

**YASMINA REZA**

 TEATR IM. WILAMA HORZYCY

# **SZTUKA**

# YASMINA REZA SZTUKA

„Sama to przeżyłam. Mój sąsiad, jeden z moich najlepszych przyjaciół, który mieszkał piętro niżej, powiedział mi pewnego dnia: „przyjdź, chcę ci pokazać coś niezwykłego”. Zeszłam do jego mieszkania i zobaczyłam obraz ze „Sztuki”. Zapytałam, ile zapłacił. Odpowiedział mi, że 200 000 F. Notabene nie był wcale bogaty. Powiedziałam sobie: jest to znakomite jako początek sztuki. I właśnie od tego zaczęłam”.

*Yasmina Reza*

# YASMINA REZA SZTUKA

"Art", przekład: Barbara Grzegorzewska

Obsada:



**Marc** -  
Sławomir Maciejewski

**Serge** -  
Michał Marek Ubysz

**Yvan** -  
Paweł Tchórzelski

Reżyseria: **Iwona Kempa**

Scenografia: **Tomasz Polasik**

Inspicjent-sufler - Janina Sachwanowicz-Niakas

Premiera: 29 marca 2003 roku

Francuska dramatopisarka. Wychowała się w rodzinie bogatych imigrantów. Matka urodziła się na Węgrzech - była skrzypaczką, ojciec (Irlandczyk) urodził się w Moskwie - był wielkim miłośnikiem literatury francuskiej, Paryża, kultury i sztuki europejskiej. Oboje deklaruwali się jako niepraktykujący Żydzi.

Reza studiowała na uniwersytecie w Nanterre, gdzie otrzymała dyplom Socjologii i Studiów Teatralnych. Następnie ukończyła szkołę teatralną Jacques'a Lecoq'a. Próbowała zostać aktorką, ale szybko doszła do wniosku, że zajęcie to skazuje ją na „wieczne czekanie i uzależnienie”. Zdecydowała się spróbować swych sił w pisaniu dla aktorów, na scenę. „Jestem absolutnie przekonana, że istnieją dwa typy dramaturgów: ci, którzy sami grali na scenie, i ci, którzy tego nigdy nie praktykowali. Wszyscy pisarze począwszy od Moliera, którzy doświadczyli gry aktorskiej, pisali później z pewnym specyficznym wyczuciem oszczędności. Wiem dokładnie, jak nie mówić zbyt wiele. Jestem przekonana, że jeśli jest się świadomym możliwości aktora, unika się obciążania go słowami. Przecież aktor nie potrzebuje słów, powinien być raczej nimi otoczony. Interesują mnie też jego pozawerbalne zdolności. Inną moją cechą charakterystyczną jest to, że nie potrafię pisać małych ról w swoich sztukach. To właściwie same duże role. Pewnie zabrzmiałoby jak anegdota, ale nie umiem sobie wyobrazić sytuacji, w której aktor stoi za kulisami i czeka, podczas gdy inni grają”.

Jako dwudziestopięciolatka napisała w 1987 r. „Rozmowy po pogrzebie” (Conversations après un enterrement). Początkowo nie wyrażała zgody na wystawienie, obawiając się nieudanej realizacji. W końcu jednak uległa, a dramat ten stał się wydarzeniem i odniósł wielki sukces. Reza otrzymała teatralną nagrodę „Molière” dla najlepszego autora, nagrodę SACD dla młodych talentów i nagrodę Fundacji Johnsona. Teatralna realizacja kolejnej sztuki „Z nadejściem zimy” (La Traversée de l'hiver) otrzymała nagrodę „Molière” dla najlepszego spektaklu.

Reza jest m.in. również autorką dramatów „Przypadkowy człowiek” (L'Homme du hasard), „Splaszczony aureol” (The Flattering Halos), adaptacji scenicznej „Przemiany” Kafki, którą wystawił w Théâtre du Gymnase Roman Polański, scenariusza do filmu Didiéra Martiny'ego „Pique - nique de Lulu Kreutz” oraz zbioru opowiadań „Hammerclavier”.

Największy rozgłos zdobył dramat „Sztuka” - uhonorowany został „Molierami” dla najlepszego autora i dla najlepszego przedstawienia roku 1995 oraz prestiżowymi nagrodami brytyjskimi dla najlepszej komedii - Evening Standard Award for the Best Comedy 1996 i Laurence Olivier Award for Best Comedy 1997.

„Myślę, że we wszystkim, co dotychczas napisałam, są obecne dwa powracające tematy: związek z czasem i samotność, niemożność porozumienia się. Jest to teatr niemożliwego spotkania, bohaterowie nie są na przykład w tym samym wieku, w tym samym momencie życia. Nie rozumieją się. We wszystkich moich sztukach spotkanie odbywa się w złym momencie lub wcale nie ma miejsca. I ten motyw ciągle powraca wbrew mnie samej”.

Yasmina Reza



## Mary Batchelor PO CZTERDZIESTCE

Gdy mężczyzna wie, kim jest, i jest pewny swej tożsamości, to potrafi właściwie wykorzystać zachodzące w nim zmiany i stopniowo przebudować swój wizerunek.

Dla wielu mężczyzn i kobiet wiek średni jest okresem niesłychanych zmian. Następują zmiany natury fizycznej, zmienia się sytuacja domowa - nastolatki dojrzewają, a rodzice starzeją się. Dochodzą do tego problemy w życiu zawodowym. Każda nowa sytuacja przeraża i napawa obawą.

Głównym problemem wieku średniego jest to, iż wydaje się, że wraz z upływem czasu więcej tracimy, niż zyskujemy od życia. Oczywiście wcale tak nie jest. Ci, którzy potrafią wziąć się w garść i nie poddawać się złym nastojom, będą mogli znaleźć urok życia po czterdziestce (...)

Wiek średni stwarza okazję do ponownego zastanowienia się nad sobą, do zweryfikowania systemu wartości i określenia, o co nam naprawdę w życiu chodzi. Rozważywszy to wszystko na spokojnie i nie oszukując samych siebie, będziemy potrafili z ufnością czekać na nadchodzące lata i cieszyć się pełnią życia (...)

Prawdziwie zmiany życiowe oznaczają zwykle duże zamieszanie. Powstają nowe okoliczności oraz nowe sytuacje, którym musimy sprostać. Stare wypróbowane sposoby stają się bezużyteczne. Wówczas to właśnie dociera do nas fakt, że nasze życie nigdy już nie będzie takie samo jak kiedyś. Część osób przyjmuje to stwierdzenie z ulgą, lecz większość napawa ono smutkiem i lękiem.

Czasami zmiany następują nagle i mają bardzo dramatyczny przebieg. Może to być zmiana pracy, przeprowadzka lub ponowny ożenek. Najczęściej jednak większość takich decyzji dojrzewała od dawna w naszej podświadomości, lecz doszliśmy do nich dopiero w chwili, gdy ktoś zwróci uwagę na zmieniający się stan naszych spraw.

Dzieje się tak w okresie dojrzewania, a potem gdy nadchodzi półmetek życia. Bardzo trudno precyzyjnie określić dolną granicę wieku średniego, wszystko bowiem zależy od cech indywidualnych. Niektórzy w wieku trzydziestu pięciu lat mają pierwsze lub ostatnie dziecko, a potem gdy nadchodzi półmetek życia, w związku z czym dotyczący je problemy mają swoje pokolenia. Nie można zatem podać wyraźnej i jednoznacznej granicy wieku, jednak większość ludzi osiąga półmetek między czterdziestym a pięćdziesiątym piątym rokiem życia. Ten środkowy etap życia określany jest często jako „kryzys wieku średniego”, co brzmi dość dramatycznie, wprawiając w przerażenie każdego, kto zbliża się do trzydziestego piątego roku życia (...)

Kryzys wieku średniego oznacza punkt zwrotny, występujący w życiu każdego z nas. Cała reszta naszego życia zależeć będzie od tego, jak zachowamy się w tym momencie. Jeżeli pogodzimy się z zachodzącymi w nas i wokół nas zmianami, gdy nie cofniemy się przed dorosłością i nie będziemy unikać prawdy o życiu oraz nie wybierzemy biernej „bezpiecznej” postawy życiowej, polegającej na tym, że ktoś będzie za nas decydował, to mamy szansę na rozwijanie własnej osobowości w pełnym zdrowiu fizycznym i psychicznym (...)

Złożoność indywidualnych wewnętrznych zmian oraz wydarzeń zewnętrznych powodujących zmiany, wywołuje takie same wątpliwości i obawy jak w wieku nastoletnim. Ludzi w średnim wieku szokuje wręcz fakt, że stają przed dylematami, o których myśleli, że mają je już dawno za sobą.

„Kim jestem i czy to, co robię, jest cokolwiek warte?”  
„O co mi chodzi w życiu?”  
„Czy tylko tego mogę się spodziewać od życia?”  
Normalni, nie przewrażliwieni i myślący ludzie, którzy w mniejszym lub większym stopniu są usatysfakcjonowani swoim dotychczasowym życiem, ze zdumieniem stwierdzają, iż nadszedł taki moment, że znowu muszą sobie zadać tego typu pytanie. Tak jak nastolatki muszą się określić oraz znaleźć sens swojego istnienia, zanim wkroczą w dorosłość, tak i większość z nas, wchodząc w wiek dojrzały, zmuszona jest na nowo określić swoją tożsamość i zastanowić się nad sensem dalszego życia. Cele i aspiracje dwudziesto- i trzydziestolatka nie przystoją już czterdziesto- czy pięćdziesięciolatkowi.

Musimy więc wyznaczyć sobie nowe, odpowiednie do wieku średniego stał się również ich udziałem (...)

Skoro jednak kryzys jest punktem zwrotnym w życiu, należy być świadomym jego nadejścia, aby dokonać właściwego wyboru.

Niektóre nasze decyzje będą jednorazowe, dotyczące pracy lub rodziny, ale najważniejsze będą te, które stan przeżyciowy może trwać od kilku miesięcy do kilku lat.

Gail Sheehy w swej książce pt. „Pasaż” posługuje się opisem zmiany krzesel: „Musimy chcieć zmieniać krzesła, jeżeli chcemy dożyć. Bardzo trudno jest dobrać właściwe krzesło. Odpowiednie w pasażu między dwoma etapami życia znajdujemy się pomiędzy tymi krzesłami. Wahać się nie należy, ale musimy wybrać, które z nich wybrać, ale właściwie dzięki zbył miękkie. Wahać się nie należy, ale musimy wybrać, które z nich wybrać, ale właściwie dzięki dwoma krzesłami. Wahać się nie należy, ale musimy wybrać, które z nich wybrać, ale właściwie dzięki

Wszystkie te czynniki powodują rozwój osobowości”

## SZTUKA LECZY

**Dziełom sztuki, tak jak przed wiekami, znów przypisuje się uzdrowicielskie właściwości. Muzea stają się ośrodkami terapeutycznymi, a ludzie stają na głowie, by poczuć sztukę.**

Do galerii przyszło prawie 40 gości. Zapłacili za wstęp, przemierzali okazałą klatkę schodową, przebrali się, a teraz leżą na brzuchu przed obrazami. Niektórzy stają na głowie i pokazują gołe stopy przed złotymi ramami. Mają prawo robić to, czego nikomu poza nimi robić w galerii nie wolno. Mogą zdjąć buty i wejść w sportowym stroju na nieskazitelnym parkiet. Mogą się rozciągać, wyginać, potem śpiewać, pocić się, spać. Zmienić muzeum w salę gimnastyczną, przynajmniej na kilka godzin.

### Precz ze zwiedzaniem

Puszczanie hamulców odbywa się pod ścisłą kontrolą. Ciałami uczestników spotkania dyrygują Benita i Immanuel Grosser, dwoje mistrzów jogi. Sami są artystami, a w hamburskiej galerii sztuki zapewniają widzom nowe wrażenia. Pojawili się, by przekreślić zwykłe muzealne rytuały: koniec z obchodzeniem sal, cztery sekundy na tabliczkę, dwie sekundy na obraz, potem szybko do następnego dzieła.

Grosserowie uczą, jak wśród zbiorów sztuki znaleźć duchowe skupienie, jak z obserwacji uczynić doświadczenie dzieła sztuki przy zaangażowaniu nie tylko oczu, ale całego ciała. Pomieszczenia galerii stają się aśramami - świątyniami jogi. A wszystko po to, by odkryć na nowo rozkosz medytacji, a muzeum przywrócić funkcję miejsca kontemplacji.

Hamburg jest już piętnastą stacją misji Grosserów, której celem ma być znalezienie nowej głębi w sztuce. W wielu uznanych galeriach sztuki pozwolono im rozwijać na ziemi maty do jogi. W nowojorskim Dia Center czy w muzeach Nadrenii Północnej-Westfalii zawsze panuje ścisk. Wielu ludzi nie jest zadowolonych z tradycyjnej formy eksponowania sztuki, która tylko wisi i stoi.

Instalacje, sztuka koncepcyjna, współczesny performance wiele osób pozostawia obojętnymi. Uważają je za działania przeintelektualizowane, niedostępne. Wychłodzonym duszom, poszukiwaczom sensu, wszystkim, którzy tęsknią do nowej duchowości, wielu nowych artystów nie ma nic do zaoferowania. Chcą oni krytykować, irytować, wstrząsać i nie mają zrozumienia dla zmysłów.

### Trafić do zmysłów

A przecież przez stulecia oczywiste było, że sztuka służy uspokojeniu, ukojeniu, pokrzepieniu widza. Jeśli nie była przedmiotem kultu, to w każdym razie czci; mogła pomagać w ucieczce i zastępować religię, jej blask i piękno opowiadały o lepszym, zdrowym świecie. Dziś takie ukojenie przez sztukę należy do sytuacji wyjątkowych. Jednak ostatnio przybywa osób o podobnych zapatrywaniach, traktują oni muzeum jako centrum terapii i rozwijając u widzów



dobrze samopoczucie, próbują trafić do zwykłego człowieka. Nie wszyscy nowi uzdrowiciele zachowują się tak ortodoksyjnie jak artyści jogi. Wielu poszukuje nowego przekonania, że do zwykłej zabawy. Jednak wszystkich łączy przekonanie, że do widza nie da się dotrzeć wyłącznie za pośrednictwem oka. Sztuka może robić wrażenie dopiero przez dotyk, zapach i ciepło. Sztuka może też działać przez pozaziemski spokój i sąsiedztwo białych płaszczy kapielowych. Na ostatnim biennale sztuki w Berlinie artysta Surasi Kusolwong zaprosił widzów na masaż tajlandzki, a zwiedzający odczuli czekali w długich kolejkach. „Uwolnijcie swój umysł i swoje wszystko” - podszeptywał im Kusolwong - „Zapomnijcie również Carsten Höller, kiedy w galerii w Berlinie wybudował plastikowy kontener, w którym tryskała ciepła woda nasycona solą tak, że można było na niej unosić się jak na powierzchni Morza Martwego. W Bonn Marina Abramowicz urządziła Soul Operation Room z bulgoczącymi esencjami rumiankowymi i aparaturą do terapii świetlnej. A w Hamburgu Maria Eichhorn zainstalowała wiarę w dla płuc - pokój tlenowy. Szczególną wiarą w leczenie, cuda i zabobony wykazują się ci artyści, którzy oferują swoje usługi w internecie, jak na przykład Gudrun Weerasinge, która studiowała sztukę na uniwersytecie w Essen, potem zastrzegła sobie prawa do nazwy „kierunek Arthealing” i stosuje „etyczne projekcje świadomości”. Jej „magnetyzujące prace” najczęściej w pastelowych kolorach, gwarantują „przyjemne energetyczne przemiany” i można je zamówić przez internet, płacąc za pomocą karty kredytowej.

## Śmiać się czy brać na poważnie?

W Niemczech funkcjonują agencje uzdrawiania sztuką, niektóre z nich reprezentują ponad 200 uzdrawiających artystów. Agencje chętnie mówią o równowadze hormonalnej i rytmach fal mózgowych, o wzmocnionym systemie odpornościowym i dobrym dopływie krwi, o narkotyku o nazwie „sztuka”, który zmienia nasze nastawienie do życia, nasze uczucia, nasze odczuwanie bólu. Większość muzealnych kuracji to nic więcej niż tani dowcip artystów, reakcja na wzrastający kult ciała i zdrowia. Jednak te wszystkie sztuczki - perfumowanie, ugniatanie, gimnastykowanie, muzyka sfer - wskazują także na kwestię poważną: czym właściwie jest siła oddziaływania sztuki?

To, że dla wielu artystów malowanie lub robienie filmów ma wyzwalające, czasem terapeutyczne działanie jest bezsporne. Również osobom z zaburzeniami psychicznymi rysowanie lub lepienie z gliny ułatwia lepsze poznanie samego siebie. Ale jak działa na nas obraz na ścianie, gotowe dzieło sztuki? Czy może ono pomóc chorym, a nawet wspierać nasz spokój duchowy?

W londyńskich szpitalach Chelsea i Westminster próbuje się naukowo udowodnić leczniczą siłę działania obrazów. Systematycznie umieszcza się pacjentów w małych pomieszczeniach z malowidłami, pozwala im się patrzeć, patrzeć, patrzeć...

I rzeczywiście, co trzeci pacjent deklaruje, że po kuracji poczuł się oderwany od codzienności i pozbawiony leków. Jednak nie sposób naukowo ustalić jak naprawdę działa sztuka, jakie formy i kolory zapewniają nam ulgę. Czym jest nasz stosunek do sztuki? Czy tylko biernie podziwiamy estetyczne przedmioty, czy przedmioty te nas zmieniają?

Te pytania naukowców zostały opracowane w formie wystawy na uniwersytecie stanu Iowa. Zobaczyć można było przykłady dzieł sztuki o zdolnościach leczniczych - większość pochodziła z Etopii. Niejeden artysta jest tam jednocześnie lekarzem, u którego chory zamawia swój obraz z oczami, lwami czy gryfami, które mają zwalczyć bakcyle i wirusy. Wielu zachodnich artystów jest zafascynowanych tą wiarą w magiczną moc sztuki. Twórca talizmanów z Etiopii Godewon został nawet zaproszony przez profesorów paryskiej Akademii Sztuk Pięknych do przeprowadzenia w ich uczelni miesięcznego kursu. Francuzi wierzą, że Europie należy przywrócić ideę magii w sztuce. Również na naszym kontynencie wierzono kiedyś w boskość obrazów, w ikony, które nie były wizerunkiem Najwyższego, ale jego uprzedmiotowioną obecnością. Wiara w przerażające siły też była kiedyś rozpowszechniona. Umieszczane w romańskich kościołach maskary lub zniekształcone diabielki miały powstrzymać zło.

Na to, że jeszcze dziś możliwe jest odnalezienie lub nawet ożywienie tej ponadnaturalnego wymiaru sztuki, mają nadzieję nie tylko artyści, ale również niektórzy dyrektorzy muzeów. „Art that heals” (Sztuka, która leczy) nazywała się wystawa, którą Jean-Hubert Martin, dyrektor muzeum Kunst Palast w Düsseldorfie, zorganizował dla nowojorskiej galerii. W swoim wprowadzeniu Martin krytykuje współczesność, która odcięła się od korzeni tkwiących w wierze i w magii, i chce w związku z tym zapoczątkować „prawdziwą rewizję historii sztuki”

## Przywrócić magię

Zbiorniki wodne z ziołami leczniczymi, aromaty przeciw bólom głowy, rzeźby, które wypędzają złe duchy, prace z Zachodu i Południa - to wszystko można było podziwiać w galerii. Wystawiono poza tym dzieła pewnego Indianina, który twierdzi, że wie, jak umieścić chorego w obrazie z kolorowego żwiru, jakie pieśni należy nad nim śpiewać i czym posy-



pywać, by wyzdrowiał. Wie również, że natychmiast po zakończeniu rytuału obraz należy zniszczyć.

Modę na sztukę ezoteryczną na Zachodzie można rozumieć jako oznakę tęsknoty za spokojem i wycofaniem, za cielesnością w czasach elektronicznego odmaterializowania, za wewnętrznymi obrazami, które przetwają wojnę znaków w reklamie. Jednocześnie jednak sukces sztuki ezoterycznej mówi wiele o zanikaniu naszej wyobraźni. Bo przecież artyści-uzdrowiciele Choćby wizerunki marności (Vanitas) z nęcącymi winogronami, które przy bliższym przyjrzeniu się okazują się na wpół zgniłe i prowadzą nas do linii granicznej między dobrem samopoczuciem a bliskością śmierci. Religijne motywy Emila Noldego przybliżają widza do cielesnej ekstazy wiary. Gdzie znajdziemy większy spokój i oczarowanie niż u Caspara Davida Friedricha? Życie w całej swej pełni, to co piękne i to co popękane - wszystkiego można doświadczyć w sztuce tradycyjnej. Jednak te wrażenia dostępne są tylko dla tych, których zmysły nie są wyjątkowo nieczułe, kto nie musi być ugniatały i kapany, by w ogóle coś poczuć. Sztuka może być beztraska i żywa. Ale aby ją odbierać, my także musimy być żywi.

Hanno Rauterberg „Die Zeit” 17.10.2002 r.

Richard Kuhns  
**REFLEKSJE O SZTUCE I PSYCHOANALIZIE**

Pomyślmy o epoce postmodernistycznej jako epoce cierpiącej na to, co Freud nazwał *Entfremdungsgefühl*. Jesteśmy zrażeni do naszych uczuć w sposób, który sprawia, że czujemy się martwi i który zmienia nas w zaprzysięgłych sceptyków. Mówimy: „Widzę, ale nie wierzę”, jak powiedział Freud sam do siebie, stojąc na ateńskim Akropolu: „Według świadectwa moich zmysłów stoję teraz na Akropolu, ale nie mogę w to uwierzyć”. Dalej zauważa on: „Zjawiska te można obserwować w dwóch formach: podmiot czuje, że albo część rzeczywistości, albo część jego samego jest dla niego obca. W tym drugim przypadku mówimy o „depersonalizacji”; odrzyciwoistnienie i depersonalizacja są ściśle ze sobą związane.

Współczesną, postmodernistyczną patologię można postrzegać jako pewną postać owego wyobcowania, *Entfremdungsgefühl*, ale podczas gdy Freud opisywał ten stan w kategoriach konfliktu wewnętrznego, powodowanego przez indywidualny cykl rozwojowy, to dzisiaj doskwiera nam uczucie odwarowania kulturowego, oddalenia się od dawnych i obecnych wytworów kultury, ich obcości. Stan ten znajduje odzwierciedlenie w tych teoriach, które opatrujemy przedrostkiem *post*, bez względu na to, do czego się odnoszą - postmodernistyczny, postdekonstruktywistyczny, postanalizyczny - przez co dajemy wyraz temu, że doświadczamy dzisiaj kryzysu znaczenia, wskutek czego mówimy, że historia się skończyła, obiekty nie mają żadnej stałej treści, a znaczenie jest tylko funkcją (self).

Twierdzę, że jednym z symptomów alienacji kulturowej jest mania kolekcjonowania i zbierania dzieł sztuki, którą można postrzegać zarówno jako objaw, jak i próbę samowyleczenia. Muzeum stało się magazynem wytworów kultury, zapchanym po sam dach większą ich liczbą, niż moglibyśmy kiedykolwiek zinternalizować i poznać. Posiadać znaczy być; mam, więc jestem - oto sposób, w jaki określamy dzisiaj swoje istnienie. Nasz kartezjanizm wyraża się nie w myślach, lecz w kolekcjonowaniu. Tak bardzo pragniemy usprawiedliwień, że potrafimy nadawać cel i sens działaniu, które często staje się absurdalnie bezcelowe, puste i bezrozumne.

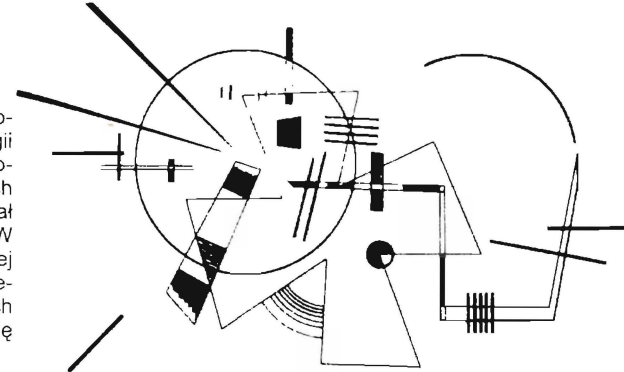
Renesansowej definicji obrazu jako „okna na naturę” przeciwstawia się zazwyczaj definicję Maurice’a Denis: „Obraz, zanim się stał jakkolwiek anegdota, jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku”. Jako radykalnie odmienną i nową prezentuje się też definicję André Bretona, który określa obraz jako „okno wychodzące na wewnętrzny świat artysty”. Wszystkie te trzy definicje są niepełne - nie muszą być jednak sprzeczne. I nie były sprzeczne w dziełach dawnych mistrzów. Każdy ich obraz był zawsze „oknem na naturę” i „oknem pozwalającym zajrzeć w świat psychiczny twórcy”, jemu tylko właściwy. Czy obrazy Tintoretta, Vermeera, Goya, Cézanne’a nie pouczają nas o tej niewątpliwiej prawdzie, której dawni malarze nie sformułowali nigdy w słowach, ale dawali jej świadectwo w sposób nie budzący wątpliwości?

Zawsze też obraz był „powierzchnią płaską, pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku”, czyli poddany był porządkującemu zamysłowi twórczemu człowieka, którego nazywamy artystą. Całe malarstwo, od początku renesansu do Picassa, oparte było na badaniu natury, ale też zawsze było sztuką porządku plastycznego i sztuką poetyckiej transformacji. Tak zwanej szerokiej publiczności najtrudniej jest zwykle wytłumaczyć to podwójne oblicze malarstwa. To, że obrazy, w których można rozpoznać konie, ludzi, drzewa i chmury, zawierają również pierwiastek abstrakcji, aprioryczny porządek plastyczny, wprowadzony przez artystę do dzieła nadający dziełu jedność, organizację, czyniący z niego „nowy byt”, wyodrębniony od świata przyrody.

Kandinsky odrzucił naturę, odrzucił przedmiot, ale zachował koncepcję „okna na świat wewnętrzny” i zachował postulat kreacyjnego porządku plastycznego. Wprowadził zamiast modelu natury konstrukcję z czystych elementów plastycznych, abstrakcyjnych form i kolorów, ale cały swój wysiłek i ambicję włożył w to, aby obraz był czymś więcej niż zadekorowaną płaszczyzną, żeby wykraczał poza swój byt fizyczny, płótno, grunty i farby. Obraz abstrakcyjny, przestając być „oknem na naturę”, może być otwarty na wewnętrzny świat artysty - chodzi tylko o to, jaki jest ten świat, co ma nam do zakomunikowania, czy intensyfikuje nasze poczucie istnienia, czy niesie energię i wzbogacenie, czy też apatię i destrukcję.



W przededniu I wojny światowej stworzył Kandinsky w Monachium pewien styl sztuki abstrakcyjnej, opierający się na analogii pomiędzy malarstwem i muzyką, z których każde przekazywało swoją duchową zawartość za pomocą abstrakcyjnych elementów, takich jak kolor, forma, harmonia i rytm. Po raz pierwszy Kandinsky usłyszał muzykę Schoenberga w roku 1911 i napisał do kompozytora: „W swoich dziełach urzeczywistnił pan to, czego - aczkolwiek w niepełnej formie - oczekiwałem od tak dawna w muzyce. Niezależne przedzieranie się przez jednostkowe losy, niezależne życie poszczególnych głosów w pańskich kompozycjach, jest dokładnie tym, co staram się znaleźć w moich obrazach”.



Wassily Kandinsky „Kompozycja”, litografia, 1925.

24

Podkreślić należy odmienność funkcji, jaką pełnił obraz malarski dawniej a dziś. Funkcje te były o wiele bardziej różnorodne i złożone. Były kultowe, dokumentarne, hedonistyczne, moralizatorskie, poznawcze, propagandowe, inicjujące, demonstrowały prawdy optyczne, prawdy społeczne, prawdy psychologiczne, gloryfikowały władzę kościelną i świecką. Obrazy były przedmiotem lokaty kapitału, były pochwałą urody życia, ukazaniem nędzy istnienia, były protestem przeciwko porządkowi społecznemu i krzywdzie ludzkiej - a były też zamierzoną lub niezamierzoną wypowiedzią psychiki, temperamentu i inteligencji artysty. Z tych wszystkich funkcji pozostały tylko niektóre i z tego musimy sobie zdać sprawę, jak również z tego, że problem społecznego funkcjonowania współczesnego dzieła malarskiego jest określony o wiele mniej jasno, niż miało to miejsce w sztuce dawnej.

Wiemy, że niemal żadna cywilizacja nie obchodziła się bez sztuki, ale pamiętać też trzeba, że były całe narody, epoki, kultury, które w ogóle nie znały obrazu malarskiego w sensie europejskim. Życie malarstwa sztalugowego jest stosunkowo krótkie; wiemy, że powstawało ono tylko w społeczeństwach wysoko zorganizowanych. Obraz sztalugowy był znany w Grecji antycznej - wiemy o tym, choć żadne przykłady się nie zachowały. Średniowiecze odziedziczyło ikonę po kulturze bizantyńskiej, będącej dalszą fazą kultury greckiej. Zarówno jednak bizantyńska ikona, jak nowożytny obraz malarski miały swych wrogów - przeciwnych wszelkiemu obrazowaniu. Powstaje pytanie, czy tylko względy religijne odgrywały tu rolę? Może obok popędu ikonocznego, tak silnego u człowieka, istnieje też jakiś czynnik wrogi obrazowaniu w ogóle? Czyżby pojawiający się od czasów dadaizmu swoisty ikonoklazm i stworzone ostatnio pojęcie „antymalarstwa” miały oznaczać, że wchodzimy w stadium cywilizacyjne, w którym obraz malarski, wydzielone uniwersum będące projekcją świata zewnętrznego i wewnętrznego - w ogóle zaniknie?

Maria Rzepińska



„Nigdy jeszcze poczucie, że żyjemy w okresie przemian bez precedensu, nie było równie mocne ani równie uzasadnione (...) Oto zostały podważone, opodane w wątpliwość pojęcia jak najbardziej naturalne; rozprzęgły się systemy, jak najdawniejsze i jak najbardziej naturalne; rozprzęgły się systemy jak najbardziej zwarte, opierające się na jak najmocniejszych podstawach”

## Jan Białostocki UMOWA SPOŁECZNA

W „Powiększeniu” Antonioniego znajduje się epizod umiejscowiony w młodziowym klubie, gdzie panuje atmosfera szaleństwa wokół adowanego piosenkarza. W pewnym momencie roztrząskana przezeń i pasji gitara staje się przedmiotem namietności; wrywana sobie wzajemnie i coraz bardziej niszczone, przechodzi z rąk do rąk; zagubionemu w tłumie bohaterowi filmu udaje się ją schwycić i uciec z lokalu. Znalazłszy się na opustoszałej ulicy, w ciemności nocy, po krótkiej chwili wahań porzuca resztki przedmiotu, otoczonego jeszcze przed chwilą uwielbieniem. Wrak gitary był relikwią w obrębie działania systemu wartości, akceptowanego i przeżywanego przez zgromadzony w klubie tłum. Wyniesiony z miejsca, gdzie był adorowany i umieszczony poza nadającym mu wartość systemem, przedmiot stał się bezsensownym kawałkiem polamanego drewna.

Także dzieło sztuki stawala się przedmiotem wysoko cenionym z uwagi na swój związek z uwielbianym człowiekiem, to dzieło sztuki zyskuje społeczne uznanie z powodu tego, czym jest ono samo, mianowicie dzięki temu, że jest całością skonstruowaną z wysokim technicznym i estetycznym mistrzostwem, a także dlatego, że niesie z sobą wyraz przekazu ideowy.

W niedawnej przeszłości opinia społeczna zaniepokojona popełnieniem ciężkich błędów w wartościowaniu w ciągu minionego poprzedniego stulecia, zaczęła udzielać coraz większego kredytu artystom, których intencje stały się ostateczną instancją decydującą o tym, co jest dziełem sztuki.

Niewątpliwie, dowolny przedmiot wydzielony ze swego naturalnego lub stałego otoczenia, rzecz dziwna, nieoczekiwana, zaskakująca, może stać się dziełem sztuki, przy właściwym horyzoncie oczekiwań publiczności. Pomysłowy wybór, nowe skojarzenie przedmiotów, podobnie jak słów w poezji, tworzą sytuacje poetyckie, które mogą być prawdziwymi źródłami wzruszenia. Kontekst i horyzont oczekiwań współdziałają w konstytuowaniu dzieła sztuki.

Gdyby sama intencja artysty wystarczała jednak do ustanowienia przedmiotu dziełem sztuki, w wyniku udzielonego z góry społecznego przyzwolenia, artysta miałby przecież również prawo wycofania swej raz przedmiotowi udzielonej intencji. Że może się tak naprawdę zdarzyć, świadczy ogłoszenie opublikowane 15 listopada 1963 roku, przez rzeźbiarza Roberta Morrisa, pod tytułem: „Deklaracja wycofania estetycznego”. Oto jej tekst: „Niżej podpisany Robert Morris, będący autorem metalowej konstrukcji zatytułowanej *Litanie*, opisanej w załączonym spisie eksponatów A, odbiera niniejszym tej konstrukcji wszelką jakość i treść estetyczną i oświadcza, że od dnia dzisiejszego wymieniona konstrukcja nie posiada już ani takiej jakości, ani treści”. Podpisano i datowano.

Deklaracja taka oczywiście musi być również zalegalizowana przez społeczne przyzwolenie. Raz ustanowiony jako dzieło sztuki w obrębie jakości systemu przedmiot nie może być takiego charakteru pozbawiony jednostronną arbitralną decyzją. Wydaje się, iż przedmiot, któremu status dzieła sztuki przyznany został na podstawie kredytu, w określonym kontekście udzielonego artyście, jest bardziej zagrożony niebezpieczeństwem utraty tego statusu w toku szybkiej oscylacji norm i kryteriów wartościowania, niż przedmiot, który podobny status zyskał w wyniku doskonałości swej struktury, mistrzostwa technicznego z jakim go wykonano, zgodności między celami i środkami, bogactwa wyrazu estetycznego, emocjonalnego bądź intelektualnego.

Świat sztuki jest wielki i bogaty, granice jego nie są wyraźnie zarysowane, ale jego ośrodki, jądra, są nasycone arcydziełami przejawiającymi bogactwo walorów, w jakie wyposażyli je twórcy. Granice świata sztuki są otwarte. Obok arcydzieł mogą się w ich obrębie znaleźć gazetowe opowiadki w obrazkach, obrazy o charakterze kiczu (znajdujące dziś miłośników nawet wśród ludzi należących do środowisk społecznych, dla których pierwotnie nie były przeznaczone), mnogość różnych wyobrażeń i znaków wizualnych. Mogą, jeśli zyskają zgodę społeczną; jeśli należą do rodzaju przedmiotów, którym status sztuki gwarantuje umowa społeczna (...)

Nie można nie brać pod uwagę faktu, że wśród dzieł powstałych w orbicie różnych systemów i estetyk, znajdują się utwory udane i nieudane, majstersztyki i produkty poronione. Nasza niechęć wobec arcydzieł wywołana otaczającą je aurą nie powinna sprawiać byśmy zapominali, że świat sztuki jest niezwykle zróżnicowany, nie tylko co do intencji i zamierzeń twórców, ale także co do gradacji i odcieni jakości, co do miejsca na skali doskonałości.

**Dyrektor naczelny** - Jadwiga Oleradzka  
**Dyrektor artystyczny** - Andrzej Bubień  
**Kierownik literacki** - Beata Banasik

Teatr im. Wilama Horzycy  
Plac Teatralny 1  
87-100 Toruń

Telefony:(056) 622-52-22, 622-12-45 (sekr.)  
622-50-21, 622-50-22 (centr.)  
Fax:(056) 622-37-17  
e-mail:sekretariathorzycy@teatr.torun.pl  
www.teatr.torun.pl.

Zespół techniczny:

Kierownik techniczny - Krzysztof Garstecki  
brygadier sceny - Janusz Czarniecki  
światło - Adam Krupowicz  
dźwięk - Tomasz Baranowski  
garderobiana - Anna Krajewska  
fryzjerka - Elżbieta Gnutek  
rekwizytor - Bogdan Górny

Kierownicy pracowni:

krawieckiej - Aleksandra Błaszak  
elektrycznej - Waldemar Boruń  
akustycznej - Tomasz Baranowski  
plastycznej - Lech Zakrzewski  
rekwizytorni - Maria Górna  
stolarskiej - Józef Cendrowski  
prace farbiarskie - Maria Dembowska

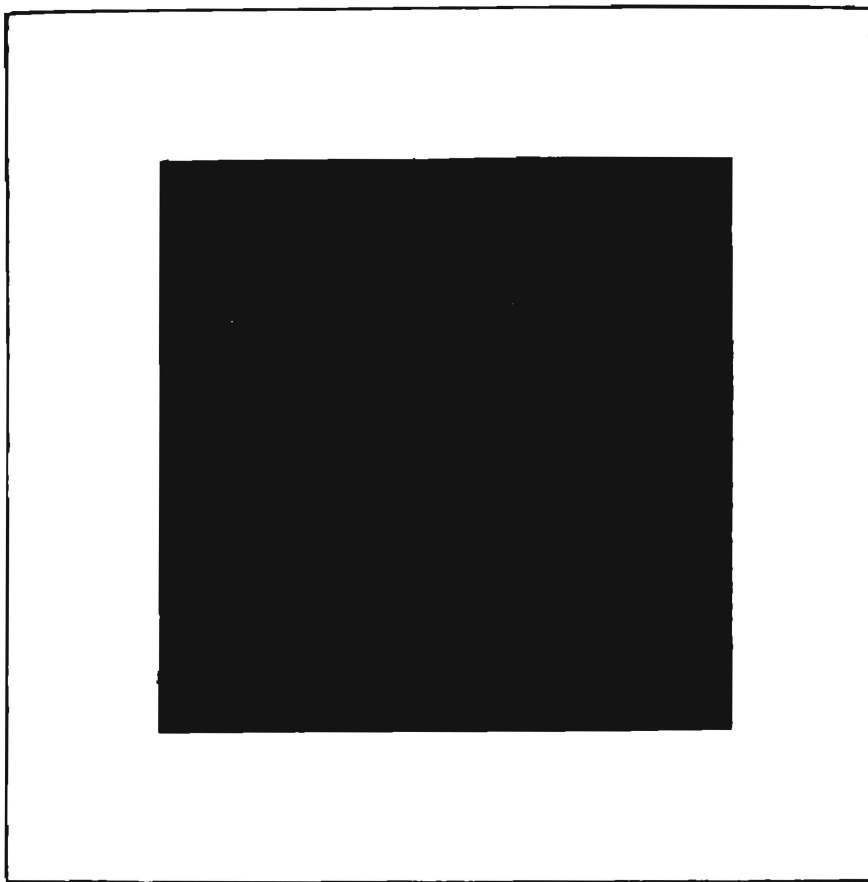
Ze zbiorów  
Działu Dokumentacji  
ZG ZASP

Biuro Obsługi Widzów  
czynne codziennie od 8.00 do 16.00.  
Telefony: 622-55-97, 654-90-74, 622-55-66  
Kasa teatru czynna codziennie (oprócz poniedziałków)  
w godzinach 10.00 - 14.00 i 15.00 - 19.00.  
Telefon: 622-30-70

W programie wykorzystano:

R. Kuhns „Stręczycielstwo i akuszeria. Refleksje o sztuce i psychoanalizie”, przekład A.Jankowska, [w:] „Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia”, red. N., R.Ginsburg, Rebis, Poznań 2002.  
H. Rauterberg „Sztuka leczy”, „Die Zeit” przedr. „Forum” 2002 nr 48.  
M. Rzepińska „Siedem wieków malarstwa europejskiego”, Ossolineum, Wrocław 1988.  
J. Białostocki „Historia sztuki wśród nauk humanistycznych”, Ossolineum, Wrocław 1980.  
M. Batchelor „Po czterdziestce”, przekł. E. Ronka, Interpress, Warszawa 1993.  
„Teatr”, 2000 nr 1-3.

Redakcja programu - Beata Banasik  
Projekt, grafika i skład - Agnieszka Ciesielska S.



Kazimierz Milewicz *Czarny kwadrat*, 1915.