozytorski, ale też zdobywał ostrogi działacza. Po latach wspominał czas swojej bratniackiej aktywności słowami: „Jak u Ćwierciakiewiczowej: brało się pięć dziewczek, kopę jaj, ileś tam garnców mąki i mamy wspaniałe ciasto. Tak było z nami. Brało się Marysię Kępińską, Lopka Muszkata i jest biuro koncertowe, od razu działające”<sup>2</sup>. Tak funkcjonował adept kompozycji, gdy w roku 1923 został prezesem Bratniej Pomocy. Tytuł „prezes” przyłączył zresztą do Perkowskiego na całe następne półwiecze.

Potem nastąpił okres paryskiej edukacji (1926-30), czas bujnej młodości i chwywania atmosfery wielkiego świata. Stypendysta polskiego ministerium doskonalił swoje rzemiosło u Alberta Roussela, ale jednocześnie był duszą Association des Jeunes Musiciens Polonais à Paris. „Robił swoje z dynamizmem, jaki znają wszyscy, którzy się z jego działalnością zetknęli” – wspominał po latach Zygmunt Mycielski<sup>3</sup>, czyli organizował koncerty i festiwale, bale i konkursy, zabiegał o pomoc finansową – bynajmniej nie dla siebie. Wrócił do kraju w roku 1930 i od razu przyjął na siebie kolejne misje. U schyłku Drugiej Rzeczypospolitej, w roku 1936 objął dyrektorstwo i profesurę w Konserwatorium w Toruniu, piastował też godność dyrektora Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego. W grodzie Kopernika zastała go wojna.

Przypomniane w skrócie niektóre fakty i zdarzenia losowe z biografii Piotra Perkowskiego po-

zwalają na konstatację, że do momentu wybuchu drugiej wojny światowej ten dojrzały wówczas artysta zdołał zgromadzić spore doświadczenie w dziedzinie organizacyjnej. Wszak miał za sobą działania w różnych środowiskowych stowarzyszeniach, których najczęściej był założycielem. Gdy kraj znalazł się w stanie wojny, kompozytor odłożył do szuflady swoje niedokończone partytury. Bieg wypadków postawił go wobec odmiennych zadań i powinności. Jak zwykle, zajmował się „tymi wszystkimi sprawami, które przynosiło życie”. A życie obfitowało w niespodzianki, każdego dnia stawiało przed nim nowe wyzwania. Już w Toruniu przyszło kompozytorowi zadbać nie tylko o los poślubionej właśnie Ewy, ale i innych. We wspomnieniach pianistki, Reginy Smendzianki utrwalone zostały fakty z udziałem dyrektora Perkowskiego, który wraz z wybuchem wojny od razu „przeistoczył się w działacza-patriotę”. Momentalnie utworzył w toruńskim konserwatorium Komitet Współpracy z Armią. Muzycy zajmowali się między innymi kopaniem rowów przeciwlotniczych, rejestrowaniem ludności uciekającej znad zachodniej granicy. Jednakże zbliżający się front wojsk niemieckich wymusił niejako na mieszkańcach Torunia konieczność opuszczenia miasta. Perkowski postanowił wyprawić na wschód swoich najbliższych, wśród nich rodzinę Reginy Smendzianki. Uciekinierów złapali Niemcy i zalecili powrót. Sam kompozytor wyjechał z Torunia wraz z wojskiem generała Tokarzewskiego i zatrzymał się w Warszawie.

# PARTYTURY

2

P. Perkowski, *Wspomnienia*,  
„Muzyka” 1978, nr 3, s. 35.

3

Z. Mycielski, *Wspomnienia*,  
„Muzyka” 1978, nr 3, s. 45.

Regina Smendzianka zachowała też w pamięci inny epizod z czasów okupacji, związany z Piotrem Perkowskim – tym razem z Krakowa: „Mieszkałam z rodzicami w nędznym mieszkanku – puste podłogi i ściany, gdy któregoś dnia wkroczyła do nas Halina Ekierówna – siostra Jana [...] przyniosła różne potrzebne do życia rzeczy – miednicę, żywność. Okazało się, że w Warszawie działała RGO – Rada Główna Opiekuńcza, w której – naturalnie – działał Perkowski. Poszukiwał ludzi kultury, żeby im pomóc przeżyć te tragiczne lata. W ten sposób pomoc ta trafiła i do mnie”<sup>4</sup>. Bieg wydarzeń z tamtych lat kompozytor streszcza krótko: „Nastąpiła tragiczna nasza wojna 1939, nasza polska wojna. Następnie – i to było już piekło – trzeba było godnie przeżyć dopomagając innym w przetrwaniu tego okresu zbójckiej, obłąkanej okupacji hitlerowskiej i Powstania Warszawskiego”<sup>5</sup>.

Podążając duktem wojennej peregrynacji Perkowskiego zastajemy go zatem w Warszawie. Kiedy znalazł się tam, aktywnie włączył się w nurt konspiracyjnej działalności polskiego ruchu oporu. Pod patronatem Rady Głównej Opiekuńczej kierował Spółdzielnią Artystów, zlokalizowaną na tyłach Zachęty. Zajmował się zarówno sprawami bytowymi, jak i ukrywaniem ludzi. Uruchomił stołówkę i sklep z obrazami. Jako kierownik akcji samopomocy w kawiarni „Lira” na Szpitalnej pośredniczył między innymi w poszukiwaniu pracy. Krystyna Kotowicz, pianistka i pedagog, w tym czasie pracowała w RGO na Powiślu. Zajmowała się wydawaniem kart obiadowych. „Zapłata była zupa, przeważnie z brukwi i kartofli” – wspomina pianistka. Wtedy to Piotr Perkowski zmienił jej posadę: została zatrudniona w magazynie fortepianów przy ulicy Szpitalnej. Miała więc zagwarantowany instrument i środki, aby móc kształcić się w konserwatorium. Dyplom w klasie prof. Sztompki uzyskała dzięki Perkowskiemu, który załatwił jej dwumiesięczne stypendium od delegatury rządu londyńskiego do spraw kultury. Magazyn fortepianów, w którym pracowała Krystyna Kotowicz był zarazem miejscem kontaktowym podziemia. Tu, zajmowała się między innymi przechowywaniem bibuły rozmaitych organizacji i biuletynu „Echo”.

W tych czasach miały miejsce liczne akcje samopomocowe, ukrywano tych, którzy ukrywać się musieli; operacje te prowadzono niezależnie od politycznych sympatii. Perkowski, jako aktywista podziemia patriotycznego, miał za zadanie obserwować i badać sprawy kolaboracji z okupantem. Dlatego też – już po wojnie – mógł stanąć w obronie śpiewaczki żydowskiej, Wierzy Grau-Jeziarskiej i doprowadzić do jej rehabilitacji. Pomocna dłoń ze strony Perkowskiego została wyciągnięta też w kierunku Władysława Szpilmana. Uciekinierowi z getta kompozytor pomagał załatwić pierwszą kryjówkę. Ale i własne mieszkanie Perkowskich na ul. Puławskiej (róg Willowej) było miejscem, gdzie znaleźli schronienie angielscy spadochroniarze, a życzliwe przyjęcie znajdowali

wszyscy, którzy oczekiwali pomocy. W tym mokołowskim domu, usytuowanym tuż obok siedziby gestapo odbywały się zebrania konspiracyjne sztabu głównego AK, przechowywana była broń i tajne dokumenty. Bywały też konspiracyjne koncerty.

Na czele Sekcji Koncertowej przy RGO stał oczywiście Piotr Perkowski. Jak to konstatawał kompozytor, „trzeba było też rozpocząć walkę z okupantem na różnych frontach i w różny sposób. Jednym ze sposobów były koncerty”. Architekt Piotr Biegański wspomina imprezę muzyczną w mieszkaniu Ewy i Piotra Perkowskich z okazji rocznicy śmierci Karola Szymanowskiego. Koncerty były organizowane też w innych, prywatnych mieszkaniach warszawskich i w zakładach gastronomicznych. Brała w nich udział między innymi Krystyna Kotowicz. „Grałam – wspomina pianistka – Chopina (obowiązkowo *Scherzo h-moll* i *Etiudę rewolucyjną*), recytowano Baczyńskiego. Słuchaczami była młodzież, około dwudziestu osób”<sup>6</sup>. W tych muzycznych spotkaniach chodziło o manifestację patriotyczną, a także o podtrzymanie na duchu każdego ze słuchaczy.

W trudnych warunkach okupacji, gdy życie każdego z mieszkańców Warszawy było zagrożone, myślano jednak o przyszłości. Piotr Perkowski był inicjatorem tajnych zespołów programujących przyszły kształt polskiego życia artystycznego. Stanął na czele Zespołu do Spraw Muzyki, funk-

cjonującego w ramach struktur Polskiego Państwa Podziemnego. Podlegało mu wówczas kilka wieloosobowych komisji: odbudowy opery, koncertów, pośrednictwa pracy, szkolnictwa muzycznego, odbudowy Filharmonii Warszawskiej. W komisji zajmującej się projektowaniem odbudowy zburzonych gmachów opery i filharmonii nie mogło zabraknąć architektów. Jednym z nich – obok prof. Zachwatowicza i prof. Niemojewskiego – był Piotr Biegański, a konsultantem... – wiadomo – Piotr Perkowski.

Miał swój udział Perkowski – wraz z Romanem Padlewskim – w misji przenoszenia szkatuły z sercem Karola Szymanowskiego ze Szpitala Ujazdowskiego do kapliczki przy ulicy Raszyńskiej (tam spłonęła). Uczestniczył w akcjach zabezpieczania dzieł sztuki. To tylko wybrane przykłady działań kompozytora, które prof. Jan Zachwatowicz określił jako „rzeczy bardzo pożyteczne”. Inny świadek tamtych dni, prof. Biegański wydał o Perkowskim podobną opinię: „Odwaga Piotra była zupełnie niebywałą, to był człowiek, który niczego się nie bał, wszędzie działał, wszędzie było go pełno”.

Nie były też obce Perkowskiemu akcje z zakresu samoobrony, zwłaszcza w okresie sierpniowego zrywu. Oddajmy głos samemu bohaterowi tego szkicu. „Przyszło powstanie. W pewnym momencie... po wielkim bombardowaniu ktoś powiedział, że jeżeli nie zaczniemy czegoś robić, to przyjdą



Piotr Perkowski (z lewej), Mieczysława Demska-Trębacz (pośrodku) na tle odbudowywanego pałacyku Szustra

4

R. Smendzianka, *Wypowiedź w panelu Muzyka i smak życia*, w: *Piotr Perkowski. Życie i dzieło*, Warszawa 2003, s.191.

5

*Wypowiedź P. Perkowskiego*, w: *Piotr Perkowski. Życie i dzieło*, dz. cyt., s. 186.

6

*Wypowiedź Krystyny Kotowicz*, w: *Piotr Perkowski*, dz. cyt., s. 193.

Piotr Perkowski (pośrodku, w okularach)  
i Mieczysława Demska-Trębacz



7

Wspomnienia P. Perkowskiego.

w: *Piotr Perkowski*, dz. cyt., s. 182.

8

S. Łobaczewska, *Niezapomniane dni*, program Filharmonii Krakowskiej 1949, nr 16.

9

Wspomnienia P. Perkowskiego.

w: *Piotr Perkowski*, dz. cyt., s. 186.

10

Cyt. z: *Piotr Perkowski*, dz. cyt., s. 182.

11

Tamże, s. 187.

Niemcy, więc ja się przekształciłem samowolnie, samozwańczo w delegata rządu, a ponieważ mieszkałem jakiś czas na Puławskiej, nazwałem się doktorem Puławskim. I dzięki temu udało się uratować wielu ludzi. Już nie mówię o tych pierwszych obowiązkach chowania zabitych i leczenia rannych i chorych.”<sup>7</sup> Perkowski działał wówczas na terenie Śródmieścia-Północ. Samorzutnie tworzył zespoły zajmujące się organizacją szpitali polowych, aprowizacją czy grzebaniem zmarłych. Przed 1 września 1944 roku „doktor Puławski” wraz z żoną Ewą byli zasypani w kwartale między ulicami Smolną a Ordynacką.

Gdy doszło do kapitulacji, kompozytor sformował Polnische Roters Kreuz-transportgruppe, młodzieżową grupę w celu pomocy ludziom chorym i niepełnym, którzy z ruin sami nie mieli szans się wydostać i opuścić miasta. Udział w działaniach tej grupy uchronił wielu młodych przed wysyłką do obozu.

W Warszawie „Puławski” przebywał do końca powstania. Miasto opuścił w październiku 1944 roku wraz z ostatnią grupą powstańców i ZG PCK. Pieszko wędrował przez Grodzisk do Piotrkowa. Zaopatrzony w fałszywe dokumenty dotarł do Zakopanego i zaangażował się natychmiast w biurze Polnische Rotes Kreuz, gdzie zajmował się wydawaniem fałszywych dokumentów. Nie ominęła go łapanka i aresztowanie, ale na szczęście został uwolniony dzięki interwencji zaprzyjaźnionych osób.

A gdy w styczniu 1945 roku ucichły strzały Piotr Perkowski pieszo ruszył z Zakopanego do Krakowa i włączył się do nowych akcji. Jak wspomina Stefania Łobaczewska, „przyjechał Perkowski i uznał, że pracujemy za pomału, więc podwoił, potroił tempo pracy”<sup>8</sup>. Został więc kierownikiem komisji organizacyjnej Związku Zawodowego Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej. W lokalu przy ulicy Basztowej 23 zajmował się sprawami bytowymi muzyków, załatwianiem – jak opowiadał – „zupek i jakiegoś lokum”. Pracująca w biurze Związku Krystyna Kotowicz wspomina, że Perkowski zorganizował obiady, które były wydawane w najlepszym krakowskim hotelu – Francuskim, obok Bramy Floriańskiej. Muzycy za złotów-

kę mieli zagwarantowane codzienne, niezmiennie menu: kapuśniak i kluski kartoflane.

„Aż wreszcie, gdy goli, głodni – my wszyscy – i wymęczeni zdawałoby się do ostateczności, gdy ocknęliśmy się, od razu trzeba było stanąć do zaiste heroicznej walki o wskrzeszenie Warszawy, o dźwignięcie ze zgliszcz i ruin całego kraju...” – wspomina profesor.<sup>9</sup> Niebawem, w marcu 1945 roku znalazł się w stolicy, a zanim objął funkcję dyrektora departamentu muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki dowodził akcją pomocy muzykom. Skorzystał z niej także Zygmunt Mycielski, który tak wspomina swoje spotkanie w roku 1945 z kolegą z czasów paryskich studiów: „Odnalazłem go w zrujnowanym domu, schody (...) były śliskie od błota, szyb ani okien nie było, ale gdy otworzyłem drzwi, znalazłem grupę muzyków obradujących oczywiście pod czymś przewodnictwem – Perkowskiego, który, jak mnie zobaczył, nic się nie dziwił, podał krzesło, powiedział: »siadaj« (...). To był moment niezwykle wzruszający. Krzesło dla mnie, jego pytanie: »Czy ci czego nie potrzeba?« Mój Boże! Wszystkiego mi było potrzeba...”<sup>10</sup> A potem były liczne funkcje „prezesa”. Obrazek z roku 1946 nakreślony przez Zygmunta Mycielskiego najlepiej oddaje sytuację z tamtych lat: „Nad pracownią Perkowskiego łąpocze chorągiewka, symbol czasów, w których poświęcił swe siły niewdzięcznej pracy organizacyjnej. Obecnie dyktuje swe kompozycje czterem maszynistkom na przemian”. Obowiązki, które kompozytor stale przyjmował na siebie nie pomagały oczywiście w twórczości, a on nie odmawiał pomocy nikomu. Te powinności wymuszały na Perkowskim niejednemu raz, aby na bok odkładał właśnie rozpoczęte utwory... Jednakże tych nie napisanych partytur nigdy nie żałował.

Na koniec warto przywołać słowa profesora Perkowskiego adresowane do młodych: „Spójrzcie na waszych ojców i i wasze matki. Pomyślcie o tych, którzy (...) musieli stawiać czoła szalejącym po naszej ziemi nawałnicom i wichurom, by potem na ruinach zaczynać wszystko od początku. (...) I trzeba wierzyć w swój naród, trzeba pamiętać, że kraj zawsze, po wszystkich przejściach i kataklizmach, jak prawdziwy feniks z popiołów, odradzał się, odbudowywał, rozwijał i piękniał. Tak musi być i teraz.”<sup>11</sup> To przestanie aktualności nie straciło.

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

*Sztuka przynosi nam dowód,  
że istnieje coś innego niż nicość*

Marcel Proust

Tadeusz Kobierzycki

# KRZYK JAKO MUZYCZNY

## Zbigniewa Herberta *Pan Cogito a pop*

Twórczość jest estetyczną grą między tym, co piękne i brzydkie, fascynujące i wstrętne, jest aktywnością, która prowadzi poza estetykę. Na ten fakt wskazuje w swojej poezji Zbigniew Herbert<sup>1</sup>. Sztuka mówi nie tylko językiem artystycznych znaków, ale także językiem praobrazów (archetypów), na co zwrócił uwagę Karol Gustaw Jung.

„Kto mówi przy pomocy praobrazów, ten mówi tysiącem głosów, ujarzma i jednocześnie przewyższa, a jednocześnie podnosi wzwyż to, co określa, przemijające czyni wiecznotrwałym, los indywidualny przekształca w los ludzkości, a tym samym wyzwala w nas przemożne siły, które zawsze zapewniały wyratowanie się z każdego niebezpieczeństwa i przetrwanie nawet najdłuższej nocy”<sup>2</sup>.

Sztuka od starożytności posługuje się regułami naśladowania i przekształcania rzeczywistości. Sztuka współczesna posługuje się regułami komunikacji psychologicznej. Wykorzystuje zjawiska transu, procedury szyfrowania i deszyfrowania świata. James Hilmann – opisuje współczesne zjawiska miejskie jako formy archetypiczne ludzkiego ducha. Architektura jest ciałem, w którym rozwija się „duch miasta” spajający różne energie:

kobietą, męską i nijaką. Architektura organizuje przestrzeń kolektywnych i jednostkowych procesów energetycznych i grę zjawisk nieświadomych. Na podobny trop wskazuje w swej poezji Zbigniew Herbert.

Duch miasta ma dwie twarze i maski. Jedna wyraża i skrywa Erosa, druga wyraża i skrywa Pathos. Ich moc jest rozproszona w ludziach i przedmiotach, w istotach, które chodzą ulicami, jeżdżą samochodami. Ulica jest dla nich miejscem zbiorowej ekstazy i publicznej orgii.

Eros muzyczny miasta rodzi i ginie w labiryntach Patosu, który wciąga zbiorowość w odmętę ekstazy, bólu i destrukcji. Muzykę miasta tworzą: strefa akustyki naturalnej, sesje muzyki

**1**  
Z. Herbert, *Pan Cogito a pop*, w: tegoż, *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 50-52, pozostałe cytaty jeśli nie zaznaczono inaczej pochodzą z tego wiersza.

**2**  
C.G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, 1950 (wyd. 5), s. 62; cyt. za: J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, tł. S. Typacewicz, Warszawa 1993, s. 41.

# ARCHETYP MIASTA

rockowej, muzyka pop, akcje performans itd. One tworzą podstawy muzyki miasta.

Pojęcia *cogito* i *cogitatio* to symbole nowożytnej postawy poznawczej człowieka. Herbert zestawia ów archetyp nowożytnego poznania z teorią nieświadomości (Z. Freuda i C.G. Junga), której symbolami literackimi (i muzycznymi) są rock, pop itp. zjawiska ze strefy *non-cogito*.

W tekście *Pan Cogito o magii*<sup>3</sup> Herbert mówi o mieszanii się sfery sakralnej i artystycznej. Odkrywa strefy transferu i styku tych dwu fragmentów życia ludzkiego. Siłami, które łączą *sacrum* i *profanum*, są seks, magia i narkotyki oraz sztuka.

Sztuka ma funkcję magiczną, zastępuje poznanie i wiarę. W dzisiejszym świecie istnieje wielkie zapotrzebowanie na: „sztuczne raje / sztuczne piekła / sprzedawane na rogu ulicy”<sup>4</sup>. Sztuka mistyczo-narkotyczna święci triumfy. Nieźle sprzedaje się mistyka „siódmego dnia”. Zamiana boga w nicłość i nicości w boga jest sposobem współczesnego wtajemniczenia nie religijnego, artystycznego: „Jaś Gołąb śnił / że jest bogiem / a bóg nicością / sływał wolno jak piórko / z wieży Eiffla”<sup>5</sup>. Sztuka, „magia i gnoza / kwitnie jak nigdy” – tu i ówdzie czuć zapach nirwany i katatonii.

Proces dekonstrukcji artystycznego mitu rozwija się i jeszcze się nie zakończył. On się na terenach środkowo-wschodniej Europy dopiero rozkręca. Kultura tych terenów była przez 44 lata niemal zupełnie odcięta od zachodnich dekonstrukcyjnych wpływów, powoli staje się derealistyczna. Pop – to przedmiot i energia śpiewu współczesnego miasta. *Pan Cogito* – to podmiot i energia nowożytnej myśli. We współczesnej kulturze miejskiej te dwa fragmenty duchowości miasta konkurują ze sobą. *Pan Cogito* podmiot wierszy Herberta, wygłasza mowę na temat muzyki, która przypomina mowę Sokratesa o piśmie, obrazach i milczeniu (Platon, *Dialog Fajdros*).

Obrazy ciała i doświadczenie patetyczne są źródłem erotycznej uwagi, która zaburza myślenie *Pana Cogito*. Ludzie nie identyfikują się już z wytworami myśli, realizują się w ruchowej ekstazie (sport, taniec, gry i zabawy zbiorowe itp.) lub w katatonii

(zatrzymanie, oczekiwanie, medytacja, modlitwa). To wszystko tworzy „atmosferę” miasta, która oddziałuje na emocje, myślenie, naciska na ciało. Pop jest dla Herberta bytem zwierzęco-cieleśnym, czymś (nie kimś), nie spełnia postulatów rozumnego człowieka. Pop jest obiektem z pogranicza, odbiciem *Ja (Ego)*, które sięga po energię erotyczną do niewłaściwego źródła. Fascynuje go nie energia erotyczna muzyki, ale energia pathyczna miasta, co irytuje *Pana Cogito*.

3

Z. Herbert, *Pan Cogito o magii*,  
w: tegoż, *Pan Cogito*, Wrocław 1993,  
s. 53-55.

4

Tamże, s. 53.

5

Tamże, s. 54.

Pan Cogito spogląda na własne ciało i chce je obnażyć. Ogląda własną myślą cudzą nagość. Muzyka pop jest energią ciała, gromadzi tłumy, tak jak dawniej energia greckich pieśni Homera i Horacego, gromadzi tłumy miłośników muzycznej i duchowej harmonii.

Homer, Horacy i Herbert nie doznają łaski współczesnej muzyki. Opuszcza ich uwielbienie, które ma muzyka miasta, gdzie na koncertach śpiewa się „oszalałe pieśni miłosne”, w których głos, milczenie i krzyk zachodzą na siebie.

Bogowie sztuki starożytnej muzyki bezskutecznie starają się przeniknąć do ducha muzyki współczesnej. Celebrowane przez nich harmonie znikają, odbywa się to nawet podczas

słuchania muzyki: „W czasie koncertu pop / Pan Cogito rozmyśla / nad estetyką hałasu”. Rozszczepienie muzyki i myśli staje się faktem, który zmusza do namysłu.

Hałas miasta jest głosem zranionego ludzkiego libido. Jest głosem, który nie należy do mowy, jest wyrazem zbiorowej nieświadomości. Jest głosem „tego” napinającym i rozluźniającym żyły w najdelikatniejszych miejscach ciała.

Krzyk i pop dominuje nad cichym głosem Erosa. Pan Cogito myśli o tym pozytywnie: pop, jest jako „sama idea owszem / pociągająca”. Krzyk wydobyty z ducha miasta pociąga za sobą Erosa. Konfrontuje go z tym, co jest już martwe – z chorym (i słabnącym) ciałem sztuki (także muzycznej harmoniki).

Herbert identyfikuje głos miasta z myślą, muzykę z ciszą myśli, erotykę ze zbiorowym bólem (*pathos*). Te doznania pojawiają się pod linią słyszanego krzyku. Aby się od niego oddzielić lub jego oddzielić od siebie, Pan Cogito musi odwołać się do idei platońskiej.

Krzyk jako synteza muzyki i myśli daje się słuchać tylko w stanie czystym. To Idee słyszą (i widzą) ludzkie myśli. Ich podmiotem, „Panem Myśli” („Panem Cogito”) jest poezja, a nie poeta, który zamyka się w świecie ciszy własnego ciała i mroku własnego języka.

Muzyka miasta nie dociera do świata idei, ale dociera do świata energii: „być bogiem / to znaczy ciskać gromy / albo mniej teologicznie / połączyć język żywiołów / zastąpić Homera / trzęsieniem ziemi / Horacego / kamienną lawiną”. Wielkie brzmienia, wielkie emocje, fascynacja i strach pochłaniają erotykę muzycznego kosmosu.

Zbiorowy podmiot pop (niczym zbiorowy Janko Muzykant) szuka źródeł dźwięku w energiach, które pojawiają się w ciele przyrody i w ciele człowieka. Chce: „wydobyć z trzewi / to co jest w trzewiach”. Pan Cogito odkrywa, że śpiew i krzyk, wydobywa to, co ukryte w brzuchu, płucach i genitaliach – „przerażenie i głód”.

Pan Cogito analizując krzyk chce „obnażyć drogi / pokarmu / obnażyć drogi / oddechu / obnażyć drogi / pożądania”. Głód i pokarm, oddech i ból tworzą klamrę przestrzenną i czasową ciała.

Muzyczność głodnego i obnażonego ciała jest nieestetyczna. Aby odzyskać swoją erotyczną estetykę, ludzie miasta muszą mieszać energię Erosa z energią Thanatosa. Pan Cogito nie zamierza ich okryć lub nakarmić, zaspokoić ich żądz lub zbawić. Stawia pod moralny osąd niezaspokojone zmysły miejskich miłośników pop.

Pan Cogito czuje się słabo w ciele erotycznym i w ciele erotycznym. Mimo to, chce działać przez umysł, a nie poprzez ciało. Twórczość daje mu możliwość estetycznej przemiany.

Ciało jest dla niego obrazem niedostatku bytowego, koleiną złą. Myśl pozostaje dobra, jest źródłem prawdy, bo widzi i słyszy idee, jest bytem pełni, która objawia się w muzycznym (czyli harmonicznym) bycie słowa.

Pan Cogito nie potrzebuje cielesnych ekstaz. Jego myśl może obyć się bez nich. Daje jednak krzyżującą „duszy pop”, pouczenie na temat kłopotu jaki ma z tego powodu muzyka i myśl: „kłopot polega

na tym / że krzyk wymyka się formie / jest uboższy od głosu / który wznosi się / i opada". Krzyk niczego istotnego nie opowiada, nie ma skali, zagłusza głos, nie dysponuje mocą konsolacji<sup>6</sup>.

Krzyk wyrывa Pana Cogito ze snu, wytrąca go z równowagi, mąci spokój, „wymyka się formie”, ma w sobie coś deficytowego – „jest uboższy od głosu”, podczas gdy głos jest znakiem orientacji w świecie, wie gdzie jest „góra” a gdzie „dół” i umie je osiągnąć. Krzyk jest jednopłaszczyznowy, jednopoziomowy, monotony. Nie różnicuje tego, co wyraża, jest niby mową, porusza się na granicy rozumu.

Krzyk jako forma nad-głosu (lub przegłosu) unosi się nad linią sensu mowy. Prawdziwy głos ukrywa się w ciszy, jest przeznaczony do wydobycia na jaw czegoś, co jest ciche lub milczące. Choć przecież: „krzyk dotyka ciszy / ale przez ochrypnięcie / nie przez wolę / opisanie ciszy”. Obiekt chrypnący, chrypiący lub chrapiący sam się degraduje, reaguje jak zepsuty aparat mowy – bezwolny i nieświadomy.

Krzyk, mimo swojej ekstatycznej formy, nie pozwala wyrazić bólu i cierpienia, bo jest amorficzny. Ciśsza zamyka słowa w granicach piękna, które milczy. Ale krzyk „jest jaskrawie ciemny / z niemocy artykulacji”. Krzyk jest głosem ciemności, którą Pan Cogito usprawiedliwia jako stan nieświadomości.

Dar mowy nie jest dany wszystkim – ma go śpiewak, a także operujący tonami i półtonami, poeta, który używa humoru. I ktoś, kto wyczuwa kształty rzeczy. Krzyk nie ma mocy, bo „odrzuć łaskę humoru / albowiem nie zna półtonów / jest jak ostrze / wbite w tajemnicę / lecz nie oplata się / wokół tajemnicy / nie poznaje jej kształtów”. Krzyk gubi kształt mowy. Zapomina o tym, co ma wyrazić, staje się maską mowy i myśli.

Pan Cogito nie przekreśla roli krzyku i przyznaje, że jest on ważną funkcją fizjologiczną oraz integruje myśl z uczuciem. W ten sposób objawia jego właściwą rolę i „sens”. Ta myśl uspakaja Pana Cogito, ale nadal boi się on krzyku i popu. Jego zdaniem krzyk „wyraża prawdę uczuć / z rezerwatów przyrody”. Współczesnymi rezerwatami przyrody są betonowe miasta, terytoria kulturowego wygnania.

Miasta są miejscami dla tych, którzy nie znają niczego, poza swoim „ja”. Zagubione nieświadome siebie komuny pop, bytują w granicach zbiorowego „ja”: Człowiek „szuka utraconego rajy / w nowych dżunglach porządku”. W miastach trudno się odnaleźć, ich porządek jest niekomunikowalny. Niedrożna komunikacja prowadzi na bezdroża, na drogi-obok-drogi, na drogi-niedrogi.

W mieście trudno porozumieć się ze sobą, ludzie miasta nie znają treści wypowiedzianych w nadmiarze słów i sygnałów Słowa. Miasta są nieczynne, zamknięte, nic nie mówiące, opanowane przez krzyk. Ulice napełnione są gwarem anonimowych głosów, szmerów, strzałów, uderzeń, są miejscami spotkania, na których komunikują się zjawy krzyjących duchów miasta.

Pan Cogito nie widzi dobrego rozwiązania, miasto i masa muszą zginąć. Podziemne życie miasta generuje krzyk. Razi to poetyckie uszy Herberta. Muzyka miasta nie postępuje się symbolami życia, lecz symbolami śmierci. Cisza w krzyku miasta musi umrzeć i narodzić się na nowo w muzyce śmierci.

Pop, choć nie zdaje sobie z tego sprawy, modli się o własną śmierć: „modli się o śmierć gwałtowną / i ta mu zostanie przyznana” – wyrokuje Pan Cogito. W dziwny sposób rozprzestrzenia się krzyk po pustych ulicach miasta. I dokonuje zmiany wrażliwości i stanu istnienia Pana Cogito, jego sfera biofilna staje się w końcu nekrofilna.

Pop jako symbol jaźni jest niezależną sferą nieświadomości zbiorowej i jednostkowej. Pan Cogito zestawia go z aktywnością mistyczną – modlitwą do bóstwa ciemności. Archetypiczna psychologia twórczości i sztuki powadzi ją w rejony teologii i psychopatologii twórczości.

Herbert bada granice mieszania się obiektów twórczych, obiektów mistycznych i zwykłych rzeczy. Motyw erotyczny (*Bios erotikos*) utożsamia się z motywem śmierci (*Bios nexos*). Są one ustawione obok siebie, niczym lustra. W lustrze to, co śmiertelne nie może przekształcić się w to, co nieśmiertelne.

Pana Cogito szuka jakiegoś leczniczego łuku (gr. *farmakon*), aby oderwać się od bólu. Ale wtedy dusza musi zidentyfikować krzyk, który nie ginie w strukturze krzyku. Aby krzyk

myśli był możliwy do usłyszenia, potrzebna jest identyfikacja, która łączy ciało Erosa i duszę Thanatosa. Może to być nowa identyfikacja ciszy Erosa i krzyku Thanatosa.

Ze związku erotyki i mistyki rodzi się w myślach Pana Cogito filozofia ciszy.

Jak pisał Henryk Elzenberg: „W pewnym sensie mistyka jest po prostu organizacją samotności jednostki”<sup>7</sup>. Analiza krzyku dokonana przez Pana Cogito jest jego autoanalizą. Pan Cogito jest poetą w pewnym wieku. Stoi na rozdrożu. I gotów jest pojednać Erosa z Thanatosem, rezygnując z dezaprobaty miasta.

Krzyk ukryty w ciszy jest maską, której nie można zerwać od razu. Nie pozwala na to własne ciało, które niknie w ciszy lub w krzyku. Ale w pewnym wieku krzyku nie można wydobyć już z własnego gardła. Można go tylko słuchać, kontemplować w obrazie, który się od ciała odrywa. Pan Cogito usiłuje go zamienić na czyste wibracje duszy, w muzykę istniejącą już bez fizycznego ciała.

W sytuacji ostatecznej Pan Cogito odważnie przyznaje, że znajduje się jak „poeta w porze niejasnej / między odchodzącym Erosem / a Thanatosem który nie wstał jeszcze z kamienia”<sup>8</sup>. Aby się ratować, gra – „gra / w Freuda / gra / w nadzieję / gra / w czerwone i czarne / gra / w ciało / i kości / gra i przegrywa / zanoszą się nieszczerym śmiechem”<sup>9</sup>.

Niniejszy tekst jest próbą pokazania fragmentu tej gry. Archetypiczny wątek poezji i autoanalizy Zbigniewa Herberta, odświeżony muzyczny obraz duszy i ciała Pana Cogito, którego cieniem jest muzyczny duch miasta. Ten obraz ma dwie różnobarwne płaszczyzny. Ich przestrzeń wypełnia cichy wstyd i boski bezwstydny krzyk, który poeta wydaje na widok nadchodzącej wraz z Thanatosem, prawdy. Prawdy krzyku, który traci kontakt z muzyką życia i którego już nikt nie słyszy.

**Tadeusz Kobierzycki** – profesor filozofii AMFC w Warszawie i profesor psychologii w Uniwersytecie Trnavskim (Słowacja). Zajmuje się problemami antropologii filozoficznej (język, sztuka, medycyna, psychologia); przez wiele lat zajmował się psychoterapią; jest autorem pracy na temat podstaw teorii dezintegracji pozytywnej K. Dąbrowskiego, jego filozofii osobowości, twórczości i zdrowia psychicznego. Filozofii człowieka poświęcona jest jego przeglądowa praca *Gnothi Seauton – dusza, charakter, jaźń, osobowość, osoba. Uzieje pięciu pojęć*, AMFC, Warszawa 2001.

7

H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994, s. 316.

8

Z. Herbert, *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*, w: tegoż, *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 47.

9

Tamże, s. 47-48.



Danuta Wróblewska

# PATRZĘĆ I PISAĆ

## Zbigniew Herbert a plastyka



Jest takie zdjęcie:

Jan Lebenstein i Zbigniew Herbert siedzą nieopodal siebie zatopieni w naturze i w rysowaniu. Przyjaźnili się, jeden był wybitnym malarzem, drugi wielkim poetą. Każdy na swój sposób, szanując oddzielność drugiego, szukał tego samego – prawdy i piękna.

Niektórzy ludzie pióra z upodobaniem sięgali po formy wizualne, rysowali albo malowali. Zazwyczaj były to prace na papierze: szkice, zarysy, studia. Ośmielał ich do tego – poza imperatywem wewnętrznym – właśnie znajomy dla obu działań papier oraz podobny w obu czynnościach ruch ręki. Do najważniejszych z nich należeli Norwid i Wypiański, którego fenomen jest osobny. Po nich byli Witkacy i Leśmian, ale również w mniejszych próbach Lechoń, Pawlikowska-Jasnorzewska, Dąbrowska, także Mroźek i inni. Plastyka jako wypowiedź przez swoją wizyjność podobna do śnienia albo pobudzenia poetyckiego, podatna jest na przymierze ze słowem. I odwrotnie. Ta poszerzona odpowiedź na świat była jednak w większości przypadków prywatną własnością, sekretem zawodu. Poddając się jej, poeci czy pisarze rzadko o tym wspominali. Nie często też zdradzali się ze swoimi ocenami pracy malarzy, rytowników czy rysowników, do wystaw odnosząc się zazwyczaj jako do faktów kulturowych. Wybierali nieme pole

dyskrecji. Nie dowierając sobie, świadomi prostoty własnego widzenia i warsztatu, zatrzymywali się jak na progu.

Natomiast Herbert swego rysowania nie ukrywał, ani też nie taił opinii o sztuce innych. Otwarty, nie wywyższał jednych przekonań estetycznych ponad drugie i w innych starał się zaszczerpić cnotę obiektywizmu. Był wyjątkowo uwrażliwiony zarówno na widziane, jak i na stworzone. Uwidoczniają to jego szkicowniki – swoiste „dotykanie ziemi i nieba”, mówi o tym także temat sztuki pojawiający się w poezji. Delikatne odbicia formy plastycznej można u niego wyczuć już w samej architekturze wiersza, jak również w odwołaniach językowych i w użytych metaforach. Jako temat bardzo mu bliski jest ona obecna w bloku jego wielkiej eseistyki. Wreszcie – na inny sposób – noszą ją w sobie rozproszone felietony i recenzje. Zresztą, dla swego pisania poeta lubił używać słowa *szkicownik*. Tak jakby obecność plastyki stała przed progiem słów, a niekiedy nawet była tego progu murarzem. „Moje przygotowania do książki to przede wszystkim rysunki” – powiedział kiedyś w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką („Argumenty”). I jakkolwiek najważniejszy w jego piśmarstwie jest zawsze maszyn myśli, to ślad plastyczny nieraz ułatwiał tej myśli przyjęcie i zapamiętanie.

Wzbudzony poezją świat jest u Herberta taki, jak na płótnach ukochanych mistrzów dawnych, wierny matematyce przyjętego *metrum*, dokładny co do

joty i w swojej intencji klarowny. Widzi się to w przelotach pejzaży, podobiznach martwych natur, słowach i frazach o silnej barwie jakby wziętej z palety. Przypomnijmy choćby to:

**„(...) białe  
podłużne  
ostro ścięte  
od spodu  
zachód narzuca im  
kolor  
krwi  
miedzi  
złota  
i niebieskiej zieleni  
o zmierzchu  
posypane  
drobnym  
fioletowym  
piaskiem suną  
bardzo wolno /  
są prawie nieruchome (...)”**

Obłoki w Ferrarze

W przyjętym przez niego modelu dzieło jest wyraziste przez swój sens symboliczny, tak jak to bywało w malarstwie od dnia jego narodzin. Choć bohaterem pozostaje u poety zawsze człowiek, jest on zarówno stwórcą jak i podmiotem głównych mitologicznych fryzów świata. Więc klasyka, jeszcze raz stara klasyka jest tu za głębią dla romantycznej jedności słowa i obrazu. Przecież pisał: „W sztuce interesuje mnie ponadczasowa wartość dzieła (wieczność *Piera della Francesca*), jego techniczna struktura (jak kładziony jest kamień na kamień w gotyckiej katedrze) oraz związek z historią.”

Jakkolwiek obraz plastyczny był dla niego na różne sposoby ważnym dopełnieniem jego własnego słowa, poeta zajmował się nim również – jak było to wspomniane – z pozycji felietonisty czy recenzenta wystaw. Niewiele zapewne osób pamięta to jego wcielenie. Jeszcze mniej jest w stanie powołać się na takie teksty. Herbert nie starał się być jednym więcej rutynowym sprawozdawcą, ani też nie szukał aparatu specjalisty-krytyka. Zachowywał zgodność z sobą i trzymał się swoich umiejętności. Jakkolwiek podejmował tematy z codzienności, pozostawał człowiekiem szerszego widzenia i bardziej generalnych uwag. Interesowała go estetyka jako kształt piękna, ale i jako część filozofii poznania. Kulturę starał się widzieć w całości i chciał, aby ta całość prześwitywała zza wyjętych z niej fragmentów. I choć w gazetowej przymiarce nie mógł sobie na to wszystko pozwolić (a i czas jego aktywności jako krytyka nie sprzyjał podobnym ambicjom), to i tak pokazywał siebie jako obserwatora nietypowego. Twardym gruntem, zwłaszcza dla prozy Herberta, była więc kultura dawna, co najczęściej wyrażają jego szkice zamknięte w trylogii: *Barbarzyńca w ogrodzie*, *Martwa natura z wędzidłem* i *Labirynt nad morzem*.



Zbigniew Herbert, Pomnik kondotiera Bartolomeo Colleonego Andrei del Verrocchio (1480-1488) [repro. wg: *Znaki na papierze*. Zbigniew Herbert, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2008, s. 113]

W bezpośrednim zwróceniu się ku dziełom i pejzażom pociągało go przede wszystkim Śródziemnomorze, ale przecież i fenomen Północy. „Malarstwo włoskie jest jak aria, kantata, chóry, pochwała świata, a malarstwo holenderskie to pochwała codzienności, skromność, rzetelność, intymność” – zanotowała jego słowa w „Notatniku Teatralnym” Monika Muskała. Zatrzymywał się przy greckich starożytnościach, Etruskach, malarstwie włoskiego renesansu, portrecie weneckim, dziele Piero della Francesca i Caravaggia. Dopelnieniem byli oczywiście Van Eyck, Rembrandt, Vermeer. A także Kreta, Hiszpanie, choć również Meksyk. Ale nie mniej zajmowało go samo opisywanie ziemi, bo „groty, labirynty, rozpadliny” traktował jako ważne, i stąd przecież rozpoczęła swoje realne i literackie wędrówki. Penetrował jak chirurg to, co w i e l c y mieli do wyrażenia i jak to wyrażali. Poza eseistyką opisowo-refleksyjną,

życie, może być częścią prawdy. Choć pisywał przeważnie do mniej popularnych tytułów (zwłaszcza tych uznawanych za katolickie), i najczęściej pod imionami zastępczymi, nie wydaje się aby zadanie lekceważył. Może raczej traktował je jako służbę. Przypomnijmy – jego teksty o wystawach i artystach zamieszczały „Dziś i jutro” (pisał jako Stefan Martha), „Słowo Powszechne” (Mikołaj), „Przegląd Powszechny” (Bolesław Hertyński), „Tygodnik Powszechny” (Patrik), „Twórczość” (inicjały). W „Panoramie Północy”, „Warmii i Mazurach” i „Więzi” nazwisko ujawniał z przyjaźni do ludzi i na ich prośbę, w pierwszym przypadku prowadząc Felieton z obrazkiem. Dla jego pióra otwierały się również inne tamy, choć już mniej systematycznie. Zdarzały mu się też przedruki. Lata jego intensywnej pracy dla czasopism to piąta i szósta dekada, przed wyjazdami i nasileniem się jego pracy eseistycznej.



Zbigniew Herbert, Portret Szu-szu, kota poety [repro. wg: *Znaki na papierze*. Zbigniew Herbert, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2008, s. 159]

która przybrała u niego postać osobnego wyrafinowanego cyklu, uprawiał to, co bardzo rzadkie, bo wymaga odwagi, więc apokryf. Tym samym wchodził już bezpośrednio w skórę dawnych twórców. Stawał się człowiekiem ich krwi i ich czynów. Wszystko to razem tworzyło jego metrykę, jego szkołę, jego tao. Interesując się wycinkiem pracy recenzyjnej Herberta warto o tym pamiętać. A jaki był ostatecznie rezultat spotkań poety ze sztuką współczesną, dość systematycznie przez szereg lat przybliżaną szerokiemu i nierozpoznanemu czytelnikowi? Nie jest tych tekstów bardzo wiele, są rozproszone, i nie stanowiąc zwartej całości w sposób oczywisty różnią się od głównego korpusu jego prac. Założenie, że ten boczny tor jego publicystyki, praktykowany od końca lat 40. powstał tylko z potrzeby zarabiania na

Trzeba przyznać, że niekiedy, szczególnie w początkach lat 50., niektóre fragmenty tej publicystyki nosiły cień tamtych czasów. Wynikało to w sporym stopniu z ograniczeń zewnętrznych i oczekiwań redakcyjnych wobec uwagi cenzorów, po części może z przyzwyczajenia czytelniczego. Jednak siłą wyróżniającą były cechy własne. Język tych tekstów nie był ani natrętny, ani ubogi. Herbert pisał bez ornamentacji słownych, bez odwołań czy dedykacji czynionych praktyce politycznej. Ukłony wobec działaczy, dusery dla artystów Herbert widział raczej u niepewnych swego zdania historyków sztuki, i im najwięcej miał to za złe. Prawdą jest, że artysta nie wchodził w przyczyny marnego stanu rzeczy. Nie odkrywał kart, nie jawił się wobec systemu jako wojownik. W recenzji z II Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1952 roku („Przegląd Powszechny”) deklarował nawet, że „w wielu wypadkach (nagród) ocena ideologiczna pokrywała się z artystyczną oceną recenzenta, niewychodzącego z kryteriów



Stefan Gierowski, Bez tytułu, 1978,  
kolekcja K. Musiała, fot. E. Ciołek



Stefan Gierowski, Bez tytułu, 1972,  
kolekcja K. Musiała, fot. E. Ciołek

estetyki realizmu socjalistycznego". Ale to zaklanie ducha urzędu prewencji nie przeszkodziło mu jednocześnie cierpko podkreślić „tonacji dołów” w malarstwie opisywanej wystawy, czy podać w wątpliwość zawartość poprzedniej, I Ogólnopolskiej Wystawy, która wcielać miała świeżo wykute pryncypia socrealizmu. W sztandarowych przeglądach sztuki nie widząc ani koncepcji, ani formy, swego zdania nie ukrywał, lekko je tylko cieniując. I tak na przykład z całości odbytego w 1951 roku IV Festiwalu Plastyki w Sopocie z przyjemnością pochwalił jedynie pokaz polskiego konserwatorstwa i szczerze się zachwycił sztuką Aleksandra Gierymskiego („Dziś i Jutro”). Wielu malarzom wypominał używanie „farby zamiast koloru i robienie z kompozycji szarpaniny”. Był pragmatykiem, zdarzało mu się wracać do tych samych wystaw z różnych powodów – udobitnienia ich zalet i braków, dla korzeni historycznych, polemicznie albo popularyzatorsko. Pisał o tych sprawach, które uznawał za wartościowe. Odnosił się z równą troską do stanu galerii w Muzeach Narodowych, przeglądał

przywożone wystawy sztuki obcej, opisywał wielkie ogólnopolskie i małe pokazy indywidualne, wystawy rangi pierwszorzędnej i wystawy złe. Pociągała go mozaika tematów – architektura wnętrza obok scenografii teatralnej, rysunki dzieci i ilustracje w książkach, portrety Chopina i waga reprodukcji dzieła sztuki. Zwracał się do kustoszów, komisarzy wystaw, malarzy, także publiczności z ważnymi zapytaniami, na które oczekiwał odpowiedzi. Wołał do młodych historyków sztuki o teksty krytyczne, szukał współgłosu wśród samych twórców. Przybliżał historię formy i pobudzał apetyt na „formę dzisiejszą”. W swojej robocie był esteta, nauczycielem kultury, ale może przede wszystkim publicystą-społecznikiem. Późniejsi recenzenci plastyczni, łącznie z dzisiejszymi, mogą mu pozazdrościć inwencji, pomysłów i zręczności w zatrzymaniu uwagi czytelnika. Poza zwykłymi relacjami z wystaw Herbert używał klucza rozmów o sztuce, zapisywał spory, polemizował, stał listy do redakcji, używał swobodnej impresji czy formy wykładu, notował postawy widzów wobec sztuki. Używał kruczków

– przy okazjach rocznic wyciągał kierunki odsunięte przez badaczy na margines czy nazwiska zapomnianych twórców. Tę mieszkankę gatunków przyrządzał umiejętnie, z nierzadką ingrediencją żartu, zamykając te teksty w krótkim wymiarze o zwartej formie. Wyjaśniał i pouczał, chwalił, ale umiał przygryźć. Oczywiście, czasopisma literackie dawały mu lepsze możliwości, tu rodziły się rzeczy wyższej rangi i tu kietkowały wielkie tematy do esejów. Łamy zwyczajniejsze oczekiwały od autora większej prostoty, choć i tą bywało, że przekraczał. Ton jego pisania wzmacnił się i pogłębił wraz z odwilżą po Październiku 1956. Herbert z zainteresowaniem sięga wtedy do sztuki świeżo ujawnionej, stawiając i protagonistom, i młodej nowoczesności zadziwiająco trafne pytania. Z pierwszych wyjazdów zagranicznych rodzą się relacje o tamtych realiach i o pierwszym z nimi zderzeniu młodych malarzy z Polski. W ten sposób dostaliśmy w „Tygodniku Powszechnym” sprawozdanie z Biennale Młodych w 1959 roku (gdzie główny laur zdobył Jan Lebenstein), a także inne szkice o Paryżu,

rekomendacje i przestrogi, całą „topografię i buchalterię” – jak to określał – tego miasta artystów. Być może w tym czasie naszego impetu, droga okrężną, bo z paryskiej galerii Romanowiczów wzięło się jego zainteresowanie malarzami-rówieśnikami: Jerzym Tchorzewskim, Stefanem Gierowskim, Tadeuszem Dominikiem. Natomiast podróże Herberta na południe Europy zapoczątkowały opisywanie przezeń arcydzieł włoskich, najpierw w szkicach do gazet, potem rozbudowane w ese-

rysownikiem. Dlaczego nie wytrzymał w krakowskiej Akademii, której studentem został zaraz po wojnie, jeszcze przed innymi studiami – nie wiadomo. Myślę, że decyzją jej porzucenia podkreślił, że nie chce być zależny od mód i wpływów, że jest po stronie czystości widzenia. To było dobre rozwiązanie. W Bibliotece Narodowej jest do przebadania prawie 300 wypełnionych szkiców poety. Ale to już temat do osobnych rozważań.

**Bibliografia**  
 Zbigniew Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2001.  
 Zbigniew Herbert, opr. Henryk Ciłko, *Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2008.*



Tadeusz Dominik, *Sielanka wiejska*, 1962, kolekcja K. Musiała, fot. E. Ciótek

jach. Ale to już był kierunek mniej praktyczny, bliższy sprawom ducha niż tętniącej współczesności. W szczególny sposób interesowali go twórcy z pobocza – Nikifor, do którego osoby i malunków powracał, Jan Bułhak jako surowy piewca ziemi. Herbert z szacunkiem podtrzymał nazywanie odbitek Bułhaka obrazami i chyba jako pierwszy fotografie zrównywał z dziełami sztuk pięknych. W całym tym zbiorze opinii i wskazówek, kierowanych ku powszedniemu odbiorcy kultury, nie ma wielkich dzieł pióra, choć na pewno są rzeczy ciekawe. Ale jest on ważny jako wzór roztropnego, codziennego spotkania się z drugim człowiekiem i prowadzenia go do piękna.

Najbliżej plastyki był wszakże Zbigniew Herbert wtedy, kiedy siedział z blokiem papieru skupiony na rysującej ręce, z całą uwagą dla jej prowadzenia – jak to pokazuje dawne zdjęcie. Czy analizował wybrany motyw, czy się mu poddawał, tego nie wiemy. Ale to, co po sobie zostawił jako majątek własnego obrazowania, owe pięć tysięcy rysunków, mówią o widocznym talencie, a także o stałej potrzebie tej drugiej sztuki. Był świętnym



Tadeusz Dominik, *Czarno-biały pocatunek*, 1958, kolekcja K. Musiała, fot. E. Ciótek

Danuta Wróblewska – historyk i krytyk sztuki, ukończyła Uniwersytet Warszawski, redaktor czasopism „Projekt”, „Dom i Wnętrze”, „Pokaz”, „Aspiracje”. Autorka ponad 500 tekstów i esejów o sztuce współczesnej oraz kilku książek. Stworzyła dział sztuki współczesnej w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, przez 10 lat prowadziła Galerię Kordegarda, a przez drugie tyle Galerię Studio w Warszawie.

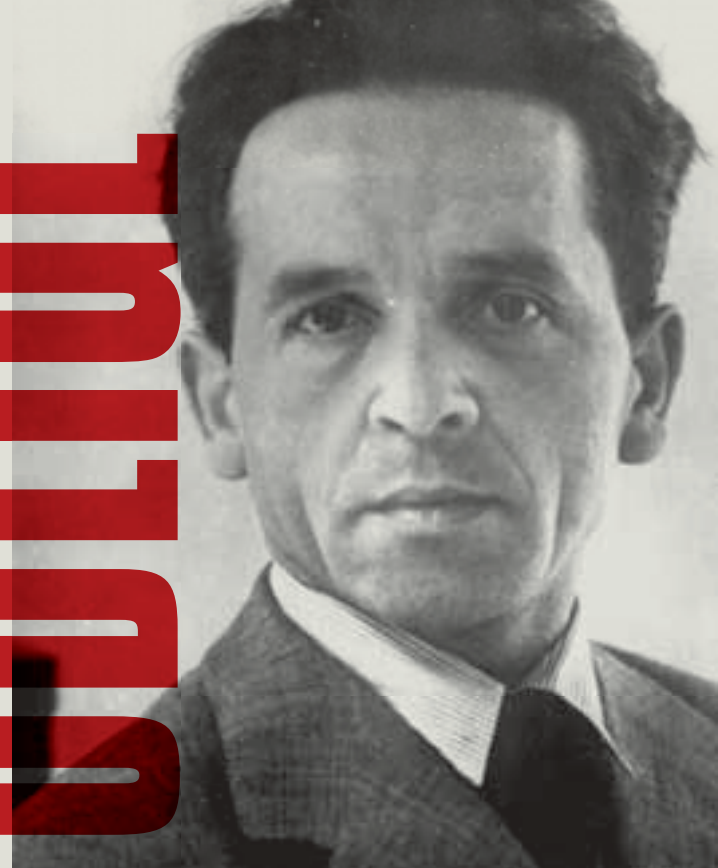
Przed dziesięciu laty w kierowanej przeze mnie Pracowni Grafiki Warsztatowej Jarosław Sierek zrobił znakomity dyplom. Ten przypadek jest szczególnie, ponieważ ów Polak urodził się w Pekinie, maturę zdał w Warszawie, a następnie odbył studia licencjackie w zakresie tradycyjnego malarstwa chińskiego w pekińskiej Akademii Sztuk Pięknych. Promotorem jego dyplomu był prof. Zhang Pin. Sierek biegle włada literackim językiem chińskim, zna języki lokalne, przede wszystkim jednak szanuje tę kulturę i utożsamia się z nią niemal tak jak z polską. Ale co innego zaskakuje w doświadczeniu Sierka: wychowanek prof. Zhang Pina zna nazwisko jego mistrza i kolejno wszystkich artystycznych przodków, bodajże aż do XIII wieku!



Rafał Strent

# ROBILISZ TO WSTYKNOBILISZ

## Pracownia Grafiki Warsztatowej



Tadeusz Kulisiewicz

Rafał Strent

kraju i miasta jest wielokrotnie poprzerrywana. Dlaczego jednak pominięto znacznie szacowniejszą datę powstania Oddziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Warszawskim (1816), czy jeszcze wcześniejszą Malarnię, prowadzoną przez Marcello Bacciarelliego na Zamku Królewskim w końcu XVIII wieku? Ale niech tam. Nową historię ławiej ogarnąć i jest ona, mimo kolejnych szaleństw powstańczych, lepiej udokumentowana.

To krótkie stulecie Akademii wyróżnia się bardzo nowoczesnym programem dydaktycznym. Za bezdyskusyjną przyjęto myśl o jedności sztuki i projektowania. Sztuki użytkowe, czy mówiąc wcześniejszym językiem: stosowane, miały tutaj za podstawę rzetelne kształcenie artystyczne, oparte na malarstwie, rysunku i rzeźbie. A każdy z malarzy, rzeźbiarzy i grafików zawsze mógł zdobyć kwalifikacje rzemieślnicze, które pozwalały przetrwać trudne chwile w oczekiwaniu na sukces artystyczny. O tym ostatnim wciąż tyle wiadomo, że, jak łaska pańska na pstrym koniu jeździ.

Tadeusz Kulisiewicz



Piętnaście lat po „nominalnym” założeniu Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, powstał w Weimarze program dydaktyczny oparty na zbieżnych ideach, realizowany pod szyldem Staatliches Bauhaus, Hochschule für Gestaltung. Niemieckie kwalifikacje w zakresie *public relations* są powszechnie znane, dlatego dziś wszyscy znają pojęcie Bauhaus, a nikt nie wie, że u nas to sprawdzano wcześniej. Podobnie nie mówi się o tym, że Szajna robił podobne rzeczy co Rauschenberg, tylko znacznie wcześniej i znacznie lepiej. Świat jest też przekonany, że Kopernik to wielki astronom niemiecki, gdy więc w 1973 roku obchodzono we Fromborku pięćsetną rocznicę jego urodzin, japońska ekipa telewizyjna przywiozła tony wyrafinowanego sprzętu, własny helikopter i własnego tłumacza. Na niemiecki! PR nie jest polską specjalnością. Szkoda, bo to się opłaca!

Od początku istnienia szkoły artyści graficy grali w niej ważne role. Może to wynika z uwarunkowań warsztatowych? Tutaj bowiem od zamysłu do finalnej odbitki trzeba spełnić wiele wymagań technicznych, które naturalnie moderują nierealne fanaberie: racjonalnego myślenia nie można pozostawić w kącie. Kreując podstawy programowe kierunkowego kształcenia w zakresie grafiki warsztatowej (nazywanej wówczas grafiką artystyczną) powołano, zgodnie z ówczesnymi możliwościami, pracownię druku wklęsłego, druku płaskiego i druku wypukłego.

Druk płaski ma w Warszawie najszacowniejszą historię, bowiem już dziesięć lat po wynalezieniu w końcu XVIII w. przez Alojsa Senefeldera techniki litograficznej, przy ulicy Miodowej powstała pierwsza drukarnia korzystająca z wapiennych kamieni, bez wyjątku pochodzących z okolic Monachium. W warszawskiej Akademii używane są po dziś dzień!

Mój ulubiony druk wklęsły jest techniką trudną, kapryśną i niezdrową. Daje jednak efekty trzeciego wymiaru, bo każda odbita kreska jest wypu-

kła. Jeśli się o to zadba, może być bardzo wypukła, tworząc relief. Kiedyś w Auli Akademii miałem wystawę, na której postanowiłem pokazać głównie wytrawione płyty cynkowe (uznałem, że odbitki wśród fachowców będą wręcz trywialne). Wśród tych matryc na ścianach miała miejsce rada Wydziału Rzeźby, i potem jeden z kolegów rzekł, że nie przypuszczał, iż robię tak ładne reliefy! Bo w tej technice wszystko narysowane z prawej strony na odbitce pojawia się odwrócone z lewej, a wszystko co wklęsłe, będzie wypukłe.

Wypukłodruk jest najstarszą techniką graficzną. Odkryto ją niezależnie we wszystkich kulturach, od Chin, Oceanii, Afganistanu, po Europę, Afrykę i obydwie Ameryki – służyła do druku tkanin, do celów rytualnych, do propagandy treści religijnych i artystycznych. Do ozdoby wreszcie, bo technika stempla pozwala na multiplikację motywów i tworzenie rytmów powodowanych wyłącznie artystyczną fanaberią, czyli zaspokajaniem abstrakcyjnych, matematycznych ciągot, których jest wśród twórców sporo...

Mówi się, że Gutenberga poprzedzał w Chinach kowal Pi Sheng, który gdzieś ok. roku 60 p.n.e. wykuwał w kamieniu napisy potrzebne do druku wypukłego. I tak dochodzimy do wątej tradycji, która liczy sobie ledwie sto lat z hakiem. Wyznaczają ją Władysław Skoczylas, Tadeusz Kulisiewicz i Halina Chrostowska.

Moja skromna osoba niech będzie raczej kontynuatorem idei, artystycznych i dydaktycznych, niż specjalistą od technik wypukłych. Nie polubiłem ich bowiem od początku, choć u Chrostowskiej jako student robiłem w linorycie wylosowaną kopię ludowej ryciny. O ile w akwafortcie i w litografii jakaś korekta pomysłów i błędów jest możliwa, to w linorycie i w drzeworycie źle wycięty materiał raz na zawsze upośledza matrycę, i czasem lepiej ją powtórzyć niż próbować naprawiać.

Jednak jako student Wydziału Malarstwa wybrałem grafikę u Chrostowskiej jako specjalizację dodatkową. Szczerze mówiąc: wybrałem Chrostowską, a nie linoryt. I potem, aby sprostać technicznemu rygorom, robiłem kolejne akwaforty, do których dodrukowywałem ten sam linoryt. Inspiracją była pierwsza wydana w Polsce książka Bohumila Hrabala zatytułowana *Bar Świat* (oryg. *Automat Svet*). Powstawał w ten sposób cykl dedykowany pisarzowi, z którym byłem na piwie, gdy był jeszcze „autorem antysocjalistycznym”. Jedną z moich ciotek na Wołyniu wyszła za mąż za Czecha, mam więc czeską część rodziny, znam język i jeszcze czechofilem, co w Polsce bywa naganne.

Władysław Skoczylas drzeworytu uczył się w Lipsku, gdzie do naszych czasów funkcjonuje sławna Akademia Sztuk Graficznych i Projektowania Książki. Warto jednak pamiętać, że z wykształcenia i temperamentu był przede wszystkim malarzem. W krakowskiej ASP studiował tę dyscyplinę u Teodora Axentowicza i Leona Wyczółkowskie-

Taki szacunek dla dorobku poprzedników w naszej części świata wydaje się anachroniczny, dominuje tu bowiem pogląd, że najważniejsza jest rewolucja, a burzenie pomników i robienie zamieszania są najważniejszymi społecznymi zadaniami artysty. Chińczycy po Rewolucji Kulturalnej do takich przekonań mają dystans. Warto rozważyć, czy i Polacy nie powinni lepiej chronić swoją przeszłość. Nasza historia obeszała się z dziedzictwem pokoleń chyba jeszcze gorzej niż zadekretowany przez towarzysza Mao paroksyzm, mający oczyścić pole działania dla Nowego Człowieka.

Stulecie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie obchodziliśmy w 2004 roku. Trudno pojąć, dlaczego wybrano właśnie tę datę. Prof. Mieczysław Porębski utrzymuje, że wskazano ją w ASP na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku w siedzibie Podstawowej Organizacji Partyjnej (lokalnej komórce partii komunistycznej, funkcjonującej w każdej instytucji państwowej) – była bowiem zupełnie apolityczna. Historia naszego



Halina Chrostowska, *Domek wśród drzew*, 1936, drzeworyt, wł. Muzeum ASP

go, a w pracowni Konstantego Laszczki zajmował się nawet rzeźbą. Jako wybitny artysta i zarazem człowiek sukcesu mógł sobie pozwolić na znaczną swobodę twórczą. Uprawiał także litografię i trawione techniki metalowe. Kilka lat temu przyniesiono mi odnalezione matryce jego akwafort. Niestety, nie były zabezpieczone asfaltem po wykonaniu odbitek, a cynk jest materiałem delikatnym. Korozja w dużym stopniu zniszczyła te płyty i nawet współczesne metody i narzędzia, którymi dysponuje Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, nie mogły im przynieść ratunku.

Dorobek Skoczylasa jest tak znany i ceniony, że nie ma powodu, by cytować fakty. Spróbuję jednak odnaleźć wspólne cechy i rodzaj ciągłości linii programowej aż do dnia dzisiejszego. Przede wszystkim należy więc podkreślić jego mistrzostwo w operowaniu niezadrukowaną częścią odbitki jako integralnym składnikiem kompozycji. Ten wywodzący się z Japonii zabieg jest dziś w powszechnym użyciu, ale przed stu laty był wręcz objawieniem. Podobną maestrię podziwiałem w rysunkach i grafikach Haliny Chrostowskiej. Robiąc korekty często uświadamiam studentom, że „to białe” jest także ważną częścią pracy – skąd mi się to bierze?

Tadeuszowi Kulisiewiczowi zostałem przedstawiony, ale nie sądzę, bym miał prawo mówić, że się znaliśmy. Obywatel świata, uznana gwiazda i niesłuchany majster, któremu talent zaprzętał głowę do tego stopnia, że często zapominał o innych obowiązkach. Artysta z najwyższej półki, będący ozdobą salonów i galerii na całym globie, wyróżniał się niezwykłą pracowitością. Z licznych i egzotycznych podróży przywoził mnóstwo pobieżnych szkiców, które robił bez szczególnej dbałości. Potem w pracowni powtarzał wybrane motywy tak długo, aż nabierały plastycznego sensu i elegancji. Wtedy dopiero dopracowany temat finalnie rysował na przyzwoitym papierze czerpanym (o który za komunizmu było bardzo trudno). Potem szkice niszczył! Przypomina to trochę metodę Picassa, który swoją kompetencję codziennie ćwiczył za pomocą klasycznych, akademickich rysunków, których nikomu nie pokazywał. Znalaziono je dopiero po jego śmierci, a na wystawie w Hanowerze okazało się, że za pozorną nonszalancją stała codzienna katorżnicza praca. Można patrzeć na świat z góry, kiedy codzienny test ręki, oka i głowy wypada pozytywnie.

Kulisiewicz, straciwszy w powstaniu warszawskim cały ogromny dorobek, po wojnie w zasadzie nie wrócił do grafiki – choć wiedział o niej wszystko.



Tutaj pojawia się kolejny rys, którym wyróżnia się tradycja opisywanej pracowni. Jako pewnik przyjęto pogląd, że wartość artystyczna zawsze stoi przed czystością techniczną. Dlatego, obok klasycznie ciętych klocków i linorytnicznych matryc, można pozwolić sobie na takie działania jak monotypia, collage i rysunek, na łączenie technik, na twórcze uprawianie ogródków leżących na pograniczach – bo te są zawsze najżyźniejsze i sprawiają, że twórczość graficzna nie zastyga w kanonie.

Dla sztuki nie ma nic gorszego niż petryfikacja, nawet jeśli dotyczy tylko technologii. Dziś jeszcze dochodzą narzędzia cyfrowe, bo grafika zawsze szybko adaptowała nowe sposoby powielania i odmienne metody prowadzące do artystycznego spełnienia.

Innym rysem pracowni jest hegemonia rysunku jako podstawowego narzędzia sztuk wizualnych. Wszyscy, którzy kolejno nią kierowali, mieli większe lub mniejsze doświadczenie malarskie. Dlatego ta hegemonia nie była ortodoksyjna. Rysować trzeba umieć, tę umiejętność trzeba pielęgnować – bo zgodnie z prawem Jana Baptysty Lamarcka rozwija się tylko narząd używany. Niewątpliwie dotyczy to również talentów.

Halina Chrostowska wychowała się w warsztacie najwybitniejszego bodajże europejskiego drzeworytnika XX wieku. Jej ojciec Stanisław Ostoja-

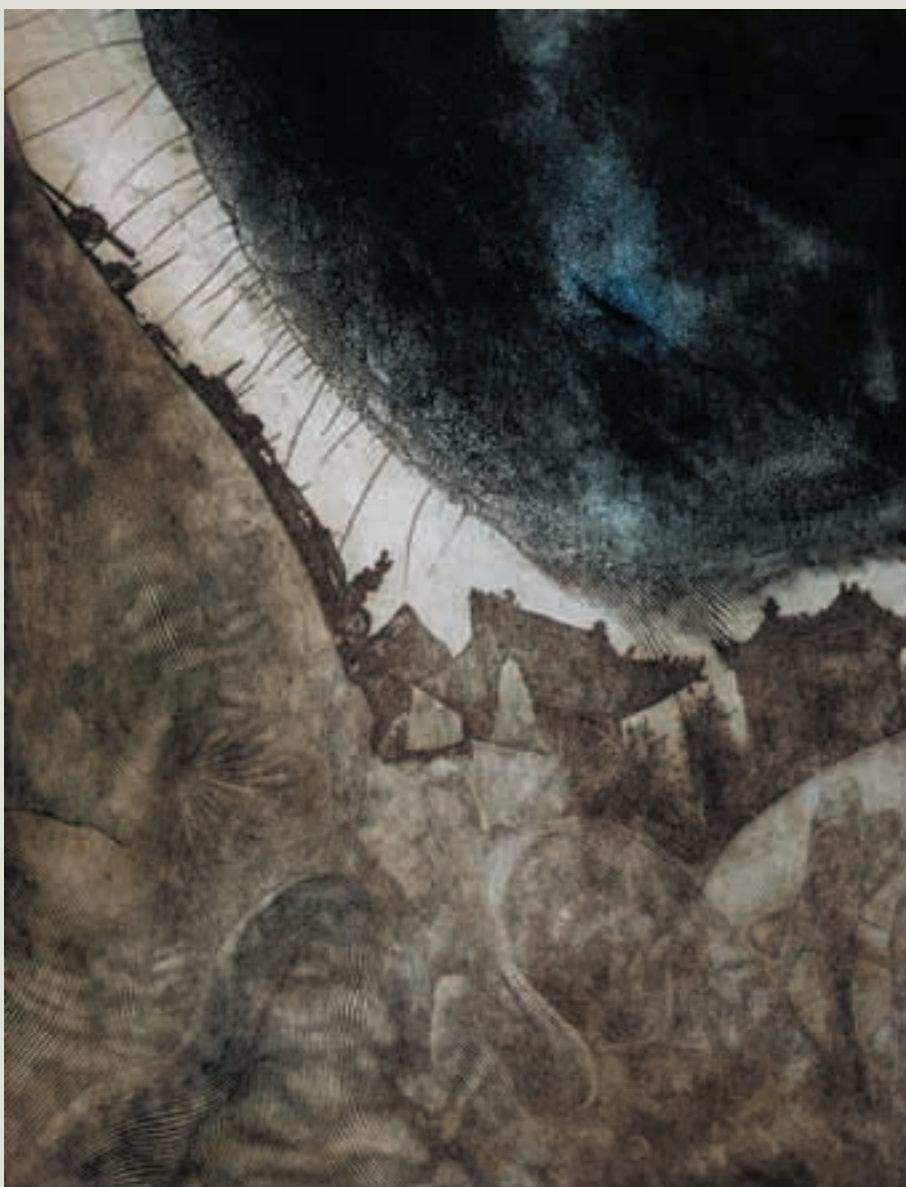
Chrostowski był podobnie szanowany w Londynie, Berlinie i w Moskwie. Drzeworyt sztorcowy wymaga najwyższych umiejętności wśród graficznych technik wypukłych. Ostoja-Chrostowski nie miał sobie równych. Jedynej córce Lali dawał kosztowne bukszpanowe klocki i narzędzia, nie bojąc się o skaleczenia. Będąc ambitnym dzieckiem Halina postanowiła wyciąć obrazek ze studni. Studnia powinna być głęboka, więc drążyła klocek w głąb – odbitkę tej grafiki (czy raczej graficzki) można zobaczyć w albumie – monografii, którą warszawska Akademia wspólnie z Krajową Agencją Wydawniczą opublikowała w roku 2000 z okazji pośmiertnej wystawy artystki w Zachęcie. Zasadnie nazywano ją Pierwszą Damą Polskiej Grafiki, a sukcesy artystyczne każdej innej osobie przewróciłyby w głowie. Ona jednak była wyjątkowo odporna na komplementy. Miała dziesięć lat, kiedy zaczęła się wojna; dziecko z dobrego domu, wychowane w cieplarnianych warunkach znalazło się oko w oko z najdziksza brutalnością. Widziała egzekucje, pożary, bombardowania, łapanie, powstanie w getcie, wreszcie powstanie warszawskie. Mądry ojciec trzymał ją z dala od swoich zajęć, ale na wszelki wypadek pozwo-

lił, by zdobyła kwalifikacje sanitariuszki. Przydały się niejeden raz, nie tylko w powstaniu, gdzie dodatkowo bywała łączniczką. Trudno uwierzyć, że po tak traumatycznych doświadczeniach była zawsze osobą pogodną i przychylną ludziom. To zresztą nie koniec jej prób. Stanisław Ostoja-Chrostowski po wojnie został pierwszym rektorem Akademii. Do jego obowiązków należała nie tylko organizacja studiów w skrajnie trudnych warunkach, na morzu gruzów! W prywatnym mieszkaniu Chrostowskich przy ul. Słonecznej mieściła się uratowana Biblioteka Akademii; wśród książek spały sieroty przywiezione z Syberii przez ciotkę Haliny. Studenci z rana rysowali i malowali w różnych szopach i barakach, a po południu stawali do pracy jako murarze przy odbudowie Pałacu Czapskich/Raczyńskich, który ówczesne władze wspaniałomyślnie podarowały uczelni. Z tą „własnością” mamy teraz same kłopoty (na emeryturę odchodzą właśnie „odbudowniczości” gruzowiska przy Krakowskim Przedmieściu 5, ludzie tej miary, co Janusz Stanny i Henryk Chyliński).



Halina Chrostowska, *Kapliczka wśród drzew*, 1936, drzeworyt, wł. Muzeum ASP

Rafał Stręt, *Nieadekwatność*, akwaforta z akwafortą, 1980



Halina Chrostowska wyższą edukację rozpoczęła od historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, ale zaraz też zdała na Akademię, a studia zaczynała od rzeźby. Szybko jednak przeniosła się do Pracowni Grafiki Tadeusza Kulisiewicza i tam już pozostała. Pozostała z przerwami. Jej ojciec zmarł w 1947 roku i wtedy dopiero komunistyczne władze zorientowały się, że pełnił on bardzo ważną funkcję w Kedywie, czyli komórce kontrwywiadu Armii Krajowej.

Warto przypomnieć, że AK było wówczas „zapłutym kartem reakcji” i wszelkie z nim związki oznaczały kłopoty. Nie udało się aresztować ojca, więc zamknięto córkę. W obecnej siedzibie Ministerstwa Sprawiedliwości na rogu Alej Ujazdowskich i Koszykowej mieścił się Urząd Bezpieczeństwa Publicznego. Tam trzymano Chrostowską niemal pół roku, a przesłuchania prowadził oprawca znany jako pułkownik Światło. Po jego ucieczce do Berlina Zachodniego świat dowiedział się o metodach śledztwa stosowanych w UB, a jego samego jako zdrajcę wkrótce zamordowali wysłannicy „systemu powszechnej szczęśliwości”. Podczas przesłuchań Światło z upodobaniem kopał kruchą osiemnastolatkę – a po czterdziestu trzech latach zabrał ją rak, który począł się w miejscu urazów doznanых na Koszykowej!

W pracowni Tadeusza Kulisiewicza Chrostowska pracowała jako asystentka od 1952 roku, czyli zaraz po dyplomie. Dwanaście lat później została docentem i objęła kierownictwo pracowni drzeworytu. Od tego momentu mogę już w dużej mierze korzystać z własnej pamięci i osobistych doświadczeń.

Mając skomplikowany życiorys, który zaczyna się na Wołyniu, gdzie nieodpowiedzialnie urodziłem się podczas słynnych rzezi polskiej ludności, pod koniec wojny znalazłem się najpierw w Chełmie Lubelskim, a potem na Dolnym Śląsku. Po wrocławskim epizodzie zamieszkaliśmy 10 km od czeskiej granicy i 30 od niemieckiej, w Gryfowie Śląskim. Melanż nacji i kultur w tamtym miejscu i czasie może przyprawić o zawrót głowy: Niemcy, Polacy, resztki ocalałych Żydów, Serbowie (przeciwnicy Josipa Broz Tito), Grecy (uciekiniery z wojny domowej), Koreańscy (sieroty wojenne), repatrianci z Francji, z Rumunii, Rosjanie, którzy wiedzieli, co ich czeka w kraju po powrocie z niewoli niemieckiej. I wreszcie dominujący przesiedleńcy ze Wschodu, którzy swoje dawne swary przenieśli na „odwieczne ziemie piastowskie”. Faktem jest, że ten teren dostawał się czasem ręce słowiańskie, o czym do dziś świadczą Serbowie łużyccy, broniący resztek kultury po-

między Zgorzelcem a Dreznem. Ale jest też oczywiste, że książęta piastowscy germanizowali się chętnie i bez presji. Uchodzą dziś za prekursorów Unii Europejskiej. Jakie to zresztą ma znaczenie, kiedy niemal wszyscy czujemy się potomkami idei Karola Wielkiego...

W jedynej gryfowskiej księgarni można było kupić małe monografie największych ówczesnie polskich artystów. Ze wszystkich najbardziej przypadli mi do gustu Halina Chrostowska i Aleksander Kobzdej. Dlatego nie podjąłem studiów w pobliskim Wrocławiu, nie pojechałem do Krakowa, ale wylądowałem w Warszawie, która też była miastem rozbitków. Największe wrażenie zrobiły na mnie łązienki (gruzy w podobnej skali znałem z Wrocławia). Park łązienkowski leży w dolinie i wszystkie wielkie drzewa kończyły się na wysokości Alej Ujazdowskich: były ścięte pociskami, jak dobrze utrzymany trawnik angielski. Musiałem tu zostać!

Miałem jeszcze w życiorysie epizod elektroniczny. Dyrektor mojej podstawowej szkoły mówił o alternatywach dalszej edukacji. Wymienił też Szkołę Radiową w Dzierżoniowie, ale odradzał ją, bo bardzo trudno tam się dostać. Chora ambicja była podstawowym motywem mojej decyzji. Nie miałem kłopotów z matematyką, jeździłem chętnie na olimpiady – i pewnie dlatego zdałem, mimo że naprawdę zmysły miałem z gruntu humanistyczne. Nie żałuję. Aby zrozumieć podstawowe problemy elektroniki, musieliśmy poznać tzw. wyższą matematykę (która pewnie dziś jest nauczana w gimnazjum). Jednocześnie mieliśmy świetnych nauczycieli przedmiotów humanistycznych, którzy zaważyli na karierach przynajmniej kilku moich kolegów. Trójmiasto Dzierżoniów – Bielawa – Pieszyce podczas wojny zawierało w środku filię obozu Gross Rosen. Wszyscy, którzy uszli z życiem, pozostali na miejscu. Byli to polscy Żydzi ze Wschodu – dlatego znam, jak niewiele z mojego pokolenia, atmosferę sztętu.

W Dzierżoniowie kupiłem pierwsze farby olejne – a miałem przecież zostać przyzwoitym człowiekiem! Grałem jeszcze na banjo w zespole jazzo-



Halina Chrostowska w pracowni na ASP, lata 70.,  
fot. A. Garnuszevska, Muzeum ASP

wym, robiłem radiostacje do czołgów i maszyny do zakłócania radarów wrogiego NATO, ale potem, korzystając z elektronicznych kwalifikacji, byłem animatorem światła w warszawskim Teatrze Dramatycznym (w najlepszym jego okresie) i pilnie studiowałem w Akademii.

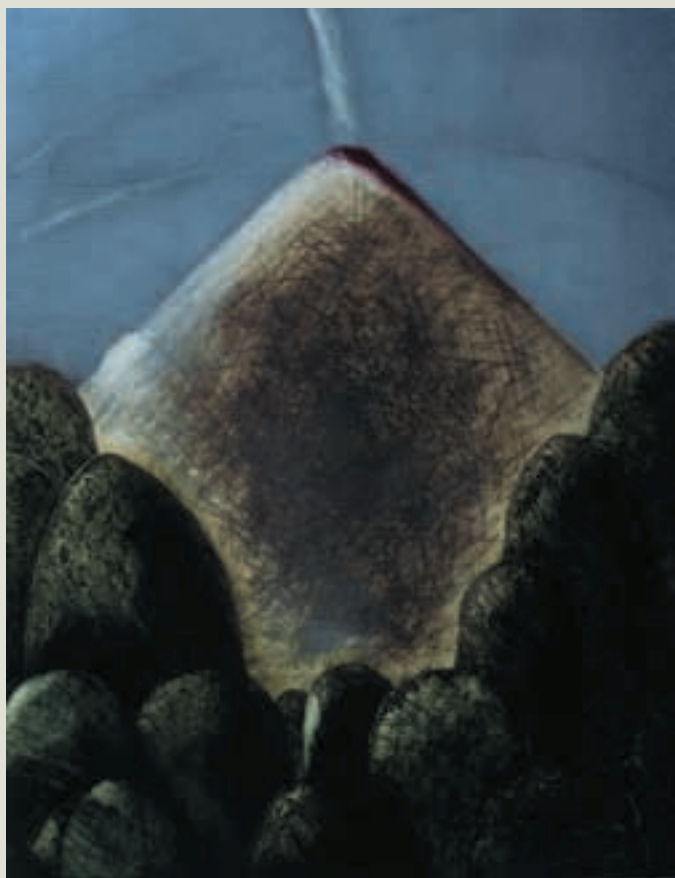
Los na loterii wygrałem, kiedy po dyplomie Halina Chrostowska zaproponowała mi asystenturę. W tamtym czasie pracowała z nią Barbara Dega-Komitowska. Popularność pracowni przerosła wtedy wszelkie normy i zdecydowano o naborze dodatkowej kadry pomocniczej. Po roku pracy ówczesny Kierownik Katedry Grafiki Warsztatowej prof. Andrzej Rudziński wezwał mnie do siebie i zadał kluczowe – jak to dziś widzę – pytanie: „Ty chyba lubisz tych studentów, synu?” Do męskiej młodzieży zwracał się per „synu”, a do dziewcząt mówił „smerdo” – być może w języku Romów. Nasz kierownik bowiem wychował się (podobno) w cygańskim taborze. Był kapitanem w AK, przeżył oflag, ale głównym jego środowiskiem, bez którego żyć nie mógł, była Akademia. Zmarł kilka miesięcy po przejściu na emeryturę... Uczelnia ma szczęście do entuzjastów!

Pora przejść do bieżących dni. Kilka wyróżników Pracowni Grafiki Warsztatowej próbowałem wcześniej wypunktować, o innych spróbuję mówić teraz. Przede wszystkim warto wypunktować, że nawet w odległych czasach „burzy i naporu” tutaj obowiązywała zasada: „To my jesteśmy dla studentów, a nie oni dla nas.” Wynika stąd podstawowa zasada przychylności. Zakładamy, że wszyscy przyszli do nas, mając czyste i szlachetne intencje, chcąc uczciwie i pięknie pokazać swoją wizję miejsca na ziemi, którą przecież każde pokolenie widzi inaczej. I ma do tego prawo. Sztuka ma się dobrze, kiedy dobrze mają się artyści: kiedy mogą wszystkie swoje problemy formy i treści eksponować jako podstawowe sprawy świata. To wysokie zadęcie wynika z doświadczeń, których dostarcza matematyka. Otóż cechą wszystkich dobrze zharmonizowanych dzieł sztuki jest równowaga. Taka sama, jak w równaniach matematycznych. Nie mamy jeszcze wystarczająco precyzyjnych narzędzi pomiarowych, ale rychny jest czas, kiedy będzie można „zważyć i zmierzyć” (oczywiście mam na myśli tylko formę) każdą kompozycję muzyczną, plastyczną, a nawet literacką. Po tej ostatniej trzeba obiecywać sobie najwięcej, bo w słowiańskiej części świata słowo waży najwięcej. Witold Gombrowicz przekonywał swych

przyjaciół na argentyńskiej plaży, że Słowianie są bardziej wrażliwi na słowo niż na obraz. Można o tym przeczytać w *Dziennikach*, i chyba to nie jest tylko pochwała własnego warsztatu. Wszyscy stykamy się z lekceważeniem artystów, ale wyjątek stanowią literaci. Dziś już tylko w Rosji wieczory poezji spędzają tłumy podobne do tych, które przyciągają koncerty rockowe w innych krajach; tylko tam dziewczyny piszczą z radości, gdy słyszą piękną grę słów. Nigdzie też nie nakłada się na pisarzy takich brzemion społecznych, jak w naszej części świata. O pozostałych twórczych profesjach pamięta się wtedy, gdy trzeba wykorzystać umiejętności do pilnej propagandy. A dowiedziono, że statystycznie obraz pozostaje w pamięci u 70 % widzów, podczas gdy tekst zatrzymuje w świadomości ledwie 17% czytelników...

Rozpowszechniona w Polsce marginalizacja artystów jest jakoś sprzeczna z naporem młodych ludzi, którzy co roku wybierają niepewny los, próbując dostać się na Akademię. Gdy zdawałem tutaj na studia, w Polsce mieliśmy dwie ASP, a na jedno miejsce chętnych było ponad 20 osób. Dziś co roku jest ich 6 do 7, i to mimo, iż mamy teraz aż 7 Akademii i ponad 20 kierunków plastycznych w innych uczelniach publicznych; jest jeszcze wiele szkół prywatnych – i jak tu mówić o nizu demograficznym! Co ich do nas sprowadza? Bo przecież nie magnes kariery. Najprostsze wydaje się wyjaśnienie, że jesteśmy normalnym, zdrowym społeczeństwem, w którym – jak w każdej innej wspólnocie – jest taki sam odsetek geniuszy i matotów, leni i pracowitych, zawistników i ludzi życzliwych. Mamy więc podobny procent osób wrażliwych estetycznie, które wiedzą, bądź czują, że tylko językiem plastycznym będą mogły w pełni wyrazić to, czego nie da się przetłumaczyć ani na słowa, ani na muzykę, ani na ruch. Przypuszczają pewnie, że znajdą tutaj zrozumienie i pomoc – bo przecież nie receptę na sztukę, która szczęśliwie nigdy nie powstanie. Będą wśród swoich, podobnie wrażliwych, porozumiewać się językiem hermetycznym, by podczas korekt słowami próbować zbliżyć się do istoty rzeczy.

Moje wybory podjęte w Gryfowie okazały się wyjątkowo trafne. Korekty Kobzdeja miały często smak poezji, a Chrostowska mówiła tak pięknym i wytwornym językiem, że zmuszała nas do dbałości już nie tylko o poprawność, ale wręcz o elegancję frazy. Obydwoje kochali literaturę i wiele



Rafał Strent, *Papiół*, akwaforta z akwaintą, 1987

czytali. Nasz kraj uchodził za „najweselszy barak w obozie socjalistycznym”, toteż dostęp do światowej beletrystyki, poezji i pozycji naukowych mieliśmy łatwiejszy niż sąsiedzi. U Kobzdeja poznałem Mrożka i Konwickiego, przyjaźnił się nie tylko z literaturą... Jego opowieści o przygodach życiowych po dziś dzień uchodzą za wzór gawędziarstwa. Słuchaliśmy ich namiętnie, żałując tylko, że nie można ich było zarejestrować. Bo może trudno w to uwierzyć, ale magnetofony wtedy ledwie raczkowały, zaś o dyktafonach nie mogli marzyć nawet funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa.

Od Chrostowskiej wyniosłem przekonanie o większej skuteczności pozytywnych bodźców. Zdarzało się, że student przynosił niedowarzony projekt, zrobiony na kolanie w dziesięć minut przed korektą. Ona mówiła wtedy: „Ach, co za świeży pomysł, jakie to zaskakujące”. Po czym następowała długa i rzetelna ocena, po której człowiek uczciwy (i na tyle inteligentny, by zrozumieć wyrafinowaną krytykę) nigdy więcej nie przychodził nieprzygotowany. Ten rodzaj propozycji w jej języku nosił nazwę „napiwek”.



W okresie największej popularności miewaliśmy w pracowni nawet 70 studentów z różnych wydziałów, a nadto stażystów i stypendystów. Comiesięczne przeglądy trwały więc od rana do nocy przez cały tydzień. Chrostowska unikała banałów i sztampy, każdą osobę traktowała odmiennie, starając się tak pomóc, aby nie dotknąć kształtującej się indywidualności. Kiedyś zdarzyło się, że po takim tygodniu wróciła do domu i odruchowo zaczęła pod kątem korekty analizować obraz telewizyjny: jej mąż właśnie oglądał mecz!

Pracownia zawsze obfitowała w rzesze cudzoziemców. Nienaganny francuski Haliny Chrostowskiej robił wrażenie nawet na studentach z tacińskiej strefy językowej. Liczne, jak na tamte czasy, podróże zagraniczne, które wraz z mężem odbywała statkami handlowymi (była taka forma turystyki), czyniły z niej obywatelkę świata i kosmopolitkę. To jest chyba kolejna prawidłowość tej pracowni: Skoczylas podróżował po Europie na miarę ówczesnych możliwości, Kulisiewicz był obieżyświatem, mimo znacznie trudniejszych warunków (za socjalizmu paszport należał do grupy dóbr najcenniejszych). Chrostowska opływała Afrykę, była w Japonii i na Kubie, Europę i kraje Maghrebu znała niemal jak swoje ulubione Bory Tucholskie.

Niżej podpisany też wykorzystuje okazje, by własny system wartości porównać z każdym innym. Na Wschodzie dotarłem do Mongolii, ubiegłe

lato spędziłem w zachodnich Stanach Zjednoczonych, a najdalej do domu, z dwunastogodzinną różnicą czasu, było mi z Wysp Hawajskich. Nie wszystkie podróże owocują artystycznie, w każdym razie nie tak bezpośrednio, jak to sobie wyobrażamy w odniesieniu do impresjonistów. Dotyczy to chyba także moich pracownianych antenatów. Wszyscy weryfikujemy własne systemy aksjologiczne, także te odnoszące się do zjawisk artystycznych. Warto pamiętać, że kultury wyrosłe na innym gruncie miewają zupełnie odmienne sposoby konstrukcji idei, struktur społecznych i rzeczy, a nasze przyzwyczajenia wcale nie muszą być wzorem dla wszystkich. Podróże uczą także pokory. Z drugiej strony pozwalają utwierdzać się w przekonaniu, że nasza własna osobowość może funkcjonować wśród ludzi na prawach partnerstwa, i tylko trzeba się starać, aby nie zginąć w tłumie, aby swoim językiem powiedzieć najpiękniej i najmądrzej to wszystko, czego w całym życiu dowiedzieliśmy się o świecie, o ludziach i o sobie. Do tego służy język, również ten plastyczny.

Następna wspólna cecha pracowni to skłonność do ogólnego oglądu rzeczy. Nazywam to skrzywieniem zawodowym właściwym każdemu artyście, a lepiej: każdemu twórcy. Wszyscy odruchowo porządkujemy, równoważymy, komponujemy. Nawet jeśli zdarzy się, że porywamy się na konkretny temat, to łatwiej nam o Danae, Wenus, Kobiętę, Figurę niż o konkretną Marysię.

Ta skłonność do uogólniania to także cecha kultury śródziemnomorskiej. Mimetyczne zdolności robią wrażenie, ale kiedy same stają się celem, wtedy miejsca na sztukę robi się mniej. *Danae, Portret* czy *Figura* pozwalają na zmysłowe radości, na twórczą swobodę, i nie kieltnają wyobraźni. Dają szansę refleksji – także oglądającemu partnerowi artysty, bez którego cały nasz trud byłby wiatrem w kominie...

I następną historyczną obserwacją: wszyscy w największej estymie mamy *genesis* sztuki, Koronę Stworzenia – kobietę. Dotyczy to nawet Haliny Chrostowskiej, której *Figury* należą do najtrafniejszych realizacji tego tematu w całej sztuce XX wieku. Pamiętam jej zachwyty kwitającymi młodymi ludźmi, ich dynamiką, kreatywnością i radością życia. Bo główny atut pracy w Akademii to ten najpiękniejszy wiek studentów, dziewcząt i chłopców. Identyczny pogląd miał również Aleksander Kobzdej: warto być nauczycielem akademickim! Warto jeszcze rozważyć wpływ historycznego czasu na nasze kariery artystyczne. Wszystkie życiorysy są uwikłane w polityczne okoliczności. Paroksyzmy i ostre zakręty dziejów jednych hartują, a innych wyrzucają na mielizny. Japońscy dziennikarze w połowie lat osiemdziesiątych pytali mnie na Nowym Świecie, o czym marzę. Odpowiedziałem, że chciałbym trochę pożyć w moim kraju, ale żeby nic się o nim na zewnątrz nie mówiło. Bo to by znaczyło, że to kraj normalny. Teraz niby jest na to szansa, ale nasi politycy mają zupełnie inne marzenia...

Władysław Skoczylas kształtował się w romantycznej tradycji, która ponad rzeczywistą wartość eksponowała naród. Brak niepodległości doskwierał i kolejne pokolenia w powstaniach porywały się na nierealne cele, wierząc że lekarstwem jest suwerenność, że we własnych rękach wszystko rozkwitnie, a ludzie będą dobrzy i uczciwi. Dlatego od artystów oczekiwano stylu narodowego, a twórcy podjęli to wyzwanie. Niektórzy, jak Skoczylas, z niezłym skutkiem plastycznym. Ale już wtedy, to trzeba pamiętać, pojawiali się artyści, którzy chcieli wiosną widzieć wiosnę, a nie Polskę...

Tadeusz Kulisiewicz z pozoru spełniał oczekiwania społeczne, do wojny kontynuując nurt narodowy. Potem jednak w przestępnych cyklach rysunków pokazał swój immanentny związek z kulturą antyczną i niezależność od dekretowanych politycznie zadań. Monumentalizm był mu domem, który wypełniał portretami dziewcząt i kobiet będących najbliższymi krewnymi greckich kariatyd. Warto mu było uprawiać swoisty polityczny eskapizm – te rysunki zawsze będą ważne!

Halina Chrostowska spośród nas trafiła na czas najgorszy. Przeżyła dwa totalitarne systemy, śmierć ojca i wielu bliskich, wytrzymała więzienie i liczne poniżenia. Zawsze jednak pamiętała, że jej obowiązkiem jest dawanie świadectwa poprzez pracę twórczą. Robiła to pięknie. Zawistnicy pamiętają jej socrealistyczne cykle grafik w rodzaju *Z PGR-u*, (*PGR* to – przypomnijmy – polski kołchoz, kollietkiwnoje choziajstwo) nie zauważając, jak pięknie były rysowane. Wrażliwa osoba nie mogła omijać nędzy ludzi, podobnej do cierpień w wojennej Warszawie.



Rafal Strent, *Zakazany owoc*, akwaforta z akwatintą, 1986



Rafal Strent, *Kamienny baldachim*, akwaforta z akwatintą, 1984

*Z PGR-u* to jej *Borinage*, to czułość Corota. Kiedy tylko zrobiło się normalniej, pokazała klasę w cyklach *Figur*, *Portretów* i wreszcie dramatyczny, fascynujący cykl pastelowych *Rąk*. Jednocześnie pamiętała o każdym, kto potrzebował pomocy. Pani Stasia, która sprzątała i gotowała rodzicom Chrostowskiej, a potem jej matce, została u niej „zatrudniona” do podobnych zajęć, choć posprzątać umiała już „tylko ryneczek”. Otrzymywała gażę, opłacano jej ubezpieczenie i przy każdej okazji obdarowywano prezentami, również dla wnusi – a po jej wyjściu Halina brała się za sprzątanie...

Polityczna skaza i dystans do systemu sprawiły, że profesurę tytularną uzyskała dopiero w 1981 roku, „za pierwszej Solidarności”. Proponowano jej potem złożenie wniosku o stanowisko profesora zwyczajnego, ale odparła: „Nie będę walczyć – teraz niech się wstydzi Polska”. Jej wychowankowie rozproszeni są dziś po całym świecie. Wielu z nich prowadzi zajęcia w uczelniach artystycznych, a w naszej Akademii można ich znaleźć na wszystkich wydziałach. Chyba więc miała życie spełnione...

Będąc blisko kresu kariery dydaktycznej patrzę wstecz i też nie znajduję wielu powodów do narzekań. Moi wychowankowie znaczą coraz wię-

cej w kulturze, radzą sobie na rynku artystycznym, słysząc o nich często i dobrze. Nigdy nie zabiegałem o wystawy, ale też nigdy ich nie odmawiałem – i stale dostaję propozycje pokazów w miejscach nobliwych, bądź osobliwych. Nadal nie odmawiam! Wierzę, że to co robię, gdzieś komuś bywa potrzebne. Wyobrażam sobie, że – jak Jan Geppert we Wrocławiu – kiedy zakończę miłą służbę społeczną, namaluję wiele obrazów i że będą one dobre. Pracownia jest na tyle w niezłej formie, że można ją spokojnie przekazać komuś młodszemu. Następcą powinien spełnić dwa warunki ciągłości historycznej: musi robić sztukę na wysokim poziomie i być przychylny studentom. Bo dla nich tu jesteśmy.

A co to wszystko może mieć wspólnego z problemami artystycznymi? Otóż może. Sztuka nie jest bowiem tylko ozdobą, bądź komentarzem do życia. Bywa również nim samym.

**Rafał Strent** – ur. w Łucku na Wołyniu. W roku 1972 ukończył studia na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP w pracowni prof. Aleksandra Kobzdeja (aneks z grafiki artystycznej u prof. Haliny Chrostowskiej). Obecnie profesor w macierzystej uczelni, członek Centralnej Komisji ds. Stopni i Tytułów, członek Państwowej Komisji Akredytacyjnej, członek kapituły Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida. Przewodniczący NSZZ Solidarność w warszawskiej ASP do roku 1990, w latach 1990-1996 dziekan Wydziału Grafiki ASP w Warszawie, w okresie 1999-2002 prezes Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków. Autor ponad 50 wystaw malarstwa, grafiki i rysunku w kraju i poza granicami, uczestnik ok. 300 wystaw zbiorowych, laureat nagród artystycznych m.in. w Luksemburgu (Musée 2000), Międzynarodowego Biennale Grafiki w Sofii, Międzynarodowego Grand Prix Sztuki Współczesnej w Monte Carlo, nagrody za działalność twórczą Ministra Kultury RP.



MIĘDZYNARODOWE  
TRIENNALE  
SZTUKI GRAFICZNYCH  
IM. I. KULISIEWICZA  
W WARSZAWIE

KULISIEWICZ  
INTERNATIONAL  
GRAPHIC ARTS  
TRIENNIAL  
IN WARSAW

# IMPRINT 2008

7-16 • XI •

Pałac Kultury i Nauki  
w Warszawie

Partnerzy medialni



www.imprint.asp.waw.pl

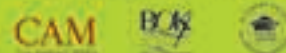
Organizator



Współorganizator



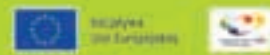
Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Polska Orkiestra Sinfonia Słowian



Partnerzy finansujący



Partnerzy





Łukasz Lewandowski

# SPOTKANIE

(3)

Wielu moich wybitnych kolegów próbowało podzielić się z widzami swoim aktorskim życiem, przemyśleniami o charakterze i specyfice poszukiwań zawodowych, refleksją nad istotą twórczości... Po prostu opowiedzieć o sobie, pisząc książki, opowiadania, eseje. Wielu teoretyków teatru również próbuje spojrzeć na specyfikę aktorskiego zawodu, uchwycić ją nowoczesnymi narzędziami. Chciałem zaproponować trochę inną drogę. Na kanwie zawodowych spotkań, korzystając z własnych odczuć, przemyśleń, wewnętrznych przeżyć, pragnąłem w swojej pracy doktorskiej (a tekst niniejszy jest jej fragmentem) skupić się na próbie opisanie relacji mistrza i ucznia. Ucznia uosabiającego młodość i mistrza uosabiającego boskość. Młodość, która nie zachwyca się sobą, a szuka pełni siebie i szuka przewodnika na drodze do twórczości. Boskość mistrza, który z odwagą i mocą ponosi konsekwencje swoich wyborów: mistrza, który rzeczywistości nie tylko widocznej i materialnej, potrafi się przeciwstawić swoją twórczością. Czym jest, to „coś”, co „przeżyło na równi z tym, co przyszło później” i co z tego może wynikać? Poszukiwanie i przemierzanie drogi to proces, w którym „wiedzieć coś jasnego nie można, albo jest niezwykle trudno”. Nie tylko więc Simiasz, Teajtet, ale wielu innych poszukuje drogowskazu. Tego, kto udzieli rady, pomocy. Poszukuje Akuszera. Ja również go poszukiwałem. Na drodze aktorskiej, z nadania, z samego charakteru pracy, takim prowadzącym, kapitanem statku, przewodnikiem w podróży jest reżyser. Koło fortuny pozwoliło mi „uczyć się pływać” pod komendą wielkich polskich reżyserów, wybitnych artystów. Pozwoliłem sobie dokonać ostrej selekcji i podzielić się pamięcią o trzech spotkaniach (poniżej drugie z nich). W sposób świadomy skoncentrowałem się na bardzo indywidualnej i osobistej relacji z owymi twórcami. Jakie argumenty zmusiły mnie do tego, by przyjąć tak prywatny ton? Liczę na to, że forma osobistego przekazu pozwoli spojrzeć nie tylko inaczej, ale także głębiej na tych, którzy są powołani by być przewodnikami i tych, którzy tego przewodnictwa potrzebują.

Uścisk dłoni. Pamiętam bijące ciepło, serdeczność, uśmiech i łagodny wysoki głos. Sala prób 4.27, Teatr Narodowy, białe ściany, matowy parkiet, stół, krzesła. Sala prób jest duża, w niej niewiele osób – cztery. Bezpieczeństwo. Spokój. Mój rozbiegany, nerwowy wzrok zapodział się. Pamiętam, że byłem kompletnie zaskoczony własną reakcją. Usiadłem zadziwiony i przepętniony jakąś energią. Reżyser w dużych, rogowych okularach, Małgorzata Dziewulska, Krzysztof Wakuliński i ja. Uroczyste rozpoczęcie próby. Pojawia się dyrektor Jerzy Grzegorzewski. Goście. Pamiętam, że przez prawie półtora miesiąca, nieustannie ktoś nas odwiedzał: tłumacze, przyjaciele z Wrocławia, scenograf, przyjaciel.

Nadszedł moment, o którym marzyłem. Trzy miesiące prób, które całkowicie mnie przemieniły. Odcisnęły tak głębokie piętno, że powrót pamięcią i próba opisanie spotkań z Jerzym Grzegorzewskim i Kazimierzem Dejmkim\* jest wypaczone perspektywą i przemianą po owym niespodziewanym zetknięciu się z Henrykiem Tomaszewskim. „Tekst życia” – tym był traktat *O teatrze marionetek* Heinricha von Kleista, na podstawie którego, Pan Henryk zbudował swój niepowtarzalny Wrocławski Teatr Pantomimy, i z którego, wg własnego scenariusza, postanowił stworzyć przedstawienie *Traktat o marionetkach* w 1999 w Teatrze Narodowym w Warszawie. Uśmiechał się i mówił, że jest to jego osobisty testament.

Zaglądam na pierwszą stronę mojego egzemplarza sztuki. Wracają natychmiast obrazy, tańcząca precyzyjna lalka i Krzysztof Wakuliński, Pan Henryk, Aleksander Sobiszewski i dziewczyny z baletu. Wracają pytania: o możliwość twórczości, o pragnienie stwarzania, o cierpienie i ból niemości, o powtarzalność, o sens, o zdeterminowaną egzystencję, o to skąd się wziął człowiek, o wolność, o intuicję... Otoczony wielkimi twórcami, sam, młody i bezradny, po raz pierwszy po ukończeniu szkoły musiałem sprostać przedziwnej i niepotykanej sytuacji: byłem pełnoprawnym współtwórcą, ktoś nie tylko zadawał mi pytania ważne, ale był autentycznie ciekawy, co myślę, jak rozumiem pewne sprawy. Każdą moją próbę ucieczki, lęku przed śmiałym i odważnym nazywaniem własnych myśli skrętnie wyłapywał albo Krzysztof, albo Pan Henryk. Każda pomyłka czy niedoróbka stawały się dla mnie „przyjemnością”, szansą, której nie chciałem zmarnować, a nie upokorzeniem lub karą. Ja, świadomy na tyle na ile mogę i umiem, odważny, myślący, pełen zapału i energii, ja wolny i twórczy, byłem reżyserowi potrzebny! Potrzebny, ot tak po ludzku, potrzebny naprawdę, potrzebny bez utraty czci, honoru. Ode mnie też coś zależało!

Były momenty, gdy nie umiałem sprostać tej relacji. Wracałem do siebie, uwikłanego w „grę” pomiędzy reżyserem i aktorem, w lęk przed bezbronnością: przed ryzykiem uczciwości i prostoty. Reżyser błyskawicznie to wyłapywał i przeproszał; szukał w sobie błędu, który jakoby miał mi przeszkadzać i utrudniać poszukiwania. Brzmi to jak



bajka, w którą trudno uwierzyć. Mnie zaś trudno było uwierzyć, że jestem w stanie sprostać powierzonymu zadaniu nie ze względu na rozmiar czy obiektywne trudności roli. Ale gdy do świata tak precyzyjnego i pełnego harmonii w formie i treści, wkrada się własny chaos, nieuporządkowanie, bylejakość, nieświadomość, to jest człowiekowi po prostu wstyd własnego nieuctwa. Okazuje się, że to niewielkie zadanie, które mi powierzono, traktowane jest jako niezbędne. Nie zamykało się to w formie deklaracji, ale w ogromie pracy, w walce o czystą myśl i umiejętną współpracę z „drugim” bohaterem traktatu. Pracowaliśmy z troską, zaangażowaniem, precyzją i powagą, w skupieniu odkrywaliśmy sens i istotę.

„Jakkolwiek przejrzyście wytłumaczył mi pan istotę swego paradoksu to jednak nigdy mnie pan nie przekona, że w mechanicznej marionetce ukrywa się więcej wdzięku, niż można go znaleźć w budowie ciała ludzkiego.” – Pan Henryk przerwał, zakasał rękawy, podszedł do mnie. Popatrzył mi w oczy i zapytał; czy byłoby możliwe, by ta kwestia wzbudziła we mnie takie emocje, bym zakończył ją ostrym tupnięciem [zademonstrował to tupnięcie] i chęcią urwania rozmowy, a nawet ucieczką, wycofaniem się, definitywnym zakończeniem spotkania z Panem C. (odejście, pauza, zatrzymanie i siadanie – wszystko to pokazał). Z mojego wyrazu twarzy reżyser wyczytał zdecydowaną niechęć, co do uwalniania emocji: w taki sposób i w tym miejscu. Poprosiłem, więc o zwolnienie mnie z realizacji tego pomysłu. Reżyser „zmartwiony” powrócił na widownię, ale oczywiście nie nalegał, ani się nie pogniewał. Moja niechęć była dla niego wystarczającym argumentem. Opowiadam o tym dlatego, że po dwóch tygodniach poszukiwań, prób w samotności, „przesypiania” uwag reżyserskich, nagle zrobiłem wszystko, o co prosił reżyser. Po próbie zapytał mnie, dlaczego zrobiłem to, co sugerował. Nie było innego rozwiązania, po prostu nie miałem wyboru, nie tylko z logicznego punktu widzenia, nie tylko dlatego, że sens, treść i kontekst pozwalały na taką interpretację, ale dlatego, że instrument ciała domagał się, by ową treść i sens wyrazić własnym językiem, w ten, a nie inny sposób. Reżyser miał absolutną rację i wiedział o Panu K. więcej niż aktor. W każdym przedstawieniu był to dla mnie moment trudny, pamięć niezgody i buntu była bardzo silna, a nie umiałem swojego prywatnego położenia, przełożyć na sytuację Pana K. Trik, proteza, z której wielokrotnie korzystałem (polegająca na płynnej obecności pomiędzy sobą, swoim prywatnym światem wewnętrznym a światem skonstruowanym, opartym wprawdzie na własnym organizmie, ale wymyślonym, okazywała się kompletnie nieskuteczna. Trudno było mi rozumieć i żyć pokorą. Ten jeden, krótki moment uświadamiał mi bardzo wyraziście, jak mało o sobie wiem. Nigdy nie słuchałem własnego ciała, nigdy nie chciałem go słuchać, więc nigdy nic nie słyszałem. Spotkałem kogoś, kto pozwolił mi zrozumieć bogactwo, sens i wartość, które są w każ-

dym z nas. Ciało wyraża nie tylko świat zmysłów, uczuć, ale przede wszystkim myśli. Ciało jest pełnoprawną intelektualną wypowiedzią. Ciałem wypowiadamy konkretne zdania, które również kończymy „kropką”! To było olśnienie: niechlujność, emocjonalność jako nadrzędna wartość – zastana dymna pustki wewnętrznej, bezmyślność lub bylejakość tego myślenia; wszystko to dotknęło mnie swoją oczywistością.

Kierunek budzenia się w człowieku emocji był mi wiadomym – impulsem pierwszym i podstawowym jest myśl. Im jest ona bardziej precyzyjna, tym wywołuje „prawdziwszy” stan emocjonalny. Pro-

*Traktat o marionetkach*, reż. H. Tomaszewski,  
Teatr Narodowy w Warszawie 1999,  
fot. S. Okołowicz, Archiwum Artystycznego  
Teatru Narodowego



blem pojawia się, gdy na tym założeniu poprzestajemy, gdy emocje przemieniamy w „prawdę”. Przychodzi mi na myśl Ouroboros – figura węża zjadającego własny ogon, emocja żyjąca własną emocją. Emocja jest ogromnie złudna, otumania, daje poczucie realności, dotknięcia czegoś istotnego. Kiedy pozwalamy jej zawładnąć nami, tracimy z oczu: jej podstawową rolę i źródło, z którego się narodziła. Myśl, intencja wymaga zaś swojego spełnienia, choćby tylko po to, by mogła się urodzić następna. Połączyć myśl, która rodzi stan emocjonalny; z ciałem, które jest narzędziem, instrumentem, przez który płynie myśl i w którym kończy, i które pozwala wyrazić się emocjom, ale nie pozwala na ich przewartościowywanie się.

Z dziwnych i tajemniczych (nie zanotowałem ich źródła) zapisków na teczce do egzemplarza:

„Pamiętać, że: tajemnica jest naturalnym elementem wiary. Poznanie tajemnicy pobudza moją uwagę, wskazuje mi kierunek, zachęca do podjęcia drogi, droga na pewno się urwie – ale tylko dlatego, by poza tą drogą na nowo i lepiej zrozumieć wszystko, śmiało pytać, bez lęku przed „karą”. Ojciec czy mistrz, którzy chcą widzieć swą kontynuację, w swoich następcach są zwykłymi egoistami – jak przewrotne jest moje życie. Muszę siedzieć i rozmyślać nad tym, czego ni-

*Traktat o marionetkach*, reż. H. Tomaszewski,  
Teatr Narodowy w Warszawie 1999,  
fot. S. Okołowicz, Archiwum Artystycznego  
Teatru Narodowego



gdy w życiu nie zaznałem. Prawdziwy ojciec (dla mnie to puste słowo) pragnie dla syna życia, które by odpowiadało jego dziecku i było lepsze niż jego własne życie. Prawdziwy mistrz jest szczęśliwy, gdy jego uczeń korzysta i rozwija się przy nim, a nawet, gdy go przewyższy i gdy w razie konieczności opowie się za prawdą przeciwko niemu” – to chyba A. Camus.

Opowieść o upadku Adama w Raju, posługując się językiem symbolicznym mówi, że człowiek został stworzony jako istota kontemplacyjna. Upadek w Raju był odpadnięciem od jedności. Z kontemplacyjnej wizji jedności człowiek popadł w mnogość, złożoność i rozproszenie aktywnej, „światowej” egzystencji. Odtąd człowiek stał się

całkowicie zależny od zewnętrznych i przypadkowych rzeczy, stał się wygnanym w świecie przedmiotów, a każdy z nich zdolny jest go zwięść i zniewolić. Człowiek musi powrócić do Raju. Musi odzyskać samego siebie, ocalić własną godność, odnaleźć utracony rozum, powrócić do swej prawdziwej tożsamości. Takim rozmowcom Pana Henryka z Małgorzatą Dziewulską, scenografem, tłumaczami i licznymi gośćmi, z zapartym tchem przysłuchiwałem się wraz z Krzysztofem. Jeśli człowiek po opuszczeniu Raju, jest zdeterminowany i bezwolny, czy nie jest lalką w rękach animującego, czy nie przypomina marionetki? Nie, wręcz przeciwnie. Bo jak to jest możliwe, że martwy przedmiot, którego poszczególne elementy są poruszane przez Niewidzialnego za pomocą sznurków, z taką gracją, wdziękiem, poruszają się w rytmicznym tańcu?

Każdy ruch ma swój wewnętrzny punkt ciężkości; wystarczy nim kierować, a reszta elementów reaguje zgodnie z zasadą wahadła. Gdy ruch punktu ciężkości przebiega po linii prostej, członki poruszają się po krzywej, a całość jest już w pewnym rodzaju poruszeniu, które podobne jest do tańca. Czy Niewidzialny, który porusza lalkę,

musi być tancerzem lub mieć pojęcie o pięknie tańca? Linia poruszania się punktu ciężkości nie jest zbyt skomplikowana, nie wymaga więc od animatora zbyt wielkiej umiejętności, ale z drugiej strony jest ona czymś „bardzo tajemniczym”. Tą linią podąża dusza Niewidzialnego. Można znaleźć przez wczucie się w punkt ciężkości, wczucie się w taniec. „Stosunek ruchów palców do ruchów wykonywanych przez lalkę jest dość mistyczny; taki jak liczby do jej logarytmu lub asymptoty do hiperboli.” Wielu wierzy, że ten ostatni rozłam z duchem zostanie w lalce pokonany i jej taniec będzie odbywał się całkowicie w sferach mechanicznych. Będzie to możliwe wtedy, gdy ktoś skonstruuje taką lalkę, za pomocą której będzie można wykonać taki taniec, jakiego żaden człowiek (nawet najbardziej utalentowany) nie będzie mógł wykonać.

Jakie są wymagania, które należałoby postawić przed konstruktorem? Potrzebne są proporcje, ruch, lekkość – tylko na wyższym poziomie i szczególnie naturalne rozmieszczenie punktów ciężkości. „Jaką przewagę miałaby taka lalka nad żywym tancerzem? Nie będzie się wdzięczyła. „Wdzięczenie pojawia się wówczas, kiedy dusza [vis motrix] znajduje się w jakimkolwiek innym punkcie ciała niż punkt ciężkości ruchu. Ponieważ Niewidzialny za pomocą sznurka ma w swej władzy tylko ten jeden punkt, wszystkie pozostałe członki są martwe, są jedynie wahadłami i podlegają tylko prawu ciężenia; jest to wyborna cecha, której próżno szukać u większości tancerzy.” Od momentu spożycia owocu z drzewa świadomości ułomności człowieka są nie do uniknięcia. „A ponadto, lalki są antygravitacyjne. Nieznana jest im bezwładność materii, ta najbardziej przeciwna tańcowi właściwość, ponieważ siła, która je unosi jest większa niż ta, która je wiąże z ziemią”. Ziemia jest potrzebna lalkom jedynie by ją muskać (jak elfom), człowiekowi by się wesprzeć i odpocząć, a to tańcem nie jest. Człowiek nie może osiągnąć poziomu lalki. „Tylko Bóg mógłby w tej dziedzinie mierzyć się z materią i to jest właśnie ten punkt, gdzie oba końce kulistego świata wzajemnie się spotykają.” Gdy człowiek utracił swój raj niewinności, po mimo wielu prób i usiłowań nigdy go nie odnalazł. Wdzięk ruchu powróci, kiedy poznanie niejako przejdzie przez nieskończoność; a więc pojawi się ono w sposób najczystszy w tym ciele ludzkim, które albo w ogóle nie posiada świadomości, albo ma świadomość nieograniczoną, tak jak w lalce lub Bogu. „Przeto by powrócić do stanu niewinności, musimy znowu zacząć pożywać owoców z drzewa poznania.”

Gdy nadszedł moment pracy nad sceną, w której Pan C. opowiada Panu K. swoją historię – spotkanie z małpą, by na tym przykładzie ukazać moc natury, siłę instynktu, spontaniczność, refleks i doskonałość świata zwierzęcego, Pan Henryk pokazał nam swoje drugie oblicze. Wiedzieliśmy, że rolę małpy powierzył swojemu najzdolniejszemu obecnie uczniowi Aleksandrowi Sobiszewskiemu. W momencie, gdy Alek wszedł na pró-

bę, reżyser stał się surowy, apodyktyczny, wręcz bezwzględny. Alek błyskawicznie przejął inicjatywę i rozpoczął prezentację sześciu gatunków małp, które wydały mu się godne uwagi: ich sposobów poruszania się, szczególnych gestów, temperamentu, charakteru. Nagle jedna po drugiej, po scenie przy Wierzbowej biegały różne małpy. Siedzieliśmy z Krzysztofem na widowni i trudno było uwierzyć, że można z człowieka w sekundę stać się małpą: gorylem, szympansem, orangutaniem itd. Na te fenomenalne wyczyny Pan Henryk spoglądał z dużym dystansem. Prosił o nowe wersje, o powtórzenie pewnych sekwencji lub „odgrywanie” poszczególnych gatunków raz jeszcze. Złitował się dopiero, gdy było wiadomo, że żadna z małp nie wykona już nawet ruchu ręką. Reżyser był zadowolony, ale nie padło to z Jego ust. Pozostawał dalej w postawie, która była dla mnie kompletnym zaskoczeniem. Alek bezdyskusyjnie wykonywał każde polecenie, powtarzał sekwencje ruchowe, biegał, skakał, w ułamku sekundy przemieniał się. To, co zaprezentował, było owocem kilkumiesięcznego siedzenia w zoo, godzinom wpatrywania się w zwierzęta, by zrozumieć ich mentalność.

„Mistrz i uczeń” – przemknęło mi wtedy przez głowę i po raz pierwszy zacząłem zazdrościć i tęsknić. Łagodny, miły i spokojny Pan Henryk przemienił się w surowego, wymagającego, apodyktycznego. Ale do dziś słyszę jego uwagi i zalecenia skierowane do Alka, i dopiero dziś rozumiem, dlaczego była to praktycznie jedyna próba tej sceny. Kolejne były potrzebne już tylko aktorom dramatycznym, „Małpa” na następnej próbie praktycznie nie dostała żadnej uwagi. Wszystko było tak, jak chciał reżyser. A On wiedział, co Mu jest potrzebne, czego szuka i jak. Jeżeli odkryłem w sobie tęsknotę, to nie za surowością i apodyktycznością, ale za osobowością, dialogiczną relacją. Relacją, dzięki której będę mógł rozumieć, kim jestem, jakie pokłady możliwości kryję w sobie, w jakich momentach jestem bezmyślny, co jest jeszcze do odkrycia, gdzie są granice kolejnych horyzontów. Moment, w którym „wyruszał” zza reżyserskiego stolika: podwinięcie rękawów (przeważnie swetra), zdjęcie okularów i spokojne przekroczenie tej „magicznej granicy” widowni i sceny. Zafascynowany, wgapiłem się w Niego. Był natchniony lub szukał natchnienia, intensywny, skupiony i ogromnie skoncentrowany, a ponieważ zanim to „coś” powiedział, wszystko „przepuszczał” przez ciało – można Go było „zobaczyć” poszukującego. Na własne oczy mogłem podejrzeć, jak rodzi się myśl, jakie wątpliwości, strach i niepewność temu towarzyszą. Był tak pochłonięty problemem, że wszystko inne było podporządkowane pragnieniu odkrycia. Czy szukał tej odpowiedzi w sobie, czy nie tylko? Nie tylko! Jestem tego pewien. A gdzie jest mój punkt ciężkości? Czy reszta moich członków poruszona przez ten jeden centralny punkt, żyje zgodnie z zasadą wahałki? Czy umiem oddać siebie samego do dyspozycji Niewidzialnego? Nie, nie umiem!



Jestem chłopcem wyciągającym sobie cierń ze stopy. Chłopcem, któremu ktoś mimowolnie zwrócił uwagę. Straciłem obraz samego siebie i opuściłem swój „raj niewinności”. Całymi dniami stoję przed lustrem i próbuję wrócić do utraconej „naturalności”. Jestem zaplątany w niewidoczną sieć, która pęta swobodę moich ruchów, myśli i uczuć. Odwracam się od świadomości, chcę uciec przed jej siłą. Chowam się, wracam do znanego, do obrazu pamięci, który jest już przede mną zamknięty, który jest już martwą naturą. Pozostaje mi albo absolutny brak świadomości, albo decyzja by zacząć „pożywać” jej owoce. By świadomie narodzić się na nowo, dalej poszukiwać siebie lub poddać się własnemu punktowi ciężkości. Kiedy nadejdzie dzień, gdy Niewidzialny odetnie mnie od siebie, czy będą to moje narodziny, czy moja śmierć? Pojawiają się nożyce. Nożyce odcinają nitki łączące Niewidzialnego z marionetką. Lalka bezwładnie upada.

Być może wizja relacji początkującego, poszukującego aktora z doświadczonym aktorem mistrzem jest wizją idealistyczną, nierealną. Być może jest ona kompletnie bezużyteczna. Być może to, co dzieje się obecnie w polskim aktorstwie jest prawdziwym obrazem, zbliżonym do uczciwej wersji, opartej na ostrej konkurencji, w rytm „show biznesu”. Być może nie ma nic zdroźnego w kreowanym medialnie obrazie polskiego aktora. Być może mój niezdrowy, fałszywy, roszczeniowy stosunek i brak inteligencji nie pozwalają mi odnaleźć radości i sensu bycia aktorem w tej wersji. Być aktorem dziś w Polsce? Być może po prostu nie powinienem nim być. Być może.

\* Patrz – poprzednie numery „Aspiracji”.

Krzysztof Wakuliński w *Traktacie o marionetkach*, reż. H. Tomaszewski, Teatr Narodowy w Warszawie 1999, fot. S. Okołowicz, Archiwum Artystycznego Teatru Narodowego

**Łukasz Lewandowski** – gdańszczanin z urodzenia, aktor. Akademię Teatralną ukończył w 1998 r., w latach 1997–2005 aktor Teatru Narodowego w Warszawie. Obecnie jest wykładowcą na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej.

Christa Ludwig

# DŹWIĘK DUSZY\*

„Wam jest lżej,  
Mnie za ciężko,  
Gdy w moje ręce  
składacie zbyt  
wielki honor.”

Richard Wagner,  
*Śpiewacy norymberscy*

Z niezmierną radością i wdzięcznością przyjmuję to wyróżnienie i serdecznie za nie dziękuję. Jako 11-letnia Austriaczka o niemieckim pochodzeniu byłam świadkiem tego, jak Niemcy zburzyli Polskę. Kiedy po raz pierwszy przyjechałam do Warszawy na Festiwal Beethovenowski i zaproszenie Pani Elżbiety Pendereckiej, zobaczyłam pięknie odbudowany rynek. Z bólem zrozumiałam wtedy, jak wielką winę i odpowiedzialność ponosi pokolenie mojego ojca za to, co wydarzyło się podczas II wojny światowej i wstydę się tego. Polska zawsze wiele cierpiała wskutek różnych wojen i niesprawiedliwości politycznej. Niemniej jednak, pełna wielkiego podziwu i wdzięczności, wspomnieć muszę najznakomitszego Polaka – papieża Jana Pawła II – Karola Wojtyłę. Dzięki Jego niezwyklej pomocy wielu ludzi w Polsce odzyskało wówczas wolność. Gdyby politycy tego świata byli orkiestrą, słyszelibyśmy kakofonię. Właściwy dźwięk to harmonia, pokój, zaś śpiew – to miłość. Głos ludzki jest niewątpliwie najwspanialszym z istniejących instrumentów, ponieważ wyptywa z nas samych: Orfeusz potrafił swym śpiewem poruszyć nawet bogów, by uwolnić Eurydykę z królestwa zmarłych! Śpiew, który nie jest przepełniony miłością i duchem, jest pusty – jest dźwiękiem pozbawionym duszy. Dźwięk rozbrzmiewa w naszym oddechu i powinien biec

w górę – jak mawiał Teilhard de Chardin – aż do punktu, gdzie chciałoby się powiedzieć NIE. Ten sposób myślenia i zajmowania się śpiewem to prawdziwie filozoficzna kwestia. Pojmuje się ją dopiero w pewnym wieku i na pewnym etapie dojrzałości, po przejściu przez szereg doświadczeń życiowych. Dlatego też w śpiewie prawidłowa technika ma kluczowe znaczenie i można śpiewać dopiero po jej opanowaniu. Jest to szczególnie ważne w przypadku pieśni, których słowa tworzyli wielcy artyści. Wyrażanie znaczenia słów pieśni za pomocą dźwięków to sekret dobrego śpiewania. Tekst winien być śpiewany, a muzyka – mówiona. Aby osiągnąć w tym biegłość, trzeba włożyć w to ogromną ilość pracy, ale fantastycznej pracy. Będąc nauczycielem można jedynie nakierowy-



Po wręczeniu dyplomu doktora honoris causa z rektorem AMFC, prof. Stanisławem Moryto



Christa Ludwig słuchająca laudacji

wać i popychać, ale rozwój studentów zależy od ich talentu. Jest to praca delikatnej natury, która wymaga również pewnego talentu psychologicznego, by student nie utracił wiary w siebie. Aby z wdzięcznością móc cieszyć się zaszczytem, który jest dzisiaj moim udziałem, chciałabym spróbować przekazać w przyszłość tę wiedzę, ponieważ dobry nauczyciel może poprzez pracę przekazać doświadczenie jedynie z pomocą siły wyższej.

tłum. Karolina Karaszewska

\* Wystąpienie maestro Christy Ludwig w dniu 18 marca 2008 roku z okazji nadania jej doktoratu honoris causa Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Tytuł pochodzi od redakcji.

# Wam jest lżej, mnie za ciężko...

## Honorowy doktorat dla Christy Ludwig



Obraz w prezencie od prof. Stanisława Baja z ASP

Niespełna miesiąc po uroczystości związanej z nadaniem doktoratu honoris causa profesorowi Synn Illhi podobny zaszczyt spotkał niezwykle gościa 12. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. 18 marca 2008 Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie przyznała doktorat honoris causa światowej sławy śpiewaczce – Christy Ludwig.

Słuszności wyboru kandydata na honorowego doktora dowodził w wygłoszonej laudacji promotor nadania tytułu – prof. Włodzimierz Zalewski. Zarówno on w przemówieniu, jak i recenzenci, w swych tekstach, przytaczali pozycje repertuarowe, role i nagrania artystki, które świadczą o wadze jej dokonań w dziedzinie sztuki wokalne.

Christa Ludwig, interpretująca głównie partie mezzosopranowe (w późniejszym okresie także te przeznaczone dla sopranu dramatycznego) ma w swoim dorobku 24 albumy operowe (partie w całościowych nagraniach oper), 8 albumów pieśniarskich i oratoryjnych, w tym wiele nagradzanych prestiżowymi odznaczeniami. Trudno

bez uznania czytać listę partnerów scenicznych i nagraniowych artystki, wśród których byli: Maria Callas, Elisabeth Schwarzkopf, Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Jessie Norman, Nicolai Ghiaurov, Dietrich Fischer-Diskau i wielu innych światowej sławy śpiewaków. Współpraca z najlepszymi dyrygentami (m.in. Karl Böhm, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Otto Klemperer, Georg Solti, Seiji Ozawa, Wolfgang Sawalisch czy Zubin Mehta) z pewnością przyczyniła się do poszerzenia horyzontów artystycznych Christy Ludwig i do tworzenia wykonań na najwyższym poziomie.

Pochwała wielkości uhonorowanej śpiewaczki poparta była nie tylko słowem i liczbą. Władze Akademii przygotowały dla zebranych miłą niespodziankę, odtworzono fragmenty ról i koncertów z udziałem Christy Ludwig, pochodzące z różnych etapów jej kariery. Dzięki uprzejmości pani Cornellii Much, która udostępniła nagrania Christy Ludwig, obejrzelśmy śpiewaczkę w *Ariadnie na Naksos* Ryszarda Straussa (1962, Staatstheater Wiesbaden), *Così fan tutte* W.A. Mozarta (Wiener Philharmoniker), *Kawalerze Srebrnej Róży* R. Straussa (Opera Paryska). Pokazano także fragmenty dwóch koncertów: z pieśniami Mahlera w Filharmonii Wiedeńskiej (1992) i z urodzinowego koncertu Leonarda Bernsteina w Tanglewood w 1988 roku, gdzie artystka zaprezentowała się w repertuarze operetkowym. Żywa muzyka

i prawdziwy teatr były najlepszym świadectwem i dowodem na artyzm oraz wielki profesjonalizm Christy Ludwig.

O randze artystki przekonać się mogli także słuchacze sobotniego koncertu w Teatrze Wielkim, gdzie Ludwig wystąpiła w roli narratora podczas wykonania *Gurrelieder* Arnolda Schönberga. Obecna na scenach koncertowych i operowych od 1946 roku (debiut we Frankfurcie w roli Orlovskiego w *Zemście nietoperza*), zakończyła karierę wokalną w 1994 r., jednak nie pożegnała się ze sceną na zawsze – nadal występuje (jej melorecytowana partia w *Gurrelieder* to prawdziwy majstersztyk), a także dzieli się swoim doświadczeniem z młodszymi muzykami (była konsultantem artystycznym, gdy przygotowywano wykonanie koncertowe komedii heroicznej *Lodoiska* Luigi Cherubiniego na tegoroczny Festiwal Beethovenowski).

Odbierając doktorat honoris causa z rąk rektora Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Christa Ludwig zacytowała *Śpiewaków Norymberskich* Wagnera: „Wam jest lżej, mnie za ciężko, gdy w moje ręce wkładacie zbyt wielki honor”. Pięknie jest słyszeć, że można pozostać skromnym, naturalnym i wrażliwym na ludzkie sprawy, będąc sławnym i rozpoznawanym na całym świecie.

Lilianna Krych

## Dorota Kowalkowska

Początek lata to czas, kiedy polska oraz światowa mapa imprez kulturalnych wypełnia się po brzegi. Właściwie trudno wskazać obszar, który nie podlegałby artystycznej animacji, oddany we władanie licznie organizowanych festiwali i przeglądów sztuki. W Polsce machina festiwalowa większości dziedzin sztuki działa całorocznie.

Dla jednej z nich, w ostatnich latach rozwijającej się wyjątkowo prężnie, czerwiec i lipiec jest porą znacznego ożywienia.<sup>1</sup> Mowa o teatrze tańca,

dla widowni którego festiwale to najbardziej dostępna scena. Niewielka ilość stałych teatrów tańca i efemeryczna sezonowość wielu inicjatyw, szczególnie odczuwalna jest w stolicy kraju.

W liczącej blisko dwa miliony mieszkańców Warszawie, poza zespołem Teatru Wielkiego, istnieje tylko jeden taki instytucjonalny teatr. To działający przy Scenie Współczesnej w Starej Prochowni Teatr Tańca Zawierowania, organizator odbywającego się od czterech lat Festiwalu

Teatrów Tańca Europy Środkowej Zawierowania.

Sam festiwal, jako owocująca licznymi projektami zagranicznymi autoklamera zespołu, jest zjawiskiem godnym bliższej uwagi.



Festiwal Zawierowania został powołany do życia w 2005 roku przez Włodzimierza Kaczkowskiego<sup>2</sup> i Elwirę Piorun<sup>3</sup> – szefów Teatru Tańca Zawierowania, z którym dzieli nazwę. Impreza od początku miała na celu prezentację teatrów Europy Środkowej, stworzenie możliwości ich konfrontacji i wymiany wpływów. Właśnie porównywalna kondycja tej dziedziny sztuki w centrum Europy, doprowadziła cztery lata temu do spotkania grup z Polski, Czech, Słowacji i Węgier. To skromne grono powiększyło się rok później o gości z Białorusi (Studio Tańca z Witebska), a nawet wyszło poza ramy europejskie – w programie pojawił się kanadyjsko-polski W&M Physical Theatre.

Trzecia edycja Zawierowań przyniosła dwa razy więcej spektakli niż w roku poprzednim i stała się krokiem w stronę Europy Zachodniej. Obok teatrów polskich (Zawierowania, Kielecki Teatr Tańca, Atelier Polskiego Teatru Tańca), dwóch węgierskich (SIN, L1), można było zobaczyć zespół Da Motus ze Szwajcarii, Larumbe Danza z Hiszpanii i niemiecki monodram teatru Mouvoir Beautiful me, wyreżyserowany przez jedną z najciekawszych europejskich choreografek młodego pokolenia – Stephanie Thiersch. Ta odsłona wy-



Larumbe Danza, *Błękit albo rytm życia*

znaczyła hermetycznemu z założenia przeglądowi nowe kierunki poszukiwań, unaoczniając potrzebę konfrontacji z wysoko rozwiniętymi ośrodkami Europy Zachodniej, gdzie status teatru tańca i sztuki tanecznej, wspieranych przez politykę kulturalną, jest zupełnie inny niż w krajach europejskiego Środka i Wschodu. Różna jest także artystyczna świadomość teatru tańca, który w Polsce, jeśli nie zmierza w stronę eksperymentowania z fizycznością i nie podąża za najnowszymi osiągnięciami gatunku, przywiązany jest do liniowej narracji ruchowej, konstruującej najczęściej opowieści o emocjach i domagającej się psychologicznej deszyfracji. Przykładem takiego ukierunkowania jest twórczość samych organizatorów.

pejskich. Ich obecność, wspierana przez Instytut Cervantesa i władze Madrytu, była częścią objazdowego programu grup prezentujących swoje spektakle w stolicach Europy. Po raz drugi Zawirowania odwiedził zespół Larumbe Danza, który podjął współpracę nad projektem tanecznym do muzyki Chopina, pierwsze efekty tego *work in progress* można było obejrzeć podczas ostatnich dni festiwalu.

Nie to jest jednak najważniejsze, ale doświadczenie różnorodności hiszpańskiego teatru tańca – z jednej strony wyrazistej ekspresji i wysokiej temperatury ruchu, intensywnego języka tańca, czerpiącego nie tylko ze słownika flamenco. Widownia zobaczyła cztery spektakle, utrzymane w zupełnie różnych stylistykach, podejmujące odmienne tematy, posługujące się rozległym wachlarzem środków. Można było więc obejrzeć teatr tańca w jego tradycyjnym wydaniu – opowiadający linearną historię, etiudowy i naszpikowany dosadnymi symbolami spektakl *Onions* zespołu Los-

# ZAWIROWANIA

1

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca *Ciało/Umysł*, Warszawa, 6–15.06.2008; Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego i Festiwal Sztuki Tanecznej [org. Śląski Teatr Tańca], Bytom, 29.06–12.07.2008; Forum Tańca Współczesnego, Lublin, 8–11.07.2008.

2

Włodzimierz Kaczkowski jest absolwentem wiedzy o teatrze i reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej, zrealizował 30 własnych reżyserii. Jest autorem scenariuszy dla teatru tańca (począwszy od *Nienasyceń* w Operze Narodowej po produkcje Starej Prochoffni), organizatorem przeglądu dramatów współczesnych w Starej Prochoffni, szefuje Fundacji Scena Współczesna.

3

Elwira Piorun jest absolwentką warszawskiej szkoły baletowej i pedagogiki tańca w Akademii Muzycznej w Warszawie. Długoletnia solistka warszawskiej Opery Narodowej. Osiem lat pracowała w Niemczech, by po powrocie tańczyć i uczyć tańca, m.in. w Polskim Teatrze Tańca. Tworzy choreografie w Teatrze Tańca Zawirowania.

W roku bieżącym *Zawirowania* podzielone zostały na dwa panele, z których pierwszy – *Madryt tańczy w Warszawie*, w całości poświęcono teatrom hiszpańskim, a drugi stanowił tradycyjny przegląd najnowszych przedstawień, m.in. z Węgier, Słowacji, Czech, Rosji, Niemiec. Od początku zainteresowanie widzów wzbudzała decyzja włączenia teatrów hiszpańskich do spotkań środkowoeuro-



Mouvoir, *Cactus Bar*



DOT 504, *Holdin fast*

pedae Danza lub niezwykle surowy, podlegający odbiorowi czysto zmysłowemu obraz operujący nagim ciałem jako rodzajem organicznej materii – *Spojrzenie ryby* Daniela Abreu. Ciekawą propozycją okazał się spektakl *Śmierć jest nagrodą* w wykonaniu Provisional Danza. Inspirowane twórczością Edwarda Hoppera przedstawienie zanegowało psychologizm tworzących się w ruchu relacji między bohaterami, którzy, wraz z innymi obiektami, zaistnieli w spektaklu jako cytaty obrazów malarza. Transpozycja postaci z martwej

przestrzeni w obszar ożywiony ruchem zmieniała ich zależność. Ze spektaklu zmierzającego ku całkowitej estetyzacji, w wyniku rodzących się w kontakcie fizycznym zbliżeń i nierzadko synchronizującej choreografii, powstał obraz nasycony emocjami.

Pewnej dezorientacji, zwłaszcza repertuarowej, mogli doświadczyć widzowie spektaklu *Błękit albo rytm życia* zespołu Larumbe Danza. Grupa zaprezentowała przedstawienie przeznaczone dla dzieci, ale podejmujące sprawy świata dorosłych. W eksplorującym nad miarę efekty multimedialne spektaklu (zastępujących ruch), opowiadało językiem przeznaczonym dla przedszkolaków o problemach „człowieka ery ponowoczesnej” i potrzebie powrotu do natury (wolności radosnego tańca). Trudno stwierdzić, do kogo kierowane było przedstawienie, bo zdaje się, że nie do dorosłej widowni Zawirowań. O obecności tego widowiska zdecydować musiała polityka festiwalu, którego organizatorzy podjęli współpracę z La-

ka od eksperymentów fizycznych, penetrowania możliwości ciała, eksploracji najnowszych technik tańca współczesnego czy zgłębiania czystej formy ruchu. Włodzimierz Kaczkowski, główny selekcjoner spektakli, wybiera produkcje „w których teatr tańca jest bliższy teatrowi”. Mimo posługiwania się głównie słownictwem z zakresu ruchu i wizualności, chodzi o bliskość z teatrem dramatycznym.

Stąd obecność przedstawień silnie inspirowanych literaturą, których język (ze swoim rytmem, strukturą czy znaczeniem) wywiedziony zostaje ze słowa pisanego, bądź słowo używane w spektaklu staje się jego komponentem, równoważnym z innymi środkami wyrazu. W tym roku spekta-



Provisional Danza, *Śmierć jest nagrodą*

rumbe nad wspomnianym już projektem *Chopin Ambiente*. Efekt w postaci spektaklu warszawska publiczność ma zobaczyć jeszcze jesienią bieżącego roku.

O ile dla teatrów hiszpańskich można znaleźć oczywisty klucz doboru – miejsce pochodzenia, o tyle selekcja spektakli drugiego panelu dokonała się według mniej jasnych kryteriów. Domeną niemal wszystkich prezentacji, spełniającą założenia organizatorów, jest intensywna taneczność przedstawień (przy rozróżnieniu tańca od ruchu). Tym zaś, co stanowi o specyfice Zawirowań w stosunku do innych festiwali koncentrujących przedstawicieli sztuki tanecznej, jest jego teatralność. W przeciwieństwie do poprzedzającego go o kilka dni festiwalu *Ciało / Umysł* (którego pomysłodawczynią i organizatorką jest Edyta Kozak), przegląd organizowany przez Prochoffnię ucie-

kle o literackiej proweniencji pokazały teatry SIN z Budapesztu oraz DOT 504 z Pragi. Węgierskie przedstawienie *Biblioteka Brankovicia*, inspirowane postmodernistyczną powieścią Milorda Pavicia *Słownik Chazarów*, w swojej rwanej strukturze, wielości rozproszonych obrazów i niedostępności językowej, okazało się chybionym strzałem organizatorów.

Inaczej było z czeskim spektaklem *Holdin' fast*, subtelnie czerpiącym z *Nieznośnej lekkości bytu* Milana Kundery. Książka stała się twórczym impulsem do wykreowania własnego języka, którego bazą, istotą i bohaterem jest taniec. Czesi pokazali też pełen dowcipu i ironii stosunek do cielesności, stanowiącej jednocześnie źródło zabawy, przyjemności oraz bólu. Doświadczenie zmysłowe i emocjonalne zostało przeniesione na teren ludzkiego ciała, które może pojawiać się i znikać, wydawać dźwięki i milczeć, być blisko innych ciał lub samo.

Do literatury sięgnął też duet *Iguan Dance* z Petersburga. Bawiąc się tekstami Puszkina i muzyką Czajkowskiego, stworzył pastisz tańca klasycznego, nieustannie traktowanego przez władze Rosji jako etykieta siły i piękna imperialistycznego państwa.



Repertuar *Zawirowań* pokazuje pewną wspólnotę wybranych spektakli. Dla większości z nich ciało i ruch to medium, przekaznik historii, narzędzie opowieści. Dlatego też trudno spotkać na festiwalu prezentacje, które koncentrowałyby się na wskazywaniu możliwości ludzkiego ciała jako ciała, na wydobywaniu tańca z tańca, na analizowaniu ruchu. Na *Zawirowaniach* ciało opowiada o emocjach, operując estetycznymi układami choreograficznymi, imponującymi sprawnością tancerzy (Losdedae, T.T. Zawirowania), głosi manifesty przeciw agresji (happening Rominy de Novellis z Włoch), spełnia rolę części żywej kompozycji (Provinzial Danza).

Jeżeli już mówi, to ważniejszy od treści i sposobu jest cel wypowiedzi. To zadanie najciekawiej w tym roku, obok wspomnianego DOT 504, zrealizował zespół Mouvoir w spektaklu *Cactus Bar*, wyreżyserowanym przez Stephanie Thiersch. Choreografka, zazwyczaj używająca do swych przedstawień różnych środków, od tańca, przez

ca z całej Polski najchętniej uczestniczą w bytomskiej Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej, który, poza szerokim wyborem przyjezdnych teatrów z całego świata, posiada bardzo dobrą promocję.

*Zawirowania* to nie tylko możliwość zobaczenia w stolicy efektów pracy teatrów tańca, których zasięg nawet w rodzimych ośrodkach jest niewielki, ale błyskotliwa promocja Teatru Tańca Zawirowania. Dopełnieniem samego przeglądu są warsztaty dla amatorów i profesjonalistów, prowadzone przez wybitnych choreografów europejskich (paradoksalnie, w Warszawie możliwość rzadko spotykana). Czerwcowe imprezy pokazują, jak bardzo organizatorom zależy nie tylko na posze-



Compagnie Trajectoire, *Puis-je?*



Losdedae Danza, *Onions*



Compaigna DENOMA, *Dzień Świętej Barbary*

multimedia, po muzykę na żywo, stworzyła przejmujące widowisko, którego miejscem, a jednocześnie, przesyconym erotyką światem bohaterów, staje się klub nocny. Tu spotykają się ludzka samotność, seksualne żądze i paranoje. Niemiecki spektakl, swoją nowoczesnością, odwagą języka, działaniem na granicy (bezpieczeństwa, wulgarności, estetycznej normy), stwarza nową jakość i wyróżnia się na tle repertuaru festiwalu *Zawirowania*.

Jakkolwiek pretensjonalnie może to zabrzmieć, dla wielu spektakli Europy Środkowej Mouvoir (jako przykład świetnie rozwiniętego teatru niemieckiego) jest „zachodnim zwierciadłem”, które odbija problemy teatrów tańca z centrum kontynentu. I dlatego obecność zespołów zachodnich, służąca porównawczej konfrontacji, wyciąganiu wniosków dla własnego rozwoju oraz śledzeniu drogi najnowocześniejszego teatru tańca, była warszawskiemu festiwalowi tak bardzo potrzebna. Aż szkoda, że jego zasięg jest lokalny i trudno spotkać widzów spoza Mazowsza. Fani teatru tań-

czania doświadczeń własnych (projekty współpracy z Madrytem, Rzymem, Pragą, Moskwą), ale też na uwidocznieniu obecności tej dziedziny twórczości w Warszawie. Rozwój festiwalu (marketingowy i artystyczny) napawa optymizmem, dlatego *Zawirowania* w przyszłości mają szansę pozostać nazwą grupy i imprezy, a nie określeniem sytuacji teatru tańca w Polsce.

**Dorota Kowalkowska** – studentka III roku Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej. Recenzentka współpracująca z portalem „e-teatr” w sekcji Nowa Siła Krytyczna oraz portalem „Dziennika Teatralnego”, a także z „Notatnikiem Teatralnym”.

Plener Pracowni  
Leona Tarasewicza

Jola Gola

# W ŁOMŻY Z BARNETTEM NEWMANEM

Plenery organizowane dla studentów od zawsze miały inspirować, dokształcać, rozwijać. W końcu „podróże kształcą”, a plenery inicjowane przez Leona Tarasewicza już dawno zdobyły sławę szczególnie stymulujących. Tematy przewodnie tych spotkań często sytuowane były na pograniczu kultur. W poprzednich latach odbyły się m.in. „spotkania” z Andy Warholem – podczas pleneru w Odrzykoniu koło Krosna (w miejscowości położonej blisko rodzinnej wsi Warhola (Mikova na Słowacji), następnie z Nikiforem w Krynicy Górskiej, gdzie studenci poznawali jego malarstwo w kontekście miasta, w którym tworzył. Kolejny

był „Plener z Zenkiem”, podczas którego Tarasewicz, jego asystent Wojtek Zubala wraz ze studentami śledzili samorodny talent malarski Zenka z Hajnówki, który w miejscowych domach malował marzenia ich mieszkańców.

Ostatni plener podjął tematy poprzednich, zwłaszcza motyw przewodni pleneru w Sejnach, (zorganizowanego niegdyś wraz z Fundacją „Pogranicze”) – kontakt ze światem, którego już nie ma, rozważania o przekraczaniu granic. Rozpoczęte w Sejnach, podczas pleneru z Barnettem Newmanem znalazły swoją kontynuację. I tym razem Tarasewicz zaproponował studentom plener „z kluczem”. Barnett Newman (1905-1970) był – obok Jacksona Pollocka i Willema de Kooninga, przedstawicieli amerykańskiego *action painting* – jednym z ważniejszych twórców nowego malarstwa amerykańskiego. Jego rodzice, łomżyńscy Żydzi, wyjechali w 1900 roku – 5 lat przed urodzeniem się Barnetta – z carskiego wówczas miasteczka do Nowego Jorku. Korzenie sławnego amerykańskiego abstrakcjonisty pozostawa-



ły do tej pory nieznane współczesnym mieszkańcom tego miasta, miejscowa społeczność nie jest świadoma swojej bogatej i ciekawej historii, nie korzysta też z wielokulturowej przeszłości tego miejsca. Goście zaproszeni na prelekcje dla studentów i miejscowej ludności (bowiem wieczorne wykłady w miejscowym Domu Kultury były otwarte) opowiadali o Newmanie, malarstwie abstrakcyjnym oraz historii Łomży. Na inauguracyjnym wykładzie osobę malarza przedstawiła najpełniej Anna Eichler, absolwentka warszawskiej ASP, która przed laty napisała o nim pracę magisterską. W czasie kolejnych spotkań historycy Przemysław Karwowski i Sławomir Zgrzywa przedstawili Łomżę w czasach *jagiellońskich* i *łomżę gubernianą*. Plener miał swój codzienny harmonogram. Dzień rozpoczynała „odprawa”, czyli omawianie pomysłów realizacji plenerowych prac. Po niej studenci wyruszali w teren, by w wielokulturowej historii

i przestrzeni miasta szukać inspirujących problemów. Plenerowicze odwiedzali miejsca szczególnie nasycone historią: dwa żydowskie cmentarze, opuszczony targ, opustoszałe domy, nieużywaną halę targową na rynku, tereny nad Narwią, liczne miejscowe sklepy z tkaninami, stare torowisko. Pierwsze pojawiające się pomysły prac, czasem może nieco naiwne, czasem od razu ciekawe, ewoluowały w trakcie codziennych dyskusji. Uczestnicy pleneru, choć studiują malarstwo, przedstawiali zazwyczaj pomysły na obiekty



i działania, sytuowane w obrębie miasta, interaktywne, ingerujące w jego przestrzeń. Ostateczne efekty tych prac będzie można zobaczyć na wystawie w Łomży prawdopodobnie za rok. Takie są plany organizatora i uczestników pleneru, który został objęty patronatem Europejskiego Roku Dialogu Międzykulturowego.

Kilka studenckich projektów skupiało się wokół rynku. Jedną ze studentek zainteresowała opuszczona hala targowa na rynku, z rzędami okien z grubego matowego szkła, brak podziałów przestrzennych wnętrza nadawał obiektowi sakralny charakter. Zaproponowała więc rozświetlenie hali od środka w sposób odwołujący się do podstawowych barw malarstwa Newmana: niebieskiego, czerwonego, żółtego. Wieczorem światło widoczne na zewnątrz, przypominałoby o tym opuszczonym miejscu. Inny projekt zakładał posadzenie w centrum rynku jabłoni.

Otoczające Łomżę, naturalne rozlewiska Narwi należą do atutów tego miejsca. Jedną z propozycji studentów pokazuje kolorowy przestrzenny obiekt na kształt mostu pontonowego, który mógłby stanąć w miejscu dawnej, historycznej przeprawy na rzece, nawiązując tym samym do jagiellońskiej przeszłości miasta.

Łomża jest dawnym centrum włókiennictwa, co zaowocowało projektami instalacji przestrzennych z tkanin. Opuszczone cmentarze żydowskie są tematem projektu, który proponuje ustawienie na wzgórzu poza kirkutem kolorowych macew, tworzących metafizyczno-malarskie odniesienie do tych zachowanych na wzgórzu cmentarnym.

Ostatnie dni pleneru wzbogacone były o program mający na celu pogłębienie wiedzy o malarstwie amerykańskim z kręgu Barnetta Newmana. Składały się na niego wykłady: prof. Wojciecha Włodarczyka *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, dr Joli Goli o amerykańskim *action painting*, film fabularny i dokumentalny o Jacksonie Pollocku,



wieczorne dyskusje. Zderzenie tych dwóch osobowości: Pollocka i Newmana, prowokowało pytania o fenomen malarstwa obydwu artystów. Jak to się stało, że energia z niewielkiego miasta z wschodniej Europy zmaterializowała się w tak znakomity sposób w Nowym Jorku? Czy polsko-żydowska przeszłość rodziny Newmanów miała istotny wpływ na twórczą postawę artysty? Jaki wpływ na sposób myślenia Newmana mogły mieć religijne korzenie rodziców i czy można w religii żydowskiej widzieć jego głębokie zainteresowania filozoficzne? Czy rzeczywiście styk wielu kultur jest tak mocno stymulujący dla sztuki? Przy tej okazji przypomniano innych wielkich artystów zachodniej kultury, mających swe korzenie na jej wschodnich pograniczach: urodzonego w Witebsku na Białorusi Ossipa Zadkine'a i Marca Chagalla, pochodzącego z Litwy Marka Rothko, czy mającego słowackie korzenie Andy Warhola.

Na zakończenie pleneru odbyła się konferencja prasowa w Miejskim Domu Kultury oraz wystawa projektów studenckich. Spotkanie zakończył wykład Krzysztofa Czyżewskiego – szefa ośrodka „Pogranicze”, zatytułowany *Ponad granicami granic*. Wieczorny występ kapeli klezmerskiej z Sejn porwał uczestników pleneru do spontanicznych tańców. Zabawie przyglądał się sam Barnett Newman, który po latach, dzięki studentom z warszawskiej ASP, wrócił do rodzinnego miasta.

Fotografie w tekście autorstwa Wojciecha Zubali

**Jola Gola** – historyk sztuki, pracuje w Muzeum ASP od 1985 roku, gdzie opiekuje się zbiorami związanymi z Zakładami Artystyczno-Badawczymi, spuścizną Jerzego Sołtana, Lecha Tomaszewskiego i Uskara Hansena.

W 2005 r. w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie obroniła doktorat w na temat *Teorii artystycznych Lecha Tomaszewskiego w oparciu o zespół ilustracji do wykładów na serwetkach kawiarnianych*. Autorka licznych tekstów i monografi: Jerzego Sołtana [Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge Mass. 1995], Aliny Szapocznikow [Muzeum Narodowe w Krakowie 2004], Uskara Hansena [Fundacja Galerii Foksal, Revolver, Muzeum ASP 2005], Leona Tarasewicza [Stowarzyszenie Edukacji Artystycznej „Ślad”, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Winkowski Sp. z o.o. 2007]



# DWA

Artur  
Tanikowski

# BRZEGI

# SZTUKI

tyczne, tradycyjne tendencje (by wymienić Bractwo Św. Łukasza, Blok Zawodowych Artystów Plastyków, Łożę Wolnomalarską czy Grupę Warszawską). Ich członkowie – wraz ze swym charyzmatycznym profesorem i przywódcą, „okupowali” miasteczko miesiącami.

Ale przedwojenny Kazimierz nie był w wyłącznym władaniu malarzy czy literatów. Już sam Pruszkowski w 1926 roku, podczas jednego z plenerów malarskich nakręcił amatorski film fabularny, zatytułowany *Szczęśliwy wisielec, czyli Kalifornia w Polsce*, który powstał w oparciu o scenariusz Henryka Jaworskiego i Feliksa Topolskiego. Główne role w tej niemej komedii miłosnej zagrali studenci „Prusza”: Janina Konarska, Eliaz Kanarek, Teresa Roszkowska i Marian Szymanowski, którzy wystąpili bez charakteryzacji i specjalnie zaprojektowanych kostiumów. Niezachowany do dziś film wpisał się na trwałe w artystyczną legendę Kazimierza, ale w sensie komercyjnym poniósł klęskę. Ledwie parokrotnie wyświetlono go w warszawskim kinie Splendid przy ul. Senatorskiej. Nie było to wszak najgłośniejsze „okołokazimierskie” dokonanie z gatunku X muzy. W 1936 roku w Kazimierzu i okolicach, a także w Warszawie, Jan Nowina-Przybylski i Józef Green (właśc. Grinberg) zrealizowali komedię muzyczną *Jidł mił'n fidł* (*Judeł gra na skrzypcach*), która jako pierwszy film w języku jidysz, była wyświetlana przez wielkie sieci dystrybucyjne w Stanach Zjednoczonych, zyskując rangę hitu kasowego i artystycznego. Główną rolę zagrała w nim gwiazda nowojorskiego teatru żydowskiego, Molly Picon, a nie mniejszym atutem filmu była muzyka Abrahama Ellsteina.

W sierpniu 2008 roku, więc po ponad 70 latach od czasu swego powstania, film *Judeł gra na skrzypcach* został pokazany, w miejscu swoich rodzin, na kazimierskim Małym Rynku, w pobliżu synagogi – w ramach Festiwalu Filmu i Sztuki DWA BRZEGI. Impreza zwrócona jest ku rzeczywistości filmu wszelkich gatunków – od animacji,

W Kazimierzu nad Wisłą artyści pojawiali się już pod koniec XVIII wieku, a tradycję tę kontynuowali potem m.in. Wojciech Gerson, Józef Brandt, Aleksander Gierymski, Józef Pankiewicz i Władysław Ślewiński. W 1906 roku Ferdynand Ruszczyk, bodaj jako pierwszy z profesorów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, zabrał swych studentów na plener do nadwiślańskiego miasteczka, zapoczątkowując tym samym długoletnią tradycję. Wśród malarzy i literatów – polskich i żydowskich – Kazimierz nad Wisłą ze względu na malownicze położenie i unikalną architekturę zyskał dużą popularność na przełomie XIX i XX wieku, i to właśnie wówczas formowała tam kolonia artystyczna, której rozkwit przypadł na lata międzywojnia. Ojcem legendy kazimierskiej bohemy był Tadeusz Pruszkowski, profesor warszawskiej ASP, inicjator powstania ugrupowań reprezentujących eklek-



Jan Lenica, plakat do filmu Romana Polańskiego *Nóż w wodzie*, 1962, wł. Muzeum Kinematografii w Łodzi



Plakat festiwalu Dwa Brzegi projektu Jarosława Koziary (2008), copyright by Stowarzyszenie Dwa Brzegi

przez krótki metraż, film muzyczny, młodzieżowy, eksperymentalny, reklamowy, po dokumentalny i fabularny. Na szczęście na samym oglądaniu się nie kończy, festiwal od początku został pomyślany jako instrument przybliżenia widzowi nie tylko samego filmu, ale i świata filmu. Festiwal, jak sam Kazimierz, łączy to, co swojskie z tym, co inne, może nie tyle obce (o co trudno w dobie globalizacji), co w innej kulturze powstałe.

Ponieważ „Dwa Brzegi” to w podtytule nie tylko festiwal filmu, ale także sztuki, wydarzeń plastycznych w Kazimierzu zabraknąć nie mogło. Choć warszawska ASP nie jest bezpośrednio związana z organizacją imprezy, to jednak jej wykładowcy lub absolwenci zdominowali oba brzegi Wisły. Za stronę wizualną festiwalu odpowiada Jarosław Koziara, absolwent pracowni plakatu prof. Macieja Urbańca w warszawskiej Akademii. Jego rozpoznawalny, ekspresyjny język wizualny, nieco pokrewny poetyce Piotra Młodożeńca, przemawiał do festiwalowych gości z plakatu i katalogu imprezy, a także z dokumentacji prac artysty (w tym projektów okładek płyt z muzyką grupy VooVoo, realizacji z gatunku *land art* czy scenografii różnych koncertów), zgromadzonej na wystawie w Galerii Letniej kazimierskiego Muzeum Nadwiślańskiego. Z osiągnięciami najwyższej próby w dziedzinie projektowania plakatu widzowie mogli się zapoznać odwiedzając zabytkową stodołę w Janowcu nad Wisłą, gdzie zgromadzono dzieła tego gatunku autorstwa Jana Lenicy. W Kamienicy Celejowskiej, głównej siedzibie wspomnianego Muzeum otwarto natomiast interesującą ekspozycję grafiki polskiej okresu dwudziestolecia międzywojennego *Białe, czarne... i w kolorze*, którą siłą rzeczy zdominowali niegdyś pedagogi i absolwenci stołecznej uczelni artystycznej. Z kolei warsztaty *happenersko-plastyczne dla młodzieży*, w ramach tzw. Doliny Kreatywnej prowadził Artur Krajewski z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej Akademii.

Na osobną uwagę zasługiwała wystawa prac Stanisława Baja, zatytułowana – od zgromadzonego w niej, malarzkiego cyklu – *Matka*. Kilkadziesiąt obrazów malarza, zarazem pedagoga związanego z Wydziałem Malarstwa ASP w Warszawie, uzmysławia intensywność jego artystycznego monologu czy może raczej dialogu ze środowiskiem, w którym wyrastał, z własną tożsamością, ukształtowaną tyleż przez kulturę chłopską rodzinnego Podlasia, co impulsy płynące z artystycznych centrów polskich i europejskich. Paleta zestawiona z kolorów ziemi (czy raczej do nich ograniczona) nie jest w przypadku Baja li tylko odwołaniem do dawnych Holendrów czy Francuzów, ale wiąże się z pewną dosłownością. Bowiern okutana w chustę głowa staruszki, z zaciekawieniem czy zafrasowaniem spoglądającej na widza, to znów zapatrzona w siebie czy w nieznaną, niepokojącą przyszłość (a może i bolesną przeszłość), malowana była w tonacji ugrowo-brązowo-żółto-czarnej.

Wydaje się, że ekspresyjne, szczerze niekiedy

do bólu portrety matki artysty sumują się w jego duchowy autoportret, w którym twórca próbuje skonfrontować wartości – zdawałoby się – przeciwstawne: trwanie i przemijanie, ekspresję i monumentalność, to co osobiste, lokalne i niepowtarzalne, z tym, co uniwersalne, związane z różnymi tradycjami malarstwa europejskiego. I przede wszystkim dlatego jego wystawa, usytuowana nieco na uboczu innych wydarzeń festiwalowych trafiła do wpisania się w specyfikę „Dwu Brzegów”. Warto dodać, że pojedyncze prace Baja można było oglądać w Kazimierzu także w Muzeum Nadwiślańskim, jak również w Galerii Domu Architekta, gdzie otwarto wystawę malarstwa zmarłego niedawno Ludwika Maciąga, profesora ASP, w którego pracowni Baj robił dyplom.

W okresie międzywojennym artyści (w tym przede wszystkim malarze) bywali przez rozmaitych komentatorów życia kazimierskiego traktowani z ironią opartą na pewnej dozie niechęci, jako nieco zantagonizowani z miejscową ludnością, „głośno rozmawiający mężczyźni i kobiety w szortach, z papierosami w ustach, najeżdźcy na miasteczko”, którego losy bez ich obecności toczyłyby się codziennym, leniwym rytmem, kontrapunktowanym przed wojenną katastrofą przez chrześcijańskie i żydowskie święta. Dziś najdziwniejsze stroje nie sprawiają na miejscowych wrażenia, a „najeżdźcy” witani są przez wielu nad wyraz serdecznie. O ile nazwa imprezy bezpośrednio wiąże się z przedzielonymi Wisłą, a połączonymi promem i festiwalem właśnie Kazimierzem i Janowcem, to można ją też traktować bardziej metaforycznie. To most spinający to, co w kulturze kazimierskiej minęło bezpowrotnie, to co się w niej nowego narodziło i trwa, a także to, co po latach daje się odzyskać. Ale też brzegi dwu sztuk szczególnie mocno tu zakorzenionych – filmu i plastyki.



Stanisław Baj, *Modlitwa*, fot. A. i E. Ciołkowie



Stanisław Baj, *Matka*, 2005, fot. A i E Ciołkowie



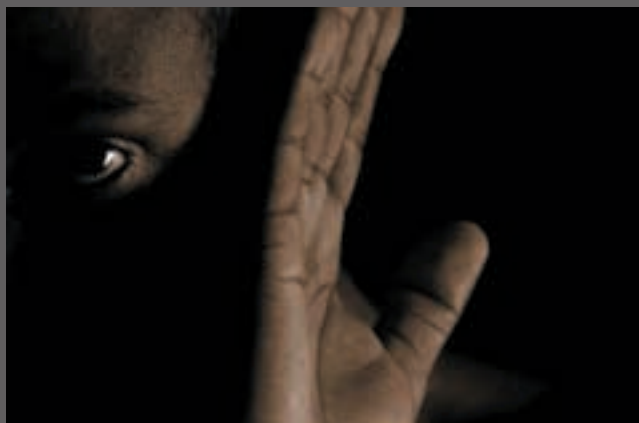
Stanisław Baj, *Moja matka mi najbliższa*, 1999, fot. A i E Ciołkowie

**DWA BRZEGI. Festiwal Filmu i Sztuki,**  
2 – 9 sierpnia 2008, Kazimierz nad Wisłą,  
Janowiec.

**Artur Tanikowski** – absolwent II LO im. J. Zamoyskiego w Lublinie i KUL-u, historyk i krytyk sztuki, pedagog, niezależny kurator, autor m.in. monografii *Eugeniusz Zak* (2003) i opracowania *Artyści żydowscy w Polsce* (2005–2006). Kibic FC Barcelona i Legii Warszawa. Pracuje na ASP w Warszawie.

**IV Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej** miał miejsce w dniach 9 – 31 maja 2008 roku. Patronat honorowy nad imprezą objęli: Bogdan Zdrojewski – minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, dr hab. Hanna Gronkiewicz-Waltz – prezydent Miasta Stołecznego Warszawy, Giulio Molisani – dyrektor Włoskiego Instytutu Kultury w Warszawie oraz prof. Ksawery Piwocki – rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W bieżącym roku wystawy festiwalowe i imprezy towarzyszące odbywały się w: Galerii Sztuki Mediów ASP (ul. Spokojna 15) oraz w Galerii Klimy Bocheńskiej, Galerii Synteza, Włoskim Instytucie Kultury, Green Gallery, Galerii Antykwariat,

# IV Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej



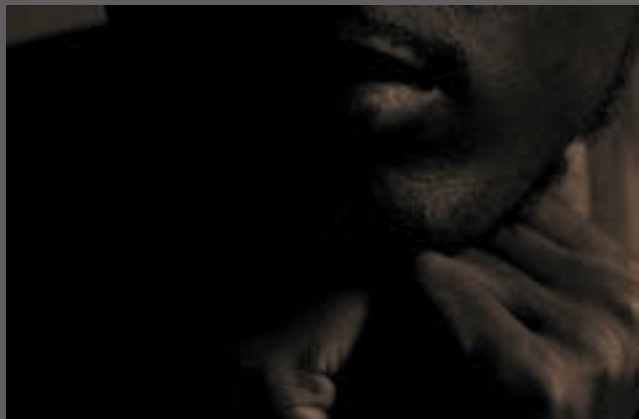
1



3



5



2



4



6

Galerii Obok ZPAF, Galerii Senatorskiej Domu Aukcyjnego Rempex, Galerii Zakłète Rewiry, Galerii Schody, Latającej Galerii, Staromiejskim Domu Kultury – Wyjście Awaryjne, Galerii SD, Galerii Delfiny, Salonie Sztuki 49, Galerii Artinfo.pl w Fabryce Trzciny, Galerii Zachęta, CSW Zamek Ujazdowski.

**Jury konkursu** obradowało w składzie: prof. Zbigniew Wichłacz (przewodniczący) – dziekan Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej PWSFTViT w Łodzi; prof. Wiesław Gołuch – kierownik Katedry Sztuki Mediów Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu; prof. Witold Jacyków z Instytutu Sztuki, Wydziału Artystycznego, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; prof. Stanisław Wieczorek – dyrektor Instytutu Sztuki Mediów ASP w Warszawie; Zbigniew Włodarski, z-ca red. nac. magazynu „Foto”; dr hab. Mariusz Dąbrowski – kierownik studiów fotograficznych ASP w Warszawie.



7



8

**Nagrody i wyróżnienia** otrzymali następujący uczestnicy:

Grand Prix – Marta Szymczak (fot. 1 i 2);

I nagroda – Michał Sikorski (fot. 3 i 4);

II nagroda – Dawid Furkot (fot. 5 i 6);

III nagroda – Monika Ostrowska (fot. 7 i 8).

Wyróżnienia: Francesca Cirilli (fot. 14), Nela Dymopulos-Kusto (fot. 16), Marcin Góralski (fot. 9), Adam Janisch (fot. 13), Agnieszka Jaźwińska (fot. 12), Dominik Śmiałowski (fot. 11), Zuzanna Szarek (fot. 10), Marta Zasepa (fot. 15).

Nagrody w formie aparatów fotograficznych i wyróżnienia (wielkoformatowe wydruki fotografii) ufundowała firma Canon.

Ponadto miesięcznik „Art & Business” przyznał nagrodę Michałowi Sikorskiemu i Dawidowi Furkotowi, zaś czasopismo „Foto” – Marcie Szymczak i Monice Ostrowskiej, a portal [www.lportfolio.pl](http://www.lportfolio.pl) – Marcie Szymczak, Monice Ostrowskiej, Michałowi Sikorskiemu i Dawidowi Furkotowi. Dyrektor Instytutu Sztuki Mediów ASP w Warszawie wyróżnił nagrodą specjalną Fatmę Bucak z Włoch.

**Organizatorami** IV WFFA były Towarzystwo Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Instytut Sztuki Mediów ASP w Warszawie. Kuratorem festiwalu zorganizowanego pod opieką artystyczną dr. hab. Mariusza Dąbrowskiego była Magdalena Durda-Dmitruk.



10



11



12



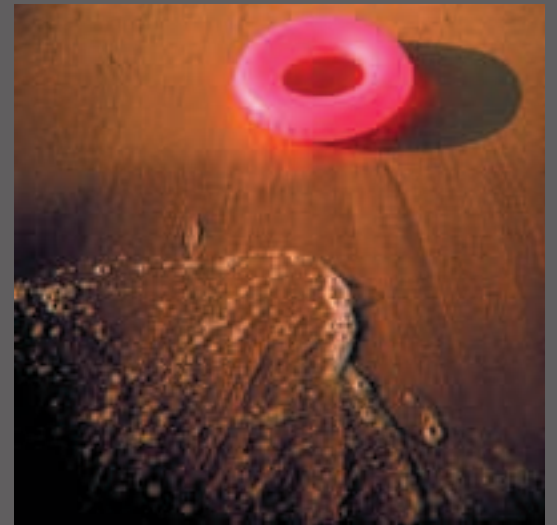
9



13



14

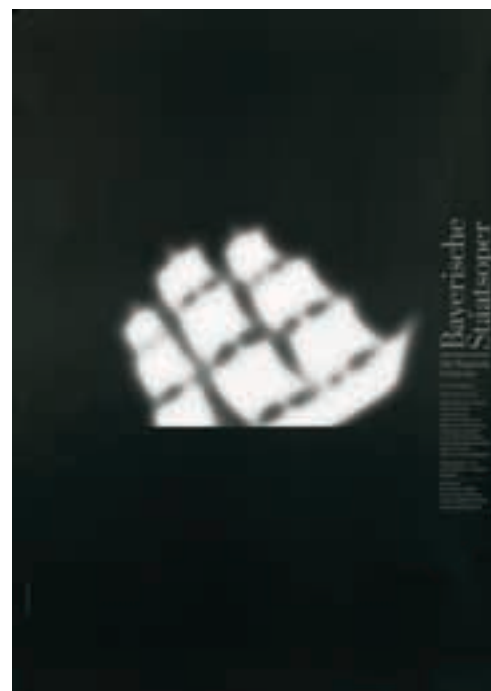


15



16

W dniach 5 czerwca – 7 września 2008 r. odbyło się w Warszawie 21. Międzynarodowe Biennale Plakatu. Obok konkursu i głównej wystawy w Muzeum Plakatu w Wilanowie, w ramach Biennale odbyło się 10 towarzyszących pokazów i imprez (m.in. pokaz prac członków tegorocznego jury, laureatów poprzedniej edycji Biennale) oraz konferencja pod tytułem *Plakat na Afisz*. 6 czerwca goście Biennale oglądali wystawy końcoworoczne studentów ASP w Warszawie.



Pierre Mendell *Latający Holender*

# 21. MIĘDZYNARODOWE BIENNALE PLAKATU

Jury 21 Międzynarodowego Biennale Plakatu w składzie: Uwe Loesch (przewodniczący), Xavier Bermúdez, Tomasz Bogusławski, Jianping He, Anette Lenz, Uwe Loesch, Marcin Władyka, przyznało następujące nagrody:

**W kategorii plakatów ideowych**

Złoty Medal

Mark Gowing, *Olej niszczy pokój*

Srebrny medal

Alain Le Querrec, *Oni są tylko ludźmi z zespołem Downa*

Brązowy medal

Christophe Gaudard, *Dzień przeciwko przemocy wobec kobiet*

**W kategorii plakatów promujących kulturę**

Złoty Medal

Ronald Curchod, *Król Lear*

Srebrny medal

Andrey Logvin, *10 lat Narodowego Centrum Sztuki Współczesnej Okręgu Kaliningradzkiego*

Brązowy medal:

Sébastien Courtois, *Nous Travaillons*

Ensemble, *Drzwi Otwarte Ginkgo 2007*

**W kategorii plakatów reklamowych**

Złoty Medal

Yumiko Meya, *Piękno, Neo*

Srebrny medal

Gaku Ohsugi, *Japońska tkanina Mesatex 2008*

Brązowy medal

Yukimi Sano, *Niebieska kropka*

**W kategorii debiuty**

Złoty debiut im. Henryka Tomaszewskiego

Anita Wasik, *Wykorzystywanie przez korporację*

**Wyróżnienie honorowe**

Malte Reinish, *Żadnego dowodu tożsamości, tylko twarz*



Yumiko Meya, *Piękno Neo*



Anna Szczepańska, *Ofiary mody*  
**Nagroda specjalna Icoграда**  
**Excellence Award**

Pierre Mendel, *Latający Holender*  
**Nagroda Honorowa im. Józefa**  
**Mroszczaka przyznawana przez**  
**Rektora ASP w Warszawie**

Joanna Górska i Jerzy Skakun,  
*Zamknij się i zastrzel mnie*  
**Nagroda Stowarzyszenia Twórców**  
**Grafiki Użytkowej (STGU)**  
Kleon Medugorac, *Anzeiga*

Ronald Curchod, *Król Lear*



Mark Gowing, *Olej niszczy pokój*



Kleon Medugorac, *Anzeiga*



Anita Wasik, *Wykorzystywanie przez korporację*



Joanna Górska, Jerzy Skakun, *Zamknij się i zastrzel mnie*

# SZEŚĆ KILOGRAMÓW PLAKATU

Tyle właśnie waży cztery książki, które ukazały się przy okazji 21. Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie. Wszystkie istotnie poszerzając wiedzę o tej dziedzinie twórczości, przechodzącej ostatnimi laty spore metamorfozy, dobrze się uzupełniają, choć zaznaczyć trzeba, że ich projekty graficzne (co w wypadku specyfiki tematu szczególnie ważne) stoją na zróżnicowanym poziomie. Wszystkie opublikowane zostały w wersjach dwujęzycznych, polsko-angielskich. Łącznie zawierają kilka tysięcy (!) reprodukcji.

Nie tylko z patriotyzmu lokalnego zacząć należy od edycji Mistrzów plakatu i ich uczniów w autorским opracowaniu Zdzisława Szuberta. Wystarczy zacytować parę zdań Wprowadzenia: „W ciągu istnienia warszawskiej uczelni plastycznej plakat odgrywał ważną rolę – zarówno jako przedmiot nauczania, jak i dość powszechnie uprawiana dyscyplina. Szczególnie i w sposób naturalnie zrozumiały dotyczy to Wydziału Grafiki stołecznej ASP – tu plakat należał do głównych przedmiotów nauczania, tu działali jego najwybitniejsi twórcy. Dzięki zarówno wielu szczęśliwym zbiegom okoliczności, jak i świadomie kształtowanym programom nauczania – tak przez władze uczelni, jak i poszczególnych wykładowców – sztuka plakatu z kręgu tego wydziału promieniowała w niektórych okresach daleko poza teren samej akademii, oddziałując na tę dziedzinę twórczości nie tylko w kraju, ale i poza jego granicami.”

Autor, wieloletni kurator Galerii Plakatu i Designu Muzeum Narodowego w Poznaniu, uważnie przy-

gląda się osobowościom artystycznym pedagogów, jak i dokonaniom ich uczniów, a także zmianom, które zachodziły w proponowanych przez tych pierwszych programach nauczania i związanych z nimi przemianach w strukturze wydziału i całej warszawskiej uczelni. Istotny jest tu moment (czy raczej proces) „wybijania się plakatu na niepodległość” w ramach uniezależniania się w warszawskiej ASP grafiki od malarstwa. Jednakowoż pojedyncze stwierdzenia wydają się nadto uproszczone, jak na tekst naukowy, obwarowany przypisami. Dotyczy to np. fragmentu: „Dopiero w 1968 roku, po odsunięciu od władzy w Akademii kapistów, powstały warunki do ponownego otwarcia samodzielnego Wydziału Grafiki. Tym samym środowisko grafików na Akademii ostatecznie wygrało wieloletnią batalię o autonomię swojego kierunku w ramach uczelni.” Pozbawienie go jakiegokolwiek komentarza sugeruje jakby chodziło tylko i wyłącznie o walkę o pryncypia artystyczne. A przecież wiadomo, że pozbycie się z Akademii kolorystów (Nachta czy Eibischa) miało wyraźnie antysemicki podtekst. Zresztą antysemicka nagonka miała – według niektórych uczestników wydarzeń marcowych [patrz Akademia Marcowa (cz. 2), „Aspiracje” lato 2008, s. 44-52] dotknąć osobiście także najwybitniejszego z polskich mistrzów plakatu – Henryka Tomaszewskiego.

Jeśli uznać przytoczony przypadek za potknięcie, to cały tekst jest wartościowy i ważny, oparty



*Mistrzowie plakatu i ich uczniowie*, koncepcja, wybór prac i teksty Zdzisław Szubert, opr. graf. Lech Majewski, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita SA, Warszawa 2008



21 Międzynarodowe Biennale Plakatu Warszawa 2008 – Muzeum Plakatu w Wilanowie, red. Maria Kurpik, Katarzyna Matul, opr. graf. Justyna Czerniakowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008.

w dużej mierze o licznie cytowane wspomnienia i poglądy samych pedagogów – artystów plakatu. Schubert śledzi przemiany ideowe i formalne plakatu z akademii, wylicza i szereguje kolejne generacje twórców, i co najważniejsze w perspektywie historycznej doprowadza swą panoramę do dnia dzisiejszego. Wielką zaletą wydawnictwa ukazującego się w serii „Akademia prezentuje” jest przebogaty materiał ikonograficzny – ponad 700 reprodukcji plakatów, zarówno tych najbardziej znanych i już „opatrzonych”, jak i tych rzadkich, uważanych za rarytasy. Do zalet książki należy sposób ich prezentacji, polegający na w miarę możliwości wiernej równoległości wobec tekstowi. Opracowanie graficzne prof. Lecha Majewskiego gwarantuje książce natychmiastową rozpoznawalność dzięki jego wyrazistemu autorskiemu językowi projektowemu.

Jego doktorantki są autorkami opracowań graficznych dwóch kolejnych książek – to Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie oraz oficjalny katalog 21. MBP. Wiele pomysłów profesora jest tu niemal powielonych – niekoniecznie zaś twórczo rozwiniętych – np. paginacja. Ma się niekiedy wrażenie, że oba tomy, istotne przecież przez swą zawartość, stały się raczej polem eksperymentów projektowych czy popisów warsztatowych niż owocem przemyślanych całościowo koncepcji. Drażniące oko, żółte aple stwarzają czytelnikowi katalogu „biennialowego” dyskomfort pogłębiony profuzją zastosowanych fontów. Jego okładka nawiązywać ma zapewne do kanonicznego plakatu Wyspiańskiego (do Wnętrza Maeterlincka) ale to jedyna pozytywna konotacja dla czegoś udającego obklejoną szybę wiaty przystankowej, zza której wygląda cokolwiek bardziej wystraszone

niż zaciekawione chłopię w słomkowym kapeluszu. Chciałoby się powiedzieć: za dużo „auto-”, za mało „kreatywności” w tym odrobionym „ćwiczeniu na temat”.

Plakaty... wydało Muzeum Plakatu na 40. rocznicę swego powstania. Przy okazji zaprezentowania własnych zbiorów ta unikatowa w skali światowej placówka muzealna ukazuje piórem swych pracowników specyfikę swoich zbiorów – a więc i specyfikę polskiego plakatu – w podziale na różnorodność tematyki. Jednak spis treści nie oddaje dokładnie zawartości książki – potraktowany bowiem został z przesadną dezynwolturą. Poszczególne teksty mają wszak inne, dużo bardziej rozbudowane tytuły niż skrótove hasła, wpisane przy numerach stron fontem o gigantycznym stopniu. I tak, na przykład pod hasłem „Polityka” kryje się bogaty w ciekawe spostrzeżenia tekst Agaty



Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie, red. Maria Kurpik, Agata Szydłowska, proj. graf. Ewa Engler, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008.

Szydłowskiej Plakat okresu stalinowskiego w Polsce: od socrealizmu do popkultury.

Problem tej książki jako autorskiej propozycji graficznej to przede wszystkim sprawa skalowania – zarówno tekstu „głównego” o czcionce skondensowanej i małej, choć bynajmniej nie trzymającej jednej miary (za to „oblanego” bardzo szerokimi marginesami), jak i ilustracji przy tekście, często nie większych niż znaczki pocztowe. Plakaty reprodukowany w tej skali pozostają najczęściej czczymi (nieczytelnymi) ozdobnikami. O umieszczonych na górze, w miejscu rutynowo przeznaczonym na żywą paginę podpisach do reprodukcji może nie warto się szerzej rozpisywać. Tak czy owak, wydaje się, że i tu (jak w poprzednim wypadku) projekt nie sprostał klasie prezentowanego na bardzo dobrym papierze materiału ikonograficznego autorstwa... mistrzów projektowania.

Jeden z nich, profesor krakowskiej ASP, Władysław Pluta przygotował wizualny sznyt ostatniej z omawianych tu książek, dając kolejną możliwość porównania swego stylu ze stylem Lecha Majewskiego, a zaprzędanym, niepoprawnym patriotom lokalnym – kolejny powód do dyskusji nad wyższością (lub niższością) „szkoły krakowskiej” wobec „warszawskiej”. Publikacja prezentuje dokonania polskich plakacistów z okresu trwającej jeszcze dekady w indywidualnym wyborze i opisie cennego krakowskiego kolekcjonera, galerzysty i mecenasa plakatu, Krzysztofa Dydo oraz jego córki Agnieszki. Przy zastrzeżeniu owej osobistej, subiektywnej, pozamuzealnej selekcji, dostajemy z tomem zatytułowanym zgrabnym skrótem PL 21 możliwość skonfrontowania ponad 600 prac rodzimych twórców z pracami ich zagranicznych kolegów, prezentowanymi w katalogu 21. MBP. Gust i smak właściciela kolekcji – nawet jeśli czasem dyskusyjny – jest tu ujęty w naukowe, porządkujące materiał ramy; książka zawiera syntetyczne wstępy o tradycji i dniu dzisiejszym plakatu polskiego, noty biograficzne, listę wystaw z kolekcji w ostatnich latach, a także wybraną bibliografię i indeks. Pod tym względem nie różni się od 3 pozostałych publikacji, a z wilanowskim katalogiem łączy je symboliczne „oczko” w tytule...

Artur Tanikowski



Krzysztof Dydo, Agnieszka Dydo, PL 21: Polski plakat 21 wieku, opr. graf. Władysław Pluta, Galeria Plakatu, Kraków 2008.

„KRUA uważa, że niebawem zaczną ważyć się losy wyższego szkolnictwa artystycznego” – takim zdaniem rozpoczęliśmy w poprzednim numerze „Aspiracji” ostatni akapit informacji. Pisaliśmy też, że to co najważniejsze dopiero się wyjaśni – w maju i w czerwcu. Tak się rzeczywiście stało: miały miejsce istotne fakty i zdarzenia. Nie od nich jednak zaczniemy, bo winniśmy Czytelnikom relację z roku akademickiego 2007/2008. A był to kolejny okres intensywnej aktywności – kronika KRUA wzbogaciła się o 30 pozycji, z których wybierzemy oczywiście tylko najważniejsze.

Pierwszy, całoroczny (niestety!) problem pojawił się na otwierającym rok posiedzeniu KRUA w Radziejowicach, jak zwykle odbywającym się w ramach organizowanego przez Ministra Kultury spotkania rektorów i kandydatów. To problem malejącej liczby przewodów – doktorskich oraz habilitacyjnych; w tej drugiej grupie ostatnie lata przyniosły spadek o blisko połowę. KRUA uważa, że główną przyczyną jest fałszywa interpretacja niektórych zapisów ustawy o stopniach i tytule. Wiadomo, że „gospodarzem” tego obszaru jest Centralna Komisja ds. Stopni i Tytułu, a niezwykłość sytuacji tkwi w tym, że nie Komisja, ale jej niektórzy członkowie postanowili stworzyć prawną wykładnię. W efekcie będące istotą przewodu dzieło sztuki straciło ważność na rzecz opisu, czyli elementu uzupełniającego. W dodatku – opisu, który zdaniem „prawodawców” powinien być wydawany w postaci książki, z całym aparatem, numerem ISBN itp. Druga niezwykłość to uznanie wyższej wagi rejestracji (taśma, film, foto) niż publicznej prezentacji dzieła (koncert, spektakl, wystawa). W sumie – koszty przewodów wzrosły tak bardzo, że odnotowano wiele przypadków rezygnacji z rozpoczętej procedury awansu. KRUA skierowała uchwałę do przewodniczącego Centralnej Komisji. Po 3 miesiącach milczenia – pisma apelujące o odpowiedź do sekretarza i wiceprzewodniczącego. Po kolejnych 3 miesiącach – raz jeszcze do przewodniczącego, z propozycją kształtu przewodu. Minęły dwa miesiące i wydawało się, że wreszcie doszło do wyprostowania pokręconych ścieżek: Sekcja Sztuki CK zajęła stanowisko w zasadzie tożsamy z opinią KRUA i zadeklarowała przekazanie go do wiadomości uczelni. Minął jednak następny kwartał i okazało się, że pozostały tylko słowa. Gdy dopowiemy, że uchwała KRUA o wyodrębnienie dyscypliny „konserwacja i restauracja dzieł sztuki” (wyodrębnienie niezbędne i oczywiste, bo tu tylko ma miejsce synteza sztuki i nauki) czeka na stanowisko Prezydium CK od połowy lutego, to uznać wypadnie, że niektóre ustawowe organy szkolnictwa wyższego działają dostojnie. Nazbyt dostojnie. Nasuwa się też dość oczywista refleksja: wa-

runkiem powodzenia jest kontynuacja i konsekwencja. Bo przecież wskazane problemy muszą zostać rozwiązane – jeśli władze (niebawem – nowe) KRUA będą o to rozwiązanie stanowczo zabiegały.

Przenieśmy się teraz w inny rejon – spraw statutowo-prawnych. KRUA jest jedną z cząstek wielkiej wspólnoty polskiego szkolnictwa wyższego: Konferencji Rektorów Akademickich Szkół Polskich. Obecna kadencja nadała temu aspektowi szczególny wymiar. Problemy szkolnictwa artystycznego stały się prawdziwie ważne w tej wspólnocie, co jest wielką zasługą przewodniczącego KRASP, prof. Tadeusza Łutego. W styczniu 2007 r. odbyło się wspólne posiedzenie KRUA i Prezydium KRASP; po raz pierwszy mówiono jednym głosem o stanie, problemach i niepokojach uczelni artystycznych. Od tego momentu owa „jednogłosowość” stała się normą. A jej skutkiem była uchwała plenarnego posiedzenia KRASP (listopad 2007) o konieczności „przywrócenia prawnego usankcjonowania specyfiki kierunków artystycznych”, a pół roku później (maj 2008) wspólna uchwała KRASP i PAN przeciwko próbie podporządkowania szkolnictwa artystycznego nadzorowi Ministerstwa Nauki. W sferze „wewnętrznej” ważnym wydarzeniem było uchwalenie przez KRUA (19 maja 2008) nowego regulaminu. Uczyniono go zgodnym z prawem o szkolnictwie, a także – tak to określmy – paralelnym do statutu KRASP. To była pierwsza, bardzo głęboka, nowelizacja po blisko 8 latach.

Trzeci rok działalności KRUA zaczął się we wrześniu, ale faktycznym początkiem był listopad 2007 roku. Wtedy bowiem – po przyspieszonych wyborach – dokonano zmiany władzy, w tym ministrów najważniejszych dla uczelni artystycznych resortów: kultury oraz nauki i szkolnictwa wyższego. Nastąpił okres niezwyklej aktywności Pani Prof. Barbary Kudryckiej – seria spotkań, narad, dyskusji. W kwietniu (pisaliśmy o tym w poprzednich „Aspiracjach”) ogłoszony został *Projekt założeń reformy nauki i szkolnictwa wyższego*. Wzbudził on wiele emocji, głównie krytycznych, ale był przecież elementem prowokującym do dysputy, do formułowania opinii. Jak we wszystkich dotychczasowych tego typu dokumentach, szkolnictwo artystyczne było nieobecne. Zostało niejako „wchłonięte” w obręb jednolitego systemu. Przewodniczący KRUA – nawiązując do deklarowanej przez min. Kudrycką gotowości spotkań i rozmów, zaproponował wspólną debatę. Doszło do niej 19 maja 2008. Wcześniej KRUA określiła swoje stanowisko i ono właśnie było wprowadzeniem do długiej, poważnej dyskusji. Przewodniczący KRUA prof. Lech Śliwonik przedstawił główne problemy. Środowisko uczelni artystycznych jest za reformą szkolnictwa, ale pod warunkiem traktowania jej jako procesu dochodzenia do ustaleń i decyzji, nie jako z góry nadanego modelu. Dlatego nie może nie wskazać w przedstawionych *Założeniach* niepokojących braków: diagnozy obecnej sytuacji, „mapy drogowej” reformy (kolejność i hierarchia zadań), rozwiązania czy choćby zauważenia materialnego statusu pracowników uczelni, roli ciał przedstawicielskich szkolnictwa zupełnie pominiętych w dokumencie. Zbyt dużo jest też w projekcie haseł nie wypełnionych jasną treścią – na przykład: jaki jest zakres pojęć „kierunki priorytetowe”, uczelnie „flagowe” czyli swoista ekstraklasa, co oznacza konsolida-

cja uczelni. Konferencja proponuje, by Minister Nauki i Szkolnictwa Wyższego odstąpił od zamiaru przejęcia nadzoru nad uczelniami artystycznymi i deklaruje gotowość przedstawienia spójnego programu działań, obejmującego – uwzględniające specyfikę kształcenia w zakresie sztuki – rozwiązania prawne, organizacyjne i ekonomiczne.

Przewodniczący KRUA szczególnie i wielokrotnie akcentował, że szkolnictwo artystyczne jest „systemem w systemie”, a wszystko przemawia za pozostawieniem obecnej zasady nadzoru. W dyskusji wzięli udział wszyscy członkowie KRUA. Kilka razy zabierała głos minister Barbara Kudrycka. Rektorzy akcentowali spójność uczelni artystycznych z systemem, przy zachowaniu specyfiki („odrębność w jedności”) oraz konieczność zachowania nadzoru ministra ds. kultury. Wszyscy uczestnicy uznali rozmowę za bardzo cenną i dużo wnoszącą do wzajemnej relacji: minister nauki – szkolnictwo artystyczne. Prof. B. Kudrycka wyraziła zgodę na pozostawienie dotychczasowego rozwiązania generalnego (nadzór) oraz na pilne zajęcie się kilkoma postulowanymi przez KRUA decyzjami prawnymi.

Nieznane są przyczyny zahamowania prac nad projektem reformy, jednak opisana tu w skrócie debata jest ważna dla szkolnictwa artystycznego – doszło do porozumienia między min. Kudrycką i KRUA. Jego skutki ujawniły się niebawem. W początkach czerwca prof. Barbara Kudrycka powołała zespół do prac nad stworzeniem procedury i kryteriów oceny dorobku naukowego. Tradycyjnie już środowisko sztuki zostało „zapomniane”. Wystarczyła wszakże jedna rozmowa i błąd został naprawiony – wyłoniona przez KRUA grupa ekspertów stanowi jedną z czterech sekcji Zespołu, który w drugiej połowie września wznowi pracę. Niełatwą, bo chodzi o model awansu naukowego, a to każe odpowiedzieć na pytanie o losy habilitacji, przyszłą rolę rad wydziałów, o sposób zapobiegania obniżeniu rangi prac doktorskich, o finansowe uwarunkowania przewodów w dziedzinie sztuki.

\*

Ta relacja powstaje niemal w przeddzień kolejnego ważnego wydarzenia: w końcu września przeprowadzone zostaną wybory nowych władz KRUA. Przyjdzie im zmierzyć się z nowymi problemami i wyzwaniem czasu, jednakże nie mniej ważna będzie pamięć o tym, co już się dokonało i kontynuacja rozpoczętych działań. Zadanie trudne, bo tym razem władze będą w całości nowe – zarówno przewodniczący prof. Lech Śliwonik, jak i obaj wiceprzewodniczący, prof. Grzegorz Kurzyński i prof. Jan Pamuła zakończyli swoje dwukadencyjne rektorskie misje. Plusem w tej sytuacji jest fakt, że na 18 wybranych rektorów 10 będzie pełniło swoją funkcję po raz drugi i zapewne z tej grupy wyłoniony będzie przewodniczący KRUA w kadencji 2008-2012.

Lucjan Cehł

## MAJ 2008

### 29 maja

Prezydent RP podpisał ustawę o nadaniu nowej nazwy dotychczasowej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Obecnie uczelnia nosi nazwę Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.

## CZERWIEC 2008

### 5 czerwca

Otwarto w Warszawie 21. Międzynarodowe Biennale Plakatu. Obok konkursu i głównej wystawy w Muzeum Plakatu w Wilanowie, w ramach Biennale odbyło się 10 towarzyszących pokazów i imprez. Biennale zakończyło się 7 września b.r.

W Galerii Młodych w warszawskim przy ul. Łazienkowskiej 7 otwarto wystawę malarstwa Sylwestra Piędziejewskiego *Doświadczenie przestrzeni*. Ekspozycja czynna była do 28 czerwca 2008 r.

### 11 czerwca

W warszawskiej Galerii aTAK otwarto wystawę obrazów Jana Dobkowskiego *Titanic*. Ekspozycja trwała do 2 sierpnia b.r.



### 12 czerwca

W Galerii Mediów przy ulicy Spokojnej 5 odbył się wernisaż wystawy profesora Przemysława Moskala *REFLECTIONS: Painting with pixels*. Następnego dnia w pracowni nr 5 na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, artysta poprowadził wykład dotyczący zagadnień sztuki interaktywnej w USA.

Rektor Akademii Teatralnej prof. L. Śliwnik spotkał się z profesorem Richardem Demarco, legendarną postacią Festiwalu w Edynburgu. Rozmowy prowadzone były na temat możliwości współpracy artystycznej między Anglią a Polską.

### 18 czerwca

Na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie odbyło się seminarium *Nowoczesne technologie projektowania i wytwarzania*.



### 19 czerwca – 7 lipca

Na studia na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej zgłosiło się 890 kandydatów. Po kilkuetapowych egzaminach przyjętych zostało 20 osób.

### 21 czerwca

W Muzeum Rzeźby Współczesnej przy Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku otwarto 5. Triennale Młodych. Wystawa czynna była do 5 października b.r.



### 21–25 czerwca

Studenci IV roku Akademii Teatralnej w Warszawie wzięli udział w 17. Międzynarodowym Festiwalu Szkół Teatralnych ISTROPOLITANA PROJECT 2008, którego organizatorem jest Wysoka szkoła muzycznych umeni w Bratysławie. Festiwal odbywa się co dwa lata.

Od kilku lat Akademia Teatralna jest stałym uczestnikiem Festiwalu – dwie poprzednie edycje przyniosły uczelni nagrody. W roku bieżącym studenci pokazali *Onych* Witkacego w reżyserii Jarosława Gajewskiego. Spektakl został bardzo dobrze przyjęty. Obserwatorzy i krytycy podkreślali wysoki poziom festiwalu.

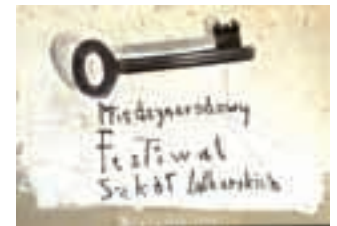
### 25–28 czerwca

Akademia Teatralna została zaproszona do udziału w projekcie pod nazwą International Young Makers Maraton, a rozmowy

w tej sprawie prowadził dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze Edward Wojtaszek przy okazji International Theatre School Festival w Amsterdamie. Projekt polegał na pokazaniu w ciągu jednego wieczoru lub nocy spektakli przygotowanych przez studentów współpracujących szkół. Projekt działa od 2004 roku i biorą w nim udział szkoły z Bilbao, Amsterdamu, Brukseli, Scarborough, Edynburga, Kosowa, Brna i Belgradu.

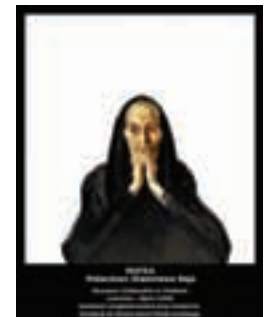
### 25 – 29 czerwca

W Białymstoku odbył się IV Międzynarodowy Festiwal Szkół Lalkarskich, zorganizowany przez Wydział Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej. W festiwalu wzięło udział 14 szkół z 13 krajów (m.in. Węgier, Rumunii, Francji, Wielkiej Brytanii, Czech, Słowacji, Rosji, Niemiec, Finlandii), 240 uczestników. Pokazano 32 przedstawienia. Festiwalowi towarzyszyła wystawa *Projekty scenograficzne dla teatru lalek*, przygotowana przez studentów Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie.



### 28 czerwca

W Muzeum Chełmskim w Chełmie odbył się wernisaż wystawy najnowszego cyklu obrazów Profesora Stanisława Baja „Matka”. Wystawę można było zwiedzać do końca lipca.



### 30 czerwca

Ostatnie posiedzenie Senatu Akademii Teatralnej w kadencji 2005-2008 było miejscem sprawozdania rektora prof. Lecha Śliwnika z działalności uczelni w roku akademickim 2007/2008.

# LIPIEC 2008

## 2 lipca

W galerii działającej w Pracowni Grafiki Warsztatowej prof. Andrzej Węclawskiego /Pracownia nr 6, Wydział Grafiki/ w dniu 2 lipca 2008 roku została otwarta wystawa Małgorzaty Nierodzińskiej zatytułowana *Identical identity?*. Prezentacja ma formę instalacji graficznej łączącej elementy druku cyfrowego wykonane na różnych podłożach i projekcje multimedialne. Prezentowana instalacja jest pracą licencjacką autorki zrealizowaną pod kierunkiem prof. Andrzeja Węclawskiego, za którą Małgorzata Nierodzińska otrzymała wyróżnienie Rektora ASP.

W warszawskim Instytucie Wzornictwa Przemysłowego odbył się Finał Konkursu dla Projektantów Szkła Artystycznego Bombay Sapphire Designer Glass Competition 2008, podczas którego wyłoniono zostanie zwycięzcę polskiej edycji. Nagrodzony projekt reprezentował Polskę na międzynarodowym finale, który odbył się we wrześniu br. podczas Londyńskiego Festiwalu Wzornictwa.

## 2 i 3 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VIII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2008* odbyły się koncerty zatytułowane *Najpiękniejsze chóry oratoryjne*, podczas których zespół AMFC Vocal Consort pod dyrekcją Ryszarda Zimaka wykonał kompozycje Haendla, Mozarta, Fauré i Rossiniego.

## 7 – 9 lipca

Na Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej podania złożyło 61 kandydatów. W wyniku egzaminu (test ogólny, egzamin kierunkowy) na I rok studiów stacjonarnych przyjęto 26 osób.

## 9 i 10 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VIII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2008* odbyły się koncerty kwartetu smyczkowego Behemot Quartet, podczas których usłyszeliśmy *Kwartet smyczkowy g-moll op. 27* E. Griega oraz VIII Kwartet smyczkowy c-moll op. 110 D. Szostakowicza.

## 14 lipca

W sali koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się recital fortepianowy Ewy Poblockiej, będący koncertem inauguracyjnym X Międzynarodowego Festiwalu i Kursu Muzycznego *Od Chopina do Góreckiego*. Pianistka wykonała m.in. kompozycje W. Lutosławskiego, A. Panufnika, K. Szymanowskiego oraz F. Chopina.

## 16 i 17 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VIII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2008* odbyły się recitale wiolonczelowe Bartosza Koziaka, któremu towarzyszyła przy fortepianie Agnieszka Kozło. Artyści wykonali kompozycje L. van Beethovena, R. Schumanna, L. Janacka i G. Piatigorsky'ego.

## 21 lipca

W Pałacu w Radziejowicach, w ramach X Międzynarodowego Festiwalu i Kursu Muzycznego *Od Chopina do Góreckiego* odbył się recital francuskiego pianisty Alaina Jacquona. Zabrzmiały kompozycje C. Debussy'ego, M. Ravela, G. Fauré oraz E. Chabrier.

## 23 i 24 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VIII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2008* odbyły się koncerty kwartetu klarnetowego Claribel, podczas których zabrzmiały kompozycje oryginalne oraz aranżacje utworów m.in. G. Rossiniego, D. Bennetta, M. Curtisa, L. Niehaus a i P. Hicketicka.

## 24 lipca

W sali koncertowej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, w ramach X Międzynarodowego Festiwalu i Kursu Muzycznego *Od Chopina do Góreckiego*, odbył się koncert kameralny. Usłyszeliśmy pieśni F. Chopina i M. Karłowicza oraz kompozycje organowe i kameralne W.A. Mozarta, T. Paciorkiewicza i M. Borkowskiego. Wśród artystów znalazła się A. Lubańska, R. Cieśla, K. Jankowska, A. Dutkiewicz, J. Sterczyński i S. Skoczynski.

## 26 lipca 2008

W sali koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert finałowy X Międzynarodowego Festiwalu i Kursu Muzycznego *Od Chopina do Gó-*

*reckiego*. Klasy mistrzowskie prowadzili Andrzej Dutkiewicz, Jan Kadłubski, Regina Smendzianka, Andrzej Stefański, Jerzy Sterczyński, Maria Szraiber, Elisabeth Glauser, Sławomir Tomasiak i Andrzej Zieliński.

## 30 i 31 lipca

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VIII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2008* odbyły się koncerty zatytułowane *W kręgu muzyki baroku*, w wykonaniu Piotra Olecha oraz Marka Toporowskiego. Artyści zaprezentowali utwory na głos z towarzyszeniem klawesynu oraz na klawesyn solo m.in. H. Purcella, J. S. Bacha oraz A. Vivaldiego.

# SIERPIEŃ 2008

## 6 i 7 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VIII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2008* odbyły się koncerty zatytułowane *Wielkie transkrypcje* w wykonaniu Harmonium Duo, w skład którego wchodzi Hubert Giziewski i Paweł Sulej. Artyści zaprezentowali wersję *Obrazków z wystawy* M. Musorgskiego oraz aranżacje utworów m.in. D. Szostakowicza i G. Enescu.

## 13 i 14 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VIII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2008* odbyły się koncerty zatytułowane *Mistrzowskie interpretacje* w wykonaniu Krzysztofa Jakowicza i Roberta Morawskiego. Artyści zaprezentowali utwory F. Schuberta, F. Kreislera oraz C. Saint-Saënsa.

## 14 sierpnia

W sali koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina odbył się koncert na zakończenie 53. Letniego Kursu Mistrzowskiego dla studentów Uniwersytetu Soai w Osace, który prowadzili Kazimierz Gierżod, Bronisława Kawalla-Ryszka, Jerzy Sterczyński i Paweł Łosakiewicz. Wykonano utwory fortepianowe oraz na skrzypce i fortepian kompozytorów polskich i zagranicznych.

## 20 i 21 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VIII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2008* odbyły się koncerty zatytułowane *Pasja tanga* w wykonaniu zespołu „Machina del Tango” oraz Anny Dereszowskiej i Jana Jangi Tomaszewskiego. Artyści wykonali tanga polskie oraz argentyńskie.

## 22 sierpnia

W sali koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, na zakończenie Letniego Kursu Mistrzowskiego dla Pianistów Japońskich odbył się koncert Grupy „POLJA”, który poprowadzili Kazimierz Gierzod, Bronisława Kawalla-Ryszka, Lidia Kozubek, Regina Smendzianka i Maria Szaiber. Wykonano utwory fortepianowe kompozytorów polskich i zagranicznych.

## 27 i 28 sierpnia

Na dziedzińcu „Dziekanki”, w ramach VIII Festiwalu *Letnie Wieczory Muzyczne Dziekanka 2008* odbyły się koncerty zespołu Brass Duo, złożonego z Lubomira Jarosza i Henryka Kowalewicz. Muzykom towarzyszyła przy fortepianie Joanna Opalińska. Artyści zaprezentowali utwory m.in. D. Bilgera, W. A. Mozarta oraz H. L. Clarke’a.

## 28 sierpnia

W Galerii BWA w Jeleniej Górze otwarto wystawę *Nacht ekspresjonista*, która czynna była do 29 września br.



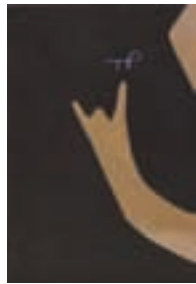
# WRZESIEŃ 2008

## 1 września

Na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina rozpoczęli swą działalność nowi prorektorzy: prof. Jagna Dankowska (prorektor ds. studenckich i kontaktów zagranicznych) oraz prof. Ryszard Cieśla (prorektor ds. dydaktyki).

## 4 września

W warszawskiej Galerii oTAK otwarto pierwszą odsłonę wystawy *Teresa Pągowska - przesypanie czasu. Malarstwo 1964-2006*. Będzie ona czynna do 18 października br.



## 5 września

Wystawę *Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała* otwarto w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli. W skład kolekcji wchodzi wiele dzieł autorstwa artystów związanych z warszawską ASP. Ekspozycja była czynna do 5 października 2008 r.

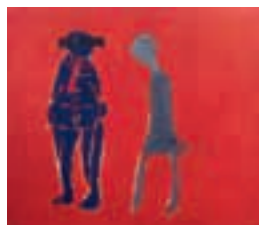
## 6 września

Rozpoczęła się 5. edycja Festiwalu Kultury Żydowskiej *Warszawa Singera*. Wśród wydarzeń festiwalowych warto odnotować wystawę plakatów Lecha Majewskiego (autora logo i plakatu festiwalu) w Café Próżna oraz Projekt Próżna 2008 z instalacjami autorstwa m.in. Aleksandry Polisiewicz, Jadwigi Sawickiej, Jacka Adamasa, Wiktora Gutta, Andrzeja Kokoszy, Zygmunta Piotrowskiego, Tomasza Tatarczyka, Artura Żmijewskiego, Akademii Ruchu. Festiwal trwał do 14 września.

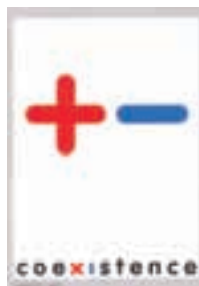


## 9 września

W Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki otwarto wystawę *Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach*. Kuratorem trwającej do 2 listopada ekspozycji jest Agnieszka Szewczyk z Muzeum ASP w Warszawie.



W Galerii Akademii Sztuk Pięknych znajdującej się w Instytucie Sztuka Mediów otwarto pokonkursową wystawę plakatów *Współistnienie - Coexistence*. Trwała do 20 września 2008 r.



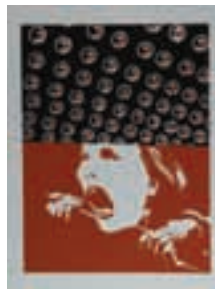
## 10 września

W poznańskim Centrum Kultury Zamek otwarto wystawę prac Małgorzaty Dmistrak, zatytułowaną *Tutejsi*. Trwająca do 24 września ekspozycja została zorganizowana w ramach III Poznańskich Dni Kultury Prawosławnej.



## 16 września

W Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki otwarto wystawę *Rewolucje 1968*. Ekspozycja czynna jest do 9 listopada br. W międzynarodowym gronie prezentowanych na wystawie artystów znaleźli się twórcy związani niegdyś i dziś z warszawską ASP: Emil i Elżbieta Cieślarrowie, Jan Dobkowski, Wiktor Gutt, Jerzy Jarnuszkiewicz, Grzegorz Kowalski, Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, Witold Masznicz, Henryk Morel, Waldemar Ramiszewski, Ryszard Winiarski oraz Jerzy Zieliński („Jurry”).



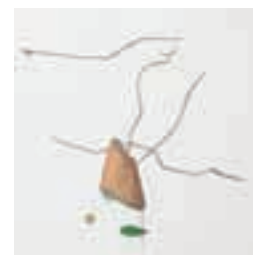
## 17 września

W Agencji Artystycznej ASP „3A” otwarto wystawę studentów Wydziału Grafiki z pracowni Krzysztofa Olszewskiego.

## 19 września

W CSW Zamek Ujazdowski otwarto wystawę dyplomową malarstwa Sławka Paw-

szaka z pracowni prof. Leona Tarasewicza na warszawskiej ASP. Ekspozycja trwała do 28 września br.



## 25 września

Na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP otwarto wystawę *Dyplomy 2008*, która czynna będzie do 10 października b.r. Udział biorą: Aleksandra Czerniawska, Magdalena Dukiewicz, Paweł Dunał, Magdalena Firląg, Jerzy Goliszewski, Agata Gruber, Paweł Kapelański, Magdalena Karpińska, Anna Karwowska, Zbigniew Kolasa, Róża Litwa, Małgorzata Plichta, Marta Tarnawska-Banaszak, Sabina Twardowska, Marta Zamarska.



## SPROSTOWANIE

W wiosennym numerze „Aspiracji” wkradł się błąd w podpisie pod fotografią umieszczoną w prawym górnym narożniku strony 65, ilustrującą tekst „Trwać wiecznie!” autorstwa prof. Iwony Szmelter. Właściwy podpis powinien brzmieć: „Pracownia konserwatorska w gmachu przy ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37, po ponownym powołaniu Wydziału w 1975 roku”.



Prof. Józef Szajna, malarz, scenograf, reżyser, teoretyk teatru, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zmarł 24 czerwca 2008. Urodzony 13 marca 1922 r., ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych, gdzie w 1952 r. otrzymał dyplom z grafiki, a w rok później ze scenografii. Przez wiele lat był profesorem i kierownikiem Studium Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 1955–1963, był dyrektorem, kierownikiem artystycznym i reżyserem Teatru Ludowego w Nowej Hucie. Współpracował także z krakowskim Starym Teatrem, katowickim Teatrem Śląskim, wrocławskim Teatrem Współczesnym, warszawskim Teatrem Polskim. W roku 1971 stworzył autorski Teatr-Galerię – warszawskie Centrum Sztuki Studio. Realizował tam swoją ideę edukacji poprzez swoistą, bo elitarną, popularyzację różnych gatunków sztuki, przede wszystkim poprzez teatr, ale także rozmaite przejawy plastyki. Z prowadzenia Centrum zrezygnował po ogłoszeniu stanu wojennego. Szajna reprezentował Polskę między innymi na Biennale w Wenecji (1970 i 1990) oraz Biennale w Sao Paulo (1979 i 1989).



Prof. Jerzy Koenig zmarł 12 lipca 2008 r. Pedagog od ponad 40 lat związany z Akademią Teatralną, twórca i wieloletni dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze, prorektor w latach 1974-1981, był wybitnym znawcą teatru, znakomitym krytykiem, redaktorem naczelnym „Teatru” i „Dialogu”, kierownikiem literackim w latach świetności warszawskiego Teatru Dramatycznego. Przez kilkanaście lat kierował Teatrem Telewizji Polskiej, był też dyrektorem Starego Teatru w Krakowie.

Prof. Władysław Winięcki, jeden z najwybitniejszych polskich grafików zmarł w Warszawie 25 sierpnia 2008 roku. Studiował w warszawskiej ASP w latach 1960-1966, od 1977 roku był pedagogiem tej uczelni. Związany z Wydziałem Grafiki, w 2001 roku otrzymał tytuł profesora. Malarz z wykształcenia, za główną dyscyplinę artystycznej wypowiedzi wybrał grafikę, a w szczególności technikę litografii, w której był prawdziwym mistrzem. Osiągnął w tej technice efekty dostępne dotychczas w technikach metalowych. Twórczość prof. Winięckiego nie była nigdy związana z aktualnie panującymi modami i trendami. Był typem obdarzonego ogromną intuicją i wyobraźnią artysty samotnika, skrajnego indywidualisty, który nigdy nie zabiegał o rozgłos i popularność, rzadko wystawiał. W 1969 roku zdobył złoty medal na Międzynarodowym Biennale Malarstwa Współczesnego w Montecatini Terme we Włoszech. W 1978 roku otrzymał Grand Prix na VII Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie.





## **Wojciech Włodarczyk**

### **The Origins of the Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw**

The text is an excerpt from a book, *The Place of Painting. Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw, 1948 – 2008*, to be published in connection with the 60th anniversary of the Faculty in autumn 2008. The origins of the institution of the Faculty of Painting are traced back to the prewar Academy, the status of painting then, and to debates during WW II about the postwar shape of the school, its structure and the key role of painting in it. Among the most significant contributors to the shaping of the Faculty of Painting are the following professors: Tadeusz Pruszkowski, Felicjan Szczyński Kowarski, Kazimierz Tomorowicz, and in particular Jan Cybis.

## **Anna Brożek**

### **Roman Maciejewski: Perpetual Wanderer**

Roman Maciejewski was not only an exceptionally talented composer and pianist, but he was also endowed with extremely original personality and extraordinary diversified life. He was born in Berlin, spent his childhood in Leszno, studied in Poznań, Warsaw and Paris, then lived in England, Sweden, the USA, and Sweden again. He had opportunities to meet many of the most important politicians and worked with many great artists. He could lead the life of a star – but he preferred to be an “outsider”, keeping away from the avant-garde and the noisy world. Maciejewski’s live-long wandering in space was accompanied by Maciejewski’s permanent spiritual development. In the monumental *Requiem*, his *opus vitae*, and in many other compositions, he expressed the most important elements of his world-view: his conviction that there exists a transcendent source of the universe, his aversion to violence, his love of nature and his contemplative affirmation of the world.

### **Warsaw Academy of Music to Roman Maciejewski: Report of a Symposium**

This year, we celebrate the tenth anniversary of Roman Maciejewski’s death, which was marked with a symposium: “Roman Maciejewski: the man and his life”, organized at the Fryderyk Chopin Academy of Music on 26 April 2008. During the symposium, twelve musicologists and musicians from Poland and Sweden characterized the life, personality, and compositions of Roman Maciejewski, who was one of the greatest twentieth century Polish composers. The honorary guest of the symposium was Wojciech Maciejewski – the composer’s brother. The symposium was accompanied by a concert of Maciejewski’s chamber compositions and by an exhibition of photographs and keepsakes, connected with the author of *Requiem*.

## **Aneta Teichman**

### **Jan Ekier: Pianist and Composer under the Occupation**

The article is about one of the most versatile and active twentieth century Polish musician’s attitudes as a citizen and an artist. It focuses on Jan Ekier’s activity as a pianist and a composer during German occupation and the Warsaw Rising. The portrait is complete with the Jan Ekier’s personal experience of the difficult times of the war. The text includes excerpts from its author’s interviews with Jan Ekier, who is 95 years old. They are a precious source of knowledge about culture of the war period.

## **Mieczysława Demska-Trębacz**

### **Unrecorded Scores...**

Piotr Perkowski (1901-1990) came from the Eastern borderlands. The future composer was educated at Warsaw National Conservatory. He perfected his professional skills studying with

Albert Roussel in Paris, being at the same time the moving spirit of the Association des Jeunes Musiciens Polonais Paris. He returned to Poland in 1930, where he soon became Director and Professor of the Toruń Conservatory. Following the outbreak of war he became active in clandestine activity of the Polish Resistance. Under the auspices of the Rada Główna Opiekuńcza he ran the Artists Cooperative, which dealt with both existential problems and hiding people. His Mokotów home (next to the Gestapo headquarters!) was where clandestine meetings of the Polish Home Army general staff and clandestine concerts were held; where weapons and secret documents were kept as well. During the Warsaw Rising Perkowski organized teams responsible for setting up field hospitals, supplies or burying the dead, and following its defeat he formed the Polnische Roters Kreutz-transportgruppe, a group of young people which dedicated itself to helping the sick and the disabled. In 1945, prior to his taking up the position of the Head of the Department of Music at the Ministry of Culture and the Arts, he directed the distribution of aid to musicians.

## **Tadeusz Kobierzycki**

A Cry as the Musical Archetype of the City: Zbigniew Herbert’s Mr. Cogito and Pop

The text presents results of studies on music in Zbigniew Herbert’s poetry. This excerpt is about a cry as a semantic, musical, existential and cultural phenomenon, which our great poet shows through the clash of the word and pop music. Herbert invokes the aesthetics of ancient Greece to confront it with contemporary aesthetics that adds value to anti-aesthetic, deconstructed objects.

## **Danuta Wróblewska**

### **Looking and Writing: Zbigniew Herbert and the Fine Arts**

Zbigniew Herbert, an outstanding poet, was also a draughtsman. Even for his writing he liked to say he used a “notebook”. In his early years as a writer he used to write reviews of contemporary art. His texts on exhibitions and the artists were published in the following weeklies and monthlies: *Dziś i jutro*, *Słowo Powszechne*, *Przegląd Powszechny*, *Tygodnik Powszechny*, *Twórczość*, *Panorama Północy*, *Warmia i Mazury*, and *Więź*. Latter-day art critics and reviewers would surely admire his invention, ideas and skill in captivating the reader. Apart from ordinary accounts of exhibitions, Herbert used conversations about art as a pretext, recorded quarrels, entered into polemics, sent letters to the editor, presented impressions or delivered lectures, recorded the viewers’ attitudes towards art. His later travels to northern and southern Europe yielded an interest in older cultures, which is reflected in essays of the trilogy: *A Barbarian in the Garden*, *Still Life with a Bit* and *Labyrinth on the Sea*.

## **Rafał Strent**

### **NOBLESSE OBLIGE: Printmaking Studio**

In a century-old tradition of the Academy of Fine Arts in Warsaw, at the dawn of its history, three printmaking

studios were established according to the nineteenth century canonical division into intaglio, flatbed and relief techniques. Among the directors of the relief techniques studio were some eminent individuals, including Władysław Skoczylas, Tadeusz Kulisiewicz, and Halina Chrostowska – artists of international renown and passionate educators. The studio distinguished itself chiefly by its keeping the highest art standards and being kind to its students. Many of its graduates have won well-deserved recognition in the art world.

The studio is nowadays run in a tradition of respect for its earlier achievements, but also of openness towards every development in the spheres of either art or technique that would broaden the field of expression as well as preventing graphic arts from ossifying. A conviction that creative freedom is more valuable than being faithful to traditional techniques makes the studio a space of ongoing experimentation, which the students especially appreciate. Its numerous foreign students are very welcome, although the studio's enormous popularity (more than 60 students) can occasionally limit access to workspace.

**Lukasz Lewandowski**  
**Encounter (3)**

These are excerpts from a doctoral dissertation entitled "W poszukiwaniu Mistrza" [In Search of a Master]. The author shares his thoughts on the sense, need and shape of the relationship between the master and his apprentice or pupil in the case of his work under Henryk Tomaszewski. In a theatre space, in which the actor serves only the director's telling his story; where creating his role, the actor is part of someone else's work, the actor-director relations may vary. The text explores the question of a need to develop a master-apprentice relationship with a beginner actor.

**Christa Ludwig**  
**Sound of the Soul**

Maestra Christa Ludwig gave this speech on 18 March 2008, when an honorary degree was conferred on her by the F. Chopin Academy of Music in Warsaw. The eminent Austrian singer spoke about her special relationship with Poland, its history and culture. The most important idea of her short speech, addressing to a large extent the specific nature of singing as art and the subject of teaching, can be summed up by quoting one of her sentences: "Singing that is not permeated with love and the spirit is empty – it is sound without the soul."

**Dorota Kowalkowska**  
**Warsaw Zawirowania**

The text discusses and evaluates the condition of the Festival of Central European Dance Theatres *Zawirowania*, organized in Warsaw by the *Zawirowania* Dance Theatre Group. It traces the development of the young Festival in its artistic and promotional aspects, from its launching in 2005 to this year's edition. It is the fourth edition that has been under particularly close scrutiny. The analysis of the programme of *Zawirowania*, presentation of the participating groups and description of the organizers' goals serve to characterize the festival as well as situating it on the cultural map of Warsaw. The text focuses on the selection criteria, the dominant one being the dance element of theatre. The account does not only present *Zawirowania*, but also draws attention to the need of promoting dance theatre in Warsaw, where this art is not well represented. *Zawirowania* is also

an example of independence and a brilliant advertisement of the Theatre, which thus expands its opportunities for growth, at the same time animating the cultural life of the city.

**Jola Gola**  
**In Łomża with Barnett Newman: Plein-air of Leon Tarasewicz's Guest Studio**

Plein-air with Barnett Newman was another of Professor Leon Tarasewicz's traditional thematic plein-airs that he has been organizing for his students, and connected with the subject of multicultural borderland, in which Tarasewicz has been especially interested.

This time Professor and his students went to Łomża, from where the parents of Barnett Newman, American Abstractionist painter, emigrated to New York in 1900. In the course of the plein-air students got to know the town and the surrounding area, and worked on projects related to the multicultural and historically rich place. The programme of the plein-air included a series of lectures on the history of Łomża, on the one hand, and the history of twentieth century American painting, on the other. The result of the plein-air: the participants works, will be shown at an exhibition in Łomża next year. The plein-air was held in the framework of the European Year of Intercultural Dialogue.

**Artur Tanikowski**  
**Two Riversides of Art**

Prewar traditions of art in Kazimierz-upon-Wisła have been continued by The Two Riversides Film and Art Festival – held both in Kazimierz and in Janowiec-upon-Wisła in August every year. Several hundred film screenings were accompanied by numerous art shows, and one that stood out was an exhibition of painting by Stanisław Baj, Professor and Deputy Rector of the Academy of Fine Arts in Warsaw. He presented his works of the "Mother" series, which move the viewer with both their expressive quality and the intensity of individual experience. The art director of the Two Riversides Festival was Jarosław Koziara, a graduate of the poster studio run by Professor Maciej Urbaniec at the Warsaw Academy.

Translated by Piotr Szymor

Peace  
and  
Love



[www.polskieradio.pl/trojka](http://www.polskieradio.pl/trojka)

IV WARSZAWSKI FESTIWAL FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ

s.68

ŁUKASZ LEWANDOWSKI

s.53

21. MIĘDZYNARODOWE BIENNALE PLAKATU

s.64

PLENER PRACOWNI

LEONA TARASEWICZA

WARSZAWSKIE ZAWIROWANIA

JAN EKIER

s.30

PIOTR PERKOWSKI