Festiwal Dialogu Czterech Kultur '08

5-12 września
Łódź
www.4kultury.pl

VII edycja Festiwalu Dialogu Czterech Kultur / 7th Edition of the Festival of Dialogue of Four Cultures

++++++++++++++++++++++++++++++++

5-12 września 2008, Łódź /
5-12 September 2008, Łódź

++++++++++++++++++++++++++++++++

Barbara Knychalska
prezes Zarządu Fundacji Dialogu Czterech Kultur / president of the Foundation for the Dialogue of Four Cultures

---

Katarzyna Knychalska
dyrektor naczelny Festiwalu Dialogu Czterech Kultur / general director of the Festival of Dialogue of Four Cultures

---

Grzegorz Niziołek, Agata Siwiak
dyrektorzy artystyczni / artistic directors

Marta Michalak
producent / producer

Elżbieta Zielińska
główna księgowa / chief accountant

Aleksandra Knychalska
Małgorzata Ludwisiak
Marta Michalak
Grzegorz Niziołek
Agata Siwiak
Jacek Skolimowski
Magdalena Ujma
kuratorzy / curators

Piotr Olkusz
rzecznik prasowy / press spokesman

Katarzyna Seweryniak
sekretarz biura prasowego / press secretary

Paweł Kamionka
szef produkcji / production manager

Bożena Szafrańska-Cyranowska
producent / producer

Krzysztof Wojciechowski
producent / producer

Jakub Stępień
kreacja i grafika / creative concept and graphic design

Mieszko Saktura
kreacja, web design i promocja / creative concept, web design and promotion

---

Agnieszka Zalewska
PR manager / PR manager

Przemysław Graczyk
specjalista IT / IT specialist

Monika Andrzejczak
kierownik biura / head of programme office

Marta Czerska
asystentka zespołu / team assistant

Adrianna Szczepkowska
asystentka biura programowego / programme office assistant

Zofia Rajkowska
księgowa / accountant

Małgorzata Klimczewska
recepcja / reception

TEATR / THEATER

SZTUKI WIZUALNE / VISUAL ARTS

MUZYKA / MUSIC

KINO / CINEMA

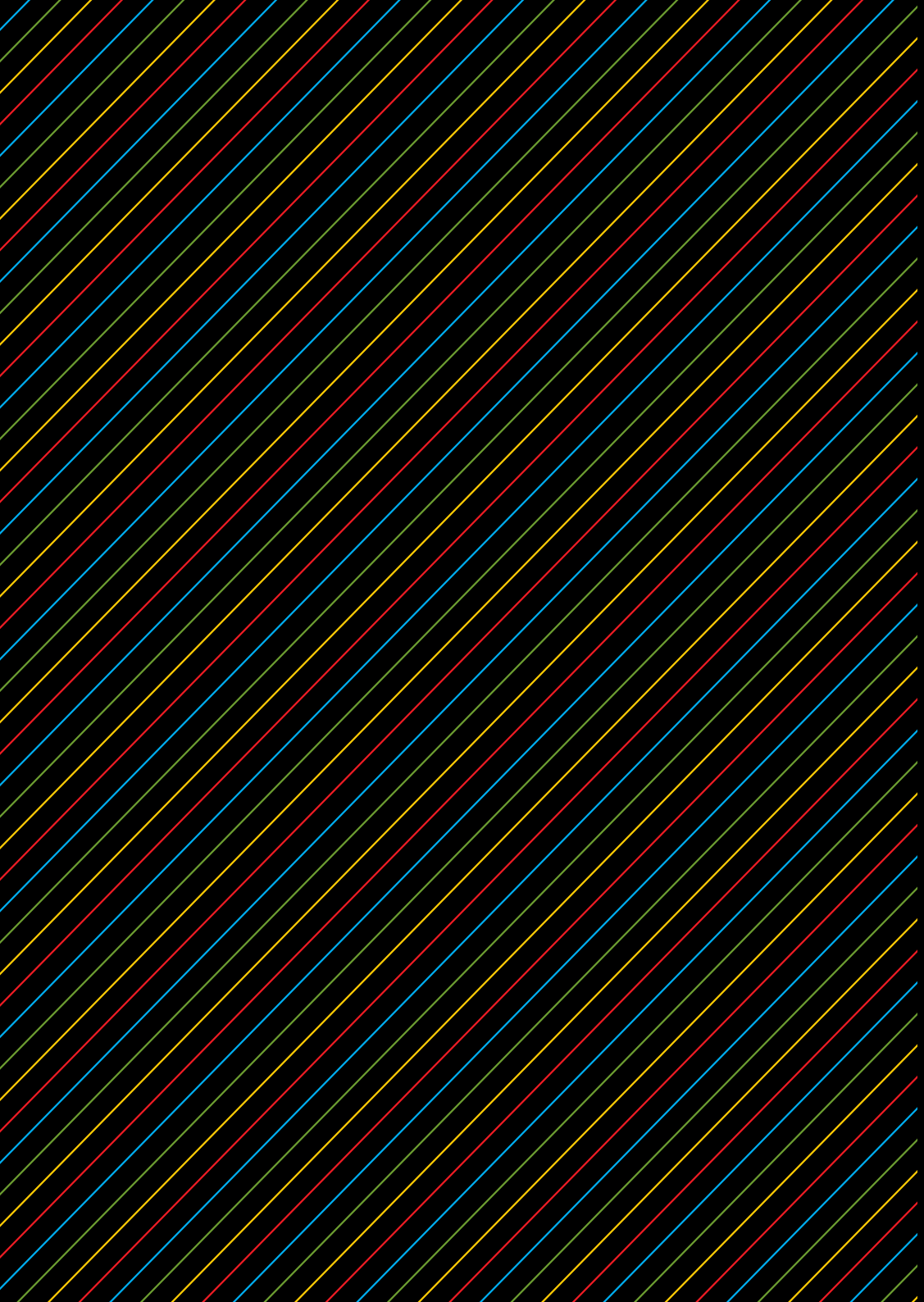
KONTEKSTY / CONTEXTS

spis treści

OJCOWIE
Krzysztof Pomian, *Łódź kultur, Łódź fabryk*
O ojcu i matce, dokładnej miłości i wspólnocie
– z Hertą Müller rozmawia Katarzyna Leszczyńska
Męskie braterstwo i wykluczenie kobiet
– z Marią Janion rozmawia Katarzyna Czeczot
Nicość objawienia
– z Adamem Lipszycem rozmawia Jakub Momro
Heiner Müller, *Ojciec*, przekład: Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera
-
MARTIN POLLACK – gość honorowy festiwalu
-
OJCOWIE Alvisa Hermanisa
JANUSZ KORCZAK
HEINER MÜLLER
TADEUSZ KANTOR
ALSO THUS! Public Movement
-
C.D.N.
MASTER & MONSTER
JOANNA RAJKOWSKA
PROJEKCJA v13 – projekt Konrada Kuzyszyna
NOWE ENERGIE WIDEO – projekt Józefa Robakowskiego
-
PRZEGLĄD FILMÓW KIRY MURATOWEJ I ALEKSIEJA GERMANA
OJCOWIE KINA ROSYJSKIGO. POMIĘDZY AWANGARDĄ, PROPAGANDĄ I KLASYKĄ
-
EXPLODING STAR ORCHESTRA Z BILLEM DIXONEM
OH, FATHER TELL ME... – Kwartludium i Sebastian Meissner
TIKKUN – projekt Raphaela Rogińskiego
ONAIR
MUZYKA BEZ KOMPLEKSÓW – koncert plenerowy
-
KLUB FESTIWALOWY
-
PROMOCJE W EMPIKU („Słowo Żydowskie”/ „Krytyka Polityczna”)
KALENDARIUM WYDARZEŃ FESTIWALOWYCH

table of contents

FATHERS
Krzysztof Pomian, *A Łódź of Cultures, a Łódź of Factories*
Of My Mother and Father, Exact Love, and Community
– Katarzyna Leszczyńska speaks with Herta Müller
Male Brotherhood and the Exclusion of Women
– Katarzyna Czeczot speaks with Maria Janion
The Nothingness of Revelation
– Jakub Momro speaks with Adam Lipszyc
Heiner Müller, *Father*, translation: Mateusz Borowski and Małgorzata Sugiera
-
MARTIN POLLACK – festival guest of honor
-
FATHERS by Alvis Hermanis
JANUSZ KORCZAK
HEINER MÜLLER
TADEUSZ KANTOR
ALSO THUS! Public Movement
-
C.D.N.
MASTER & MONSTER
JOANNA RAJKOWSKA
SCREENING v13 – a project by Konrad Kuzyszyn
NEW VIDEO ENERGY – a project by Józef Robakowski
-
THE FILMS BY KIRA MURATOVA AND ALEKSEI GERMAN *THE FATHERS OF RUSSIAN CINEMA. BETWEEN THE AVANT-GARDE, PROPAGANDA AND THE CLASSICS*
-
EXPLODING STAR ORCHESTRA WITH BILL DIXON
OH, FATHER TELL ME... – Kwartludium and Sebastian Meissner
TIKKUN – a project by Raphael Rogiński
ONAIR
MUSIC WITHOUT COMPLEXES – open-air concert
-
FESTIVAL CLUB
-
EMPIK CLUB (”Słowo Żydowskie”/”Krytyka Polityczna”)
CALENDAR OF THE FESTIVAL EVENTS



Ojcowie

„Najukochańszy Ojcze, Niedawno spytałeś mnie, czemu twierdzę, że odczuwam przed Tobą lęk. Jak zwykle nie wiedziałem, co Ci odpowiedzieć, częściowo właśnie z lęku, który odczuwam wobec Ciebie, a częściowo dlatego, że na uzasadnienie owego lęku musiałbym przytoczyć zbyt wiele szczegółów zanim bym go w połowie uargumentował. I jeżeli nawet próbuję obecnie odpowiedzieć Ci pisemnie, to i tak nie uczynię tego w pełni, ponieważ podczas pisania też paraliżuje mnie strach przed Tobą i jego konsekwencje, a moja pamięć nie ogarnia ogromu sprawy, która dalece przekracza zdolności mojego rozumu.”[1] – tak zaczyna się słynny *List do Ojca* Franza Kafki, monolog dorosłego już syna pełen pretensji i oskarżeń wobec tradycji uosabianej przez ojca.

Figura ojca jest jednym z najstarszych i najsilniejszych motywów kulturowych, tematem, który – wydawać by się mogło – został już ze wszech miar zgłębiony, rozpoznany i oswojony. A jednak podejmowany jest wciąż na nowo, z równą pasją i z lękiem, niekiedy w poczuciu fascynacji, kiedy indziej w bolesnym rozrachunku. Nasze związki z OJCAMI są wciąż zawiłe i tajemnicze, a przecież to one kształtują naszą tożsamość, nasz stosunek do władzy i autorytetu, budują nasze poczucie bezpieczeństwa lub odrzucenia. Psychoanaliza zwróciła uwagę na ambiwalencję uczuciową wpisaną w stosunek syna do ojca, czego najbardziej emocjonalny wyraz Zygmunt Freud widział w greckim micie o królu Edypie. Mały chłopiec z jednej strony musi kochać swego ojca, bo wydaje mu się najmądrzejszym i najlepszym ze wszystkim stworzeń (przecież nawet Bóg jest tylko uwznioślenieM ojcowskiego obrazu), z drugiej strony widzi w nim mąciciela własnego życia popędowego, stąd też pragnie go unicestwić i zająć jego miejsce. Według Freuda taka jest przyczyna jednocześnie czułych i wrogich impulsów wobec ojca, które ścierają się ze sobą przez całe życie, nie mogąc się wzajemnie zneutralizować.
W późniejszych badaniach psychoanalitycznych, Melanie Klein i Jacques’a Lacana, pojawiła się nowa interpretacja sytuacji edypalnej: ojciec jest nie tylko znienawidzonym i groźnym rywalem, ale także tym kimś, czyja obecność kwestionuje nieograniczony niczym stosunek matki do dziecka. „Ojciec jest więc tym, kto oddziela, czyli tym, kto chroni, gdy obwieszczając Prawo łączy w jednym doświadczeniu przestrzeń, regułę i język. Za jednym zamachem tworzy dystans, w którym na przemian będą rządzić

obecność i nieobecność, słowo, którego pierwotną formą jest zakaz, i wreszcie związek znaczącego i znaczonego, z którego bierze swój początek nie tylko język, ale też odrzucenie i symbolizacja wykluczenia.”[2] – rozwija ten wątek Michel Foucault w eseju o nieobecności ojca poświęconym Fryderykowi Hölderlinowi. Freudowska figura ojca ma więc cechy prawzoru, wobec którego dokonujemy naszej pierwszej identyfikacji w bardzo wczesnej fazie życia psychicznego. Wszystkie kolejne próby utożsamienia czy odcięcia się, by chronić własną odrębność okazują się jedynie wariantem i pochodną tej pierwotnej relacji.

Kim wobec tego są nasi OJCOWIE? Kim jesteśmy MY wobec naszych OJCÓW? Co mówią o wzajemnych relacjach nasze własne biografie, historie rodzinne i pokoleniowe? Jak postrzegamy ojcostwo w przestrzeni społecznej i politycznej, a także obecność lub brak Ojca w sferze religijno-egzystencjalnej?

OJCOWIE kierują nas w stronę przeszłości, której jesteśmy spadkobiercami. Są naszym łącznikiem z historią, tą poznawaną bezpośrednio – przez naszą własną biografię. Heiner Müller, niemiecki dramatopisarz i reżyser twierdził, że „o historii można teraz pisać tylko wtedy, gdy wpisuje się w nią swoją własną sytuację historyczną”. Taka historia jest czymś wyjątkowo namacalnym i żywym, jest też wyzwaniem, któremu czasem trudno sprostać. Relacje między przeszłością a teraźniejszością budujemy zawsze wobec naszych ojców – nawet, jeśli ich opuściliśmy, jeśli się ich wstydzimy, czy nie wiemy, kim naprawdę byli.

Zaproszeni na festiwal artyści podejmują motyw ojca w najróżniejszych wariantach, przyglądają się mu na przecięciu tego, co osobiste i zbiorowe, prywatne i publiczne. Pytają o to, jak idea ojca kształtuje naszą tożsamość narodową, kulturową i religijną, a co za tym idzie jak wpływa na nasze poczucie przynależności, osierocenia bądź wykluczenia. Nie bez znaczenia jest oczywiście kontekst łódzki. Hasło tegorocznego festiwalu nawiązuje zarówno do przeszłości, jak i teraźniejszości Łodzi: miasta osieroconego, znajdującego się w momencie kulturowej transformacji. W Polsce nie ma drugiego miasta z tak silną wielokulturową historią i tradycjami, miasta fenomenu, w którym temat ojcostwa zaistnieć mógłby w sposób równie ważny i inspirujący.

1 Franz Kafka, *List do Ojca*, przeł. J. Sukiennicki, Wrocław 2004.
2 Michel Foucault, *Ojcowskie „nie”*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i opracował T. Komendant, Warszawa 1999.

Fathers

”Dearest Father, You asked me recently why I maintain that I am afraid of you. As usual, I was unable to think of any answer to your question, partly for the very reason that I am afraid of you, and partly because an explanation of the grounds for this fear would mean going into far more details than I could even approximately keep in mind while talking. And if I now try to give you an answer in writing, it will still be very incomplete, because, even in writing, this fear and its consequences hamper me in relation to you and because the magnitude of the subject goes far beyond the scope of my memory and the power of my reasoning”[1] – so begins Franz Kafka’s famous *Letter to his Father*, a monologue of the now-adult son, full of grudges and accusations against the tradition personified by the father.

The figure of the father is one of the oldest and most powerful cultural motifs, a theme that might seem to have been explored and explained in minutest detail. Nevertheless, it is continually taken up again, with the same passion and anxiety, now in fascination, now as a painful coming to terms. Our relationships with our FATHERS are still complex and mysterious, yet it is these relationships that mould our identity, our attitude to power and authority, and cause us

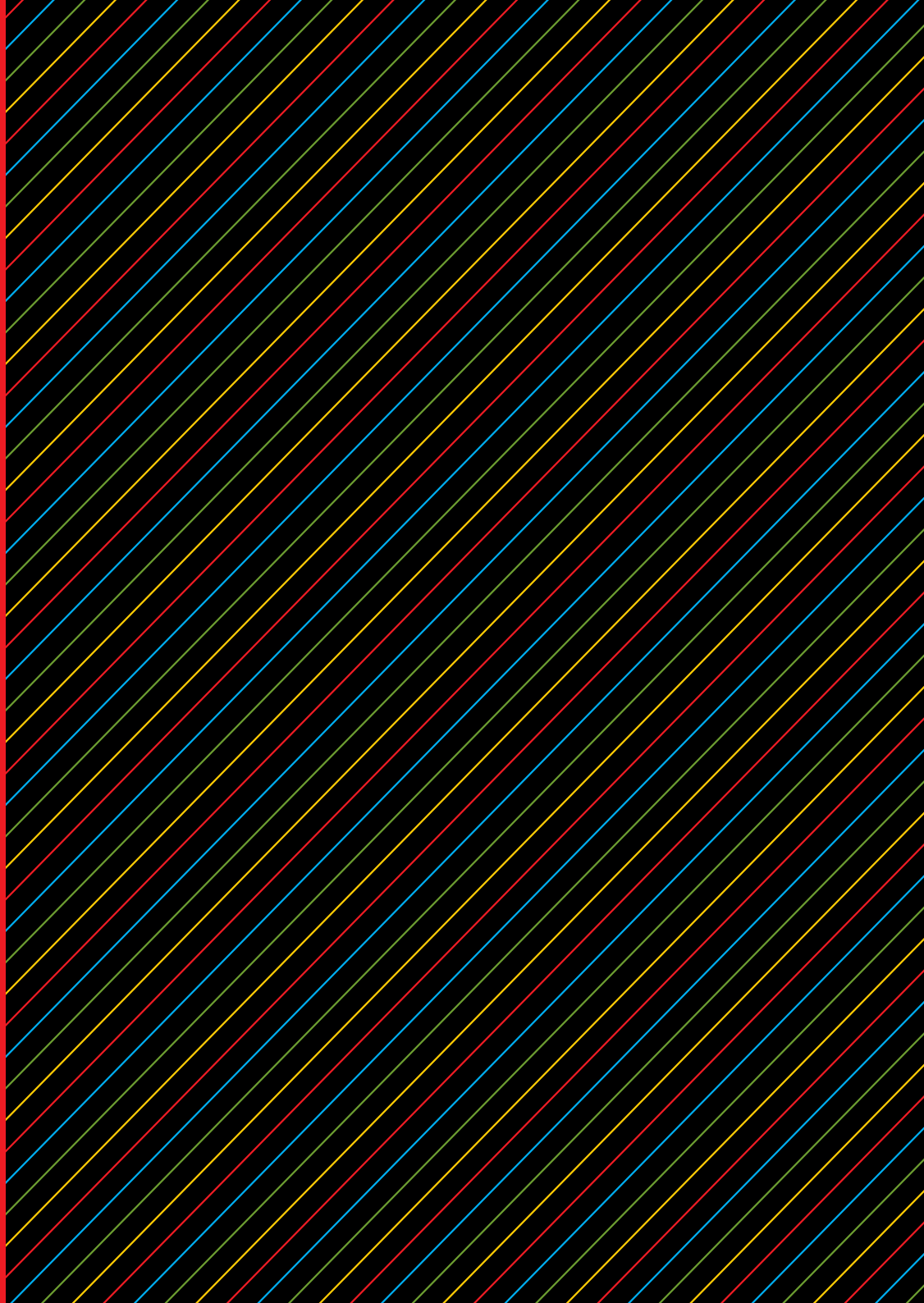
to feel safe or excluded. Psychoanalysis pointed out the emotional ambivalence inherent in the son's attitude to the father, which for Freud was expressed most dramatically in the Greek myth of King Oedipus. On the one hand, a little boy must love his father because he seems to him the wisest and best of all beings (indeed, even God is but an elevated image of the father), on the other, he sees the father as a disturber of his own instinctual life, so he wants to annihilate him and take his place. Freud believed it to be the cause of simultaneously affectionate and hostile impulses towards the father, which often persist throughout one's life, unable to cancel each other out. Later psychoanalytical studies by Melanie Klein and Jacques Lacan have offered a new interpretation of the Oedipal situation: the father is not only the hated and dangerous rival, but also the one whose presence questions the unlimited relationship between the mother and child. Michel Foucault elaborated on this theme in his essay on Hölderlin and the absence of the father: "Consequently, the father separates, that is, he is the one who protects when, in his proclamation of the Law, he links space, rules, and language within a single and major experience. At a stroke, he creates the distance along which will develop the scansion of presences and absences, the speech whose initial form is based on constraints, and finally, the relationship of the signifier to the signified which not only gives rise to the structure of language but also to the exclusion and symbolic transformation of repressed material."[2] Freud thus posits the father as a prototype in relation to which we first form our sense of self at an early stage of psychic life. All subsequent attempts at identifying or dissociating oneself to protect one's individuality prove to be a mere variant or derivative of that original relationship. Who, then, are our FATHERS? Who are WE in relation to our FATHERS? What do our biographies, family and generational histories tell about our mutual relations? How do we perceive fatherhood in social and political space, as well as the father's presence or absence in religious and existential terms?

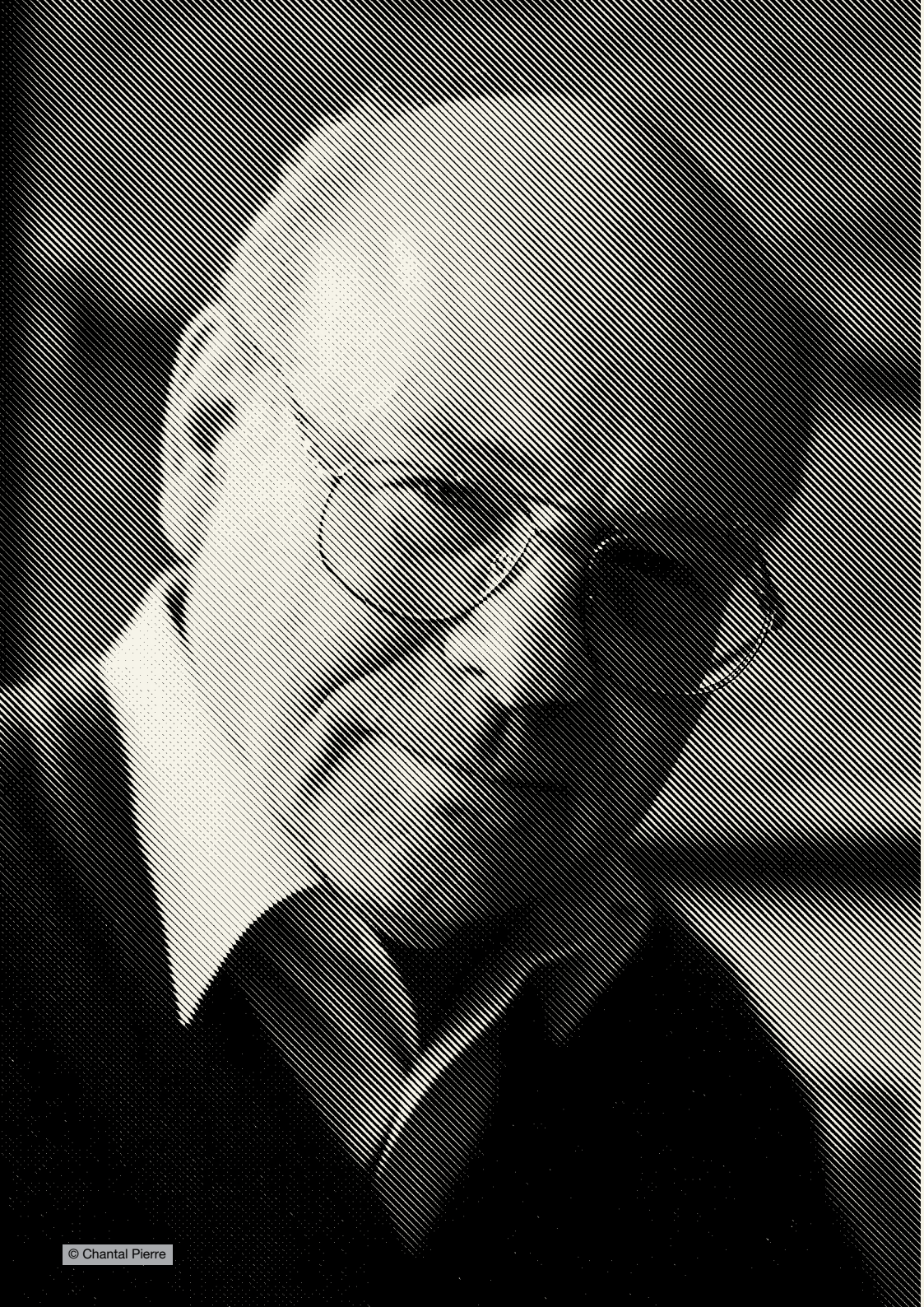
FATHERS direct us towards the past that we inherit. They are our link with history, as experienced by us directly – through our own biography. Heiner Müller, a German dramatist and director, claimed: "You can only write about history if you write your own historical situation into it." Such history is a tangible, living entity; it is also a challenge that is sometimes difficult to meet. We always establish the relations between the past and the present with reference

to our fathers, even if we have abandoned or are ashamed of them, or if we don't even know who they were.

The artists invited to the Festival explore the motif of the father from various angles, on the border between what is personal and collective, private and public, examining how it shapes our national, cultural and religious identity, and, consequently, how it affects our sense of belonging, or of being orphaned or excluded. The context of Łódź is, of course, not without significance. The slogan of this year's festival refers both to the past and the present of Łódź, an orphaned city at a time of cultural transformation. There is no other city in Poland with such a strong multicultural history and tradition, a city where the subject of fatherhood could emerge as equally important and inspiring.

1 Franz Kafka, *Letter to his Father*, translated by Ernst Kaiser and Eithne Wilkins, in *The Sons*, Schocken Books, 1989.
2 Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, edited by Donald F. Bouchard, Cornell University Press, 1977.





© Chantal Pierre

Łódź kultur, Łódź fabryk

Krzysztof Pomian Grażynie

Krzysztof Pomian – (ur. 1934) filozof i historyk idei. Usunięty w 1966 roku z PZPR, a w 1968 ze stanowiska adiunkta w Katedrze Historii Filozofii Nowożytnej z powodu publicznej krytyki władzy. Od 1973 roku pracuje we francuskim CNRS (Centre Nationale de la Recherche Scientifique), od roku 2001 jest dyrektorem naukowym powstającego w Brukseli Muzeum Europy. Ostatnio opublikował książkę *Historia. Nauka wobec pamięci* (Lublin 2006).

Nikt nie pisał o Łodzi tak jak on. Wierszem i – rzadziej – prozą, z liryzmem, z autoironią, niekiedy z sarkazmem, zawsze przesyconym jednak miłością do rodzinnego miasta. Wprawdzie to Reymont wprowadził Łódź do literatury, czyniąc ją zarazem scenerią i zbiorowym bohaterem jednej z najlepszych polskich powieści. Ale Tuwim był całe życie poetą Łodzi, jak Słonimski, by pozostać wśród skamandrytów, był poetą Warszawy. Gdy pierwszy w latach wojennej tułaczki pisał *Kwiaty polskie*, poemat o Łodzi, drugi poświęcił *Popiół i wiatr* Warszawie: jej domom, ulicom, postaciom.

Przywołać Tuwima – to podjąć od razu wątek żydowski, a wraz z nim całą wielce złożoną problematykę Łodzi jako miasta wielu kultur. Ilu? Na ogół mówi się o czterech. Dla Łodzi jednak cztery kultury to albo za dużo, albo za mało. Za mało, jeśli ujmuje się kulturę z perspektywy rozwarstwienia społecznego i przemian technicznych, o czym dalej. Za dużo, jeśli zamyka się ją wyłącznie w określeniach etnicznych. Bo wtedy byłyby w Łodzi tylko trzy kultury: niemiecka, polska, żydowska. Rosyjską, domniemaną, gdy mowa o czterech, reprezentowali przecież w Łodzi głównie czynownicy niższej rangi – siedzibą gubernatora był Piotrków – nauczyciele obarczeni misją rusyfikacji Priwislinskowo Kraja i kozacy. Wszyscy przebywali tam przejściowo i byli dla ludności miejscowej obcym ciałem. W bardzo rozgałęzionej rodzinie mojej żony – łodzianki z dziada pradziada – zdarzały się małżeństwa z przechrzczonymi Żydówkami i z Niemkami czy z przechrzczonymi Żydami i z Niemcami. Ale Rosjanina czy Rosjanki tam nie uświadczysz.

Do 1915 roku Rosja była w Łodzi nieustannie obecna: rosyjski był językiem urzędowym, rosyjskie były nakazy i zakazy, rosyjskie były święta państwowe, sztandary i ordery, policja i sądy. Nadto zaś Rosja była w Łodzi nieustannie obecna jako rynek zbytu, którego nieograniczonym możliwościom miasto zawdzięczało swą niesamowitą dynamikę w drugiej połowie XIX wieku: dwudziestokrotny wzrost ludności, budowę coraz to okazalszych fabryk, pałaców fabrykanckich i gmachów użyteczności publicznej, wytyczanie nowych ulic, słowem, przeskok w bardzo krótkim czasie od małego miasteczka do metropolii: drugiego polskiego miasta po Warszawie. Nic z tego nie było dziełem Rosjan. Rosja jest krajem wspaniałej wysokiej kultury. Ale Rosjanie nie pozostawili po sobie w Łodzi niczego poza wspomnieniem łapówek i nahajek. Rosyjski generał, Sokrates Starynkiewicz, zapisał się w pamięci Warszawy jako jeden z jej najlepszych prezydentów. Łódź nie miała nikogo takiego, co odbiło się fatalnie na stanie jej wodociągów i kanalizacji. W łódzkim panteonie, gdzie pełno Niemców i Żydów, nie ma choćby jednego rosyjskiego nazwiska, a na planie miasta

i w jego zabudowie śladami rosyjskiej obecności, choć ta trwała przecież sto lat z okładem, są tylko dwa prawosławne cmentarze i dwie cerkwie. No i utrwalony na zawsze przez Tuwima „szyld odwieczny mużskij portnoj onże madam i pszerupki".

Całkiem inaczej jest z Niemcami i z Żydami. Łódź zawdzięcza im swój wystrój architektoniczny i swe miejsce w zbiorowej wyobraźni. To za ich kapitały wznoszono fabryki, pałace i familoki. To oni narzucali miastu przez dziesięciolecia jego gorączkowy rytm. To oni stworzyli jego legendę. Reymont trafił w sedno, gdy nadał swej łódzkiej powieści tytuł *Ziemia obiecana,* gdyż czyniąc to przyrównał Łódź do tej innej ziemi obiecanej, jaką dla milionów emigrantów z całej Europy były Stany Zjednoczone. „To jest Ameryka, to słynne USA, to jest cudowny kraj, na Ziemi raj" – śpiewano w warszawskich tramwajach jeszcze po wojnie, ale myślano tak od kilkudziesięciu lat w polskich wioskach i żydowskich sztetlach. Reymont, co częste u wielkich pisarzy, zarazem opisał i stworzył Łódź jako jedyne amerykańskie miasto na ziemiach polskich. Amerykańskie z uwagi na właściwą jej siłę przyciągania z bliska i z daleka wielkich rzesz spragnionych pracy i warunków życia, jakich nie mogła dostarczyć feudalna i przeludniona wieś. Amerykańskie z uwagi na wybuchowe wręcz tempo wzrostu, na skupienie w ciasnej przestrzeni ogromnej masy ludzkiej, na gęstość zabudowy, na „czas to pieniądz", na ruch, hałas, dym i wyziewy. Amerykańskie wreszcie z uwagi na bezlitosne stosunki między pracodawcami a robotnikami temperowane tylko w niewielkim stopniu paternalizmem i filantropią, i na równie, acz inaczej, bezlitosne stosunki w świecie przedsiębiorców: przemysłowców, bankierów, kupców, właścicieli nieruchomości.

Łódź była nadto jedynym amerykańskim miastem na ziemiach polskich dlatego, że wytworzyła szczególny typ ludzki, nie mający u nas odpowiednika gdzie indziej, o charakterystycznej nazwie *lodzermensch* rodem ni to z niemczyzny, ni to z jidisz, wprowadzonej do języka pisanego przez Reymonta. Zazwyczaj Niemiec albo Żyd, znacznie rzadziej Polak, lodzermensch ukazywany jest na ogół jako geszefciarz bez skrupułów, wykorzeniony, pozbawiony uczuć i kultury, skupiony na nieustannej pogoni za zyskiem. Liczą się u niego tylko interesy. Nie wie, co to sumienie, ojczyzna, miłość bliźniego, współczucie. Wie, co to kapitał, procent, akcja, giełda, hossa, bessa. Jest jednowymiarowy i karykaturalny. Bo też portret lodzermencha w literaturze polskiej jest przeważnie karykaturą: projekcją antysemickich stereotypów i wrogości wobec Niemców oraz poczucia wyższości szlachcica wobec mieszczan, ziemianina wobec ludzi pieniądza,

i lęku przed groźnym kapitalistycznym żywiołem podszytego niechęcią katolika wobec izraelitów i protestantów.

Dla wysadzonych z siodła, pozbawionych klejnotu i majętności, i rzuconych na rynek, lodzermensch był uosobieniem wielorakich zagrożeń: dla porządku stanowego, gdzie każdy znał swoje miejsce, dla jednolitości religijnej, dla plemiennego rozumienia narodu. Choć mógł był urodzić się na naszej ziemi, pozostawał nieuleczalnie obcy jako Niemiec czy Żyd, a jeśli był Polakiem, to zazwyczaj też był obcy jako człowiek z pospólstwa, by nie powiedzieć: cham. Niemniej jednak trzeba było zabiegać o jego względy, bo miał tę władzę, jaką daje pieniądz. W głębi duszy gardzono nim i bano się go, ale wolano tego nie okazywać. Te uczucia szlachcica wobec lodzermenscha odziedziczyli później inteligenci, choćby się rodzili z Żydów czy z chłopów.

A przecież lodzermensch nie był nikim innym jak rodzimą odmianą businessmana, przedsiębiorcy, kapitalisty, którego podziwiano w osobie amerykańskiego milionera, choćby przedtem był pucybutem, ale którego lękano się i nie chciano u siebie. Ziemia obiecana jednych – innym jawiła się niczym przedsionek piekła, gdzie lodzermensch, sługa szatana, niszczył same podstawy tradycyjnego życia polskiego zastępując solidarność konkurencją i powodując przemianę poczciwego kmiecia w potencjalnie groźnego proletariusza. A stosunek do lodzermenscha przenosił się na stosunek do Łodzi. Warszawa była szlachecka i inteligencka. Łódź – burżuazyjna i proletariacka. Warszawa, pomijając Nalewki, była samą swojskością. Łódź uchodziła za miasto zarazem swoje i obce, uznane, ale traktowane z wyższością. Trzeba było kataklizmów historycznych, by zyskała należną sobie rangę. Na krótko zresztą. Dziś ponownie musi walczyć o swoje miejsce.

Ale Łódź była jedynym amerykańskim miastem na ziemiach polskich przede wszystkim jako unikatowy na tym obszarze *melting pot*, gdzie obok Niemców, Polaków i Żydów znaleźli się przedstawiciele co najmniej kilkunastu innych narodowości, którzy zostali wymieszani w łódzkim tyglu, choć – inaczej niż w USA – nie doprowadziło to nigdy do stopienia się wszystkich w jedną społeczność. Przed pierwszą wojną światową nie było to po prostu możliwe. W rozsadzanej nacjonalizmami Europie, gdzie w większości krajów ksenofobia i antysemityzm porywały tłumy, a rasizm występował w szacownej szacie naukowości – kształtowanie się nowoczesnego narodu polskiego dodatkowo wykoślawiał brak własnego państwa, co wpisywało w określenie polskości sprzeciw, a nawet wrogość wobec Rzeszy i wobec caratu, a zarazem wobec Niemców i wobec Rosjan.

Nakładały się na to polityczne i społeczne zacofanie Rosji, utrzymywanie się wśród polskich elit mentalności stanowej, wpajane przez Kościół rzymski utożsamianie więzi narodowej z więzią wyznaniową, działania obcych rządów zainteresowanych jeśli nie pogłębianiem to przynajmniej zachowaniem istniejących podziałów. Te zaś po wszystkich stronach odtwarzały się z pokolenia na pokolenie za sprawą odrębności językowych, obyczajowych i religijnych pielęgnowanych w rodzinach, utrwalanych przez szkołę, księży, pastorów, rabinów, stowarzyszenia – i usankcjonowanych przez urzędy, które przypisywały każdego do stanu, narodowości i wyznania przodków. W podobnym duchu oddziaływały na Polaków narodowa demokracja, na Żydów syjoniści, na Niemców *Kulturvereine*. Tylko ruch socjalistyczny konsekwentnie usiłował zjednoczyć proletariat, przekonując robotników, że przynależność klasowa spycha w cień wszystkie inne. Ale uległ on rychło rozbiciu z uwagi na stosunek do hasła niepodległości Polski, a zresztą jego wpływy, choć znaczne, zawsze pozostawały ograniczone.

Miasto trzech narodów i trzech religii, Łódź w Polsce niepodległej musiała przede wszystkim uporać się ze skutkami odcięcia od rynku rosyjskiego, dostosować do obszaru celnego Rzeczypospolitej i odtworzyć po latach wojny powiązania ze źródłami surowców. Nowy porządek gospodarczy nie zdążył się jeszcze dobrze utrwalić, gdy do Polski dotarł wielki kryzys, a wraz z nim – gwałtowny wzrost bezrobocia spowodowany równie gwałtownym spadkiem produkcji. Również przemiany polityczne – tak wewnętrzne, jak międzynarodowe – przeciwdziałały integracji mniejszości niemieckiej i żydowskiej z polską większością. Wpływy endecji były w Łodzi równie silne, co wpływy socjalistów. Obie partie sprawowały naprzemiennie władzę w mieście, a ich starcie było wyrazem głębokiego konfliktu w obrębie kultury polskiej, w którym zderzały się dwa radykalnie sprzeczne rozumienia Polski ukształtowane przez przeciwstawne postawy wobec państwa, wobec praw obywatelskich – uzależnianych przez endecję od rasy, narodowości i wyznania – wobec Kościoła katolickiego i religii, wobec przemian obyczajowych, wobec obcych, a nawet wobec literatury i sztuki.

Z biegiem lat antysemityzm przybierał na sile aż stał się jawnie składnikiem polityki państwa, czyniąc coraz bardziej z ludności żydowskiej obywateli drugiej kategorii. Zachowała ona wprawdzie własne życie społeczne i kulturalne, partie polityczne, prasę, stowarzyszenia, kluby sportowe i instytucje, ale niewidzialny mur oddzielał je coraz szczelniej od ich polskich odpowiedników. Do jego budowy przyczyniały się od strony żydowskiej te tendencje, które sprzeciwiały się asymilacji czy polonizacji

bądź w imię zachowania tożsamości religijnej, bądź dlatego, że chciały spowodować masową emigrację Żydów do Palestyny. W Łodzi, jak w reszcie Polski, przepaść między ludnością żydowską a jej polskim otoczeniem nie tylko nie zmniejszyła się w okresie międzywojennym, ale wręcz uległa pogłębieniu.

Zwiększył się również, acz z całkiem innych powodów, dystans między Polakami a Niemcami. Część tych ostatnich z trudem i oporami godziła się z tym, że Łódź zmieniła charakter i że polski nie tylko zaczął zagłuszać na ulicy niemiecki, choć kiedyś było odwrotnie, ale nadto stał się językiem urzędowym, którego trzeba się było nauczyć, by móc prowadzić interesy. Niemieckie poczucie wyższości cywilizacyjnej i przekonanie, skądinąd nie całkiem bezzasadne, że to niemiecka wiedza i w znacznej mierze niemieckie kapitały stworzyły Łódź, nie ułatwiały współżycia, zwłaszcza gdy ze strony polskiej odpowiadał im coraz bardziej agresywny nacjonalizm. Dojście Hitlera do władzy oraz sukcesy militarne i propagandowe Trzeciej Rzeszy wzmogły u wielu łódzkich Niemców poczucie, że państwo polskie to tylko *Säsonstaat* i że czasy niemieckiego panowania w Łodzi wkrótce nadejdą.

We wrześniu 1939 roku do miasta wkroczył Wehrmacht. Łódź włączoną w listopadzie tegoż roku do „kraju Warty", uznanego za część ziem odwiecznie niemieckich i odciętego granicą od Generalnej Guberni, przemianowano na Litzmannstadt. Miała ona stać się wzorcowym narodowo-socjalistycznym miastem. Wstępem do tego były masowe aresztowania, zwłaszcza wśród inteligencji polskiej, i rozstrzelanie kilkudziesięciu z półtora tysiąca zakładników; resztę wysłano do obozów. Nastąpiły masowe egzekucje, część ludności polskiej wysiedlono, najlepsze dzielnice zarezerwowano dla Volksdeutschów sprowadzonych z republik bałtyckich, a pozostawionych na miejscu Polaków skazano na wyniszczającą pracę i wegetację obwarowaną niezliczonymi zakazami, których symbolem były tablice z napisem „Żydom, Polakom i psom wstęp wzbroniony" umieszczone przed każdym parkiem i każdym skwerem. Tak zaczęła się agonia wielonarodowej Łodzi. Trwała ponad pięć lat, do 19 stycznia 1945 roku.

Na Żydów, którzy stanowili około jednej trzeciej ludności (Niemcy – dziesięć procent), prześladowania – morderstwa i grabieże, wysiedlenia i różnorakie szykany –spadły już w pierwszych tygodniach po wkroczeniu hitlerowców. W listopadzie zamordowano kilkunastu przedstawicieli inteligencji żydowskiej i spalono dwie zabytkowe synagogi. W grudniu weszły w życie „ustawy norymberskie" i przystąpiono do tworzenia getta.

W lutym 1940 roku wszystkich Żydów zmuszono do osiedlenia się w getcie, które po trzech miesiącach zostało szczelnie odcięte od reszty miasta. Odtąd byli skazani na niewolniczą pracę dla Trzeciej Rzeszy, na powolne konanie w ciasnocie i brudzie, na choroby zakaźne i śmierć z głodu, a ostatecznie – na wysyłkę do gazu: do Chełmna i do Auschwitz. Na polecenie Goebbelsa, który osobiście odwiedził getto łódzkie, specjalna ekipa filmowa przyjechała utrwalić na taśmie te osiągnięcia w budowaniu „narodowosocjalistycznego miasta przyszłości". Z 230 tysięcy Żydów łódzkich ocalało podobno 7 tysięcy.

Zostały po nich fabryki czynne jeszcze długie lata pod nazwami zmienionymi przez Polskę Ludową, fabrykanckie pałace wykorzystane na urzędy, kamienice, a przede wszystkim cmentarze: stary, wielki cmentarz, świadectwo liczebności i bogactwa łódzkiej gminy żydowskiej, i inny cmentarz, do niedawna niewidzialny, nawet ukrywany, a teraz oznakowany dla wycieczek – teren dawnego getta. Kilka lat temu doszedł do nich przejmujący prostotą pomnik ofiar Zagłady na stacji Radegast, skąd odjeżdżały pociągi śmierci: mur z datami wywózek, stylizowane macewy z nazwami obozów, budynek dworcowy, rampa, tory, a na nich – lokomotywa i kilka wagonów bydlęcych używanych do przewozu skazańców, z napisem Deutsche Reichsbahn.

Ostatni transport Żydów do Auschwitz odjechał ze stacji Radegast 15 lipca 1944 roku. Kilka miesięcy później hitlerowskie oddziały opuściły miasto mordując na odchodne około dwóch tysięcy więźniów, z których kilkuset spalono żywcem. Był to przedostatni akt z górą stuletniej historii Niemców w Łodzi. Ostatnim było zgromadzenie przez polskie władze w obozie przejściowym tych, którzy nie zdołali lub nie chcieli uciec, i przymusowe wysłanie ich do Cottbus. Oni też zostawili po sobie zabytki architektury przemysłowej, fabrykanckie pałace i pomniki na cmentarzach. Są, jak Żydzi, niezbywalną częścią historii i pamięci miasta. Całkiem inaczej jednak, gdyż wielu z nich było wspólnikami zbrodni Trzeciej Rzeszy, nim winni i niewinni pospołu zostali zmiażdżeni pod ich ciężarem. Zbrodniarzami byli niektórzy, ofiarami stali się wszyscy.

Polska Ludowa skazała trzykulturową Łódź na wygnanie z pamięci. Było to szczególnie haniebne w przypadku Żydów, raz jeszcze zgładzonych, tym razem – symbolicznie. W 1995 roku mówił jeden z ocalonych, Arnold Mostowicz: „[…] W tym mieście, w ciągu kilkudziesięciu lat nie zrobiono nic, żeby z pamięci Żydów cokolwiek uratować, zrobiono natomiast wszystko, żeby tę pamięć wymazać. W sierpniu 1994 roku, podczas obchodów pięćdziesiątej rocznicy likwidacji łódzkiego getta, powiedziałem, że naród

można zamordować za pomocą kuli lub gazu, ale można go też zamordować zabijając pamięć o nim. Coś takiego przytrafiło się w Łodzi, a nie ma chyba miasta w Europie […], w którym tak wielką i tak twórczą rolę odegrali Żydzi. Łodzi nie da się porównać z żadnym innym ośrodkiem – nawet z Odessą, w której Żydzi stanowili czynnik znaczący, ale nie od strony twórczej (może poza muzyką), no i nie brali, jak Żydzi łódzcy, tak czynnego udziału w życiu społecznym, politycznym i kulturalnym swojego kraju". I Mostowicz dodaje jeszcze: „Na miejscu dwóch pięknych synagog (tej przy ulicy Wolborskiej i tej z rogu alei Kościuszki i Zielonej) – synagog zburzonych i spalonych przez Niemców – nie ma nawet tabliczek pamiątkowych. Ale na miejscu drugiej synagogi chciano w swoim czasie wybudować publiczny szalet…". Bez komentarza!

W ciągu minionych dziesięciu lat wiele się w tej dziedzinie zmieniło, choć dziś Żydów w Łodzi jest garstka, a Niemcy to niemal wyłącznie turyści. Jako miasto wielu religii, wielu języków, wielu kultur należy ona bezpowrotnie do przeszłości. Co nie znaczy, że stała się miastem jednej kultury. Wewnętrzne zróżnicowanie kultury polskiej było zawsze w Łodzi szczególnie wyraziste. Przed wojną, inaczej niż Kraków czy Warszawa, nie była ona miastem, któremu ton nadawali literaci i artyści. Była miastem robotników, inżynierów i przedsiębiorców. Jeśli najlepszym wyrazem kultury miasta jest jego architektura, to kultura Łodzi była kulturą przemysłową.

A zarazem, w tej przedwojennej Łodzi, gdzie, jak wszędzie indziej zresztą, publiczność robotnicza i mieszczańska była artystycznie konserwatywna, konserwatyzm współistniał z artystyczną awangardą na czele ze Strzemińskim i Kobro, której dziełem było jedno z pierwszych muzeów sztuki nowoczesnej w Europie. Stworzone pod auspicjami socjalistycznych władz miejskich, utrzymane przez endeków, choć ich gust był z gruntu odmienny, zniszczone w znacznej mierze przez hitlerowców, odbudowane po wojnie pod dyrekcją swego twórcy, Mariana Minicha, przeżyło ono z trudem lata stalinizmu, by po Październiku 1956 roku odzyskać, wciąż pod dyrekcją Minicha, swój pierwotny kształt i zdobyć sobie światowy rozgłos w latach 1970, za dyrekcji jego następcy, Ryszarda Stanisławskiego.

Na tym nie koniec łódzkich kontrastów kulturowych. Dla łódzkiego przemysłu PRL nie była łaskawa. Włókiennictwo nie figurowało na liście jej priorytetów, toteż niedoinwestowane łódzkie fabryki pracowały na maszynach, które od dawna zasługiwały na spoczynek w muzeum pierwszej rewolucji przemysłowej. Od robotnic wymagano coraz więcej, ale płacono im nędznie, a zaopatrzenie było w Łodzi gorsze niż w centrach przemysłu

ciężkiego. Nic dziwnego, że to właśnie strajk łódzkich włókniarek w lutym 1971 roku spowodował ostatecznie cofnięcie wprowadzonej przez Gomułkę podwyżki cen, którą Gierek chciał utrzymać w mocy. Również nowe budownictwo mieszkaniowe było w Łodzi jeszcze brzydsze i bardziej tandetne niż gdzie indziej, a powierzchownie odnawiane kamienice na Piotrkowskiej zapadały się z wolna w ruinę. Gdy po szesnastu latach nieobecności w kraju odwiedziłem pierwszy raz Łódź we wrześniu 1989 roku, frontony wielu budynków w centrum miasta straszyły wystającymi żelaznymi szynami, pozostałościami balkonów, które trzeba było zburzyć, bo groziły zawaleniem.

Ale Polska Ludowa, choć zaniedbywała łódzki przemysł i nie remontowała domów mieszkalnych, stworzyła w Łodzi uniwersytet, politechnikę i kilka innych wyższych uczelni, w tym – szkołę filmową, która wychowała wszystkich bodaj liczących się w kraju i na świecie polskich reżyserów i wprowadziła Łódź – nawet bardziej niż Muzeum Sztuki – na mapę kultury już nie tylko polskiej, lecz powszechnej. Co czyniąc, Polska Ludowa zmieniła oblicze łódzkiej inteligencji wzbogacając ją o nauczycieli akademickich i studentów, w tym – przedstawicieli dyscyplin humanistycznych i artystów. To chyba pozwoliło Łodzi, podczas przedpaździernikowej „odwilży" i przez kilka późniejszych lat być, za sprawą Kazimierza Dejmka i jego Teatru Nowego, stolicą polskiej awangardy teatralnej. To uczyniło z niej w latach 1960 jeden z głównych ośrodków polskiej socjologii.

Łódź była tworem pierwszej rewolucji przemysłowej: potężnych, jak zamczyska, fabryk z czerwonej cegły, maszyn parowych, węgla i stali, tkactwa. Druga rewolucja przemysłowa dodała elektryczność, chemię i silnik spalinowy, ale Łódź budziła się w „dymach czarnych" (Broniewski) nie tylko w latach 1920 – również przez wiele następnych dziesięcioleci. Załamanie przyszło wraz z krachem „realnego socjalizmu", gdy łódzkie fabryki znalazły się na otwartym rynku, gdzie nie mogły być konkurencyjne. Odtąd Łódź szuka nowych źródeł dynamiki i dochodów. A znaleźć je może tylko w nowej gospodarce ukształtowanej przez trzecią rewolucję przemysłową – przez kontener, komputer, internet, telefon komórkowy – w gospodarce, w której rosnącą rolę odgrywają przemysły kulturowe: turystyka i masowa rozrywka połączone z handlem, czego przykładem jest już dziś w Łodzi Manufaktura, produkcja obrazów fotograficznych, filmowych, telewizyjnych, wideo, moda, informatyka zastosowana do produkcji różnorakich artykułów konsumpcyjnych, a nawet – tak! – włókiennictwo, ale całkiem inne niż dawniej, połączone z elektroniką i pracujące na potrzeby medycyny, architektury, lotnictwa. Słowem, wszystko, co wymaga nowoczesnych

technik i wysokich kwalifikacji, nawyków przemysłowych i rozbudowanego szkolnictwa wyższego. A to właśnie jest mocnym atutem Łodzi.

Zacząłem od poezji, kończę gospodarką. Nie tylko dlatego, że poeci też muszą z czegoś żyć. Przede wszystkim dlatego, że w naszych czasach stosunki między kulturą a gospodarką uległy radykalnej przebudowie. Dawne budynki przemysłowe pozbawione swych pierwotnych funkcji, odświeżone i odnowione, ukazują nagle nieoczekiwane piękno. A dzieła sztuki, muzea i pomniki przeszłości przyciągają zwiedzających i zwiększają obroty. Wielokulturowa przeszłość Łodzi jest nie tylko przedmiotem pamięci i zobowiązaniem. Jest bogactwem.

Przy pisaniu tego szkicu wykorzystałem m.in. następujące publikacje:

J. Andrzejewski i in. (wyd.), *Łódź. Album Bronisława Wilkoszewskiego po stu latach*, Perfect-tours Publishing, Łódź 1995. – M. Cygański, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej w Łodzi*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965. – G. Defrennes, *Bientôt, le textile sera partout*, „Le Monde", 2 czerwca 2008, s. 18. – Richard J. Evans, *How Willing Were They?*, „The New York Review of Books", June 26, 2008, s. 59-61. – W. Górecki, *Łódź przeżyła katharsis*, Biblioteka „Tygla Kultury", Łódź 1998 (*tamże*, s. 1 26-127 wypowiedź Arnolda Mostowicza). – Z. Konicki, *Ulice Łodzi*, Wydawca Wojciech Grochowalski, Łódź 1995. – G. Pomian, *Łódź – miasto nieznane*, „Kultura", 4/607, 1998, s. 15-23. – K. Schlögel, *W poszukiwaniu Ziemi Obiecanej*, „Tygiel Kultury", 4/1997, s. 10-17.

A Łódź of Cultures, a Łódź of Factories

Krzysztof Pomian to Grażyna

Krzysztof Pomian (b. 1934) is a philosopher and historian of ideas. He was expelled from the Polish Workers' Party in 1966, and from the History of Modern Philosophy Department in 1968 for his public criticism of the authorities. Since 1973 he has been working for the CNRS (Centre Nationale de la Recherche Scientifique), and has served as the academic head of the Museum of Europe in Brussels since 2001. He has recently published a book entitled *History. Science Versus Memory* (Lublin 2006).

No one wrote about Łódź like him. In verse and – more seldom – in prose, with lyricism, with self-effacing irony, sometimes with sarcasm, always saturated with love for his hometown. It might be said that Reymont introduced Łódź to literature, making it both the scenery and the collective protagonist of one of the finest Polish novels. But Tuwim was a Łódź poet for all his life, just as Słonimski – to keep to the Skamander poets – was a poet of Warsaw. Whereas the former wrote *Polish Flowers* in his years of wartime wandering, the latter dedicated *Ash and Wind* to Warsaw: its houses, streets and figures.

To evoke Tuwim is to take up the Jewish thread right off the bat, and along with it the greatly complicated issue of Łódź as a city of many cultures. How many? Generally four are spoken of. For Łódź, however, four cultures is either too few or too many. It's too few if we take culture from the perspective of social stratification and technological transformations, about which more later. It's too many if we limit ourselves to strictly ethnic definitions. If so, there would have been only three cultures in Łódź: German, Polish and Jewish. The alleged Russian culture, the fourth, was mainly represented in Łódź by low-ranking functionaries – Piotrków was the governor's headquarters – teachers saddled with the mission of russifying the *Privislinskovo Kraya*, and Kozaks. They were all passing through and were seen as a foreign element by the locals. In the very extensive family of my wife – born and bred in Łódź since her great-great-grandfather's generation – there have been marriages with baptized Jews and Germans. But you'd search in vain for a Russian.

The Russians were a constant presence in Łódź till 1915: Russian was the language of bureaucrats, orders and prohibitions were in Russian, state holidays were Russian, as were flags and orders, police and courts. Moreover, Russia was a constant presence in Łódź as a market, to whose unlimited opportunities the city owed its incredible dynamism in the second half of the 19th century: the twenty-fold growth in population, the construction of increasingly monumental factories, factory-owner palaces and public buildings, the mapping of new streets, in a word, a leap in a very short time from a small town to a metropolis: the second-largest after Warsaw. None of this was the work of the Russians. But the Russians left nothing in Łódź apart from the memory of bribes and the whip. A Russian general, Sokrates Starynkiewicz, left a legacy in Warsaw as one of its finest mayors. Łódź had no one like this, which was terribly reflected in the state of its water pipes and sewer system. In the Łódź Pantheon, so full of Jews and Germans, there

is not a single Russian name, and the only traces of Russian presence on the city map and in its construction – though it had a hundred-year-plus history – are two Orthodox cemeteries and two Orthodox churches. And the "endless signboards for *muzhski portnoj* (or madam) and alterayshons".

With the Jews and Germans it's a different story altogether. To them Łódź owes its architectural decor and its place in the collective imagination. Its factories, palaces and *familoki* [Silesian multi-family worker homes – trans.] were built on their capital. It was they who gave the city its feverish pulse for decades. They created its legend. Reymont was right on the mark when he gave his Łódź novel the title *The Promised Land,* thus comparing Łódź to the other promised land for millions of European immigrants – the United States. "This is America, the famous USA, this is the land of marvels, Paradise on Earth" they sang on Warsaw trams even after the war, but this had been the thought in Polish villages and Jewish *shtetls* for decades already. Reymont both described and created Łódź, as great writers will do, as the only American city on Polish land. It was American because of its power to draw from near and far great masses of people yearning for work and living conditions that were unthinkable in the feudal and overpopulated villages. It was American in terms of its explosive growth rate, for its massive population concentrated in a tight space, for its density of buildings, for its "time-is-money" atmosphere, for its bustle, noise, smoke and fumes. And it was American, finally, for its ruthless employer-worker relationships, tempered only slightly by paternalism and philanthropic attitudes, and for its equally (though differently) ruthless relationships in the world of entrepreneurs: industrialists, bankers, merchants, and real-estate owners.

Łódź was also the only American city on Polish land because a certain kind of person was bred there, one which had no equivalent elsewhere in Poland, given the name *lodzermensch* – a name which hails neither from German nor from Yiddish, but was introduced to the written language by Reymont. Generally a German or a Jew, much more seldom a Pole, the lodzermensch was most often portrayed as a profiteer without scruples or roots, devoid of feelings and manners, driven by the endless pursuit of profit. Only his business counts. He knows nothing of the conscience, the fatherland, the love of those around him, or empathy. He knows about capital, interest rates, shares, stocks, boom and bust. He is one-dimensional, a caricature: a projection of anti-Semitic stereotypes and animosity toward Germans, as well as the nobility's feeling of superiority toward the bourgeoisie, the landowner toward the nouveau riche, and the fear of capitalism laced with

the Catholic's indisposition toward Israelites and Protestants.

For those thrown from the saddle and stripped of their jewels and properties, thrown to the mercies of the market, the lodzermensch was the personification of every kind of threat: to the state's order, where everyone knew his place, for religious uniformity, for the tribal understanding of the nation. Though he might have been born in our land, he remained irreconcilably foreign, a German or a Jew, and if he was a Pole, he was generally just as foreign, as part of the rabble, not to say a lout. Nonetheless, one had to strive to be in his graces, because he had the power granted by money. People reviled and feared him in the depths of their souls, but preferred not to show it. The nobility later passed on to the intelligentsia these sympathies toward the lodzermensch, whether they were born of Jewish or peasant stock.

And yet the lodzermensch was merely the local version of the businessman, entrepreneur, the capitalist who was admired in the form of the American millionaire who was once a shoeshine boy, but who was feared and unwanted in Poland. One man's Promised Land was for another the gateway to hell, where the lodzermensch, in Satan's service, destroyed the very foundations of the traditional Polish life, replacing solidarity with competition, and transforming the honest peasant into the potentially dangerous proletariat. And their relationship to the lodzermensch carried over to their relationship with Łódź. Warsaw was noble and intelligent. Łódź – bourgeois and proletarian. Warsaw, apart from Nalewka, was entirely their own. Łódź seemed a city simultaneously theirs and others'; acknowledged, but looked down upon. Historical cataclysms had to occur for it to achieve its status. Only briefly, however. And today it must fight for its place once more.

But Łódź was the only American city on Polish lands, above all, as the area's only melting pot, where in addition to Germans, Poles and Jews there were representatives of at least a dozen other nationalities, who were mixed into the Łódź cauldron, although – unlike in the USA – this never melted so far as to become a single society. Before the First World War this was simply not possible. In a Europe torn by nationalism, where in most countries xenophobia and anti-Semitism held sway and racism donned the respectable garb of science – the shaping of the modern Polish nation was additionally distorted by the lack of a country to call their own, which manifested itself in a definition of Polishness that was against, and even hostile toward the Reich and the Czar, and the same time toward Germans and Russians.

This was compounded by Russia's political and social backwardness, the state mentality held by the Polish elite, the identification of national imprisonment with religious imprisonment inculcated by the Roman Catholic church, and the work of both relevant governments to uphold the existing divisions, if not to deepen them. Thus from all sides generation after generation worked to maintain distinct languages, customs and religions, nurtured in families, strengthened by schools, priests, pastors, rabbis, associations – and sanctioned by councils, who wrote down everyone according to his state, nationality, and the creed of his ancestors. National democracy for the Poles, Zionism for the Jews and *Kulturvereine* for the Germans all functioned in the same spirit. Only the socialist movement consistently tried to unite the proletariat, convincing the workers that class affiliation outweighs all others. But this was quickly torn apart in opposition to the independent Poland movement, and its impact, though significant, was always limited.

A city of three nations and religions, Łódź in independent Poland had above all to grapple with the effect of severing itself from the Russian market, to adapt to the customs zone of the Republic, and recreate itself after the war years of raw material sources. The new economic order had not set in when the great crisis struck Poland, and along with it a sharp rise in unemployment, partly caused by the sheer drop in production. The political transformations – both internal and international – also worked against the integration of the Jewish and German minorities with the Polish majority. The National Democratic influences were as powerful in Łódź as that of the socialists. The two parties alternately held power in the city, and their clash expressed a deep conflict in the sphere of Polish culture, in which two radically contradictory understandings of Poland came in contact, shaped by opposite positions toward the state, toward civil rights – which in National Democracy were contingent on race, nationality and creed – toward the Catholic church and religion, toward changes in custom, toward foreigners, and finally toward literature and art.

Over the years, anti-Semitism harnessed its strength, until it clearly became a component of state politics, increasingly making Jews into second-class citizens. They maintained, true enough, their own social and cultural life, political parties, press, associations, sports clubs and institutions, but an invisible wall began steadily forming between them and their Polish counterparts. The construction of the wall was also aided on the Jewish side by a tendency to oppose assimilation or Polonization, or in the name

of maintaining religious identity, or because they wanted to spur a mass emigration of Jews to Palestine. In Łódź, as in the rest of Poland, the gulf between the Jewish population and their Polish surroundings did not decrease in the inter-war period, but rather deepened.

The distance also increased – though for entirely different reasons – between the Poles and the Germans. Some of the latter had difficulty coming to terms with the fact that Łódź was changing, and that Poland was not only starting to drown out German on the streets, where once the situation had been reversed, but it had even become the bureaucratic language, which had to be learned if you wanted to do business. The German feeling of their cultural superiority and their conviction – not entirely unfounded, in any case – that Łódź was built on German knowledge and mainly German capital did not make co-existence easy, especially when the Polish population responded with increasingly aggressive nationalism. Hitler's coming to power and the military and propaganda successes of the Third Reich confirmed many Łódź Germans' feelings that the Polish state was no more than a *Säsonstaat* and that soon the Germans would reign in Łódź.

In September 1939 the Wehrmach entered the city. In November of the same year, Łódź was joined to the "Warta land," considered an area that had been forever German; it was cut off by a border from the German-Occupied Poland, which was renamed Litzmannstadt. It was to become a model Social-Nationalist city. This was prefaced by mass arrests, particularly among the Polish intelligentsia, and the shooting of a few dozen of the 1,500 factory-owners (the rest were sent to camps). Then came mass executions, part of the population was resettled, and the best districts were reserved for *Volksdeutsch* brought over from the Baltic States, and put in place of Poles condemned to crushing labor and a vegetation secured by countless prohibitions, whose symbol was the signboards that read "Jews, Poles and dogs not allowed" placed at every park and square. And thus began the death throes of multicultural Łódź. They went on for five years, until 19 January, 1945.

For the Jews, who were about one third of the population (Germans – ten percent), the oppression – murder and plunder, resettlement and all varieties of difficulties – began in the first few weeks of Nazi occupation. In November over a dozen representatives of the Jewish intelligentsia were murdered, and two age-old synagogues were burned down. In December the "Nurnberg Laws" were introduced, and they moved toward creating a ghetto. In February 1940 all Jews were forced to resettle in the ghetto, which was tightly cut off from the rest of the city three months later. From then on they were

condemned to slave labor for the Third Reich, to slow demise in squalor and dirt, to contagious diseases and starvation, and finally – to the gas chambers: to Chełmno and to Auschwitz. By recommendation of Goebbels, who personally visited the Łódź ghetto, a special film crew came to record this achievement in building the "Social Nationalist city of the future". Of Łódź's 230,000 Jews, 7,000 reportedly survived.

They left behind factories that were functional long afterward under names changed by the People's Poland, factory-owners' palaces turned into bureaucratic offices, residential buildings, and above all, cemeteries: an old, enormous cemetery, a testimony to the number and wealth of Łódź's Jewish community, and another cemetery – until recently invisible, concealed even, and now marked out for tour groups – the terrain of the onetime ghetto. A few years ago a compellingly simple monument was erected to the victims of the Holocaust at Radegast Station, from which the death trains departed: a wall with the dates of the transports, stylized matzevas with the names of the camps, the station building, the ramp, tracks, and on them – a locomotive and a few cattle cars for transporting the condemned, with the Deutsche Reichsbahn inscription.

The last transport of Jews to Auschwitz left Radegast Station on July 15th, 1944. A few months later Nazi troops left the city, murdering around two thousand prisoners as they went, a few hundred of whom were burned alive. This was the penultimate act of the Germans' history in Łódź, over a hundred years long. The last was when the Polish authorities collected all those who didn't want or manage to flee into a transient camp, and then forced their deportation to Cottbus. They too left behind industrial architecture, factory owners' palaces and cemetery monuments. They are, like the Jews, a lasting part of the city's history and memory. In a much different way, however, since many of them were cohorts of the Third Reich, before the guilty and innocent parties alike were crushed under their weight. Some were criminals, but all were victims.

The People's Poland sentenced tri-cultural Łódź to erasure from memory. This was particularly shameful in the case of the Jews, who were once more annihilated, this time symbolically. In 1995 one of the survivors, Arnold Mostowicz, said: "[…] In this city, over the course of several decades, nothing has been done to salvage any kind of memory of the Jews, while everything has been done to erase that memory. In August 1994, during the ceremony for the 50th anniversary of the liquidation of the Łódź ghetto, I said that a nation can murder with bullets or gas, or murder by killing

the memory of it. Something of the sort happened in Łódź, and there was perhaps no other city in Europe [...] where Jews played such a substantial and creative role. Łódź cannot be compared with any other center, not even with Odessa, where Jews were a significant, but not creative factor (except for in music, perhaps), and did not take part in the social, political and cultural life of their country, as they did in Łódź." Mostowicz adds further: "Where once stood two beautiful synagogues (on Wolborska Street and on the corner of Kościuszko and Zielona avenues) – synagogues destroyed and burnt by the Germans – there are not even memorial plaques. But where the latter stood, there was once a plan to build a public lavatory...". No comment necessary!

Over the course of the last ten years much has changed in this department, though there are only a handful of Jews in Łódź, and the Germans are almost all tourists. The city of many religions, many languages and many cultures belongs strictly to the past. This doesn't mean that the city has become mono-cultural. The internal diversity of Polish culture has always been particularly apparent in Łódź. Unlike Kraków or Warsaw, this was not a city where writers and artists set the tone in pre-war times. It was a city of workers, engineers and entrepreneurs. If the best expression of a city's culture is its architecture, then Łódź's culture was industrial.

And yet in that pre-war Łódź, where – like everywhere else – the worker and middle-class public was artistically conservative, this conservatism co-existed with an artistic avant-garde headed by Strzemiński and Kobro, whose work was one of Europe's first museums of modern art. Created under the auspices of city's socialist authorities and upheld by the National Democrats (though their taste ran in different directions), destroyed to a large degree by the Nazis, rebuilt after the war under the direction of its creator, Marian Minich, it struggled through the Stalin years, only to be restored to its original shape in October 1956, still under the direction of Minich, and then achieve world recognition in the 1970s, under the direction of his successor, Ryszard Stanisławski.

But this is not the end of Łódź's cultural contrasts. The People's Republic period was not kind to Łódź's industry. Textiles did not figure large on its list of priorities, and without investments the Łódź factories were working on machines that should have long been laid to rest in a museum of the first industrial revolution. The demands on workers kept rising and the wages kept lowering, and supplies in Łódź were worse than in heavy industrial centers. Small wonder that a strike by Łódź's textile workers in February 1971

finally caused the tax hike Gomułka introduced to be revoked, though Gierek wanted to keep it going. The new residential buildings in Łódź were also uglier and cheaper than elsewhere, and the superficially-restored buildings on Piotrkowska Street were slowly turning into ruins. When after sixteen years abroad I visited Łódź for the first time in September 1989, the frontages of many buildings in the center had protruding iron beams, the remains of balconies that needed to be demolished, because they were threatening to collapse.

But the People's Poland, though it neglected Łódź's industry and did not restore the residential buildings, did create a university, a technical academy and a few other academies in Łódź, including the film school, which went on to educate all of the Polish film directors who have made their mark on Poland and the world, and which introduced Łódź – even more than the Art Museum – onto the cultural map, and not just Poland's. In this way the People's Poland changed the face of the Łódź intelligentsia, enriching it with professors and students, among them representatives of the humanist disciplines and artists. This perhaps allowed Łódź, during the pre-October "thaw" and for a few subsequent years to be – thanks to Kazimierz Dejmko and his New Theater – the capital of Polish avant-garde theater. It also made the city one of the main centers of Polish sociology in the 1960s.

Łódź was a product of the first industrial revolution: of mighty brick factories, steam machines, coal and steel, and textiles. The second industrial revolution added electricity, chemicals and gas engines, and Łódź awoke to "black smoke" (Broniewski), and not just in the 1920s – for the following decades as well. This crashed along with "social realism," when the Łódź factories found themselves on the open market, where they could not be competitive. From then on Łódź looked for new sources of dynamism and earnings. And it could only find them in the new economy shaped by the third industrial revolution – by containers, computers, the Internet, mobile phones – in an economy where culture industries play a growing role: tourism and mass entertainment combined with trade, an example of which is today the Manufaktura in Łódź, the production of photography, film and television images, video, fashion, computers applied to the production of all sorts of items for consumption, and even – Yes! – textiles, but of a totally different sort, combined with electronics and working for the needs of medicine, architecture and air travel. In a word, everything that requires modern technology and high qualifications, industrial background and higher education. And this is Łódź's major advantage.

I've started with poetry and ended with economy. And not just because poets need to earn a living too. Above all because, in our era, the relationship between culture and with the economy has undergone a radical reconstruction. The old industrial buildings, shorn of their original functions, dusted and restored, suddenly reveal an unexpected beauty. And works of art, museums and monuments of the past draw visitors and increase earnings. Łódź's multicultural past is more than an object of memory and obligation. It is a kind of richness.

In writing this sketch I consulted the following works (among others):

J. Andrzejewski et al. (publ.), *Łódź. Album Bronisława Wilkoszewskiego po stu latach*, Perfect-tours Publishing, Łódź 1995. – M. Cygański, *Z dziejów okupacji hitlerowskiej w Łodzi*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965. – G. Defrennes, *Bientôt, le textile sera partout*, „Le Monde", 2 June 2008, p. 18. – Richard J. Evans, *How Willing Were They?*, „The New York Review of Books", June 26, 2008, pp. 59-61. - W. Górecki, *Łódź przeżyła katharsis*, Biblioteka "Tygla Kultury", Łódź 1998 (also: pp. 126-127 Arnold Mostowicz's statement). – Z. Konicki, *Ulice Łodzi*, Wydawca Wojciech Grochowalski, Łódź 1995. – G. Pomian, *Łódź – miasto nieznane*, „Kultura", 4/607, 1998, p. 15-23. – K. Schlögel, *W poszukiwaniu Ziemi Obiecanej*, „Tygiel Kultury", 4/1997, pp. 10-17.



© Ekko von Schwichow

O ojcu i matce, dokładnej miłości i wspólnocie

Z Hertą Müller rozmawia Katarzyna Leszczyńska

Herta Müller – (ur. 1953) jedna z najwybitniejszych postaci współczesnej literatury niemieckiej. Urodziła się w środowisku mniejszości niemieckiej w rumuńskim Banacie. Dzieciństwo i młodość spędziła w kraju komunistycznej dyktatury. Tam rozpoczęła się jej kariera literacka, szybko przerwana zakazem publikacji. Prześladowana przez władze, wyemigrowała do Niemiec. Ostatnio ukazał się w Polsce jej zbiór esejów *Głód i jedwab* (Wołowiec 2008).

Twoje teksty zbudowane są z obrazów, które potrafią być przepiękne i przerażające jednocześnie. Jakie obrazy masz przed oczami na dźwięk słów „ojciec“ i „matka“? Czy obrazy te różnią się dla Ciebie w niemieckim i rumuńskim?

Na początku ma się jeden obraz, ukształtowany w dzieciństwie, bardzo konkretny, rodzice to w końcu realne postaci. To na nich bazuje ten obraz, który z czasem rozszerza się, uogólnia. Mam prawdopodobnie bardzo wiejski wizerunek matki i ojca, wiejskie jest też moje autorytarne wyobrażenie hierarchii, które spotkałam ponownie w dyktaturze. Myślę, że każda dyktatura jest wiejska, ponieważ musi być kontrolowana przez panujących, a więc przejrzysta. Dlatego dyktatura nie może być kosmopolityczna, nieobliczalna lub miejska. Z pewnością istnieje różnica między niemieckimi i rumuńskimi słowami „matka“ i „ojciec“. Rumuńskiego nauczyłam się późno, dopiero w wieku 15 lat i wtedy odkryłam, że w tym języku istnieje wiele zwrotów i powiedzeń, w których występuje słowo „mama“. Przez tak częste stosowanie zyskuje ono inne znaczenie niż w niemieckim. Ponieważ wciąż je wypowiadasz, staje się bardziej dowolne. Staje się też może bardziej patetyczne, gdyż występuje w tylu przekleństwach. W Rumunii jest na przykład taka zupa „ciorba“, z odrobiną mięsa, ale z przewagą warzyw. Kiedy gotowano tę zupę w wielkich kuchniach i było jej za mało – może zresztą tak miało być – do resztki zupy dolewano wciąż wodę. I ta resztka zupy nazywała się „ciorba mama“, to znaczy „matka zupa“, słowo, którego po niemiecku w ogóle nie mogę sobie wyobrazić. Rumuńskie „mama“ brzmi bardziej miękko niż niemieckie „Mutter“, inaczej daje się wpleść w zwroty, przekleństwa. „Mama“ to język dziecka, słowo dźwiękonaśladowcze. Niemiecka „Mutter“ jest kanciasta. „Tata“ w porównaniu z „mama“ występuje rzadziej w rumuńskim. To oczywiste, że w różnych kulturach słowa te mają inne konotacje. Saddam Husajn stworzył określenie „matka wszystkich bitew“. W islamie ludzie reagują agresją, jeśli obrazi się matkę lub siostrę – co widzieliśmy w przypadku Zidane'a. Matka, siostra jako najwyższe dobro, którego trzeba strzec jak każdej własności. Kiedy jednak zadamy sobie pytanie, dlaczego słowo „matka“ lub „siostra“ odgrywa właśnie taką a nie inną rolę, odkryjemy zupełnie inną rzeczywistość. Mianowicie że w codzienności islamskiej rodziny matka i córka są całkowicie ubezwłasnowolnione. Kiedy ktoś jest tak obsesyjnie chroniony, pojawia się pytanie, dlaczego i w czyim interesie to się dzieje. Słowa „matka” i „ojciec” odgrywają w każdej kulturze ważną rolę, ponieważ są punktem wyjścia ludzkiego życia. Nawet jeśli nie masz rodziców, masz ich przez nieobecność.

Wtedy to ból cię kształtuje. W rumuńskim słowa te spotkały mnie nie jako rodzice, tylko prywatnie w przekleństwach i oficjalnie w ideologicznym języku dyktatury. Ponieważ Nicolae Ceauşescu był ojcem wszystkich dzieci, a Elena Ceauşescu matką wszystkich dzieci. Chciano ubezwłasnowolnić rodziców, przekazać wychowanie przyszłych poddanych parze dyktatorskiej – dokładnie to tkwiło niewypowiedzianie w tym określeniu. Potem, już po wyjeździe z Rumunii, robiłam kolaże i używałam w nich słów „ojciec” i „matka” jako czystych pojęć: ojciec raz nie żyje, raz jest pijakiem. Nie chodziło mi jednak o konkretną osobę, zawsze uważałam, że z tymi dwoma słowami można w tekstach tak dużo zdziałać, ponieważ same z siebie mają tak intymną konotację.

W polskiej debacie „Powrót taty” pojawiła się między innymi teza, że socjalizm pozbawił ojca władzy, odbierając mu częściowo możliwość decydowania o własnej rodzinie, zawężając jego „męską sferę panowania“. Nie ułatwił wprawdzie emancypacji kobiet, ale „wyprowadził“ je z domu, zmieniając w ten sposób również stosunki w rodzinie. „Bezradni“ ojcowie wycofywali się rzekomo wtedy z życia rodzinnego.

Nie wiem, czy w Rumunii ojciec został pozbawiony władzy przez sytuację polityczną. I czy przez to wycofał się z życia rodzinnego. W Rumunii panował bardzo konserwatywny podział ról. W tradycji chłopskiej ojciec nie należy do intymnej sfery rodziny, to jest raczej rola matki. Ojciec jest poza domem, zarabia pieniądze i bije matkę. Wszystko, co się jakoś wiąże z opieką lub czułością albo z gospodarstwem domowym, utrzymywaniem porządku, należy do kobiet. Kiedy dochodzi do rozwodu, mężczyzna ponosi mniejszą odpowiedzialność, ponieważ sfera intymna ojca nie jest w rodzinie w ogóle zaprogramowana. On jest faktorem gospodarczym, służy do finansowego utrzymania struktury. Kiedy daje nogę, nie musi to oznaczać emocjonalnej katastrofy, często to obserwowałam.

Ten brak uczestnictwa ojca widać w stworzonych przez Ciebie postaciach, chowających się za gazetą, bezmyślnie gapiących się w telewizor lub uciekających do knajpy. To matki organizują codzienność, podejmują ważne decyzje.

Tak, zgadza się. Mój ojciec nawet nie wiedział, gdzie są jego ubrania. Mama kładła mu je rano na krześle. Gdyby musiał znaleźć skarpetki lub

koszulę, nie miałby pojęcia, gdzie szukać. Ale to nie świadczy o pozbawieniu władzy. To, co robił mój ojciec, to jest niesłychane zawłaszczenie innego człowieka, który musi troszczyć się również o to, żeby on dobrze wyglądał, żeby był czysty, żeby zmieniał bieliznę. To, że oczekiwał, żeby go obsługiwać, też było formą władzy.

We wspomnianej debacie „Powrót taty", którą poprzedziła dyskusja o biciu dzieci, redakcja „Gazety Wyborczej" dostała setki listów z opowieściami o ojcach, ze słowami, których dzieci ojcom nigdy nie powiedziały. Ojcowie z tych listów jawią się często nieobecni, zimni, okrutni. Mimo to wiele z dorosłych teraz już dzieci, pragnie im przebaczyć, przez to przebaczenie zdobyć ich miłość. Czy znasz ten fenomen?

Rozumiem tę potrzebę, aby w jakiś sposób wymusić miłość ojca. Jej brak lub częściowe jej pozbawienie wzmacnia uczucia, ponieważ pragnienie nie znajduje spełnienia. Ja również tęskniłam za bliskością ojca. Matkę przecież miałam. Mój ojciec był esesmanem i alkoholikiem, ale jako dziecko kochać nie mogłam go tylko dlatego, że mi to wciąż uniemożliwiał. Początkowo wymykał się mojej miłości przez to, że prawie nigdy go nie widziałam, a kiedy późnym wieczorem się pojawiał, był pijany. Natomiast po latach, kiedy dotarła do mnie ta historia z SS i całe uwikłanie mniejszości niemieckiej w narodowy socjalizm, utrudniło to moją miłość do niego. Po pijaku śpiewał nazistowskie piosenki. Śpiewał je, ponieważ dla niego były to piosenki młodości, ale ja tego nerwowo nie wytrzymywałam. Zrozumiałam wtedy, że on w ogóle nie myślał nad tym, co oznaczała ta cała wojna, co ona spowodowała. Sprawił, że głową nie mogłam go kochać. Serce uczuć jest przecież w głowie, a ona nie dopuszczała jego bliskości. Czasami, kiedy przez kilka tygodni nie śpiewał, myślałam, że się zmienił. Ale po jakimś czasie znowu śpiewał, wszystko było znowu po staremu i znowu zniszczone. Potrafię zrozumieć, kiedy ludzie mówią, że właśnie ojca bardziej kochali, że pragnęliby jego bliskości i byliby gotowi przebaczyć mu. To jest tak, jakby się było na głodzie, odczuwa się potrzebę „nadrobienia" zaległych uczuć. I dotyczy to związku z rodzicami tak jak i innych związków.

W tradycyjnym obrazie rodziny władza ojca jest sankcjonowana wolą bożą, on żywi i dyktuje prawa. Obecnie władzę ojcowską zastąpiła władza rodzicielska, coraz częściej poszukujemy nowych modelów rodziny, ojcostwa, toczy się na ten temat wiele dyskusji. Czy znasz to również z Niemiec?

Odkąd w Niemczech Ursula von der Leyen jest ministrem do spraw rodziny, analizuje się gorączkowo piramidę wieku. Niemcy żywią obawy, że system emerytur załamie się, ponieważ rodzi się za mało dzieci. Ludzie chcą swobodniejszego życia, a dzieci jednak wiążą. Dyskusje nad tym trwają od lat, uprawiana jest propaganda na rzecz rodzenia dzieci, a przy okazji mówi się również o roli ojca. O tym, że powinien brać urlop ojcowski, że powinien zajmować się dzieckiem. Intensywność tych debat i promowania „nowego" ojcostwa świadczy jednak i o tym, że również na Zachodzie są duże różnice między rolą matki i ojca, równouprawnienie wcale nie jest tu jeszcze oczywiste.

W mowie *O kruchej konstrukcji świata* piszesz, że ojciec i czas uniemożliwili ponowne objawienie się wdzięku w twoim życiu. Co to znaczy?

Ojciec to ta historia z SS. Po moich wszystkich lekturach o narodowym socjalizmie, nie potrafię nic począć ze słowem wdzięk. Wdzięk nie wróci. Jeśli coś zostało tak doszczętnie zniszczone, i jeśli własny ojciec uczestniczył w tym, to ojciec jest jednym z powodów, dla których to słowo staje się niemożliwe. Innym powodem jest czas – mój własny czas w Rumunii, moja codzienność i dyktatura, grożenie śmiercią i strach. Nie wierzę w to, że coś, co zostało całkowicie zniszczone, może po jakimś czasie objawić się tak, jakby nic się nie stało. Nie wierzę w to po prostu. Przesłuchania, aresztowania przyjaciół, zagrożenie życia, znikanie ludzi, polityczne mordy i inscenizowane samobójstwa, własne traumy – tego wszystkiego nie da się cofnąć. Do tego historia ojca, fałszowanie historii przez reżim. Nie potrafię po prostu powiedzieć, teraz wszystko jest dobrze.

Wiesz właściwie kiedy i jak uświadomiłaś sobie historię swego ojca?

W całkiem zwyczajny sposób. Wiedziałam, że jego pokolenie, że wszyscy we wsi byli po stronie Hitlera: albo w SS, albo w Wehrmachcie. Wiedziałam, że Rumuni z Antonescu też byli po stronie Hitlera, ta wina dotyczyła wszystkich. Kiedy wyniosłam się do miasta, zaczęłam czytać. Na przykład Celana, który pochodził z Bukowiny. Podziwiałam go. To, o czym pisał, było dla mnie szokiem, nie potrafiłam się z tym uporać. Centralnym tematem Celana jest zagłada Żydów z Bukowiny, własnych rodziców, również poczucie winy, że nie było go w domu, kiedy ich zabrali i deportowali. W końcu doprowadziło go to do samobójstwa. A mnie nie dawało spokoju. Jasne było dla mnie, że urodziłam się po stronie tych, którzy byli odpowiedzialni za

zbrodnie nazizmu. Nic wprawdzie na to nie mogłam poradzić, ale wciąż kołatała mi się po głowie myśl, że mój ojciec wpierw to wszystko zobaczył, a potem mnie spłodził. Wrócił przecież z niewoli i dopiero wtedy ożenił się z matką, a więc miał w sobie tę całą wojnę. Było to upiorne, ale nie mogłam tego przecież zmienić. Zaczęłam czytać książki o narodowym socjalizmie, Klemperera *LTI*, *Sursis pour l'orchestre* Fanii Fenelon lub *Państwo SS* Eugena Kogona. Nigdy nie wróciłam już do mojej wsi taka, jaka ją opuściłam. Cała wioska wydawała mi się być milczącą zmową. Znałam zdjęcia z pudełek po butach, chowano tam wszystkie możliwe fotografie, również te z czasu narodowego socjalizmu. Wymachiwanie flagami ze swastyką, w tej dziurze, na zupełnym zadupiu, stanie na beczce i wydzieranie się. To należało wówczas do scenografii wszystkich festynów wiejskich. Nigdy ich nie lubiłam, muzyka dęta nie budziła we mnie zachwytu, nawet kiedy byłam jeszcze dzieckiem. A po moich lekturach uzyskały jeszcze ten posmak.

Czy kiedykolwiek rozmawiałaś o tym z ojcem lub z kimś z rodziny?

To by nic nie dało. Chłopi nie rozmawiają. Ojciec nigdy nie opowiadał, co przeżył podczas wojny. Nie robił nic „szczególnego", nie miał żadnej przywódczej funkcji, był na to za prosty. Ale zawsze, kiedy był pijany, śpiewał te piosenki. I tak było w całej wsi: kiedy mężczyźni sobie popili, tak po północy, na weselach, zaczynali śpiewać *Fahren wir nach Engeland* lub *Urlaubsschein*. Jako dziecko nic z tego nie rozumiałam, przecież żaden chłop nie jeździł na urlop. Nie mogłam pojąć, gdzie się wybierają. Dopiero z książek dowiedziałam się, o co chodziło: to był ich wojenny romantyzm. Śpiewając, znowu byli chojrakami na czołgach, myśleli o podboju itd. Jakby wojna była jedynie ich młodością, nie żałowali żadnych zbrodni. Doprowadzało mnie to do szału. Często przywoziłam ojcu „Spiegel", raz pokazałam na przykład artykuł o Buchenwaldzie, ze zdjęciami stosów okularów i butów w trakcie dokumentacyjnym na terenie obozu koncentracyjnego. Nic to nie dało. Nie do pomyślenia było, żeby na jakimś weselu nie zaśpiewał. Stanowił część tego, opakowany w swoją wiejską wspólnotę, w grupę swoich rówieśników, z których wszyscy brali udział w tej wojnie. Czasem mówił najwyżej, że Rosjanie to czy owo robili tak samo jak Niemcy. To wszystko. Tu nie udałaby się żadna dyskusja. Za bardzo oddaliłam się od moich rodziców, odkąd zamieszkałam w mieście. To byli bardzo prości ludzie, ich wzrok nie sięgał poza granice wioski, i wcale też tego nie chcieli. A ja przychodziłam z zewnątrz, pachniałam miejskim powietrzem. To już im wystarczało, było wystarczająco podejrzane.

Sądzisz, że dla nich historia II wojny rzeczywiście nie istniała, nie mogła przedrzeć się do ich świata nazistowskiego romantyzmu, czy też była to wyparta historia?

Moim zdaniem byli tak prości, że niczego nie musieli wypierać. To minęło, miało miejsce i się nie udało. Często mówili, że przegraliśmy wojnę. Za jaką cenę wygraliby tę wojnę, nad tym się nie zastanawiali. Słowo wyparcie to intelektualne słowo. Ponadto pewną rolę w kształtowaniu ich postawy po wojnie odegrało poczucie niesprawiedliwości. Niemcy byli wprawdzie winni, ale dla Rumunów za faszyzm w Rumunii winę ponosiła jedynie niemiecka mniejszość. Chociaż Rumunia Antonescu popierała Hitlera, walczyła pod Stalingradem i stosunkowo późno zmieniła stronę, to Niemcy zawsze byli nazistami, a Węgrzy – poplecznikami Horthy'ego. Sami Rumuni zaliczali się do aliantów. Było to wielkie kłamstwo, reżim komunistyczny uprawiał bezwstydne fałszowanie historii. To napawało goryczą. Ci, którzy sami wszystko przeżyli, wiedzieli, że było inaczej. Fakt, że tylko mniejszości obarczano odpowiedzialnością, budził sprzeciw i pogłębiał zaciętość i upór. Fakt, że rumuńska większość wykłamywała sobie taką historię, na jaką miała ochotę, nie sprzyjała krytycznemu spojrzeniu na własną przeszłość. Mój ojciec był urzędnikiem, księgowym w państwowym gospodarstwie rolnym. Po 1945 został „zdegradowany" do prostego pracownika rolnego. Ale jego rumuński kolega, który był u faszystów Antonescu, nadal pracował w biurze, został nawet dyrektorem. W taki sposób człowiek zaskorupia się w uporze i ucieka przed wszelką odpowiedzialnością. W ten sposób sumienie się raczej blokuje, a nie pobudza.

Ponieważ tak mało mogłaś się dowiedzieć od rodziny, czy próbowałaś szukać na własną rękę, zrekonstruować losy ojca? W *Mowie pogrzebowej* w *Nizinach* narratorka szuka ojca w starych zdjęciach i stwierdza w końcu bezradnie: „Na wszystkich zdjęciach ojciec zastygł w połowie ruchu. Na wszystkich wyglądał tak, jakby był w sytuacji bez wyjścia. Ale ojciec zawsze znajdował jakieś wyjście. Dlatego te zdjęcia były nieprawdziwe. Od tych wszystkich nieprawdziwych zdjęć, od wszystkich jego fałszywych obliczy w pokoju zrobiło się zimno".

Po moim wyjeździe z Rumunii, w roku 1987, byłam w Document Center w Berlinie. Tam dowiedziałam się, że ojciec miał stopień Unterscharführer, ale nic więcej nie znalazłam. Wiem tylko, że był w angielskiej niewoli,

ponieważ – jak zawsze sprytnie – nie wytatuował sobie na ramieniu grupy krwi. Powiedział Anglikom, że był w Wehrmachcie, a ci uwierzyli w to, ponieważ żołnierze SS mieli po wewnętrznej stronie ramienia właśnie tatuaż z grupą krwi. Żeby „posegregować" niemieckich jeńców alianci trzymali się tej poszlaki. Z tatuażem na ramieniu ojciec dostałby się do rosyjskiej niewoli. Z iście łotrowską dumą pysznił się tym, jak ich wystrychnął na dudka. Czasem, kiedy mężczyźni rozmawiali między sobą, a ja jako małe dziecko przysłuchiwałam się, kiedy grali w karty lub kręgle, opowiadali sobie „wspomnienia", ale wtedy prawie niczego nie rozumiałam. Dopiero z perspektywy czasu, z moją późniejszą wiedzą, mogłabym z tym coś począć.

Historia mojego ojca nie dawała mi spokoju, ponieważ miałam wrażenie, że ona panoszy się w naszej rodzinie, tkwi w nim nad talerzem, kiedy jemy zupę. Ojciec nienawidził pracy na roli, zrobił specjalny kurs, został kierowcą ciężarówek. Latem często jeździłam z nim, kiedy transportował coś ze wsi do miasta. Siedzieliśmy w kabinie i milczeliśmy. Droga była wyboista, silnik straszliwie warczał. Często myślę sobie, co takiego jechało z nim przez równiny, co się działo w jego głowie? Może całymi dniami nie myślał o niczym. Przez te wszystkie lata najbardziej złościło mnie to, że nie przerażała go myśl o tym, co się stało podczas wojny. I że nie można go nauczyć, że powinien się tego przestraszyć.

Używasz pięknego określenia „dokładna miłość" na taki stan, kiedy połowa głowy płonie z litości, a druga połowa zamarza ze wstrętu: „Właśnie tak rozumiem przynależność, to uczucie zapędzone w kozi róg przez miłość i zatopione w dokładności spojrzenia. Uczucie, którego nikt nie pozbędzie się dobrowolnie, ale jednocześnie od którego chętnie człowiek by się wyzwolił. (...) Dystans, który rodzi się z dokładnej miłości, w którym pragnienie i obrzydzenie nie są przeciwieństwem, jest dla mnie diagnozą przynależności".

Jeśli miłość funkcjonuje, jest dokładna. Dlatego też nie wierzę w niewinność kobiet, które do dziś mówią, że nic nie wiedziały i że najbliżsi im mężczyźni nic im nie opowiadali. Jest coś takiego w byciu z każdą bliską osobą, co każe pytać – nawet jeśli mąż, brat, ojciec milczą. Jeśli wiem, jaką funkcję piastują, pytam: dokąd chodzisz codziennie, co za mundur nakładasz, w imię czego stało się to i to. To nie abstrakcja, to są fakty, które widać każdego dnia. I nie gra żadnej roli, czy towarzyszą im słowa czy też nie.

Czy kochałaś swego ojca „dokładną miłością"?

Tak, dokładna miłość oznacza w tym przypadku niemożność miłości. Kiedy w wieku niespełna 50 lat mój ojciec dostał raka, odczuwałam oczywiście współczucie. Byłam przerażona, jako ludzka istota był znowu moim ojcem, ale ta nowa bliskość zadziałała tylko na krótką metę. TO wkroczyło znowu między nas. Odwiedzałam go w szpitalu, przynosiłam owoce, ale... Leżał w pokoju z czarnym studentem i powiedział kiedyś, że musi dzielić pokój z małpą... I znowu wszystko legło w gruzach, a ja pomyślałam sobie: ta potworność nie ma końca. Nie pozbędzie się tego, zabierze to ze sobą do grobu. Był śmiertelnie chory i nie przestawał tak myśleć. Nawet w ostatnich minutach. To złudzenie, że kiedy podupada ciało, człowiek konfrontuje się z sobą samym, że nagle, w ostatniej chwili, zaczyna myśleć inaczej. Prawdopodobnie nigdy nie zastanawiał się nad tym, jaki jest. To są intelektualne problemy. Albo wrodzone poczucie przyzwoitości. Ani tego, ani tego nie można było od niego oczekiwać.

Pokolenie roku 1968 w Niemczech zaczęło wypytywać i oskarżać ojców. Peter Schneider pisze w *Paarungen*: „Nigdy przedtem żadne pokolenie nie zostało do tego stopnia uwiedzione przez historię, aby uznać rodziców za absolutnie winnych, a siebie samych za absolutnie niewinnych. Co mamy z tego poza wieczną niedojrzałością?". Ty też masz krytyczne spojrzenie na niektóre aspekty tego ruchu, szczególnie w kontekście jego rezultatów.

Rozliczanie rodziców opakowane zostało w tym przypadku w rewoltę młodzieżową, ta dyskusja stanowiła tylko jeden wymiar roku 1968. Młodzi byli konfrontowani na każdym kroku z powojenną stęchlizną, wiele wysokich pozycji w całych Niemczech piastowali starzy naziści, na uniwersytetach dominowały nadal autorytarne struktury. Milczenie panujące do tego czasu było duszące, pytanie o przeszłość rodziców musiało zostać postawione. To jest pytanie sensowne i moralne. Trzeba pytać, co uczyniła jednostka, a więc ten ojciec, ten wujek czy też ten nauczyciel, to normalne, że chce się wiedzieć. Ale że uważano się za niewinnych? Niewinnych w jakim sensie? Pokolenie 68 nie ponosiło winy za nazizm. Stali się winni, ponieważ idealizowali inne dyktatorskie systemy, jak na przykład Mao, rewolucję kulturalną w Chinach. Dlatego obarczyli się winą. Jest to historia zawiła i dla mnie niepojęta: chcieli wyjaśnić jedną dyktaturę, a rozpływali się w podziwie dla innych. Również antysemityzm jest częścią tego ruchu. Oni byli na przykład zawsze po stronie Palestyńczyków, niezależnie od tego, co ci robili. To jest osobliwy fenomen, że stali się

utajonymi antysemitami, chociaż całą debatę zaczęli z powodu zbrodni ojców za rządów nazistów. Wielu z nich dziś nie przyznaje się do tego, ale można o tym poczytać. Córka Ulrike Meinhof, Bettina Röhl, napisała dwie książki, które wiele mówią o tym problemie. Holocaust był dla pokolenia 68 ogólnie czymś przerażającym, ale oni sami mieszkającym w Izraelu Żydom potrafili zaoferować jedynie wyniosłość. Ten ruch skostniał, zamienił się w ideologię, ponieważ wypożyczał sobie różne elementy, na przykład z Alfabetu Mao. Albo z Kuby – wszystko było egzotyczne i romantyczne w odległym socjalizmie. Uważali, że jest to alternatywa do świata, w którym dorastali. Ja musiałam sama dla siebie wyjaśnić problem pokoleniowy. Nie byłam częścią żadnego ruchu młodzieżowego, była nas tylko garstka, niebezpieczeństwo idealizacji socjalizmu nam nie groziło: mieliśmy go na co dzień, od rana do wieczora. Na myśl o Mao i chińskiej rewolucji kulturalnej przechodził nas dreszcz. Nie rozumieliśmy tylko, dlaczego rebelianci z Zachodu nie spoglądali do nas na Wschód, żeby przekonać się, jaką alternatywą byłby socjalizm. Że nie dotarło do nich, że w imię wolności sympatyzują z inną dyktaturą. Ponadto oni zawsze chcieli być również trochę ofiarą, musieli więc z jakiegoś powodu cierpieć. Tak więc cierpieli na to, że ojciec nie jest potężny i bez skazy. Ale dlaczego? Czy tego naprawdę potrzebujemy? Czy Peter Schneider nie cierpi do dziś z tego powodu? I dlatego czuje się niedojrzały? Ale czy to ma sens? Niedojrzała nie staję się przecież przez ojca, nie przez to, kim on był. Pokolenie 68 było wtedy, kiedy zadawało pytania, prawie dorosłe. Jeśli dostrzegam błędy mojego ojca, staję się dojrzała. Od pewnego wieku, kiedy zaczynamy myśleć, wychowujemy się sami – taką mam przynajmniej nadzieję – i przejmujemy odpowiedzialność za swoje czyny. A jeśli kurczowo trzymamy się rodziców, wisimy na nich i musimy ich idealizować, żeby nam było dobrze w życiu, wtedy pozostajemy niedojrzali.

Rozprawiając się z ojcami zapomniano o matkach. Pytanie o rolę kobiet w narodowym socjalizmie pojawiło się całkiem niedawno.

To pokolenie widziało matki w tradycyjnej roli kobiecej, chociaż opowiadało się za emancypacją kobiet, seksualnym wyzwoleniem. Nie dało się wziąć matki jako wzoru na wyrwanie się z bycia grzecznym. Bo z zewnątrz matki wyglądały na grzeczne. Natomiast w rzeczywistości były milczącymi wspólniczkami. Zbrodniarzami podczas wojny byli jednak przede wszystkim mężczyźni, to się rzucało w oczy. Do pominięcia pytania o rolę matki przyczynił się też walczący feminizm pokolenia 68, również on mijał się z rzeczywistością, prowadził do stwierdzenia, że kobiety są lepszymi ludźmi.

Kiedy przyjechałam z Rumunii, często słyszałam, że kobiety powinny rządzić światem, wtedy wszystko byłoby dobrze. To prowadziło do konfrontacji, bo opowiadałam im wtedy, że w Rumunii kobiety szykanowały mnie nie mniej niż mężczyźni. Przypominałam, że w obozach koncentracyjnych również kobiety były strażniczkami. A wszyscy ci źli i potworni nazistowscy władcy mieli żony, i one o wszystkim wiedziały, nie żyły na innej planecie, tylko chodziły z nimi do łóżka. A to znaczy, że zgadzały się ze wszystkim. Tyle że role były podzielone. W latach 60. trzeba było jednak wyjaśnić wpierw zbrodnie, kwestię jednostki i zbrodni. A tutaj kobiety nie stały na pierwszym planie, i przynajmniej na pierwszy rzut oka nie były takie ważne w tym kompleksie tematów.

Matki, żony odgrywają w twoich tekstach olbrzymią rolę w życiu rodziny, jawią się jako strażniczki moralności, tradycji. Krótki opis z *Nizin* daje wyobrażenie o ich władzy nad córkami: „Osuwam się w niespokojne fałdy czarnych spódnic prastarych kobiet, w zaborcze ręce, w bezzębne usta". Kobiety przyswajają sobie zachowującą, „konserwującą" rolę, chętnie wykorzystywaną przez różne dyktatury, badaną w późniejszym ruchu feministycznym.

Kobiety często zabezpieczają mężczyznom tyły. Jak moja matka, która wieszała ojcu ubrania na krześle. Podziwiają swoich mężów, kochają ich, troszczą się o dom, robią wszystko za nich, żeby oni mogli się poświęcać swoim zbrodniom. Umożliwiają im sprawne funkcjonowanie w codzienności i tworzą bezpieczną dla nich intymność, tak że mężczyźni mają swobodną głowę na ideologię. To też jest uczestnictwo. Dlatego uważam, że rola kobiet jest często idealizowana. Kobieta nie mogła być przecież z mężczyzną, który był nazistą, jeśli ona była antyfaszystką. Jak mogło być to możliwe? To się przecież nie uda nawet przez dwa dni, o to rozbijają się związki. Nigdy w życiu nie mogłabym być ze służalcem Ceauşescu! Małżeństwo ze zbrodniarzem jest zawsze współwiną, jeśli funkcjonuje. Bo małżeństwo jest wspólnotą.

W postaci ojca widzi się często instancję decydującą dla formowania osobistej, narodowej, kulturowej i religijnej tożsamości. Ojciec staje się wzorem dla pozytywnej identyfikacji albo dystansu. Trzeba z nim rywalizować, podziwiać go, mierzyć się z nim. Na ile taki obraz należy do Twojego życia?

To w gruncie rzeczy religijnie ukształtowane wyobrażenie umocniła zapewne społeczna rzeczywistość: ojciec miał zazwyczaj jakąś funkcję publiczną, a matka była podporządkowana, najczęściej w domu. Właściwie to nie rozumiem tego mierzenia się i podziwiania. Nie rozumiem też problemów Petera Schneidera. Wszystko to jest mi obce, ale tak jak mówiłam, ja byłam zmuszona wychowywać się sama. W wieku 15 lat wyjechałam do miasta, tam zabłąkałam się w świat książek, moi rodzice w życiu nie mieli książki w ręku. Stałam się obcym dzieckiem, tak wielka była różnica między nami. „Wyskoczyłam" ze wsi. Nie wiem, czy jako dziecko podziwiałam ojca. Chciałam być kochana, chciałam czuć się bezpiecznie i chciałam przynależeć do kogoś – ale to jest coś innego. Myślę, że nie znałam uczucia podziwu. Nie mogę sobie wyobrazić, jakby było, gdybym podziwiała ojca. Może potem podziwiałam ludzi, których poznałam, których sama sobie wyszukałam. W przypadku których byłam przekonana, że są tacy, że mogę ich podziwiać. Ale to miało realne powody, albo byli mądrzy, albo odważni, albo spójni wewnętrznie. To podziwiałam w ludziach. Uważam też, że w pewnym wieku z różnych stron zbieramy różne rzeczy, od różnych ludzi, których może nie obieramy sobie świadomie za wzorzec, ale na których widok myślimy: chciałabym być taka, jak ten człowiek. Ale podziwiać kogoś, tylko dlatego, że mnie spłodził, tego w ogóle nie jestem w stanie pojąć. Miałam istotne powody, aby zdystansować się od rodziców, i były to powody z zewnątrz. Czytałam, rozmawiałam z przyjaciółmi, to, co dzięki temu zrozumiałam, zastosowałam we własnym życiu. Skutkiem tego był dystans, nie dlatego, że go chciałam, tylko nie było po prostu innej możliwości. Nie wiem, jak by się wszystko potoczyło, gdybym została we wsi, nauczyła się zawodu, została krawcową. Również przestrzenny dystans odegrał rolę. Nie bez powodu dzieci w pewnym wieku odchodzą od rodziców, odczuwają potrzebę usamodzielnienia się, samodzielnego myślenia. To, co mnie łączyło z rodzicami, zużyło się, zamiast związku pozostał nam upór minionego. Urodziłam się tam, tacy a nie inni byli moi rodzice, to wszystko nadal jest prawdą. Nie wypieram się ich, ale wszystko inne jest nie mniej ważne.

Powiedziałaś kiedyś, że po śmierci ojca zaczęłaś pisać: „Nie mogłam zaakceptować tego, że wyszłam ze szpitala z jego okularami i kurtką. Wzburzył mnie ten bezwstyd, z jakim przeżywają przedmioty". Jaki był związek tej śmierci z Twoim pisaniem?

Gdy on zniknął, pojawiło się naraz mnóstwo ważnych pytań. Również w stosunku do niego nie chodziło już tylko o rzeczy, które się właśnie

wydarzyły. Otwarło się nagle puste miejsce. Zaczęłam zadawać sobie pytanie, kim właściwie jestem, co to było za dzieciństwo, co to była za wieś czy rodzina. Nasunęło się mnóstwo pytań natury ogólnej, ale aby sobie na nie odpowiedzieć, musiałam znowu przyjrzeć się szczegółom, zrekonstruować przebieg wydarzeń. Uczyniłam to, pisząc *Niziny*, ponieważ wydawało mi się, że jeśli tego nie zapiszę, przestanę się tym zajmować. A może miałam nadzieję, że będę bardziej systematyczna, jeśli wszystko przeleję na papier. Czytałam wtedy bardzo dużo, nie zamierzałam napisać książki, tak po prostu wyszło. Nigdy nie chciałam pisać literatury, chciałam tylko spytać życie, jakie ma wobec mnie zamiary.

Na ile losy twojego ojca odegrały rolę w twoim politycznym myśleniu?

Jego historia nie dawała mi spokoju, tak jak potworności narodowego socjalizmu czy ery Ceauşescu, to się dla mnie łączyło. Rozmyślałam nad uwikłaniem niemieckiej mniejszości w Rumunii w nazizm, co wyczuliło mnie na tę inną dyktaturę, pchnęło do zajmowania stanowiska wobec rzeczy, które w niej miały miejsce. Często sobie mówiłam, mam siedemnaście lat, w tym wieku mój ojciec poszedł na wojnę. Teraz zależy tylko ode mnie, czy będę starała się zapewnić sobie wygodne życie i pójdę na współpracę z reżimem, czy też odrzucę ją, ponieważ nie zgadzam się na to wszystko. Historia mojego ojca niosła dla mnie przesłanie: jeśli nie zgadzasz się z tym, nie wolno ci w tym uczestniczyć. Taki wniosek wyciągnęłam rzeczywiście z jego życia. Może tak na to patrząc, miało jednak dla mnie znaczenie.

Chciałam cię jeszcze spytać o symboliczne ojcostwo. Dyktatorzy często są porównywani z ojcem. W twoich tekstach funkcjonariusze partyjni jak dzieci naśladują Ceauşescu, kobieta zapala na jego grobie świeczkę dla ojca. Skąd się to bierze?

Dyktatury tworzą po części same figurę wodza-ojca. Nicolae i Elena Ceauşescu byli ojcem i matką wszystkich dzieci, on był też „najukochańszym synem" narodu. Wprawdzie tym razem synem, ale to też rodzinne więzy. Pojęć dotyczących rodziny używa się, żeby usprawiedliwić ucisk, bezwzględne podporządkowanie. Należysz do nich, posiadają ciebie, i mają prawo do wszystkiego, nawet kosztem twojego życia. Jeśli je stracisz, na pewno zasłużyłaś sobie na to. Działają jak Bóg, który nas też karze, a jeśli nas karze, na pewno nie bez powodu. Ponieważ on widzi wszystko. To utożsamienie ojca i dyktatora ma zapobiec kwestionowaniu władzy,

doprowadzić do bezwarunkowego posłuszeństwa i akceptacji każdej formy ucisku. To całkiem praktyczne. W religii jest podobnie, tak to funkcjonuje też z Bogiem i księdzem katolickim. Jest to instancja, która stoi nad tobą…

Opisałaś kiedyś scenę, w której mała dziewczynka odwiedza w kościele Marię, przynosi jej prezenty, zabiera ostre przedmioty, żeby się nie skaleczyła. Jest to tak odległe od abstrakcyjnego pojęcia Boga Ojca.

Tak, to jest scena z sercem Marii, które wygląda jak przekrojony arbuz. Ale dziewczynce nie wolno nikomu o tym opowiedzieć. Widzenie, które zapuszcza się w szczegół, nie mieści się w ramach, wypada z szyku, ponieważ przestaje być abstrakcyjne, kwestionuje ujednolicony obraz świata. Zamienia się w grzech, jest nieakceptowalne. Przedstawiciele religii zaczynają się bać – religia też jest ideologią, nie wolno ci jej przeżywać w szczególe, ponieważ stajesz się wtedy problematyczna dla partii, dla kościoła. Kiedy żyjesz w szczególe, wywalczasz sobie pewien rodzaj wolności. Kiedy religia lub idea indywidualizuje się, kiedy uwewnętrzniasz je i przystosowujesz do siebie, stajesz się nieprzewidywalna, ponieważ przestajesz być we wspólnocie wiary, we wspólnocie narodu. To sławne poczucie wspólnoty jest wtedy zagrożone. Ratzinger powiedział niedawno: „Kto wierzy, nigdy nie jest sam". Ja chciałabym jednak czasem być sama. Przepraszam, ale tego ciągłego MY nie zniosłabym, dla mnie to zdanie niesie w sobie zagrożenie. On uważa je za schronienie. Ja chcę sama decydować, kiedy, gdzie i jak będę sama lub nie. O tyle poruszamy się po absolutnie odmiennych szynach. Znam to MY ze wsi: to MY niemieckiej mniejszości, że MY zostaniemy zasymilowani, że MY musimy pozostać Niemcami. To bycie Niemcem, ta etnocentryczność. Taka wspólnota z konieczności. Nie chcę gdzieś przynależeć tyko dlatego, że nie radzę sobie sama. Chciałabym przede wszystkim sama z sobą dojść do ładu, a potem móc zdecydować, kiedy i z kim stworzę jakieś MY. Również wiara buduje wspólnoty z konieczności. Ale związek z konieczności jest zawsze po części również szantażem, napędza ludziom strachu, słynne: „na wypadek, gdyby kiedyś…" Niechże przyjdzie ten wypadek i może wtedy będą koło mnie ludzie, których sama sobie wyszukałam. To właśnie jest dla mnie wolność. To MY zawsze mnie irytowało. Wspólnota z konieczności jest bardzo ciasna. Związek wybrany dobrowolnie uwzględnia moje potrzeby i potrzeby innego, zmienia się w poszczególnych etapach życia. Nie tracąc na intensywności. Intensywność jest czymś żywym, dokładnie rozumie, że więź rozciąga się bądź kurczy, w zależności od tego, co się dzieje. Religijna więź z Bogiem, więź z systemem politycznym są statycznymi związkami. Należy zastygnąć bezwarunkowo w niezmiennej pozycji.

Książka, nad którą teraz pracujesz, wiąże się z historią twojej matki, która była w sowieckim obozie pracy. W styczniu 1945, po czterech dniach ukrywania się w norze w ogrodzie sąsiadów, została wywieziona do obozu w zaplombowanym bydlęcym wagonie. Przebywała tam do roku 1949. Piszesz, że niewiele opowiadała, że zostały ci w pamięci pojedyncze zdania: „Zimno jest gorsze niż głód", „Wiatr jest zimniejszy od śniegu" lub „Ciepły ziemniak jest ciepłym łóżkiem". Te zdania zastępowały opowiadanie o obozie: „Chciałam w końcu dowiedzieć się, co kryje się za tymi zdaniami. Wiedziałam wprawdzie, że we wsi wszystkie kobiety w wieku mojej matki zostały wywiezione do Rosji, i wszyscy mężczyźni, którzy wtedy byli za młodzi lub za starzy na wojnę. Ale o obozie mówiono jedynie aluzjami". Czy ta książka będzie książką o twojej matce?

Moja nowa książka to fikcja literacka. Zaczęła się wprawdzie od historii mojej matki, ale nie jest opowieścią o niej. Matka spowodowała, że zaczęłam badać ten temat, ale potem przeżyłam moją przygodę z Oskarem Pastiorem, który też był deportowany. Oskar był cudownym realistą, którego surrealistyczne teksty rozmawiały ze mną w dyktaturze, kiedy potrzebowałam wewnętrznego oparcia. Jakiś czas temu byłam z nim w Tyrolu i powiedziałam któregoś dnia, że choinki to takie nudne drzewa, wiecznie zielone i niezmienne. Oskar natychmiast zaprzeczył i zaczął naraz mówić o obozie. Opowiedział, że na Boże Narodzenie robił sobie gałązki choinek z zielonych rękawiczek – druty owinięte zieloną wełną. Przez choinki dotarliśmy do tego tematu, a potem pojechałam z nim do „jego" obozu pracy. Moja matka nie odgrywa żadnej roli w tej całej historii, poza tym, co wiem od niej ogólnie na ten temat. I poza tym, że początkowo to z jej powodu chciałam napisać tę książkę, ponieważ zdania, które wciąż powtarzała, nie dawały mi spokoju. Ale ta książka będzie książką Oskara Pastiora. Spotykaliśmy się regularnie. Dużo opowiadał, inaczej niż moja matka. Opowiadał o szczegółach, o których ona nie chciała lub nie umiała opowiedzieć, wiele rekonstruowaliśmy razem. Wymyślanie stało się motorem całości, ponieważ trzeba było odejść o krok od rzeczywistości, żeby pojąć obóz. Rzeczywistość głodu można oddać jedynie z pomocą surrealizmu, ponieważ chroniczny głód wprawia w rausz i wszystko widzi się inaczej niż z pełnym żołądkiem. Byłam z Oskarem Pastiorem na Ukrainie, widziałam okolice Donbassu w zagłębiu węglowym i to daje mi pewność, ponieważ opowieść musi być wypełniona szczegółami. Jeśli mam teraz opisać wieczór lub drogę z obozu na pole kartofli, mogę to zrobić, ponieważ mam to przed

oczyma, w przeciwnym wypadku nie odważyłabym się o tym pisać. To bardzo bolesne, że Oskar Pastior umarł – teraz muszę sama dokończyć tę książkę tak, aby on mógł z tym żyć. Albowiem zmarli też żyją, jeśli mieszkają u nas w głowie.

On My Father and Mother, Precise Love, and Community

Katarzyna Leszczyńska speaks with Herta Müller

Herta Müller (b. 1953) is one of the most outstanding figures in contemporary German literature. She was born in a German minority environment in the Romanian town of Banat. She spent her childhood and youth in a communist dictatorship. It was there she began her literary career, which was promptly interrupted by a ban on publication. Persecuted by the authorities, she emigrated to Germany. Her collection of essays entitled *Hunger and Silk* has recently come out in Poland (Wołowiec 2008).

Your texts are built of images that can be beautiful and terrifying all at once. What image comes before your eyes with the sound of the words "father" and "mother"? Do those images shift when you're speaking German or Romanian?

At the beginning you've got one image shaped in childhood, and a very concrete one – your parents are real figures, after all. This image is based on them, and over time it gets broader and more generalized. I probably have a very rural image of mother and father, and my authoritarian way of imagining hierarchy, which I later encountered again under a dictatorship, is probably rural as well. I believe that every dictatorship is rural, because it has to be controlled by the rulers, and therefore must be transparent. This is why a dictatorship cannot be cosmopolitan, unpredictable or urban. There is no doubt a difference between the German and Romanian words for "father" and "mother." I learned Romanian late, only when I was fifteen years old, and then I discovered that the language has many words and phrases that use the word "mama." So because you use it so frequently it becomes more free. It also becomes, perhaps, more overblown, because you use it in so many swear words. There's a Romanian soup called *ciorba*, for example, with a bit of meat, but mostly vegetables. When the soup was cooked in large kitchens, and there was too little to go around – or maybe this was how it was supposed to be – you kept pouring water to what was left. And the soup that was left was called *ciorba mama*, which means "mother soup," a phrase that's unimaginable in German. The Romanian "mama" sounds much softer than the German "Mutter," it inserts differently into phrases and curses. "Mama" is a child's language, a word that emulates a sound. The German "Mutter" is angular. As compared to "mama," "tata" ["papa"] appears less frequently in Romanian. These words obviously have different connotations in different cultures. Saddam Hussein invented the phrase "the mother of all battles." In Islam people respond with aggression if you offend their mother or sister – which we saw in the case of Zidane. The mother and sister are like the highest good, which has to be guarded like any sort of property. But when we ask ourselves why the words "mother" or "sister" play such-and-such a role, we discover an entirely different reality. Namely that in the daily life of the Islamic family the mother and daughter are totally incapacitated. When someone is so obsessively guarded, we start to ask ourselves why, and in whose interest this happens. The words "mother" and "father" play an important role in every culture, because they are the starting points of human life. Even if you haven't got parents, you do through their absence.

Then the pain forms you. In Romanian I came across these words not as parents, but privately in swear words and officially in the ideological language of the dictatorship. Because Nicolae Ceausescu was the father of all children, and Elena Ceausescu the mother of all children. They sought to incapacitate parents, transfer the upbringing of their future subjects to the pair of dictators – this is precisely what was implied with this formulation. Then later, right after leaving from Romania, I made collages and used the words "mother" and "father" in them as pure concepts: one time the father is dead, the next he's a drunk. I wasn't speaking of a particular person; I always thought that with those two words so much can be achieved in a text because they have such an intimate connotation in and of themselves.

In the Polish *Return of the Father* debate, one of the theses raised has been that socialism stripped the father of his power, partly depriving him of the chance to decide about his own family, thus narrowing his "masculine sphere of control." It didn't facilitate the emancipation of women, but rather "moved her out" of the home, changing family relationships. The "powerless" fathers then allegedly retreated from family life.

I couldn't say if fathers in Romania were stripped of power by the political situation. Or if this made them retreat from family life. There was a very conservative role division in Romania. In folk tradition, the father is no part of the intimate family sphere, that's the mother's role. The father is outside of the home, he earns money and beats the mother. Everything associated with care or sensitivity, or with the household, maintaining order, belongs to the woman. When it comes time for a divorce, the man takes less of the blame, because the intimate sphere of the father isn't at all programmed into the family. He is an economic factor, serving to financially support the structure. When he flies the coop, it needn't at all be an emotional catastrophe, or so I've often observed.

This lack of the father's participation is visible in the characters you create, hiding behind their newspapers, mindlessly staring at the television or fleeing for the bar. It's the mothers who organize everyday life, who make the important decisions.

That's right. My father didn't even know where his clothes were. Mama set them out for him on a chair in the morning. If he'd had to find his socks

or a shirt, he wouldn't have known where to start looking. But this doesn't mean any lack of power. What my father did was an incredible appropriation of another person, who had to make sure that he looked good, that he was clean, that he changed his underwear. The fact that he expected this service was another form of power.

In the debate I mentioned – *The Return of the Father* – which preceded a discussion about child abuse, the editors of "Gazeta Wyborcza" newspaper received hundreds of letters about fathers, with words that children never told their fathers. In these letters fathers often appear as absent, cold and cruel. Nevertheless, many of these now grown-up children long to forgive them, and through this forgiveness win their love. Do you know this phenomenon?

I understand that need, to somehow extort the love of a father. The lack or partial deprivation of this love strengthens the emotions, because the desire is unfulfilled. I too longed to feel close to my father. I had a mother, after all. My father was an SS man and an alcoholic, but I couldn't love him as a child because he never allowed me to. At first he avoided my love by always being absent, and then when he appeared late in the evening, he was drunk. Years later, then, when I learned about the story with the SS and the whole entanglement of the German minorities in National Socialism, it made it harder for me to love him. He would sing Nazi songs when he was drunk. He sang them because they were the songs of his youth, but I had a hard time dealing with this. I then realized that he never really thought about what the whole war meant, what it had caused. That meant that I couldn't love him with my head. The heart of emotions is in the head, after all, and the head wouldn't allow him to come near. Sometimes, when he hadn't sung for a few weeks, I thought that he had changed. But after some time he started singing again, everything was back to how it was and ruined again. I can understand when people say they loved their father more, they needed to feel close to him and were ready to forgive him. It's like when you've fasted, you feel the need to "make up for" lost feelings. And that goes for relationships with parents and many others.

In the traditional image of the family the father's power is sanctioned by the will of God, he provides and dictates the law. The paternal rule is presently being replaced by parental rule, increasingly we are searching for new models for the family and fatherhood, and there are many

discussions on the subject. Is this also the case in Germany?

Since Ursula von der Leyen has been Minister of Family Affairs, the age pyramid has been feverishly analyzed. Germans are possessed by the thought that the retirement system will collapse, because there are fewer children being born. People want a freer life, and children tie you down. The discussion has been going on for years, there is propaganda for childbirth, and at the same time there's talk of the father's role. That they should take paternal leave, he should take care of the child. The intensity of these debates and promotion of the "new" father testify, however, to the fact that in the West as well there are large differences between the roles of the mother and father, and equal rights are by no means taken for granted.

In your speech called *On the Fragile Construction of the World* you write that your father and time precluded the second coming of grace in your life. What does this mean?

With my father, it's that story with the SS. After all my lessons in National Socialism, I can't begin anything with the word grace. Grace won't return. If something has been destroyed so completely, and if my father participated in it, that means my father is one reason why the word has become impossible. Another reason is time – my own time in Romania, my everyday life and dictatorship, the death threats and fear. I don't believe that something that was entirely destroyed can pop up again some time later, as if nothing had ever happened. I just don't believe it. Interrogations, arrests of friends, mortal endangerment, people vanishing, political murders and staged suicides, personal trauma – none of this can be taken back. And then the story of my father, the history falsified by the regime. I just can't say that everything's fine now.

Do you know exactly how and when you figured out your father's story?

In a very ordinary way. I knew that his generation, that everyone in the village supported Hitler, or were in the SS or the Wehrmacht. I knew that Romania under Antonescu also supported Hitler, that guilt applied to everyone. When I left for the city, I started to read. Celan, for instance, who came from Bukovina. I admired him. What he wrote shocked me, I couldn't handle it. Celan's main theme is the annihilation of the Jews in Bukovina, his own parents, his feeling of guilt that he wasn't at home when they

collected and deported everyone. In the end it all brought him to suicide. And this gave me no peace. It was clear to me that I was born on the side of those who were responsible for the Nazi crimes. There wasn't anything I could do about that, but I kept thinking that my father saw it all first, and then conceived me. He'd just returned from captivity and only then married my mother, and so he had all that war in him. It was ghoulish, but I couldn't change the facts. I started reading books about National Socialism, Klemperer's *LTI*, *Sursis pour l'orchestre* by Fania Fenelon or *the SS State* by Eugen Kogon. I never came back to my village the same way again. The whole village seemed to me in silent accord. I knew some photos from shoeboxes, all sorts of photos were kept there, including those from the days of National Socialism. The flapping flags with swastikas, in this backwater hole, they were standing on soapboxes and yelling. That was part of the set design of all the village fests in those days. I never liked them, the brass music never delighted me, I was even scared of them as a child. And after my reading, they took on yet another aftertaste.

Did you ever talk about this with your father or someone from the family?

That would have done no good. Villagers don't talk. Father never talked about what he went through in the war. He didn't do much "in particular," he wasn't chief of anything, he was too simple. But he always sang those songs when he drank. And so it went in the whole village: when the men got good and drunk, after midnight, at weddings, they started singing "Fahren wir nach Engeland" or "Urlaubsschein." As a child, I didn't understand any of it, I mean, no villagers went off on holiday. I couldn't imagine where they were going. I only figured out what they meant from books: that was their wartime romanticism. In singing they became daredevils in tanks again, they planned conquests etc. As if the war was their only youth, they regretted none of their crimes. It drove me crazy. I often brought father "Spiegel," one time I showed him an article about Buchenwald, for example, with photographs of piles of glasses and shoes in the course of being documented in the concentration camp. All for nothing. He couldn't imagine not singing at a wedding. He was part of it, packed into his village community, into a group of peers, all of whom took part in the war. The most he'd say sometimes was that the Russians did this or that, just like the Germans did. That's it. End of discussion. I distanced myself too much from my parents when I went to live in the city. Those were simple people, their

vision went no further than the village, nor did they want it to. And I came from the outside, smelling of city air. That was enough, it was suspicious enough.

Do you really think that the history of World War II didn't exist for them either, that it couldn't cut through their Nazi romanticism, or was it a displaced history as well?

I think they were so simple that they didn't have to displace anything. It transpired, took place, and was unsuccessful. They often said that we lost the war. At what price they would have won the war, this they did not consider. "Displacement" is an intellectual word. Moreover, a feeling of injustice played a certain role in shaping their position after the war. The Germans were, in fact, guilty, but the German minority in Romania was saddled with all the blame for fascist Romania. Although Antonescu's Romania supported Hitler, fought at Stalingrad and switched sides relatively late, the Germans were always the Nazis and the Hungarians were Horthy's henchmen. The Romanians were with the allies. This was a huge lie, the communist regime shamelessly falsified history. This drew bitterness. People who had lived through it knew it had been different. The fact that a minority was held responsible raised antagonism and deepened obstinacy and resistance. The fact that the Romanian majority made up a story that pleased them did not favor a critical view of their own past. My father was a bureaucrat, an accountant for a state farm. After 1945 he was "demoted" to being a simple farm worker. But his Romanian friend, who was with Antonescu's fascists, carried on working in the office and was even made director. In this way a person retreats into obstinacy and denies all responsibility. This is how the conscience is blocked rather than stimulated.

Because you could find out so little from your family, did you try to reconstruct your father's history on your own? In *Grave Speech* from the *Lowlands* book, the narrator is looking for her father in old photographs and concludes by helplessly saying: "Father was frozen in mid-motion in every photograph. In every one he seemed to be in a hopeless situation. But Father always found an exit. That's why these photos were untruthful. The room grew cold from all those untruthful pictures, from all those false images."

After I left Romania in 1987 I was at the Document Center in Berlin. There I found out that my father was ranked "Unterscharführer," and nothing more. I only know that he was taken prisoner by the British, because – clever as always – he hadn't tattooed his blood type onto his arm. He told the English he was in the Wehrmacht, and they believed it, because SS soldiers always had their blood type tattooed on the inside of their arm. The allies used this evidence to "segregate" the German war prisoners. If he'd had a tattoo, Father would have gone to a Russian prison. He had a kind of snot-nosed pride in the fact that he'd duped them. Sometimes, when the men talked between themselves playing cards or skittles, and I listened in as a small child, they'd tell each other stories, but back then I understood very little. Only from the perspective of time, with my later knowledge, could I begin doing something with it.

My father's history gave me no rest, because I felt like it was hovering over our family, it was there in him while we were eating soup. Father hated farming work, he did a special course to become a truck driver. I often drove with him in the summer when he transported something from the village to the city. We would sit in the cabin in silence. The road was bumpy, the engine roared terribly. I often wonder what he thought about through the plains – what was happening in his head? Maybe he didn't think at all for days at a time. For all those years I was most angry that he wasn't terrified by what had happened during the war. And that he couldn't be taught that he ought to be scared.

You use a beautiful term, "exact love," for a state in which half the head burns with compassion, and the other half freezes with revulsion: "That is just how I understood belonging, a feeling backed into a corner by love and melted in the exactness of a gaze. A feeling that you would not get rid of by choice, but which you would also happily free yourself from (…) The distance that is born in exact love, in which desire and repulsion are not opposites, is my diagnosis for belonging."

If love works, then it is exact. This is why I don't believe in the innocence of women who keep repeating that they knew nothing and the men closest to them told them nothing. There's something about being with every dear person that forces you to ask – even if your husband, brother or father is silent. If I know what function they hold, I ask: where do you go every day, what's with that uniform you put on, what caused you to do this and that. This is not abstract, these are facts you see every day. And it makes no difference if they are accompanied by words or not.

Did you feel "exact love" for your father?

Yes, in this case exact love meant the incapacity to love. When my father came down with cancer before he was 50, I obviously felt great sympathy. I was terrified that my father was a human being again, but that closeness was only short-term. IT came between us again. I visited him in the hospital, I brought him fruit, but… He was lying in a room with a black student, and he said that he had to share his room with a monkey… And again everything was reduced to rubble, and I thought: there is no end to the monstrosity. I won't get rid of it, I'll take it to my grave. He was terminally ill and still couldn't stop thinking that way. Even in his final minutes. It's a delusion that once the body fails, people face up to themselves and begin to think differently. He probably never wondered who he was. These are intellectual problems. Or an inborn feeling of decency. I couldn't expect either one of these from him.

The 1968 generation in Germany began asking and accusing their fathers. Peter Schneider writes in *Paarungen*: "No generation before then had been so haunted by history as to call their own parents absolutely guilty, and themselves absolutely innocent. What has it given us but an eternal immaturity?" You have a critical view of some aspects of this movement as well, particularly in the context of its outcome.

Coming to terms with their parents was packaged in the revolt of the youth, and this discussion was just one aspect of 1968. The young people were confronted every step of the way with post-war stagnancy: many high-ranking positions across Germany were held by old Nazis, and authoritarian structures still dominated at the universities. The silence that reigned till then was strangling, questions about their parents' pasts had to be asked. These were sensible and moral questions. You have to ask what the individual did – this father, this uncle, this teacher – it's normal to want to know. But they considered themselves innocent. Innocent in what sense? The '68 generation was not to blame for the Nazis. They were to blame for idealizing other dictatorial systems, such as Mao, and the Cultural Revolution in China. For this they were guilty. This is a complicated story, and one I can't comprehend: they wanted to clear up one dictatorship, and were full of admiration for another. Anti-Semitism was also part of this movement. They always supported the Palestinians, for example, regardless of what was going on. That's a separate phenomenon, that they became

crypto-anti-Semites, though the whole debate began because of the crimes of their fathers under the Nazi government. Many of them wouldn't admit it today, but you can read about it. Ulrike Meinhof's daughter, Bettina Röhl, wrote two books that say a lot about this problem. The Holocaust was a terrifying thing for the '68 generation, but they themselves showed only superiority toward the Jews living in Israel. The movement fossilized, turned into ideology, because it borrowed various elements, such as Mao's Alphabet. Or from Cuba – everything was romantic and exotic in that faraway socialism. They saw an alternative to the world they grew up in. I had to explain this generation's problem to myself. I wasn't part of any youth movement; there were only a handful of us who didn't succumb to the danger of idealizing socialism: we had it every day, from morning till night. We got shivers just thinking about Mao and the Chinese Cultural Revolution. We just couldn't understand why these rebels from the West didn't check up on us in the East to see what kind of alternative socialism was. Why they didn't realize that they were sympathizing with another dictator in the name of freedom. Moreover, they always wanted to be victims, and so they had to suffer for something. So they suffered because their fathers weren't mighty and pure. But why? Do we really need that? Doesn't Peter Schneider suffer to this day for this very reason? And thus he feels immature? Does this make sense? You don't become immature through your father, but through who you were. The '68 generation was when they asked questions that were quite mature. When I see the faults in my father, I become mature. From a certain age on, when we start to think, we bring ourselves up – or so I hope, at least – and we take responsibility for our own actions. And if we cling on to our parents, we hang onto them and must idealize them so that everything is all right in our lives, then we remain immature.

With all our talk about fathers, we've forgotten about mothers. The question of the role of women in National Socialism has cropped up only recently.

That generation saw mothers in the traditional feminine role, though it spoke of women's emancipation and sexual liberation. There was no shift in the mother's role as a model of politeness. Because on the outside, the mothers looked polite. In reality, however, they were silent cohorts. The men were in general the criminals during the war, however, that was apparent. The battling feminism of '68 also caused questions of the mothers' roles to be passed over; it also departed from reality by claiming that women are better

people. When I came from Romania I often heard that women should rule the world, and then everything would be fine. That led to quarrels, because I told them that in Romania the women harassed me no less than the men. I reminded them that women worked as guards in the concentration camps, too. And all of those evil and monstrous Nazi chiefs had wives who knew everything about them, they weren't living on another planet, they were going to bed with them. That means they agreed with everything. It's just the roles were divided. In the 60s all the crimes had to be explained first, the issue of the individual and the crime. And here the women were not exactly in the foreground, and at a first glance, at least, they weren't so important in the maze of issues.

Mothers and wives play an enormous role in family life in your texts, they appear as guardians of morality and tradition. A short description from *Lowlands* gives an impression of their power over their daughters: "I drown in the restless creases of age-old women's black skirts, in their rapacious hands, in their toothless mouths." Women preserve themselves by maintaining a "preserving" role, which has been happily exploited by various dictatorships, and later researched by feminists.

Women often protect men's rears. Like my mother, hanging my father's clothes on a chair. They admire their husbands, love them, mind the house, and do everything for them, so the men can devote themselves to their crimes. They help them function efficiently every day and create a safe intimacy for them, so that men can have their heads free for ideology. This too is a kind of participation. This is why I think the woman's role is idealized. A woman could not be with a Nazi, after all, if she herself was anti-fascist. How could it be possible? It wouldn't last for two days, it would break apart a marriage. I could never be in Caucescu's service! Being married to a criminal is being an accomplice, if it works. A marriage is a partnership.

One often sees the figure of the father as decisive in forming personal, national, cultural and religious identity. The father becomes a model for positive identification or distance. He has to be rivaled, admired, or at least measured up to. How far does this apply to your life?

This essentially religious image was certainly reinforced by social reality: the father generally had a public function, and the mother was subordinate, most often at home. I don't really understand the admiration and the

measuring up. Nor do I understand Peter Schneider's problems. All of that is foreign to me, but as I said, I was forced to raise myself. At the age of fifteen I left for the city, I blundered through the world of books, while my parents never had a book in their hands in their lives. I became someone else's child, the difference between us was that great. I "ran away" from the village. I don't know if I admired my father as a child. I wanted to be loved, I wanted to feel safe and belong to someone – but that's another matter. I think that I didn't know the feeling of admiration. I can't imagine how it would have been if I admired my father. Maybe later I admired people I met whom I sought out for myself. People whom I was sure I could really admire. But there were real reasons: either they were intelligent, or brave, or internally coherent. That's what I admired in people. I also think that at a certain age we collect things from various people, and though we don't consciously take them as models, we do think when we see them: I want to be like that person. But to admire someone just because he conceived me, that I cannot not comprehend. I had real reasons to distance myself from my parents, and those were external reasons. I read books, I talked with friends, and what I understood I could apply to my own life. The result was a distance; not because I wanted it, but because there weren't any options. I don't know how things would have turned out if I'd stayed in the village; I would have learned a trade, become a seamstress. Spatial distance played a role too. Children leave their parents at a certain age for a reason, they need independence, to think for themselves. What bound me to my parents got used up; instead of a bond we had the stubbornness of the past. I was born there, my parents were such-and-such and not otherwise, and that's all still true. I don't renounce them, but all the rest is still important.

You once said that you started writing after your father's death. "I couldn't accept the fact that I walked out of the hospital with his glasses and jacket. I was furious at the shamelessness with which objects survive." What was the connection between your father's death and your writing?

When he vanished, countless important questions came. In my relationship with him it was no longer just about what had happened. An empty space spread out before me. I started asking myself who I was exactly, what kind of childhood I'd had, what kind of village or family I'd known. I asked myself countless general questions, but to answer them, I found I had to look at the details again, reconstruct the flow of events. That's what I did

in writing *Lowlands*, because it seemed to me that if I didn't write it down I'd stop dealing with it. And maybe I hoped that I'd be more systematic if I got everything down on paper. I was reading a great deal back then, I didn't intend to write a book, that's just what happened. I never wanted to write literature, I only wanted to ask life what its intentions were toward me.

How much of a role did your father's story play in your political thinking?

His story gave me no peace, like the monstrosity of National Socialism, or the Ceausescu era, those things were linked in my mind. I thought about the German minority in Romania being mixed up in Nazism, which made me sensitive to the other dictatorship, pushed me to take a stand against the things that were going on in it. I often told myself that I was seventeen, and at my age my father was going off to war. And now it was up to me, if I would try to fix myself a comfortable life and go cooperate with the regime, or would I reject it, because I didn't agree with everything. The story of my father had a message: If you don't agree with something, you have no business participating in it. That's the moral I got from his life. You can look at it that way, and that's how it was significant for me.

I'd also like to talk about symbolic fatherlands. Dictators are often compared to fathers. In your texts, party functionaries copy Ceaucescu like children, a woman lights a candle for her father on his grave. Where does this come from?

Dictators in part create the very figure of the father-chief. Nicolae and Elena Ceaucescu were the father and mother of all children, and he was also the "most beloved son" of the nation. True, the son this time, but these are family ties as well. You use family concepts to justify oppression, total submission. You belong to them, they possess you, and they have every right, even at the cost of your life. If you lose them, you no doubt deserved it. They operate like God, who punishes us sometimes; and if he punishes us, there must be a good reason for it. Because he sees all. The father-dictator identification is meant to prevent the questioning of power, lead to unconditional subservience and acceptance of every form of oppression. It's entirely practical. In religion it's similar, it works the same way with God and the Catholic priest. It's a higher instance, standing overhead…

You described a scene once in which a small girl visits Mary in church, brings her presents, and takes away sharp objects so that she won't hurt herself. This is quite far indeed from the abstract notion of God the Father.

Yes, that's the scene with Mary's heart, which looks like a cut watermelon. But the girl wasn't allowed to tell anyone about that. A vision which ventures into details, doesn't fit into the frame, falls out of the syntax, because it ceases to be abstract, it questions the uniform image of the world. It transforms into sin, it's unacceptable. The representatives of religion start to worry – religion is another ideology, you can't live in the details, because then you become problematic for the Party, for the church. When you live in the details, you eke yourself out a certain kind of freedom. When religion or the idea individualizes, when you internalize it and adapt it to yourself, you become unpredictable, because you cease to be in the community of faith, in the community of the nation. Then the famous feeling of community is threatened. Ratzinger recently said: "He who believes is never alone." But I sometimes want to be alone. I'm sorry, but I couldn't deal with that ever-present WE, it seems to me a threat. He sees it as a shelter. I want to decide when, where and how I will be alone or not. That's to what degree we're going down different paths. I know that WE from the village: the WE of the German minority, WE will be assimilated, WE must remain Germans. It's being German, it's ethnocentricity. It's a forced community. I don't want to belong somewhere just because I can't deal with things on my own. I want to get my act together, above all, and then be able to decide when and with whom I will create a WE. Faith also builds an obligatory community. But its connection with obligation is always at least partial blackmail, it drives people to be afraid, the famous: "in case, if something should…" Let that something happen, and maybe then I'll have around me a circle of people whom I've found myself. That's my idea of freedom. The WE has always irritated me. An obligatory community is very stifling. A bond which is freely chosen takes into account my needs and others', it changes all through life. Without losing its intensity. Intensity is something vital, it understands that a bond stretches or contracts, depending on what's going on. A religious bond with God or a bond with a political system are static ties. They have to unconditionally remain in an unchanging position.

The book you're working on right now involves the story of your mother, who was in a Soviet labor camp. In January 1945, after four days of hiding in a hole in the neighbors' garden, she was transported to a camp in a lead-lined cattle car. She stayed there till 1949. You write that she didn't say much, that only scattered sentences stayed in your memory: "Cold is worse than hunger," "Wind is colder than snow" or "A warm potato is a warm bed." These phrases stood in for concentration camp tales: "I wanted to find out what was behind these phrases. I did know that all the women in the village of my mother's age were shipped off to Russia, as were all the men who were too old or too young to fight. But I only heard allusions to the camp." Will this be a book about your mother?

My new book is literary fiction. It starts, admittedly with the story of my mother, but it's not a story about her. My mother caused me to start researching this topic, but then I went through my adventure with Oskar Pastior, who was also deported. Oskar was a marvelous realist, whose surreal writing spoke to me in the dictatorship, when I needed support. Some time ago I was with him in Tyrol and I said one day that a pine was a boring kind of tree, always the same green. Oskar immediately disagreed and started speaking about the camp. He said that on Christmas he made Christmas-tree branches from green gloves – wires wrapped around green wool. We got on the subject through pine trees, and then I went with him to "his" work camp. My mother plays no role in this story, apart from what I generally know from her on the subject. And besides the fact that it was her that originally made me want to write the book, because those phrses she kept repeating haunted me. But this will be Oskar Pastior's book. We met regularly. He talked a lot, unlike my mother. He told me details, things she didn't want to or didn't know how to say, we reconstructed a great deal together. Invention drove everything, because we had to take a step back from reality to grasp the camp. The reality of hunger can be related only through surrealism, because chronic hunger makes you giddy, and you see everything differently than you do with a full stomach. I was with Oskar Pastior in Ukraine, I saw the Donbass area in the murk of coal smoke, and that gave me some certainty, because a novel has to be filled with details. Now if I have to describe an evening or a road from the camp into a potato field, I can do it, because I have it before my eyes, and otherwise I wouldn't dare to write about it. It's very painful that Oskar Pastior died – now I have to finish the book on my own in a way that he could live with. Because the dead live too, if they live in our heads.



Męskie braterstwo i wykluczenie kobiet

Z Marią Janion rozmawia Katarzyna Czeczot

Maria Janion – (ur. 1926) historyk literatury, idei i wyobraźni. Profesor w Instytucie Badań Literackich PAN, nauczycielka akademicka. Znawczyni polskiego i zachodniego romantyzmu, badanego przez nią jako nowy paradygmat kultury, na który składa się odmienne podejście do historii, nobilitacja kultur alternatywnych oraz niewyrażane wcześniej sytuacje egzystencjalne dziecka, szaleńca, kobiety, doświadczenia zła, transgresji i inności. Ostatnio opublikowała książkę *Niesamowita Słowiańszczyzna* (Kraków 2006).

Na początek chciałabym porozmawiać o rodzinnych i domowych metaforach narodu. W IV części *Dziadów* Gustaw powraca do domu matki nieboszczki. Ten przeistoczył się tymczasem w „ruderę, pustkę i zniszczenie" i właśnie plądrują go złodzieje. Marta Piwińska widzi w tej scenie przede wszystkim nieusuwalny punkt romantycznej biografii: doświadczenie świata po katastrofie. Ale można chyba ten obraz interpretować jako opowieść o porozbiorowej Polsce.

Wielokrotnie był on tak interpretowany. Porozbiorowy pesymizm cechował się tym, że katastroficzne skutki rozbiorów Polski zostają przepisane na doświadczenie intymne, niejednokrotnie właśnie rodzinne. Przecinanie się tych dwóch narracji: narodowej i rodzinnej dobrze oddaje apostrofa z wiersza księdza Morelowskiego: „Nieszczęsne matki polskie! Przebóg nie Polaków, / Lecz wydacie nam Niemców, Moskalów, Prusaków". Widać tu wyraźnie, że utrata państwowości dla romantyków oznaczała przede wszystkim kryzys tożsamości narodowej, ten zaś romantyczna wyobraźnia każe umieszczać właśnie w rodzinnym gnieździe. Musimy zresztą pamiętać o tym, że kolejne powstania przeciw zaborcom oznaczały realny rozpad rodziny. Dołączający do powstańców mężczyźni porzucają rodziny, jeśli przeżyją, to często udają się na zesłanie. Polska rodzina romantyczna to zwykle rodzina bez ojca.

Upadek Polski wyraża też scena pożegnania przez dziewczynę kochanka wyruszającego w bój za ojczyznę...

Ten obraz okazał się szczególnie nośny. Powtarza się on u Grottgera, bardzo często pojawia się w poezji niepodległościowej (w antologii *Reduta* istnieje osobny dział zatytułowany – za wierszem Ryszarda Wincentego Berwińskiego – *Ostatni Romeo*), przetwarza go też na różne sposoby żołnierska piosenka. Najbardziej popularny okazał się utwór zatytułowany *Bywaj dziewczę zdrowe, ojczyzna mnie woła*. Wykonywano go od powstania listopadowego aż po lata drugiej wojny światowej. Odrodził się na bramie Stoczni Gdańskiej podczas strajku. Dalszy ciąg brzmiał – i stoczniowcy to wykorzystali – „Idę za kraj walczyć wśród rodaków koła". Zarysowuje się w tej pieśni męska walcząca wspólnota oparta na wykluczeniu kobiet.

Metamorfoza kochanka dziewczyny w kochanka ojczyzny wyznacza zatem początek relacji męsko-męskich. W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* poświęca Pani dużo miejsca analizie tych braterskich więzi między spiskowcami walczącymi o niepodległość ojczyzny.

Można odnieść wrażenie, że to one właśnie decydują o charakterze polskiej kultury narodowej. Ideał męskiej wspólnoty, który w dawnej Rzeczypospolitej realizowali panowie-bracia, a w XIX wieku między innymi młodzieńcy zrzeszeni w tajnych stowarzyszeniach, należy łączyć z kształtowaniem się pojęcia narodu. U podstaw narodu miałoby właśnie leżeć męskie braterstwo. Hans Blüher rodzinę, zapewniającą jedynie przetrwanie gatunku przeciwstawia męskiej wspólnocie zdolnej wytworzyć państwo.

A zatem romantycy, choć posługiwali się narracją rodzinną, by wyrazić narodową tragedię, to możliwość odrodzenia Polski rozpatrywali poza rodziną, wiążąc ją z męskim braterstwem i wykluczeniem kobiet.

Kobietom przypadała w tej narracji określona rola. Eve Kosofsky Sedgwick, badając mitologię męskiej wspólnoty, używa określenia „męskie pożądanie homospołeczne". Jej zdaniem bowiem związki homospołeczne (takie jak w wojsku czy pomiędzy kibicami sportowymi) oraz związki homoseksualne znajdują się w obrębie tego samego kontinuum. Koniecznym uzupełnieniem męskiej wspólnoty, narażonej nieustannie na pociąg homoerotyczny, staje się uświęcona figura Matki. Matka potwierdza braterski charakter więzi między mężczyznami. Pozwala wykluczyć wszelkie niereprodukcyjne dyskursy seksualności z dyskursu narodowego. To jednocześnie Matka-Polka i Matka-Ojczyzna.

Co te wzorce realnie oznaczały dla ówczesnych kobiet?

Kazimiera Szczuka, analizując wiersz Mickiewicza *Do Matki-Polki*, podkreśla problematyczne miejsce matki w polskiej kulturze patriotycznej: ma ona rodzić synów ginących potem za ojczyznę. Można tu więc, za Szczuką właśnie, mówić o swoistej psychozie, na jaką skazywano kobiety. Siła oddziaływania wzorca Matki-Polki była jednak znacznie większa w kontekście narodowej doktryny zbawienia. W jej centrum stała figura Polonii, udręczonej, niesłusznie prześladowanej, której niezasłużona śmierć miała doprowadzić jednak do zbawienia świata. Na przecięciu opowieści o Matce-Polce odpowiedzialnej za patriotyczne wychowanie synów i obrazu umęczonej Polonii tworzył się więc bardzo charakterystyczny dla romantyzmu mit polityczny, a mianowicie mit kobiety-zbawicielki. Ówczesne kobiety miała cechować gotowość do poświęcenia, uczynienia ze swego życia ofiary.

We wstępie do antologii polskiej poezji niepodległościowej przywołuje Pani fragment wspomnień Zygmunta Miłkowskiego [Teodora Tomasza

Jeża], który pisze, że kiedy wieczorem ojciec czytał na głos zgromadzonej rodzinie III część *Dziadów*, to wszyscy regularnie spłakiwali się właśnie przy scenie z panią Rollisonową upominającą się o syna….

III część *Dziadów* czytano wówczas jak polską ewangelię. Na tak żarliwym, jak ten opisany przez Miłkowskiego, odbiorze zaważył też z pewnością fakt, że męczeństwo polskiej młodzieży uchwycone w *Dziadach*, już po wydaniu dramatu, nadal było jej udziałem. W 1834 roku w „Tygodniku Emigracji Polskiej" korespondent warszawski donosi o karze, jaka – za czytanie III części *Dziadów* – spotkała czternasto- i szesnastoletnich młodzieńców, z których dwóch zesłano na służbę do pułków sybirskich, a dwóch zbito rózgami tak mocno, że jeden zmarł na miejscu. We wspomnieniach Miłkowskiego też pojawia się wzmianka, że czytano Mickiewicza przy drzwiach zamkniętych, a po lekturze ojciec chował książkę w nikomu nieznane miejsce.

W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* pisze Pani o wskrzeszeniu romantycznej retoryki podczas kampanii do Parlamentu Europejskiego w 2004 roku, kiedy kandydaci wypowiadali się tak, jakby chodziło o kolejne powstanie, jakby Polska znów ruszała w bój przeciwko zagrażającej jej Europie. Czy współczesny dyskurs publiczny powiela romantyczne wyobrażenia na temat płci?

Niedawno prasa śledziła historię czternastoletniej dziewczyny, która zaszła w ciążę w wyniku zabronionego czynu, a więc miała w związku z tym prawo do legalnej aborcji. Codziennie stykaliśmy się z doniesieniami o kolejnych poczynaniach działaczy ruchu pro-life usiłujących zmusić dziewczynę do urodzenia dziecka. Kiedy zastanawiałam się, w imię czego właściwie można żądać od tej dziewczyny takiego poświęcenia, to dochodziłam do wniosku, że bardzo żywy jest nadal romantyczny mit Matki-Polki i przekonanie, że życie kobiet należy do wspólnoty narodowej, choć one same są z niej regularnie wykluczane.

Nira Yuval-Davis opisuje trojakie rozumienie narodu: może to być wspólnota krwi, wspólnota kulturowa lub obywatelska. Z tego, co Pani Profesor mówi o roli kobiet czy o popularności rodzinnych metafor narodu, moglibyśmy wnioskować, że koncepcja narodu jako wspólnoty krwi, której towarzyszy fantazmat wspólnego przodka i redukcja kobiecości do macierzyństwa, pozostaje w polskiej kulturze dyskursem dominującym, i to zarówno w XIX wieku, jak i w XX.

Koncepcje Yuval-Davis nie do końca dają się zastosować do rozważań o kulturze XIX wieku. Oczywiście, że w Polsce w mocy pozostawało wówczas przekonanie, że naród stanowią polska szlachta połączona z polskim ludem, należy jednak pamiętać, że to romantycy jako pierwsi w orbitę rozważań o narodzie i narodowości wciągnęli takie kategorie jak kultura czy język. Istniały również różnice w pojmowaniu narodu u poszczególnych myślicieli. Arystokratyczna perspektywa Krasińskiego będzie na przeciwległym biegunie do demokratycznej postawy Mickiewicza. No i myśl samego Mickiewicza również ulegała poważnym przekształceniom. Zupełnie inaczej rysuje się ta problematyka w *Księgach Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego*, a zupełnie inaczej w *Prelekcjach Paryskich*.

Z Pani studiów wynika, że swoistym kryterium dla rozróżnienia postawy Mickiewicza i Krasińskiego może być stosunek do Żydów.

Tak, rozważając zaciekły antysemityzm Krasińskiego i wagę problematyki żydowskiej w *Prelekcjach Paryskich*, dojdziemy do wniosku, że o ile autor *Nie-Boskiej Komedii* bliższy jest etnonacjonalistycznym poglądom, o tyle u Mickiewicza rysuje się poniekąd projekt narodu jako wspólnoty obywatelskiej właśnie. Oczywiście, jak już mówiłam, nie jest to wizja jednolita. W *Księgach Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego* pada znamienne zdanie: „gorszy z Was lepszy jest niż dobry cudzoziemiec". Pojawiają się tu też akcenty antysemickie. Jednak już w *Prelekcjach* Mickiewicz mówi o Żydach „bracia". I, w przeciwieństwie do rozpowszechnionych wówczas poglądów, nie uważa ich asymilacji za warunek konieczny przed przystąpieniem do narodowej wspólnoty. Po Jankielu z *Pana Tadeusza* nikt nie spodziewa się asymilacji, a on sam „Żyd poczciwy Ojczyznę jako Polak kochał", czytamy. Zupełnie odwrotnie Krasiński. On nie uznaje Żydów jako członków narodu, nawet gdy ci przyjmą chrzest. Znamienne pod tym względem są knucia Przechrztów w *Nie-Boskiej Komedii*.

***Niesamowita Słowiańszczyzna*, mimo że traktuje o koncepcjach XIX-wiecznych, to jednak stanowi pewien projekt tożsamości zbiorowej, który mógłby być aktualny również dziś.**

Tak, chodziłoby o taki projekt, który byłby w stanie porzucić mesjanistyczne rojenia, uważane do dziś za fundament polskości. Dotarcia do stłumionej i wypartej przeszłości słowiańskiej nie traktuję jednak jako szansy na zbudowanie narracji o polskiej odwiecznej wielkości i potędze, czy to gospodarczej, czy to kulturowej. Rekonstrukcja słowiańskich korzeni ma służyć przede wszystkim podkreśleniu tego, że polską kulturę cechuje „zachodnia wschodniość i wschodnia zachodniość". Oznacza to tyle, że

w Polsce można dostrzec nie tyle przedmurze, ile pogranicze. W takim myśleniu o Polsce widzę pewną alternatywę dla pojmowania naszego miejsca w Europie.

Wraz z przekładem książki Alaina Badiou *Święty Paweł* odbyła się w Polsce dyskusja o przechwyceniu przez lewicę języka religijnego. Agnieszka Graff – analogicznie – w książce *Rykoszetem*, usiłuje odzyskać prawo do definiowania wspólnoty. Czy odcinając się tak wyraźnie od polityki historycznej, polegającej na wskrzeszaniu przeszłości ku teraźniejszej potędze, miała Pani poczucie, że oto nadarza się okazja, by wyrwać Słowiańszczyznę z kręgu prawicowej mitologii?

Świadomość, że apologia słowiańskiej przeszłości stanowiła ważny element w projektach nacjonalistycznych, ciągle kazała mi się mieć na baczności. Aż w końcu zauważyłam, że tę słowiańską narrację można opowiedzieć zgodnie z zasadami psychoanalizy, że poprzez wskazanie na ranę, zmierza ona do ocalenia tożsamości zranionych. Dlatego w tytule podkreśliłam, że chodzi o Słowiańszczyznę niesamowitą, a więc, jak wskazywał na to Freud, należącą do porządku traumy, którą polska kultura powinna wreszcie zacząć przepracowywać.

Male Brotherhood and the Exclusion of Women

Katarzyna Czeczot speaks with Maria Janion

Maria Janion (b. 1926) is a historian of literature, ideas and the imagination. She is a professor at the PAN Institute of Literary Research and an academic teacher. She is an authority on Polish and Western romanticism, researched by her as a new cultural paradigm made up of a different approach to history, an ennoblement of alternative cultures and previously unexpressed existential predicaments of the child, the madman, the woman, the experience of evil, transgression and otherness. She has recently published a book called *The Uncanny Slavs* (Kraków 2006).

To start with I'd like to talk about family and household metaphors of the nation. In the 4th part of *Forefathers' Eve* [by Adam Mickiewicz – trans.], Gustaw returns to the home of his deceased mother. This has meanwhile transformed into "a hovel, empty and destroyed," which is just then being plundered by thieves. Marta Piwińska sees in this scene the irreplaceable point of the Romantic biography: the experience of the world following a catastrophe. But this image might also be interpreted as a tale of post-partition Poland.

And so it has been interpreted, many times. The post-partition pessimism was marked by the catastrophic results of the Polish partition being transcribed into intimate experiences, often family ones. The intersection of these two narratives – national and familial – is well rendered by the apostrophe from a verse by Father Morelowski: "Unfortunate Polish mothers! It is not Poles, alas / But Germans, Muscovites and Prussians you bear us". We can see clearly from this that the loss of statehood for the Romantics was above all a crisis of national identity, which the Romantic imagination situates in the family nest. We have to bear in mind as well that all the uprisings meant the real collapse of families. In joining the insurrectionists, men abandoned their families, and if they survived they were often exiled somewhere. The Romantic Polish family is generally a fatherless one.

The downfall of Poland is depicted by the farewell scene of the girl whose lover is going off to fight for the fatherland...

That image turned out to be a particularly fecund one. It recurs with Grottger, it very often appears in the poetry of independence (in the *Redoubt* anthology there is a special section entitled *The Last Romeo,* after Ryszard Wincenty Berwiński's poem), and soldiers' songs rework it in different ways. The most popular of them was a piece called *Stay Healthy, My Girl, the Fatherland Calls My Name*. It was performed from the November Uprising up till the Second World War. It was then brought back at the gates of the Gdańsk Shipyard during the strikes. The next line goes – and the shipyard workers took advantage of this – "I'm going abroad to fight, with my countrymen all around." This song describes a masculine fighting community based on the exclusion of women.

The metamorphosis from the lover of the girl to the lover of the fatherland thus signifies the beginning of a man-to-man relationship. In *The Uncanny Slavs* you devote much space to analyzing the brotherly bonds between conspirators fighting for the independence of the fatherland.

One even gets the impression that this is decisive in the character of the Polish national culture. The ideal of the male community, which in the Poland of old was served through gentlemen's brotherhoods, and in the 19th century by young men recruited in secret organizations, should be affiliated with the shaping of the concept of the nation. The basis of the nation was to be male brotherhood. The Hans Blüher family, concerned with strictly the survival of the species, stands opposed to the male community capable of creating a state.

And so although the Romantics used the family narrative to express the national tragedy, they saw the possibility for a reborn Poland somewhere outside the family, linking it with male brotherhood and the exclusion of women.

Women had a set role in this narrative. In researching the mythology of the male community, Eve Kosofsky Sedgwick used the term "male homosocial desire." In her opinion, homosocial relationships (as in the military or between sports fans) and homosexual attachments are found in the sphere of the same continuum. A vital ingredient to the male community, constantly in threat of homoerotic attraction, is the blessed figure of the Mother. The Mother confirms the brotherly character of the ties between men. She allows all non-reproductive discourses of sexuality to be excluded from the national discourse. She is simultaneously Mother Poland and Mother Fatherland.

What did these models really mean for women in the past?

Analyzing Mickiewicz's poem *To a Polish Mother,* Kazimiera Szczuka emphasized the problematic place of the mother in Polish patriotic culture: she is to give birth to sons who then die for the fatherland. Following Szczuka, therefore, we can say that women are condemned to a kind of psychosis. The influential power of the Polish Mother model was, however, significantly more potent in the context of the national doctrine of salvation. Central to this was the figure of Polonia, tormented, unjustly oppressed; but her undeserved death was to lead to the world's salvation. At the cross-section of these tales about the Polish Mother, responsible for the patriotic upbringing of her sons, and the image of tortured Polonia, there thus emerged a very specifically Romantic political myth, the myth of the woman savior. The women of the time were supposed to show a readiness to devote themselves, to sacrifice their lives.

In the introduction to an anthology of Polish independence poetry, you recall a fragment of Zygmunt Miłkowski's [Teodor Tomasz Jeż's]

memoirs, where he writes that in the evening his father would read the 3rd part of *Forefathers' Eve* out loud to the gathered family, and everyone regularly wept to the scene where Mrs Rollisonowa recalls her son....

The 3rd part of *Forefathers' Eve* was read like the Polish Gospels back then. The fact that the martyrdom of Polish youth captured in *Forefathers' Eve* was still going on after its publication no doubt played a part in the emotional reception Miłkowski describes. In 1834 a Warsaw "Tygodnik Emigracji Polskiej" [Polish Emigration Weekly] correspondent mentions the penalty received by fourteen and sixteen-year-old youths for reading the 3rd part of *Forefathers' Eve*: two were sent to serve in Siberian regiments, and two were flogged so violently that one of them died on the spot. In Miłkowski's memoirs he also mentions reading Mickiewicz behind closed doors, after which his father hid the book in a place no one knew.

In *The Uncanny Slavs* you write of the resurrection of Romantic rhetoric during the campaign for the European Parliament in 2004, when candidates spoke as if it were another uprising, as if Poland was once more going off to battle against a hostile Europe. Does the contemporary public discourse reproduce the Romantic conception of gender?

The press recently traced the story of a fourteen-year-old girl who was impregnated by an illegal act, and thus had the right to a legal abortion. Every day we hear about the pro-life movement's new attempts, struggling to force the girl to have the child. When I wondered in what name precisely one might require this girl to make such a sacrifice, I came to the conclusion that the Romantic Polish Mother myth is very much alive, as is the conviction that the lives of women belong to the national community, though they themselves are regularly excluded from it.

Nira Yuval-Davis describes a threefold understanding of the nation: it can be a community of bloodline, of culture, or of citizens. From what you say about the role of the woman, or about the popularity of the family metaphors of the nation, we might conclude that the concept of the nation as a community of bloodline, accompanied by the fantasy of a shared forefather and the reduction of women to motherhood, remains the dominant one in Polish discourse, both in the 19th and 20th centuries.

Yuval-Davis's concepts are not entirely applicable to 19th-century culture. Certainly, there was a strong conviction in Poland that the nation was made

up of the Polish nobility joined with the Polish common folk, but we have to keep in mind that the Romantics were the first to draw categories of culture or language into the orbit of the nation and nationality. There were also differences in conceiving the nation in various thinkers. The aristocratic perspective of Krasiński is the opposite pole to Mickiewicz's democratic position. And even Mickiewicz's own thought underwent some serious shifts. The issue looks entirely different in *Books of the Polish Nation and Pilgrimage* and *The Paris Lectures*.

Your studies indicate that Mickiewicz and Krasiński's approach to the Jews might serve as a criterion for evaluating their positions.

Yes, considering the fierce anti-Semitism in Krasiński and the gravity of the Jewish issue in *The Paris Lectures* we realize that to the extent that the author of the *Undivine Comedy* is nearer to ethno-nationalist views, with Mickiewicz we have an outline for a nation as a civic community. Of course, as I've already said, this is not a uniform vision. In *Books of the Polish Nation and Pilgrimage* there are other opinions: "The worst of you is better than a foreigner." There also appear anti-Semitic tones. But in the *Lectures* Mickiewicz speaks of Jews as "brothers." And, unlike the opinions that were in fashion at the time, he does not consider their assimilation to be a necessary condition for their entering the national community. No one expects assimilation from Jankiel in *Pan Tadeusz,* while "the honest Jew loved his Fatherland like a Pole," as we read. With Krasiński it's quite the contrary. He doesn't recognize Jews as members of the nation even when they're baptized. The Converts' plots in *Undivine Comedy* are symptomatic in this respect.

Despite dealing with 19th-century concepts, *The Uncanny Slavs* is a certain collective identity project that could just as well be happening today.

Yes, it would be about a project that could dispose of messianic delusions, which are today considered the foundation of Polishness. I do not treat reaching back to the suppressed and rejected Slavic past as a chance to build a narrative of eternal Polish might and greatness, however, whether it be economic or cultural. The reconstruction of Slavic roots is for emphasizing, above all, the fact that Polish culture is marked by a "Western Easternness and an Eastern Westernness." This means that in Poland we less observe bulwarks than frontiers. In this way of thinking about Poland I see a certain alternative to the way we conceive our place in Europe.

With the translation of Alain Badiou's book *Saint Paul* has come a discussion in Poland about the appropriation of religious language by

the left. Agnieszka Graff, analogously, in her book entitled *By Ricochet*, tries to usurp the right to define the community. If we clearly sever ourselves from historical politics, which involves the resurrection of the past to gain power in the present, do you suspect that we have the opportunity to tear the Slavs from the sphere of right-wing mythology?

The consciousness that an apologia for the Slavic past has been an important element in nationalist projects always put me on my guard. Until I finally realized that I could tell this Slavic narrative in accordance with the principles of psychoanalysis, that by pointing out the wound it aimed to rescue the identity of the wounded. This is why I emphasized in the title that it was about Slavs as uncanny, which as Freud indicated, falls into the trauma category – a trauma that Polish culture should finally begin working through.



Nicość objawienia

Z Adamem Lipszycem rozmawia Jakub Momro

Adam Lipszyc – (ur. 1975) filozof, eseista, tłumacz. Pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN oraz w Collegium Civitas. Wydał książkę *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*. Zajmuje się głównie dwudziestowieczną filozofią żydowską i psychoanalizą. Opracował m.in. wybór tekstów Gershoma Scholema *Niemcy i Żydzi*. Niebawem ukaże się jego książka o dwudziestowiecznej myśli żydowskiej.

Chciałbym, żebyśmy porozmawiali o złożonej relacji pomiędzy ojcostwem, prawem oraz mesjanizmem w nowoczesnej myśli i literaturze żydowskiej, a konkretniej o trzech autorach: Franzu Kafce, Walterze Benjaminie i Szmuelu Josefie Agnonie. Rozpocznijmy może od Kafki, który wydaje się najistotniejszym autorem nowoczesnym, na wielu poziomach podejmującym problem relacji ojca i syna. W słynnym *Liście do Ojca* Kafka pisze tak: „Gdy podsumowujesz swój wyrok na mnie, to okazuje się, że nie zarzucasz mi nic złego lub wręcz nieprzyzwoitego, lecz jedynie chłód, obcość, niewdzięczność. Nawet i to mi zarzucasz, jakby to była moja wina, jak gdybym mógł zmienić wszystko jednym gestem, podczas gdy Ty nie ponosisz żadnej winy, oprócz tej chyba, że byłeś dla mnie zbyt dobry". Tym, co uderza w tej skardze jest szczególny rodzaj napięcia, jakie towarzyszy zwracaniu się do ojca, tak jak gdyby sama możliwość zabrania głosu, sam gest rozpoczęcia rozmowy były skażone lękiem.

Można na tę kwestię spojrzeć przez pryzmat tego, co w odniesieniu do Kafki Gershom Scholem nazywał „nicością objawienia". Chodzi o pewien rodzaj stanu, w którym objawione prawo nie znikło i nadal obowiązuje, ale nic nie znaczy. W *Liście do Ojca* pada słynne z tego punktu widzenia stwierdzenie o przekazywaniu judaizmu: ojciec nie miał go wystarczająco dużo, aby przekazać go synowi. Ktoś mógłby myśleć o tym fragmencie w kategoriach zeświecczenia w sensie nietzscheańskim, w znaczeniu radykalnej sekularyzacji, śmierci Boga, zacierania się horyzontów sensu i wartości etc. Tymczasem Kafka pokazuje w swoich książkach, ale także na własnym przykładzie, alternatywną wersję sekularyzacji, która właściwie sekularyzacją nie jest. To jakby inne odczarowanie. Wprawdzie znikają sensowne znaki świata, ale jednocześnie ta pustka po sensie wciąż jest paraliżująca. Sytuacja u Kafki jest paradoksalna, bowiem im bardziej funkcja i obecność ojca słabnie, tym bardziej jego autorytet poraża poczynania syna. Dobrym przykładem jest nie tylko *List*, ale także *Wyrok*, w którym ojciec jest przedstawiony jako zniedołężniały staruszek, ale w końcu to właśnie on wydaje wyrok na Georga, i ten wyrok pozostaje wiążący. Połączenie osłabienia i zaniku z tym, że jesteśmy przykuci do tego punktu zaniku, w którym objawia się i trwa autorytet – to ten właśnie mechanizm jest tak perfidny. Gdyby istnienie i funkcjonowanie autorytetu wyglądało tak, że jest nim w gruncie rzeczy mały lokalny tyran, którego nie poważamy, bo jesteśmy wyemancypowani, wyzwoleni spod praw religijnych, to nie stanowiłby on jakiegokolwiek problemu. Tymczasem to właśnie fakt, że ojciec istnieje na krawędzi zaniku, powoduje, że jego obecność jest jeszcze bardziej paraliżująca, niż gdyby dysponował pełnią mocy.

To życie w stałym, choć – jak powiadasz – słabym cieniu ojca jest również życiem w hańbie. Kafka nie potrafił przeboleć, przepracować tej relacji. Mówisz o niej niemal jak o sytuacji perwersyjnej. To uzależnienie od autorytetu ojca, które Kafkę tak bardzo dręczy, stanowi jednocześnie źródło przedziwnej przyjemności, i to niezależnie od tego, po jakich terytoriach będzie się on poruszał – czy będzie mówił o niespełnieniu w małżeństwie, czy o byciu pisarzem, czy też o nieudanym przekazaniu judaizmu.

Nie wiem, czy umiem myśleć o tej relacji w kategoriach hańby. Bardziej odpowiadałoby mi pojęcie winy. Kategoria hańby otwierałaby interpretację, w której to doświadczenie zasadniczej zależności od słabego ojca byłoby podtrzymywane gwoli specyficznej przyjemności, jaka towarzyszyłaby tym wszystkim wyrzutom. W *Liście do Ojca*, który jest przecież bardzo bolesnym tekstem, ten stan pohańbienia jest rzeczywiście utrzymywany, niejako po to, żeby cierpienie zadawane ze strony autorytetu oraz słabość, jaką on okazuje, nieustannie grały z sobą. Wydaje się zresztą, że ta symboliczna relacja jest wzmocniona w stosunku do relacji rzeczywistych, jakie istniały między Kafką a jego ojcem. Być może dzięki temu Kafka uzyskuje resztki sensu, resztki orientacji i koordynacji egzystencjalnej. Ale w takim razie byłoby to dla mnie chyba jeszcze bardziej dojmujące.

Czy jest w takim razie jakieś wyjście z tego dramatycznego splotu perwersji i podległości wobec słabego Ojca? Sytuacja okazuje się istotnie dość przygnębiająca, jeśli ojciec symboliczny, to znaczy rozumiany jako abstrakcja prawa, pozostaje nieosiągalny, a bezpośrednie, by tak rzec, ludzkie odniesienie jest możliwe wyłącznie jako perwersja.

Połączyłbym obydwa wątki, o których mówiliśmy. Ten stan bycia winnym jest także stanem sensowności. Nie jest więc tak, jak u Nietzschego, że bezpowrotnie tracimy z oczu horyzont sensu, lecz samo to poczucie winy, utrzymujące się w relacji z ojcem, zostaje niejako „zagęszczone", to znaczy poczucie winy zostaje przekute w relację z tym nieznaczącym, ale obowiązującym prawem. Z tego właśnie można czerpać siłę. Dla takich ludzi, jak Scholem, taka sytuacja otwierała możliwość powiedzenia, że jego pokolenie wciąż jeszcze jest przedłużeniem tradycji żydowskiej; zdeformowanym, ale jednak ogniwem w łańcuchu tej tradycji.

***W Liście* Kafka wprowadza zagadkową typologię rzeczywistości. Opisując własną pozycję, jednocześnie usiłuje stworzyć coś w rodzaju prywatnej kosmologii. Powiada, że poprzez to zagmatwane oddziaływanie ojca, które przedstawiałeś przed momentem, świat jawił mu się podzielony,**

fragmentaryczny. Mówi tak: „Ty sam nie trzymałeś się nakazów, które na mnie nakładałeś. Przez to świat dzielił się na trzy części: jedną, gdzie ja, niewolnik, żyłem wśród praw wymyślonych tylko dla mnie i którym na domiar, nie wiedzieć czemu, nigdy w pełni nie mogłem sprostać – następnie drugi świat, nieskończenie oddalony od mojego, którym żyłeś Ty, zajęty rządzeniem, wydawaniem rozkazów i gniewaniem się z powodu ich niespełnienia, i w końcu trzeci świat, gdzie – żyli pozostali ludzie, szczęśliwi i wolni od rozkazów oraz posłuchu". Kim są wolni ludzie z tego fragmentu?

Gdyby rzecz potraktować alegorycznie, to można by powiedzieć, że fragment ten jest figurą dwóch rodzajów zeświecczenia, odczarowania. Z jednej strony mamy odczarowanie chrześcijańskie, a właściwie postchrześcijańskie, jak u Nietzschego: ci ludzie na zewnątrz byliby wolni w sensie nihilistycznej wolności od normy. Drugi rodzaj odczarowania rzeczywistości, reprezentowany przez samego Kafkę, jest żydowski. Bruno Schulz w jednym ze swoich listów dobrze – moim zdaniem – oddaje jego zasadę. Opisuje w nim swój sen, w którym zostaje zamknięty w szklanym słoju. Ten słój jest szklany, co – jeśli znów pozwolimy sobie na alegoryzację, choć w liście chodzi dosłownie o osobiste poczucie winy – można rozumieć tak, że Żydów już bardzo niewiele różni od tego, co dzieje się dookoła w zeświecczonym świecie; chodzi o szklane ściany, a więc nie o mur getta, które mogłoby szczelnie odgrodzić od zewnętrznej rzeczywistości. Jednocześnie on wciąż pozostaje zamknięty, to znaczy przykuty do żydostwa, autorytetu, prawa, choć to prawo nie reguluje już życia, a jedynie je paraliżuje, jest bowiem niemożliwe do wypełnienia. Tak właśnie Scholem definiował objawienie – jako absolutny konkret, którego nie da się wypełnić i którego nie można wyczerpać w żadnym geście. W tym sensie można powiedzieć, że objawienie u Kafki wcale nie znikło, tylko jest najbardziej obecne. Chodzi o rodzaj czystej bezpośredniości, bez żadnych osłon, żadnych mediacji, o coś najgorszego, co stanowi rodzaj obecności połączonej z niewykonalnością.

Jak wobec tego, co powiedziałeś o objawieniu jako o paradoksalnej obecności czystej pustki, traktować pisarstwo Kafki? Pozostańmy jeszcze przy wyznaniach z *Listu*. Jest tam kapitalny fragment, który można potraktować jako ironiczne credo autora *Procesu*. Kafka pisze do ojca tak oto: „Znacznie celniej trafiłeś swoją niechęcią w moje pisarstwo i to wszystko, co nieświadomie dla Ciebie jest z nim związane. Tutaj rzeczywiście odszedłem od Ciebie kawałek drogi, choć przywodzi to na myśl dżdżownicę, która przydepnięta za ogon, odrywa się przednią częścią i wlecze na bok. Byłem bezpieczny poniekąd, to był oddech, ta

niechęć, którą czułeś naturalnie również wobec mego pisarstwa, była przeze mnie wyjątkowo chętnie widziana".

No tak, to rzeczywiście znakomity kawałek (*śmiech*). Mówiąc poważniej, widać tutaj paradoks tego pisarstwa, który może zabrzmieć banalnie, ale chyba nie jest do końca oczywisty. Gdyby paraliż w obliczu prawa był absolutny, nie byłby możliwy jakikolwiek ruch, nie można byłoby nic powiedzieć, pozostawałoby wyłącznie milczenie. Jednak z drugiej strony bez tego przykucia do prawa, bez tego „przyszpilenia" dżdżownicy w ogóle nie byłoby pisania, tak jak rozumie je Kafka.

Ten obraz przywodzi na myśl słynną przypowieść *Przed Prawem* z *Procesu*. Jak mówił Walter Benjamin, cała książka Kafki może być rozumiana jako rozwinięcie tej przypowieści, byłoby to jednak rozwijanie nie tyle w znaczeniu pełnego objaśnienia tekstu, ile w znaczeniu jego komplikacji. Sens zatem nie rozwija się tutaj jak rozkładana kartka papieru, lecz jak pąk, z którego wyłania się nieskończenie skomplikowany kwiat. Ta przypowieść, która rzeczywiście jest chyba centrum Kafkowskiego pisania, to jest miejsce, w którym prawo uderza, w którym to, co niezrozumiałe wzywa do interpretacji. Z tej perspektywy słynny moment aresztowania jest wezwaniem do interpretacji. Co więcej, ten gest aresztowania powtarza się, kiedy Józef K. zostaje wezwany przez kapelana po imieniu. Jeśli utożsamimy to wezwanie po imieniu z objawieniem, odnajdziemy tu stary motyw żydowskiej teologii, ideę objawienia jako czegoś, co jest niechcianym darem, pewnego rodzaju bożą inwazją. Przy czym, w odróżnieniu od tradycyjnego bożego wezwania, w którym istnieje jakiś rodzaj obietnicy, u Kafki pozostaje czysta negatywność, której z kolei nie można odrzucić, bowiem wzywa się tu nas po imieniu, aresztuje. To aresztowanie można także rozumieć jako wezwanie do interpretacji, komentowania tekstu objawienia.

Benjamin określał przypowieść *Przed prawem* jako niejasny, mglisty punkt, z którego wysnuwają się, rozwijają (w znaczeniu, o którym wcześniej była mowa) wszystkie następne sensy powieści Kafki. Ten punkt pozostaje niejasny, choć jednocześnie jest źródłem pozostałych komentarzy. Ale pozostaje pytanie: co właściwie się rozwija? Samo pisanie właśnie, które poza tym nie ma żadnej innej energii. Jeśli pisanie w tradycji żydowskiej jest jednocześnie czytaniem, czytaniem jakiegoś uprzednio zadanego tekstu, to nie ma czystej inwencji, wymyślania, bo język jest dany w objawieniu. Można powiedzieć, że w mocnym sensie teologicznym ta scena wezwania jest właściwie dopiero nadaniem imienia, czyli ożywieniem. Jeśli tak, to objawienie zarazem aresztuje i powołuje do życia ludzi jako interpretatorów, jako komentatorów. Scholem mówił w wypadku Kafki o „komentowaniu nicości prawdy", co jest jeszcze innym sposobem na wypowiedzenie tego samego doświadczenia. Być może to jest właśnie to miotanie się

przyszpilonej dżdżownicy. To trochę tak, jakby dżdżownica ruszała się tylko dlatego, że została przydepnięta. Jej swoboda jest minimalna i wątpliwa: część jej ciała nigdy się spod buta nie uwalnia. Swoboda pisania naznaczona jest ironią zniewolenia w zasadniczym wymiarze naszej egzystencji.

W pewnym sensie mówimy o literaturze doskonałej, to znaczy takiej, która zamyka się wyłącznie w samym procesie pisania. Jest ona czymś w rodzaju wielościennego kryształu, w którym odnajdywali się najróżniejsi ludzie. Nic więc dziwnego, że wielu ludzi się z Kafką tak mocno identyfikowało, zwłaszcza niemieccy Żydzi z tzw. pokolenia postasymilacyjnego. Dla nich to dzieło było czymś, w czym się rozpoznawali, więc spór o Kafkę (jak na przykład Benjamina i Scholema z Maxem Brodem) nie był wyłącznie sporem o taką czy inną interpretację ważnego pisarza, lecz w gruncie rzeczy kwestią życia i śmierci.

Rozumiem, że mówisz o pokoleniu w znacznym stopniu granicznym. To znaczy o tych Żydach, którzy wciąż jeszcze czuli się spadkobiercami tradycji, choć z drugiej strony tkwili już całkowicie w przestrzeni świata odczarowanego, zeświecczonego.

Tak, o nich właśnie chodzi. Postasymilacyjność poza bazowym wymiarem społecznym, posiada także aspekt intelektualny. To było pokolenie, które odkryło, że z jednej strony ich rodzice nie są w stanie im już nic przekazać, z drugiej – że są wciąż przykuci do tradycji, że nie mogą stać się wolnymi obywatelami Europy. Nie mogą albo nie chcą. Te dwie sprawy są tu dosyć mocno wymieszane.

Czy właśnie owo „przykucie" nie sytuuje się u początków wielu mesjanicznych projektów?

O tak, zdecydowanie. Sytuacja, o której mówiłem skłaniała ludzi do bardzo różnych wyborów. Mogą to być wybory rewolucyjne. Mam na myśli takie postaci jak Ernst Bloch, ale również Walter Benjamin, choć – rzecz jasna – on tę cesję na rzecz rewolucji przejawiał mniej jednoznacznie i zapewne w mniejszym stopniu. W końcu także Scholem, który wykonuje gest w kierunku odnowy, w stronę ruchu syjonistycznego. On oczywiście nie utożsamiał syjonizmu z mesjanizmem, nie wiązał go ze zbawieniem, ale łączył z wizją jakiejś duchowej i kulturowej przemiany.

Chodzi o rodzaj mitu nowego początku?

Określiłbym to inaczej. Scholem przy okazji rozważań nad pisarstwem Szmuela Josefa Agnona mówi, że jego dzieło jest „rewizją *Procesu* Kafki".

Nie jest więc tak, że chodzi o całkowite zerwanie łączności ze światem wygnania, o przezwyciężenie pewnego etapu życia czy o ostateczne pozostawienie za sobą pewnych doświadczeń. Chodzi raczej o apelację w procesie, o jego rewizję, w której trzeba rozważyć racje inaczej i poszerzyć pole interpretacji. U Scholema ta kwestia wiązała się chyba z dwiema rzeczami. Pierwszą była odnowa języka hebrajskiego. Agnon był dla niego tak ważnym autorem przede wszystkim dlatego, że pisał po hebrajsku, a nie po niemiecku czy w jakimś innym języku. Po drugie jednak, na poziomie treści, u Agona gorycz utraty – tak wyraźnie obecna u Kafki – pomieszczona została w obrębie żydowskiego świata. Ten świat zostaje przez to oczywiście naznaczony wątpliwościami, nawet rozpaczą, ale zarazem nie trwamy już w całkowitym paraliżu, tylko błąkamy się w obrębie jakiejś zróżnicowanej, spękanej przestrzeni. I chyba o to chodziło Scholemowi, gdy mówił o owej rewizji. Dodatkowo istotny był też dla niego fakt, że pozostajemy tu cały czas w obszarze literatury. Sądził bowiem, że nie ma powrotu do dawnych form objawienia, do jakiejkolwiek ortodoksji. Dlatego liczył być może, że Agnon czy Benjamin będą postaciami, dzięki którym powstanie nowy rodzaj tradycji, nowy rodzaj czytania, nowe formy kabały, która będzie się rozwijać w dziwnej przestrzeni literatury czy krytyki literackiej.

Wróćmy na chwilę do przypowieści *Przed Prawem* umieszczonej w *Procesie*, o której już mówiłeś. Przedstawiona sytuacja jest tam taka, że Józef K. znajduje się przed bramą Prawa. Pragnie wejść, ale nie może, o czym powiadamia go strażnik. Ten sam strażnik oznajmia mu również, że prześlepił swoją szansę na wejście do Prawa, choć to wejście przeznaczone było wyłącznie dla niego. Czy można zapytać o istotę Prawa, czym ono jest? Wydaje się, że nie potrafimy go nazwać, bowiem wymyka się językowi w sposób zasadniczy. W tym duchu pisał Jacques Derrida, który interpretował ten fragment tak oto: „Opóźnieniu ulega nie to czy tamto doświadczenie, dostęp do jakieś przyjemności czy jakiegoś wielkiego dobra, do posiadania czy penetracji czegoś lub kogoś. Wejście do Prawa odraczane jest w nieskończoność, aż do momentu śmierci – a przecież to właśnie prawo dyktuje tę zwłokę (...) **Mamy tu bowiem do czynienia z sytuacją, kiedy wcale nie chodzi o proces, wyrok, werdykt czy orzeczenie – i to jest jeszcze bardziej przerażające. Istnieje jakieś prawo, prawo którego nie ma, ale które istnieje".**

Najistotniejsza wydaje mi się tu kwestia zwłoki, odwleczenia. Projekt Kafki można by przedstawić jako pisanie na zwłokę, pisanie, które równocześnie jest i nie jest wiernością prawu. Z jednej strony pisarz gra przeciw prawu, bo je odwleka i rozprasza, z drugiej – z niego tylko czerpie energię do dalszego ruchu. W tym sensie prawo jest i nie jest językiem.

To znaczy, że nadaje ono ruch językowi, ale sam ten ruch jest zarazem wymierzony przeciwko niemu. Trzeba pamiętać, że odwlekanie ma jednak swoje granice. W powieści proces stopniowo przechodzi przecież w wyrok. Ale też: nie wiem, czy cokolwiek więcej nam obiecywano (*śmiech*). Nie wiem, czy Kafka liczył na cokolwiek innego. Benjamin pisze w pewnym ważnym liście do Scholema, że kiedy Kafka był już pewien swojej zasadniczej porażki, wszystko inne poszło mu jak z płatka. To właśnie dzięki takiemu stanowisku można wytargować prawo do pisania. Świadomość fundamentalnej porażki jest ceną, jaką płaci się za sukces pisania.

W tej rozmowie pojawiało się już wielokrotnie nazwisko Waltera Benjamina, kolejnej niezwykle ważnej postaci dla zrozumienia losów nowoczesnej myśli żydowskiej, niezwykłego filozofa i krytyka literackiego. Tym, co uderza przy lekturze sporej ilości jego tekstów jest bardzo ścisły związek pomiędzy językiem i prawem. Mam tu na myśli choćby jego wczesny szkic *O języku w ogólności i języku człowieka*.

U Benjamina także pojawia się wątek nadania języka, o którym mówiliśmy przy okazji owego „wezwania po imieniu". Bóg tchnie w człowieka ducha i wraz z tym tchnieniem pojawia się też język i racjonalna myśl. Jak wyraźnie Benjamin sugeruje w innym tekście, a mianowicie w pierwszej wersji przedmowy do książki o baroku (*Ursprung des deutschen Trauerspiels* / Źródło niemieckiego dramatu żałobnego), chodzi tu o objawienie, objawienie dane Adamowi. Zresztą sam tekst, o który pytasz, rozpada się na dwie części – i to też wydaje mi się znaczące. Pierwsza jest scholastyczna, traktatowa, panuje w niej autonomiczna myśl budująca system oraz druga, w której rozwija się interpretacja. To jest znaczący podział, bowiem Benjamin pokazuje przejście od trybu abstrakcji myśli do praktyki komentarza do objawienia.

Ten esej pokazuje dwie rzeczywistości: świat rajski i świat po upadku. W świecie rajskim człowiek jest powołany do nazywania, ale Bóg pozostawia mu bardzo niewielkie pole swobody; jego celem pozostaje dopełnianie dzieła stworzenia. Natomiast po upadku zmienia się całkowicie sytuacja objawienia, a także zadanie człowieka w świecie. Po upadku objawienie ulega mianowicie rozproszeniu. Nie jest porcją informacji, nie jest też pomieszczone w prawie, a już na pewno nie w prawie rytualnym, jak to próbował pokazać – mniej więcej w tym samym czasie – Franz Rosenzweig, dla którego to właśnie gest rytualny jest sposobem zaspokajania tego, czego się nie da powiedzieć. Na dylematy Kafki i Scholema powiedziałby: nie da się wypełnić prawa, bo nie da się go wypowiedzieć, ale można je wypełnić poprzez wykonanie. Dokładnie w tym samym duchu będzie później mówił Abraham Joshua Heschel: odpowiedzią na wezwanie, na objawienie, jest

gest, który pozwala uczynić naszą egzystencję sensowną.

Dla Benjamina natomiast nie istnieje ta skoncentrowana przestrzeń rytualnego gestu i objawienie jest rozproszone po całości domeny językowej. W związku z tym mógł on szukać mesjańskiego zadania na przykład w tłumaczeniu z francuskiego na niemiecki – kiedy pisał przedmowę do swoich przekładów z Baudelaire'a to powiadał, że właśnie tłumacz jest postacią mesjańską. A to mesjańskie zadanie polega na odzyskiwaniu iskier objawienia. W odróżnieniu od tego, co było wcześniej, w świecie po upadku nie dopełniamy po prostu stworzenia dzięki naszej działalności językowej. Teraz dobieramy się do pewnych domkniętych językowych tworów, tekstów, i musimy je trochę popsuć, rozbić, żeby uzyskać iskrę czystej mowy. Dlatego każdy językowy akt mesjański jest zarazem aktem gwałtu. W doskonałym – moim zdaniem – eseju o Karlu Krausie Benjamin mówi na przykład o praktyce cytowania i wprowadza zasadę, w myśl której cytat jest przywoływaniem słowa po imieniu, wyrywaniem go z kontekstu, a zarazem – aktem sprawiedliwości. Cytując słowa z gazet, Kraus oskarża żurnalistów, ciemiężycieli języka, lamentuje nad upadkiem mowy i wydobywa czystą iskrę. Z tego punktu widzenia naszym zadaniem językowym jest akt sprawiedliwości przeciwko immanentnemu prawu. Tyle tylko, że w tym wypadku prawo nie jest już rozumiane jako objawienie, lecz jako pewna domknięta, mityczna struktura. Zadaniem mesjańskim jest więc występowanie przeciwko tej immanencji, przeciwko prawu w imię sprawiedliwości, po to, by odzyskać owe iskry objawienia. Przy czym trzeba pamiętać, że gdyby nie było objawienia, wszelkie gesty zmierzające do odzyskania jego resztek nie miałby jakiegokolwiek sensu, tym bardziej mesjańskiego.

Jeśli dobrze rozumiem, Benjamin jawi się jako skrajny nominalista: za wszelką cenę stara się bronić radykalnej pojedynczości istnienia. Za imieniem czy nazwą idzie mocna, niemal niepodważalnie konkretna, jednostkowość.

Tak. Do tego zmierza działanie wszystkich figur mesjańskich, które pojawiają się u niego, czyli: wspomniany tłumacz; krytyk (taki jak Karl Kraus, ale także krytyk literacki); filozof, który zajmuje się światem zjawisk; historyk, który głaszcze historię pod włos, żeby uzyskać to, co Benjamin nazywał obrazem dialektycznym, czyli rodzaj rozbłysku sensu. Ów obraz dialektyczny – prawdziwy, ulotny obraz dziejów jako historii krzywdy, przeciwstawiony obrazowi kreślonemu przez zwycięzców – jest jeszcze jednym określeniem imienia. Czyli naprawdę imienia szuka się tu w całym polu języka.

Benjamin jawi się jako postać głęboko rozproszona, a zarazem przecież bardzo świadoma swoich zamierzeń. Za tym pierwszym przemawia jego nadzwyczajna ciekawość i chłonność: ogląda i czyta niemal wszystko, co nowego pojawia się w tym czasie, a więc w pierwszej połowie XX wieku w Europie, interesuje się nowymi formami mediów, teatrem itd. Jego zainteresowania polityczne też wcale nie są oczywiste, jak by mogło się wydawać na pierwszy rzut oka. Z jednej strony przyjaźń z Brechtem, z drugiej – listy do Carla Schmitta, no i oczywiście relacja z Gershomem Scholemem. Jednak w tych wszystkich, nieco obłędnych poczynaniach widać pewną fascynującą stałość, i jest to stałość powagi tego mesjańskiego przedsięwzięcia, która nawet w najmniej domkniętych dziełach, jak na przykład w *Pasażach*, widoczna jest w niezwykle mocny sposób.

Wróćmy jeszcze na chwilę do kwestii języka. W tekście *Zadania tłumacza* Benjamin mówi o jednoczesnej konieczności i niemożliwości translacji. Tłumaczenie jest więc istotnie zadaniem mesjańskim. Jak na przykład odnosi się to do zasady cytowania, o której mówiłeś wcześniej, która zmierza do uobecnienia świata w języku?

Trzeba pamiętać, że jest to dosyć wczesny tekst. Widać w nim jeszcze pewien rodzaj łagodności, wynikający z oparcia się o świat kultury, który jest w miarę stabilny. W *Pasażach* natomiast pogłębia się poczucie upadłości świata, które w *Zadaniach tłumacza* oznacza jeszcze tylko rozbicie czystej mowy na wielość języków. To ten upadek pozwala oczywiście ukazać działalność tłumacza jako pracę na rzecz mesjańskiej sprawiedliwości. Ale w tym tekście akt sprawiedliwości jest wysoce metaforyczny – dotyczy czystego języka uwięzionego w języku obcym i odbywa się w domenie ustabilizowanej kultury traktowanej stosunkowo idealistycznie. W akcie tłumaczenia ujawnia się – odbity w lustrze naszego języka – aspekt języka czystego, samej istoty tego, co językowe. Natomiast w *Pasażach* akt mesjańskiej sprawiedliwości znaczy już coś o wiele bardziej dosłownego. To jest sprawiedliwość wobec zawiedzionych nadziei minionych pokoleń, tych, którzy bezowocnie czekali na nadejście Mesjasza. Historyk oddaje im sprawiedliwość, doprowadzając do rozbłysku prawdziwego obrazu. Nie pozostaje to zresztą bez związku z procedurą cytowania, o którą pytasz. *Pasaże* są przecież same wielką księgą cytatów. Tyle że znowuż – nie idzie tu już wyłącznie o wyrywanie słowa z kontekstu, ale o cytat jako technikę rozbijania i przegrupowywania zbyt gładkiej wiedzy o przeszłości, wiedzy podsuwanej nam przez zwycięzców. Takie przegrupowanie ma odsłonić zarówno dawne marzenia i nadzieje, jak i ich porażkę. W tym sensie i tutaj cytuje się w imię sprawiedliwości.

W monumentalnych *Pasażach* oprócz tego aspektu sprawiedliwości widoczny jest również niezwykle mocny stygmat materializmu. Idealistyczna, stabilna wizja kultury zostaje tu odrzucona, teraz mamy dostęp wyłącznie do doświadczenia wyobcowania. Świat nowoczesny rozpada się na izolowane fragmenty, czy nawet resztki uprzednio istniejących symboli, porządków, ale także: ustabilizowanych znaczeń słów i określonych funkcji rzeczy. Doskonale to widać w fascynujących opisach przedmiotów i konkretnych przestrzeni.

Te dwa aspekty oczywiście się z sobą wiążą. W kulturze alienacji nic nie jest niewinne. Każdy dokument kultury jest zarazem dokumentem barbarzyństwa, każdy znak wymaga przenicowania. Stąd w Benjaminie jakiś rodzaj agresji, niecierpliwości mesjańskiej, naznaczonej pierwiastkiem apokaliptycznym. Zupełnie niesamowicie wygląda to w konstrukcji *Pasaży*. Niemal w każdym ich miejscu widać ten szczególny rodzaj gniewu, zapewne gniewu rewolucyjnego, który zostaje jednak dialektycznie sprzężony z fascynacją szczegółem i cierpliwą pracą nad ogromną całością. Ten późny okres działalności Benjamina, z którego pochodzą nieskończone, a może po prostu – jak mówi Scholem – niemożliwe do ukończenia *Pasaże*, wydaje mi się skądinąd najciekawszy, właśnie za sprawą tego impuls materialistycznego. Choć cały czas podkreślam u niego wątki teologiczne, to sądzę, że swojemu mesjanizmowi opartemu na idei upadłości świata jest on najwierniejszy właśnie tam, gdzie dosłownie pogrąża się w materii.

W kontekście syjonistycznych idei Scholema wspomniałeś nazwisko Agnona. Prosiłbym Cię, żebyś na koniec naszej rozmowy przybliżył sylwetkę tego pisarza, który stał się tak ważny dla zrozumienia nowoczesnej duchowości judaistycznej. Żyd ze wschodniej Galicji, laureat Nagrody Nobla z 1966 roku, wreszcie: klasyk literatury hebrajskiej. W Polsce – jak do tej pory – mamy dostępny jedynie wybór jego opowiadań.

Konkretnie pochodził z Buczacza. Później, w ramach tzw. Drugiej Aliji, przed I wojną światową, wyjechał do Palestyny, następnie udał się do Niemiec, gdzie zastała go wojna i gdzie dość długo się zasiedział. W latach 20. wrócił do Palestyny, a kilka lat później odwiedził Buczacz. Po tym pobycie na stałe wrócił do Palestyny. Był religijnym Żydem, a jego ortodoksyjność wzmocniła się jeszcze po Zagładzie. Zagłada wywarła więc na niego zasadniczy wpływ, ale trzeba powiedzieć, że jego najważniejsza książka, *Zaledwie wczoraj*, pochodzi z 1944 roku (wydano ją rok później), kiedy pisarz nie wiedział chyba jeszcze dokładnie, co się stało. Drugą bardzo ważną powieścią jest – powstały 1939 roku po wizycie w Buczaczu – *Gość na noc*. Te dwie powieści

są w pewnym sensie komplementarne. Ale zanim o samych książkach, jeszcze trochę o samej postaci pisarza.

Naprawdę nazywał się Czaczkes, natomiast Agnon to pseudonim, który autor wziął od tytułu swojego pierwszego opowiadania *Agunot*. Termin ten pojawia się nieustannie w jego późniejszej twórczości, włącznie z tymi dwiema wielkimi powieściami i staje się czytelną metaforą egzystencjalną. „Aguna" (*agunot* to liczba mnoga) to w prawie żydowskim kobieta, której mąż nie dał listu rozwodowego, a zarazem nie ma żadnych wiarygodnych świadków potwierdzających jego śmierć. W rezultacie kobieta jest nadal związana z mężem i nie może nic zrobić. Wydaje się, że ta sytuacja „przykucia", o której mówiliśmy w przypadku Kafki, zostaje tu opisana za pomocą tej właśnie metafory, która zapewne opisuje los współczesnych Żydów. Stają się oni oblubienicą porzuconą przez męża, czyli Boga. Bóg wycofał się, ale nie dał Żydom listu rozwodowego, trwają więc, sparaliżowani, porażeni nicością objawienia.

W *Gościu na noc* istotny jest wątek autobiograficzny. Główny bohater, podobnie jak Agnon, przybywa po latach do rodzinnego miasteczka Szybusz (które jest ledwie zamaskowanym Buczaczem). Zastaje w nim w zasadzie ruiny świata swojego dzieciństwa, ale coś jednak go tam trzyma i w konsekwencji zostaje nie na jedną noc, ale prawie przez cały rok. Stary świat żydowski niemal całkowicie upadł, jednak mimo wszystko pozostaje jego ojczyzną, a Palestyna, do której narrator wyjechał, nie dała mu tego, czego w niej szukał.

Jeszcze ciekawsza wydaje mi się jednak późniejsza powieść, czyli *Zaledwie wczoraj*, która także medytuje nad niemożliwością znalezienia sobie miejsca, wahaniem między diasporą a Palestyną. To historia prostaczka bożego, Icchaka Kummera (to jest też znaczące nazwisko, oznacza „przybysza"), który przyjeżdża – podobnie jak Agnon – z Drugą Aliją do Palestyny, żeby – jak głosi kryptocytowana syjonistyczna piosenka – „odbudować kraj i być przez niego odbudowanym". Z grubsza rzecz biorąc, mamy tu wielką metaforę plątaniny i wygnania – Galicja jest domem, ale jednocześnie wygnaniem, Palestyna jest wygnaniem, ale jednocześnie domem, jakimś nieokreślonym centrum sprzed lat i być może centrum w przyszłości. Kolejną opozycją jest przeciwstawnie świeckiej Jaffy i głęboko religijnej Jerozolimy. Agnon kreśli napięcie pomiędzy pionierami, którzy budują Tel Awiw, i Żydami dawnego typu, którzy mieszkają w Jerozolimie od lat zamknięci we własnym, dziwnym świecie: ortodoksyjnym, zabobonnym, przenikniętym praktyczną kabałą. Agnon niezwykle umiejętnie waży ironię w stosunku do tych dwóch rzeczywistości, dzięki temu, że mówi językami ludzi, którzy w nich żyją. Żadna z nich nie jest lepsza od drugiej, ani żadna z nich nie jest całkowicie beznadziejna. Główny bohater błąka się pomiędzy tymi dwoma światami i nie potrafi nigdzie osiąść, ima się różnych zajęć – w końcu, zamiast zająć się uprawą ziemi, podejmuje pracę przy odmalowywaniu starych domów.

Fascynujący jest moment, w którym Kummer po jakimś czasie pobytu w Palestynie, najpierw w świeckiej Jaffie, później w ortodoksyjnej Jerozolimie, w końcu pojawia się po raz pierwszy pod Ścianą Płaczu. Rozdział, w którym to się dzieje nosi jawnie symboliczny tytuł *Pęknięte naczynia* i jest odwołaniem do kabalistycznej wizji pękających naczyń, z których rodzi się nasz upadły świat. Agnon uwydatnia fakt, że w centrum żydowskiego świata sytuuje się zburzona świątynia, a w zasadzie jej okruch w postaci Ściany Płaczu, że centrum jest ruiną. Jednocześnie tymi naczyniami są też potwornie pokiereszowane ciała żebraków, którzy wyczekują tam na datki. Motyw niekompletnego ciała jako metafory wygnania ewidentnie fascynował Agona, bo można go też odnaleźć w *Gościu na noc*: jest tu człowiek z drewnianą nogą, człowiek bez nosa, człowiek z ręką z gumy. Jedna z postaci mówi tam, że tak właśnie będzie wyglądać przyszłe pokolenie.

Ale najbardziej niesamowitym fragmentem tej powieści jest moment, w której do znudzonego swoją malarską robotą Kummera przychodzi pies, na ciele którego bohater nieoczekiwanie wypisuje słowa „zwariowany pies". Ta sytuacja migocze różnorodnymi znaczeniami: golemicznym, czyli ideą ożywienia przez pismo, ale także tym, o którym rozmawialiśmy wcześniej, czyli motywem nadania języka. Od tego momentu narracja się rozdwaja. Część opowieści pisana jest z perspektywy Kummera, część z perspektywy psa, który – to także czytelna metafora wygnania – zaczyna się rozpaczliwie błąkać po Jerozolimie. Chodzi jednak przede wszystkim o specyficzny rodzaj wygnania, który Agnon określa mianem wygnania u Jakuba, ponieważ wydarza się ono wewnątrz świata żydowskiego. Jest to wygnanie, które skutkuje tym, że nie ma już spoistej wspólnoty i wszyscy są wzajemnie poróżnieni. Pies prowadzi przedziwne dywagacje, ni to prorockie, ni to zwierzęce, czasem zdaje się, że mamy tu do czynie z radykalną parodią uczonych, talmudycznych wywodów. W zakończeniu powieści metafora zostaje doprowadzona do końca i udosłowniona – „zwariowany pies" staje się wreszcie psem naprawdę wściekłym i zagryza Kummera. Biedny Icchak ponosi więc klęskę, ale Agnon pozostawia nas w niepewności co do tego, jak powinniśmy to wszystko rozumieć. Kummer nie może znaleźć sobie miejsca ani u świeckich, ani u religijnych, a na koniec ginie, ale całość kończy się w tonie naiwno-optymistycznym: oto inni budują nowy kraj. Nie ignorowałbym tego optymizmu, ale zarazem sprawia on, że tragedia tej jednostkowej porażki staje się jeszcze bardziej dojmująca.

Koniec końców wydaje się, że Agnon – przynajmniej w tej powieści – chce wytrwać przy pęknięciu świata: na świecką i religijną, na ojczyznę i wygnanie, starą i nową rzeczywistość, jak gdyby w tym właśnie pęknięciu odnajdywał rację istnienia żydowskiego świata. Z jednej strony to rozpad, z drugiej, być może, dynamiczna równowaga i napięcie, które rodzi nowe znaczenia, nowe komentarze do nicości objawienia. Czy uczciwa rewizja Kafkowskiego procesu mogłaby wyglądać inaczej?

The Nothingness of Revelation

Jakub Momro speaks with Adam Lipszyc

Adam Lipszyc (b. 1975) is a philosopher, essayist and translator. He works at the PAN Institute of Philosophy and Sociology, and at Collegium Civitas. His books include *Interpeople. The Concept of Subjectivity in the Writings of Harold Bloom*. He mainly deals with twentieth-century Jewish philosophy and psychoanalysis. He has also edited a selection of texts by Gershom Scholem, *Germans and Jews*. His book on twentieth-century Jewish thought will shortly be published.

I would like us to talk about the complex relationship between fatherhood, the law and Messianism in modern Jewish thought and literature, and in three authors in particular: Franz Kafka, Walter Benjamin and Shmuel Josef Agnon. We'll start perhaps with Kafka, who seems the most essential modern author, taking up the problem of father and son on many levels. In his famous *Letter to My Father*, Kafka writes: "When you sum up your verdict on me, it turns out that you charge me with nothing bad, or even indecent; only coldness, distance and ingratitude. And then you charge me with these things as if they were my fault, as if I could change things with a single gesture while you bear none of the blame – apart from the fact, perhaps, that you were too good to me." What strikes me in this complaint is a special kind of tension that comes when he addresses his father, as if the very possibility of speaking up, of initiating a conversation was contaminated with fear.

You can look at this issue by way of what Gershom Scholem called, in reference to Kafka, the "nothingness of revelation." It has to do with a certain state in which the revealed law has not vanished and is still in force, but is meaningless. In *Letter to My Father* we find a famous statement about passing down Judaism: Father did not have enough of it to pass down to his son. One might think of this fragment in terms of secularization, in a radical Nietzschean sense: the death of God, the effacement of horizons of significance and values etc. Meanwhile, Kafka shows in his books – and by his own example as well – an alternate version of secularization, which is not in fact true secularization. It's another disenchantment, as it were. The rational signs of the world disappear, but the void that's left in meaning's wake is still paralyzing. The situation with Kafka is paradoxical, because the more the function and presence of the father weaken, the more his authority defeats his son's activities. A good example of this is the *Letter*, but also *The Trial*, in which the father is presented as a decrepit old man; it is finally he who delivers the verdict on Georg, and this verdict remains compelling. The combination of weakness and disappearance with the fact that we are bound to this point of disappearance, in which authority reveals itself and stays – this is the perfidiousness mechanism. If the existence and functioning of authority were such that it boiled down to a petty local tyrant whom we didn't respect, because we were emancipated, liberated from the religious laws, this would hardly pose a problem. Meanwhile, the fact is that father resides on the edge of disappearance, and that his presence is even more paralyzing than if he had total power at his disposal.

This life in the constant, though – as you put it – weak, shadow of the father is also a life in disgrace. Kafka was unable to get over, to work through this relationship. You speak of it as an almost perverse situation. This dependence on the father's authority that grates on Kafka is also the source of an odd pleasure, regardless of what terrain he moves about in – whether he's speaking about unfulfillment in marriage, or the writer's life, or his father being unsuccessful in passing down Judaism.

I'm not sure if I can think about this relationship in terms of disgrace. The concept of guilt seems more relevant here. The category of disgrace would open up an interpretation in which the experience of essential dependence on a weak father would be supported by a certain pleasure, as it would accompany all this remorse. In *Letter to My Father*, which is after all a very painful text, this state of disgrace is indeed upheld, seemingly so that the suffering given by the authority and the weakness it shows are in constant interplay. It would seem, at any rate, that this symbolic relationship is strengthened *vis a vis* the real relationship that existed between Kafka and his father. In this way, perhaps, Kafka recovers a semblance of meaning, the remains of existential orientation and coordination. But if this is the case, it is even more bitter.

Is there, in this case, some kind of escape from this dramatic tangle of perversity and submission to the weak Father? The situation does present itself as rather depressing if the symbolic father – understood as an abstraction of the law – remains inaccessible, and direct, so to speak, human reference is only possible as perversity.

I would connect these two threads we've been talking about. This state of being guilty is also a state of rationality. So it's not like with Nietzsche, that we irreversibly lose sight of the horizon of meaning, but the very feeling of guilt that holds us in a relationship with our father is somehow "condensed" – that is, the feeling of guilt is forged anew in a relationship with this meaningless, yet obligatory law. You can draw strength from this. For people like Scholem, this situation opened up the possibility of saying that his generation is still a continuation of the Jewish tradition – a link in the chain of this tradition, however deformed.

In the *Letter*, Kafka introduces a mysterious typology of reality. In describing his own position, he simultaneously tries to create something like a private cosmology. He says that through his father's tangled influence, which you described a moment ago, the world

appeared divided and fragmentary. He says: "You yourself did not keep to the dictates you gave me. Thus the world was divided into three parts: one in which I, a slave, lived according to laws invented for myself only and which moreover, for some reason, I was incapable of fulfilling; then the second world, infinitely remote from my own, in which you lived, consumed with your reign, your giving orders, and your rage when they were not fulfilled; and finally the third world, where the others lived, those who were happy and free of commands and obedience." Who are the "free people" in this fragment?

If we look at it allegorically, we might say that this fragment stands for two kinds of secularization and disenchantment. On the one hand we have Christian disenchantment, or post-Christian to be precise, as in Nietzsche: those on the outside would be free in the sense of nihilistic freedom from the status quo. The second kind of disenchantment with reality, represented by Kafka himself, is Jewish. In one of his letters, Bruno Schulz renders this idea quite well, in my opinion. He describes a dream he had, in which he was trapped in a jar. The jar is made of glass, which – if we permit ourselves another allegory, though his letter is literally about a personal feeling of guilt – can be understood as saying that Jews are barely separate from what is happening in the secularized world around them; it's about glass borders, and thus not ghetto walls that tightly separate you from an external reality. Yet it remains forever closed, bound to Jewishness, authority, and the law, though this law less regulates life than paralyzes it, it is impossible to fulfil. This is how Scholem defined revelation – as a hard fact that cannot be fulfilled and cannot be exhausted by any gesture. In this sense we might say that revelation has not vanished in Kafka, it's entirely present. It's about a kind of pure directness, with no veils or intermediaries, something horrible, a kind of presence combined with unfeasibility.

So considering what you said about revelation as a paradoxical presence of the pure void, how can we treat Kafka's work? Let's stay with the confessions in the *Letter*. There is a splendid fragment which can be treated as the writer's ironic credo. Kafka writes the following to his father: "You aimed much better with your dismissal of my writing, and of everything that you unconsciously associate with it. Here I have indeed strayed from you; I remind myself of an earthworm whose tail is stepped on, and tears off the front part to drag itself out of the way. I was safe, at any rate; that was a breath, that dismissal, which you naturally felt toward my writing, and was to my mind especially welcome."

Indeed, that is a fine passage (laughs). But seriously, here we see the paradox of his writing; it may seem trite, but perhaps it is not entirely obvious. If paralysis in the face of the law were total, no movement would be possible, nothing could be said, there would remain only silence. But on the other hand, without this being tied to the law, without "pinning down" the earthworm, there wouldn't be any writing at all, at least by Kafka's definition.

This image reminds me of the famous parable "Before the Law" from *The Trial*. As Walter Benjamin said, Kafka's whole book can be understood as a development of this parable, but this would be a development less in the sense of a full explanation of the text than in the sense of its complications. The meaning does not unwind here like an unfolded piece of paper, more like a bud that unfurls into an endlessly complicated flower. This parable, which is indeed the fulcrum of Kafka's writing, is the place where the law collides, where the incomprehensible calls for interpretation. From this perspective, the famous moment of arrest is a call for interpretation. Moreover, this gesture of the arrest repeats itself when Joseph K. is summoned to the chaplain by name. If we identify this summons by name with a revelation, we find an old motif of Jewish theology, the idea of revelation as an unwanted gift, a kind of divine invasion. However, as opposed to a traditional divine summons, in which there is a promise, with Kafka there is pure negation, which cannot be refused, because it summons us by name, it arrests us. This arrest could be understood as a summons to interpret or comment on the text of the revelation.

Benjamin called "Before the Law" the hazy, cloudy point from which all the following scenes in Kafka's novel are invented and unwind (in the sense we've already mentioned). This point remains hazy, though it is simultaneously the source of the other commentaries. But the question remains: what, in fact, unwinds? The writing itself, which otherwise holds no energy. If writing in the Jewish tradition is simultaneously reading, reading some text that has been given some time before, there is no pure invention, nothing to make up, because the language is given through revelation. We might say that, in a powerful theological sense, this scene of the summons is in fact the granting of a name, a bringing to life. If so, the revelation both arrests and brings people to life as interpreters, as commentators. Scholem spoke of Kafka's "comments on the nothingness of truth," which is yet another way of describing the same experience. This might be the writhing of the trodden earthworm. It's almost as though the earthworm moved because it was stepped on. Its freedom is minimal and dubious: the shoe will never release part of its body. The freedom to write is marked by the irony of captivity in the basic dimension of our existence.

To some degree we are speaking of perfect literature, the kind that

encloses itself in the very act of writing. It is something like a multi-sided crystal holding every sort of person. Small wonder that many people have identified with Kafka so much, and German Jews in particular, from the "post-assimilation" generation. For them the work was something they recognized, and so the quarrel over Kafka (such as for instance Benjamin and Scholem with Max Brod) was not strictly a quarrel about this or that interpretation of an important writer, but a real question of life or death.

I understand that you're speaking of a generation that was to a large extent extreme. I mean, who still saw themselves as heirs to a tradition, and yet were entirely in the space of the disenchanted and secularized world.

Yes, that's exactly whom I'm talking about. Beyond the basic social dimension, post-assimilation also has its intellectual aspect. This was a generation that discovered that, on the one hand, their parents were incapable of passing anything down to them, and on the other, they were still bound to tradition, they could not become free citizens of Europe. They couldn't, or perhaps didn't want to. These two matters are quite strongly linked.

Weren't many Messianic projects situated at the start in this "bind"?

Oh, certainly. The situation I'm referring to inclines people to very many choices. These can be revolutionary choices. I'm thinking of a figure such as Ernst Bloch, but also Walter Benjamin; although – obviously – he displayed this cession to the revolution in a more ambiguous way and certainly to a lesser degree. Scholem as well, ultimately, who gestured toward restoration, toward the Zionist movement. He did not of course identify Zionism with Messianism or link it to salvation, but he did tie it to a vision of spiritual and cultural transformation.

A myth of a new beginning?

I'd put it differently. When considering Shmuel Josef Agnon's writing, Scholem said that his work was a "revision of Kafka's *Trial*." So it's not about a total breaking of ties with the world of exile, about the triumph of a certain phase of life or leaving behind certain experiences for good. It's more about an appeal in a trial, about its revision, in which you have to consider arguments differently and expand the field of interpretation. With Scholem this question was linked with two things, perhaps. The first was the restoration of the Hebrew language. Agnon was an important author for

him above all because he wrote in Hebrew, and not in German or some other language. Secondly, however, in terms of content, with Agnon the bitterness of loss – which is so clearly present in Kafka – was placed in the sphere of the Jewish world. This world is thus marked by doubt, even despair, yet we do not carry on in total paralysis, we wander about in a space that is diversified and cracking apart. And maybe this is what Scholem had in mind when he spoke of this revision. Another essential point for him was that we remain in the sphere of literature. He thought that there was no going back to the old forms of revelation, to any kind of orthodoxy. This might have been why he counted on Agnon or Benjamin being figures from whom a new sort of tradition would emerge, a new sort of reading, new forms of Cabala, which would unfold in the strange spaces of literature or literary criticism.

Let's return for a moment to "Before the Law" from *The Trial*, which you already mentioned. The situation is that Joseph K. finds himself in front of the gate of the Law. He wants to enter, but he can't, as he is informed by the guard. This same guard also tells him that he's missed his chance to enter the Law though the entrance was destined only for him. Can we ask about the essence of the Law, about what it is? It would seem we don't know how to name it, because it evades our language in a fundamental way. Jacques Derrida wrote in this spirit, interpreting this fragment thus: "Postponement does not undergo this or that experience, access to pleasure or a great good, to possession or penetration into something or someone. The entrance to the Law is infinitely postponed, until the moment of death – and it is the law that dictates this delay (...) **We are thus dealing with a situation which has nothing in common with a trial, verdict or ruling – and this is even more terrifying. There exists a law, a law which isn't there, and yet exists."**

The most essential thing seems to me the question of delay, deferral. Kafka's project might be presented as writing on deferral, writing that simultaneously is and is not fidelity to the law. On the one hand the writer plays against the law, because he delays and diffuses it, and on the other, it only robs his energy to move on. In this sense the law both is and is not a language. I mean, it gives movement to language, but this same movement is also aimed against it. We have to recall that every deferral has its limits. In the novel, the trial gradually heads toward the verdict. But I also don't know if anything more was promised us (laughs). I don't know if Kafka was counting on anything more. In a certain important letter to Scholem, Benjamin writes that when Kafka was already sure of his essential failure, everything else went smoothly. It's thanks to this standpoint that

you can negotiate the right to write. The consciousness of fundamental failure is the price you pay for success in writing.

Walter Benjamin has cropped up more than once in this conversation, himself another extremely important figure for an understanding of the fate of modern Jewish thought, and an extraordinary philosopher and literary critic. What strikes the reader of a number of his texts is a very close connection between language and the law. I have in mind for example his early sketch entitled *On Language in General and the Language of Man*.

Benjamin's work also features the notion of bestowing language that we mentioned in the context of "summoning by name." God breathes man's soul into him, and with that breath come language and rational thought. As Benjamin clearly suggests in another text, namely the first version of the foreword to a book about the Baroque (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*/*The Sources of German Mourning Dramas*), this is about revelation, the revelation given to Adam. The text you're asking about, at any rate, is in two parts – and this seems significant. The first is scholastic, like a treatise, where an autonomous thought builds a system and holds sway, and the second is where interpretation unfolds. This is a significant division, as Benjamin shows the transition from abstract thought to practice: commentaries on revelation.

This essay shows two realities: the world of paradise and the world after the Fall. In the world of paradise people are called to name things, but God grants them a very narrow field to work in; the goal is to complete the work of creation. After the Fall, however, the circumstances of revelation change entirely, as does man's task on Earth. After the Fall, revelation undergoes a dispersion. It is not a parcel of information, nor is it situated in the law – and certainly no longer in the ritual law – as Franz Rosenzweig tried to demonstrate at around this time. For him, this ritual gesture is a way of satisfying what cannot be spoken. To Kafka and Scholem's dilemma, he would have said: you can't fulfil the law, because it can't be articulated, but you can fulfil it through works. It is in this same spirit precisely that Abraham Joshua Heschel was later to say: the response to the summons, to the revelation, is a gesture that gives our existence meaning.

For Benjamin, however, this concentrated space of the ritual gesture doesn't exist, and revelation is scattered all about the domain of language. Consequently, he could find translating from French to German a Messianic task – in his foreword to his translations of Baudelaire, he wrote that the translator is a Messianic figure. And this Messianic task involves retrieving the spark of revelation. Unlike what came before, we cannot complete

creation through our use of language in the world after the Fall. Now we tinker with certain closed linguistic creations, certain texts, and we have to break them apart a bit to gain a spark of pure speech. Thus, every Messianic language act is also a violent act. In his extraordinary essay on Karl Kraus, Benjamin speaks of the practice of quotation, and introduces a premise whereby a quotation is summoning a word by name, tearing it from its context, and simultaneously an act of justice. Quoting words from the newspaper, Kraus accuses journalists of oppressing the language, laments the fall of speech, and extracts a pure spark. From this point of view, our linguistic task is an act of justice against the immanent law. Except that in this case, the law isn't understood as revelation, but as a certain closed, mythical structure. The Messianic task is thus to stand against this immanence, against the law in the name of justice, in order to regain these sparks of revelation. And to remember that if it weren't for the revelation, all gestures to regain its traces would be utterly devoid of any meaning – let alone Messianic.

If I understand correctly, Benjamin appears here as an extreme nominalist, trying to defend a radical singularity of existence at all costs. A powerful, almost irrefutably concrete individuality follows a name.

Yes. This is the aim of all the Messianic figures who appear in his work, i.e. the aforementioned translator; the critic (such as Karl Kraus, but the literary critic as well); the philosopher involved in the world of phenomena; the historian who strokes history by the hair to achieve what Benjamin called a dialectic image, or a flash of meaning. This dialectic image – a true, fleeting image of history as a legacy of wrongs, as opposed to the image defined by the victors – is another definition of the name. And so the name is truly sought in the entire field of language.

Benjamin appears as someone profoundly divided, yet very conscious of his intentions. The former is supported by his extraordinary curiosity and capacity to absorb: he watches and reads almost everything that appears at the time, in the first half of the 20th century in Europe, he is interested in new media, theater etc. His political interests are not as straightforward as they might seem at first glance. On the one hand there's his friendship with Brecht, and on the other his letters to Carl Schmitt, and his relationship with Gershom Scholem, of course. And yet in all of these somewhat insane accomplishments we see a certain fascinating stability, and this is the courageous stability of this Messianic undertaking, which is utterly apparent in even his least complete works, such as *The Passages Project*.

Let's come back for a moment to the question of language. In *The Task of the Translator* Benjamin speaks of the simultaneous necessity and impossibility of translation. Translation is thus in essence a Messianic task. How, for example, does this relate to the principle of quotation you mentioned earlier, which aims to make the world present in language?

You have to bear in mind that this is a fairly early text. You can even see a certain mildness in it, grounded in the world of culture, which is to some degree stable. In *The Passages Project,* on the other hand, a sense of the world having fallen grows deeper, whereas in *The Task of the Translator* this sense is only marked by the shattering of pure speech into a multiplicity of languages. This fall allows him to show, obviously, the work of the translator as moving toward a Messianic justice. But in this text the act of justice is highly metaphorical – it concerns the pure language trapped in a foreign one, and takes place in the domain of a stabilized culture treated rather idealistically. An aspect of pure language – reflected in the mirror of our language – emerges in the act of translation; the very essence of the language. In *The Passages Project,* however, the act of messianic justice means something much more literal. This is justice toward the spoiled hopes of generations past, those who fruitlessly awaited the coming of the Messiah. The historian gives them justice, helping their real image shine. This is not entirely unrelated to the process of quotation you asked about. *The Passages Project* is a great tome of quotations. Except that this is not longer just about tearing words from their contexts, but about the quote as a way of shattering and reshuffling a knowledge of the past that is too superficial, a knowledge summed up for us by the victors. This kind of reshuffling was also to reveal dreams and hopes, as well as their failure. In this sense he is also quoting here in the name of justice.

Apart from this aspect of justice, the powerful stigma of materialism is visible in the monumental *Passages Project*. The idealistic and stable vision of culture is discarded here, and we only have access to the experience of alienation. The modern world falls apart into isolated fragments, or even the remains of pre-existing symbols, orders, but also: the stable meanings of word-defined functions of things. This is clearly visible in the fascinating descriptions of objects and particular spaces.

These two aspects are obviously connected. Nothing is innocent in a culture of alienation. Every cultural document is also a document of barbarity, every sign requires its distortion. This is where the aggression

comes from in Benjamin, the Messianic impatience marked with an apocalyptic element. This is even incredible in the construction of the *Passages Project*. Almost everywhere we see this special kind of anger, a revolutionary's anger no doubt, which is dialectically taut with a fascination for details and patient work on an enormous whole. This later period of Benjamin's work, which includes the unfinished, or perhaps – as Scholem says – unfinishable *Passages Project*, seems to be nonetheless the most interesting, precisely because of this materialist impulse. Though I tend to emphasize his theological threads, I think that he is most faithful to his Messianism based on the idea of the Fall of the world when he's literally drowning in the material world.

You mentioned Agnon in the context of Scholem's Zionist ideas. I'd like to ask you to give an outline of this writer as we end our talk, as he has become so important for understanding modern Jewish spirituality. He was a Jew from Eastern Galicia, he won the Nobel Prize in 1966, and he's also considered a classic of Hebrew literature. Thus far Polish-speakers only have access to a selection of his short stories.

He came, specifically, from Buczacz. Later, in the Second Aliyah, before World War I, he went to Palestine, and then to Germany, where he sat out the war and lived for some time. In the 20s he returned to Palestine, and a few years later visited Buczacz. After that he returned to Palestine for good. He was a religious Jew, and his Orthodoxy became stronger after the Holocaust. The Holocaust had a major impact on him, but you'd have to say that his most important book, *Only Yesterday*, is from 1944 (and published a year later), when the writer perhaps still had no idea what had happened. His other very important novel is *Guest for the Night*, written in 1939 after his visit to Buczacz. These two novels are complementary in some sense. But before we get to the books, a few more words about the writer himself.

His real name was Czaczkes, but Agnon was the pseudonym he took from the title of his first short story, *Agunot*. This term appears incessantly in his later work, including those two great works, and becomes a clear existential metaphor. "Aguna" (*agunot* is the plural form) is, according to the law, a Jewish woman whose husband hasn't given her a letter of divorce, and has no credible witnesses to confirm his death. As a result, the woman remains attached to her husband and can do nothing. It would seem that this situation of "binding" that we mentioned in Kafka's case has been described here through a metaphor which certainly describes the fate of the contemporary Jews. They have become brides abandoned by their husband – God. God retreated without giving the Jews a divorce letter, and they carry on, paralyzed and terrified by the nothingness of revelation.

In *Guest for the Night* the autobiographical thread is essential. The protagonist, much like Agnon, arrives after some years in Szybusz, his hometown (which is a barely disguised Buczacz). All that's left are the ruins of his childhood world, but something keeps him there, and so he stays not for one night, but for nearly a full year. The old Jewish world has almost entirely fallen apart, but his fatherland remains, and Palestine, where the narrator went, did not give him what he was searching for.

But I think his later novel, *Only Yesterday*, is even more interesting; it, too, meditates on the impossibility of finding a place to be, vacillating between the Diaspora and Palestine. It is the story of a pious simpleton, Icchak Kummer (the surname is significant – it means "arrival"), who comes – much like Agnon – to Palestine in the Second Aliyah, in order to – as a crypto-quoted Zionist song claims – "rebuild the country and be rebuilt by it." In broadest terms, we have here a great metaphor for roaming and exile – Galicia is home, but simultaneously an exile, Palestine is an exile, but simultaneously home, an undefined center point from years past and perhaps a center point in the future. Another opposition is the secular Jaffa and the deeply religious Jerusalem. Agnon describes the tension between pioneers building Tel Aviv, and the Jews of the old kind, who have been living in Jerusalem for years, shut up in their own, peculiar world: Orthodox, superstitious, saturated with practical Cabala. Agnon is incredibly skillful in weighing his irony with regard to these two realities, because he speaks the languages of the people who live in them. Neither is better than the other, neither is either entirely hopeless. The main protagonist roams between these two worlds and nowhere finds rest, he takes up various occupations – and in the end, instead of working on the land, he finds work repainting old homes.

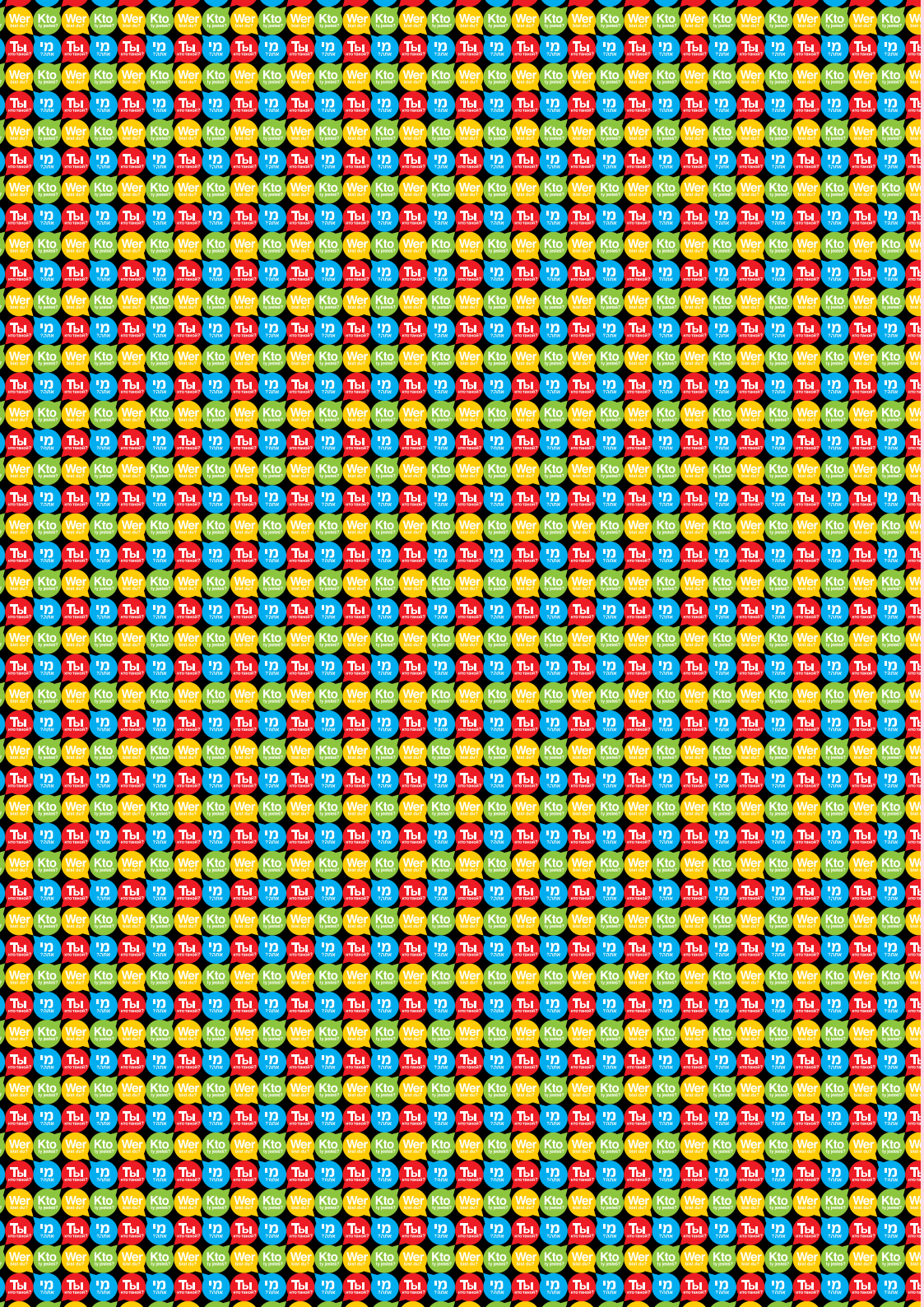
There's a fascinating moment where Kummer spends some time in Palestine, first in secular Jaffa, then later in orthodox Jerusalem, and finally comes to the Wailing Wall for the first time. The chapter in which this happens carries the openly symbolic title *Cracked Plates*, making reference to the Cabalistic vision of the cracking plates from which our fallen world is born. Agnon stresses the fact that at the center of the Jewish world is a destroyed temple, and its shards in the form of the Wailing Wall; that the center is a ruin. But the plates are also the terribly scarred bodies of the beggars who wait there for handouts. The motif of the partial body as a metaphor for exile evidently fascinated Agnon, because it is also present in *Guest for the Night*: here we have a man with a wooden leg, a man without a nose and a man with a rubber arm. One of the characters suggests that such will be the appearance of future generations.

But the most incredible fragment in the novel is the moment when a dog approaches Kummer, who is bored with his painting, and the protagonist

unexpectedly paints the words "mad dog" on its body. This situation resounds with various meanings: that of the golem, or the idea of animation through the written word, but also what we spoke of earlier, the motif of bestowing language. From then on the narrative splits in two. Part of the novel is written from Kummer's perspective, and part from the dog's – another legible metaphor for exile – as he starts mournfully wandering through Jerusalem. But this is a specific kind of exile, which Agnon calls Jacob's exile, because it occurs within the Jewish world. This is an exile whose upshot is that there is no more coherent community and all are set against one another. The dog goes on bizarre digressions, neither prophetic nor animalistic, sometimes it seems we are dealing with a radical parody of scholarly Talmudic deductions. At the novel's conclusion the metaphor is brought to its end and made literal – the "mad dog" finally goes truly mad and bites Kummer. Poor Icchak thus experiences a tragedy, but Agnon leaves us uncertain as to how we are supposed to understand everything. Kummer can find his place neither with the secular nor the religious, and finally dies, but everything ends in a naively optimistic tone: others are building a new country. I would not ignore this optimism, but it does make the tragedy of this individual failure even more powerful.

All said, it seems that Agnon – at least in this novel – wants to persevere in the rupture of the world: into secular and religious, into fatherland and exile, and old and new realities, as if it were in this rupture that he found the Jewish world's right to exist. On the one hand this is a disintegration, but on the other, perhaps, it is a dynamic balance and tension that yields new meanings, new commentaries to the nothingness of revelation. Could an honest revision of Kafka's trial be any different?





Heiner Müller

OJCIEC

tłumaczenie: Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera

Martwy ojciec to byłby może
Lepszy ojciec. Najlepszy jest
Ojciec w postaci martwego płodu.
Znów nowa trawa zarasta granicę.
Wciąż i wciąż wyrywać trzeba
Trawę co granicę zarasta.

1
31 stycznia 1933 roku o czwartej nad ranem wyrwano ze snu i aresztowano mojego ojca, działacza Socjaldemokratycznej Partii Niemiec. Obudziłem się wtedy, czerń nieba za oknem, jakieś głosy i kroki. W pokoju obok ktoś zrzucał książki na podłogę. Słyszałem głos ojca, bardziej donośny niż inne. Wstałem z łóżka i podszedłem do drzwi. Przez szparę między nimi a futryną zobaczyłem, jak jakiś mężczyzna bije ojca w twarz. Leżałem w łóżku, trzęsąc się z zimna, przykryty kołdrą po samą szyję, kiedy otworzyły się drzwi do mojego pokoju. Stał w nich ojciec, za nim obcy mężczyźni, wysocy, w brunatnych mundurach. Było ich trzech. Jeden przytrzymywał ręką drzwi. Ojciec miał światło za plecami i nie widziałem jego twarzy. Słyszałem, jak cicho wypowiada moje imię. Nie zareagowałem, tylko leżałem bez ruchu. Wtedy ojciec powiedział: Śpi. Drzwi się zamknęły. Słyszałem, jak go wyprowadzali, a potem drobne kroki mojej matki, która wróciła sama.

2
Moi przyjaciele, synowie urzędnika niższej rangi, powiedzieli mi po aresztowaniu ojca, że nie możemy się nadal razem bawić. Było rano, śnieg leżał na poboczach ulic, wiał zimy wiatr. Moi przyjaciele siedzieli na drewnianych klocach na podwórku przed szopą na narzędzia. Bawili się ołowianymi żołnierzykami. Jeszcze nie otworzyłem drzwi, a już słyszałem, jak naśladują odgłosy armatnich wystrzałów. Kiedy wszedłem, nagle zamilkli, patrząc jeden na drugiego. Potem znów zaczęli się bawić. Ustawili naprzeciw siebie szeregi ołowianych żołnierzyków i kolejno markowali odgłosy walki po obu stronach frontu. Imitowali huk armatnich wystrzałów. Mówili do siebie per panie generale i tryumfalnie wykrzykiwali po każdym strzale liczbę zabitych. Żołnierze padali jak muchy. Pokonany miał oddać zwycięzcy deser. Jednemu z generałów zabrakło żołnierzy, cała armia została doszczętnie rozbita. Tym samym ten drugi zwyciężył. Polegli – tak przyjaciele, jak wrogowie – oraz zwycięzcy wylądowali w kartonowym pudle. Generałowie wstali. Pora na śniadanie, powiedział wygrany. I dorzucił mimochodem, że nie pójdę z nimi, bo nie mogą się ze mną bawić, skoro mój ojciec to przestępca. Wiedziałem od matki, kim są przestępcy. Wiedziałem też, że lepiej o nich nie mówić. Nic więc nie powiedziałem przyjaciołom. Dowiedzieli się sami, zabijając i umierając dwanaście lat później,

posłani w ogień przez wielkich generałów, pod obstrzałem niezliczonych rzeczywistych armat, w przerażających bitwach ostatnich miesięcy drugiej wojny światowej.

3
Rok po aresztowaniu ojca pozwolono matce odwiedzić go w obozie. Pojechaliśmy jakimś bocznym torem aż do ostatniej stacji. Droga pod górę wiła się zakosami, mijając tartak pachnący świeżym drewnem. Po łagodnie spadającym zboczu droga prowadziła do obozu. Wokół rozciągały się leżące odłogiem pola. Czekaliśmy przed wielką żelazną bramą, aż przyprowadzą ojca. Przez siatkę bramy widziałem, jak zbliża się obozową drogą, posypaną żużlem. Im był bliżej nas, tym wolniej szedł. Jego obozowe ubranie było zbyt obszerne, więc wyglądał jakoś niepozornie. Brama pozostała zamknięta. Nie mógł się z nami przywitać, oczka drucianej siatki okazały się zbyt małe, by podać przez nie rękę. Musiałem podejść do bramy bardzo blisko, żeby zobaczyć jego całą wymizerowaną twarz. Był bardzo blady. Nie pamiętam, o czym rozmawialiśmy. Za plecami ojca stał uzbrojony wartownik z okrągłą czerwoną twarzą.

Bardzo bym chciał żeby mój ojciec był rekinem
Który na strzępy rozszarpał czterdziestu wielorybników
(I ja bym się wtedy nauczył pływać w ich krwi)
Moja matka błękitny wieloryb moje imię Lautréamont
Zmarł w Paryżu 1871 nikomu nieznany

4
Moja matka jako jego żona nie mogła znaleźć pracy. Zgodziła się na propozycję fabrykanta, który do 1932 roku był w Partii Socjaldemokratycznej. Mogłem jeść obiady przy jego stole. Każdego dnia w południe opierałem się o żelazną bramę domu dobroczyńcy i wchodziłem po szerokich schodach na pierwsze piętro, ociągając się, naciskałem biały guzik dzwonka, dziewczyna w białym fartuszku wprowadzała mnie do jadalni i sadzała przy wielkim stole przed żoną fabrykanta, pod obrazem z jeleniem osaczonym przez ścigające go gończe psy. W cieniu potężnych postaci gospodarzy jadłem obiad, nie podnosząc wzroku. Zachowywali się bardzo przyjaźnie, pytali o ojca, obdarowywali mnie słodyczami i pozwalali pogłaskać psa – grubego i śmierdzącego. Tylko raz w czasie mojej wizyty przyszli goście i musiałem jeść w kuchni. Kiedy po raz ostatni opierałem się o żelazną bramę, aż się otworzyła, skrzypiąc w zawiasach, padał deszcz. Słyszałem jego odgłos, wchodząc po kamiennych schodach. Fabrykanta nie było za stołem. Pojechał na polowanie. Podano ziemniaczane knedle z wołowiną i chrzanem. Kiedy jadłem, słyszałem padający deszcz. Ostatni kawałek knedla spadł

mi w dwóch częściach z widelca na dywan. Żona fabrykanta to zauważyła i popatrzyła na mnie. W tym samym momencie dobiegł mnie z ulicy odgłos nadjeżdżającego samochodu, potem zgrzyt hamulców i krzyk przed domem. Widziałem, jak ona podeszła do okna i wypadła z pokoju. Ja też podbiegłem do okna. Fabrykant stał na ulicy obok auta, którym właśnie przejechał kobietę. Kiedy wyszedłem z jadalni na korytarz, dwaj robotnicy wnieśli ją i położyli na podłodze; widziałem jej twarz, kąciki skrzywionych ust, z których płynęła krew. Wtedy wszedł inny robotnik z upolowaną zwierzyną, położył na podłodze zabite zające i kuropatwy, wystarczająco daleko od poszkodowanej. Chrzan podszedł mi do gardła. Na kamiennych schodach zostały ślady krwi. Zwymiotowałem, nim doszedłem do żelaznej bramy domu.

5
Ojca wypuszczono na wolność, stawiając warunek, że nigdy nie wróci do miejsca swego zamieszkania. Była zima 1934 roku. Czekaliśmy na niego przed wsią, oddaloną o dwie godziny od naszego miasteczka, na otwartej drodze pokrytej śniegiem. Matka trzymała pod pachą zawiniątko – jego płaszcz. Przyszedł, pocałował mnie i matkę, włożył płaszcz i wrócił tą samą drogą przez śnieg, zgarbiony jakby pod ciężarem płaszcza. Staliśmy na drodze i patrzyliśmy w jego ślad. W zimnym powietrzu widać było na dużą odległość. Miałem pięć lat.

6
Ojciec był bezrobotny, więc matka znów musiała pracować jako szwaczka. Fabryka leżała dwie godziny od miasteczka, gdzie mieszkaliśmy w pokoju z poddaszem. Dom należał do rodziców ojca. Kiedyś matka wzięła mnie ze sobą do miasta, do banku. W okienku zapłaciła trzy marki. Urzędnik uśmiechnął się do mnie i powiedział, że teraz jestem bogaczem. Potem dał matce książeczkę oszczędnościową. Pokazała mi moje imię na pierwszej stronie. Wracając widziałem, jak jakiś mężczyzna obok nas wkładał do kieszeni kurtki gruby plik banknotów. Babcia stała w kuchni przy piecu, kiedy pokazałem jej książeczkę oszczędnościową. Przeczytała sumę i zaśmiała się. Trzy marki, powiedziała i wrzuciła duży kawałek masła na patelnię. Postawiła patelnię na ogniu. Tak, powiedziałem i obserwowałem, jak masło się roztapia. Odkroiła drugi, mniejszy kawałek i wrzuciła na patelnię. Skoro ojciec był przeciwko Hitlerowi, musiałem jeść margarynę. Wyjęła kartofle z garnka, pokroiła w plasterki i wrzuciła na skwierczący tłuszcz. Na książeczkę, którą trzymałem w ręku, spadła kropla. Powiedziała, że nie ma zamiaru jeść margaryny: Hitler daje nam masło. Miała pięciu synów. Trzej najmłodsi polegli nad Wołgą, w wojnie Hitlera o olej i pszenicę. Byłem przy tym, kiedy dostała pierwsze zawiadomienie o śmierci. Słyszałem, jak rozpacza.

7
Kiedy Hitler rozkazał budować autostrady, w szkole zadali nam wypracowanie o tym wielkim projekcie. Dla najlepszych przewidziano nagrody. Powiedziałem to ojcu, kiedy przyszedłem ze szkoły. Powiedział: Nie musisz walczyć o nagrodę. A dwie godziny później jednak: Musisz się postarać. Stał przy kuchence, wbił jajko na patelnię, a potem, z wahaniem, drugie i w końcu, po długim namyśle z jajkiem w ręku, trzecie. To da się zjeść, powiedział. Kiedy jedliśmy, ojciec powiedział: Musisz napisać, że się cieszysz, że Hitler buduje autostrady. Wtedy także mój ojciec, który tak długo był bezrobotny, na pewno dostanie pracę. Tak musisz napisać. Po posiłku pomógł mi napisać wypracowanie. Potem poszedłem się bawić.

8
Trzynaście lat później, kiedy mieszkaliśmy w mieście powiatowym w Meklemburgii, siedziała przy naszym stole pewna baronowa, wdowa po generale straconym w efekcie nieudanego zamachu na Adolfa Hitlera 20 lipca 1944 roku. Prosiła wtedy ojca, aktywistę nowo założonej Partii Socjaldemokratycznej, o pomoc przeciwko reformie rolnej. Obiecał, że jej pomoże.

9
W 1951 roku przez Plac Poczdamski w Berlinie ojciec przeszedł do sektora amerykańskiego, uwalniając się od walki klas. Matka towarzyszyła mu do Berlina, ja zostałem sam w domu. Siedziałem pod regałem z książkami i czytałem poezję. Na dworze padał deszcz, czytając, słyszałem, jak pada. Odłożyłem tom poezji, założyłem marynarkę i płaszcz, zamknąłem mieszkanie i w deszczu dotarłem na drugi koniec miasta. Znalazłem tam hotel z salą taneczną. Już z daleka słyszałem hałas. Kiedy stanąłem w drzwiach do sali tanecznej, właśnie ogłoszono przerwę. Poszedłem więc do restauracji. Przy jednym z mniejszych stołów siedziała samotnie kobieta i piła piwo. Usiadłem obok niej i zamówiłem wódkę. Piliśmy. Po czwartej wódce dotknąłem jej piersi i powiedziałem, że ma piękne włosy. Roześmiała się, więc zamówiłem kolejną wódkę. Obok, w sali tanecznej, znów zabrzmiała muzyka, huczała perkusja, buczał saksofon, płakały skrzypce. Przycisnąłem zęby i wargi do ust kobiety. Potem zapłaciłem rachunek. Kiedy wyszliśmy na ulicę, deszcz już nie padał. Na niebie widniał jasny księżyc i świecił zimnym światłem. Szliśmy, nic nie mówiąc. Z uśmiechem przyklejonym do twarzy kobieta bez większych ceregieli rozebrała się przy małżeńskim łożu w sypialni moich rodziców. Kiedy skończyliśmy, dałem jej papierosa, a może czekoladę. Na zadane bardziej z grzeczności pytanie: kiedy się zobaczymy? odpowiedziała: kiedy tylko chcesz i prawie mi się ukłoniła, czy raczej miejscu, gdzie zdawała się widzieć mojego ojca. On

odnalazł wreszcie spokój, wiele lat później, w małym miasteczku w Badenii, wypłacając renty mordercom robotników i wdowom po mordercach robotników.

10

Ostatni raz widziałem go w izolatce szpitala w Charlottenburgu. Pojechałem kolejką miejską do Charlottenburga, przeszedłem w dół szeroką ulicą, obok ruin i sterczących pni ściętych drzew, potem zaprowadzono mnie długim, jasnym korytarzem przed szklane drzwi izolatki. Ktoś zadzwonił. Za szybą pokazała się pielęgniarka, milcząco skinęła głową, kiedy zapytałem o ojca, przeszła spokojnie przez długi korytarz i zniknęła w jednym z ostatnich pokoi. Potem przyszedł ojciec. Wydawał się tak niepozorny w pasiastej, za dużej pidżamie. Jego pantofle klapały po kamiennych płytkach. Staliśmy, szyba między nami, i patrzyliśmy na siebie. Miał wychudłą, bladą twarz. Musieliśmy rozmawiać podniesionymi głosami. Szarpnął za klamkę drzwi zamkniętych na zamek i zawołał siostrę. Przyszła, pokręciła odmownie głową i poszła. Zwiesił ramiona, patrzył na mnie przez szybę i milczał. Słyszałem, jak w jednej z sal szpitala krzyczało dziecko. Kiedy odchodziłem, widziałem, jak stał za szybą i machał na pożegnanie. W świetle padającym przez wielkie okno na końcu korytarza wyglądał staro. Kolejka jechała szybko, mijając ruiny i place budowy. Na zewnątrz było stalowoszare światło październikowego dnia.

Heiner Müller, *Der Vater*, [w:] idem, *Werke 2, Prosa*, s. 79-86.
(c) Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1999.
Tekst publikowany dzięki uprzejmości wydawnictwa Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main.

Heiner Müller

THE FATHER

edited and translated by Carl Weber

A dead father would perhaps
Have been a better father. Best
Is a stillborn father.
Always anew grass grows over the border.
The grass must be torn up
Again and again as it grows over the border.

1
In 1933, January 31 at 4 a.m., my father, a functionary of the Social-Democratic Party of Germany, was arrested from his bed. I woke up, the sky outside the window black, noise of voices and footsteps. In the next room, books were thrown to the floor. I heard my father's voice, higher than the other voices. I climbed out of bed and went to the door. Through a crack I saw how a man was hitting my father in the face. Freezing, the cover pulled up to the chin, I lay in bed when the door to my room opened. My father stood in the door, behind him the strangers, big, in brown uniforms. There were three of them. One held the door open with his hand. The light was in my father's back, I couldn't see his face. I heard him softly call my name. I didn't answer and lay very still. Then my father said: He's asleep. The door was closed. I heard how they led him away, then the short step of my mother who came back alone.

2
My friends, sons of a low-ranking official, explained to me after my father's arrest that they weren't allowed to play with me anymore. It was on a morning, snow was lying in the roadside ditches, there was a cold wind. I found my friends inside the tool shed in the backyard, sitting on wood blocks. They played with tin soldiers. Outside the door I had heard how they imitated the roar of cannons. When I entered they became silent and looked at each other. Then they continued playing. They placed the tin soldiers in battle arrays facing each other and took turns rolling marbles toward the enemy front. While doing so, they imitated the roar of cannon. They addressed each other as Herr General and called out triumphantly the casualties after each charge. The soldiers died like flies. The war was fought for a pudding. Eventually, one of the generals had no soldiers left, all his army was flat on the floor. This decided the contest. The soldiers killed in action, friend and foe pell mell, were thrown into the cardboard box, along with the one survivor. The generals got up. They would have breakfast now, said the winner and, passing me, he added that I couldn't come along, they weren't allowed to play with me anymore, my father being a criminal. My mother had told me who the criminals were. But also, that it wasn't good to name them. So I didn't tell my friends. They learned twelve

years later, sent into the fire by great generals, under the roar of countless real cannons during the terrible last battles of World War II, killing and being killed.

3
One year after my father's arrest, my mother received permission to visit him in the camp. We took a narrow gauge railway to its last station. The road climbed uphill in curves, it passed a sawmill with the smell of freshly cut timber. On the flat top of the mountain the path to the camp branched off. The fields alongside the path were fallow. Then we stood in front of the wide gate with its meshed wire until they brought my father. Looking through the wire mesh, I saw him approaching on the camp road covered with gravel. The closer he came the slower he walked. The convict's garb was too large for him, consequently he looked very small. The gate wasn't opened. He couldn't touch our hands through the narrow wire mesh. I had to step very close to the gate to see his thin face completely. He was very pale. I can't remember what he said. Behind my father stood the armed guard with a round, rosy face.

I wished my father were a shark
Who tore to pieces forty whalers
(And in their blood I'd learned to swim)
My mother a blue whale my name Lautréamont
Died in Paris 1871 unknown

4
Because she was a woman, my mother didn't get work. She accepted the offer of a manufacturer who had been a member of the Social Democratic Party until 1932. I was allowed to share lunch at his table. So every noon I pushed my weight against the iron gate in front of my benefactor's house, walked up the wide stone stairs to the first floor, pressed with some hesitation the white bell button, was led by a maid in a white apron to the dining room and placed by the manufacturer's wife at the large table, beneath a painting that depicted a collapsing stag and the dogs which were falling upon him. Surrounded by the solid figures of my hosts, I ate without looking up. They were kind to me, asked about my father, presented me with sweets, and permitted me to stroke their dog: he was fat and stank. Only once I had to eat in the kitchen when guests who resented my presence were coming. When I pushed my weight for the last time against the iron gate until it gave way with creaking hinges, it was raining. I heard the rain coming down as I climbed the stone stairs. The husband wasn't sitting at the table. He had gone hunting. They served potato dumplings with boiled

beef and horseradish. While I was eating I heard the rain. The last piece of the potato dumplings fell in two halves off my fork on the carpet. The wife noticed it and looked at me. In the same moment I heard the noise of a car on the street, then, in front of the house, braking and a scream. I saw how the wife went to the window and rushed from the room. I ran to the window. In the street, next to his car, stood the manufacturer in front of the woman he had run over. As I stepped from the room into the hall, two workers carried her in and laid her on the floor; I could see her face, the distorted mouth, the blood running from it. Then another worker entered with the hunter's booty, hares and partidges, which he also laid on the floor with enough distance from the bleeding woman. I noticed how the horseradish was coming up from my stomach. There was blood on the stone stairs. I hadn't even reached the iron gate when I threw up.

5
My father was released with the stipulation never to show himself again in his home county. That was in winter 1934. A two hour walk outside our village, we waited for him on the open road that was covered with snow. My mother carried a bundle under her arm, his overcoat. He came, kissed me and my mother, put on the overcoat and walked the road back through the snow, hunched as if the coat were too heavy for him. We stood on the road and looked at his back. One could see very far in the cold air. I was five years old.

6
Since my father was without employment, my mother worked again as a seamstress. The factory was two walking hours away from the village where we had a room and an attic. The house belonged to my father's parents. Once, my mother took me along into town, to the savings bank. At a window she paid three marks. The man at the window smiled down at me and said now I would be a rich man. Then he gave the savings book to my mother. She showed me my name on the first page. As we left I saw how a man next to us stuffed into his coat pocket a fat wad of banknotes. My grandmother stood at the stove in the kitchen when I showed her the savings book. She read the amount and laughed. Three marks, she said, and threw a big piece of butter into the frying pan. She put the pan on the stove. Yes, I said, and watched the butter melt. She cut off a second, smaller piece of butter and added it. Since my father was against Hitler, I'd have to eat margarine. She took potatoes from a pot, sliced them and dropped them into the sizzling fat. A squirt got into the savings book I held in my hand. She wouldn't eat margarine, she said and: Hitler is giving us butter. She had five sons. The three younger ones were killed at the Volga river, in Hitler's war for oil and wheat. I was present when she received the first death notice. I heard her scream.

7
When Hitler ordered the freeway system to be constructed, compositions about the great project had to be written in German schools. Prizes were offered for the best ones. I told this to my father when I returned from school. He said: You don't need a prize, but two hours later: You should make an effort. He stood at the stove, threw an egg into the pan, then, already with some hesitation, a second one, and finally, after looking at it and holding it in his hand for quite a while, the third one. This will make a good meal, he said. We ate and my father said: You must write you are glad Hitler is building the freeways. Then my father, too, will surely get work again, he who was unemployed for such a long time. You must write that. After our meal, he helped me to write the composition in this manner. Then I went to play.

8
Thirteen years later, we were living in a market town in Mecklenburg, a baroness was sitting at our table, widow of a general who had been executed after the abortive assassination attempt on Hitler, of July 20, 1944, and she implored my father, the functionary of the newly founded Social Democratic Party, to help her against the land reform. He promised help.

9
In 1951, my father crossed Potsdam Square into the American sector of Berlin to dissengage himself from the war of the classes. My mother had accompanied him to Berlin, I was alone in the apartment. I was sitting next to the bookshelf reading poetry. It rained outside, while I was reading I heard the rain. I put the poetry volume down, put on a jacket and overcoat, locked the apartment door and walked through the rain to the other end of town. I discovered a tavern with a dance hall. I heard the noise from afar. When I stood at the door of the dance hall, a break was announced. So I stepped into the bar. At one of the smaller tables a woman was sitting alone, drinking beer. I sat down with her and ordered booze. We drank. After the fourth drink I touched her breast and said she had beautiful hair. Since she smiled obligingly, I ordered more booze. Next door in the dance hall the music started again, the percussion was booming, saxophones bawling, violins squealing. I pressed teeth and lips on the woman's mouth. Then I paid the check. When we stepped into the street, the rain had stopped. The moon stood white in the sky and diffused a cold light. We walked all the way in silence. A rigid smile was on the woman's face while she undressed

without further ado beside the double bed in my parents' bedroom. After intercourse, I gave her cigarettes or chocolate as a present. My merely polite question: When shall we meet again? she answered with: If you please, and nearly bowed to me, or rather to the position she believed my father still to be in. He found his peace years later, in a small town in Badenia where he paid out pensions to murderers of workers and to widows of murderers of workers.

10

I saw him for the last time in the isolation ward of a hospital in Charlottenburg. I took the subway to Charlottenburg, walked down a wide street, passing ruins and tree trunks, was led at the hospital through a long bright hallway to the glass door of the isolation ward. A bell was rung. Behind the glass a nurse appeared, nodded silently when I asked for my father, walked down a long corridor and disappeared in one of the last rooms. Then my father came. He looked small in his striped pajamas which were too large for him. His slippers were dragging on the floor tiles. We stood there, the glass between us, and looked at each other. His thin face was pale. We had to raise our voices when we talked. He rattled at the locked door and called the nurse. She came, shook her head and went again. He let his arm drop, looked at me through the glass, and was silent. I heard a child screaming in one of the sickrooms. When I left, I saw him standing behind the glass door and waving. He looked old in the light that came through the large window at the end of the hallway. The train moved fast, passing rubble and construction sites. Outside was the iron gray light of a day in October.

Heiner Müller's *The Father* is published in „A Heiner Müller Reader", edited and translated by Carl Weber. Published in English in 2001 by Johns Hopkins University Press in the PAJ Publications, New York.
Thanks to PAJ Publications, New York, for the kind permission to publish this text.

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08



© Lukas Beck /Paul > Zsolnay Verlag

Martin Pollack

gość honorowy festiwalu

Der Unbekannte – mein Vater

(Nieznany – mój ojciec)

06/09/2008

16.00

Toya Studios, ul. Łąkowa 29

06/09/2008
16.00

Toya Studios, ul. Łąkowa 29

Martin Pollack – gość honorowy festiwalu

Na inaugurację festiwalu Martin Pollack wygłosi wykład zatytułowany *Der Unbekannte – mein Vater* [Nieznany – mój ojciec]

„Wyjątkowością tej książki jest to, że Martin Pollack na własnym przykładzie rekonstruuje świadomość wielu Austriaków, którzy muszą się z doświadczeniem nazizmu jakoś uporać. W pewnym momencie muszą też dojść do oceny własnej przeszłości. Ta książka pokazuje nam, Polakom, świadomość, której my nie znamy, o której literatura do tej pory milczała" – mówił Andrzej Zawada w 2007 roku podczas wręczania Martinowi Pollackowi „Angelusa", Literackiej Nagrody Europy Środkowej, którą otrzymał za powieść *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu*.

„Czytelnik znajdzie tutaj więcej pytań niż odpowiedzi. Kiedy pisałem *Śmierć…*, musiałem zdystansować się od opisywanych wydarzeń, co nie znaczy, że pisałem ją bez emocji. Ten rozdział nigdy nie będzie dla mnie zamknięty. Będę żył z tą historią całe moje życie. Wiem jednak, że było warto i że musiałem tę książkę napisać. To była swoista powinność – urodziłem się w tej rodzinie, a nie innej i jest to jakaś odpowiedzialność. Chciałem zbadać, jak to się stało, że prawie wszyscy w mojej rodzinie stali się nazistami. To właśnie mnie zainteresowało. (...) Musimy zrozumieć, że to nie byli psychopaci, ale normalni ludzie – i to właśnie jest tak trudno zrozumieć. Posiadający normalne życie człowiek, kochający mąż, ojciec i przyjaciel wychodzi z domu i wydaje rozkazy o deportacji Żydów. Na pojedynczych przykładach chciałem pokazać trochę prawdy o tym, co naprawdę się stało." (Martin Pollack)

08/09/2008
17.00

promocja książek Martina Pollacka. Spotkanie z autorem prowadzi Piotr Olkusz.

Empik Manufaktura Mega, ul. Karskiego 5

Martin Pollack – (ur. 1944 w Bad Hall w Górnej Austrii) tłumacz, eseista, publicysta. Studiował literaturę słowiańską i historię Europy Wschodniej w Wiedniu i Warszawie. Do 1998 roku pracował jako redaktor i korespondent czasopisma „Der Spiegel", obecnie pisze i tłumaczy (przełożył m.in. na niemiecki wszystkie książki Ryszarda Kapuścińskiego). Polskim czytelnikom znane są książki: *Po Galicji. O chasydach, Hucułach, Polakach i Rusinach. Imaginacyjna podróż po Galicji Wschodniej i Bukowinie, czyli wyprawa w świat, którego nie ma* (Olsztyn 2000) oraz *Ojcobójca. Przypadek Filipa Halsmanna* (Wołowiec 2005). Ostatnio opublikował *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu* (Wołowiec 2006).

06/09/2008
4.00 p.m.

Toya Studios, 29 Łąkowa Street

Martin Pollack – Festival Guest of Honor

Martin Pollack will give the lecture inaugurating the festival, entitled *Der Unbekannte – mein Vater* [The Unknown – My Father]

"The exceptional thing about this book is that Martin Pollack is reconstructing the consciousness of many Austrians who have to somehow deal with the experience of Nazism – and by his own example. At some moment they too must come to evaluate their own pasts. This books shows us – the Poles – a consciousness we don't have, and about which literature has thus far been silent," said Andrzej Zawada in 2007, on the occasion of giving Martin Pollack the Angelus Central European Literature Award, which he received for *Death in a Bunker. A Tale of My Father*.

"The reader will find more questions here than answers. When I wrote *Death…*I had to distance myself from the events I was describing, I had to write about them without emotion. I will never close this chapter. I will live with this story for all my life. I do know, however, that this book was worth writing and that I had to do it. It was a kind of duty – I was born into this family and no other, and this is a sort of responsibility. I wanted to find out how it happened that just about everyone in my family became a Nazi. That very much interested me. (...) We have to understand that these were not psychopaths, they were normal people – and this is what's hardest to understand. A person with a normal life, a loving husband, father and friend leaves his house and gives the order for the deportation of Jews. I wanted to show some truth about what had really happened on the basis of a few individual examples." (Martin Pollack)

08/09/2008
5.00 p.m.

Martin Pollack book promotion hosted by Piotr Olkusz.

Empik Manufaktura Mega, 5 Karski Street

Martin Pollack (b. 1944 in Bad Hall, Upper Austria) is a translator, essayist and journalist. He studied Slavic literature and the history of Eastern Europe in Vienna and in Warsaw. He worked as editor and correspondent of "Der Spiegel" up till 1998, and presently writes and translates (he has translated all of Ryszard Kapuściński's books into German, among others). He is known to Polish readers from his books *After Galicia. On the Hassids, Huculs, Poles and Russ. An Imaginary Journey through Eastern Galicia and Bukovina, or: An Expedition to a World that No Longer Exists* (Olsztyn 2000) and *Parricide. The Case of Filip Halsmann* (Wołowiec 2005). He recently published *Death in a Bunker. A Tale of My Father* (Wołowiec 2006).

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08

Alvis Hermanis

OJCOWIE (Väter)

06/09/2008
07/09/2008
18.00

Toya Studios, ul. Łąkowa 29

6 września po spektaklu spotkanie z twórcami prowadzi Beata Guczalska

partner projektu/project partner:

szwajcarska fundacja dla kultury
prohelvetia



© Leonard Zubler

06/09/2008
07/09/2008
18.00

6 września po spektaklu spotkanie z twórcami prowadzi Beata Guczalska

Toya Studios, ul. Łąkowa 29

OJCOWIE (Väter)

tekst i reżyseria:
Alvis Hermanis

scenografia i kostiumy:
Monika Pormale

reżyseria świateł:
Ginster Eheberg

współpraca dramaturgiczna:
Andreas Erdmann

występują:
Gundars Ābolinš, Juris Baratinskis i Oliver Stokowski

premiera:
22 marca 2007, Schauspielhaus Zürich, Halle 2

czas trwania przedstawienia:
2 godz. 50 min, 1 przerwa

„Historia każdego zwykłego człowieka zasługuje na uwagę. Jest większym powodem do wystawienia na scenie niż wszystkie sztuki Szekspira razem wzięte" – mówił Hermanis przy okazji pokazywanych w Polsce *Opowieści łotewskich*. Realność i codzienność pojawia się w jego spektaklach w tonacji tragikomicznej, bezlitośnie obnażona, ale też wzruszająco śmieszna.
Hermanis pokazuje ją w sposób groteskowy, ale nie boi się nostalgii i czułości w przywoływaniu na scenie zwykłych ludzi i banalnych historii. Nie tworzy przy tym teatru dokumentalnego czy teatru z gatunku verbatim, ale z prozy życia czyni w teatrze wyrafinowaną poezję. Spektakle Hermanisa cechuje ciągła potrzeba eksperymentu, zaskakująca elastyczność w sięganiu po różne estetyki, style, konwencje, a także niezwykły zespół aktorski.
Ojcowie to spektakl inspirowany myślą rosyjskiego teatrologa Nikołaja Jewreinowa, który na początku XX wieku wysunął tezę, że zjawisko mimikry – przystosowanie ochronne występujące u bezbronnych zwierząt, polegające na upodabnianiu się do otoczenia bądź do zwierząt zdolnych się bronić – stanowi pierwotny ludzki instynkt. Mimikra bowiem pozwala dzieciom przystosować się do rzeczywistości i budować własną osobowość.
W przedstawieniu Hermanisa trzech aktorów – Rosjanin, Niemiec i Łotysz – wciela się we własnych ojców po to, by zbadać relacje między instynktem i teatrem, życiem i sztuką, mimikrą i jej zaprzeczeniem. Poprzez dokumentalną formę teatralną próbują skonfrontować się z historią własnej rodziny i zrozumieć swoich ojców: oskarżyć ich bądź utożsamić się z nimi. Hermanis powiedział przy okazji tego spektaklu: „Sam mam dwóch synów, a mój ojciec wciąż żyje i myślę, że związek ojca i syna stanowi jedno z najbardziej tajemniczych zjawisk na świecie".

Alvis Hermanis – (ur. 1965) łotewski reżyser i aktor. Od dziesięciu lat prowadzi Teatr Nowy w Rydze (Jaunais Rīgas Teātris). Reżyseruje zarówno na Łotwie, jak i za granicą – w Estonii, na Litwie, w Niemczech, ostatnio również w Szwajcarii, a jego spektakle zapraszane są na najważniejsze festiwale. Jest laureatem wielu nagród, m.in. za najlepszy debiut (1993) i najlepszy łotewski spektakl sezonu (2003), dla najlepszego łotewskiego reżysera (corocznie w latach 2000-2004). W Polsce pokazano dotychczas kilka jego spektakli, m.in.: *By Gorky* wg *Na dnie* Gorkiego, *Lód* wg Sorokina, *Sonię* wg Tatiany Tołstoj, a także autorskie przedstawienia *Długie życie*, *Opowieści łotewskie* i *Brzmienie ciszy*. Hermanis został dwukrotnym laureatem nagrody dla najlepszego reżysera na toruńskim festiwalu Kontakt (2007, 2008). W 2007 roku otrzymał najbardziej prestiżową europejską nagrodę w dziedzinie teatru – „Nowa Rzeczywistość Teatralna" (Europe New Theatre Realities) – przyznawaną twórcom poszukującym oryginalnego języka teatralnego.

06/09/2008
07/09/2008
6.00 p.m.

6 September - Beata Guczalska will host a meeting after the play with the creators

Toya Studios, 29 Łąkowa Street

FATHERS (Väter)

text and direction:
Alvis Hermanis

stage design and costumes:
Monika Pormale

light direction:
Ginster Eheberg

dramatic cooperation:
Andreas Erdmann

featuring:
Gundars Ābolinš, Juris Baratinskis i Oliver Stokowski

premiere:
22 marca 2007, Schauspielhaus Zürich, Halle 2

duration:
2 hours 50 min, 1 intermission

"The story of every average person deserves attention. It is more a cause to stage a performance than all of Shakespeare's works put together," said Hermanis during a performance of *Latvian Tales* in Poland. Reality and the everyday appear in his plays in tragic-comic colors, mercilessly bared, but also moving and funny.
Hermanis shows these things in a grotesque form, but does not fear nostalgia and sensitivity in evoking ordinary people and their banal stories on stage. This is not, however, documentary or verbatim theater; from the prose of life he makes a refined theatrical poetry. Hermanis's plays are characterized by a constant drive to experiment, a disarming flexibility in using various aesthetics, styles and conventions, and finally, an extraordinary troupe of actors.
Fathers is a play inspired by the thoughts of Nikolai Yevreinova, a Russian dramatologist at the start of the 20th century who put forward the thesis that the phenomenon of mimicry – a protective evolution appearing in defenseless animals, whereby they try to resemble their environments, or other animals capable of defending themselves – is the basic human instinct. Mimicry allows children to adapt to reality and build their own personalities.
In Hermanis's play, three actors – a Russian, a German and a Latvian – take on the forms of their own fathers, to explore the relationship between instinct and theater, life and art, mimicry and its opposite. They try to confront the histories of their own families and understand their fathers through a documentary theatrical form: to blame them or identify with them. Hermanis said about this play: "I have two sons myself, and my father is still alive, and considers the father-son relationship to be one of the most mysterious phenomena in the world."

Alvis Hermanis – (b. 1965) is a Latvian actor and director. He has been running the New Theater in Riga (Jaunais Rīgas Teātris) for ten years. He directs in Latvia and abroad – in Estonia, Lithuania, Germany, and recently also in Switzerland, and his plays are invited to the most important festivals. He has won many awards, including those for best debut and best Latvian play of the season (2003), and for best Latvian director (yearly from 2000-2004). In Poland a few of his plays have been shown thus far, including By Gorky based on Gorky's The Lower Depths, Ice based on Sorokin, Sonya based on Tatiana Tolstoy, and his own auteur pieces: Long Life, Latvian Tales and The Sound of Silence. Hermanis is two-time winner of the award for best director at the Toruń Kontakt Festival (2007, 2008). In 2007 he received Europe's most prestigious award in theater – Europe New Theatre Realities – given to directors in search of an original theatrical language.



Janusz Korczak

08-11/09/2008

TEATR / DYSKUSJA / SPACER / KONCERT

kuratorzy/curators: Marta Michalak, Grzegorz Niziołek, Agata Siwiak

JANUSZ KORCZAK

„Są jakby dwa życia: jedno poważne, szanowne, drugie pobłażliwie tolerowane, mniej warte. Mówimy: przyszły człowiek, przyszły pracownik, przyszły obywatel. Że będą, że później zaczną naprawdę, że na serio dopiero w przyszłości. Pozwalamy łaskawie plątać się obok, ale wygodniej bez nich. Nie, przecież były i będą. Dzieci – nie przelotnie spotkany znajomek, którego można minąć w pośpiechu, którego zbyć łatwo uśmiechem i pozdrowieniem.
Dzieci stanowią dużą odsetkę ludzkości, ludności, narodu, mieszkańców, współobywateli – stali towarzysze. Byli, będą i są.
Czy istnieje życie na żart? Nie, wiek dziecięcy – długie, ważne lata żywota."
(Janusz Korczak, *Prawo do szacunku*)

Korczak całą swoją działalność zogniskował wokół dzieci odrzuconych, czy dzieci w ogóle – wszystkich, którym odbiera się prawo bycia poważnym. Pierwszy potraktował dziecko nie jako przedmiot obserwacji psychologicznych, ale jako kategorię społeczną domagając się w swoich pismach pedagogicznych i społecznych uwzględnienia jego praw. Jako lekarz i pedagog widział w dziecku osobę psychicznie odrębną i pełnowartościową, co przełożyło się na jego nowatorski system wychowawczy i stało się podłożem jego utworów literackich. Przez całe życie zmierzał do „wielkiej syntezy dziecka" – jej ślady znaleźć można nie tylko w najbardziej znanym dziele *Jak kochać dziecko*, ale też w innych utworach: *Szkole życia*, *Kiedy znów będę mały* czy w tekstach autobiograficznych, takich jak: *Dziecko salonu*, *Spowiedź motyla* czy pisany w getcie *Pamiętnik*. Ze wszystkich tych tekstów przebija oryginalna etyka, nowoczesna i pozbawiona natrętnego moralizatorstwa, etyka, która nie dostarcza gotowych recept, ale którą samemu trzeba odkryć wchodząc w wewnętrzny świat dzieci.
Czy warto dziś wracać do idei Janusza Korczaka? Zapraszamy na dyskusję o polityce dzieciństwa, przygotowaną we współpracy z „Krytyką Polityczną" i na spektakl *Wieczór sierot* w reżyserii Michała Borczucha.

Janusz Korczak

JANUSZ KORCZAK

"There are two lives, as it were: one serious and respectable, the other grudgingly tolerated and less valuable. We say: a future man, future worker, future citizen. They will be, later on they'll begin for real, or in earnest, in the future. We allow them to loiter beside us, but get along better without them.
But that's how they are and how they'll stay. Children – not acquaintances met in passing, who can be hurried past, easily disposed of with a greeting and a smile.
Children are a large percentage of humanity, the nation, residents, co-citizens – constant companions. They were, will be and are.
Is there such a thing as a joke life? No, childhood is made up of long and important years in a life."
(Janusz Korczak, *The Right to Respect)*

Korczak linked all his life's work around abandoned children, and children in general – all those deprived of the right to be taken seriously. He was the first to treat children not as objects of psychological observation, but as a social category, for whom he demanded equal rights in his social and pedagogical writings. As a doctor and teacher he saw a mentally distinct and valuable person in a child, which translated into his innovative system for upbringing and served as the foundation for his literary works. For all his life he attempted a "great synthesis of the child" – traces of which can be found not only in his best-known work, *How to Love a Child*, but also in his other works: *The School of Life*, *When I'm Small Again* or in his autobiographical works like: *Child of the Salon*, *The Butterfly's Confession,* or the *Diary* written in the ghetto. From all of these texts radiates an original ethic, both modern and devoid of nagging morality, an ethic for which there is no ready formula, but which one discovers for oneself by entering the inner world of children.
Is it worth returning to the ideas of Janusz Korczak? We invite you to a discussion on the politics of childhood, organized in cooperation with "Krytyka Polityczna," and to a play entitled *The Orphans' Evening* directed by Michał Borczuch.

Janusz Korczak

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08





Janusz Korczak

© Anna Maria Karczmarska

MICHAŁ BORCZUCH *WIECZÓR SIEROT*

08-11/09/2008

21.00

Dawne Towarzystwo Kredytowe Miejskie w Łodzi, ul. Pomorska 21

8 września po spektaklu spotkanie z twórcami prowadzi Piotr Olkusz

koproducent/co-producer:

FABRYKA PRODUCTIONS

partner projektu/project partner:

fundacja pauza

08-11 09/2008 21.00

8 września po spektaklu spotkanie z twórcami prowadzi Piotr Olkusz

Dawne Towarzystwo Kredytowe Miejskie w Łodzi, ul. Pomorska 21

WIECZÓR SIEROT

na podstawie *Króla Maciusia I*, *Króla Maciusia na bezludnej wyspie*, *Dziecka salonu* i *Pamiętnika* Janusza Korczaka

scenariusz, reżyseria i scenografia: **Michał Borczuch**

kostiumy: **Anna Maria Karczmarska**

muzyka: **Daniel Pigoński**

choreografia: **Mikołaj Mikołajczyk**

występują: **Anna Kłos-Kleszczewska, Marta Ojrzyńska, Mikołaj Mikołajczyk, Paweł Smagała, Krzysztof Zarzecki**

producent: **Zula Przybylińska**

produkcja: **Festiwal Dialogu Czterech Kultur / Stowarzyszenie na rzecz inicjatyw twórczych FABRYKA**

08/09/2008 PREMIERA

podczas Festiwalu Dialogu Czterech Kultur

czas trwania przedstawienia: **90 min., bez przerwy**

Wieczór sierot to fikcyjna konferencja. Zlot Sierot, szykujących być może nową społeczną rewolucję. Czym miałaby być taka rewolucja przygotowana przez społeczność Odrzuconych?

Podstawą literacką projektu są teksty Janusza Korczaka: od *Dziecka salonu* poprzez *Króla Maciusia* po pisany w getcie *Pamiętnik*. Inspiracją: życie i działalność społeczna Korczaka jako twórcy Domu Sierot. Na teksty Korczaka, pisane dla dzieci, można spojrzeć jak na specyficzny rodzaj autobiografii albo na próbę, symulację autobiografii. Wtedy przygody głównego bohatera (na przykład Króla Maciusia I) stają się walką dojrzałego mężczyzny z otaczającym go światem, a jednocześnie z wykreowanymi przez siebie utopiami.

Społeczność Sierot walczy w imieniu alternatywnej rzeczywistości, walczy o świat, w którym rządzi to, co słabe, gorsze, niemodelowe i niekompletne. Jeżeli współczesne społeczeństwo tworzy zamknięte całości, Sieroty występują w imieniu tego, co jest fragmentem, co jest otwarte i niezdefiniowane. Niekompletne jest ciało kaleki. Rozbita rodzina jest rodziną otwartą. Niezdefiniowana Europa jest silniejsza niż zunifikowana.

Sieroty biorące udział w *Wieczorze* nie są ofiarami. Ich perspektywa jest okrutna i pozbawiona sentymentu. O jaką przyszłość będą walczyć? Jak rozliczą się z przeszłością? Czy nowa Utopia będzie anarchistycznym rajem?

Wyobraźmy sobie teraz dojrzałego mężczyznę, który zostaje osierocony. Wyobraźmy sobie, jak w ciszy czeka na to, by ktoś go adoptował. Narasta w nim gniew, zaczyna śnić. Staje się królem, rządzi i wypowiada wojny. Śni o rewolucji i nowym wspaniałym świecie. Pojawiają się inni, tacy jak on, przyłączają się do niego. Nic już nie może ich powstrzymać. (Michał Borczuch)

Michał Borczuch – (ur. 1979) reżyser i scenograf. Ukończył grafikę w ASP w Krakowie i reżyserię w krakowskiej PWST. Asystent Krystiana Lupy przy *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta w Theater an der Wien w 2006 roku. Wyreżyserował m.in.: *Komponenty* M. Owsiany (Stary Teatr, 2004), *Wielkiego człowieka do małych interesów* A. Fredry (Stary Teatr, 2006), *Leonce'a i Lenę* G. Büchnera (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2007), a ostatnio z wielkim sukcesem *Lulu* F. Wedekinda (Stary Teatr, 2007). Spektakle Borczucha charakteryzują się inteligentną grą z teatralną konwencją w ramach wyraźnej i oryginalnej estetyki. O ich wyjątkowości decydują nie tylko błyskotliwe interpretacje tekstów, ale również wpisane w scenariusz teatralny improwizacje aktorskie. W dążeniu do efektu realności bycia aktorów na scenie jego spektaklom bliżej do happeningu niż do klasycznego teatru. Chętnie posługuje się ironią, autokomentarzem i teatralnym dystansem.

08-11 09/2008 9.00 p.m.

Piotr Olkusz will host a meeting with the creators of the play

Former Łódź Municipal Credit Association, 21 Pomorska Street

THE ORPHANS' EVENING

Based on *King Macius I*, *King Macius on a Desert Island*, *Child of the Salon* and *Diary* by Janusz Korczak

script, direction and stage design: **Michał Borczuch**

costumes: **Anna Maria Karczmarska**

music: **Daniel Pigoński**

choreography: **Mikołaj Mikołajczyk**

featuring: **Anna Kłos-Kleszczewska, Marta Ojrzyńska, Mikołaj Mikołajczyk, Paweł Smagała, Krzysztof Zarzecki**

producer: **Zula Przybylińska**

production: **Festival of Dialogue of Four Cultures/ FABRYKA Creative Initiatives Association**

08/09/2008 PREMIERE

during the Festival of Dialogue of Four Cultures

duration: **90 min., no intermission**

The Orphans' Evening is a fictional conference. An Orphan's Jamboree, which maybe promises to be a new social revolution. What might a revolution of society's Outcasts look like?

The project's literary basis is texts by Janusz Korczak: from *Child of the Salon* to *King Macius I* and the *Diary* written in the ghetto. Its inspiration is the life and social activities of Korczak as the creator of the Orphanage. One might look at Korczak's texts for children as a certain kind of autobiography, or as a trial, a simulation of an autobiography. Then the adventures of the main protagonist (King Macius I, for example) become a struggle between the mature man and the surrounding world – and with the Utopias he has created.

The Orphans' Society fights in the name of an alternate reality, it fights for a world ruled by the weak, inferior, imperfect and incomplete. If modern society creates a closed entirety, the Orphans stand for the fragmentary, open and undefined. The body of a cripple is incomplete. A broken family is an open-ended family. An undefined Europe is stronger than a unified one.

The Orphans participating in the *Evening* aren't victims. Their perspective is cruel and unsentimental. What future are they fighting for? How do they come to terms with the past? Will their new Utopia be an anarchist's paradise?

Now let's imagine an adult man who has been orphaned. Let's imagine him waiting quietly to be adopted. The anger grows in him, he starts to dream. He becomes a king, he rules and declares war. He dreams of a revolution and a brave new world. Others like him appear, they join him. Nothing can stop them now. (Michał Borczuch)

Michał Borczuch – (b. 1979) is a director and stage designer. He graduated in graphic arts from the Academy of Fine Arts in Krakow and in directing from the State Theater Academy in Krakow. He worked as assistant to Krystian Lupa for W. A. Mozart's *The Magic Flute* at Theater an der Wien in 2006. The plays he has directed include: *Components* by M. Owsian (Stary Teatr in Krakow, 2004), *A Great Man for Petty Trade* by A. Fredro (Stary Teatr, 2006), *Leonce and Lena* by G. Büchner (Teatr Dramatyczny in Warsaw, 2007), and he recently scored a major success with *Lulu* by F. Wedekind (Stary Teatr, 2007). Borczuch's plays are typified by intelligent games with theatrical convention in the frame of a clear and original aesthetic. Their originality comes not only from a brilliant interpretation of texts, but also the actors' improvisations written into the scripts. In striving to give his actors a real presence on stage, his plays come closer to happenings than classical theater. He often makes use of irony, self-reflexivity and theatrical distance.



Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08

PANEL *KORCZAK: POLITYKA DZIECIŃSTWA*

08/09/2008
19.00

podwórko, ul. Wschodnia 45

skład panelu: Piotr Laskowski, Przemysław Sadura, Krystyna Starczewska
prowadzenie: Adam Ostolski

partnerzy projektu/project partners:

krytyka polityczna

Janusz Korczak

© Maciej Nierychlewski

08/09/2008
19.00

podwórko, ul. Wschodnia 45

PANEL
KORCZAK: POLITYKA DZIECIŃSTWA

Szkoła i dzieciństwo zawsze były ważnym obszarem lewicowych projektów lepszego świata. Dziś, kiedy stają się one ważnym obszarem wdrażania neoliberalizmu, lewicowa polityka dzieciństwa ulega istotnemu zawężeniu. Lewicowe podejście do edukacji utożsamia się coraz częściej z „wyrównywaniem szans", nie kwestionując tego, że uczniowie już w bardzo wczesnym wieku uczeni są rywalizacji, a w procesie edukacji kształci się w nich nawyki potrzebne przede wszystkim elastycznym pracownikom, zaniedbując kształcenie obywatelskie. Podobnie prawa dziecka oznaczają coraz częściej jedynie prawo do obrony przed krzywdą – dziecko ma mieć prawa tylko jako potencjalna ofiara, nie zaś jako podmiot uprawniony do współdecydowania o warunkach własnego życia. Czy można odzyskać ideę szkoły jako miejsca radykalnej demokratyzacji życia społecznego? Czy można rozwinąć na nowo ideę prawa dziecka do demokratycznego udziału w kształtowaniu wspólnego świata? Czy warto dziś wracać do idei Janusza Korczaka?

kurator: Michał Sutowski, „Krytyka Polityczna"

skład panelu: **Piotr Laskowski, Przemysław Sadura, Krystyna Starczewska**
prowadzenie: **Adam Ostolski**

Piotr Laskowski – (ur. 1976) egiptolog, historyk idei, doktor historii, twórca i dyrektor Wielokulturowego Liceum Humanistycznego im. Jacka Kuronia w Warszawie, nawiązującego do propozycji pedagogicznych Janusza Korczaka, wykładowca filozofii na Uniwersytecie Powszechnym im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach, współautor podręczników do nauki przedmiotów humanistycznych Świat Człowieka, opublikował również książkę *Szkice z dziejów anarchizmu.*

Przemysław Sadura – (ur. 1977) doktor socjologii, publicysta, członek zespołu „Krytyki Politycznej". Zajmuje się socjologią polityki, ruchów społecznych oraz edukacji. Stale publikuje m.in. w „Głosie Nauczycielskim", opowiadając się za szkołą opartą na partnerstwie uczniów i nauczycieli oraz za większym uspołecznieniem (a nie urynkowieniem) systemu edukacyjnego. Współzałożyciel Klubu Dyskusyjnego OW PTS „Na Chłodnej".

Krystyna Starczewska – (ur. 1937) polonistka, filozofka, etyk i pedagog. Twórczyni „Bednarskiej" (I Społecznego Liceum Ogólnokształcącego w Warszawie), obecnie dyrektorka 20 Społecznego Gimnazjum w Warszawie przy ulicy Raszyńskiej, prezes Krajowego Forum Oświaty Niepublicznej. W 1989 brała udział w obradach podzespołu do spraw oświaty, szkolnictwa wyższego, nauki i postępu technicznego w ramach obrad Okrągłego Stołu. Jest autorką książki *Świadomość religijna Janusza Korczaka.*

Adam Ostolski – (ur. 1978) socjolog, filozof i tłumacz, członek zespołu „Krytyki Politycznej". Jego zainteresowania to filozofia społeczna, psychoanaliza, problematyka pamięci społecznej, studia żydowskie i teoria gender. W nauce reprezentuje perspektywę teorii krytycznej, łączącej badanie społeczeństwa z zaangażowaniem w jego zmianę. W kilku publikacjach wskazywał na strukturalne pokrewieństwo polskiej homofobii i antysemityzmu. Członek i szef programowy Zielonych 2004.

Janusz Korczak

08/09/2008
7.00 p.m.

the courtyard at 45 Wschodnia Street

PANEL
KORCZAK: THE POLITICS OF CHILDHOOD

School and childhood have always been an important field for left-wing projects aspiring to a better world. Today, when this is an important field for neo-liberalism, the left-wing politics of childhood are seeing an essential narrowing. The left-wing approach to education is increasingly identified with "equal opportunity," without questioning the fact that students are taught to be competitive from a very early age, and the education process teaches them the habits they will need, above all, to be flexible workers, neglecting a civic education. Apparently, a child's rights are increasingly limited to protection from harm – the child has rights only as a potential victim, not as a subject who can cooperate in making decisions about his own life. Can school be conceived as a place where social life is radically democratized? Can the idea of a child's rights be developed to democratic participation in shaping a shared world? Is it worth returning to the ideas of Janusz Korczak in our day?

curator: Michał Sutowski, "Krytyka Polityczna"

Panel: **Piotr Laskowski, Przemysław Sadura, Krystyna Starczewska**
chair: **Adam Ostolski**

Piotr Laskowski - (b. 1976) is an Egyptologist, historian of ideas, doctor of history, creator and director of the Jacek Kuroń Multicultural Humanist High School in Warsaw (which draws from the pedagogical ideas of Janusz Korczak), philosophy lecturer at the Jan Józef Lipski University in Teremiski, co-author of the *World of Man* humanities textbooks, and author of *Sketches from the History of Anarchy*.

Przemysław Sadura - (b. 1977) is a doctor of sociology, a journalist, and a member of the "Krytyka Polityczna" team. He is involved in the sociology of politics, social movements and education. He is an ongoing contributor to "Głos Nauczycielski" ["The Teacher's Voice"], speaking in favor of the school, based on the partnership of students and teachers, and of greater socialization (and not the market adaptation) of the school system. He is a co-founder of the OW PTS Discussion Club.

Krystyna Starczewska - (b. 1937) specializes in Polish literature, philosophy, ethics and education. She created "Bednarska" (the 1st Social High School in Warsaw), and is currently director of the #20 Social Gymnasium in Warsaw at Raszyńska Street, and president of the National Forum for Non-public Education. In 1989 she took part in meetings of the sub-group for educational affairs, higher education, science and technological progress in the framework of the Round Table discussions. She has written a book entitled *The Religious Consciousness of Janusz Korczak.*

Adam Ostolski - (b. 1978) is a sociologist, philosopher and translator, and a member of the "Krytyka Polityczna" team. His interests include social philosophy, psychoanalysis, issues of social memory, Jewish studies and gender theory. He represents a critical theory perspective in academic studies, combining social research with involvement for practical change. A few of his publications have dealt with the structural kinship of Polish homophobia and anti-Semitism. He was a member and head of Green Program 2004.

Janusz Korczak



SPACER SZLAKIEM ŁÓDZKICH SIEROCIŃCÓW

08/09/2008
17.00

spotkanie przed siedzibą festiwalu przy placu Wolności 5

przewodnik: Joanna Podolska

Janusz Korczak

08/09/2008
17.00

spotkanie przed siedzibą festiwalu przy placu Wolności 5

SPACER SZLAKIEM ŁÓDZKICH SIEROCIŃCÓW

Janusz Korczak napisał w *Perle cierpienia*, że w kulturze żydowskiej opieka nad sierotą jest uznawana za najszlachetniejszy wyraz miłosierdzia. „Jeżeli dziecko jest skarbem najdroższym społeczeństwa, to klejnotem w tym skarbie jest sierota."

Joanna Podolska:
Przy okazji festiwalu Dialogu Czterech Kultur proponuję wycieczkę szlakiem łódzkich sierocińców. Większość z nich powstała jeszcze zanim świat usłyszał o Korczaku, ale ich twórcom i fundatorom przyświecała podobna myśl: chcieli ułatwić życie dzieciom i tak już okrutnie skrzywdzonym przez los. Przespacerujemy się w północno-wschodni rejon Łodzi. Tylko przy ul. Północnej było kilka sierocińców: ufundowany przez Hertzów przeznaczony dla dziewcząt żydowskich, dom sierot Hirszbergów dla chłopców i dziewcząt wyznania mojżeszowego i ewangelicki Dom Sierot Parafii św. Trójcy założony przez pastora Rudolfa Gundlacha. Warto zaznaczyć, że działalnością charytatywną zajmowały się w Łodzi dwie odrębne instytucje: Łódzkie Chrześcijańskie Towarzystwo Dobroczynności, które wspierało katolików, baptystów, luteran i mariawitów, natomiast ze względu na konieczność zachowania ściśle określonych zasad rytualnych, na przykład koszernego jedzenia, powstało odrębne Łódzkie Żydowskie Towarzystwo Dobroczynności dla osób wyznania mojżeszowego. Swoje sierocińce tworzyły też inne organizacje. Pójdziemy też na teren, gdzie w latach 1940-1944 było getto, by opowiedzieć o losie osieroconych dzieci w tym czasie. A warto zaznaczyć, że Chaim Mordechaj Rumkowski, przełożony Starszeństwa Żydów w łódzkim getcie, był przed wojną kierownikiem sierocińca w Helenówku. Od 1945 roku był to dom dla osieroconych dzieci, które przeżyły Holocaust.

CIEKAWOSTKA

W Łodzi najstarszy szpital pediatryczny nosi imię Janusza Korczaka. Bohaterskiego lekarza za patrona ma też szkoła podstawowa nr 125 przy ul. Dzwonowej i Ośrodek Szkolno-Wychowawczy przy ul. Praussa.

08/09/2008
5.00 p.m.

meeting in front of the festival headquarters, 5 Wolności Square

A WALK ON THE ROUTE OF ŁÓDŹ ORPHANAGES

Janusz Korczak wrote in *Pearls of Suffering* that care for an orphan is considered the noblest expression of mercy in Jewish culture. "If a child is a society's most precious treasure, the jewel in that treasure is the orphan."

Joanna Podolska:
On the occasion of the Festival of Dialogue of Four Cultures I propose a walk down the route of Łódź's orphanages. Most of these were built before the world had ever heard of Korczak, but their founders and creators were guided by a similar thought: they wanted to improve the lives of children who were born under a dark star. We'll be walking through the north-east part of Łódź. On Północna Street alone there were several orphanages: the one founded by the Hertzes, assigned for Jewish girls, the Hirszbergs' orphanage for Jewish boys and girls, and the evangelical Holy Trinity Parish Orphanage founded by Pastor Rudolf Gundlach. It's worth pointing out that two separate institutions were involved in charity work in Łódź: the Łódź Christian Association of Good Works, which supported Catholics, Baptists, Lutherans etc., and the separate Łódź Jewish Association of Good Works, which came about due to the necessity for close observance of certain rituals, such as eating kosher food. Other organizations created their own orphanages. We will also visit the area of the 1940-1944 ghetto, to speak of the fates of orphaned children during this time. It is worth pointing out that Chaim Mordechaj Rumkowski, head of the Jewish Elders in the Łódź ghetto, was the director of an orphanage in Helenówek before the war. After 1945 this became a home for orphaned children who survived the Holocaust.

POINT OF INTEREST

The oldest pediatric hospital in Łódź is named after Janusz Korczak. The primary school no. 125 on Dzwonowa Street and the School-Tutoring Center on Prauss Street also bear the name of the heroic doctor.

Janusz Korczak


Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08
KONCERT NA WSCHODNIEJ
11/09/2008
18.00
podwórko, ul. Wschodnia 50
partner projektu/project partner:
Białe Gawrony
Fundacja na rzecz Kultury Żywej
Janusz Korczak
© Maciej Nierychlewski

11/09/2008
18.00

podwórko, ul. Wschodnia 50

KONCERT NA WSCHODNIEJ

wystąpią:
Hadag Nahash
Raphael Rogiński

Fundacja na rzecz Kultury Żywej „Białe Gawrony”

Podejmuje działania łączące kulturę i sztukę z zaangażowaniem w problemy społeczne. Promuje twórczą postawę, niezależność w myśleniu i współpracę w działaniu. W lokalu na ulicy Wschodniej prowadzi Centrum Kultury Żywej, ośrodek łączący cechy centrum wolnego czasu, galerii sztuki i instytutu nowej myśli – miejsce zabaw i rozwijania pasji, chętnie odwiedzane przez dzieci i młodzież. Zajmuje się marzycielstwem stosowanym. Tworzy kulturę żywą, nieoddzieloną od ulicy, od podwórka, od rzeczywistości, przyjazną ludziom. Organizuje warsztaty, dyskusje, akcje artystyczne, Święta Ulicy Wschodniej. Celem Centrum Kultury Żywej jest wspieranie społeczności lokalnej, wzbogacanie oferty kulturalnej (zajęcia dla dzieci, teatr, koncerty), pomocy społecznej („sklepy darmowe” – gdzie można oddać niepotrzebne przedmioty, które mogą okazać się cenne dla potrzebujących), nauka wzajemnej samopomocy, dokształcanie etc.

www.bialegawrony.org

Dlaczego Wschodnia?

Wschodnia, przed wojną bogata i reprezentatywna ulica miasta Łodzi, dziś uchodzi za ubogą krewną Piotrkowskiej. Wielu mieszkańców naszego miasta boi się spojrzeć w twarz Wschodniej, mówią, że jest brudna, brzydka, nieobliczalna… Dzieciaki na podwórkach nie mają się gdzie podziać, brak jest zieleni, przestrzeni, mieszkańcy żyją przytłoczeni ciężarem miasta, tak jakby brakowało oddechu… Mimo to wierzymy, że słońce może wzejść nad ulicą Wschodnią! Chcemy, żeby zyskała nową twarz ulicy działań kulturalnych i aktywności społecznej, miejsca, gdzie można spędzić czas twórczo i przyjemnie. Wierzymy, że szarość może stać się jedną z barw tęczy, jeśli tylko tego zapragniemy. Wiemy, że świat da się zmieniać, że wystarczy uśmiech, by obudzić więcej życia i magii w sobie i w miejscu, w którym żyjemy. Dlatego zorganizowaliśmy już dwie edycje Święta Ulicy Wschodniej z koncertami, warsztatami, pokazami teatralnymi i tańcem z ogniem – dlatego planujemy dalsze imprezy w przestrzeni uliczno-podwórkowej.
(„Białe Gawrony”)

www.ulicawschodnia.pl

Janusz Korczak

11/09/2008
6.00 p.m.

the courtyard at 50 Wschodnia Street

A CONCERT ON WSCHODNIA STREET

appearing:
Hadag Nahash
Raphael Rogiński

The White Rook Foundation for Living Culture

The foundation’s activities aim to link culture and art with involvement in social issues. It promotes a creative approach, independence in thinking and cooperative activities. The Living Culture Center on Wschodnia Street combines the qualities of a recreation center, art gallery and institute of new thought – a place to play and develop passions, enjoyed by children and young people alike. Its business is applied dreaming. It creates living culture, without being cut off from the street, from the courtyard, from reality – a people-friendly culture. It organizes workshops, discussions, artistic projects, and the Wschodnia Street Festival. The aim of the Living Culture Center is to support the local community, enrich the range of cultural activities (classes for children, theater, concerts), social aid (“free stores” where you can get rid of things you don’t need, and which might be of use for the needy), lessons in mutual aid, continuing education etc.

www.bialegawrony.org

Why Wschodnia Street?

Wschodnia was a wealthy and showcase street in pre-war Łódź, and today is considered the poor cousin of Piotrkowska. Many residents of our city are afraid to look Wschodnia Street in the eye, they say it is dirty, ugly and unpredictable… The children in the courtyards don’t know what to do with themselves, there’s no greenery or space, the residents are oppressed by the city, it’s as though they can’t catch their breath… And nonetheless, we believe that the sun can still rise on Wschodnia Street! We want it to take on a new life as a street of cultural and social activities, a place where you can spend your time in a creative and pleasant way. We believe that gray can be one of the colors of the rainbow if we want it to be. We know the world can be changed, that all you have to do is smile to generate more life and magic in yourself and in the place we live. That’s why we’ve organized two editions of the Wschodnia Street Festival with concerts, workshops, theater and fire dancing – and that’s why we’re planning more events in street-courtyard spaces
(“White Rooks”).

www.ulicawschodnia.pl

Janusz Korczak



Heiner Müller

09-10/09/2008

TEATR / WYKŁADY / PROJEKCJE

kuratorzy/curators: Marta Michalak, Grzegorz Niziołek, Agata Siwiak

HEINER MÜLLER

„(...) Między rozbitymi posągami w ucieczce
Przed nieznaną katastrofą
Matka holuje staruszkę z wiązką chrustu
W przerdzewiałej zbroi biegnie obok nich PRZYSZŁOŚĆ
Zgraja aktorów przebiega równym krokiem
NIE WIDZICIE ŻE ONI SĄ NIEBEZPIECZNI (...)”

(Heiner Müller, *Krajobraz z Argonautami*, tłum. Jacek St. Buras)

Heiner Müller to jeden z najważniejszych twórców współczesnego dramatu niemieckojęzycznego. Urodził się w NRD i mimo wielu okazji nie opuścił rodzinnego kraju traktując doświadczenie życia w podzielonych Niemczech i podzielonej Europie jako swoisty materiał literacki. Interesował go ścisły związek między Historią a biografią, dlatego też w twórczości odwoływał się do najnowszej historii Niemiec wpisując w nią własny życiorys. Na przecięciu tego, co osobiste, z tym, co polityczne, stworzył nową estetyczną jakość. Teksty Müllera przypominają poematy, w których połączyły się refleksy dawnych, mitycznych opowieści z odpryskami współczesnej rzeczywistości. Są rodzajem pejzażu rozkładającego się, gnijącego świata, opisem nadchodzącego lub dokonującego się od dawna końca, odczuciem świata w stanie permanentnej katastrofy. Jedyne co zostało z naszej cywilizacji to odpadki, szczątki, śmieci, resztki. „Zużycie jest zaplanowane” – powie Müller, ale poza zużyciem nie ma już nic, bo naturą naszej rzeczywistości jest jej postępujące „wyczerpanie się”. W tytułach tekstów Müllera pojawiają się określenia nie mające wiele wspólnego z tradycyjnie pojętą strukturą dramatyczną: wspomnienie, komentarz, materiał czy krajobraz. Coraz mocniejszy rozpad formy dramatycznej wiąże się u niego z wyraźną ekspansją języka poetyckiego, który eliminuje dialog, akcję czy postaci. Powstają teksty-monologi, pełne metafor i opisów, operujące niezliczoną ilością asocjacji: cytatów, parafraz i aluzji. Zadanie, jakie Müller stawia teatrowi, polega na przekształceniu tekstu w zmysłowe doznanie. W jego twórczości bezkompromisowy rozrachunek z tradycją teatralną idzie w parze z ostrym, przenikliwym spojrzeniem na historię Europy ostatnich dekad.

HEINER MÜLLER

“(...) Between the shattered statues in flight
Before an unknown catastrophe
The mother drags the old man with a bundle of dry twigs
The FUTURE runs beside them in rusted armor
A horde of actors runs with measured step
CAN’T YOU SEE THEY ARE DANGEROUS (...)”

(Heiner Müller, *Landscape with Argonauts*)

Heiner Müller is one of the most important creators of contemporary German-language drama. He was born in the GDR, and in spite of numerous opportunities he never left his native land, treating his experience of living in a divided Germany and a divided Europe as a special literary material. He is interested in the relationship between History and biography, which is why his work makes reference to recent German history, which he inscribes with his own life story. At the crossroads of the personal and the political he creates a new aesthetic quality. Müller’s texts recall an epic poem combining reflections on ancient, mythological tales and shards of contemporary reality. They are landscapes of a decomposing, rotting world, a description of an end that is either coming, or that has long since occurred, an impression of the world as an ongoing catastrophe. All that is left of our civilization is waste, scraps, garbage and remains. “Consumption is planned,” says Müller, but nothing exists any more apart from consumption, because the nature of our reality is progressive exhaustion. The titles of Müller’s texts use terms that have little in common with the traditional notion of dramatic structure: recollections, commentary, material or landscape. The increasing disintegration of his dramatic forms is linked with a clear expansion of his poetic language, eliminating dialogue, action and characters. What remains are monologues, full of metaphor and description, using countless associations: quotes, paraphrases and allusions. The task that Müller sets before the theater involves the transformation of text into sensual experience. In his work an uncompromising settling of scores with theatrical tradition goes hand in hand with a sharp, penetrating gaze onto the European history of the past few decades.

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08



© Freese/drama-berlin.de

Heiner Müller

HamletMaszyna

10/09/2008
20.00

Teatr Nowy w Łodzi, Duża Sala, ul. Więckowskiego 5

po spektaklu spotkanie z twórcami prowadzi Beata Guczalska

partnerzy projektu/project partners:

Auswärtiges Amt

GOETHE-INSTITUT

FUNDACJA WSPÓŁPRACY POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG FÜR DEUTSCH-POLNISCHE ZUSAMMENARBEIT

10/09/2008
20.00

Po spektaklu spotkanie z twórcami prowadzi Beata Guczalska

Teatr Nowy w Łodzi, Duża Sala, ul. Więckowskiego 5

HAMLETMASZYNA (Die Hamletmaschine)

tekst: **Heiner Müller**

reżyseria: **Dimiter Gotscheff**

scenografia i kostiumy: **Mark Lammert**

muzyka: **Bert Wrede**

reżyseria świateł: **Henning Streck**

dramaturgia: **Betina Schültke**

występują: **Dimiter Gotscheff, Alexander Khuon, Valery Tscheplanowa**

premiera: **8 września 2007, Deutsches Theater Berlin**

czas trwania przedstawienia: **1 godz., bez przerwy**

© Henschel Schauspiel Theaterverlag Berlin GmbH

„Byłem Hamletem. Stałem na brzegu i rozmawiałem z morzem PLEPLE, z tyłu za mną ruiny Europy” – tak zaczyna się najsłynniejsza i najczęściej wystawiana sztuka Heinera Müllera *HamletMaszyna*. Tekst napisany w 1977 roku stanowi rodzaj cezury otwierającej najbardziej radykalny okres twórczości Müllera. Od tego momentu powstają teksty otwarte, które określić można jako dramatyczne jedynie ze względu na ich przeznaczenie dla teatru. W *HamletMaszynie* Müller dekonstruuje historię bohatera i tworzy w zamian tekst teatru okrucieństwa odsłaniający „krwawe korzenie kultury”. Kondensując dramat Szekspira do podstawowych motywów i relacji między postaciami, Müller uzyskał dziwną tekstową hybrydę, w której fragmentaryczne sceny dialogowe przeplatają się z pełnym sugestywnych wizji monologiem. Współczesny Hamlet, podobnie jak pierwowzór, musi zmierzyć się z aktualnym biegiem historii. Tyle że to nie on, a Aktor Grający Hamleta wyznaje w pewnym momencie: „Nie jestem Hamletem. Nie będę grał odtąd żadnej roli. Moje słowa nie mają już nic do powiedzenia. Moje myśli wysysają krew z obrazów. Mój dramat już się nie odbędzie”. Współczesność Hamleta stanowi jednocześnie Rewolucja Październikowa, robotnicza rewolta w Berlinie w 1953 roku i Węgierski Październik 1956. „Mój dramat, gdyby jednak się odbył, odbyłby się podczas powstania” – dywaguje Aktor-Hamlet. Sam Müller w odczycie sprzed lat *Szekspir różnica* nazwał *HamletMaszynę* owocem „klinczu rewolucji i kontrrewolucji jako podstawowego wzorca wielkich katastrof stulecia”. *HamletMaszyna* to nie jedyny dowód fascynacji Müllera dramatami Szekspira. Na przestrzeni około trzydziestu lat powstały liczne tłumaczenia, modyfikacje i komentarze, które Müller zebrał w dwóch tomach zatytułowanych *Shakespeare Factory*.

Dimiter Gotscheff – (ur. 1943) reżyser teatralny. Urodził się w Bułgarii, ale swoje pierwsze spektakle zrealizował w Berlinie Wschodnim, do którego przyjechał w 1960 roku studiować weterynarię. W bardzo krótkim czasie został asystentem Benno Bessona, początkowo w Deutsches Theater, a następnie w Volksbühne. W 1979 roku wrócił do Bułgarii, gdzie kontynuował karierę reżyserską, tłumaczył dramaty i przygotował legendarną inscenizację *Filokteta* Heinera Müllera (Sofia,1983). Od połowy lat 80. współpracuje z najważniejszymi scenami niemieckimi, reżyserując między innymi sztuki Büchnera, Koltèsa, Müllera, Ajschylosa. W 1991 roku dostał nagrodę Stowarzyszenia Krytyków Berlińskiej Akademii Sztuki. Trzykrotnie został ogłoszony reżyserem roku w ankiecie przeprowadzonej przez krytyków czasopisma „Theater heute” (1991, 2005, 2007). Obecnie jest etatowym reżyserem berlińskiego Deutsches Theater. Uznaje się go za spadkobiercę tradycji teatralnej zapoczątkowanej przez Brechta, a kontynuowanej przez Heinera Müllera, którego teksty wielokrotnie reżyserował.

10/09/2008
8.00 p.m

Beata Guczalska will host a meeting with the creators after the play

Teatr Nowy in Łódź, Large Hall, 5 Więckowski Street

HAMLETMACHINE (Die Hamletmaschine)

text: **Heiner Müller**

director: **Dimiter Gotscheff**

stage design and costumes: **Mark Lammert**

music: **Bert Wrede**

light direction: **Henning Streck**

dramaturgy: **Betina Schültke**

featuring: **Dimiter Gotscheff, Alexander Khuon, Valery Tscheplanowa**

premiere: **8 September 2007, Deutsches Theater Berlin**

duration: **1 hour, no intermission**

© Henschel Schauspiel Theaterverlag Berlin GmbH

“I was Hamlet. I stood on the bank and spoke with the PLEPLE sea, the ruins of Europe behind me” – thus begins Heiner Müller’s most famous and most frequently performed play, *HamletMachine*. The text was written in 1977, and functions as a kind of caesura that opens up onto the most radical phase of Müller’s work. From then on he wrote open-ended texts that could only be defined as “dramatic” because they were written for the theater. In *HamletMachine* Müller deconstructs the story of the protagonist, thus creating a theater of cruelty, revealing the “bloody roots of culture.” Condensing Shakespeare’s drama down to its basic motifs and relationships between figures, Müller achieved a strange textual hybrid, in which fragmentary dialogue scenes interweave with a monologue full of suggestive visions. The modern Hamlet, much like his prototype, has to contend with the current flow of history. Except that it is not he, but the Actor Playing Hamlet who confesses at a certain moment: “I’m not Hamlet. From now on I will play no role. My words no longer have anything to relate. My thoughts suck the blood from the images. My drama will take place no more.” Hamlet’s modernity is simultaneously the October Revolution, the workers’ revolution in Berlin in 1953 and the Hungarian October 1956. “My drama, if it did take place, would be during an uprising,” adds the Actor-Hamlet. Müller himself, in a reading of *Shakespeare eine Differentz* (*Shakespeare Difference*) years ago, called *HamletMachine* the fruits of “revolution and counterrevolution in the clinch as the basic model of all the century’s catastrophes.” *HamletMachine* is not the only proof of Müller’s fascination for Shakespeare’s dramas. In the space of around thirty years numerous translations, modifications and commentaries have been produced, which Müller collected in two volumes entitled *Shakespeare Factory*.

Dimiter Gotscheff (b. 1943) is a theater director. He was born in Bulgaria, but he directed his first plays in East Berlin, where he went in 1960 to study to be a veterinarian. In a very short time he became Benno Bessona’s assistant, first at the Deutsches Theater, and then at the Volksbühne. In 1979 he returned to Bulgaria, where he continued his directing career, translated dramas and prepared a legendary staging of Heiner Müller’s *Philoktetes* (Sofia, 1983). Since mid-way through the 80s he has been cooperating with the most important German stages, directing plays by Büchner, Koltès, Müller and Aeschylus, among others. In 1991 he received the Berlin Art Academy Critics’ Association award. He has three times been declared director of the year in the survey run by critics of “Theater heute” magazine (1991, 2005, 2007). He is currently a full-time director for the Berlin Deutsches Theater. He is considered an heir to the theatrical tradition started by Brecht, and continued by Heiner Müller, whose texts he has often directed.

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08

Heiner Müller

WYKŁADY
PROJEKCJE
09-10/09/2008

Teatr Nowy w Łodzi, Mała Sala, ul. Zachodnia 93

partner projektu/project partner:



09/09/2008
16.00-19.30

Teatr Nowy w Łodzi,
Mała Sala, ul. Zachodnia 93

WYKŁADY

Krystyna Duniec: *Heiner Müller – dlaczego nieobecny w polskim teatrze?*

Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski: *Eksperymenty z ideologią: „Decyzja" Brechta i „Mauzer" Müllera*

Artur Pełka: *„Niemcy to Hamlet!"? „HamletMaszyna" Heinera Müllera i jej sceniczna interpretacja Dimitra Gotscheffa*

Thomas Irmer: *Heiner Müller's „Hamletmachine" in 2008* [HamletMaszyna Heinera Müllera w 2008 roku]

Heiner Müller jest twórcą stosunkowo słabo znanym publiczności teatralnej w Polsce. Jeśli jego sztuki w ogóle trafiały na nasze sceny, to zazwyczaj uświetnione splendorem prapremiery znikały z nich bezpowrotnie; wyjątek stanowi *Filoktet*, który był wystawiany dwukrotnie (1976, 1980) i *Kwartet*, który w latach 1992-2004 doczekał się aż sześciu realizacji. Po jeden z najgłośniejszych dramatów Müllera – *HamletMaszynę* – sięgnął tylko André Hübner-Ochodlo w sopockim Teatrze Atelier (1989). Prezentując w ramach tegorocznego Festiwalu Dialogu Czterech Kultur ten dramat we współczesnej inscenizacji Dimitra Gotscheffa (Deutsches Theater, Berlin) i przypominając filmową rejestrację spektaklu Müllera z 1990 roku, chcielibyśmy się zastanowić nad specyfiką twórczości jednego z najważniejszych dramatopisarzy niemieckich i zdiagnozować przyczyny jej ograniczonej recepcji w Polsce. Teatr Heinera Müllera stanowi płaszczyznę dyskursu dla naszego własnego doświadczenia historycznego. Dramatopisarz włączał się w ten dyskurs, wykorzystując mit funkcjonujący w dramacie i teatrze jako „maszynę" pozwalającą na konfrontację z teraźniejszością, z naszym czasem. W tym celu Müller stosował technikę „przepisywania" tradycyjnych tekstów (Brecht, Szekspir, de Laclos), która dawniej trudno przyswajalna przez teatr, dziś stała się normą scenicznej interpretacji klasyków.

Sesja poświęcona twórczości i recepcji teatralnej Heinera Müllera zorganizowana została we współpracy z Instytutem Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. W dyskusji prowadzonej przez Małgorzatę Leyko oprócz wykładowców weźmie udział Christoph Rüter, reżyser filmu dokumentalnego *Die Zeit ist aus den Fugen*. Podczas sesji teoretycznej dostępna będzie również najnowsza książka z serii „Dramat współczesny" (Wydawnictwo Panga Pank) - *Za i przeciw ideologii,* zawierająca dwa dramaty: *Decyzję* Bertolta Brechta i *Mauzera* Heinera Müllera.

kurator: Małgorzata Leyko

Heiner Müller

Krystyna Duniec – pracownik naukowy Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, historyk teatru i eseistka teatralna. Zajmuje się teatrem współczesnym i aktorstwem. Autorka książek *Kaprysy Prospera. Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera* oraz *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył.*

Małgorzata Sugiera – profesor krakowskiej wiedzy o teatrze, kierownik Katedry Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Jej główny punkt zainteresowania to współczesny dramat europejski oraz teoria dramatu i teatru. Ostatnio opublikowała książkę *Upiory i inne powroty. Pamięć – Historia – Dramat* (2006), a także wraz z Mateuszem Borowskim zredagowała tom *Fictional Realities / Real Fictions. Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm* (Cambridge Scholars Publishing 2007) oraz antologię *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jahrhunderts* (Suhrkamp 2008).

Mateusz Borowski – asystent w Katedrze Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Założyciel grupy badawczej „(Post)dramatic Text in Theatrical Context" w International Federation for Theatre Research (FIRT/IFTR). Regularnie publikuje w czasopismach polskich („Didaskalia") i zagranicznych („Theatre Research International"). Zajmuje się także tłumaczeniem tekstów dla teatru. Wraz z Małgorzatą Sugierą redaguje serię „Dramat współczesny" wydawaną przez Księgarnię Akademicką (obecnie przez Panga Pank).

Artur Pełka – pracownik Katedry Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii Uniwersytetu Łódzkiego. Jego głównym obszarem zainteresowania są niemieckojęzyczne teksty teatralne. Jest autorem książki *Dyskurs ciała w tekstach teatralnych Elfriede Jelinek i Wernera Schwaba* (2004).

Thomas Irmer – krytyk teatralny, wykładowca Freie Universität w Berlinie. Stale współpracuje z „Theater heute" i „Theater der Zeit", „Didaskaliami", „Maską" (Słowenia), „Shakespeare" (Norwegia). Od 2004 roku jest dramaturgiem programu Spielzeiteuropa w ramach Berliner Festspiele. Ostatnio opublikował książki o Franku Castorfie, teatrze Wschodnich Niemiec i Luku Percevalu. Aktualnie przygotowuje monografię poświęconą twórczości Dimitra Gotscheffa.

Christoph Rüter – reżyser filmowy i producent. Studiował teatr, filozofię i psychologię w Monachium i w Berlinie. W latach 1984-89 pracował jako dramaturg w berlińskim Freie Volksbühne (m.in. z Bobem Wilsonem, Heinerem Müllerem, Thomasem Braschem). Reżyser wielu filmów dokumentalnym, których bohaterami są m.in.: Klaus Michael Grüber, Thomas Brasch, Klaus Kinski, Ulrich Wildgruber, Ulrich Mühe, Ute Lemper. Obecnie pracuje nad filmem o Heinerze Müllerze *Ich will nicht wissen, wer ich bin.*

Małgorzata Leyko – kierownik Katedry Dramatu i Teatru w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Jej główny obszar zainteresowań to teoria oraz historia dramatu i teatru. Jest również tłumaczką rozpraw i artykułów naukowych oraz tekstów dla teatru. Autorka monografii *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhard i jego teatr dla pięciu tysięcy* (2002).



Za i przeciw ideologii

najnowsza książka z serii „Dramat współczesny"
Bertolt Brecht *Decyzja* (*Die Massnahme*, 1930);
Heiner Müller *Mauzer* (*Mauser*, 1970)
przekład: **Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera**
Panga Pank: Kraków 2008

Dramat Brechta, kilkakrotnie przepisywany i dostosowywany do doraźnych celów politycznych, należy do tak zwanych sztuk dydaktycznych (*Lehrstücke*) i jako jeden z nielicznych w dorobku niemieckiego dramatopisarza nie był dotąd tłumaczony na język polski. Powodem był zapewne jego wyraźnie ideologiczny charakter: przekonanie zarówno wykonawców, jak ewentualnych widzów, że tak poglądy, jak życie jednostki należy podporządkować nadrzędnym celom zwycięstwa Rewolucji. Temu też celowi posłużyć miała epicka forma dramatu, najpewniej przeznaczonego nie do grania na tradycyjnej scenie, ale wykonywania w celach samokształceniowych. Jeszcze w 1956 roku, krótko przed swoją śmiercią, Brecht nazywał *Die Massnahme* modelem teatru przyszłości. Dramat Müllera to część trylogii, na którą składają się parafrazy wybranych *Lehrstücke* Brechta, podejmujące polemikę z ideologicznym charakterem pierwowzorów (dwa pozostałe dramaty, tłumaczone na język polski przez Jacka St. Burasa, to *Filoktet* i *Horacjusz*), tak pod względem doboru i sposobu przedstawienia wydarzeń, jak struktury dramatyczno-teatralnych rozwiązań, przy zachowaniu nietradycyjnego, laboratoryjnego przeznaczenia tekstu jako materiału dla scenicznego eksperymentu.

09/09/2008
4.00-7.30 pm

Teatr Nowy in Łódź, Small Hall, 93 Zachodnia Street

LECTURES

Krystyna Duniec: *Heiner Müller – Why Is He Absent in Polish Theaters?*

Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski: *Experiments with Ideology: Brecht's "The Decision" and Müller's "Mauzer"*

Artur Pełka: *"The Germans are Hamlet!"? Heiner Müller's "Hamletmachine" and Dimiter Gotscheff's stage interpretation*

Thomas Irmer: *Heiner Müller's "Hamletmachine" in 2008*

Heiner Müller is an artist who is relatively little known to the Polish theater public. If his work has appeared on our stages at all, these splendid premieres generally vanished promptly afterward; the exceptions are *Philoktetes,* which has been staged twice (1976, 1980) and *Quartet,* which had six productions between the years of 1992-2004. Only Andre Hubner-Ochodlo has tried his hand at one of Müller's most famous dramas – *HamletMachine* – at Sopot's Atelier Theater (1989). In presenting this drama at the present Dialogue of Four Cultures Festival, in Dimitr Gotscheff's staging (Deutsches Theater, Berlin), and screening Müller's filmed plays from 1990, we seek to consider the work of one of Germany's most important playwrights and diagnose the reasons for his limited reception in Poland.

Heiner Müller's theater is a space for discourse on our own historical experience. The playwright joined this discourse, using the myth of drama or theater as a "machine" that allows us to confront modernity, our own times. Thus Müller's technique was to "rewrite" traditional texts (Brecht, Shakespeare, de Laclos) that were once hard for theaters to assimilate, but have today become standard fare for classical stage interpretations.

This session is devoted to the work and theatrical reception of Heiner Müller, organized in cooperation with the Łódź University Literary, Theater and Audiovisual Art Theory Institute. Lectures on Heiner Müller will be given by Krystyna Duniec, Małgorzata Sugiera and Mateusz Borowski, Artur Pełka and Thomas Irmer. All of the above will also be taking part in a panel discussion headed by Małgorzata Leyko – as will Christoph Rüter, director of the documentary film *Die Zeit ist aus den Fugen*. The theoretical session will be combined with a launch of the latest book in the "Contemporary Drama" series (Panga Pank Publishers) – *For and Against Ideology*, featuring two dramas: Bertolt Brecht's *The Decision* and Heiner Müller's *Mauzer*.

curator: Małgorzata Leyko

Krystyna Duniec is employed at the Polish Academy of Sciences Art Institute; she is a theater historian and essayist. Her work concerns contemporary theater and acting. She has written books entitled *Prospero's Caprices. Leon Schiller's Stagings of Shakespeare* and *Jan Kreczmar. He Acted as though He Were Instructing.*

Małgorzata Sugiera is a Krakow Theater Studies professor, and director of the Drama Wing of the Polish Studies Department at the Jagiellonian University. Her main interest is contemporary European drama and theater theory. She has recently written *Ghosts and Other Returns. Memory - History - Drama* (2006), and edited (along with Mateusz Borowski) a volume called *Fictional Realities/ Real Fictions. Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm* (Cambridge Scholars Publishing 2007) and the *Theater spielen und denken. Polnische Texte des 20. Jahrhunderts* anthology (Suhrkamp 2008).

Mateusz Borowski is an assistant at the Drama Wing of the Polish Studies Department at the Jagiellonian University. He founded the "(Post)dramatic Text in Theatrical Context" research group at the International Federation for Theatre Research (FIRT/ITFR). He regularly publishes in Polish magazines ("Didaskalia") and foreign ones ("Theatre Research International"). He also translates texts for the theater. He and Małgorzata Sugiera edit a series called "Contemporary Drama" published by Księgarnia Akademicka (presently by Panga Pank).

Artur Pełka works at the Łódź University Department of German, Austrian and Swiss Literature and Culture. His main field of interest is German-language theatrical texts. He has written a book entitled *The Discourse of the Body in the Theatrical Texts of Elfriede Jelinek and Werner Schwab* (2004).

Thomas Irmer is a theater critic and lecturer at the Freie Universität in Berlin. He is an ongoing contributor to "Theater heute" and "Theater der Zeit", "Didaskalia", "Maska" (Slovenia), and "Shakespeare" (Norway). He has been a playwright in the Spielzeiteuropa (part of the Berliner Festspiele) since 2004. He has recently published books about Frank Castorf, the theater of East Germany and Luk Perceval. He is currently preparing a monograph devoted to the work of Dimitr Gotscheff.

Christoph Rüter is a film director and producer. He has studied theater, philosophy and psychology in Munich and Berlon. In the years 1984-89 he worked as a dramaturg at the Berlin Freie Volksbühne (with Bob Wilson, Heiner Müller and Thomas Brasch). He has directed many documentary films, whose main figures have been: Klaus Michael Grüber, Thomas Brasch, Klaus Kinski, Ulrich Wildgruber, Ulrich Mühe and Ute Lemper, among others. He is currently at work on a film about Heiner Müller: *Ich will nicht wissen, wer ich bin.*

Małgorzata Leyko is the director of the Drama and Theater Wing of the Łódź University Literary, Theater and Audiovisual Art Theory Institute. Her main field of interest is the theory and history of drama and theater. She has also translated academic theses and articles, and texts for the theater. She has also written a monograph entitled *A Director of Mass Imagination. Max Reinhard and His Theater for Five Thousand* (2002).



For and Against Ideology

The latest book in the "Contemporary Drama" series **Bertolt Brecht *The Decision (Die Massnahme, 1930);* Heiner Müller Mauzer *(Mauser, 1970)*** translation: **Mateusz Borowski and Małgorzata Sugiera**
Panga Pank: Kraków 2008

Brecht's drama, many times rewritten and applied to immediate political aims, is among his "didactic plays" (*Lehrstücke*), and is one of the few that has never before been translated into Polish. The reason for this was its clearly ideological bent: to convince both the performers and the viewers that the life of the individual should be subordinated to achieve the triumph of the Revolution. The epic form of the drama was meant to serve this aim; most certainly it was not intended for a traditional stage, but rendered for self-educational purposes. In 1956, shortly before his death, Brecht called *Die Massnahme* a model for the theater of the future. Müller's drama is part of a trilogy made up of paraphrases from selected *Lehrstücke* by Brecht, taking up a polemic with the ideological nature of the prototypes (the two other dramas, translated into Polish by Jacek St. Buras, are *Philoktetes* and *Horace*), both in terms of selection and manner of presenting the events, as well as the structures of the theatrical solutions, while maintaining the non-traditional, laboratory use of the text as raw material for stage experimentation.



09/09/2008
20.00

Teatr Nowy w Łodzi, Mała Sala, ul. Zachodnia 93

PROJEKCJA

***Die Zeit ist aus den Fugen* [Ten czas jest kością, wyłamaną w stawie], 1990, 100'**

reżyseria: **Christoph Rüter**

produkcja: **Karl-Heinz Dohms**

Film dokumentalny *Die Zeit ist aus den Fugen* opowiada o legendarnym projekcie *Hamlet/Maszyna,* nad którym Heiner Müller pracował z aktorami z Deutsches Theater we Wschodnim Berlinie od 29 sierpnia 1989 roku do 24 marca 1990 roku. Spektakl oparty był na *Hamlecie* Szekspira w tłumaczeniu Heinera Müllera i na tekście Müllera *HamletMaszyna.* Film dokumentuje proces prób do spektaklu na tle dziejącej się równocześnie rewolucji społeczno-politycznej, jaką był upadek muru berlińskiego. Z jednej strony pokazuje rzeczywistość państwa, które z dnia na dzień staje na nowym historycznym gruncie, przechodząc przez różne etapy rewolucji z przyspieszoną prędkością laboratoryjnego eksperymentu. Z drugiej – teatr, który usiłuje opowiedzieć historię Hamleta, szukającego wyjścia z sytuacji bycia pomiędzy: percepcją i akcją, refleksją i czynem, starym i nowym światem. Film rejestruje niezwykle rzadki moment połączenia sztuki i polityki. Obserwujemy aktorów i reżysera zarówno podczas prób w teatrze, jak i w czasie ich politycznej aktywności. To właśnie aktorzy z Deutsches Theater we Wschodnim Berlinie współorganizowali największą demonstrację we Wschodnich Niemczech (4 listopada na Alexanderplatz), podczas której przemawiali m.in.: Gregor Gysi, Günter Schabowski, Christa Wolf, aktor grający Hamleta – Ulrich Mühe i Heiner Müller. Dwa bieguny – sztuka i polityka – decydują również o narracyjnej strukturze *Die Zeit ist aus den Fugen.* Obrazy przedstawiające społeczno-polityczny bieg wydarzeń, brutalnie bądź subtelnie, zderzają się w filmie z tekstem i obrazami z *Hamleta* czy *HamletMaszyny*. Poprzez asocjacje i subiektywny montaż historyczna rzeczywistość staje się komentarzem, wykrzywieniem lub prowokacją w stosunku do teatralnej fikcji... i vice versa.

Heiner Müller

10/09/2008
24.00

Teatr Nowy w Łodzi, Mała Sala, ul. Zachodnia 93

PROJEKCJA

***Hamlet/Maschine* [*Hamlet/Maszyna*], 1990, 302', 2 przerwy**

reżyseria: **Heiner Müller**

scenografia: **Erich Wonder**

dramaturgia: **Alexander Weigel**

kostiumy: **Christine Stromberg**

reżyseria światła: **Hilmar Koppe**

występują: **Margarita Broich, Jörg Gudzuhn, Michael Kind, Karl Kranzkowski, Frank Lienert, Dagmar Manzel, Erhard Marggraf, Dieter Montag, Manfred Möck, Urlich Mühe, Thomas Neumann, Klaus Piontek, Dietmar Sommer, Stephan Suschke, Margarete Taudte, Horst Weinheimer, Martin Wuttke**

premiera: **24 marca 1990**

realizacja filmowa: **Christoph Rüter**

produkcja: **Deutsches Theater Berlin**

W formie nocnego, sześciogodzinnego pokazu zakończonego festiwalowym śniadaniem odbędzie się projekcja archiwalnego nagrania spektaklu *Hamlet/Maszyna* w reżyserii Heinera Müllera. Wydarzenia polityczne mające doprowadzić do upadku muru berlińskiego i zaangażowanie aktorów oraz samego Müllera w politykę nie pozostały bez wpływu na kształt przedstawienia. W wywiadzie z Alexandrem Kluge Müller tak komentuje decyzję wystawienia Szekspirowskiego *Hamleta* w 1989 roku w NRD: „*Hamlet* był właściwie jedyną rzeczą, która przychodziła mi do głowy, ponieważ miałem wrażenie, że to jest w tym momencie najbardziej istotna sztuka w NRD. Nie widziałbym absolutnie żadnego powodu, by wystawić *Hamleta* tu, w Republice Federalnej, żadnego pomysłu, po co i jak miałbym to zrobić". Niezwykła przyległość historii Hamleta do toczącej się równolegle rewolucji w Niemczech sprawiła, że tekst Szekspira nabrał nowych, niezwykle aktualnych znaczeń. Tym, co najbardziej interesowało Müllera, była historyczna sytuacja Hamleta, umieszczonego przez Szekspira w szczelinie dziejowej między dwiema epokami. Według Müllera podejrzliwość Hamleta w stosunku do starego porządku wiązała się ściśle z figurą ojca. Ale Hamlet nie dbał również o nowy porządek i dlatego na końcu sztuki dochodzi do ślepej masakry. Ten stary i nowy ład dotyczył również aktorów, którzy codziennie rano przed próbą czytali gazety i słuchali wiadomości o tym, co aktualnie dzieje się w ich kraju. Świadomość dokonującej się na ich oczach historycznej zmiany sprawia, że jest to spektakl bez precedensu. Również fakt, że Müller z tekstu Szekspira prawie nic nie wykreślił, bo wszystko w tym gorącym, rewolucyjnym czasie wydawało mu się niezwykle ważne.

09/09/2008
8.00 p.m.

Teatr Nowy in Łódź, Small Hall, 93 Zachodnia Street

FILM SCREENING

Die Zeit ist aus den Fugen [Time Is a Bone out of Joint], 1990, 100'

director: **Christoph Rüter**

producer: **Karl-Heinz Dohms**

The documentary film *Time Is a Bone out of Joint* recalls the legendary production of *Hamlet/Machine* that Heiner Müller worked on with his actors from the Deutsches Theater in East Berlin from 29 August, 1989 to 24 March, 1990. The play was based on Shakespeare's *Hamlet* in Heiner Müller's translation, and on the text of Müller's *HamletMachine.* The film documents the process of rehearsals for the play against the backdrop of the social-political revolution underway – the collapse of the Berlin Wall. On the one hand it shows the reality of a state that stands on a new historical footing from one day to the next, going through various stages of revolution with the haste of a laboratory experiment. On the other – of a theater trying to tell the story of Hamlet, looking for a way out of the predicament of being "in-between": perception and action, reflection and movement, the old world and the new. The film captures an extremely rare moment when art and politics collide. We observe the actors and the director both during their theatrical rehearsals, and during political demonstrations. The actors from the Deutsches Theater in East Berlin co-organized the largest demonstration in East Germany (4 November at Alexanderplatz), during which speeches were made by Gregor Gysi, Günter Schabowski, Christa Wolf, the actor playing Hamlet (Ulrich Mühe) and Heiner Müller. These two poles – art and politics – also decide upon the narrative structure of *Time Is a Bone out of Joint.* The images showing the socio-political course of events, whether brutal or subtle, clash with the text and images in the film from *Hamlet* or *HamletMachine.* Through associations and subjective editing, the historical reality becomes a commentary, distortion or provocation in relation to the theatrical fiction... and vice versa.

Heiner Müller

10/09/2008
midnight

Teatr Nowy in Łódź, Small Hall, 93 Zachodnia Street

FILM SCREENING

***Hamlet/Maschine,* 1990, 302', two intermissions**

director: **Heiner Müller**

production: **Deutsches Theater Berlin 1990**

dramaturgy: **Alexander Weigel**

costumes: **Christine Stromberg**

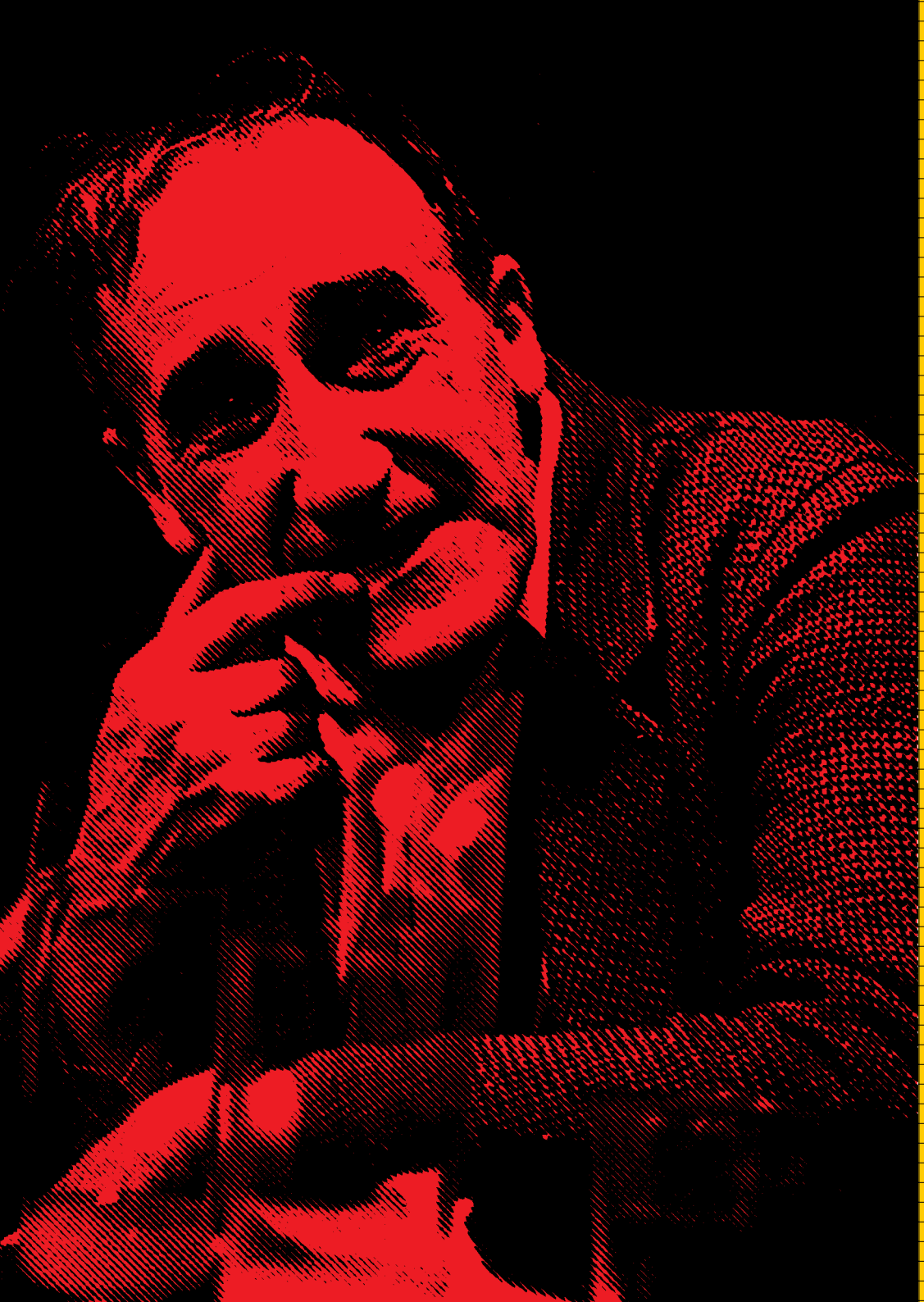
lighting director: **Hilmar Koppe**

featuring: **Margarita Broich, Jörg Gudzuhn, Michael Kind, Karl Kranzkowski, Frank Lienert, Dagmar Manzel, Erhard Marggraf, Dieter Montag, Manfred Möck, Urlich Mühe, Thomas Neumann, Klaus Piontek, Dietmar Sommer, Stephan Suschke, Margarete Taudte, Horst Weinheimer and Martin Wuttke**

premiere: **24 March 1990**

production: **Deutsches Theater Berlin**

In the form of a nighttime, six-hour screening rounded off with a festival breakfast, there will be a projection of an archival recording of *Hamlet/Machine* directed by Heiner Müller. The political events leading to the collapse of the Berlin Wall, and the involvement of the actors and Müller himself in the politics could not but affect the performance. In an interview with Alexander Kluge, Müller comments on his decision to stage Shakespeare's *Hamlet* in 1989 in East Germany thusly: "*Hamlet* was the only thing that came to mind, because I had the impression that it was the most essential play for East Germany at that moment. I wouldn't have seen any reason to put on *Hamlet* here, in the Federal Republic, I wouldn't have had any idea why and how I would have done it." The extraordinary parallels between the story of Hamlet and the revolution in Germany meant that Shakespeare's text took on new, incredibly vital significance. What most interested Müller was the historical situation of Hamlet, whom Shakespeare situated in a historical gap between two epochs. According to Müller, Hamlet's suspicions regarding the old order are tightly bound with the figure of the father. But Hamlet didn't attend to the new order either, which is why there is a blind massacre at the end. The new and old orders also concerned the actors, who read the newspapers every day before rehearsals and listened to the news about what was presently happening in their country. The consciousness of historical change taking place before their eyes makes this play unprecedented. As does the fact that Müller eliminated next to nothing from Shakespeare's text, because everything seemed incredibly important to him at that feverish and revolutionary time.



Tadeusz Kantor

07-12/09/2008

WYSTAWY / WYKŁADY / PROJEKCJE

kurator wystaw/exhibition curator: Jan Raczkowski
koordynator projektu/project coordinator: Jolanta Kunowska

partnerzy projektu/project partners:

cricoteka

Miejska Galeria Sztuki

TADEUSZ KANTOR

„Ponowne pukanie.
Pomywaczka leci do
d r z w i. Otwiera.
W drzwiach nowy
Gość:
Widmo mojego OJCA.
Wepchnięte brutalnie
do wnętrza.
Za nim, w drzwiach,
ściśnięta cała
Pancerna Orkiestra.
Głos Ojca:
«Umarłem 24 stycznia
44 roku».
Ta sama data.
A potem zaraz «urzędowy»
komunikat Obozu Śmierci.
(Tadeusz Kantor,
Nigdy tu już nie powrócę)

W swojej twórczości Kantor obsesyjnie powracał do wspomnień z dzieciństwa. Stworzył teatr pamięci, w którym osobistą opowieść i ślady rodzinnych rytuałów połączył z reminiscencjami z polskiej historii i tematyką religijną, zarówno żydowską, jak i chrześcijańską. Jedną z zasad Teatru Śmierci była próba przywołania postaci i zdarzeń już dawno umarłych, których echa pojawiały się i znikały w rekonstruowanym wspomnieniu. Odkrywaniu świata umarłych patronowały postać Odysa z dramatu Wyspiańskiego (symboliczna postać upiora powracającego z zaświatów) i żydowska legenda o dybuku, w której duch zmarłego wchodzi w ciało drugiego człowieka i przez niego przemawia. Pierwsza stała się modelem wszystkich późniejszych bohaterów, druga pozwoliła Kantorowi określić istotę gry aktorskiej polegającej na „niskim podszywaniu się" pod postaci, przemawianiu obcym głosem, używaniu cudzego języka i gestów. Mechanizmy pamięci w jego spektaklach odtwarzane były w cyklu niekończących się powtórzeń, zapętlonych cytatów literackich i muzycznych, rysunków postaci zapamiętanych w jednym wyraźnym geście.
W kliszach wspomnień pojawiają się rodzice Kantora: matka Helka przywołana we wszystkich spektaklach od *Wielopola* po *Dziś są moje urodziny* i ojciec Marian, legionista i piłsudczyk, ofiara Oświęcimia, pisarz i malarz-amator w *Wielopolu*, *Nigdy tu już nie powrócę*, *Dziś są moje urodziny.*
Marzenie o przekraczaniu granic sztuki, życie na styku dwóch kultur, polskiej i żydowskiej, oraz postać nieobecnego w życiu ojca to tylko kilka motywów Teatru Śmierci. Wszystkie powrócą w retrospektywie spektakli i cricotage'y Tadeusza Kantora. W ramach festiwalu prezentacja Cricoteki, wystawa i wykłady.

Tadeusz Kantor

07-12 /09/2008

„Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza

CRICOTEKA W ŁODZI

Ośrodek Dokumentacji Sztuki
Tadeusza Kantora – CRICOTEKA
Cricoteka powstała w 1981 roku. Przez długie lata spełniała dwojaką funkcję – ośrodka Teatru Cricot 2 oraz archiwum teatralnego. Tutaj zespół teatru Cricot 2 powracał ze swoich artystycznych wędrówek, tutaj też gromadzono i opracowywano ich dokumentację. W podziemiach Archiwum przy ul. Kanoniczej odbywały się próby, działała galeria. Obecnie do najważniejszych zadań Cricoteki należy upowszechnianie dzieła Tadeusza Kantora, zarówno w dziedzinie teatru, jak i sztuk plastycznych. Służy temu prowadzona na szeroką skalę działalność wystawiennicza i wydawnicza. Wystawy odbywają się w placówkach Cricoteki oraz w Galerii Krzysztofory, organizowane są także w wielu galeriach i muzeach w Polsce i za granicą. Cricoteka prowadzi współpracę z innymi placówkami prezentującymi sztukę Tadeusza Kantora, udzielając im pomocy merytorycznej, wypożyczając eksponaty i materiały dokumentacyjne. Jest także organizatorem licznych sesji naukowych i sympozjów, tradycją jest coroczne obchodzenie rocznicy śmierci Tadeusza Kantora poprzez towarzyszący obchodom pokaz „Żywych Pomników".

Cricoteka jest specyficzną instytucją, pełniącą równolegle funkcję archiwum, „muzeum", galerii i placówki naukowej.
Aktualnie trwają prace nad budową nowej siedziby Cricoteki, która pozwoli na skupienie działalności instytucji w jednym miejscu. Zapewni także stałą prezentację twórczości Tadeusza Kantora i innych artystów. Otwarcie nowej Cricoteki przy ul. Nadwiślańskiej 4 w Krakowie przewidziane jest na rok 2011. W nowych przestrzeniach realizowane będą wystawy, spektakle, koncerty, mieścić się będzie czytelnia, biblioteka i archiwum.

Przez kilka dni publiczność w Łodzi będzie miała możliwość obejrzeć obiekty spektaklowe z najważniejszych realizacji teatru Tadeusza Kantora oraz uczestniczyć w cyklu projekcji filmów dokumentalnych. Od 7 września czynna będzie ekspozycja, która w swej części stałej składać się będzie ze scenografii do spektaklu *Nadobnisie i koczkodany*, z którym teatr Kantora gościł w łódzkim Ośrodku Propagandy Sztuki w roku 1974 (a więc w miejscu, w którym dziś odbywa się prezentacja) oraz obiektów pochodzących z cricotage'u *Gdzie są niegdysiejsze śniegi z* roku 1979. W części zmiennej pokazane zostaną kolejno obiekty ze spektakli: *Umarła klasa* (7-8 września), *Wielopole, Wielopole* (9-10 września) i *Powrót Odysa* (11-12 września). Tegoroczna edycja odbywa się pod hasłem „Ojcowie" – temat ten w przypadku Tadeusza Kantora rozumiany jest zarówno w sensie dosłownym, jak i szerszym: powinowactw, inspiracji, dialogu lub kontekstów dla jego twórczości teatralnej. Cykl wykładów rozpocznie wystąpienie bezpośrednio odnoszące się do motywu Ojca w twórczości teatralnej Kantora; podczas kolejnych spotkań przedstawione zostaną zjawiska teatralne i sylwetki twórców, których uznać można za duchowych ojców lub synów Tadeusza Kantora.



Tadeusz Kantor

Gdzie są niegdysiejsze śniegi, Teatr Cricot 2, 1979

© Jerzy Borowski

07/09/2008

15.00–19.00

Wystawa *Tadeusz Kantor – „Umarła klasa”*

15.00–18.00

Małgorzata Dziewulska: *Synowie, Ojcowie, Umarli w teatrze Tadeusza Kantora* – wykład

„Od dawna było moją maniakalną ideą, by autor sztuki był drastycznie obecny na scenie, wystawiony na widok publiczny” – powiedział Tadeusz Kantor w związku ze swoim paryskim spektaklem *Szewców*. Autor, Stanisław Ignacy Witkiewicz, przybyły z zaświatów, miał pojawiać się tam na scenie. „Umarłem 18 września 1939...”, tak zaczynał się tekst tej postaci.
Postawienie Autora na scenie było w intencji reżysera aktem należnej mu (jako uzurpatorowi?) degradacji. Miał upadać i leżeć na końcu rozpostarty jak szmaciany manekin. Wiemy jednak, że postawienie autora na scenie może stać się również gestem wyniesienia. Stąd pytanie o obecność Tadeusza Kantora na scenie jako ustanowienie dwuznacznego sensu duchowego ojcostwa: od aktu autodegradacji do zgody na sprawowanie funkcji Ojca.

Małgorzata Dziewulska – eseistka, reżyser, pisarz teatralny. Była współzałożycielem i kierownikiem Puławskiego Studia Teatralnego. Współpracowała z Instytutem-Laboratorium Jerzego Grotowskiego, zajmowała się reżyserią operową, realizowała spektakle studyjne Atelier Sceny Muzycznej w Warszawie, współredagowała miesięcznik „Res Publica”. Była doradcą literackim Starego Teatru i Teatru Dramatycznego, kierownikiem literackim Teatru Narodowego. Autorka książek *Teatr zdradzonego przymierza* oraz *Artyści i Pielgrzymi*.

***Nigdy tu już nie powrócę*, Teatr Cricot 2, premiera: 1988, realizacja: A. Sapija, TVP S.A. 1990, 81’ – projekcja zapisu spektaklu**

Spektakl zarejestrowano w dniach 22-24 lutego1990 roku dla Teatru Telewizji podczas gościnnych występów Teatru Cricot 2 w Sali Klubu Studenckiego „Stodoła” w Warszawie. Spektakl, uznany przez krytykę za artystyczną biografię Tadeusza Kantora, miał swą światową prapremierę w Mediolanie 24 kwietnia 1988 roku, później wystawiany był w kraju na scenie Teatru Starego w Krakowie. W spektaklu występuje Tadeusz Kantor jako Ja – we własnej osobie, opowiada o sobie, swoim życiu i swojej twórczości. W dziele artysty spotykają się na scenie bohaterowie wszystkich jego sztuk.

08/09/2008

12.00–15.00

Wystawa *Tadeusz Kantor – „Umarła klasa”* oraz projekcje filmowe:

U Kantora, realizacja: H. Makarewicz, 2,07’; fragment zapisu spektaklu *Kurka wodna* w Galerii Krzysztofory w Krakowie, 1967, Polska Kronika Filmowa, nr 22/67, wydanie B

Szatnia Tadeusza Kantora, czyli „Nadobnisie i koczkodany” w Teatrze Cricot 2, realizacja: K. Miklaszewski, OTV Kraków 1973, 33’

Inscenizacja teatralna. Język polski. Z cyklu: *Spotkania. Rozmowa Tadeusza Kantora z A. Małachowskim*, realizacja: K. Konarzewski, TVP S.A. 1978, 32’

Tadeusz Kantor. Wybór z prób „Nigdy tu już nie powrócę”, realizacja na zamówienie Cricoteki, Teatr Cricot 2, premiera: 1988, opracowanie: B. Renczyński, 35’

16.00–19.00

Anna R. Burzyńska: *Przeciw nicości. Tadeusz Kantor i Luk Perceval* – wykład

„From nothing to nothing”. Z nicości w nicość. Tym zdaniem zaczerpniętym z Szekspirowskiego *Króla Leara* Luk Perceval określa absurd ludzkiej egzystencji i równocześnie uzasadnia sens tworzenia teatru. Ocalić przed zapomnieniem, nadać sens znikającemu, dowartościować nicość. Flamandzki reżyser powołuje się na Tadeusza Kantora jako swojego teatralnego mistrza. Obejrzenie *Umarłej klasy*, *Wielopola, Wielopola* i *Dziś są moje urodziny* było jednym z impulsów, które sprawiły, że sam zaczął reżyserować, tworzyć autorskie spektakle w całkowitej opozycji do tego, co działo się w teatrach repertuarowych Antwerpii czy Gandawy. „Zobaczyłem świat tak osobisty, jakbym oglądał stare fotografie własnej rodziny” – wspomina reżyser. Przyznaje, że od Kantora nauczył się bardzo wiele: operowania językiem, tworzenia autonomicznej rzeczywistości scenicznej zamiast imitowania realności pozateatralnej, dostrzegania piękna w brzydocie, słabości i upadku. Przerzucania teatralnych pomostów pomiędzy życiem a śmiercią. Na odwieczne pytanie o to, czy możliwe jest wskrzeszenie rytualnego wymiaru teatru, Tadeusz Kantor i Luk Perceval odpowiadają w różny sposób – obaj jednak twierdząco.

Anna Róża Burzyńska – doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego, współpracownik Instytutu Goethego. Laureatka nagrody Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej dla młodych uczonych w 2006 roku. Redaktor „Didaskaliów” od 2000 roku. Recenzentka „Tygodnika Powszechnego”. Autorka książki *Mechanika cudu* (2005) oraz licznych publikacji w wydawnictwach zbiorowych oraz czasopismach („Notatnik Teatralny”, „Teatr”, „Rita Baum”).

***Umarła klasa*, Teatr Cricot 2, premiera: 1975, realizacja: A. Wajda, TVP 1976, 75’ – projekcja zapisu spektaklu**

Sfilmowana w 1976 roku przez Andrzeja Wajdę pierwsza wersja najsłynniejszego spektaklu Teatru Cricot 2 *Umarła klasa,* którego premiera odbyła się 15 listopada 1975 roku w Krzysztoforach. Jednym z motywów seansu Kantora były powracające i znikające klisze pamięci, poprzez które aktorzy próbowali uobecnić na scenie fragmenty umarłej przeszłości. W przedstawieniu stale pojawiał się nieruchomiejący obraz grupki uczniów (aktorów lub manekinów) zasiadających w szkolnych ławkach jak na starej, czarno-białej fotografii. Przywoływane obrazy przeszłości rozpadały się wciąż na nowo, ujawniając pustkę i ułudę powrotu do tego-co-było. *Umarła klasa,* choć inspirowana tekstami Witkacego, Gombrowicza i Schulza, stanowiła bardzo osobistą wypowiedź Kantora i otwierała nowy etap w jego twórczości – Teatr Śmierci.

09/09/2008

12.00–15.00

Wystawa *Tadeusz Kantor – „Wielopole, Wielopole”* oraz projekcje filmowe cricotage’y:

Un Matrimonio [Ślub], realizacja: R. Carrara, D. Riguatelli, Centro di Formazione Professionale per le tecnice cinetelevisive, Milano 1988, 60’

Une très courte leçon [Bardzo krótka lekcja], realizacja: J. Bablet, Laboratoire De Recherches Sur Les Arts Du Spectacle CNRS Audiovisuel, Paris 1988, 42’

Ô douce nuit [*Cicha noc*], realizacja: L. Champonnois, L’Institut Superieur des Techniques du Spectacle et Equipage, Avignon 1990, 40’

16.00–19.00

Anna Halczak: *Cricotages Tadeusza Kantora* – wykład

Relacja z pracy Tadeusza Kantora w Mediolańskiej Szkole Sztuki Dramatycznej nad spektaklem *Maszyna miłości i śmierci* (1986) oraz z pracy ze studentami we Francji nad dwoma cricotage'ami *Bardzo krótka lekcja* (1988) i *Cicha noc* (1990). Artysta wyjaśniał: „Cricotage jest rodzajem działania, wywodzącego się z doświadczeń Teatru Cricot 2 i z metody gry aktorskiej przez ten teatr odkrytej i praktykowanej". Nazwy cricotage użył po raz pierwszy jako tytułu happeningu w 1965 roku w Kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie. Po latach nazwał tak krótki spektakl Teatru Cricot *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, zrealizowany 1979 roku w Palazzo delle Esposizioni w Rzymie podczas wystawy *Dzieła Tadeusza Kantora i artystów z kręgu Teatru Cricot 2*. W 1987 roku w Kassel miała miejsce premiera ponad półgodzinnego cricotage'u *Maszyna miłości i śmierci*, w którym Kantor powrócił do swojej przedwojennej realizacji dramatu Maeterlincka *Śmierć Tintagilesa*. Ten spektakl zapoczątkował Teatr Miłości i Śmierci – ostatni etap twórczości artysty. Pozostałe cricotages (*Ślub*, *Bardzo krótka lekcja*, *Cicha noc*) powstały w trakcie spotkań z młodymi ludźmi teatru. W pewnym stopniu ich kształt zależał od propozycji uczniów. W *Ślubie* to oni wymyślili fabułę. W pozostałych byli twórcami postaci, niektórych scen. Te spektakle były kilkakrotnie pokazywane publiczności jako efekt pracy Tadeusza Kantora i uczniów.

Anna Halczak – teatrolog, ukończyła teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1980 roku jest pracownikiem Cricoteki. Kurator wielu wystaw i autorka publikacji na temat twórczości Tadeusza Kantora. Uczestniczyła w pracach teatralnych Tadeusza Kantora.

***Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, Teatr Cricot 2, premiera: 1979, realizacja: A. Sapija, WFO Łódź 1984, 33' – projekcja zapisu cricotage'u**

Premiera cricotage'u odbyła się 27 stycznia w 1979 roku w Palazzo delle Esposizioni w Rzymie. Zdjęcia wykonano 30 kwietnia i 1 maja 1983 roku w Warszawie w przeddzień pierwszej prezentacji spektaklu w Polsce. Ta miniatura teatralna powstała po *Umarłej klasie*. Była zapowiedzią nowego spektaklu Teatru Cricot 2 *Wielopole, Wielopole*.

***Maszyna miłości i śmierci*, premiera: 1987, zapis wykonany amatorską kamerą, CRT Milano 1987, 42' – projekcja zapisu cricotage'u**

Spektakl został zarejestrowany amatorską kamerą wideo w Teatro Litta w Mediolanie 21 i 26 czerwca 1987 roku. Po raz pierwszy został zaprezentowany 13 czerwca 1987 roku na festiwalu Documenta 8 w Schauspielhaus w Kassel. Crioctage składa się z dwóch części: *Teatr Marionetek Tadeusza Kantora. Rok 1937* na podstawie utworu *Śmierć Tintagilesa* Maurice'a Maeterlincka oraz *Przeminęło pół wieku. Rok 1987, WIADOMO JAKA MASZYNA*.

++++++++++++++++++++++++++++++++

10/09/2008

++++++++++++++++++++++++++++++++

12.00–15.00

Wystawa *Tadeusz Kantor – „Wielopole, Wielopole"* oraz projekcja filmów dokumentalnych:

Tadeusz Kantor. Die Familie aus Wielopole, realizacja: M. Kluth i D. Mendelsohn, Westdeutscher Rundfunk 1980, 45'

Wywiad z Tadeuszem Kantorem, realizacja: K. Miklaszewski, materiał archiwalny, Kraków 1981, 11'

Moja historia sztuki – Lekcja Wojtkiewicza, realizacja: K. Miklaszewski, OTV Kraków 1984-86, 34'

Moja historia sztuki – Według Malczewskiego, realizacja: K. Miklaszewski, OTV Kraków 1984-86, 25'

16.00–19.00

Zbigniew Osiński: *Pamięć tradycji: Tadeusz Kantor wobec Leona Schillera i Andrzeja Pronaszki. Formacja schillerowska w kulturze polskiej* – wykład

Jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym Kantor zobaczył kilka przedstawień Schillera i Pronaszki, a wkrótce po zakończeniu wojny przez pewien czas współpracował z nimi. W liście do Angeliki Kraupe (pseudonim wybitnej malarki Janiny Kraupe-Swiderskiej), z grudnia 1942 roku, o Andrzeju Pronaszce pisze jako o swoim ojcu z wyboru: „Mam właśnie przed sobą dekorację Pronaszki Andrzeja do *Dziadów*. [...] Pronaszko – niech go bogowie mają w swojej opiece. Czuję się jego prawym synem, jedyne ojcostwo, jakie uznaję, zupełnie bezinteresowne i nie wiedzące o swoich dzieciach". O Schillerze prawdopodobnie po raz ostatni publicznie mówił podczas spotkania z profesorami i studentami warszawskiej PWST w lutym 1990 roku: „Jeżeli mówię, że Teatr Cricot ma ideę, to ja to mogę udowodnić. Natomiast moje wrażenie powojenne jest takie, że teatry nie mają idei. Jakie teatry miały ideę? Przede wszystkim teatry rosyjskie, to znaczy Meyerhold, w Niemczech – Bauhaus, Piscator. W Polsce to był Leon Schiller i jeszcze kilku innych, ale głównie Leon Schiller [...]. Przepraszam bardzo, że będę mówił o nim wprost. Byłem u niego przez pół roku scenografem, a potem – jak twierdził – zdradziłem go, bo wyjechałem do Paryża jako malarz, a on miał wtedy w Łodzi bardzo ciężkie warunki, ponieważ go chcieli stamtąd wysiudać. Tak to widzę".
Analiza materiału, na który składają się wypowiedzi Tadeusza Kantora (zawarte w jego wywiadach, książkach, artykułach, korespondencji, wspomnieniach), jak i jego spektakle, pokazuje, że twórca *Umarłej klasy* bez żadnych zastrzeżeń akceptował Andrzeja Pronaszkę, może nawet na swój sposób czcił go jako artystę i jako człowieka, prowadząc z nim swoją artystyczną grę. Natomiast jego „gra" z Leonem Schillerem charakteryzowała się znacznie większą ambiwalencją.

Zbigniew Osiński – teatrolog, emerytowany profesor zwyczajny na Wydziale Polonistyki UW. W latach 1973-1977 kierownik literacki Starego Teatru w Krakowie. Projektodawca i pierwszy dyrektor powołanego w 1990 roku Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, do 2004 dyrektor artystyczny i naukowy tej placówki. Autor wielu prac z zakresu historii, teorii i antropologii teatru. Wydawca m.in. pism Mieczysława Limanowskiego, Juliusza Osterwy i (wspólnie z Januszem Deglerem) jedynej książki Grotowskiego wydanej w Polsce za jego życia.

***Wielopole, Wielopole*, Teatr Cricot 2, premiera: 1980, realizacja: S. Zajączkowski, OTV Kraków 1983, 77' – projekcja zapisu spektaklu**

W drugim po *Umarłej klasie* spektaklu Teatru Śmierci artysta odwołuje się do lat dziecinnych, które spędził w maleńkim miasteczku na wschodzie Polski. W sztuce czas miniony, ślady pamięci są obecne w teraźniejszości, przywołują na scenę postaci przodków. Kantor przetwarza swoją indywidualną historię w realność sztuki jawiącej się jako rzeczywistość ze snu. „Babka, Matka, Ciotki, Wujowie, Ojciec, który przyjechał na urlop. To były realne klisze. Ale oto ten pokój stawał się Górą Oliwną czy Golgotą, czy Kafarnaum – stawał się różnymi miejscami, gdzie przebywał Chrystus... I postacie z tego pokoju grały postacie z Ewangelii, obniżone w randze, zgodnie z zasadą Zakładu Wynajmu Drogich Nieobecnych".

11/09/2008

12.00-15.00

Wystawa *Tadeusz Kantor – „Powrót Odysa”* oraz projekcja filmów dokumentalnych:

Kantor ist da. Der Kunstler und seine Welt [Kantor tu jest. Artysta i jego świat], realizacja: D. Mahlow, Saarländ Rundfunk1969, 46’ (projekcja w języku niemieckim, polskie napisy)

Säcke, Schrank und Schirm [Worki, szafa i parasol], realizacja: D. Mahlow, Saarlandischen Rundfunk1972, 85’ (projekcja w języku niemieckim, polskie napisy)

16.00-19.00

Katarzyna Osińska: *Wsiewołod Meyerhold – współtowarzysz podróży teatralnej Tadeusza Kantora* – wykład

Osoba i twórczość rosyjskiego artysty stanowią tło – jawne bądź ukryte – wielu przedsięwzięć i idei Kantora na różnych etapach jego działalności: od *Śmierci Tintagilesa* Maeterlincka po *Dziś są moje urodziny*. W młodości obaj artyści inspirowali się tymi samymi tekstami. *Śmierć Tintagilesa* – w 1905 roku pracował nad nią Meyerhold w Studiu na Powarskiej (do premiery nie doszło); w 1938 roku do małego dramatu Maeterlincka sięgnął Kantor – w Efemerycznym Teatrze Marionetek (pod koniec życia powrócił do tego utworu, przygotowując w Mediolanie konstruktywistyczno-symboliczny cricotage pod tytułem *Maszyna miłości i śmierci*). Dla obu artystów dramat Maeterlincka stał się punktem wyjścia do budowania teatru wolnego od imitowania rzeczywistości; Kantor dostrzegł w nim utopijną przestrzeń abstrakcji.
Buda jarmarczna Błoka. Dramat o przełomowym znaczeniu dla Meyerholda (wystawił go dwukrotnie). Kantor w młodości przetłumaczył (z pomocą Wandy Baczyńskiej) tekst Błoka na polski – i nigdy go nie wystawił. Natomiast dostrzegł w nim ważny dla siebie temat „kryzysu realności”, a także zaadaptował samo pojęcie „buda jarmarczna” do swojego teatru, dokonując w jego interpretacji swoistego odchylenia w stosunku do pierwowzoru. W późniejszym okresie Meyerhold stał się dla Kantora wzorcem artysty awangardowego. Twórca *Umarłej klasy* buduje mit Meyerholda, identyfikując się z nim do pewnego stopnia i rozpoznając w nim siebie. W stosunku Kantora do Meyerholda widać potrzebę kreowania własnej tradycji; Meyerhold pełni w niej rolę kogoś w rodzaju „zastępczego artystycznego ojca”. Być może dlatego w ostatnim swoim spektaklu – *Dziś są moje urodziny* (1991) – Kantor włącza Meyerholda-męczennika w przestrzeń prywatnych mitologii: obok własnego Ojca, obok Marii Jaremy, obok Jonasza Sterna.

Katarzyna Osińska – pracownik naukowy w Instytucie Slawistyki PAN w Warszawie. Zajmuje się teatrem rosyjskim XX wieku, w szczególności jego studyjnym nurtem. Autorka książek: *Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku, Studio w rosyjskiej kulturze teatralnej XX wieku. Wybrane zagadnienia, Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*. W 2005 roku była kuratorem *Dni Tadeusza Kantora w Moskwie* przygotowanych przez Cricotekę we współpracy z moskiewskim Centrum im. Meyerholda.

***Dziś są moje urodziny,* Teatr Cricot 2, premiera: 1991, realizacja: D. Bablet, J. Bablet, J. Sirot, CNRS Audiovisuel, Paryż 1991, 75’ – projekcja zapisu spektaklu**

Wieńczący dzieło Tadeusza Kantora spektakl *Dziś są moje urodziny* jest interpretowany w kategoriach „testamentu”. Artysta zmarł w kilka godzin po próbie generalnej do tego spektaklu. W niedokończonej sztuce spotykają się postaci członków rodziny, przyjaciele z lat młodzieńczych, figury wyjęte z ram obrazu. Podobnie jak w *Umarłej klasie* i *Wielopolu, Wielopolu,* również w tym spektaklu szczególnie mocno wybrzmiał temat daremnego meblowania pokoju wyobraźni – „ciemnej dziury, do której wpadają różne przedmioty z zewnątrz”.

12/09/2008

12.00-15.00

Wystawa *Tadeusz Kantor – „Powrót Odysa”* oraz projekcja filmów dokumentalnych:

Candid Kantor, realizacja: G. Soldi, CRT Milano, Instytut für Moderne Kunst Nürnberg 1985, 42’ (projekcja w języku włoskim)

Tadeusz Kantor. Wybór z prób. „Niech sczezną artyści”, realizacja na zamówienie Cricoteki, Teatr Cricot 2, premiera: 1985, opracowanie: B. Renczyński, 22’

Teatr Niezależny. Premiera „Balladyny”, realizacja: W. Janda, OTV Kraków 1982, 17’

16.00-19.00

Anna Królica: *Powiększeni o przedmiot. O sposobie konstruowania postaci w praktyce teatralnej Schlemmera i Kantora* – wykład

Wczesna, jeszcze przedwojenna, fascynacja Tadeusza Kantora konstruktywizmem i artystami z kręgu Bauhausu powróciła w późnej twórczości artysty. Schlemmer prowadził w latach 1923-1929 eksperymentalne sceny w Dessau i w Weimarze w ramach Szkoły Rzemiosła Artystycznego. Jego prace przyczyniły się w istotny sposób do stworzenia nowego gatunku – *Tanztheater.* Niemiecki tancerz i choreograf, Gerhard Bohner w latach 1974-79 podjął się rekonstrukcji Schlemmerowskich kompozycji tanecznych. Do tego tematu powrócił jeszcze w latach 80. Sam określał choreografie Schlemmera jako „przerośnięte formy Freier Tanz”. Czy taniec znajdował się także w orbicie zainteresowań Tadeusza Kantora, którego poza pierwszą fazą inspiracji pracami Schlemmera łączyło z niemieckim artystą także podobne wykształcenie i wspólny obszar działań artystycznych, obejmujący pogranicze teatru i malarstwa? Spojrzenie malarza można rozpoznać w sposobie tworzenia kompozycji scenicznej, traktowaniu aktora jako obiektu, kolejnej bryły wpisanej w trójwymiarową ramę sceniczną. Postać zostaje jakby powiększona o przedmiot, a tym samym staje się kolejnym elementem scenicznej, ożywionej kompozycji.

Anna Królica – doktorantka w Katedrze Dramatu UJ i magistrantka Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej, współzałożycielka i redaktorka portalu **www.nowytaniec.pl**, zajmującego się tańcem współczesnym. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską na temat ciała i pamięci w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora i Tanztheater Wuppertal Piny Bausch.

***Niech sczezną artyści*, Teatr Cricot 2, premiera: 1985, realizacja: S. Zajączkowski, OTV Kraków 1986, 77’ – projekcja zapisu spektaklu**

Światowa premiera spektaklu odbyła się w Alte Giesseri Kabelmetall 2 czerwca 1985 roku w Norymberdze. W Polsce przedstawienie widzowie mogli zobaczyć niespełna pół roku później w Warszawie i Krakowie. „W tym spektaklu – pisał Kantor – chciałbym, aby umieranie było «spoiwem» łączącym różne objawy życia, niemal aby się stało strukturą spektaklu. Wedle zasady funkcjonowania przypadku odnalazłem podobny proces w utworze Zbigniewa Uniłowskiego *Wspólny pokój*, gdzie od pierwszej do ostatniej strony jesteśmy świadkami UMIERANIA bohatera powieści. I co jest jeszcze bardziej niezwykłe, że Autor opisał (przewidział) w niej swoją śmierć”.



Umarła klasa, 1975

© Janusz Podlecki

TADEUSZ KANTOR

“More knocking.
The dishwasher runs to
the door. Opens it.
In the doorway, a new
Guest:
The phantom of my FATHER.
Brutally pushed
inside.
Behind him, a whole Army
Orchestra is
packed in the doorway.
Father’s voice:
‘I died January 24th
1944.’
The same date.
And right then comes an ‘official’
bulletin from the Death Camp.
(Tadeusz Kantor, *I’ll Never Come Back This Way*)

Tadeusz Kantor

Kantor obsessively returned to his childhood memories in his work. He created a theater of memory, in which he combined personal tales and traces of family rituals with reminiscences of Polish history and religious themes, both Jewish and Christian. One of the premises of the Theater of Death was an attempt to call up figures and events long dead, whose echoes appeared and vanished in a reconstruction of memory. The patron of this discovery of the world of the dead was Odysseus from Wyspiański’s drama – the symbolic figure of the ghost returning from the beyond – and the Jewish legend of the dybuk, in which the soul of the dead enters the body of another person and speaks through him. The former was the model for all his later protagonists, the latter allowed Kantor to define the essence of acting, which involved “taking little credit” for the figures, speaking in someone else’s voice, using unfamiliar language and gestures. The mechanism of memory in his plays was recreated in a series of endless repetitions, interwoven literary and musical quotes, outlines of figures delivered in a single clear gesture. Kantor’s family appears framed by memories: his mother, Helka, summoned in all his plays from *Wielopole* to *Today is My Birthday*, and his father Marian, a Piłsudski-supporting legionary, Auschwitz victim, writer and amateur painter in *Wielopole*, *I’ll Never Come Back This Way* and *Today is My Birthday.*
Dreams of crossing beyond the borders of art, life at the crossroads of two cultures, and the figure of the absent father are just some of the motifs of the Theater of Death. They all return in this retrospective of the plays and cricotages of Tadeusz Kantor.
The festival includes a Cricoteka presentation, an exhibition and lectures.

07-12 /09/2008

Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park

THE CRICOTEKA IN ŁÓDŹ

The Cricoteka came about in 1981. For many years it fulfilled a dual role – the center for the Cricot 2 Theater and a theatrical archive. This was where the Cricot 2 Theater ensemble returned from their travels, here is where their documentation was worked on and collected. In the underground archives on Kanonicza Street, rehearsals took place, and a gallery held shows. Presently the Cricoteka’s most important tasks include popularizing the work of Tadeusz Kantor, both in the theater and the visual arts. This is achieved by large-scale exhibitions and publishing activities. Exhibitions take place in the Cricoteka properties and the Krzysztofory Gallery, as well as in many galleries and museums in Poland and abroad. The Cricoteka cooperates with other sites to present the art of Tadeusz Kantor, giving them fact-checking aid, and loaning exhibitions and documentary materials. It is also the organizer of numerous academic sessions and symposiums, and traditionally organizes a ceremony for the anniversary of Tadeusz Kantor’s death, with a show of “Living Monuments” to accompany the proceedings. The Cricoteka is thus a special kind of institution, fulfilling the roles of archive, museum and academic site all in one. Work is currently underway to build a new Cricoteka headquarters, which would allow for the institution’s activities to be concentrated in one place. It will also guarantee a permanent exhibition of the work of Tadeusz Kantor and other artists. The opening of the new Cricoteka at Nadwiślańska Street 4 in Krakow is forecast for 2011. The new space will host exhibitions, plays, concerts, and will hold a reading room, library and archive.

The Łódź public will have the opportunity to see theater props from Tadeusz Kantor’s most important productions over several days, as well as a series of documentary film screenings. September 7th will see the opening of an exhibition whose permanent part will include set designs for the *Dainty Shapes and Hairy Apes* production that Kantor’s theater performed at Łódź’s Center for the Propaganda of Art in 1974 (the very spot where the current presentation is taking place) and objects hailing from the *Where Are those Onetime Snows* cricotage of 1979. In the rotating part, objects from the following stage productions will be shown: *The Dead Class* (7-8 September), *Wielopole, Wielopole* (9-10 September) and *The Return of Odysseus* (11-12 September). This year’s edition is titled “Fathers,” and in Tadeusz Kantor’s case this theme is taken both literally and in a wider sense: kinship, inspiration, dialogue and contexts of his theatrical work. The series of lectures will begin with ones relating directly to the motif of the Father in Kantor’s theatrical work; subsequent meetings will feature theatrical phenomena and outlines of the artists who might be considered spiritual fathers or sons of Tadeusz Kantor.

07/09/2008

3.00–7.00 p.m.

Tadeusz Kantor – "The Dead Class" **exhibition**

3.00–6.00 p.m.

Małgorzata Dziewulska: *Sons, Fathers, and the Dead in the Theater of Tadeusz Kantor* –lecture

"I've had this manic idea for a long time that the author of a play be drastically present on stage, on display for public view," said Tadeusz Kantor about his Paris production of *The Shoemakers*. The author, Stanisław Ignacy Witkiewicz, an arrival from the great beyond, was supposed to appear on stage. "I died on 18 September 1939...". Thus begins this figure's lines. Placing the author on-stage was, in the director's intention, an act of the degradation he deserved (as a usurper?). He was supposed to collapse at the end and lie there like a rag doll. We also know, however, that placing the author on stage can also be seen as an act of elevation. Thus emerges the question of Tadeusz Kantor's presence on stage as establishing an ambiguous sense of spiritual fatherhood: from the act of self-degradation to consent to the role of Father.

Małgorzata Dziewulska is an essayist, director and theater writer. She was the co-founder and director of the Puławski Theater School. She cooperated with the Laboratory-Institute of Jerzy Grotowski, directed operas, and produced study plays at the Music Stage Atelier in Warsaw, and co-edited "Res Publica" magazine. She has been literary consultant for the Stary Theater and Dramatyczny Theater, and literary director for the National Theater. Her books include *Theater of the Betrayed Alliance* and *Artists and Pilgrims*.

***I'll Never Come Back This Way*, Cricot 2 Theater, premiere: 1988, filmed by: A. Sapija, TVP Co. 1990, 81' – screening of the filmed play**

This play was recorded on 22-24 February for Theater Television during the guest appearance of the Cricot 2 Theatre at the Stodoła Student Club Hall in Warsaw. The play, which critics consider Tadeusz Kantor's artistic biography, had its world premiere in Milan 24 April 1988, and was then performed in Poland on the stage of the Stary Theater in Krakow. Tadeusz Kantor appears in the play as "I" – as himself, talking about himself, his life and his work. In this work all the artist's previous protagonists meet on stage.

08/09/2008

12.00–3.00 p.m.

Tadeusz Kantor – "The Dead Class" **exhibition and film screenings:**

At Kantor's, a film by H. Makarewicz, 2:07';
a fragment from *The Water Hen* performance at the Krzysztofory Gallery in Krakow, 1967, Polish News Reel, no. 22/67, publication B

The Wardrobe of Tadeusz Kantor, or "Dainty Shapes and Hairy Apes" at Cricot 2 Theater, a film by K. Miklaszewski, OTV Kraków 1973, 33'

Theatrical Production. Polish Language. From the series: Encounters. A Conversation between Tadeusz Kantor and A. Małachowski, a film by K. Konarzewski, TVP Co. 1978, 32'

Tadeusz Kantor. Selections from Rehearsals for "I'll Never Come Back This Way," filmed on Cricoteka commission, Cricot 2 Theater, premiere: 1988, production: B. Renczyński, 35'

4.00–7.00 p.m.

Anna R. Burzyńska: *Against Nothing. Tadeusz Kantor and Luk Perceval* – lecture

"From nothing to nothing." This phrase from Shakespeare's *King Lear* was used by Luk Perceval to depict the absurdity of human existence and simultaneously justify the sense in making theater. To rescue from oblivion, to give meaning to what is vanishing, to give value to nothing.
The Flemish director called Tadeusz Kantor his theatrical model. Watching *The Dead Class*, *Wielopole, Wielopole* and *Today is My Birthday* was something that inspired him to direct himself, to create his own plays in total opposition to what was happening in the theater repertoires of Antwerp and Gandava. "The world I saw was so personal that it was like looking at old photographs of my own family," the director recalls. He admits to having learned a great deal from Kantor: use of language, the creation of an autonomous stage reality in place of imitating the reality outside of the theater, and noticing the beauty in ugliness, weakness and decay. And burning the theatrical bridges between life and death. Tadeusz Kantor and Luk Perceval respond in various ways to the eternal question of whether it's possible to resurrect the ritual dimension of theater – but they both answer in the affirmative.

Anna Róża Burzyńska is a doctoral student at the Jagiellonian University, and cooperates with the Goethe Institute. She won the Foundation for Polish Scholarship award for young scholars in 2006. She has been an editor at "Didaskalia" magazine since 2000. She is also a reviewer for "Tygodnik Powszechny," the author of a book entitled *The Mechanics of Miracles* (2005) and numerous publications in anthology publications and magazines ("Notatnik Teatralny," "Teatr," and "Rita Baum").

***The Dead Class*, Cricot 2 Theater, premiere: 1975, filmed by: A. Wajda, TVP 1976, 75' – screening of the filmed play**

Filmed by Andrzej Wajda in 1976, this is the first version of the most famous Cricot 2 Theater production, *The Dead Class,* whose premiere took place on November 15th, 1975 at the Krzysztofory. One of Kantor's main motifs was returning and vanishing memory frames, through which the actors tried to represent fragments of a dead past on stage. The performance had a freeze-frame of a group of pupils (actors or mannequins) seated in school desks like in an old black-and-white photograph. The images developed of the past kept disintegrating, revealing the emptiness and delusion of returning to the past-that-was. Though inspired by the work of Witkacy, Gombrowicz and Schulz, *The Dead Class* was a very personal statement from Kantor, and opened a new stage in his work – The Theater of Death.

09/09/2008

12.00–3.00 p.m.

Tadeusz Kantor – "Wielopole, Wielopole" **exhibition and film screenings of cricotages:**

Un Matrimonio [The Wedding], filmed by: R. Carrara, D. Riguatelli, Centro di Formazione Professionale per le tecnice cinetelevisive, Milano 1988, 60'

Une très courte leçon [A Very Short Lesson], filmed by: J. Bablet, Laboratoire De Recherches Sur Les Arts Du Spectacle CNRS Audiovisuel, Paris 1988, 42'

Ô douce nuit [Silent Night], filmed by: L. Champonnois, L'Institut Superieur des Techniques du Spectacle et Equipage, Avignon 1990, 40'

4.00-7.00 p.m.

Anna Halczak: *The Cricotages of Tadeusz Kantor* - lecture

Recordings of the work Tadeusz Kantor did at the Milan School for the Dramatic Arts on the *Machine of Love and Death* (1986) play, and work with French students on two cricotages: *A Very Short Lesson* (1988) and *Silent Night* (1990). The artist explained: "The cricotage is a kind of activity that draws from the experiences of the Cricot 2 Theater, and the acting methods discovered and practiced by this theater." He first used the name "cricotage" as the title of a happening in 1965 in the Cafe of the Friends of the Fine Arts Association in Warsaw. Years later, he used it again for a short Cricot Theater play, *Where Are the Onetime Snows*, rendered in 1979 at the Palazzo delle Esposizioni in Rome during the *Works of Tadeusz Kantor and Artists from the Cricot 2 Theater Circle.* The premiere of an over half-hour cricotage, *Machine of Love and Death,* took place in 1987, in Kassel. In this work, Kantor returned to his pre-war version of Maeterlinck's *The Death of Tintagiles*. This play commenced the Theater of Love and Death – the artist's last creative stage. The remaining cricotages (*The Wedding*, *A Very Short Lesson*, *Silent Night*) came about in the course of meeting young theater people. To some degree, their final form depended on the students' suggestions. In *The Wedding,* they came up with the story-line. In the remaining ones they created the figures and some of the scenes. These plays were shown a few times as the fruits of work between Tadeusz Kantor and his students.

Anna Halczak is a theater scholar who graduated from theater studies at the Jagiellonian University. She has worked for the Cricoteka since 1980, and has been curator of many exhibitions of Tadeusz Kantor's work. She also participated in the theatrical works of Tadeusz Kantor.

***Where Are the Onetime Snows*, Cricot 2 Theater, premiere: 1979, filmed by: A. Sapija, WFO Łódź 1984, 33' – cricotage film screening**

The premiere of this cricotage took place on 27 January, 1979 at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. It was filmed 30 April and 1 May, 1983 in Warsaw, the day before the first presentation of the play in Poland. This theatrical miniature took place after *The Dead Class*. It foretold the forthcoming Cricot 2 Theater production, *Wielopole, Wielopole*.

***The Machine of Love and Death*, premiere: 1987, amateur camera recording, CRT Milano 1987, 42' - cricotage film screening**

This play was filmed by an amateur video cameraman at the Teatro Litta in Milan, 21 and 26 June, 1987. It was presented for the first time on 13 June, 1987 at the Document 8 Festival at Schauspielhaus in Kassel. The Crioctage is made up of two parts: *Tadeusz Kantor's Marionette Theater. The Year 1937,* based on Maurice Maeterlinck's *The Death of Tintagiles* and *Half a Century Has Passed. The Year is 1987, YOU CAN GUESS THE MACHINE.*

++++++++++++++++++++++++++++++++

10/09/2008

++++++++++++++++++++++++++++++++

12.00-3.00 p.m.

***Tadeusz Kantor – "Wielopole, Wielopole"* exhibition and documentary film screenings:**

Tadeusz Kantor. Die Familie aus Wielopole, filmed by: M. Kluth and D. Mendelsohn, Westdeutscher Rundfunk 1980, 45'

Interview with Tadeusz Kantor, filmed by: K. Miklaszewski, archival material, Kraków 1981, 11'

My Art History – The Wojtkiewicz Lesson, filmed by: K. Miklaszewski, OTV Kraków 1984-86, 34'

My Art History – The Malczewski Lesson, filmed by: K. Miklaszewski, OTV Kraków 1984-86, 25'

4.00-7.00 p.m.

Zbigniew Osiński: *The Memory of Tradition: Tadeusz Kantor v. Leon Schiller and Andrzej Pronaszko. The Schiller Group in Polish Culture* – lecture

Back in the twenties, between the wars, Kantor saw a few performances by Schiller and Pronaszko, and he worked with them for a while shortly after the end of the war. In a letter to Angelika Kraupe (pseudonym of Janina Kraupe-Swiderska, an outstanding painter) dated December 1942, he writes of Andrzej Pronaszko as his elected father: "I have before me Andrzej Pronaszko's decor for *Forefathers' Eve*. [...] Pronaszko – may the Gods protect him. I feel like his rightful son, he is the only father I acknowledge, and one who is entirely disinterested and unaware of his children." He probably spoke about Schiller for the last time with professors and students of the Warsaw Actors' Academy in February 1990: "If I say that the Cricot Theater has an idea, I can prove it. Although my post-war impression is that theaters have no ideas. What theaters have had ideas? Above all the Russian theaters, i.e. Meyerhold, and in Germany – Bauhaus, Piscator. In Poland it was Leon Schiller and a few others, but mainly Leon Schiller [...]. Excuse me, but I'm going to be frank. I was his stage designer for half a year, and then – as he put it – I betrayed him, because I went off to Paris as a Painter, and he had very difficult conditions in Łódź at the time, because they wanted to chuck him out of there. That's how I see it." An analysis of the materials that are Tadeusz Kantor's statements (contained in his interviews, books, articles, correspondence and memoirs), and his plays show that the creator of *The Dead Class* accepted Andrzej Pronaszko without reservation, perhaps even worshipped him to some extent as an artist and a man, playing an artistic game with him. His "game" with Leon Schiller, on the other hand, was characterized by a much greater ambivalence.

Zbigniew Osiński is a theater scholar, and a retired professor at the Polish Studies Department of the University of Warsaw. In the years 1973-1977 he served as literary director of the Stary Theater in Krakow. He was the project creator and first director of the Center for the Research of the Work of Jerzy Grotowski Theatrical-Cultural Experiments in Wrocław (created in 1990), and served as artistic and academic director of the same institution till 2004. He has written a great many works on the history, theory and anthropology of theater. He has published writings by Mieczysław Limanowski, Juliusz Osterwa and (with Janusz Degler) the only book by Grotowski that was published in Poland during his lifetime.

***Wielopole, Wielopole*, Cricot 2 Theater, premiere: 1980, filmed by: S. Zajączkowski, OTV Kraków 1983, 77' – screening of the filmed play**

In the Theater of Death's second play (following *The Dead Class*), the artist recalls his childhood years, which he spent in a tiny town in Eastern Poland. In this play elapsed time and traces of memory are seen in the present, calling ancestral figures on stage. Kantor recreates his individual history in the reality of art, which appears like a dream reality. "Grandma, Mother, Daughter, Uncles, Father, who went on vacation. Those were real stills. But here the room became the Olive Mount, or Golgotha, or Kefar Nahum – it became various places where Christ once was... and the figures in this room played characters from the Gospels, demoted according to the principle of the Institute of Loaning the Dearly Departed."

11/09/2008

12.00-3.00 p.m.

***Tadeusz Kantor – "The Return of Odysseus"* exhibition and documentary film screenings:**

Kantor ist da. Der Kunstler und seine Welt [Kantor Is Here. The Artist and His World], filmed by: D. Mahlow, Saarländ Rundfunk1969, 46' (film in German, Polish subtitles)

Säcke, Schrank und Schirm [Sacks, a Wardrobe and an Umbrella], filmed by: D. Mahlow, Saarlandischen Rundfunk1972, 85' (film in German, Polish subtitles)

4.00-7.00 p.m.

Katarzyna Osińska: *Vsevolod Meyerhold – A Companion on Tadeusz Kantor's Theatrical Journey* - lecture

The personage and work of this Russian artist stand as a backdrop – whether revealed or hidden – for many of Kantor's undertakings and ideas at various stages of his work: from Maeterlinck's *The Death of Tintagiles* to *Today is My Birthday*. In their youths, both artists were inspired by the same texts. Meyerhold worked on *The Death of Tintagiles* in 1905 in the Studio in Powarska (it did not make it to the premiere); in 1938 Maeterlinck's small drama caught Kantor's eye – when he was at the Ephemeral Marionette Theater (he returned to this work at the end of his life, preparing a constructivist-symbolic cricotage entitled *The Machine of Love and Death*). Maeterlinck's drama was, for both artists, a springboard to build a theater that was free from imitating reality; Kantor saw a Utopian abstract space in it.
Blok's *The Fairground Booth.* This was a breakthrough drama for Meyerhold (he staged it twice). Kantor translated Blok's text into Polish in his youth (with the help of Wanda Baczyńska) – and never staged it. He did see, however, an important "crisis of reality" theme in it, and adopted the notion of the fairground booth for his theater, in an interpretation that diverged from the prototype.
Later on, Meyerhold became Kantor's model of the avant-garde artist. The creator of *The Dead Class* built a myth around Meyerhold, identifying with him to some extent and recognizing himself in the Russian. In Kantor's relationship to Meyerhold we see the need to create a private tradition; Meyerhold filled the role of a "surrogate artistic father." This might be why in his final play – *Today Is My Birthday* (1991) - Kantor includes Meyerhold the martyr in the space of his private mythologies: alongside his own Father, alongside Maria Jarema, alongside Jonasz Stern.

Katarzyna Osińska is an academic worker at the Polish Institute of Sciences Slavic Studies Institute in Warsaw. She is involved in Russian theater of the 20th century, and its studio movement. Her books include: *A Lexicon of 20th-Century Russian Theater*, *The Studio in Russian Theater Culture of the 20th Century. Selected Issues*, and *Monasteries and Laboratories. Russian Studio Theaters: Stanislavski, Meyerhold, Sulezhitzki, Vakhtangov*. In 2005 she was curator of the *Tadeusz Kantor Days in Moscow* prepared by the Cricoteka in cooperation with the Moscow Meyerhold Center.

***Today Is My Birthday,* Cricot 2 Theater, premiere: 1991, filmed by: D. Bablet, J. Bablet, J. Sirot, CNRS Audiovisuel, Paris 1991, 75' – screening of the filmed play**

Tadeusz Kantor's crowning achievement is the play *Today Is My Birthday,* which is interpreted as a last will. The artist died a few hours after the dress rehearsal. In this unfinished play members of his family, friends from childhood and figures pulled from his paintings all meet on stage. As in *The Dead Class* and *Wielopole, Wielopole,* the theme of vainly furnishing the room of the imagination resounded strongly – "the dark holes into which fall various objects from the outside."

12/09/2008

12.00-3.00 p.m.

***Tadeusz Kantor – "The Return of Odysseus"* and documentary film screenings:**

Candid Kantor, filmed by: G. Soldi, CRT Milano, Instytut für Moderne Kunst Nürnberg 1985, 42' (screening in Italian)

Tadeusz Kantor. Selections from Rehearsals for "Let the Artists Die", filmed on Cricoteka commission, Cricot 2 Theater, premiere: 1985, filmed by: B. Renczyński, 22'

The Independent Theater. The Premiere of "Balladyna", filmed by: W. Janda, OTV Kraków 1982, 17'

4.00-7.00 p.m.

Anna Królica: *Enlarged by the Object. On the Methods of Constructing Figures in the Theatrical Practices of Schlemmer and Kantor* – lecture

Tadeusz Kantor's early pre-war fascination for constructivism and artists from the Bauhaus circle returned in the artist's later work. Schlemmer ran an experimental stage in the years 1923-1929 in Dessau and Weimar in the framework of the School of Artistic Handcrafts. His works brought about the creation of an essentially new genre – *Tanztheater.* In the years 1974-79, Gerhard Bohner, a German dancer and choreographer, attempted a reconstruction of Schlemmer's dance compositions. He returned to the subject in the 80s. He himself described Schlemmer's choreography as "overgrown forms of Freier Tanz." Was dance in Kantor's sphere of interests, too? His first phase of inspiration was inspired by the works of Schlemmer, and he shared with him a similar education and common field of artistic interests, in the hinterlands of theater and painting. The painter's gaze is recognizable in his way of creating a stage composition, of treating the actor like an object or material inscribed in the three-dimensional frame of the stage. The figure becomes enlarged, as it were, by the object, and at the same time becomes another part of the stage, of the composition brought to life.

Anna Królica is a doctoral graduate from the Drama Department of the Jagiellonian University and holds an MA from the Eastern Slavic Studies Department; she is a co-founder and editor of the **www.nowytaniec.pl** web site, and is also involved in contemporary dance. She is currently writing a doctoral dissertation on the theme of body and memory in Tadeusz Kantor's Theater of Death and Pina Bausch's Tanztheater Wuppertal.

***Let the Artists Die*, Cricot 2 Theater, premiere: 1985, filmed by: S. Zajączkowski, OTV Kraków 1986, 77' – screening of the filmed play**

The world premiere of this play took place at the Alte Giesseri Kabelmetall on 2 June 1985 in Nuremberg. In Poland, audiences could see the play about six months later in Warsaw and Krakow. "In this play," wrote Kantor, "I would like for dying to be the 'adhesive' that joins various manifestations of life, for it to be almost the structure of the play. According to [...] the principles of coincidence, I found a similar process in Zbigniew Uniłowski's book *Shared Room*, where we bear witness to the DYING of the novel's protagonist from the first page to the last. And even more incredibly, that the author described (predicted) his own death in it."

!KONKURS!

Festiwal Dialogu Czterech Kultur i Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie zapraszają młodych autorów (licealistów i studentów) do wzięcia udziału w konkursie na

ESEJ POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI TADEUSZA KANTORA

Konkurs zorganizowano w ramach prezentacji zatytułowanej *Cricoteka w Łodzi*, która odbędzie się w dniach 7-12 września 2008 w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi „Ośrodku Propagandy Sztuki". Eseje powinny wpisywać się w założenia tematyczne tegorocznej edycji festiwalu. Termin nadsyłania prac do 30 września 2008. Do wygrania laptop! Regulamin konkursu dostępny od dnia 15 sierpnia 2008 na stronach:

www.cricoteka.com.pl

www.4kultury.pl

Tadeusz Kantor

!COMPETITION!

The Festival of Dialogue of Four Cultures and Cricoteka Center for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor in Krakow invite young writers (high school and university students) to take part in a competition for an

ESSAY DEVOTED TO THE WORK OF TADEUSZ KANTOR

The competition has been organized in the framework of the *Cricoteka in Łódź* presentation, which will take place from 7-12 September 2008 in the City Art Gallery in Łódź – the Center for the Propaganda of Art. The essays should be thematically linked with this year's festival. The deadline for sending in entries is 30 September, 2008. A laptop is up for grabs! The contest regulations will be available from 15 August 2008 at:

www.cricoteka.com.pl

www.4kultury.pl

Tadeusz Kantor



Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08

Also Thus!
Public Movement

10-11/09/2008
21.00

Stary Rynek

12 września, godz.17.00 – spotkanie z twórcami
prowadzi Piotr Olkusz, Galeria Bałucka, Stary Rynek 2

kuratorzy/curators: Marta Michalak, Grzegorz Niziołek, Agata Siwiak

© Public Movement

10/09/2008
11/09/2008
21.00

Stary Rynek

Also Thus! /PUBLIC MOVEMENT

ceremonia

12 września, godz. 17.00 – spotkanie z twórcami prowadzi Piotr Olkusz, Galeria Bałucka, Stary Rynek 2

Liderzy Public Movement:
Omer Krieger
Dana Yahalomi

Członkowie Public Movement:
Karmit Burian
Ma'ayan Choresh
Rachel Hagigi
Luciana Kaplun
Gali Libraider
Adili Liberman
Saar Szekely
Michael Rosman
Yossi Tal Taieb

czas trwania przedstawienia: 40 minutowa ceremonia zakończona tanecznym korowodem.

koprodukcja z Acco Festival, Acco Dance Center

produkcja: Acco Dance Center

wyjazdy zagraniczne: i-PAP (International Performing Arts Productions)

Public Movement odkrywa polityczne i estetyczne możliwości tkwiące w działającej razem grupie ludzi. Tworzy spektakularne akcje w przestrzeni publicznej rekonstruując i przetwarzając zarówno sceny z codziennego życia jednostki, jak i współczesne rytuały wielkomiejskiej zbiorowości. Akcje Public Movement naruszają granice tego, co „realne" i co „fikcyjne" oraz oznaczają się bliskim podobieństwem do społeczno-politycznego aktywizmu. Grupa ingeruje nie tylko w przestrzeń publiczną, ale też w przyzwyczajenia widzów uczestniczących w szeregu zdarzeń z pogranicza teatru. Nazywając spektakle „ceremoniami" – Public Movement zwraca uwagę zarówno na ich warstwę performatywną (wygląd uczestników, oprawa, gesty), jak i na artystyczne przetwarzanie państwowych ceremonii (defilady, marsze, pochody). Wyrafinowany język artystyczny służy radykalnej wypowiedzi nie tylko na temat lokalnego, izraelskiego etosu, ale też, a może przede wszystkim, obnaża uniwersalne struktury władzy i ich wpływ na prywatną i publiczną sferę naszego życia.

W ***Also Thus!*** dziewięć postaci ubranych w białe i nienagannie wyprasowane stroje z przerażającym dystansem ukazuje sceny inspirowane przemocą znaną z codzienności (własnej bądź medialnej). W tym wyrachowanym, wydawałoby się pozbawionym emocji działaniu, kryje się zaskakująca siła oddziaływania na widzów. Czystość stroju i estetyka gestów performerów kontrastuje z treściami, do których odsyła projekt. *„Also Thus!* – jak piszą twórcy – jest oficjalną ceremonią, publicznym spektaklem, popularnym zgromadzeniem na łódzkim Starym Rynku, z udziałem członków Public Movement, czarnego samochodu i publiczności".

Public Movement – grupa artystyczna powstała w roku 2006 z inicjatywy Omera Kriegera i Dany Yahalomi, skupiająca młodych izraelskich performerów. Najważniejsze akcje grupy to: *Accident* (2006), *Ceremony* (2007), *The Israel Museum* (2007), *Also Thus!* (Acco, 2007), *Rally* (Rabin Square, 2007), *Operation Free Holon*, *Change of Guard* (z Dani Karavan, w Muzeum Sztuki,Tel-Awiw), *Public Movement House* (Muzeum Sztuki, Bat-Yam), *The Reenactment of the Mount Herzl Terrorist Attack* (wkrótce).
www.publicmovement.org

Public Movement zorganizuje w Łodzi szereg niezapowiedzianych akcji na ulicach, placach i w instytucjach publicznych.

Podziękowania za pomoc w realizacji projektu dla Katarzyny Wielgi.

10/09/2008
11/09/2008
9.00 p.m.

Old Market Square

Also Thus! /PUBLIC MOVEMENT

a ceremony

12 September, 5.00 p.m. – Piotr Olkusz will host a meeting with the artists at Bałucka Gallery, 2 Old Market Square

Public Movement leaders:
Omer Krieger
Dana Yahalomi

Public Movement members:
Karmit Burian
Ma'ayan Choresh
Rachel Hagigi
Luciana Kaplun
Gali Libraider
Adili Liberman
Saar Szekely
Michael Rosman
Yossi Tal Taieb

duration: 40-minute ceremony concluded with a circle-dancing party

co-produced by Acco Festival, Acco Dance Center

production: Acco Dance Center

booking: i-PAP (International Performing Arts Productions)

Public Movement uncovers the political and aesthetic capabilities in a group of people working together. It creates spectacular scenes in public spaces, reconstructing and transforming both scenes from the daily life of the individual, and contemporary rituals of the big-city collective. Public Movement's "operations" press the boundaries of the "real" and the "fictional" and bear a strong resemblance to socio-political activism. The group not only interferes with public space, but also with what viewers expect from events that border on theater. By calling their plays "ceremonies," Public Movement indicates both the performance layer (the appearance of the participants, the "packaging," gestures), and the artistic transfiguration of state ceremonies (parades, marches, processions). The refined artistic language serves as a radical response to their local Israeli ethos, but also – and perhaps above all – it unveils the universal structures of power and their impact on the private and public spheres of our lives.
In ***Also Thus!*** nine figures dressed in white and immaculately pressed outfits perform scenes inspired by violence we know from everyday life (our own, or from the media) with terrifying emotional distance. In these calculated actions, seemingly devoid of emotions, there lurks a disarming strength to affect viewers. The cleanliness of the costumes and the aesthetic of the performers' gestures contrasts with the contents produced by the project. ***Also Thus!*** – according to the creators – is an official ceremony, a public spectacle, a popular gathering in Łódź's Old Square, featuring the members of Public Movement, a black car, and the public."

Public Movement is an artistic group created in 2006 at the initiative of Omer Krieger and Dana Yahalomi, gathering together young Israeli performers. The group's most important "operations" have been: *Accident* (2006), *Ceremony* (2007), *The Israel Museum* (2007), *Also Thus!* (Acco, 2007), *Rally* (Rabin Square, 2007), *Operation Free Holon, Change of Guard* (from Dana Karavan, in the Museum of Art, Tel Aviv), *Public Movement House* (Museum of Art, Bat-Yam), *The Reenactment of the Mount Herzl Terrorist Attack* (forthcoming).

www.publicmovement.org

Public Movement will be organizing a range of unannounced operations in the streets, squares and public institutions of Łódź.

Thanks go to Katarzyna Wielga for helping to carry out this project.

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08



C.D.N

05-28/09/2008

Kamienica, ul. Piotrkowska 293/295

kurator/curator: Małgorzata Ludwisiak

partner projektu/project partner:

Muzeum Sztuki w Łodzi
www.ms .org.p

© Łukasz Zbieranowski

05-28 /09/2008

wernisaż: 5 września, godz. 19.00

wystawa czynna:
pn-pt: 14.00-20.00
sb-nd: 12.00-19.00

Kamienica, ul. Piotrkowska 293/295

C.D.N.

artyści:
Piotr Bosacki
Grupa Sędzia Główny
Paweł Hajncel
Leszek Knaflewski
Kamil Kuskowski
Konrad Kuzyszyn
Artur Malewski
Agata Michowska
Magdalena Moskwa
Łukasz Ogórek
Anna Orlikowska
Józef Robakowski
Jakub Stępień
Ryszard Waśko

Bez zanurzenia się w przeszłość nie wiemy, kim jesteśmy, ani nie jesteśmy w stanie przewidzieć (czy zmanipulować), kim będziemy. Dziedziczymy geny, życiowe historie, nerwice i talenty całych pokoleń nieznanych nam często (nawet z opowieści) osób, składających się na nasze drzewa genealogiczne. Pierwszoplanową rolę odgrywa na ogół postać ojca – pierwszego konstruktora, ale też nierzadko pierwszego destruktora naszej rzeczywistości. Nie mamy wpływu na jakość tego spadku, nie jesteśmy też w stanie ogarnąć, przeliczyć czy rozłożyć na czynniki pierwsze jego bogactwa. A jednocześnie nie sposób zrozumieć swojej kompozycji fizycznej, psychicznej, kulturowej i duchowej bez dokonania skoku wstecz – w nieznane. Ta introspekcja bynajmniej nie musi wiązać się z psychoanalityczną traumą. Postaci naszych przodków czy figury – często pokrzywione – naszych ojców nie muszą straszyć niczym zapuszczone gabinety krzywych luster. Odpowiedź na pytanie „kim jestem" jest powiązana z wróżbą „kim będę", ale też „kim mogę być", „w obrębie jakiego pola mogę działać". Po tym, co jest teraz, nastąpi ciąg dalszy. Nie musi być on jednak poddany ślepemu determinizmowi. Analiza przeszłości może posłużyć do twórczej syntezy. Wzajemny układ projektów w ramach wystawy ma budować tego rodzaju napięcie, by widz mógł doświadczyć swojego prywatnego wpiekło- i wniebowstąpienia, aż po końcowy akt wybaczenia, niczym głęboki oddech ulgi.

Zaproszeni do projektu artyści sięgnęli do swojej pamięci i niepamięci. Każdy z nich wypowiedział się na temat tożsamościowego spadku w innej, właściwej sobie poetyce – od niezwykle silnej i emocjonalnie nacechowanej formy przez ironię po wizualną, lapidarną lirykę – stosując różne metody rozkodowania przeszłości i teraźniejszości oraz podejmując odmienne wątki. Niektórzy sięgnęli wręcz po historie niezwykle intymne, czasem dramatyczne. Każdy z artystów odbył drogę wstecz do źródeł bardzo osobistych. Dopiero po zlokalizowaniu swojej prywatnej sfery Primum Mobile, można bowiem podjąć próby rekonstrukcji czy konstrukcji tego, co dalej nastąpi.

Małgorzata Ludwisiak

05-28 /09/2008

opening: 5 September, 7.00 p.m.

opening hours:
Mo-Fr: 2.00 p.m.-8.00 p.m.
Sa-Su: 12.00-7.00 p.m.

Townhouse, 293/295 Piotrkowska Street

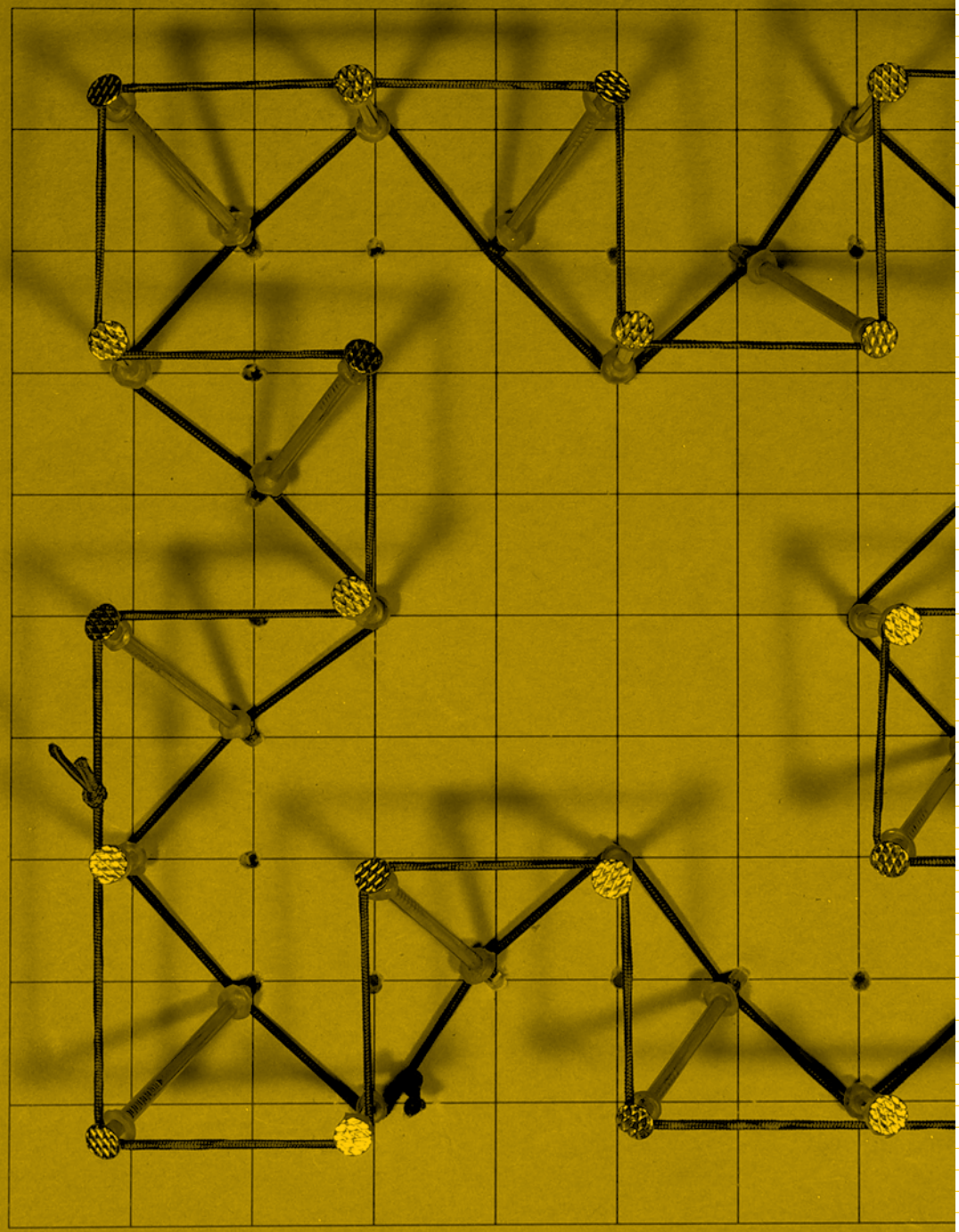
C.D.N.

artists:
Piotr Bosacki
Grupa Sędzia Główny
Paweł Hajncel
Leszek Knaflewski
Kamil Kuskowski
Konrad Kuzyszyn
Artur Malewski
Agata Michowska
Magdalena Moskwa
Łukasz Ogórek
Anna Orlikowska
Józef Robakowski
Jakub Stępień
Ryszard Waśko

Without immersing ourselves in the past we don't know who we are, nor are we able to predict (or change) who we'll become. We inherit genes, life stories, neuroses and talents of whole generations that are often unknown to us (even from stories), the people who make up our family trees. The father generally has a leading role – he is the first constructor, and sometimes the first destroyer of our reality. We have no impact on the quality of this inheritance, we're in no state to grasp, count out or isolate the first causes of its richness. Nor is there any way to understand one's own physical, mental, cultural and spiritual composition without taking a jump backward – into the unknown. This introspection needn't at all involve psychoanalytic trauma. The figures of our ancestors or the figures – often distorted – of our fathers needn't at all be frightening, like an abandoned hall of mirrors. The response to the question "Who am I?" is, after all, linked to a forecast of "who I will be," or even "who I could be," "what sphere I could be working in." After this comes the next step. But this needn't be a question of blind determinism. An analysis of the past might serve a creative synthesis. The mutual structure of projects in the frame of this exhibition should serve to build this kind of tension, to allow the viewer to experience his or her own private Ascension (and Descent), until the final act of forgiveness, like a deep breath of relief.

The artists invited to take part in this project reached into their memories, and then even further back. Each of them made a statement about their inherited identity in a different poetic – from incredibly powerful and emotional forms, to irony, to spare visual lyricism – using various methods of decoding the past and the present, and various strains of contents. Some drew from extremely intimate, and even dramatic past stories. Each of the artists chose a very personal path backward. Only after locating their private spheres of Primum Mobile could they try to reconstruct or construct what came next.

Małgorzata Ludwisiak



Piotr Bosacki

Film o gumkach

DVD, dźwięk, 2008

Bez większej przesady można powiedzieć, że zasada geometrii, która rządzi filmem Bosackiego, jest jednocześnie zrealizowaniem i przekroczeniem matematycznej zasady, którą pitagorejczycy opisywali uporządkowany grecki kosmos czy też arystotelesowskiej *harmonia mundi*, z jej sferami kosmicznymi, niesłyszalną dla ucha ludzkiego muzyką, aż po *coelum ipsum* i Pierwszą Przyczynę. Jak twierdzi autor filmu, nadzwyczajność języka geometrii polega na możliwości reprezentowania za jego pomocą zasady ogólnej przez konkret i odwrotnie. Może być on zatem jednocześnie dosłowny i przenośny. I tak oto historia o naciąganych na gwoździe „starych" i „nowych" gumkach, które przeplatają się, pękają, pojawiają, wchodzą we wzajemne układy tworząc nowe konfiguracje geometryczne, jest zarazem historią o konsekwencjach, relacjach i pokoleniowej wymianie. Młode gumki „niczego nie uszanują", chcą mieć inny kształt niż stare, naginając w tym celu gwoździe. Zdarza się jednak, „że jakaś gumka, najczęściej nieświadomie, powraca do kształtu, który uprzednio już pojawił się na siatce" – informuje widza kilkuletnia lektorka. Jednak i stare gumki potrafią zdziwić się „wykwitem niespodzianym". W ten sposób prawidła rządzące mikroświatem gumek to zsyntetyzowana, niejako skondensowana czy wysublimowana makrorzeczywistość ludzkich relacji z całą ich złożonością.
Nowe i stare przeplata się w *Filmie o gumkach* niejako według reguł harmoniki występującej w utworach kompozytorskich Bosackiego. Zasada matematyczna nie oznacza jednak, że możemy odbierać film rozumowo – niczym równanie. Wręcz przeciwnie. Konstrukcja wizualna i słowna *Filmu o gumkach* dokonuje przekroczenia do postkartezjańskiego kosmosu otwartego i nieskończonego, w którym jest już miejsce na kosmiczne wiry, a nawet na ciemną materię.

Piotr Bosacki

A Film about Rubber Bands

DVD, sound, 2008

It might be said without too much exaggeration that the principle of geometry in Bosacki's film is both a realization and a surpassing of the mathematical principles the Pythagoreans used to order the Greek cosmos, or the Aristotelian *harmonia mundi*, with its cosmic spheres, its music inaudible to the human ear, unto the *coelum ipsum* and the First Cause. As the filmmaker says, the language of geometry is extraordinary because you can use it to represent general principles through concrete details, and vice versa. Thus, it can be both literal and figurative. Here we have a story about "old" and "new" rubber bands stretched on nails; they wind together, snap, appear, enter mutual arrangements to create new geometrical configurations. This is simultaneously a story about the consequences of relationships and exchanges between generations. The young rubber bands "have no respect for anything," they want to be shaped differently from the old ones, bending the nails to this end. It happens, however, that "a rubber band – however unconsciously – returns to a shape that has already been seen in the criss-cross," a child narrator informs the viewers. And the old rubber bands can sometimes astonish with their "unexpected eruptions." This is how the rules governing the mini-world of rubber bands is a synthesized, condensed and sublime macro-reality of human relationships, with all of their complexities. New and old interweave in *A Film about Rubber Bands* as if according to the rules of harmony in Bosacki's musical compositions. The mathematical principle does not mean, however, that we can perceive the film rationally – like an equation. On the contrary. The visual and textual construction of *A Film about Rubber Bands* crosses over into a post-Cartesian open and infinite cosmos, in which there is a place for cosmic vortexes, and even dark matter.



Grupa Sędzia Główny

Aleksandra Kubiak, Karolina Wiktor

Rozdział LXXV
2008

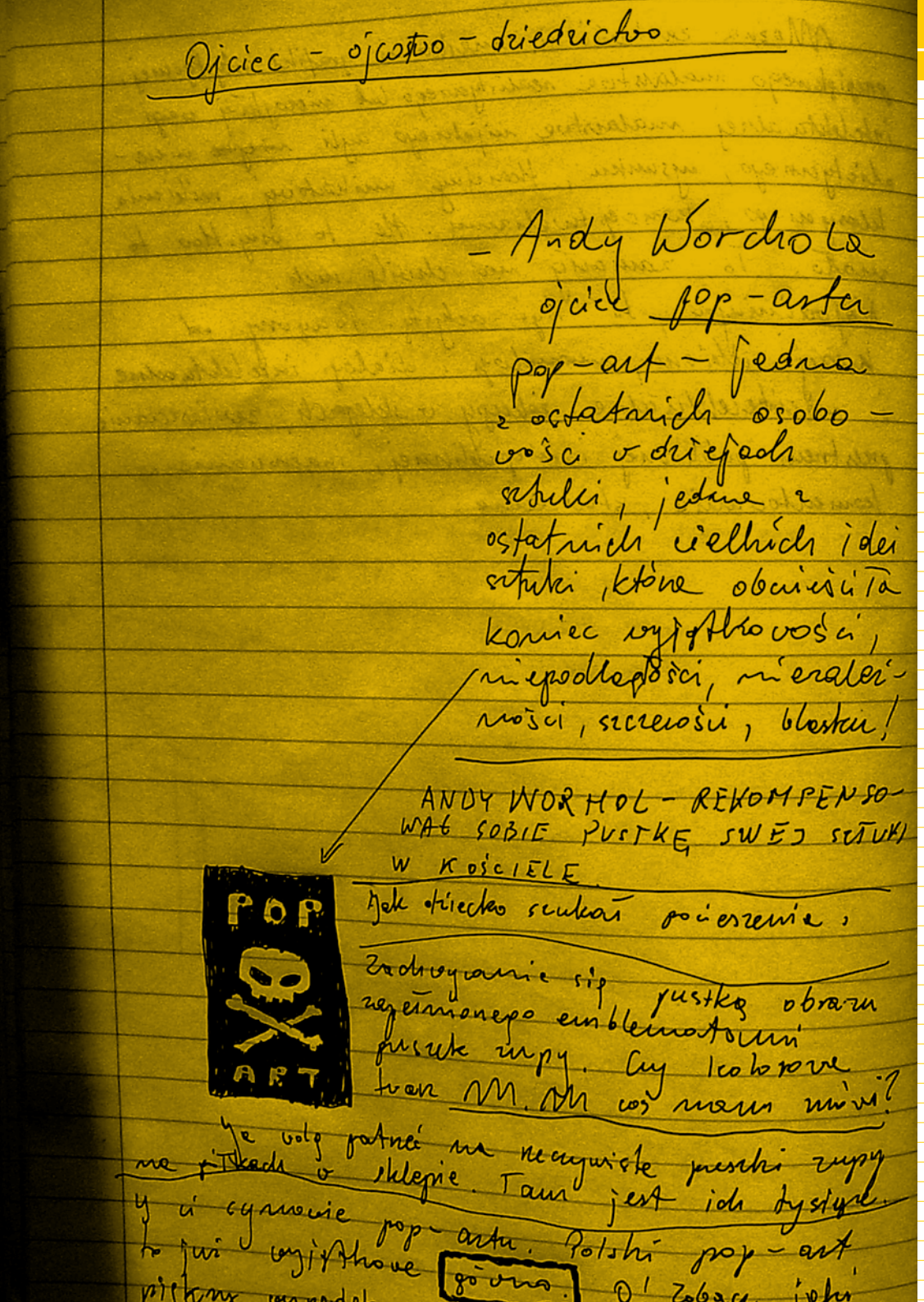
Duet artystek – znacznie trafniej scharakteryzowany przez Pawła Kwaśniewskiego jako „bliźniaczki sztuki" – przygotował dla wystawy *C.D.N.* realizację, która porusza bardzo osobiste przeżycia artystek. Aleksandra i Karolina często podkreślały swoje wzajemne podobieństwo, rozciągające się od tej samej muzyki, której słuchają, po ważkie i wspólne doświadczenia życiowe. Podkreślały to w swoich performance'ach wielokrotnie, nie tylko przez wykonywanie wspólnie tych samych czynności, ale wręcz aż do radykalnego, fizycznego zintegrowania ich ciał rurkami, przez które oddychały tym samym powietrzem, czyniąc z siebie zespół naczyń połączonych. Dwie osoby zdają się mieć niemal taką samą tożsamość. Ponieważ określa nas nie tylko ciało i jego materiał genetyczny, ale i zespół doświadczeń życiowych oraz duch, którym można się między sobą dzielić. Jedną z bardziej poruszających akcji wizualizujących niejako współ-odczuwanie był *Rozdział XX* z 2004 roku, zrealizowany w ramach Święta Kobiet. Karolina, chora wówczas na ospę, obecna była jedynie na projekcji, na której smarowała chore miejsca specjalną maścią. Ola, tuż obok, powtarzała jej ruchy i wbijała sobie w ciało igły zakończone kielichami kwiatów. W ten sposób współ-uczestniczyła w bolesnej chorobie Karoliny, przyjmując jej cierpienie na siebie, a także sublimując je. *Rozdział LXXV* będzie kolejną opowieścią o zaskakująco zbieżnych, emocjonalnych doświadczeniach artystek.

Sędzia Główny Group

Aleksandra Kubiak, Karolina Wiktor

Chapter LXXV
2008

This duet of artists – much better characterized as "art twins" by Paweł Kwaśniewski – has prepared one of the most personal projects of their career for the *C.D.N.* Exhibition. Aleksandra and Karolina have always emphasized their mutual similarity, which extends from listening to the same music to their most important shared life experiences. They have repeatedly emphasized this in their performances, not just by performing the same things in tandem, but physically – as far as a radical linking of their bodies with tubes, through which they breathed the same air, turning themselves into a pair of linked vessels. The two individuals seem to have almost the same identity. Because we are defined not just by our bodies and genetic material, but also by our life and spiritual experiences, which we share between ourselves like a pneuma. One of their most moving projects visualizing a kind of co-sensation was *Chapter XX* (2004), carried out during Women's Day. Karolina, who was then suffering from measles, was only present in a projection, smearing the infected areas with a special ointment. Ola was right beside her, mimicking her movements and piercing her body with needles topped with glasses of flowers. In this way she shared the painful disease of her art twin, taking her pain onto herself, and also sublimating it. The performers communicated without words, because they were equally suffering. In *Chapter LXXV* they tell of their most intimate, traumatic and astonishing concurrent experiences.



Paweł Hajncel

Kill pop
film DVD, 2008

Dwóch
film DVD + obiekt, 2008;

Dwa filmy Pawła Hajncla dopełniają się w dość zaskakujący sposób. *Dwóch* wizualizuje dosadnie fizyczną zależność między ojcem a synem. Artysta, podobny – jak powiadają w jego rodzinnym Łasku – do ojca jak „dwie krople wody", z tym że dwadzieścia parę lat młodszy, wykonuje wraz z nim serię identycznych ruchów i gestów. Obydwaj półnadzy, pomnikowo monumentalni, odsłaniają jeszcze dobitniej prawdę: „oto ciało z mojego ciała i kość z mojej kości". Prywatnie nie mający ze sobą wielu punktów stycznych (nauczyciel i dyrektor szkoły kontra nieustabilizowany życiowo artysta), osiągają przedziwną jedność, zespoleni w ramach dzieła sztuki. Druga projekcja prezentuje zabójstwo z premedytacją. Dokonuje go sam Paweł Hajncel na podobiznie Andy'ego Warhola. Leje się krew. Obok na ścianie wisi dzida – narzędzie zbrodni. Postać artysty-zbrodniarza występuje jawnie na obydwu filmach. Ale kim lub czym jest obiekt zaciekłego ataku i denat zarazem? Wiele wskazuje na to, że mamy do czynienia z symbolicznym mordem ojca pop-artu, zemstą artysty aspirującego w sztuce do czegoś zgoła innego niż komentowanie popkultury. Z drugiej strony większość filmów Hajncla jest doskonałym, inteligentnym i zabawnym droczeniem się z szeroko pojętą pop-kulturą właśnie. Czyżby więc artysta prowadził kompletnie autoteliczną grę, w której krwawiący Andy to Hajncla twórcze „ja"? Warhol, wedle pewnych chronologii, stoi też u początku nowoczesnego malarstwa, a nawet nowoczesnej sztuki w ogóle. Zatem jego uśmiercenie byłoby rozpaczliwym gestem totalnej negacji sztuki. Na końcu przychodzi jeszcze jedna wątpliwość: czy ojca naszej artystycznej współczesności przeszywa prehistoryczną dzidą Paweł czy podobny do niego jak dwie krople wody Hajncel senior?

Paweł Hajncel

Kill pop
DVD film + object, 2008

Two
DVD film, 2008

Paweł Hajncel's two films complement each other in an unexpected way. *Two* visualizes the dependency between father and son in a frankly physical way. The artist is as similar to his father – as they say in his hometown of Łasko – as "two peas in a pod," except that he's twenty-something years younger. Here the two perform a series of identical movements and gestures. Both are half naked, grand as statues, revealing a truth that still holds: "here is the flesh of my flesh, and the bone of my bone." Though in private they have little in common (a teacher and school director versus an artist with little stability), they achieve a bizarre commonality through this work of art. The second projection shows a premeditated murder. It is performed by Paweł Hajncel on a double of Andy Warhol. Blood flows. A spear hangs on the wall – the murder weapon. The figure of the artist criminal appears in both films. But whom or what is the object of this savage attack, and the deceased? Much seems to indicate that we are dealing with a symbolic murder of the father of pop art, the revenge of an artist aspiring to something completely different than a comment on pop culture. On the other hand, the majority of Hajncel's films are splendid, intelligent and humorous banter with this very pop culture. Could the artist be playing an entirely autotelic game, in which the bleeding Andy is Hajncel's creative "I"? Warhol, according to a certain chronology, also stands at the forefront of modern painting, and even modern art in general. Thus his undoing would be a mournful gesture, totally negating art. One last doubt finally emerges: has Paweł run through the father of modern art with the prehistoric spear, or rather Hajncel senior, the other "pea in the pod"?



Leszek Knaflewski

Złap F

DVD, 2008

Pytanie o własną tożsamość zakłada odpowiedź, która nie podlega prawom rozumu. A gdy rozum śpi, budzi się to, co nieoswojone. Tak jest na filmie *Złap F,* na którym artysta w kombinezonie przypominającym przebranie postaci z Ulicy Sezamkowej, z tym że odarte z wszelkiej swojskości, wykonuje milczący taniec do niesłyszalnej muzyki. Żółty strój zakrywa go szczelnie, łącznie z twarzą, tak więc tego, że to sam Knaflewski, można się tylko domyślać. Ukrył się sam w sobie, schował się w sobie czy też właśnie ów „inny" z niego wyszedł, zdominował go. Mamy więc do czynienia ze specyficznym rodzajem autoportretu, który nie prezentuje nam podobizny artysty, ale – w pewien sposób – ukrytą istotę jego postaci. Skrępowaną, o ograniczonej możliwości ruchu, a jednocześnie sprawiającą wrażenie nagle wyzwolonej ze zbyt ciasnego pomieszczenia, żyjącą własnym życiem. Spróbuj ją/go teraz złapać. Spróbuj przejąć nad nią/nim kontrolę. Trudno też określić kto kim rządzi: artysta Leszek Knaflewski swoją postacią czy wręcz przeciwnie – to ona steruje Knaflewskim, ma go niejako w posiadaniu.

Frapująca gra z tożsamością oraz tym, co w nas ukryte i z trudem poddające się kontroli, opiera się na ruchu. Jego źródło oraz zasady działania są dla nas niejasne – przez ukrycie źródła dźwięku, a więc i sekwencji rytmicznych powodujących żółtą postacią. Ruch ten – jak pisze Jarosław Lubiak w katalogu wystawy *Skrzyżowania przeciwko rondom* (wyd. Galeria Piekary) – „jest zawsze poddany ograniczeniu, nigdy nie może wyrazić w pełni tego, co go wywołuje. Można zatem powiedzieć, że to właśnie ów czynnik, który ogranicza ten ruch, ekspresję pragnienia – jest tajemnicą, zaszyfrowaną w rebusach Knaflewskiego. Tajemnicą, którą maska skrywa przed nami, prezentując się nam."

Artysta współpracuje z Galerią Piekary.

Leszek Knaflewski

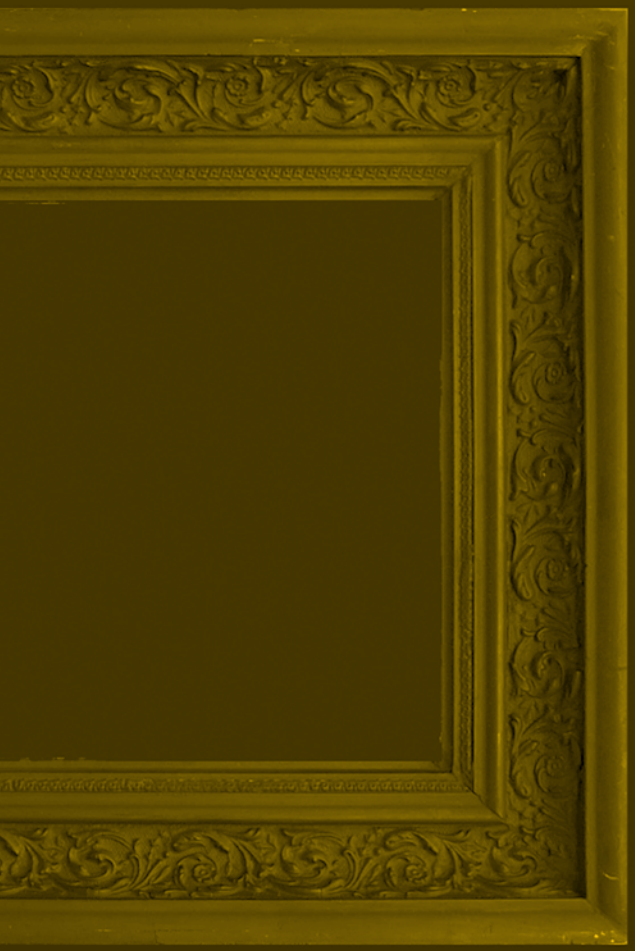
Catch F

DVD, 2008

Questions about one's own identity imply a response which does not obey the laws of reason. And when reason sleeps, something savage awakens. Such is the film *Catch F*, in which the artist wears overalls reminiscent of Sesame Street, and stripped of all his identity, does a silent dance to inaudible music. The yellow outfit covers him entirely, his face inclusive, and so we can only guess that this is Knaflewski. He has hidden in himself, he is buried in himself; or perhaps the "other" has emerged from him to take dominance. We are thus dealing with a special kind of self-portrait, which does not give us the likeness of the artist, but – in a certain way – the hidden essence of his character. He is shy, his movements are limited, but they simultaneously create the impression that he's suddenly been freed from a cramped space, he's living his own life. Try to catch him/her now. Try to control him/her now. It's also hard to say who's controlling whom: if Leszek Knaflewski is controlling his character or the opposite – *it* is steering Knaflewski, it has him in its power.

This is a fascinating play with identity and with what is hidden within us and is hard to keep in submission; and it is all based on movement. Its source point and principles are unclear to us due to the hidden source of the sound, and thus the rhythmic sequences causing the yellow figure to move. This movement – according to Jarosław Lubiak in the catalogue for the *Crossroads Versus Roundabouts* exhibition (publ. Piekary Gallery) – "is always subject to limitations, it can never fully express what causes it. We may, however, say that it is precisely this factor that limits the movement, the expression of desire – it is the mystery encoded in Knaflewski's rebuses. A mystery that the mask hides from us, presenting itself to us."

The artist cooperates with Piekary Gallery.



Kamil Kuskowski

Pamięci Czarnego Malarza - Stanisława Kuskowskiego mojego Ojca

instalacja przestrzenno-dźwiękowa, 2008

Kamil Kuskowski skonstruował swoisty *hommage noir*, będący jednocześnie przestrzenną wersją czarnego kwadratu na czarnym polu Malewicza. Jego monochromy w różnych odcieniach czerni znalazły się w pomalowanej na czarno przestrzeni i oprawione zostały w oryginalne ramy obrazów Stanisława Kuskowskiego – ojca artysty, zmarłego w 1995 roku malarza. Kuskowski senior kondensował kolor i znaczenia, operował symboliką tenebryzmu, szczególną wagę przywiązując – według słów Tadeusza Brzozowskiego – do „mroku laserunku". Nazywany był „czarnym malarzem". Kuskowski junior z kolei od lat traktuje tradycyjny obraz malarski jako pole gry logicznej i semantycznej. Pierwszy uważany był za neoromantyka, drugi prowadzi czysto rozumowe, neooświeceniowe poszukiwania. Co więc łączy ojca i syna? Z pewnością to, że sztuka obydwu zmierza do abstrakcyjnego znaku.

Kto choć trochę zna sztukę Kamila Kuskowskiego, ten od razu zorientuje się, że nie mamy do czynienia z monochromatyczną izbą pamięci, ale raczej z dialogiem ojca i syna. Poprzez zabieg zastosowania oryginalnych ram obrazów Stanisława Kuskowskiego powstaje wrażenie, że twórczość ojca formatuje niejako twórczość syna, wyznacza jej pole wypowiedzi. Z drugiej strony syn poddaje sztukę „czarnego malarza" bardzo osobistej interpretacji: bierze od ojca pewien znak – czerń – i włącza go w system znaków swojego własnego języka malarskiego. Mimo wysokiego stężenia czerni, nie mamy jednak wrażenia, że przytłaczają nas barwy kiru żałobnego. Z głośników dobiega melodia *What A Wonderful World* Armstronga – piosenka, którą Stanisław Kuskowski szczególnie lubił.

Artysta współpracuje z Galerią Piekary.

Kamil Kuskowski

In Memoriam to a Black Painter - Stanisław Kuskowski, My Father

Sound-space installation, 2008

Kamil Kuskowski has built a *homage noir* of sorts, which is also a spatial version of Malevich's *Black Square*. His monochromes in various shades of black are put in a black space, and are in frames originally belonging to pictures by Stanisław Kuskowski – the artist's father, a painter who passed away in 1995. Kuskowski Sr. condensed color and meaning, using the symbolism of tenebrism, attaching particular value to – according to Tadeusz Brzozowski – the "dusk of the glaze." He was called the "black painter." Kuskowski Jr., in turn, has spent years looking at the traditional painted picture as a field for logical and semantic games. The first was considered a neo-romantic, the second went on purely rational, neo-enlightenment quests. What therefore, links the father and the son? Surely the fact that both their work strives toward the abstract symbol.

Whoever is at all familiar with the work of Kamil Kuskowski will know at once that we are not dealing with a monochromatic memory chamber, but a dialogue between father and son. Through using the original frames from Stanisław Kuskowski's pictures, we get the impression that the father's work somehow formats the son's, marking out its field of expression. On the other hand, the son subjects the work of the "black painter" to a very personal interpretation: he takes a certain iconic symbol from his father – the color black – and pulls it into the sign system of his own painterly language. In spite of the concentration of black, we do not get the impression that we are being smothered by the color of a mourning shroud. The speakers play Armstrong's *What A Wonderful World* – a song that Stanisław Kuskowski particularly liked.

The artist cooperates with Piekary Gallery.



Konrad Kuzyszyn

Fotografia 1961 r.

instalacja

„Równie trudno zrozumieć swoje własne «ja»,
jak spojrzeć w tył, nie oglądając się".
Thoreau

…i Tato ma tu na sobie tę koszulę w kratę,
którą dobrze pamiętam.
Bardzo lubił flanelę.
Krawat, grubo tkany z bawełny, był dość szorstki w dotyku,
ale dobrze się układał przez swój ciężar.
Tę tweedową marynarkę też pamiętam.
Chusteczki, resztki tytoniu i kwaskowe cukierki zawsze w kieszeniach.
Wszystko miało charakterystyczny zapach –
woda po goleniu, tytoń z fajki i nuta farb olejnych…
Na ręce ma swój ulubiony zegarek – Atlantic z 1959 r.

Patrzy na swego syna.
Patrzy na mnie.
Patrzy przeze mnie
na swoją przyszłość,
która jest teraz moją,
kiedy patrzę na swojego synka…

Konrad Kuzyszyn

Photograph from 1961

installation

"It is as hard to see one's self
as to look backwards without turning around."
Thoreau

…Dad's wearing that chequered shirt that I remember well.
He was very fond of flannel.
The tie, a thick cotton weave, was rather coarse to the touch,
but its weight made it fit snugly.
I remember that tweed jacket too.
The pockets always held handkerchiefs, tobacco crumbs, and
tartish candy.
Everything had a distinctive smell:
aftershave, tobacco from the pipe and a whiff of oil paint…
He's wearing his favourite watch – a 1959 Atlantic.

He's looking at his son.
He's looking at me.
He's looking through me
at his future,
which is now mine
when I look at my son…



Artur Malewski-–Tadeusz Malewski

Komórka

instalacja, różne materiały, 2008

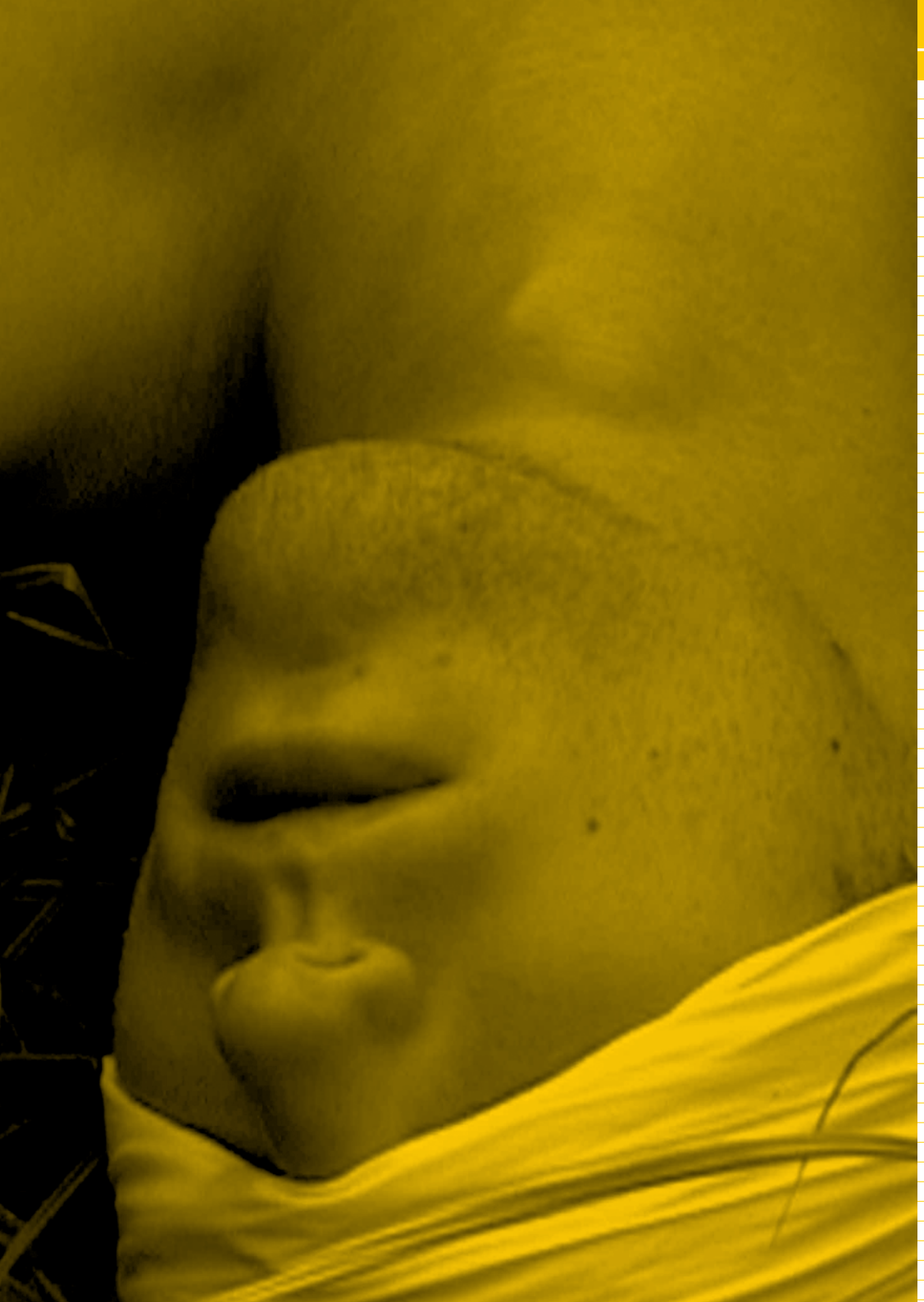
Według słowników komórka (łac. cellula) to najmniejsza budulcowa i funkcjonalna jednostka organizmów żywych. Jest zdolna do przeprowadzania wszystkich podstawowych procesów życiowych. Artur Malewski rekonstruuje w skali 1:1 typową piwniczną komórkę z komunistycznego bloku – miejsce, w którym przechowuje się zapasy na zimę i narzędzia do majsterkowania. Ale jednocześnie i miejsce pełne napięć, napawające w dzieciństwie grozą zejścia do blokowego Hadesu oraz kondensujące w sobie niejako całe życie rodzinne. Komórka – umieszczona pod wieloma piętrami, u podstawy budynku – stanowi pewnego rodzaju mikroskalę mieszkania i jest z nim formalnie związana. Każde mieszkanie ma swoją komórkę. Przedzielone są one ażurową ścianką tak, by można było widzieć i wiedzieć, co dzieje się u sąsiada. Artysta, sięgnąwszy pamięcią do dzieciństwa, ożywia dawną komórkę, widzianą oczyma dziecka, jako miejsce, gdzie archetypowe role rodziców dopełniają się. Matka robi weki, zapasy na cięższe czasy, ojciec zaś majsterkuje, naprawia bądź tworzy. Rodzice są zaradni i samowystarczalni. W tego rodzaju komórce nie można dostrzec, by coś niepokojącego działo się w ich mieszkankach, by model rodziny szwankował. Być może mamy do czynienia z rodzajem maski. Być może komórka, która zdaje się kondensować archetypy, jest wykrzywionym portretem czy rozmytą mapą mieszkańców, do których należy. Na wystawie *C.D.N.* Malewski wynosi swoją Komórkę na pierwsze piętro reprezentacyjnej, zabytkowej kamienicy. Stawia tam pracę niczym pomnik niepewności i zachwianego poczucia bezpieczeństwa. Skonstruował ją wspólnie ze swoim ojcem.

Artur Malewski –Tadeusz Malewski

Cell

installation, various materials, 2008

According to dictionaries a cell (Latin: *cellula*) is the smallest functional building block in living creatures. It can carry out all the basic living functions. Artur Malewski has reconstructed a typical basement cell from a communist block apartment building at a 1:1 scale – a place where winter provisions are stored, and tools for tinkering around. But it is also a place filled with suspense, evoking terror in childhood, like a descent to Hades, or condensing in one place the whole of a family life. The cell – many floors down, in the building's foundation – stands as a certain microcosm of the home, and is formally attached to it. Every apartment has its cell. They are separated by open-work walls so that you can see what's happening with your neighbor. The artist has pushed his memory back to childhood, bringing to life his old cell, seen through the eyes of a child, as a place where the archetypical roles of the parents are fulfilled. Mother is making bread and provisions for hard times, father is tinkering around, repairing or creating things. The parents are resourceful and self-reliant. In this kind of cell you can't see if something unsettling is happening in their apartments, if the model family is breaking apart. We may be dealing with a mask of sorts. Perhaps the cell, which appears to condense the archetypes, is a distorted portrait or a blurred map or the inhabitants it belongs to.
For the *C.D.N.* exhibition Malewski has brought his *Cell* to the first floor of a showcase, historical building. He has put his work there as a monument to uncertainty and an upset feeling of security. He built it together with his father.



Agata Michowska

Waiting for the Summer Day

DVD, 2008

Tytuł realizacji *Waiting for the Summer Day* został zaczerpnięty z utworu grupy The Doors, stanowiącego główny motyw muzyczny *Czasu Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli. Koncepcja pracy opiera się na parafrazie wersetu, który stanowi kulminacyjny moment poematu Jima Morrisona *The End*: „Father, I want to kill you". Zastąpienie słowa „kill" podobnym pod względem brzmienia słowem „kiss" odmienia całkowicie sens całości i pełni rolę magicznego zabiegu, który za pośrednictwem sztuki ma symbolicznie wpłynąć na rzeczywistość i zmienić jej bieg. Patriarchalny porządek, w którym władza ojca zostaje obrócona przeciwko niemu, ustępuje miejsca wizji świata odartego z jakiejkolwiek przemocy, walki i konfliktu.

Projekt *Waiting for the Summer Day* składa się z dwóch równoległych projekcji wideo i dźwięku, stworzonego z fragmentów oryginalnej ścieżki dźwiękowej oraz dialogu pomiędzy małym chłopcem a jego ojcem. Malownicza, tropikalna, nasycona zielenią sceneria kultowego dla pokolenia drugiej połowy XX wieku *Czasu Apokalipsy* w nowym kontekście przywołuje skojarzenia nie z piekłem, lecz z bezpiecznym, wyidealizowanym, niemal rajskim światem. Obrazy filmowe, oparte na pozbawionej fabuły konstrukcji oraz towarzyszący im monotonny, niemal hipnotyczny dźwięk zamykają nas w pętli czasu i przestrzeni, która niczym dobry sen pozwala schronić się przed nieuchronną zagładą, cokolwiek ona znaczy. Chcemy wierzyć, że ten sen nigdy się nie skończy, a jeśli otworzymy oczy, nic się nie zmieni. Biała opaska, która przysłania oczy leżącego w trawie młodego mężczyzny, może budzić skojarzenie z czasem wojny i „rytuałem" egzekucji, ale jednocześnie przypomina dziecięcą wiarę, że jeśli zasłaniamy oczy, stajemy się niewidzialni dla świata, a przez to chronieni przed wszelkim złem.

Artystka współpracuje z Galerią Program.

Agata Michowska

Waiting for the Summer Day

DVD, 2008

The title of *Waiting for the Summer Day* hails from a piece by The Doors, which is the main musical motif in Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*. The concept is based on a paraphrase of the verse that stands as the climax of Jim Morrison's poem *The End*: "Father, I want to kill you." By replacing the word "kill" with the similar-sounding "kiss," the overall sense is changed and a magical process is achieved which, through the agency of art, symbolically affects reality and changes its course. The patriarchal order in which the power of the father is turned against him gives way to a vision of the world stripped of violence, struggle or conflict.

The *Waiting for the Summer Day* project is made up of two parallel video protections and soundtracks, created from fragments of the original soundtrack and a dialogue between a small boy and his father. The picturesque, tropical, green-saturated scenery of this cult 70s film is recontextualized to evoke associations not with hell, but with a safe, idealized, almost heavenly world. The film's images, based on a non-narrative construction and an accompanying monotonous, almost hypnotic sound, trap us in a loop of time and space, which allows us to take refuge from unstoppable annihilation (whatever this might entail), like in a pleasant dream. We want to believe that the dream will never end, and if we open our eyes, nothing will change. The white stripe veiling the eyes of the young man lying in the grass is meant to draw associations with wartime and ritual executions, but also recall the child's faith that, if we cover our eyes, we become invisible to the world, and thus protected from all forms of evil.

The artist cooperates with Program Gallery.



Magdalena Moskwa

bez tytułu

instalacja: 2 obrazy (*bez tytułu*, 2007, 47x70 cm, relief, olej, parafina, modelina, włosy, szkło oraz *bez tytułu*, 2005, 47x70 cm, relief, olej), tkanina, obiekty, 2008

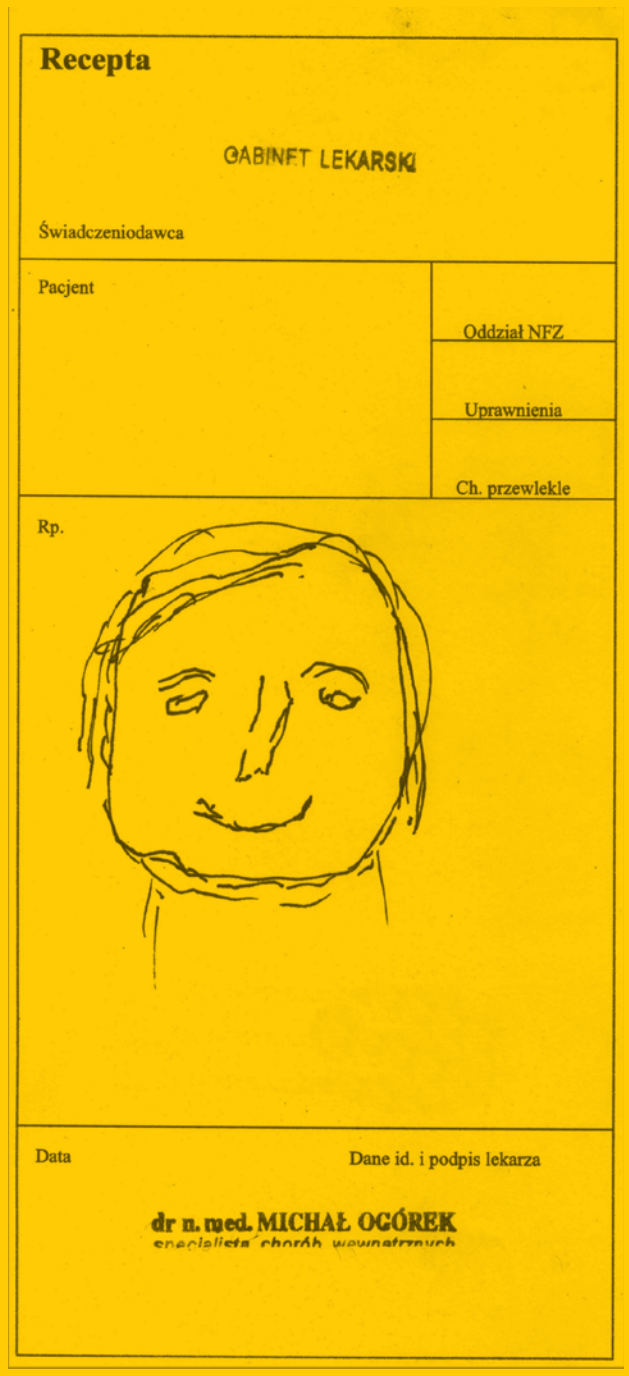
Martwe postaci – lub może żywe, ale niejako psujące się od środka – zaludniają obrazy Magdaleny Moskwy. To Nomany, które malarka powołała do życia: podobne do istot ludzkich, a jednak istotowo im obce. Czy też może są to właśnie postaci ludzkie, ale postrzegane przez pryzmat bardzo szczególnej antropologii. Zgodnie z nią ciało jest powłoką zranioną i wprowadzoną w stan zniszczenia przez cierpiącą duszę. Malowane przez Moskwę ciała wydają się być niejako pokaleczone od wewnątrz przesuwającym się przez przewód pokarmowy tłuczonym szkłem. To istoty kompletnie zdezintegrowane, zdekompletowane, zdeformowane. Jednocześnie Moskwie od lat udaje się osiągnąć w biżuteryjnych, precyzyjnie tworzonych obrazach doskonałą syntezę.
W obrazach czy też w obrębie instalacji pojawiają się w formie reliefu ludzkie organy, niejako wypreparowane z nieruchomych ciał Noman: jelita, płuca, ucięte kończyny zdające się poświadczać dezintegrację postaci. Zarówno dłonie bohaterek obrazów, jak i powierzchnię płótna znaczą rany na podobieństwo stygmatów. Instalacja Magdy Moskwy, składająca się z obrazów, tkanin i porzuconych przez nieobecnych właścicieli ubrań czy przedmiotów jest czymś o wiele więcej niż tylko ewokacją dziwnego, nieprzyjemnego snu. Wizualizuje uszkodzenia naszej osobowości, martwą naturę tkwiącą głęboko w naszej naturze, ranę kładącą się cieniem na tym, kim jesteśmy. Tylko charakterystyczne dla Moskwy biele, w których rozgrywa swoją instalację, odnoszą nas do sfery *homo angelicum.*

Magdalena Moskwa

Untitled

installation: 2 pictures (*Untitled*, 2007, 47x70 cm, relief, oil, paraffin, model clay, hair, glass and *Untitled*, 2005, 47x70 cm, relief, oil), fabric, objects, 2008

Dead figures – or perhaps living ones, somehow rotting from the inside – populate Magdalena Moskwa's pictures. These are Nomen that the artist has called to life: similar to human beings, but somehow essentially foreign. Or they might be human figures, seen through the prism of a very particular anthropology. Herein the body is a wounded layer damaged by a suffering soul. The bodies painted by Moskwa seem somehow crippled from inside, with broken glass moving through their alimentary canals. These are utterly disintegrated creatures, broken to pieces, deformed. Simultaneously, Moskwa has been striving toward precisely rendered pictures with perfect syntheses for many years. Her pictures or installations use relief images of human organs, somehow fabricated from the motionless bodies of the Nomen: the intestines, lungs, and severed extremities seem to testify to the disintegration of the figures. Both the hands of the pictures' protagonists and the surface of the canvases are marked by wounds resembling stigmata. Magda Moskwa's installation, made up of pictures, fabrics and second-hand clothing or objects, is something much more than an just an evocation of a strange and unpleasant dream. It visualizes damage to our personality, a still life that digs deep into our nature, a wound that casts a shadow over who we are. Only Moskwa's trademark whites, appearing in this installation as well, lift us up to the sphere of *homo angelicum*.



Łukasz Ogórek – Michał Ogórek

„–”

instalacja, różne materiały, 2008

Punktem wyjścia projektu Łukasza Ogórka było nawiązanie szczególnej relacji z ojcem, której efektem stała się eksponowana na wystawie praca. Na początku była więc relacja. Rzeczywiste wejście w kontakt i w istnienie drugiego. Niejako w charakterze efektu ubocznego pojawiła się materialna pozostałość po tym spotkaniu – rysunki wykonane przez… ojca artysty, lekarza, szkicowane na znalezionej pod ręką kartce papieru – recepcie. Rysunek wiedziony wspólnym materiałem genetycznym to kreski ojca składające się na obraz syna. Jak pomiędzy każdym modelem a każdym portretującym go zaczyna się rodzić intymna więź. Jednocześnie na chwilę zachodzi zamiana ról między ojcem a synem. Niewprawny rysunek ojca przypomina malunki dziecięce, a z kolei artysta, będący na co dzień raczej twórcą niż tworzywem, zostaje postawiony w sytuacji bierności i pewnej bezbronności.

Projekt ten, jak wiele dotychczasowych realizacji Łukasza Ogórka, akcentuje zatem to, co ukryte czy zawarte niejako w przestrzeni „pomiędzy”. Jednocześnie artysta po raz pierwszy – w kontrze do swoich wcześniejszych poszukiwań – odwołuje się w sposób tak konkretny do sfery bardzo osobistej.

Łukasz Ogórek – Michał Ogórek

„–”

installation, various materials, 2008

Łukasz Ogórek's point of departure was related to the relationship he has with his father, the result of which is the work on display. And so in the beginning was the relationship. Real contact with another person's existence. It was almost as a side effect that there were material remains after a meeting – drawings made by the artist's father, a doctor, sketched onto a piece of paper that happened to be at hand – a prescription.

This drawing composed of shared genetic structures is the father's outline, tracing the shape of his son. An intimate bond starts to form, as between every model and his portraitist. And yet soon a role reversal takes place between father and son. The father's unskilled drawing resembles a child's painting, and in turn the artist, who on a daily basis is more of a creator than a material, is left in a state of passivity and a certain defenselessness.

This project, like much of Łukasz Ogórek's work to date, accentuates what is hidden or contained in the space "in between." At the same time, the artist draws for the first time from a very private sphere in a concrete way.



Anna Orlikowska

Początek świata
fotografia, d-print, 270x100 cm, 2008

Porządki domowe
instalacja in situ, 2008

Początek świata według Orlikowskiej przypomina czasochłonne eksperymenty w zaciszu pracowni alchemika. Panoramiczna fotografia przedstawia warsztat pracy ojca artystki, inżyniera pracującego nad różnej maści wynalazkami. Praca równie dobrze mogłaby się nazywać *Porządek świata.*
Ten porządek – czy początek – odbywa się według zupełnie innych, własnych reguł. Człowiek odwrócony do nas tyłem na fotografii, który zdaje się idealnie panować nad chaosem swojego warsztatu, stanął u początku istnienia artystki oraz organizacji jej świata z całą jego czasoprzestrzenią. W archetypowy sposób wpisuje się na fotografii w rolę ojca-alchemika, porządkującego kosmos, wartościującego rzeczywistość, a w oczach dziecka – pankreatora. Na wcześniejszej o parę lat fotografii z cyklu *Dance macabre*, również przedstawiającej ojca w warsztacie, w tle widniała przyczajona artystka, w niepokojącej masce krowy, pojawiająca się w charakterze elementu obcego. W ramach wystawy *C.D.N.* poprzez instalację *Porządki domowe* ustawia się w pozycji dialogu. Orlikowska, bawiąc się we własnego ojca i starając się samodzielnie naprawiać i porządkować rzeczywistość, niejako wprowadza chaos w strukturę kamienicy, w której odbywa się wystawa. Rozpoczyna bardzo kobiece interwencje, pozorne naprawy i ulepszenia, zużywając w tym celu dziesiątki metrów kabla czy drutu. „Naprawia" zastany na miejscu stary wieszak, nieczynne kaloryfery czy wystające ze ściany przewody. Robi to w toporny, „dziewczyński", prowizoryczny sposób, już z daleka barokową przesadą zdradzający zupełny brak inżynierskiego profesjonalizmu. I sygnalizujący nieobecnego ojca.

Artystka współpracuje z Galerią Program.

Anna Orlikowska

The Beginning of the World
photography, d-print, 270x100 cm, 2008

Housecleaning
in situ installation, 2008

Orlikowska's *The Beginning of the World* recalls an alchemist's time-consuming experiments in the quiet of his laboratory. The panoramic photography shows the workshop of the artist's father, an engineer working on inventions of all sorts. The work could just as well be called *The Order of the World.*
This order – or beginning – is taking place according to entirely different and self-made rules. The person with his back to us in the picture, who seems to be in perfect control of the chaos in his workshop, stood at the beginning of the artist's existence, and the organization of her world, through all its time and space. He appears in this photography in the role of the father/alchemist in an archetypical manner, ordering the cosmos, evaluating reality, and to the child's mind – the creator. The *Dance Macabre* series from a few years previous also shows her father in his workshop, with the artist lurking in the background wearing an unnerving cow's mask, playing the part of the foreign element. She also puts herself in dialogue position at the C.D.N. exhibition, through the *Housecleaning* display. Orlikowska, playing her own father and trying to fix reality and put it in order, somehow brings chaos to the structure of the building where the exhibit is taking place. Very female interventions take place, superficial repairs and improvements, using dozens of meters of cable or wire in the act. "Repairs" are made on an old hanger, a broken radiator and ducts coming out of the wall. She does all this in a ham-fisted, "girlish," provisional way, going overboard and thus betraying her total lack of engineering skills. And signaling the absence of her father.

The artist cooperates with Program Gallery.



…pamiętam ów dzień października,
chmurny i ponury
gdy na chłopskim wozie
żona przywiozła zwłoki męża
(porucznika)
aż het, znad Bzury…
Żona, ktoś jeszcze z rodziny –
Wnieśliśmy prostą
trumnę na cmentarz.
Był z panów
zwał się Tadeusz Robakowski;
za bohaterem – paru ludzi jeno
powlokło się z wioski
Nic ciekawego, ażeby lecieć rojnie…
Zwyczajnie: „zabity na wojnie".
Sam przypomnieć tego
dziś nie mogę sobie;
Wiem, że w obcym złożon – ale
w czyim grobie?!

…I remember that October day,
cloudy and gloomy
when a wife carried her husband's remains
(a lieutenant)
on a peasant cart
way yonder, on the Bzura…
A wife and someone else from the family –
We carried a simple
coffin to the cemetery.
He was a gent
his name was Tadeusz Robakowski;
a few folks – saw him as a hero
he came from the village
No cause for them to swarm…
Nothing unusual: "killed in the war."
And today I can't
even start to recall;
I know he's in a stranger's grave
But whose I can't say at all.

Józef Robakowski

aż, het znad Bzury…
wideo, 2008

Pozostały tylko zdjęcia. Jak się okazało po czasie, mój ojciec namiętnie fotografował. Odziedziczyłem po nim stary album, w który systematycznie wklejał kolejne zdjęcia ze spokojnego życia ziemiańskiej rodziny Robakowskich. Te zwykłe amatorskie fotografie stanowią dzisiaj zapis bezcenny. Nie pamiętam ojca Tadeusza, bowiem zabrała mi go wojna. Poległ we wrześniu 1939 roku nad Bzurą. Miałem wtedy niecałe pół roku. Pozostała w albumie jedyna fotografia przedstawiająca ławkę w bodzanowskim parku, z siedzącymi na niej bratem Andrzejem i ojcem trzymającym mnie na kolanach. Ten zniszczony przez czas foto-obrazek „pstryknęła" mama tuż przed odejściem ojca na wojnę. Znam więc tatę tylko z jego albumu. W tym rodzinnym zbiorze głównymi motywami są ułani, mama Irena z siostrami i mój starszy brat. Mnie ojciec zdążył poświęcić tylko jedną pełną stronę. Dziękuję mu za nią, gdyż na tych znamiennych fotografiach jestem w centrum jego uwagi, a to zapewne świadczy o tym, że mnie również bardzo kochał.
(Józef Robakowski)

P.S.
Tę intymną, małą wystawę dedykuję zmarłej przeszło rok temu mamie i wielu polskim rodzinom zdestruowanym przez wojnę i władzę PRL. Wnoszę też w imieniu całej rodziny serdeczne podziękowania zmarłemu przed laty wybitnemu poecie Franciszkowi Becińskiemu z Byczyny, który poświęcił mojemu ojcu przepiękny wiersz zamieszczony w tomiku *Z dnia wczorajszego*, wydanego przez Dobrzyńsko-Kujawskie Towarzystwo Kulturalne we Włocławku w 1993 roku.

Józef Robakowski

Way Yonder on the Bzura…
video, 2008

All that's left are photographs. Over time it turned out that my father was a passionate photographer. I inherited an old album from him, in which he systematically glued photos from the uneventful life of the gentry family of the Robakowskis. These ordinary amateur photographs are now an invaluable record. I don't remember my father, Tadeusz, because the war stole him from me. He fell in 1939 near the Bzura River. I was not yet then half a year old. Only one photograph remains of my father holding me on his lap – on a bench in a Bodzanow park, together with his brother, Andrzej. This time-worn photograph was taken by Mama just before Papa left for the war. And so I know Papa only from his album. In this family collection the main motifs are *uhlans*, Mama Irena with her sisters, and my elder brother. My father managed to devote only one full page to me. I thank him for it, since in these photographs I am the focus of his attention, which no doubt testifies to the fact that he loved me very much as well.
(Józef Robakowski)

P.S.
This intimate little exhibit is dedicated to my mother (deceased as of last year) and the many Polish families destroyed by the war and the People's Republic. I also thank, in the name of my whole family, the long-deceased, outstanding poet Franciszek Beciński of Byczyna, who dedicated a gorgeous poem in his volume *Since Yesterday* to my father; it was published by the Dobrzyńsko-Kujawskie Cultural Association in Włocławek in 1993.



Jakub Stępień

Zakwit

instalacja, 500 balonów z nadrukiem, 2008

Grafik i designer Hakobo stworzył instalację z pół tysiąca balonów wypełnionych helem, uwiązanych na niewidzialnych nitkach. Pojawiają się na nich trzy rodzaje nadruków. Znany z niezwykle syntetycznych wypowiedzi wizualnych Hakobo zamknął w piktogramach ducha, dziecka i plemnika trzy wymiary czasowe: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Unoszące się w przestrzeni wystawy grafiki wprowadzają element ruchu ku górze, wyzwolenia od materii. Tworzą zarazem swoisty ogród, nawiązujący do rajskiego toposu: przestrzeni, w której spotykają się i spełniają różnorakie pragnienia i tęsknoty człowieka. Dzięki stworzonemu przez Hakobo ogrodowi, rozsiewającemu się już od półpiętra kamienicy, dokonuje się stopniowe przejście od emocjonalnie dociążonej, niezwykle osobistej części wystawy aż po pracę Agaty Michowskiej, otwierającą nowe perspektywy na poziomie uczuciowym oraz intelektualnym.
Hakobo definiuje tożsamość przez nieskończoną niemal ilość potencjalnych możliwości, które pojawiły się w przeszłości oraz które wciąż się pojawiają. Istnieje zatem ogromna ilość szans, opcji wyboru i wirtualnych rzeczywistości, szukających drogi do aktualizacji. Nie jesteśmy zdeterminowani. Tożsamości nie określa ani prosta suma faktów, ani jednokierunkowa droga rozwoju. Z czasu przeszłego można wyciągać wciąż nowe wnioski i poddawać fakty wciąż nowej interpretacji, a czas przyszły zawarty jest do pewnego stopnia w teraźniejszości, która jako jedyna należy do nas. Hakobo nie tylko hojnie obdarowuje widza setkami możliwości wyboru, ale też tworzy ogród efemeryczny i ruchomy, „współczujący", poddający się każdemu ruchowi widza do tego stopnia, że niektóre grafiki-balony pozwalają się wziąć do ręki i zabrać ze sobą.

Jakub Stępień

Bloom

installation, 500 printed balloons, 2008

Graphic artist and designer Hakobo has created an installation of five hundred helium balloons, tied by invisible threads. They have three kinds of inscriptions. Famous for his incredible visual syntheses, Hakobo has enclosed three time dimensions in these pictograms of ghosts, children and sperm: the past, present and future. This graphics exhibition lifts into the air, introducing an element of upward movement, released from matter. It also creates a sort of garden, drawing from the *topos* of paradise: a space where mankind's various desires and longings come together and are fulfilled. Thanks to this garden Hakobo has made, which spreads down to the landing of the building, there is a gradual transition from the heavy, extremely personal part of the exhibition, to the work of Agata Michowska, opening new perspectives on both an emotional and an intellectual level.
Hakobo defines identity through the almost infinite number of potential opportunities that have appeared in the past and continue to appear. There is thus an enormous number of opportunities, options and virtual realities searching for ways to come true. We are not predetermined. An identity is not the sum of facts, or a one-way road of development. We can forever draw new conclusions from the past and interpret the facts differently, and the future is to some degree contained in the present, which is all that belongs to us. Hakobo is generous enough to give the viewer hundreds of options, and also creates an ephemeral and moving "empathic" garden, which is so susceptible to the viewers' movements that some balloon-graphics allow themselves to be grabbed and taken home.



Ryszard Waśko

***Na bitte, Frau Schütte* [A jednak się udało]**
cykl fotografii, 2008

W czasie niedawnej przeprowadzki z Łodzi do Berlina Ryszard Waśko odkrył w mieszkaniu ciemnoczerwone pudełko. Wiele lat temu, na drugi dzień po pogrzebie ojca, zabrał je ze sobą opuszczając raz na zawsze rodzinny dom. Wcześniej pudełko znaleźli rodzice artysty w mieszkaniu, należącym w czasie wojny do oficera Wehrmachtu czy też SS, który, uciekając w popłochu wraz z rodziną z kompletnie zniszczonego miasta, zostawił cały swój dobytek. Ojciec artysty, wracający z okupacyjnej poniewierki, został rzucony przez los do tego miasta i tu „zasiedlony", otrzymując od nowych lokalnych władz właśnie to poniemieckie mieszkanie. W zamian miał się zgodzić na służbę w tworzonej właśnie w mieście milicji. Przechowywane i ponownie po latach odkryte pamiątki z owego pudełka okazały się brakującym ogniwem swoistej pętli czasu. Oto mamy serię zdjęć Waśki-seniora w mundurze, z kaburą na pistolet przypiętą z boku do szerokiego ciemno-brązowego wojskowego pasa. Jest też (schowana i odkryta na samym dnie pudełka) książeczka – *Arbeitsbuch für Ausländer* z okresu robót ojca w Rzeszy – uderzająco podobna do dokumentu, jaki sam artysta otrzymał 40 lat później od władz Niemiec Zachodnich, uciekając wraz z rodziną przed stanem wojennym. Przyznano mu wtedy tzw. Fremdenpass, czyli dokument tolerujący pobyt obcokrajowca na terenie Niemiec. Był to taki właśnie rodzaj współczesnego Arbeitsbuchu. W obydwu dokumentach przewijają się podobne sformułowania, w obydwu pojawia się słowo Staatenlos (bezpaństwowiec). Waśki pytanie o możliwość uchwycenia tożsamości ukrytej czy zamrożonej w tych szczególnych pamiątkach rodzinnych może się wizualizować jedynie jako fotograficzny sen – jak twierdzi artysta: „złudzenie, iluzja nieostrej czaso-przestrzeni", którą kiedyś nazwał „fotografią czterowymiarową". Projekt pozostaje więc nieostrym, wyciągniętym z kolorowego pudełka kadrem czegoś, co stawało się tożsamością. Istota pozostaje jednak poza kadrem i jest tajemnicą.

Ryszard Waśko

***Na bitte, Frau Schütte* [But It All Worked Out]**
Photography series, 2008

During a recent move from Łódź to Berlin, Ryszard Waśko discovered a dark-red box in his apartment. Many years ago, two days after his father's funeral, he had taken it with him when he'd left his family home for good. The artist's family had found the box in an apartment belonging to a Wehrmacht or SS officer during the war; the latter had escaped with his family in a panic, leaving all his possessions in the devastated town. The artist's father, returning from the hardships of the occupation, ended up in this town and "settled" there, receiving this ex-German apartment from the local authorities. In exchange he was to agree to serve in the militia formed in the town.
The items stored and rediscovered in that box turned out to be the missing link in a certain time loop. We have a series of photographs of Waśko Senior in uniform, a holster for his gun strapped to his dark-brown army belt. There is also a booklet (buried deep in the box) – *Arbeitsbuch für Ausländer,* from the time his father worked in the Reich – which is strikingly similar to the document the artist himself received 40 years later from the West German authorities as he escaped with his family from martial law. He was then given a *Fremdenpass*, i.e. a document tolerating a foreigner's stay in Germany. This was a contemporary sort of *Arbeitsbuch*. The same formulations appear in either document, and both contain the word *Staatenlos* (Stateless). Waśko's questions about the possibility of gleaning an identity hidden or frozen in this strange family memorabilia can only be visualized as a photographic dream – as the artist states: "an illusion, a mirage of blurred time and space," that he once called "four-dimensional photography." The project is thus a blurry frame pulled from a colorful box of what became an identity. The essence remains, however, outside the frame, and is a mystery.

C.D.N.
Artyści
BIOGRAMY

Piotr Bosacki – (ur. 1977) zajmuje się sztukami wizualnymi, filmem animowanym i kompozycją muzyczną. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu. Pracuje na uczelni macierzystej w katedrze intermediów. Jest członkiem Grupy KOT (koncerty audioperformance). Należy również do grupy PENERSTWO. Prace prezentował m.in. w Starym Browarze w Poznaniu, na Biennale WRO (2005 i 2007), na festiwalu Brief Encounters w Bristolu (2005) oraz w ramach „Polish Power Play" w Uppsali (2006). Jego utwory muzyczne wykonywane były m.in. w Galerii Szyperskiej, Starej Rzeźni, Muzeum Narodowym oraz Auli Nova w Poznaniu. W 2007 roku wydał płytę z utworami *Mały zwój*, *Ćwiczenia z kontrapunktu*, *Pipy lalek*.

Grupa Sędzia Główny – grupę performerską tworzą Aleksandra Kubiak (ur. 1978) i Karolina Wiktor (ur. 1979). Pierwszy wspólny performance wykonały w 2001 roku, na Uniwersytecie Zielonogórskim, macierzystej uczelni, gdzie w 2004 roku zrobiły dyplom na Wydziale Artystycznym. Od 2003 funkcjonują oficjalnie pod nazwą Sędzia Główny. Artystki tytułują kolejne performance numerami Rozdziałów i Epizodów. Ważnym elementem ich wystąpień jest nagość, ale też interakcja, reagowanie na polecenia wydawane przez publiczność. Od 2008 roku równolegle do dotychczasowej działalności, wprowadziły cykl *Beznadziejników* – rozdziałów numerowanych cyframi arabskimi, w których artystki ironizują na swój własny temat. Grupa występowała m.in.: w CSW w Warszawie, Bunkrze Sztuki w Krakowie, w Kesselhaus Kulturabrauereri w Berlinie, na Festiwalu Teatralnym „b@zart" i na międzynarodowych targach oraz festiwalach performance i wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. W 2007 roku w Trento grupa zdobyła pierwszą nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Performance.

Paweł Hajncel – (ur. 1967) absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Dyplom uzyskał w 1995 roku w pracowni drzeworytu prof. Andrzeja Bartczaka. Zajmuje się sztuką wideo, malarstwem, tworzy komiksy i murale. Mówi o sobie, że jest uczniem Jana Matejki, Bohumila Hrabala, Petera Singera, Slavoja Žižka. Członek niezależnych grup i stowarzyszeń artystycznych: Stowarzyszenia Twórców Kultury Niezależnej Kil–210, Stowarzyszenia Galeria Xylolit, Legendy Grupy Momentaryzm Ścierwo, punkowej grupy Pogodancepolo i TTCC czarny niejadek, Human-ex oraz Gruse Hajncel Group. Brał udział m.in.: w IV Międzynarodowy Festiwal Sztuki Wizualnej inSPIRACJE *Sacrum – Profanum* w Szczecinie (2008), *Mentality* (Łódź Biennale 2006) czy *Desant z Łodzi* w galerii Modelarnia w Gdańsku (2004).

Leszek Knaflewski – (ur. 1960) studiował w PWSSP w Poznaniu w latach 1980-1985. Obecnie wykłada na ASP w Poznaniu na Wydziale Komunikacji Multimedialnej kierunek Intermedia oraz na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego w Instytucie Sztuk Pięknych. Współtwórca grupy „Koło Klipsa", z którą wystawiał w latach 1983-90. Mieszka i pracuje w Poznaniu. Tworzy instalacje, obiekty, wideo, wypowiada się poprzez performance.
Ostatnio brał udział m.in.: w Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Wizualnej inSPIRACJE *Sacrum – Profanum*, wystawie *Poza dobrem a złem* (Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin) oraz miał wystawę indywidualną w Galerii Piekary – *Skrzyżowania Przeciwko Rondom*. Wystawy zagraniczne, m.in.: International Video-Performance Festival Import, Tallin, Estonia; *L'histoire d'une Collection* 1979-2003, Atelier 340, Muzeum, Bruksela; *Art Front/Water Front*, New House Center for Contemporary Art, New York; MMAC Festiwal in Tokyo.

Kamil Kuskowski – (ur. 1973) zajmuje sie malarstwem, instalacją, sztuką wideo. Artysta i kurator wystaw. Kurator między innymi 4. i 5. Triennale Młodych w Orońsku oraz wspólnie z Jarosławem Lubiakem m.in.: *Obrazy jak malowane*, *Poza dobrem i złem*, *Doping*, *mŁódź - identyfikacja*. Ukończył łódzką ASP, gdzie od 1999 roku pracuje. W 2008 roku uzyskał stopień naukowy doktora habilitowanego. Brał udział w Łódź Biennale 2004 i 2006 oraz licznych wystawach zbiorowych, miał indywidualne wystawy m.in.: w Muzeum Sztuki w Łodzi, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie czy w Atlasie Sztuki w Łodzi. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Instytutu Sztuki Wyspa w Gdańsku oraz Galerii Piekary w Poznaniu, z którą współpracuje. Laureat licznych nagród i wyróżnień, między innymi Nagrody Arteonu 2005 (tytuł Artysty Roku).
www.kuskowski.pl

Konrad Kuzyszyn – (ur. 1961) uprawia twórczość w zakresie fotografii, instalacji wideo i obiektów fotograficznych. W latach 1985-90 studiował na Wydziale Grafiki PWSSP (obecnie ASP) w Łodzi. Od 2002 roku prowadził w macierzystej uczelni pracownię Fotografii i Obrazu Video – od 2007 roku przemianowaną na Pracownię Multimediów. Do najwybitniejszych jego wychowanków należą m.in. Anna Orlikowska czy Sławomir Kubala. Jego sztuka dotyka przede wszystkim kondycji fizycznej, psychicznej i duchowej człowieka, upływu czasu oraz śmierci. Brał udział w głośnych wystawach zbiorowych, m.in.: *Antyciała* (CSW, Warszawa 1995), *Scena 2000* (CSW, Warszawa 2000), *Konstrukcja w Procesie* (Bydgoszcz 2000), *In Between. Art from Poland 1945-2000* (Chicago Cultural Center, 2001), Łódź Biennale 2004 i 2005; miał również liczne wystawy indywidualne. Prace artysty znajdują się między innymi w kolekcjach: CSW w Warszawie, CSW Łaźnia w Gdańsku, Galerii Arsenał w Białymstoku oraz Muzeum Sztuki w Łodzi.

Artur Malewski – (ur. 1975) tworzy instalacje, rzeźbę i wideo operując surrealnymi wręcz formami i skojarzeniami, inspirowanymi literaturą i antropologią. W latach 1996-2002 studiował na Wydziale Edukacji Wizualnej ASP w Łodzi. Brał udział m.in. w wystawach *Supermarket Sztuki IV - Globalne zauroczenie* (2003), *Boys* (2005), *mŁódź – Identyfikacja* w Ośrodku Propagandy Sztuki w Łodzi czy *Grünewald* w Galerii Fotografii i Nowych Mediów, Gorzów Wlkp. (2005), a ostatnio – w projekcie *Gender w sztuce najnowszej* (galeria Zachęty w Częstochowie) oraz w Triennale Młodych w Orońsku.

Agata Michowska – (ur. 1964) mieszka i pracuje w Poznaniu. Dyplom broniła na Wydziale Rzeźby poznańskiej ASP. Jej twórczość charakteryzuje się zdecydowanym wydobywaniem tego, co potencjalne i nasyceniem go nowym, właściwym dla siebie znaczeniem. Kondycja człowieka postrzegana jako przemiana duchowa i fizyczna nieodłącznie zawiera się w myśleniu o sztuce Michowskiej, które zostało wyraźnie ukształtowane przez rzeźbę. Zafascynowana od początku poezją ukrytą w procesie powstawania rzeźby, rozwinęła prosty, bardzo indywidualny język. Prace Agaty Michowskiej zawsze poddają się otoczeniu, wpisując się w określone przez miejsce warunki. Wystawiała m.in. w CSW w Warszawie, na Łódź Biennale 2006, a ostatnio Zendai Museum of Modern Art, Szanghaj na Art Basel. (Materiały galerii Program.)

Magdalena Moskwa – (ur. 1967) studiowała w PWSSP (dziś ASP) w Łodzi. Dyplom w 1996 roku w pracowni Malarstwa i pracowni Druku Dekoracyjnego. Zajmuje się malarstwem, instalacją i projektowaniem unikatowych ubrań. Tworząc obrazy stosuje tradycyjne laserunki i werniksy, maluje na desce i używa naturalnych gruntów. Jej prace malarskie znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Łodzi – „Znaki czasu", Galerii Opus oraz licznych kolekcjach prywatnych. Oprócz licznych wystaw indywidualnych, brała udział w polskich i zagranicznych projektach zbiorowych, m.in.: *International Young Art 2002*, Nowy Jork – Tel Awiw – Amsterdam (2002), *W czterech ścianach*, Biennale Sztuki Łódzkiej, *Piękno, czyli efekty malarskie*, BWA Bielsko Biała, BWA Wrocław (2004), *Stan wewnętrzny,* CK Zamek, Poznań (2006) czy *Depresja*, Galeria Arsenał, Białystok i Bunkier Sztuki, Kraków (2007 i 2008).
www.magdamoskwa.art.pl

Łukasz Ogórek – (ur.1979) wystawa indywidualna w Galerii Wschodniej w Łodzi (2007), prezentacja w poznańskiej Galerii ON (2005); udział w wystawach zbiorowych, m.in.: w Muzeum Sztuki w Łodzi (*Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, 2006), w obu edycjach Łódź Biennale (2004, 2006), 4. Biennale Fotografii Polskiej w Poznaniu (2005) czy w wystawie *Obrazy jak malowane* w Galerii Bielskiej (2006) oraz za granicą: *Made in Poland* (Strasburg 2004), *Cafe Europa Łódź-Berlin* (2005), *Alexandria Contemporary Arts Forum* (2008), *Camouflash. Dissapearing in The Art* w Dreźnie (2008). Zajmuje się obrazem ruchomym i instalacją. Sięga po filozofię Wschodu i Zachodu, tworząc prace oszczędne w formie, oparte na elemencie konceptualnym. Jako asystent Konrada Kuzyszyna współprowadzi Pracownię Multimediów w łódzkiej ASP – jego macierzystej uczelni.

Anna Orlikowska – (ur. 1979) tworzy fotografie, wideo oraz instalacje inspirowane rzeczywistością, ale niejednoznaczne, „złamane" obcym elementem. Beznamiętna z pozoru obserwacja okazuje się być opisem stanów psychicznych, którym towarzyszy refleksja nad przemianą, rozkładem i śmiercią. Artystka ukończyła łódzką ASP. Zdobyła wyróżnienie Fundacji Deutsche Bank w „Spojrzeniach 2005", brała udział m.in. w: Łódź Biennale 2004, *Obraz kontrolny_1. Najnowsze wideo polskie* (Bunkier Sztuki), *Polski film abstrakcyjny* i *Efekt czerwonych oczu* (CSW), *Piękno* (bielskie BWA), Art Poznań 2005 oraz *Powidoki* i *Siła formalizmu* (Muzeum Sztuki; 1 praca w kolekcji).

Józef Robakowski – (ur. 1939) artysta, historyk sztuki, kolekcjoner, autor filmów, cykli fotograficznych, zapisów wideo, rysunków, obrazów, instalacji, obiektów, projektów konceptualnych oraz inicjator wielu ważnych zdarzeń i multimedialnych akcji artystycznych. Kurator i właściciel kolekcji Galerii Wymiany. Studiował na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu – historię sztuki i muzealnictwo oraz na Wydziale Operatorskim PWSFTv iT w Łodzi, gdzie w latach 1970-1981 był wykładowcą i kierownikiem Zakładu Fotografii i Reklamy Wizualnej. W 1995 roku powrócił do pracy na tej uczelni, gdzie obecnie prowadzi pracownię działań multimedialnych. Współzałożyciel grup artystycznych, podejmujących progresywne doświadczenia, m.in.: OKO (1960), STKF PĘTLA (1960-1966), ZERO-61 (1961-1969), KRĄG (1965-1967) oraz powołanego w 1970 roku w Łodzi zespołu Warsztat Formy Filmowej oraz Telewizyjnej Grupy Twórczej „Stacja Ł" (1991-1992).
www.robakowski.net
www.exchange-gallery.pl

Jakub Stępień – (ur. 1976) dociera ze swoimi nieszablonowymi działaniami graficznymi w rejony, w których sztuki wcześniej nie było. Projektuje ubrania, tkaniny, deskorolki, piny, nalepki oraz layouty stron internetowych. Ukończył łódzką ASP. Wymieniony jest jako jedyny Polak w prestiżowym amerykańskim kompendium „New Masters of Poster Design" (John Foster, Rockport Publishing) – wydawnictwie prezentującym 50 najlepszych grafików-plakacistów świata. Jego autorstwa jest francuska kampania Wyborowej 2004/2005 (bilbordy oraz limitowana seria butelek) na zlecenie paryskiej agencji Young & Rubicam, a także m.in. kampania Łódź Biennale czy ostatnio – bilbordy Muzeum Sztuki. Współpracował też w zakresie oprawy graficznej m.in. z Bunkrem Sztuki, Zachętą i z CSW w Warszawie, gdzie ma wystawę indywidualną.
www.hakobo.art.pl

Ryszard Waśko – artysta działa m.in. w fotografii, filmie, wideo, instalacji, malarstwie i rzeźbie. Był członkiem Warsztatu Formy Filmowej. Wcześnie zdobył uznanie na międzynarodowej scenie artystycznej, biorąc udział w Documenta 6 w Kassel w 1977 roku, a w 1980 roku w słynnej wystawie *Pier and Ocean*, podsumowującej dokonania w sztuce światowej lat 70. W 1981 roku zainicjował w Łodzi *Konstrukcję w Procesie*. Stypendysta DAAD w Berlinie („stypendium Forda"). W latach 1990-92 był dyrektorem artystycznym nowojorskiego muzeum PS1 (dziś oddział MoMA). Założył Międzynarodowe Muzeum Artystów, z siedzibami w Łodzi, Nowym Jorku, Tel Awiwie, Berlinie, Paryżu, Cardiff i Melbourne. W ramach tegoż Muzeum kurator ponad 100 wystaw na całym świecie, w tym wystawy *Markers* na Biennale w Wenecji w 2001 roku. Inicjator Łódź Biennale w 2004 roku. W latach 2004-2005 profesor w Valand Academy of Art w Goeteborgu. Od niedawna mieszka i pracuje w Berlinie.

C.D.N. Artists BIOGRAMS

Piotr Bosacki (b. 1977) makes visual art, animated films and musical compositions. He graduated from the Academy of Fine Arts in Poznań. He works at his alma mater in the multi-media department. He is a member of the KOT Group (audio-performance concerts). He also belongs to the PENERSTWO Group. He has shown his work at the Stary Browar in Poznań, the WRO Biennial (2005 and 2007), the Brief Encounters Festival in Bristol (2005) and during "Polish Power Play" in Uppsala (2006). His musical works have been performed at Szyperska Gallery, Stara Rzeźnia, the National Museum and Aula Nova and Poznań In 2007 he released an album with pieces entitled *Little Scroll*, *Exercises in Counterpoint*, and *Pipy lalek*.

Sędzia Główny Group is a pair of performers: Aleksandra Kubiak (b. 1978) and Karolina Wiktor (b. 1979). They had they first joint performance in 2001, at the Zielona Góra University, their alma mater, where they took their diplomas in 2004 in the Arts Department. A year later they were already working under the official name Sędzia Główny [Head Judge]. The artists title their various performances with Chapter and Episode numbers. Nudity is an important element of their work, as is interaction, and response to the audience's suggestions. Starting in 2008 they have started a separate series called *Hopeless Girls* – with chapters numbered with Arab numerals, and in which the artists make self-effacing comments. The group has appeared at the CSW in Warsaw, the Bunkier Sztuki in Krakow, the Kesselhaus Kulturabrauereri in Berlin, the b@zart Theater Festival, and at international fairs and performance festivals. In Trento, in 2007, the group won first prize at the International Performance Competition.

Paweł Hajncel (b. 1967) graduated from the Academy of Fine Arts in Łódź. He received his diploma in 1995 from the woodcutting studio of Prof. Andrzej Bartczak. He works in video art, painting, comics and murals. He calls himself a pupil of Jan Matejko, Bohumil Hrabal, Peter Singer and Slavoj Žižek. He is a member of independent artistic groups and associations: Kil–210 Independent Culture Association, the Xylolit Gallery Association, the Legends of the Carrion Momentarism Group, and punk groups: Pogodancepolo and TTCC czarny niejadek, Human-ex and the Gruse Hajncel Group. He has taken part in exhibitions including: the 4th International inSPIRACJE *Sacrum – Profanum* Visual Arts Festival in Szczecin (2008), *Mentality* (Łódź Biennial 2006) and *Landing Troops from Łódź* at the Modelarnia Gallery in Gdańsk (2004).

Leszek Knaflewski (b. 1960) studied at the Arts School in Poznań from 1980-1985. He currently lectures at the Academy of Fine Arts in Poznań in the Multimedia Communications Department, in the Intermedia wing, and at the Arts Department of the Zielona Góra University (Institute of Fine Arts). He is co-creator of the "Koło Klipsa" group, with whom he exhibited in the years 1983-90. He lives and works in Poznań. He creates installations, objects, videos, and expresses himself through performances.
He has recently taken part in the International inSPIRACJE *Sacrum – Profanum* Visual Arts Festival, in the *Beyond Good and Evil* exhibition (Pomorski Princes' Castle, Szczecin) and has had a solo exhibition at Piekary Gallery – *Crossroads Versus Roundabouts*. His foreign exhibitions have included the Import International Video-Performance Festival in Tallinn, Estonia; *L'histoire d'une Collection* 1979-2003, Atelier 340, Museum, Brussels; *Art Front/Water Front*, New House Center for Contemporary Art, New York; and the MMAC Festival in Tokyo.

Kamil Kuskowski (b. 1973) makes paintings, installations and video art. He has also worked as a curator of the 4th and 5th Young Artists' Triennial Orońsko, among others, and along with Jarosław Lubiak: *Pictures as Painted*, *Beyond Good and Evil*, *Cheering*, *Youth - Identification*. He graduated from the Academy of Fine Arts in Łódź, and has worked there since 1999. In 2008 he became a tenured professor. He took part in the Łódź Biennial in 2004 and 2006, and in numerous collective exhibitions. He has had solo shows at: the Art Museum in Łódź, the Center for Contemporary Arts [CSW] in Warsaw, and the Atlas Sztuki in Łódź. His works are found in the collections of the Art Museum in Łódź, the Zachęta Contemporary Art Gallery in Szczecin, the Wyspa Art Institute in Gdańsk and Piekary Gallery in Poznań, with whom he co-operates. He has won numerous awards and distinctions, including the Arteon Award 2005 (Artist of the Year).
www.kuskowski.pl

Konrad Kuzyszyn (b. 1961) works in photography, video installation and photographic objects. In the years 1985-90 he studied at the Graphics Department of the Art School (presently the Academy of Fine Arts) in Łódź. Since 2002 he has run the Photography and Video Image Workshop at his alma mater – which has been called the Multimedia Workshop since 2007. His most outstanding pupils have included Anna Orlikowska and Sławomir Kubala. His art concerns, above all, man's physical, mental and spiritual condition, the passing of time, and death. He has taken part in large-scale collective exhibitions, such as: *Anti-Body* (CSW, Warsaw 1995), *Stage 2000* (CSW, Warsaw 2000), *Construction in Progress* (Bydgoszcz 2000), *In Between. Art from Poland 1945-2000* (Chicago Cultural Center, 2001), Łódź Biennial 2004 and 2005; and numerous individual exhibitions. The artist's works are found in the collections of: the CSW in Warsaw, CSW Łaźnia in Gdańsk, the Arsenał Gallery in Białystok and the Art Museum in Łódź.

Artur Malewski (b. 1975) makes installations, sculptures and videos, using surreal forms and associations, inspired by literature and anthropology. In the years 1996-2002 he studied at the Visual Education Department of the Academy of Fine Arts in Łódź. He has taken part in exhibits including *Supermarket Art IV - Global Enchantment* (2003), *Boys* (2005), *mŁódź – Identification* in the Center for the Propogation of Art in Łódź, and *Grünewald* at the Gallery of Photography and New Media in Gorzów Wlkp. (2005), and most recently – the *Gender in Recent Art* project (Zachęta Gallery in Częstochowa) and the Youth Triennial in Orońsko.

Agata Michowska (b. 1964) lives and works in Poznań. She graduated from the Sculpture Department of the Academy of Fine Arts in Poznań. Her work is marked by an unearthing of potential, saturated with a new and individual meaning. The co*ndition humaine*, regarded as a spiritual and physical transformation, is an integral part of Michowska's art, which was clearly shaped by sculpture. Fascinated from the beginning by a poetry hidden in the sculpture-making process, she has developed a simple, very individual language. Agata Michowska's work always submits to its surroundings, inscribing itself into conditions defined by the location. She has exhibited her work at the Center for Contemporary Arts in Warsaw, the Łódź Biennial 2006, and recently at the Zendai Museum of Modern Art, Shanghai at Art Basel. (Program Gallery materials)

Magdalena Moskwa (b. 1967) studied at the Art School (presently the Academy of Fine Arts) in Łódź. She took her diploma in 1996 in the Painting and Decorative Print workshop. She works in painting, installation, and one-of-a-kind clothing design. In making her pictures she uses traditional glazes and varnishes, paints on wooden boards and uses natural undercoats. Her paintings are found in the collections of the Art Museum in Łódź, the Zachęta Fine Arts Association in Łódź – "Signs of the Times," Opus Gallery and numerous private collections. Apart from her numerous solo exhibitions, she has taken part in collective projects in Poland and abroad, such as: *International Young Art 2002*, New York-Tel Aviv-Amsterdam (2002), *Four Sides* – Łódź Art Biennial, *Beauty, or: Painterly Effects* – BWA Bielsko Biała, BWA Wrocław (2004), *Internal State* – CK Zamek, Poznań (2006) and *Depression* – Arsenał Gallery, Białystok and Bunkier Sztuki, Kraków (2007 and 2008).
www.magdamoskwa.art.pl

Łukasz Ogórek (b.1979) has had an individual exhibit at the Wschodnia Gallery in Łódź (2007), a presentation at the ON Gallery in Poznań (2005); and has participated in collective exhibits, such as: the Art Museum in Łódź (*The Museum as a Bright Object of Desire*, 2006), both editions of the Łódź Biennial (2004, 2006), the 4th Polish Photography Biennial in Poznań (2005) and the *Pictures as Painted* exhibit at the Bielska Gallery (2006), and abroad: *Made in Poland* (Strasbourg 2004), Cafe Europa Łódź-Berlin (2005), Alexandria Contemporary Arts Forum (2008) and *Camouflash. Disappearing in Art* in Dresden (2008). He works with moving images and installations. He draws from Eastern and Western philosophy, creating works that are economical in form, and based on a conceptual element. As an assistant to Konrad Kuzyszyn, he co-runs the Multimedia Workshop at the Academy of Fine Arts in Łódź – his alma mater.

Anna Orlikowska (b. 1979) takes photographs, videos, and makes installations inspired by reality, though still ambiguous and "mixed" with a foreign element. Her seemingly passionless observations turn out to be descriptions of mental states that accompany reflections on transformation, disintegration and death. The artist graduated from the Academy of Fine Arts in Łódź. She received honorary mentions from the Deutsche Bank Foundation in "Gazes 2005," and has taken part in: Łódź Biennial 2004, *Test Image_1. The Latest Polish Video Art* (Bunkier Sztuki), *Polish Abstract Film* and *Red-Eye Effect* (Center for Contemporary Arts), *Beauty* (BWA in Bielsko), Art Poznań 2005 and *Aftersights* and *The Power of Formalism* (Art Museum; 1 work in the collection).

Józef Robakowski (b. 1939) is an artist, art historian, collector, filmmaker, photographer, video artist, drawer and painter; he makes installations, objects, conceptual projects and has initiated many important events and multimedia artistic projects. He is the curator and owner of the Wymiany Gallery collection. He studied at the Fine Arts Department at the UMK in Torun (art history and museum studies) and at the Cinematography Department at the Film School in Łódź, where he was lecturer and director of the Photography and Visual Advertisement Department from 1970-1981. In 1995 he returned to work at the same academy, where he presently runs the multimedia workshop. He is the co-founder of forward-thinking artistic groups that include: OKO (1960), STKF PĘTLA (1960-1966), ZERO-61 (1961-1969), KRĄG (1965-1967), the Film Forms Workshop (initiated in 1970, Łódź), and the "Stacja ł" Creative Television Group (1991-1992).
www.robakowski.net
www.exchange-gallery.pl

Jakub Stępień (b. 1976) strives to conquer new territory for art with his unorthodox graphic projects. He designs clothing, fabric, skateboards, buttons, stickers and web-page layouts. He graduated from the Academy of Fine Arts in Łódź. He is the only Pole listed in the prestigious American "New Masters of Poster Design" compendium (John Foster, Rockport Publishing) – a publication presenting the world's 50 best poster/graphic artists. He devised the Wyborowa French campaign for 2004/2005 (billboards and a limited edition of bottles) on commission by the Parisian Young & Rubicam agency, as well as the Łódź Biennial campaign, and recently – billboards for the Museum of Art. He has also done graphic work for the Bunkier Sztuki and Zachęta galleries, and the Center for Contemporary Arts in Warsaw, where he has a solo exhibition.
www.hakobo.art.pl

Ryszard Waśko works in photography, film, video, installations, painting and sculpture. He was a member of the Film Forms Workshop. He earlier gained recognition on the international arts scene in Document 6 in Kassel in 1977, and in 1980 with a famous exhibit entitled *Pier and Ocean*, summing up the experiences of world art in the 70s. In 1981 he initiated *Construction in Process* in Łódź. He received a DAAD in Berlin ("Ford Scholarship"). In the years 1990-92 he was director of the PS1 museum in New York (today a wing of the MoMA). He founded the International Artists' Museum, with headquarters in Łódź, New York, Tel Aviv, Berlin, Paris, Cardiff and Melbourne. Through these museums he has been curator of over 100 exhibitions worldwide, including the *Markers* exhibit at the Venice Biennial in 2001. He initiated the Łódź Biennial in 2004. From 2004-2005 he served as professor at the Valand Academy of Art in Goeteborg. He now lives and works in Berlin.


Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08
Master &Monster
05-28/09/2008
Kamienica, ul. Piotrkowska 293/295
kurator/curator: Magdalena Ujma
partner projektu/project partner:
Muzeum Sztuki w Łodzi
www.ms .org.p
© Łukasz Zbieranowski

05-28 /09/2008

wernisaż: 5 września, godz. 19.00

wystawa czynna:
pn-pt: 14.00-20.00
sb-nd: 12.00-19.00

Kamienica, ul. Piotrkowska 293/295

Master &Monster

Artyści:
Basia Bańda
Olaf Brzeski
Teresa Czepiec-Chwedeczko
Elżbieta Jabłońska
Paulina Kara
Artur Malewski
Daniel Rumiancew
Grzegorz Sztwiertnia
Marta i Michał Zasępa

Wystawa poświęcona jest postaci ojca kształtowanej przez wymagania, jakie stawia przed mężczyznami tradycja, kultura popularna i współczesny styl życia. Główną rolę odgrywa postać nieobecnego ojca, na temat którego snuje się fantazje. Na wystawie pojawiają się dwa punkty widzenia: ojców (przełożonych, wychowawców) i osamotnionych dzieci. W sferze emocjonalnej tęsknota, gniew i ból mieszają się z czułością, a także gotowością do wybaczania i nowego spotkania.
Polacy mają problem z ojcostwem. W Polsce po 1989 roku przemiany obyczajowe uległy przyśpieszeniu przy jednoczesnym rosnącym oporze części społeczeństwa, dzisiejsi Polacy są zatem mieszanką tradycjonalistów i rewolucjonistów. Mówi się nawet, że zrobiono krok wstecz, bo dzisiaj ideałem ma być konserwatywny model rodziny (z łatwością łączący się z wizją neoliberalną): ojciec pracuje, a matka przebywa w domu. Ten postulat jednak nie znajduje odzwierciedlenia w rzeczywistości: jak dawniej, tak dzisiaj kobiety zajmują się domem i pracują jednocześnie.
W polskiej tradycji dzieci były wychowywane przez matki pod nieobecność ojców. Istniały różne rodzaje wycofania się: ojcowie wybierali nieobecność emocjonalną, emigrację wewnętrzną bądź realną, oddawali się pracy, bądź spiskowali. Dlatego też ojciec w polskich wyobrażeniach ukryty jest pod postacią Obcego lub Nieobecnego. Jego obraz przybiera formy kształtowane przez fantazję, niekiedy wręcz potworne, w których udział mają tęsknota i ból dziecka z powodu domniemanego odrzucenia.
Obecnie jednak ta prawidłowość przestaje być rzeczą oczywistą. Młode pokolenie buntuje się przeciwko takiej koncepcji ojca, cena za nią bowiem jest wysoka, sami mężczyźni zaczynają dążyć do większego kontaktu z dziećmi. Starają się odnowić wzory męskości, na przykład poprzez kontakt z naturą, by w ten sposób pokazać alternatywny model ojcostwa.

Pierwszy zarys idei tej wystawy został sformułowany przez team exgirls (Magdalena Ujma i Joanna Zielińska) w 2006 roku, jako następstwo wystawy *Boys*.

Magdalena Ujma

05-28 /09/2008

opening: 5 September, 7.00 p.m.

opening hours:
Mo-Fr: 2.00 p.m.-8.00 p.m.
Sa-Su: 12.00-7.00 p.m.

Townhouse
293/295 Piotrkowska Street

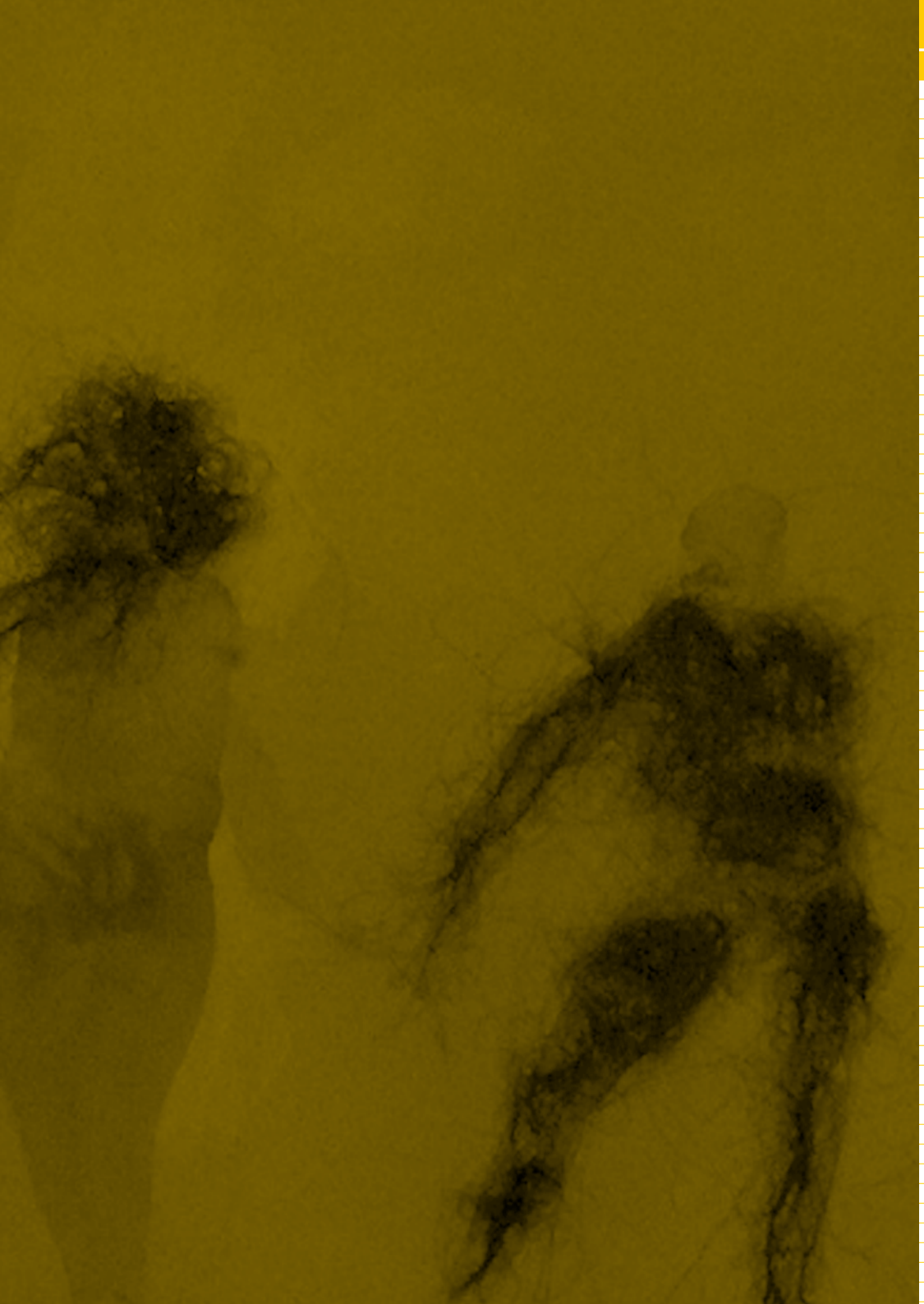
Master &Monster

Artists:
Basia Bańda
Olaf Brzeski
Teresa Czepiec-Chwedeczko
Elżbieta Jabłońska
Paulina Kara
Artur Malewski
Daniel Rumiancew
Grzegorz Sztwiertnia
Marta and Michał Zasępa

This exhibit is devoted to the figure of the father shaped by the demands tradition, popular culture and contemporary life puts before men. The absent father plays the leading role, a subject on which various fancies are spun. The exhibition shows two points of view: that of fathers (in charge, child-rearers) and isolated children. In the emotional sphere, longing, anger and pain blend with sensitivity and a readiness to forgive, to meet again.
Poles have a problem with fatherhood. After 1989 societal transformations took place rapidly, with a simultaneously growing resistance from one part of the society; today's Poles are thus a mix between traditionalists and revolutionaries. It is even said that we took a step backward, because today's ideal is thought to be the conservative family model (easily combined with the neo-liberal vision): the father works, and the mother stays at home. This premise is not, however, borne out in reality: just as before, the women do the housework, but now are employed elsewhere at the same time.
In the Polish tradition, the children were raised by their mothers and their fathers were absent. There were different kinds of retreats: fathers chose emotional absence, internal or physical emigration, gave themselves up to their work, or conspired.
This is another reason why the Polish image of the father is an Absent figure – a Stranger. His image is one shaped through fantasies, sometimes even monstrous ones, shaped by the child's pain and longing, due to his alleged rejection of the child. Presently, however, the propriety of this is no longer so clear. The younger generation is rebelling against this way of seeing the father; the price is a high one, and men themselves are starting to look for more contact with their children. They're trying to update the male models, through contact with nature, for example, so as to show an alternate model of fatherhood.

The first outline of this exhibit was made by exgirls team (Magdalena Ujma and Joanna Zielińska) in 2006 as a follow-up to the *Boys* exhibit.

Magdalena Ujma



Basia Bańda

Krawiec Fifo
tech. mieszana, 55 x 55 cm, 2008

Boczki są fajne, siniaki i włosy też
tech. mieszana, 60 x 40 cm, 2008

Do dziury
tech. mieszana, 50 x 55 cm, 2008

Ty krowo
tech. mieszana, 60 x 60 cm, 2008

Ruchacz pospolity
tech. mieszana, 60 x 65 cm, 2008

Obrazy, które Basia Bańda prezentuje na wystawie *Master & Monster*, utrzymane są w nietypowej dla niej, ciemnej tonacji (zazwyczaj artystka używa jasnych odcieni różu) i zawierają motywy człekokształtnych potworów płci męskiej, pół-ludzi, pół-zwierząt. Te „małpoludy" można interpretować jako spersonifikowane lęki przed seksualnością. Prześladujące artystyczne *alter ego* autorki stwory mogą zostać uznane za fantazje seksualne, a ponadto ucieleśnienie wizji nie tylko indywidualnych, ale i zbiorowych. Są obcymi, wzbudzają przerażenie, zainteresowanie i litość, sami tęsknią za kontaktem, którego nie mogą osiągnąć. Mogą być odczytywani jako postacie mężczyzn zimnych emocjonalnie, potrafiących nawiązać głębszy kontakt z innymi wyłącznie przez akty agresji.

Basia Bańda

Fifo the Tailor
mixed technique, 55 x 55 cm, 2008

Sideburns Are Cool, So Are Bruises and Hair
mixed technique, 60 x 40 cm, 2008

To the Hole
mixed technique, 50 x 55 cm, 2008

You Cow
mixed technique, 60 x 60 cm, 2008

Ordinary Mover
mixed technique, 60 x 65 cm, 2008

The pictures Basia Bańda is presenting at the *Master & Monster* exhibit feature an unusually dark color scheme for her (she normally uses bright shades of pink) and include motifs of man-shaped male monsters: half-man, half-animal. These "ape-men" can be interpreted as personified fears of sexuality. Tracing the artist's *alter ego,* these creatures could be considered sexual fantasies, or embodiments of visions that are less individual than collective. They are alien, evoke terror, curiosity and compassion; they themselves yearn for contact they cannot achieve. They can be interpreted as emotionally frigid male figures who can reach out to others only through acts of aggression.



Olaf Brzeski

Pamięci Majora Józefa Monety i wszystkich prawdziwych nauczycieli

DVD, 17', 2005

Rzeźba – medalion

Film *Pamięci majora Józefa Monety i wszystkich prawdziwych nauczycieli* (2005) i poświęcony majorowi medalion wyrażają tęsknotę za autorytetami. Stylizację na stary film wspomaga użycie kostiumów, czarno-biała kolorystyka, „zła" jakość obrazu i brak dialogów. Major Józef Moneta jest postacią fikcyjną i powstał w odpowiedzi na współczesną potrzebę bohaterów, jako polska reakcja na mitologie pop-kultury. Jest przy tym osobą niejednoznaczną, trochę dobrą i trochę złą. Jako przewodnik występującego w filmie młodego adiutanta, dokonuje „wyegzorcyzmowania" go z lęków, które symbolizuje biały królik. Brzeski pisze, że major „to mit, idea romantyzmu […]. To postrach, krokodyłak, ale to również wierzenie o drzemiącej gdzieś głęboko sile...". Major zamiast twarzy ma zwierzęcą maskę.

Olaf Brzeski

In Memory of Major Józef Moneta and All True Teachers

DVD, 17', 2005

Sculpture – medallion

The film entitled *In Memory of Major Józef Moneta and All True Teachers* (2005) and the medallion dedicated to the major express longing for authority. The old-film stylization is aided by the use of costumes, a black-and-white color scheme, a "poor" picture quality and no dialogue. Major Józef Moneta is a fictional character created in response to the contemporary need for heroes, a Polish response to the mythologies of pop culture. He is, nonetheless, an ambiguous figure: a bit good and a bit evil. As a guide for the young aide-de-camp appearing in the film, he "exorcises" the young man's fears, symbolized by a white rabbit. Brzeski writes that the major "is myth, the idea of romanticism […]. He's a bogeyman, a spook, but also a faith in a power slumbering somewhere deep down..." Over his face, the major wears an animal mask.







Teresa Czepiec-Chwedeczko

DPS

DVD, 22', 2008

Film *DPS* przedstawia wzajemne relacje ludzi i architektury koncentrując się na życiu pensjonariuszy krakowskiego domu opieki społecznej przy ulicy Helclów. Kamera wędruje długimi korytarzami, w których można odczuć zagubienie, widzimy odhumanizowany budynek z niekończącym się szeregiem małych klitek, kraty w oknach. Mieszkańcy domu tworzą społeczność rządzącą się własnymi prawami i posiadającą własną hierarchię ważności. We wzajemnych relacjach pojawia się agresja. Główną rolę w filmie odgrywają (oprócz samego gmachu) mężczyźni. W kontekście wystawy o ojcach można uznać ich za figury samotnych, pozostawionych samym sobie na starość ojców, zamkniętych w monstrualnej budowli przypominającej więzienie, którą można uznać za prefigurację ich lęków związanych z ujawnianiem emocji.

Teresa Czepiec-Chwedeczko

DPS

DVD, 22', 2008

DPS is a film presenting mutual human relationships and architecture, concentrating on the life of a pensioner in a Kraków retirement home on Helcle Street. The camera wanders down the long corridors, in which you can feel how lost people are, how dehumanized the building is with its row of small, cramped rooms, the bars on the windows. The residents create a society based on its own rules and with its own hierarchy of values. Aggression transpires in the relationships. Men (and the building itself) play the main roles in the film. In the context of this exhibition about fathers, here they appear as lonely figures, left to their own devices in old age, locked up in a monstrous building that looks like a jail, which might prefigure of their fears of showing emotion.

















Elżbieta Jabłońska

Święto kobiet

DVD, 33', 2004

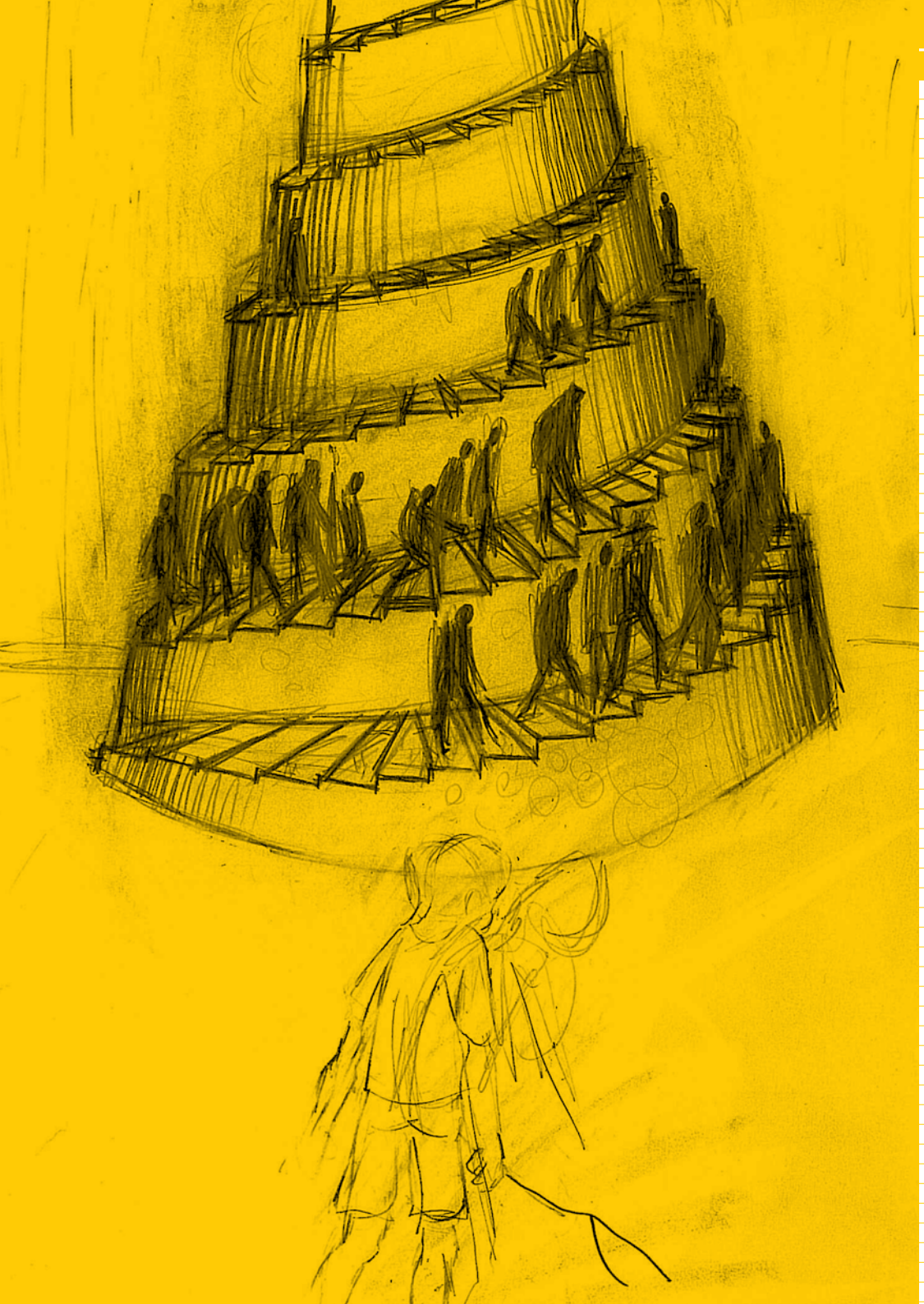
Film *Święto Kobiet. Kraków, 8 marca 2005* składa się z ujęć zniszczonych męskich dłoni składających papierowe tulipany. Został zrealizowany podczas warsztatów prowadzonych przez artystkę z bezdomnymi mężczyznami z noclegowni im. Św. Brata Alberta w Krakowie. Dały one początek cyklowi *Pomaganie*, kontynuowanemu do chwili obecnej. Mężczyźni zostali opłaceni za swoją pracę, tak więc artystka dała im realną możliwość zarobku, przy tym warsztaty miały wymiar terapeutyczny: uczestnicy poczuli się w centrum uwagi, ważni i potrzebni. Za jedną z wielu możliwych interpretacji tej pracy można uznać próbę zadośćuczynienia mężczyzn za porażki, ucieczki przed odpowiedzialnością, zaniechania, które doprowadziły ich do złej sytuacji życiowej. Wykonane przez nich kwiaty były rozdawane na ulicy kobietom. Z drugiej strony mężczyźni występują tutaj mimo wszystko w roli godnej ojca: coś tworzą i potrafią się wytworem pracy swoich rąk dzielić.

Elżbieta Jabłońska

Women's Day

DVD, 33', 2004

Women's Day. Krakow, 8 March 2005 is a film made up of injured male hands making paper tulips. It was created during workshops the artist ran with homeless men from the St. Brother Albert shelter in Krakow. This gave a start to the *Helping* series, which carries on to the present day. The men were paid for their work, and so the artist gave them a real chance to earn money, and the workshops also had a therapeutic aspect: the participants felt like they were in the center of attention, important and necessary. One of the possible interpretations of this work is an attempt to redress men for their failures, their flight from responsibility, the reluctance that brought them to their poor living situation. The flowers they made were given out to women on the street. On the other hand, men appear here, in spite of everything, in the role of worthy fathers: they are creating something and they can make this product through the work of their hands.



Paulina Kara

Wieża, zespół obiektów

(30 kukiełek do 30 cm wys.)
modelina, tkanina, papier, drut, ceramika,
1,5 x 1,5 x 1,8 m, 2008

Najnowsza instalacja, *Wieża*, stworzona na wystawę *Master & Monster*, pokazuje mężczyzn zapamiętale podążających na coraz wyższe stopnie wieży Babel. Z korowodu idącego ku zatraceniu wyłamuje się chłopiec. Stoi u stóp wieży i wygląda, jakby chciał wyruszyć w drogę w przeciwnym kierunku. Jak pisze artystka, jest to „obraz ojcostwa wynaturzonego przez marzenia i tęsknotę dzieci spragnionych miłości ojców, którzy poprzez swoją nieobecność prowokują wytwarzanie przez nie obrazu idealnego herosa lub nieczułego potwora. […] Postanowiłam zbudować ceramiczną Wieżę Babel owiniętą serpentyną stopni, po których wchodzić mają postaci mężczyzn w strojach z różnych epok... Taka wieża nieporozumienia – z oddali monument z bliska budowana z niespełnionych przyrzeczeń. ...z piasku, szkła, chmur, drewna, stabilna, ulotna, wieża Babel, wieża Wallenroda, więzienie, wybawienie, cud świata... wieczna misja nieobecnych budowniczych. […] Obraz odwiecznej i nigdy nie kończącej się misji naszych nieznanych... Budowana ich dłońmi, a raczej brakiem ich dotyku..."

Paulina Kara

Tower, a Group of Objects

(30 puppets, up to 30 cm high)
modeling clay, fabric, paper, wire, ceramics,
1.5 x 1.5 x 1.8 m, 2008

Kara's latest installation, *Tower*, created for the *Master & Monster* exhibition, shows frenzied men climbing higher and higher on the Tower of Babel. A boy has broken free from this losing procession. He's standing at the foot of the tower and looks as though he would like to go in the opposite direction. As the artist writes, this is an "image of fatherhood denaturalized by dreams and longings of children who desire the father's love; through their absence, fathers prompt them to create the image of the ideal hero, or the insensitive monster. […] I decided to build a ceramic Tower of Babel wrapped in serpentine stairs, into which go men in costumes from various epochs... This tower of misunderstanding – from afar a monument, from up close, a construction of unfulfilled wishes. ...from sand, glass, clouds, wood, stable, fleeting, the Tower of Babel, the Tower of Wallenrod, a prison, a salvation, a miracle of the world... an eternal mission of absent builders. […] An image of an eternal and never-ending mission of the unknown... Built with their hands, or rather through the lack of their touch..."



Artur Malewski

Likantrop

obiekt, stelaż metalowy, futro, tworzywo sztuczne, 185 x 65 x 45 cm, 2005

Likantrop

lightbox, 180x120, 2005-2008

Praca *Likantrop*, wyglądając jak kostium z filmowego thrillera, została zaplanowana jako autoportret. Można ją zatem czytać jako manifest artysty. Ten, kto tworzy sztukę, skazany jest na bycie kimś dziwnym, obcym, wyłamującym się z obowiązującego porządku społecznego. Jego działalność wykracza poza świat kultury. Kostium wilkołaka przywołuje bogactwo znaczeń wziętych z wierzeń ludowych, niekiedy bardzo dawnych, rozprzestrzenionych także i w innych dziedzinach kultury. W kontekście wystawy *Master & Monster* pracę tę należy czytać jako mówiącą o nierozpoznanej, niezrozumianej, samotnej męskości, o niemożności nawiązania bliskich kontaktów z innymi. Mówi o tłumieniu pewnej części osobowości przez mężczyzn, części bliskiej naturze, animalistycznej. Jeśli je odnieść do koncepcji ojcostwa, jednym z możliwych odczytań będzie obraz ojca stworzony w głowie tęskniącego dziecka. Ojciec ten niekoniecznie jest katem i potworem, ale jest niezrozumiały i niezwykły, bo w życiu dziecka pojawia się rzadko.

Artur Malewski

Lycanthrope

object, metal frame, fur coat, artificial materials, 185 x 65 x 45 cm, 2005

Lycanthrope

light box, 180x120, 2005-2008

Lycanthrope looks like a costume from a thriller movie, but was planned as a self-portrait. It can also be read as the artist's manifesto. He who makes art is sentenced to be seen as a freak, an outsider, breaking free from the obligatory social order. His work crosses beyond the world of culture. The werewolf costume evokes a wealth of meanings taken from folk tales, sometimes ancient ones, which also spread into other spheres of culture. In the context of the *Master & Monster* exhibition, this work should be read as speaking of unrecognized, incomprehensible, solitary manhood, of the impossibility of forging close ties with others. It speaks of men's suppression of a certain part of their personality, the animalistic part that is closer to nature. If related to the concept of fatherhood, one of the possible interpretations might be the image of the father created in the head of the yearning child. This father is not necessarily an executioner and a monster, but he is misunderstood and uncanny, because he seldom appears in the child's life.

Daniel Rumiancew

Cień ojca
DVD, 2008

Cień ojca
seria zdjęć, cz/b, 60 x 60 cm, 2008

Nowy film i fotografie Daniela Rumiancewa *Cień ojca*, nawiązując do psychoanalizy w sposób dosłowny, a przez to ironiczny, wyrażają przekonanie o tym, że rodzice mogą w sposób zasadniczy zaważyć na osobowości dzieci. Ten wpływ nie musi być pozytywny. Jednocześnie cień rzucany przez mężczyznę na towarzyszące mu dziecko może być rozumiany jako wyraz ochrony i opieki. Obie prace – film i fotografie – są dopracowane formalnie, a ich forma odwołuje się do stylistyki czarno-białych zdjęć z lat 60.

Daniel Rumiancew

The Shadow of the Father
DVD, 2008

The Shadow of the Father
photo series, b/w, 60 x 60 cm, 2008

Daniel Rumiancew's new film and photographs, *The Shadow of the Father*, draws from psychoanalysis in a literal way (and thus ironically), expressing the conviction that parents can make an essential contribution to their children's identities. This influence needn't be positive. At the same time, the shadow cast by a man on the child beside him could be seen as an expression of protection and care. Both works – the film and the photographs – are formally developed, and their form draws from the style of 1960s black-and-white photography.



Grzegorz Sztwiertnia

365 batów,
dokumentacja z warsztatów:
zdjęcia, film, obiekty, 2008

365 batów to warsztaty dla dzieci, jakie Sztwiertnia przeprowadzi tuż przed wystawą *Master & Monster*. Nie spełniają one groźby zawartej w tytule, a należą do cyklu, nad którym artysta obecnie pracuje. Podczas zajęć w sposób dowcipny, swobodny i twórczy, z uwzględnieniem możliwości percepcyjnych i potrzeb dzieci, nawiąże do najbardziej znanych realizacji z historii sztuki XX wieku do dzisiaj. Sam Sztwiertnia występuje tu jako ojciec-wychowawca patronujący harmonijnemu twórczemu rozwojowi małych uczestników warsztatów. Podczas wystawy zaprezentowane zostaną efekty zajęć: dokumentacja fotograficzna, obiekty. Wymowa *365 batów* nie jest jednak jednoznacznie optymistyczna. Artysta wskazuje także na ciemne strony wychowania, wiążące się ze stosowaniem przemocy, nawet nieuświadamianej. W wychowaniu jedynie cienka linia dzieli wymagania od wprowadzenia przymusu.

Grzegorz Sztwiertnia

365 Lashes,
workshop documentation:
photography, film, objects, 2008

365 Lashes is a workshop for children that Sztwiertnia ran just before the *Master & Monster* exhibition. It does not address the danger contained in the title, but is part of a cycle the artist is currently working on. His lessons draw from the most familiar history of 20th-century art to the present day, taking into account the perceptive capabilities and needs of children. Sztwiertnia appears as a father/guardian, assisting the harmonious creative development of the young workshop participants. The results of the lessons will be shown at the exhibit: photographic documentation and objects. The lesson of *365 Lashes* is not, however, entirely optimistic. The artist also shows the dark sides of upbringing, involving the use of violence, even if unconscious. There is a very thin line in upbringing that divides demands from where constraints begin.



Marta i Michał Zasępa

Młodość Witka J.

filmy nakręcone kamerą LOMO/8mm przetransferowane na DVD, 9'28", 2008

Młodość Witka J. to film o tempie wideoklipu, ze stworzoną specjalnie do niego muzyką i komentarzami. Wykorzystano w nim materiały z archiwum rodzinnego, nakręcone w latach 70. kamerą Lomo Mewa 2. Całość ma sporo wdzięku kojarzącego się z komedią slapstickową, jednocześnie praca przepełniona jest nostalgią. Na film składa się kilkanaście słodko-gorzkich, dość błahych, ale ważnych dla bohaterów filmu, epizodów: jazdy samochodem, tańców, gry w kometkę. Autorzy stworzyli film o młodości swojej rodziny, swoich rodziców, poświęcili go pamięci „dziadka Kostka, głównego operatora kamery". Nie ma konieczności dosłownego odczytywania postaci tytułowego bohatera, „pogodnego trzydziestoparolatka", jako ojca jednego z autorów. Film jest wspomnieniem, a forma zdjęć doskonale odpowiada naturze obrazów przywoływanych z pamięci: zatarte kontury likwidują detal, oddają dawną, niby to beztroską rzeczywistość. *Młodość Witka J.* to film dedykowany przez dzieci ojcom, to przypomnienie, że ojcowie też byli młodzi.

Marta and Michał Zasępa

The Boyhood of Witek J.

films made on LOMO/8mm and transferred to DVD, 9'28", 2008

The Boyhood of Witek J. is a film that goes at rock-video pace, with specially-made music and commentaries. It uses materials from the family archive, filmed in the 70s with a Lomo Mewa 2 camera. The whole has a great deal of charm, resembling a slapstick comedy that is also filled with a sense of nostalgia. Over a dozen bittersweet and fairly mundane episodes make up the film, which nonetheless have their private importance: car rides, dances, badminton games. The artists have made a film about the youth of their family, their parents, dedicated to the memory of "Grandpa Kostek, main cameraman." There is no need to literally interpret the figure of the title character, a "mild thirty-something-year-old," as the father of the artists. The film is a recollection, and the form of the photographs perfectly responds to the nature of the images called up from memory: the smudged contours rub out the details, rendering the onetime, seemingly carefree reality. *The Boyhood of Witek J.* is a film from children to fathers, to recall that fathers were once young as well.

Master&Monster Artiści BIOGRAMY

Basia Bańda – (ur. 1980) malarka, ukończyła studia na poznańskiej ASP. Przełamuje stereotypowe skojarzenia związane ze sztuką kobiet i twórczo wykorzystuje elementy tego języka, nasycając je wywrotową treścią. Zainteresowania Basi Bańdy koncentrują się przede wszystkim na erotycznej sferze życia, w obrazach wykorzystuje poetykę malarstwa naiwnego, ludowej bajki, twórczości dziecięcej, inspiruje się psychoanalizą. Stosuje konwencję autobiograficzną, sugeruje szczerość i mówienie o sobie, a jej niewielkich rozmiarów obrazy mają przywodzić na myśl zapiski z dziennika intymnego.
www.basiabanda.pl

Olaf Brzeski – (ur. 1975) rzeźbiarz, studia odbył na wrocławskiej ASP. W jego twórczości znaleźć można fascynację starymi filmami science-fiction, komiksem, wizjami futurologicznymi, lecz i tymi, które dotyczą przeszłości. Stylistykę retro przybierają obrazy będące raczej antyutopią niż wizjami optymistycznymi. Innym ważnym wątkiem jego działalności jest twórcze interpretowanie tradycji ceramicznego popiersia portretowego i stosowanie zabiegów destrukcyjnych wobec jego formy: niezwykle bogate, barokowe rzeźby są tłuczone, ulegają częściowemu roztopieniu się, wydłużają i deformują. Zawsze zostaje zachowany kształt, forma jednak staje się hybrydyczna, dziwaczna, nieproporcjonalna.

Teresa Czepiec-Chwedeczko – (ur. 1976) ukończyła architekturę na Politechnice Krakowskiej. Obecnie studiuje reżyserię w Studio National des Arts Contemporains Le Fresnoy w Lille i na Wydziale Radia i Telewizji UŚ w Katowicach. Interesuje się wpływem architektury, zwłaszcza wnętrz, na emocje ludzi w niej przebywających. Ważnymi w jej sztuce są kontakt i dialog, zainteresowanie ludźmi, przeciwdziałanie alienacji. W projekcie *Forum* artystka próbowała stymulować poczucie wspólnoty wśród mieszkańców nowego osiedla, dawała ludziom szansę na wypowiedzenie się i spotkanie.

Elżbieta Jabłońska – (ur. 1970) ukończyła studia na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. W sztuce jako tworzywo wykorzystuje codzienność, często tak wtapiając w nią swoje działania, że trudno wytyczyć granicę pomiędzy nimi. Jedną z zasadniczych motywacji jej twórczości jest pomaganie innym ludziom, co wywodzi się z wczesnego okresu działalności Jabłońskiej, gdy wcielała się w rolę Matki Polki (cykle *Supermatka*, *Gry domowe*).
www.elajablonska.com

Paulina Kara – (ur. 1981) ukończyła studia na Wydziale Sztuk Pięknych UMCS w Lublinie. Jej prace usytuować można pomiędzy scenografią i inscenizacjami teatralnymi a sztuką instalacji. Artystka wykonuje kukiełki, które wchodzą w skład rozbudowanych scen. Opowiada historie, stąd ważną rolę odgrywa w jej sztuce charakterystyka postaci, a misterne figurki często za pierwowzór mają realnych ludzi. Sceny mają zacięcie publicystyczne, humorystyczne i nieco moralizatorskie.

Artur Malewski – (ur. 1975) ukończył edukację wizualną na ASP w Łodzi. Jego prace często wykorzystują dosłowne cytaty z życia codziennego, odkrywając w nich niezwykłą, irracjonalną stronę. Artysta często rekonstruuje obiekty z życia wzięte, zaczerpnięte także z mediów, z fotografii gazetowych, jakby z podświadomości kultury popularnej. Ważnym motywem jego twórczości jest tropienie związków między ludźmi a zwierzętami, poszukiwanie cech zwierzęcych u ludzi i ludzkich u zwierząt.

Daniel Rumiancew – (ur. 1970) studiował filozofię na UW i komunikację multimedialną na ASP w Poznaniu. W swojej twórczości często wykorzystuje własną osobę, przez co wywołuje wrażenie szczerości i mówienia o osobistych doświadczeniach. Sięga po zwykłe widoki oraz wydarzenia, które ukazuje subiektywnie i przewrotnie: egzotyczne podróże w mieszkaniu, drzewo na wietrze tłukące gałęziami w okno czy rzekome objawienie na drzewie pod blokiem, które rzeczywiście miało miejsce. Ograniczenie wyobraźni do najbliższego otoczenia artysty daje paradoksalny efekt niesamowitej jej swobody. Często jego prace sprawiają wrażenie jakby były realizacją wyzwania: „co byłoby, gdybym się odważył", lecz brakuje w nich straceńczej agresji i chęci pokazania się. Są raczej prywatnymi aktami transgresji. Artysta wykorzystuje wątki genderowe, lecz nie są one głównym nurtem jego działalności.

Grzegorz Sztwiertnia – (ur. 1968) studiował malarstwo na ASP w Krakowie. Trudno określić w skrótowy sposób jego bogatą, erudycyjną działalność, mocno zanurzoną w kulturze, podejmującą wiele wątków z historii sztuki, awangardy, literatury, muzyki, kina, teatru. Sztwiertnia interesuje się przede wszystkim zagadnieniem formowania osobowości poprzez sztukę, awangardowymi teoriami wychowania, jak również poglądami na temat percepcji wyrażanymi przez twórców sztuki nowoczesnej, interesuje go cielesność artysty i jej rola w kształtowaniu dzieł.

Marta Zasępa – (ur. 1974) studiowała m.in. w Warszawskiej Szkole Fotografii. Jest współautorką cyklu *Polska Rzeczpospolita Bajkowa*, uczestniczyła m.in. w projekcie kuratorskim Galerii Luksfera *Czerwony Namiot* (2007). Od kilku lat prowadzi warsztaty fotograficzne dla dzieci i młodzieży, zajmuje się również ceramiką artystyczną.
www.martazasepa.lap.pl

Michał Zasępa – (ur. 1974) jest dyrektorem inwestycyjnym w środkowo-europejskim funduszu *private equity* i członkiem rad nadzorczych kilku spółek w Polsce. Studiował m.in. w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie i na University of Wisconsin.

Master&Monster Artists BIOGRAMS

Basia Bańda (b. 1980) is a painter who graduated from Poznań's Academy of Fine Arts. She breaks stereotypes affiliated with female art and creatively manipulates the elements of this language, filling them with twisted content. Basia Bańda's interests mainly concentrate on the erotic sphere of life; her pictures use the poetics of art *naif*, folk tales and children's art. She is also inspired by psychoanalysis. She uses an autobiographical convention, suggesting sincere confession about herself, and the small dimensions of her pictures are meant to call to mind writings in an intimate journal.
www.basiabanda.pl

Olaf Brzeski (b. 1975) is a sculptor who graduated from the Academy of Fine Arts in Wrocław. His work shows a fascination for old science-fiction films, comics and visions of the future – as well as the past. His retro pictures are more dystopic than optimistic. Another important thread of his work is the creative interpretation of the tradition of ceramic bust portraits, and the destruction of their forms: extremely rich, baroque sculptures are shattered, partly melted, built onto and deformed. The shape is always maintained, but the form becomes hybrid, bizarre and disproportional.

Teresa Czepiec-Chwedeczko (b. 1976) graduated from the Architecture Department of the Kraków Technical Academy. She is presently studying to be a director at the Studio National des Arts Contemporains Le Fresnoy w Lille and at the Radio and Television Department at the Silesian University in Katowice. She is interested in the impact of architecture, and interiors in particular, on the emotions of people that enter them. Contact and dialogue in art are important for her – making people interested and working against alienation. In the *Forum* project the artist tried to stimulate a feeling of community among the residents of a new district, giving people the chance to speak their minds and meet.

Elżbieta Jabłońska (b. 1970) graduated from the Fine Arts Department of the University of Toruń. She use daily life as a raw material in her work, often melting it so seamlessly into her actions that it's hard to see the difference between them. One of the main motifs of her work is helping others, which comes from Jabłońska's earlier period, where she incarnated herself as Mother Poland (the *Supermom* and *House Games* series). www.elajablonska.com

Paulina Kara (b. 1981) graduated from the Fine Arts Department of the Catholic University in Lublin. Her works might be situated between stage design and installation art. The artist makes puppets that enter a constructed scene. She tells stories, which is why the characteristics of figures play an important role in her art; and her mysterious statues are often based on real people. The scenes are journalistic, humorous and somewhat moralizing.

Artur Malewski (b. 1975) graduated from the Visual Education Department of the Academy of Fine Arts in Łódź. His works often use literal quotes from everyday life, unearthing an uncanny, irrational side in it. The artist often reconstructs objects taken from real life, the media or newspaper photographs – the subconscious of popular culture. Following the ties between people and animals is an important motif in his work; he searches out animal attributes in people and human ones in animals.

Daniel Rumiancew (b. 1970) studied philosophy at the University of Warsaw and multimedia communications at the Academy of Fine Arts in Poznań. He often appears in his work, thus giving the impression of sincerity, as though he is speaking of personal experiences. He portrays ordinary scenes and events in a subjective and twisted fashion: exotic trips in an apartment, a tree whose branches break a window in the wind, or an alleged revelation in a tree outside an apartment block (which really took place). In limiting his imagination to his closest surroundings, the artist paradoxically seems to give it free reign. His works often seem to have been done on a dare: "What would happen if I was brave enough," though there is no desperate energy or desire to show off. These are in fact private acts of transgression. The artist uses gender themes, but they are not the main focus of his work.

Grzegorz Sztwiertnia (b. 1968) studied painting at the Academy of Fine Arts in Kraków. It is hard to sum up his rich and erudite work, deeply saturated in culture, taking up many threads from art history, the avant-garde, literature, music, cinema and theater. Sztwiertnia is interested, above all, in the forming of a personality through art, avant-garde theories of upbringing, and views on the subject of perception expressed by modern artists; he is interested in the physicality of the artist, and its role in shaping the work.

Marta Zasępa (b. 1974) studied at the Warsaw Photography School. She has co-created the *Polish Fairy Tale Republic* series, and participated in the Luksfera Gallery curator project *Red Tent* (2007). She has been running photography workshops for children and teenagers for some years, as well as artistic ceramics.
www.martazasepa.lap.pl

Michał Zasępa (b. 1974) is an investment director in an Eastern-European private equity fund and a member of the supervisory councils of several Polish companies. He studied at the Main Trade School in Warsaw and at the University of Wisconsin.



Joanna Rajkowska

12/09/2008

projekt w przestrzeni miejskiej

partner projektu/project partner:

Muzeum Sztuki w Łodzi
www.ms .org.p

© Konrad Pustoła, Joanna Rajkowska

12/09/2008
19.00

PROJEKT W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

JOANNA RAJKOWSKA

gość specjalny festiwalu
produkcja: Festiwal Dialogu Czterech Kultur

„Miasto, przestrzeń miejska, to obszar który powinien należeć do ludzi, w którym każdy może powiedzieć – to jest moja przestrzeń, mogę ją kształtować jak chcę, mogę sprawić, że będzie aktywna. Wolna przestrzeń wypowiedzi, przenikających się swobodnie narracji i tożsamości, przestrzeń gry – to jest wizja miasta, w którym chciałabym mieszkać" – tak wyobraża sobie idealną przestrzeń miasta Joanna Rajkowska. Ostatnio najważniejsze miejsce w jej twórczości zajmują działania artystyczne w przestrzeni społecznej: w przestrzeni publicznej, a zarazem – w przestrzeni relacji międzyludzkich. Bardziej niż wystawy w galeriach interesuje ją ingerencja w miejski organizm, projekty, które sprawdzają, czy i na ile miasto jest żywą i płynną wspólnotą. Jej ostatnie prace – Palma i Dotleniacz – wyraźnie ewoluują w stronę budowania otwartych narracji, tworzenia dzieł, których sens ujawnia się dopiero w trakcie ich dalszej egzystencji w przestrzeni publicznej. Rajkowska widzi otwartość miasta w gotowości na przyjęcie różnych treści i różnych tożsamości, dlatego też jej projekty zaczynają żyć własnym życiem wchodząc w zaskakujące interakcje z otoczeniem. Artystka poszukuje nie tylko przestrzeni ułomnych: zniszczonych, chaotycznych, martwych, które można ożywić i nadać im nowe sensy, ale też miejsc naznaczonych i szczególnych. „Moje projekty powstają najczęściej w miejscach, które obciążone są traumą związaną z wydarzeniami z przeszłości, w których dochodzą do głosu społeczne lub etniczne antagonizmy. Nie próbuję doprowadzić do konsensusu, nie łagodzę konfliktów. Rozumiem moje działania jako tworzenie przestrzeni, w której owe napięcia mogą się ujawnić" – pisze o sobie Rajkowska. Drobne ingerencje artystki i zmiana kontekstu sytuacji prowadzą do budowania nowych relacji emocjonalnych w przekształconym pejzażu.

Joanna Rajkowska – (ur. 1968) jest laureatką zeszłorocznego Paszportu „Polityki". Studiowała w Krakowie historię sztuki na UJ oraz malarstwo w ASP, w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego (dyplom w 1993 roku). Odbyła również Semestralny Program Studyjny na uniwersytecie w Nowym Jorku (1994-1995). Mieszka i pracuje w Warszawie. To artystka wszechstronna, posługująca się różnorodnymi mediami: tworzy rzeźby, fotografie, rysunki, obiekty i instalacje. Do jej najbardziej znanych prac powstałych w przestrzeni miejskiej należą *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* – sztuczna palma naturalnej wielkości w Alejach Jerozolimskich w Warszawie i *Dotleniacz* – oczko wodne uwalniające czysty tlen na Placu Grzybowskim w Warszawie. Specjalnie na festiwal Joanna Rajkowska przygotowuje w Łodzi nowy autorski projekt w przestrzeni publicznej, który powstanie podczas jej kilkutygodniowej rezydencji.
www.rajkowska.com

konsultacja historyczna: Joanna Podolska
konsultacja antropologiczna: Inga Kuźma
koordynacja projektu: Marta Skłodowska

12/09/2008
7.00 p.m.

PROJECT IN PUBLIC SPACE

JOANNA RAJKOWSKA

Special guest of the festival
production: The Festival of Dialogue of Four Cultures

"The city, the urban space is a region that should belong to people, in which everyone can say – this is my space, I can shape it as I please, I can activate it. A free space for statements, interweaving narratives and identities, a space for games – this is a vision of the city in which I would like to live." Thus Joanna Rajkowska imagines the ideal urban space. Recently artistic activities in social space have occupied the central place in her work: in the public space, and the interpersonal space as well. She is more interested in interfering with the urban body than exhibiting in galleries – projects to determine to what extent the city is a fluid and living community. Her most recent works – Palm and Oxygenizer – are clearly evolving toward the building of open narratives, the creation of works whose meaning only emerges in the course of their continued existence in the public space. Rajkowska sees the openness of the city as ready to take on various contents and identities, which is why her projects start to live their own lives, interacting in unanticipated ways with their surroundings. The artist searches for crippled spaces for her work: destroyed, chaotic, dead areas that can be brought to life and granted new meaning, as well as areas marked in some special way. "My projects come about most often in places burdened with trauma from the past, in which social or ethnic antagonisms rear their head. I don't try to bring about a consensus or soothe conflicts. I understand my work as the creation of a space in which these tensions can come to light," Rajkowska writes. The artist's minor interferences and changes in context build new emotional relationships in the transfigured landscape.

Joanna Rajkowska (b. 1968) won last year's "Polityka" Passport. She studied art history in Kraków at the Jagiellonian University, and painting at the Academy of Fine Arts with Prof. Jerzy Nowosielski (she received her diploma in 1993). She also attended a Semester Study Program at New York University (1994-1995). She lives and works in Warsaw. She is a multi-faceted artist, using various media: she works in sculpture, photography, drawings, objects and installations. Her most well-known urban works include *Greetings from Jerozolimskie Avenue* – an artificial actual-size palm tree on Jerozolimskie Avenue in Warsaw and *Oxygenizer* – a spout releasing pure oxygen into Grzybowski Square in Warsaw. Joanna Rajkowska is preparing a new project in Łódź's public space specially for the festival, created during her few-week residency.
www.rajkowska.com

historical consultation: Joanna Podolska
anthropological consultation: Inga Kuźma
project co-ordinator: Marta Skłodowska



Projekcja v13

07/09/2008

Klno Charlie, ul. Piotrkowska 203/205

kurator/curator: Konrad Kuzyszyn

partner projektu/project partner:

Muzeum Sztuki w Łodzi
www.ms .org.p

07/09/2008
18.00-19.30
Projekcja v13

Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205

Historia obecnej Pracowni Multimediów zaczęła się na Wydziale Grafiki PWSSP w Łodzi w 1971 roku, kiedy to z inicjatywy prof. Stanisława Fijałkowskiego powołano Pracownię Fotografii i Filmu, jedyną tego typu placówkę dydaktyczną w Polsce. Pierwszym prowadzącym był prof. Zbigniew Dłubak. W latach 1975-2002 kierował nią prof. Ireneusz Pierzgalski. Od 2002 oku Pracownia pod nazwą Fotografii i Obrazu Video prowadzona jest przez prof. Konrada Kuzyszyna z asystentem Łukaszem Ogórkiem. Od roku 2007 funkcjonuje pod obecną nazwą. Studenci w ramach zajęć zapoznają się z wybranymi zagadnieniami mediów elektronicznych, od obrazu nieruchomego i ruchomego po wszelkie jego odmiany i hybrydy. Staramy się nie przeceniać samego medium, by móc nie tracić z pola uwagi podstawowego problemu, wypełniającego większość zadań Pracowni, jakim jest CZŁOWIEK i jego kondycja. Realizowanie programu jest właściwie rodzajem indywidualnego toku studiów, wzbogaconego o zagadnienia natury warsztatowej oraz ogólną wiedzę erudycyjną. Wszechobecność zjawisk multimedialnych w sztuce i w szkolnictwie wyższym staje się powoli stereotypem, choć język ten dopiero dojrzewa. Ta konstatacja uprawnia każdego uważnego artystę do powściągliwości i zdwojonej ostrożności w operowaniu tymi językami sztuki. Dlatego zachęcając studentów do ciągłego obcowania z takimi narzędziami jak kamera czy aparat, przestrzegamy ich jednocześnie przed PARADOKSALNYM SYNDROMEM ŁATWOŚCI MEDIALNEJ. Staramy się uświadamiać, iż obok posiadanych umiejętności i sprzętu najważniejsze jest otwarcie oka i głowy. Skłonność do refleksji jest w czasach usychającej kultury wysokiej wielką nagrodą i rezerwą na nieznane, które przed nami. Liczymy na to, że kilka poniższych cytatów stworzy wyobrażenie o backgroundzie i obszarze zainteresowań intelektualnych Pracowni.
www.v13.asp.lodz.pl

W ostatecznym rozrachunku wolność jest lepsza od narzuconej doskonałości. (H. Elzenberg)

Materia pragnie formy, niekoniecznie formy najlepszej, ale formy jako takiej. (A. Huxley)

Jeśli nie widziałeś diabła,
spójrz na własne JA. (Rumi)

Jaki jest cel wykształcenia klasycznego?
Dać człowiekowi kulturę?
Raczej dać kulturze człowieka. (H. Elzenberg)

Jeżeli nie ja dla mnie – kto dla mnie?
A gdy ja tylko dla siebie – kim ja jestem?
I jeśli nie teraz – to kiedy? (Hilel)

Tragiczną właściwością wszystkich ludzkich wartości
jest to, że zależą one od człowieka, którego działanie jest zawsze niepewne. (R. Habachi)

Róża jest różą, która jest różą, która jest różą. (G.Stein)

Wszystko to samo.
Wszystko odmienne. (Zen)

Myślenie jest bardziej interesujące niż wiedza,
ale mniej interesujące niż oglądanie. (Goethe)

Ludzie spierają się,
natura działa. (Wolter)

Nie mogę iść dalej.
Musisz iść dalej.
Pójdę dalej. (S. Beckett)

Kiedy droga dobiega kresu,
następuje zmiana –
zmieniając się, przechodzisz. (I Ching)

Akademia Sztuk Pięknych imienia Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Wydział Grafiki i Malarstwa / Katedra Multimediów / Pracownia Multimediów

Prowadzący: Profesor Konrad Kuzyszyn / Asystent Łukasz Ogórek

W ramach projektu pokazane zostaną realizacje z lat 2003-2008 następujących autorów:

Agata Bielska / Anna Brzeżańska / Anna Dusza Grzegorz Gonsior / Marek Just / Iza Koniarz / Emilia Kuryłowicz / Monika Masłoń / Łukasz Pietrzak / Wiktor Polak / Marcin Poważa / Jakub Ruzicka / Weronika Spodenkiewicz / Agata Sukiennik / Adam Szpigiel / Adam Szwarc / Agnieszka Świtoń / Malwina Wędzikowska / Agnieszka Witkowska / Remigiusz Wojaczek / Justyna Zajączkowska

07/09/2008
6.00-7.30 p.m.
Screening v13

Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street

The history of the present-day Multimedia Workshop began at the Graphics Department of the Film School in Łódź in 1971, when the initiative of Prof. Stanisław Fijałkowski brought to life the Photography and Film Workshop, as the only such academic center in Poland. The first head was Prof. Zbigniew Dłubak. From 1975-2002 it was run by Prof. Ireneusz Pierzgalski. Since 2002 the Photography and Video Image Workshop has been run by Prof. Konrad Kuzyszyn, assisted by Łukasz Ogórek. Since 2007, it has been running under its present name. During their studies, students come in contact with selected issues in electronic media, from still and moving images to all of their variants and hybrids. We try not to overestimate the medium itself, so as not to lose sight of the basic problem concerning most of the workshop's tasks, which is human beings and their condition. The program is a sort of individual study course, enriched with workshop problems and general knowledge.
The ubiquity of multimedia phenomena in art and higher education is slowly becoming a stereotype, though this language is only just maturing. This conflict leads every careful artist to restraint and extra caution in using these artistic languages. This is why, in encouraging students spend a good deal of time with tools like a video or photography camera, we also warn them about the PARADOXICAL MEDIA FACILITY SYNDROME. We try to make them realize that, apart from the abilities and equipment, the most important thing is open eyes and an open mind. A tendency toward reflection is a great advantage and a storehouse of the unknown that still lies before us, in this time when high culture is wasting away.
We hope that the quotes below will create some sense of the background and intellectual field of interests of the workshop.
www.v13.asp.lodz.pl

In the final analysis, freedom is better than imposed perfection. (H. Elzenberg)

Matter desires form – not necessarily the finest form, but form as such. (A. Huxley)

If you've never seen the devil,
Have a look at your own "I."(Rumi)

What is the goal of a classical education?
To give a person culture?
Rather to give the culture a person. (H. Elzenberg)

If I am not for myself – Who is?
But if I am only for myself – Who am I?
And if not now – When? (Hilel)

The tragic quality of all human values
is that they depend on people, whose actions are always uncertain. (R. Habachi)

A rose is a rose, is a rose, is a rose. (G. Stein)

Everything is the same.
Everything is different (Zen)

Thought is more interesting than knowledge,
but less interesting than looking. (Goethe)

People debate,
nature acts. (Voltaire)

I can't go on.
You must go on.
I'll go on. (S. Beckett)

When the road reaches its end,
a change occurs –
and in changing, you pass beyond. (I Ching)

The Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź
Graphics and Painting Department / Multimedia Wing / Multimedia Workshop

Chairs: Professor Konrad Kuzyszyn /Assistant Łukasz Ogórek

As part of this project, works will be shown from the years 2003-2008 by the following artists:

Agata Bielska / Anna Brzeżańska / Anna Dusza Grzegorz Gonsior / Marek Just / Iza Koniarz / Emilia Kuryłowicz / Monika Masłoń / Łukasz Pietrzak / Wiktor Polak / Marcin Poważa / Jakub Ruzicka / Weronika Spodenkiewicz / Agata Sukiennik / Adam Szpigiel / Adam Szwarc / Agnieszka Świtoń / Malwina Wędzikowska / Agnieszka Witkowska / Remigiusz Wojaczek / Justyna Zajączkowska



Nowe Energie Wideo

07,09/09/2008

Klno Charlie, ul. Piotrkowska 203/205

7 września po projekcjach spotkanie z Józefem Robakowskim
prowadzi Małgorzata Ludwisiak

kurator/curator: Józef Robakowski

partner projektu/project partner:

Muzeum Sztuki w Łodzi
www.ms .org.p

07/09/2008
19.30-21.00

po projekcjach spotkanie z Józefem Robakowskim prowadzi Małgorzata Ludwisiak

09/09/2008
22.00-23.30

Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205

NOWE ENERGIE WIDEO

POSZUKIWANIA, nowe energie wideo!
Te laboratoryjne prace studentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi są zapisem stanu świadomości i twórczej pasji. Powstają one poza programem Uczelni jako przejaw tzw. własnej radosnej twórczości. Jestem przekonany, że te miniaturowe wideo-realizacje świadomie oczyszczone z partykularnej interesowności stanowią swoiste PERŁY w aktualnym pejzażu sztuki polskiej.
(Józef Robakowski)

Zestaw I (DVD)

Dominika Gruber, *Trans,* 5,5', 2006

Zbigniew Sejwa, *Bulwar nad Wartą*, 3,5', 2007

Kasjan Borkowski, *Pielgrzymi*, 4', 2007

Dorota Zyguła, *Rozbark*, 15', 2007

Maciej Łabudzki, *Adolf Hitler - malarstwo*, 5,5', 2007

Tomasz Mażewski, *Filogeneza*, 8,5', 2006

Anna Garbowska, *Okno*, 8', 2007

Marzena Zawojska, *Serce moje*, 10', 2007

Zestaw II (DVD)

Michał Jankowski, *Polskie importowane banany*, 5,5', 2008

Dorota Zyguła, *Śląskie Anioły*, 6', 2008

Paweł Dębski, *Niepokoje Animatora*, 3', 2008

Adam Stefaniak, *Kobiety na dworcu Petersdorf*, 2', 2007

Jacek Mazur, *Zero zero*, 2,5', 2008

Agnieszka Szuścik, *Gender*, 7', 2008

Kuba Wroński, *3 x wideo*, 5,5', 2008

Karolina Breguła, *Krajobrazy wideo*, 6', 2008

Piotr Szczepanowicz, *xxx*, 5', 2008

07/09/2008
6.30-9.00 p.m.

after the screenings, Małgorzata Ludwisiak hosts a meeting with Józef Robakowski

09/09/2008
10.00-11.30 p.m.

Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street

NEW VIDEO ENERGY

ON THE LOOKOUT for New Video Energy!
These laboratory projects by students from the Łódź Film School record a state of consciousness and creative passion. They have been made outside of the school program as an expression of "creative joy." I'm sure that these miniature video-productions, consciously made in a disinterested way, are real PEARLS in the current arts landscape.
(Józef Robakowski)

Set I (DVD)

Dominika Gruber, *Trans*, 5.5', 2006

Zbigniew Sejwa, ***The Boulevard on the Warta***, 3.5', 2007

Kasjan Borkowski, ***Pilgrims***, 4', 2007

Dorota Zyguła, ***Rozbark***, 15', 2007

Maciej Łabudzki, ***Adolf Hitler - Painting***, 5.5', 2007

Tomasz Mażewski, ***Phylogenesis***, 8.5', 2006

Anna Garbowska, ***Window***, 8', 2007

Marzena Zawojska, ***My Heart***, 10', 2007

Set II (DVD)

Michał Jankowski, ***Polish Imported Bananas***, 5.5 ', 2008

Dorota Zyguła, ***Silesian Angels***, 6', 2008

Paweł Dębski, ***The Disquiet of the Animator***, 3', 2008

Adam Stefaniak, ***Women at Petersdorf Station***, 2', 2007

Jacek Mazur, ***Zero Zero***, 2.5', 2008

Agnieszka Szuścik, ***Gender***, 7', 2008

Kuba Wroński, ***3 x video***, 5.5', 2008

Karolina Breguła, ***Video Landscapes***, 6', 2008

Piotr Szczepanowicz, *xxx*, 5', 2008

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08

Kira Muratowa i Aleksiej German

Przegląd filmów

08-11/09/2008

Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205

kuratorzy/curators: Marta Michalak, Grzegorz Niziołek, Agata Siwiak

partner projektu/project partner:

www.charlie.pl
najlepsza strona kina
KINO + GALERIA CHARLIE



Mój przyjaciel Iwan Łapszyn, reżyseria: Aleksiej German

08-11 /09/2008

Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205

PRZEGLĄD FILMÓW KIRY MURATOWEJ I ALEKSIEJA GERMANA

„Często śni mi się ten sam męczący sen... Oto ja, taki jaki jestem dzisiaj, wracam znowu do naszego dawnego domu na Polu Marsowym. (...) Na próg wychodzą rodzice i wtedy zaczyna dręczyć mnie – aż oblewam się potem – myśl: jak powiedzieć, że jestem ich synem? Co zrobić, żeby mi uwierzyli?”
(Aleksiej German)

Twórczość Aleksieja Germana i Kiry Muratowej jest w Polsce niemal nieznana, podczas gdy w Rosji i w wielu krajach Europy uważana jest za symbol najbardziej niezależnego, artystycznie i politycznie, kina – prowokacyjnego, nowatorskiego i przede wszystkim na wskroś osobistego, nieuznającego żadnych kompromisów. Ceną za tę bezkompromisowość było w epoce ZSRR (ale także jeszcze w czasie pierestrojki) niemal całkowite wykluczenie, skazanie na nieobecność. Ich młodzieńcze filmy zostały zdjęte z półek i doczekały się premiery w kilkanaście lat po ich nakręceniu. Filmy Germana osadzone są w najbardziej ponurych okresach rosyjskiej historii minionego stulecia, podejmują tematy tabu, nie stronią od okrucieństwa i drastyczności, ale równocześnie tworzą liryczną perspektywę wskrzeszania minionego czasu, operują bogatą fakturą estetyczną, fascynują obsesyjną pasją dla detalu. Dzięki temu historia ojców staje się w jego filmach naszym wspólnym, nieustępliwym snem. Kino Kiry Muratowej zadziwia nie mniejszą kreacyjnością, zamiłowaniem do formalnej ekstrawagancji i poruszająco bezpośredniej obserwacji skrajnych ludzkich zachowań. Ekstremalność emocji jest tutaj często związana z sytuacjami rodzinnymi naznaczonymi okrucieństwem, śmiercionośnym przywiązaniem, desperacją i morderczą frustracją. Dlatego jej filmy wydają się często chorą fantazją osieroconego świata – ten temat Muratowa perfekcyjnie rozgrywa na dwóch planach równocześnie: egzystencjalnym i historycznym.

08-11 /09/2008

Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street

THE FILMS OF ALEKSEI GERMAN AND KIRA MURATOVA

“I often dream the same exhausting dream... There I am, just as I am today, and I’ve returned once more to the old home at Marsovy Field. (...) My parents step out over the threshold and then I’m tortured – until I’m bathed in sweat – by one thought: How to tell them that I’m their son? What to do so that they believe me?”
(Aleksei German)

The work of Aleksei German and Kira Muratova is almost unknown in Poland, while in Russia and many countries of Europe it is considered a symbol of the most politically and artistically independent cinema – provocative, innovative, and above all deeply individual, totally uncompromising. The price for this uncompromising stance was almost total exclusion in the USSR (and in the perestroika period) – they were condemned to silence. Their early films were taken off the shelves and given premieres over a decade after being shot. German’s films are immersed in the most gloomy historical periods of the last Russian century, they deal with themes of taboo without shying from cruelty and the extreme; but they also create a lyrical perspective on the resurrection of past times, using a rich aesthetic texture, and a fascinatingly obsessive passion for detail. This makes the stories of fathers in his films our shared, relentless dream. The cinema of Kira Muratova startles us with its equal creativity, its tendency toward formal extravagance, and its movingly direct observations of extreme human behavior. The extremity of emotion is often tightly bound with cruel family situations, fatal affiliations, desperation and murderous frustration. Her films thus often appear to be the sick fantasy of an orphaned world, a theme Muratova perfectly plays out on two levels simultaneously: existential and historical.

Kira Muratowa

(ur.1934 w Sorokach, Mołdawia) rosyjska reżyserka filmowa. Po studiach filologicznych na moskiewskim uniwersytecie w 1962 roku ukończyła WGIK pod kierunkiem Siergieja Gierasimowa. W 1961 roku rozpoczęła pracę w Odeskiej Wytwórni Filmów Fabularnych, w której zrealizowała wszystkie swoje filmy. Debiutowała w 1965 roku *Zdradzoną ziemią* (wspólnie z ówczesnym mężem Aleksandrem Muratowem), która ukazywała patologie kołchozowej społeczności. Jej dwa kolejne filmy, wnikliwe studia psychologiczno-obyczajowe – dylogię *Krótkie spotkania*, w których główną rolę męską zagrał popularny, ale zbuntowany radziecki idol Władimir Wysocki, i *Długie pożegnania* – zatrzymała cenzura z powodu „nieprawomyślności", a ich premiera odbyła się dopiero w 1987 roku, w okresie pierestrojki. Film W*śród szarych kamieni* został do tego stopnia zmasakrowany przez cenzurę, że Muratowa zdecydowała się na podpisanie go pseudonimem. Najgłośniejszym jej filmem jest *Syndrom asteniczny* (Srebrny Niedźwiedź MFF w Berlinie Zachodnim), oryginalny i boleśnie przenikliwy obraz zawinionej przez komunizm moralnej destrukcji i anomii społeczeństwa radzieckiego, egzystującego w duchowej próżni. Kontynuację tej wizji w wymiarze jednostkowym przedstawiła w filmie *Zakochany milicjant*, który stanowi na pozór komediowy portret homo sovieticus. W ostatnich filmach – ekscentrycznych *Pasjonatach*, wystudiowanych *Trzech historiach*, groteskowych *Ludziach drugiej kategorii* – Muratowa konsekwentnie pogłębia i poddaje moralnemu osądowi rozpaczliwie nihilistyczny obraz postkomunistycznej rzeczywistości. Mimo uznania na arenie międzynarodowej i aplauzu krytyki jej nonkonformistyczna twórczość nadal bywa blokowana w dzisiejszej Rosji.
(Tadeusz Szczepański)

08/09/2008 18.00

Syndrom asteniczny [Astieniczeskij sindrom]

Związek Radziecki, 1989, 153'
reżyseria: Kira Muratowa
scenariusz: Siergiej Popow, Aleksander Czernych, Kira Muratowa
zdjęcia: Władimir Pankow
muzyka: Jelena Demidowa
w rolach głównych: Olga Antonowa, Siergiej Popow, Galina Sachurdajewa, Natalia Busko

Tytuł oznacza stan chorobowy, charakteryzujący się skrajnym zmęczeniem, brakiem panowania nad sobą, ciągłymi zmianami nastroju, a także częstym popadaniem w śpiączki. Syndrom asteniczny, na który cierpi bohater filmu jest jednocześnie symbolem stanu psychofizycznego, na który zapadła radziecka społeczność po kilkudziesięciu latach komuny, symbolem egzystencji zdradzającej cechy kompletnej dezintegracji i degrengolady. Pierwsza czterdziestominutowa część filmu to studium skrajnej rozpaczy, opowieść o kobiecie, która właśnie pochowała swojego męża i przeżywa pierwsze chwile samotności. Szybko okazuje się jednak, że to, co oglądamy nie jest właściwą fabułą, ale filmowym cytatem, kinowym seansem, zresztą fatalnie przyjętym przez publiczność. Prawdziwy bohater *Syndromu* znajduje się na widowni. Jest nim pozbawiony chęci do życia nauczyciel, który podczas seansu filmowego dostał kolejnego ataku narkolepsji. Druga część filmu ukazuje jego losy poprzez szereg luźno powiązanych scen i obserwacji. O niezwykłej sile filmu decyduje nie tylko prowokacyjna konstrukcja filmu, ale też przewrotny sposób kreowania postaci. Film jest porażającą diagnozą stanu, do jakiego doprowadzić mogą lata prania mózgu i cywilizacji kłamstwa.

08/09/2008 21.00

Trzy opowieści [*Tri istorii*]

Rosja/Ukraina, 1997, 105' (Rosja: 109')
reżyseria: Kira Muratowa
scenariusz: Siegiej Czetwiertkow, Renata Litwinowa
w rolach głównych: Siergiej Makowiecki, Leonid Kusznir, Jean-Daniel, Renata Litwinowa

Trzy historie Muratowej zdradzają jej upodobanie do wyrafinowanej formy. Zbudowane są z trzech części, z których każda dotyczy morderstwa. W pierwszej z nich mężczyzna odwiedza dawnego przyjaciela z lat szkolnych pracującego w kotłowni i prosi go, żeby spalił w piecu ciało sąsiadki z mieszkania komunalnego, którą właśnie zamordował. Druga historia zatytułowana *Ofelia*, napisana i zagrana przez wspaniałą aktorkę Muratowej – Renatę Litwinową opowiada o pielęgniarce o imieniu Ofa (skrót od Ofelia), która pracuje na oddziale położniczym. Ofa sprawia wrażenie stereotypowej słabej i skrzywdzonej kobiety. Okazuje się jednak, że pracując na oddziale położniczym Ofa poszukuje matek, które oddały dzieci do adopcji. Odnajduje je i zabija. Udaje jej się również ustalić tożsamość własnej matki, która porzuciła ją zaraz po urodzeniu. Ją również zamierza zamordować. Ofa w wykonaniu Litwinowej uznana została za jedną z najciekawszych postaci kobiecych we współczesnym kinie. Trzecia część filmu opowiada o dziewczynce, która postanawia otruć arszenikiem opiekującego się nią dziadka. W *Trzech historiach,* podobnie jak w innych filmach, spojrzenie Muratowej na współczesne społeczeństwo jest jednocześnie pełne cynizmu i empatii.

09/09/2008 18.00

Tematy z Czechowa [*Czechowowskije motiwy*]

Rosja/Ukraina, 2002, 120'
reżyseria: Kira Muratowa
scenariusz: Jewgienij Gołubienko, Kira Muratowa
w rolach głównych: Siergiej Biechtieriew, Nina Rusłanowa, Natalia Busko, Filip Panow, Jean-Daniel, Siergiej Popow

Jeden z najbardziej interesujących i wyjątkowych projektów Muratowej. Film jest adaptacją sztuki Czechowa *Tatiana Repina* i jego krótkiego opowiadania *Trudni ludzie.* Bohaterem filmu jest rodzina mieszkająca w małej rosyjskiej wiosce, składająca się z despotycznego ojca, posłusznej mu żony, dwójki małych dzieci i ich najstarszego, nieco zniewieściałego syna. Syn jest studentem, który przyjechał na wieś prosić rodziców o pieniądze. Przez pierwsze półgodziny filmu Muratowa pokazuje rodzinną kłótnię o pieniądze, po której syn wybiega z domu i trafia na wesele rosyjskich nuworyszy w starym wiejskim kościele. Przez następną godzinę Muratowa filmuje cały przebieg prawosławnego ślubu w rzeczywistym czasie i z niezwykłą drobiazgowością. Nieznośnie długie ujęcia i postępujący zanik fabuły wystawiają na próbę wytrzymałość widza, ale zdradzają również ciekawą paralelę. Doświadczenie weselnych gości, których męczy uczestnictwo w ceremonii i którzy chcieliby jak najszybciej ją opuścić, ale zostają z poczucia obowiązku, reżyserka porównuje do reakcji widowni, która ogląda jej filmy bez zaangażowania, z czystego snobizmu. Wątki autoironiczne i autotematyczne często pojawiają się w twórczości Muratowej i sprawiają, że tematy podejmowane w jej filmach stają się jeszcze bardziej okrutne i gorzkie. *Tematy z Czechowa* są jedną z ważniejszych wypowiedzi na temat strywializowania duchowości w rosyjskim społeczeństwie.

09/09/2008 20.30

Dwa w jednym [*Dwa w odnom*]

Rosja/Ukraina, 2007, 124'
reżyseria: Kira Muratowa
scenariusz: Jewgienij Gołubienko, Renata Litwinowa
zdjęcia: Władimir Pankow
w rolach głównych: Natalia Busko, Renata Litwinowa, Nina Rusłanowa, Bogdan Stupka

Film przypomina wcześniejsze *Trzy historie*. W *Dwa w jednym* jeszcze raz mamy zbrodnię bez kary, ale dokładna liczba popełnionych w filmie przestępstw nie jest oczywista. W pierwszej części Muratowa ukazuje codzienną rutynę teatralnego zespołu. Przyziemne pogawędki zderzone zostają z samobójstwem i morderstwem na scenie. Zespół przygotowuje spektakl, który w konstrukcji całości okazuje się również drugą częścią filmu Muratowej, przedstawiającej okrutną i groteskowo cyniczną sytuację rodzinną. Przewrotny zabieg kompozycyjny idzie w parze z zabawą z filmowymi postaciami: trójka aktorów (Renata Litwinowa, Natalia Busko, Bogdan Stupka) w pierwszej części filmu, jeszcze przed rozpoczęciem przedstawienia, gra samych siebie. Film Muratowej rozgrywa się zatem w trzech planach: prawdziwego życia, opowieści filmowej i opowieści teatralnej, a wszystkie wzajemnie się przenikają i oświetlają jak w znakomitym *Syndromie astenicznym*.

Festiwalowy pokaz jest polską premierą filmu *Dwa w jednym*.

Podziękowania za pomoc w realizacji projektu dla Ministerstwa Kultury i Turystyki Ukrainy.

Kira Muratova

(b.1934 in Soroki, Moldavia) is a Russian film director. After literary studies at a Moscow university in 1962 she graduated from WGIK under the supervision of Sergei Gierashimov. In 1961 she started work at the Odessa Film Production House, where she made all her films. She debuted in 1965 with *Betrayed Earth* (together with her then-husband, Alexander Muratov), which showed the pathologies of the kolkhoz society. Her next two films, penetrating psychological studies, were envisioned as two parts: *Brief Encounters*, in which the lead male role was played by the Soviet rebel idol Vladimir Vysotzki, and *Long Farewells.* They were stopped by the censors for being "misguided," and they premiered only in 1987, during *perestroika*. *Among the Gray Rocks* was butchered by the censors to such an extent that Muratova decided to release it under a pseudonym. Her most popular film is *Asthenic Syndrome* (Silver Bear at the International Film Festival in West Berlin), an original and heartbreaking image of the moral destruction committed by communism and the anonymity of Soviet society, existing in a spiritual vacuum. She presented a continuation of this vision in her film *My Darling Militiaman*, which seems like a comic portrait of *homo sovieticus*. In her recent films – the eccentric *Enthusiasts*, the studied *Three Stories*, and the grotesque *Second-Class People* – Muratova consistently penetrates and morally evaluates a mournfully nihilistic picture of post-communist reality. Despite recognition in the international arena and the applause of critics for her non-conformist work, she is still sometimes blocked in today's Russia.

(Tadeusz Szczepański)

08/09/2008
6.00 p.m.

Asthenic Syndrome
[Astieniczeskij sindrom]

Soviet Union, 1989, 153'
director: Kira Muratova
script: Sergei Popov, Alexander Chernykh, Kira Muratova
camera: Władimir Pankov
soundtrack: Yelena Demidova
starring: Olga Antonova, Sergei Popov, Galina Sakhurdayeva, Natalia Busko

The title indicates a state of illness characterized by severe fatigue, a lack of self-control, constant mood swings, as well as frequent succumbing to comas. The asthenic syndrome the film's protagonist is suffering from is also symbolic of a mental/physical state that the Soviet society had fallen into after several decades of communism, an existence that betrays all the attributes of degradation and degeneracy. The first 40-minute part of the film is a study of extreme despair, a tale of a woman who has just buried her husband and is experiencing her first moments of solitude. It swiftly turns out, however, that what we are seeing is not the real story, but a film quotation, a film screening which receives a terrible public reception. The real protagonist of *Syndrome* is in the audience. This is a teacher who has lost all the will to live, and who has experienced another attack of narcolepsy during the film. The second part of the film shows his fate through a series of loosely-connected scenes and observations. The film's incredible strength comes from both its provocative construction and its twisted manner of developing its characters. It is a terrifying diagnosis of the state that can be achieved from years of brain-washing and a civilization of lies.

08/09/2008
9.00 p.m.

Three Tales
[*Tri istorii*]

Russia/Ukraine, 1997, 105' (Russia: 109')
director: Kira Muratova
script: Sergei Chetvyortkov, Renata Litvinova
starring: Sergei Makovietzki, Leonid Kushnir, Jean-Daniel, Renata Litvinova

Muratova's *Three Tales* show her affinity for sophisticated forms. It is made of three parts, each of which concerns a murder. In the first, a man visits his old friend from school days, now working in a boiler room, and asks him to burn his neighbor from his communal apartment in the furnace, having just murdered her. The second story, entitled *Ophelia*, written and acted by one of Muratova's outstanding actresses – Renata Litvinova – tells of a nurse named Ofa (short for Ophelia), working in the maternity ward. Ofa gives the impression of a stereotypically weak and damaged woman. It turns out, however, that while working at the maternity ward Ofa looks for mothers who would give their children up for adoption. She finds them and kills them. She also manages to establish the identity of the mother who gave her up right after birth. She intends to murder her as well. Litvinova's rendition of Ofa is regarded as one of the most interesting female figures in contemporary cinema. The third part of the film tells of a girl who decides to poison her caretaker grandfather with arsenic. In *Three Tales,* as in her other films, Muratova's gaze on contemporary society is filled with both cynicism and empathy.

09/09/2008
6.00 p.m.

Themes from Chekhov
[*Czechowowskije motiwy*]

Russia/Ukraine, 2002, 120'
director: Kira Muratova
script: Yevgeni Golubenko, Kira Muratova
starring: Sergei Bekhterev, Nina Ruslanova, Natalia Busko, Philip Panov, Jean-Daniel, Sergei Popov

One of Muratova's most interesting and extraordinary projects. The film is an adaptation of Chekhov's *Tatiana Repina* and his short story *Difficult People.* The protagonist is a family living in a small Russian village, made up of a despotic father, his subservient wife, a pair of small children, and their eldest, somewhat effeminate son. Their son is a student, who has come to the village to ask his parents for money. For the first half hour of the film, Muratova shows family quarrels about money, after which their son runs from the house and ends up at a wedding of some Russian *nouveau riche* in an old village church. For the next hour, Muratova films the whole process of the Orthodox wedding in real time, with extraordinary detail. The unbearably long shots and the gradual disappearance of the plot test the endurance of the viewer, but also provide an interesting parallel. The director compares the experiences of the wedding guests – tortured by participation in the wedding and wanting to flee as soon as possible, but staying out of some sense of duty – with the response of audiences who watch her films without giving them much consideration, out of pure snobbery. Self-effacing and self-referential strains often appear in Muratova's work, making her subject-matter even more cruel and bitter. *Themes from Chekhov* is one of the most important responses to the subject of the trivialization of spirituality in Russian culture.

09/09/2008
8.30 p.m.

Two in One
[*Dwa w odnom*]

Russia/Ukraine, 2007, 124'
director: Kira Muratova
script: Yevgeni Golubenko, Renata Litvinova
camera: Vladimir Pankov
starring: Natalia Busko, Renata Litvinova, Nina Ruslanova, Bogdan Stupka

A film that recalls the earlier *Three Tales.* In *Two in One* we again have a crime without a punishment, but it's hard to say the exact number of crimes committed in the film. In the first part, Muratova shows the daily routine of a theater group. Everyday chit-chat is crisscrossed with suicide and murder on stage. The troupe is preparing a play which is also featured in the second part of Muratova's film, depicting a cruel and grotesquely cynical family situation. The twisted compositional structure goes hand in hand with some tricks with the film's characters: a trio of actors (Renata Litvinova, Natalia Busko, Bogdan Stupka) play themselves in the first part of the film, before the play begins. Muratova's film thus takes place on three levels: real life, the film's tale and the theatrical tale, and they all intermingle and illuminate each other as in the splendid *Asthenic Syndrome.*

This festival screening is the Polish premiere of *Two in One.*

Thanks to the Ukrainian Ministry of Tourism and Culture for their assistance in the running of this project.

Aleksiej German

(ur. 1958) znakomicie zna Rosję i czuje ją do szpiku kości. Spostrzega swój kraj głównie poprzez stosunkowo niedawną przeszłość – wojenną, stalinowską – złą i pełną bólu; poprzez kolejne „okajannyje dni", których obficie dostarczał XX wiek. Dogłębnie analizuje „człowieka radzieckiego", uformowanego przez ideologię i pozbawionego swej tożsamości oraz człowieka prawdziwego, zachowującego wartości duchowe i otwartego na innych, we wspólnym piekle zdegradowanej rzeczywistości. German jest perfekcjonistą. Postacie jego dzieł wręcz tchną życiową prawdą, fascynują nieszablonowością i psychologiczną złożonością. Kolejne filmy poprzedzał licznymi rozmowami ze świadkami epoki i dokładnym badaniem zdjęć i realiów. Stał się mistrzem w rekonstruowaniu z niezwykłą sugestywnością dawnej atmosfery. Znał wojnę jedynie z perspektywy dziecka, a stalinizm z wczesnej młodości. Rosja z jego filmów to raczej świat ojców jego pokolenia. Tym niemniej German ma niezwykłe wyczucie dramatu historii oraz dobrych i złych tradycji swego kraju, traktuje je jako bazę dla szerszych refleksji, w odgrywanych korzeniach szuka genezy współczesnych postaw i stawia fundamentalne pytania o wewnętrzną kondycję człowieka. German debiutował w 1968 roku w sposób właściwie rzemieślniczy filmem *Siódmy sputnik*, zrealizowanym wspólnie z G. Aronowem. Zaraz po nim zabłysnął talentem wielkim i wyjątkowym. Jednak w czasach ZSRR, programowo nieprzychylnych dla niepokornych indywidualistów, traktowany był przez władze ostro i represyjnie. Zdołał wówczas zrealizować tylko trzy filmy – każdy powszechnie uznany za wybitny. *Próba wierności* (według tekstu ojca – Jurija Germana) powstała w 1971 roku i została zatrzymana przez cenzurę na blisko 20 lat (!). Dotyczyła skrajnych postaw moralnych w okresie wojny. Film *Dwadzieścia dni bez wojny* (1976) według K. Simonowa był uderzającą autentyzmem panoramą ludzkich losów. *Mój przyjaciel Iwan Łapszyn* (1984) zawierał niebywale wyrazisty obraz radzieckiej prowincji lat trzydziestych. W późniejszym okresie duże wrażenie wywołał w międzynarodowej skali pełen ekspresji film *Chrustaliow, samochód!* o postawie i dylematach znanego lekarza w końcowej fazie życia Stalina. W 2003 roku twórca odszedł od tematyki historycznej i adaptował powieść A. i B. Strugackich *Trudno być bogiem*.

(Zygmunt Machwitz)

10/09/2008
18.00

Próba wierności
[Prowierka na dorogach]

Związek Radziecki, 1971, 97'
reżyseria: Aleksiej German
scenariusz według tekstu ojca – Jurija Germana
w rolach głównych: Rolan Bykow, Anatoli Soloniszyn, Władimir Zamanski, Oleg Borisow, Fiodor Odinokow, Anda Zajce, Maja Bulgakowa, Nikołaj Burljajew, Wiktor Pawłow

Pierwszy samodzielny film Germana *Próba wierności* wywołał jeden z największych skandali w historii radzieckiego kina. Był to film wojenny o Armii Czerwonej i jednostce partyzantów, walczących za ojczyznę przeciwko niemieckiemu najeźdźcy. Historia oparta była na prawdziwym zdarzeniu, zarejestrowanym podczas wojny przez ojca reżysera – Jurija Germana. Film ukazywał „antybohaterskie" postawy: dezertera-kolaboranta, który próbował zadośćuczynić za współpracę z wrogiem i w ten sposób oczyścić sumienie oraz komendanta partyzantów, który odmówił wysadzenia mostu, jeśli oznaczało to jednoczesnie zabicie rosyjskiego jeńca wojennego. Akcja filmu toczy się w zimie 1942 roku. Ten film o skrajnych postawach moralnych w czasie wojny wywołał burzę w Ministerstwie Kinematografii (Goskino). Za zabranie głosu w tej sprawie German zapłacił wysoką cenę. *Próba wierności*, zrealizowana w 1971 roku, została zatrzymana przez cenzurę na piętnaście lat.

10/09/2008
20.00

Dwadzieścia dni bez wojny
[Dwadcat' dniej biez wojny]

Związek Radziecki, 1976, 101'
reżyseria: Aleksiej German
scenariusz według Konstantina Simonowa
w rolach głównych: Jurij Nikulin, Ludmiła Gurczenko, Aleksiej Petrenko, Angelina Stepanowa, Jekaterina Wasiljewa, Nikołaj Grinko, Konstantin Simonow (narrator)

Scenariusz filmu powstał na podstawie wojennych zapisków Konstantina Simonowa, poety i dramatopisarza, bliskiego znajomego Jurija Germana. W ponury i dotkliwy portret wojennego cierpienia wpisana została historia miłosna Łopatkina i Niny Nikołajewny. Przy pracy nad scenariuszem German próbował powrócić do doświadczeń z dzieciństwa i do własnej pamięci wojny. „Wszyscy pamiętamy szczególną atmosferę wojny. Próbowałem więc zrekonstruować głośność, hałasy, mowę wojny, żeby zbudować rodzaj polifonii, usłyszeć echo wojennych odgłosów" – mówił w wywiadzie z Ronaldem Holloway'em. Przygotował nawet specjalną ścieżkę dźwiękową, gdzie na rozmowy głównych bohaterów nałożył fragmenty zdań wypowiadanych przez innych ludzi. By uzyskać jak najlepszy efekt, odszukał osoby, które straciły wzrok podczas wojny i z tego względu mogły wciąż pamiętać wojenne odgłosy. Jedną z nich był mężczyzna, który recytował wiersze i śpiewał pieśni zasłyszane na froncie. Stracił wzrok podczas ataku bombowego i w zdumiewająco precyzyjny sposób potrafił odtworzyć dźwiękową stronę lat wojennych. To tylko przykład jak ważną częścią procesu twórczego było dla Germana dokładne badanie realiów. Jego siłą była zawsze pedantycznie doskonała inscenizacja.

11/09/2008
18.00

Mój przyjaciel Iwan Łapszyn
[Moj drug Iwan Łapszin]

Związek Radziecki,1984, 100'
reżyseria: Aleksiej German
scenariusz: Aleksiej German (na podstawie prozy Jurija Germana)
zdjęcia: Walerij Fiedosow
muzyka: Arkadij Gagulaszwili
w rolach głównych: Andriej Bołtniew, Nina Rusłanowa, Andriej Mironow, Aleksiej Żarkow

W filmie *Mój przyjaciel Iwan Łapszyn,* na podstawie prozy ojca, German podjął temat zakazany w ówczesnym kinie radzieckim, czyli obraz połowy lat 30. tuż przed rozpoczęciem wielkich czystek stalinowskich. We współczesnym prologu starszy mężczyzna na widok swojego wnuka wraca do wspomnień z roku 1935, kiedy wraz z ojcem mieszkał w komunałce z kilkoma innymi mężczyznami. Jednym z nich był właśnie tytułowy bohater, szef lokalnej milicji. Obraz lat 30. jest surowy i całkowicie pozbawiony sentymentalizmu. Okrutne są warunki życia, okrutne targające bohaterami emocje. German snuje w filmie dwie równoległe opowieści: pierwsza dotyczy nieszczęśliwej miłości Łapszyna, druga ludzi tajemniczą historią kryminalną. Obie są jednak pozorne, a o sile filmu decyduje brak wyraźnej fabuły. Ze strzępków ludzkich historii German tworzy drobiazgowo zrekonstruowany świat, filmując go w długich, rozciągniętych w nieskończoność ujęciach. Realistyczny obraz zyskuje dzięki temu oniryczne spowolnienie, a całość przypomina ożywiony świat ze starych fotografii, co podkreśla dodatkowo czarno-biała faktura zdjęć. Pisano o tym filmie, że jest „jednym z najlepszych w całej historii kina poematów o czasie zastygłym i już spopielonym, gdzie w kadrze – wskrzeszone czyjąś pamięcią – pojawiają się żywe jeszcze trupy dawno umarłych ludzi z przeszłości".

11/09/2008
21.00

Chrustaliow, samochód!
[Chrustaliov, maszinu!]

Rosja/Francja, 1998, 137'
reżyseria: Aleksiej German
scenariusz: Swietłana Karmalita
zdjęcia: Władimir Ilin
w rolach głównych: Jurij Curyło, Nina Rusłanowa, Juri Jarvet

Tytuł filmu jest cytatem zdania, które wedle historii wypowiedział Beria do swojego szofera na wieść o śmierci Stalina. Po raz pierwszy cytat pojawił się w *Dwudziestu listach do przyjaciela* (opublikowanych w 1967 roku), autobiograficznej relacji z lat stalinowskich napisanej przez jego córkę Swietłanę Allilujewę. Bohaterem filmu nie jest jednak Beria czy Stalin, ale pewna chwila dziejowa – przełom lutego i marca 1953 roku. O ile we wcześniejszym filmie *Mój przyjaciel Iwan Łapszyn* reżyser zarysował początki stalinowskiego Wielkiego Terroru we wczesnych latach 30., o tyle w *Chrustaliow, samochód!* pokazał jego skutki w połowie lat 50.: intrygi i zdrady, nocne aresztowania i obozy pracy, początki dzisiejszej przemocy mafijnej, politycznej korupcji i biedy wśród mas. Z syntetycznego obrazu roku 1953 wyłania się jeszcze jeden bohater – Gliński, lekarz-generał, o którym pisano, że jest niczym personifikacja tej epoki. To jego historia, okrutna i ponura, opowiedziana momentami z sadystyczną wręcz ironią, stała się kanwą filmu. Choć komentarz zza kadru wypowiada dorosła osoba, oglądająca wszystko ze współczesnej perspektywy, opowieść widzimy oczyma małego chłopca, kilkunastoletniego syna Glińskiego. Film charakteryzuje niezwykła rozpiętość stylistyczna: od groteski, przez naturalizm i wyrafinowaną alegorię, po perwersyjne kino okrucieństwa.

Podziękowania za pomoc w realizacji projektu dla Lenfilmu.

Aleksei German

(b. 1958) knows Russia very well, and feels it to his marrow. He sees his country mainly through the recent past – the war, Stalin – which is evil and painful; and through the endless "okayanniye dni" of the 20th century. He offers a deep analysis of the "Soviet man," formed by ideology and stripped of his identity, as well as the real man, preserving his spiritual values and open to others in the shared hell of this degraded reality. German is a perfectionist. His characters breathe real-life truths, they fascinate with their uniqueness and psychological complexity. He preceded his films with numerous conversations with witnesses to the epoch and careful analyses of photographs and documents. He became the master of reconstructing bygone atmospheres with remarkable suggestiveness. He only knew war from a child's perspective, and Stalinism from his youth. The Russia in his films is the world of his father's generation. Nonetheless, German has an extraordinary feeling for the drama of history and the good and bad traditions of his country, treating them as a basis for wider reflection; he searches for the genesis of contemporary attitudes in their roots, and thus asks fundamental questions about the inner *condition humaine.* German debuted in 1968 in a craftsman-like manner with the film *The Seventh Sputnik*, made in tandem with G. Aronov. Immediately afterward, his exceptional talent started to shine. Yet in the USSR, which was fundamentally opposed to brave individuals, he was given harsh treatment by the authorities. He managed to make only three films during those times – each of which is generally acknowledged to be superb. *An Attempt at Fidelity* (based on a text by Yuri German, his father) was made in 1971 and held by the censors for almost 20 years (!). It dealt with extreme moral positions during wartime. *Twenty Days without War* (1976) was, according to K. Simonov, a strikingly authentic panorama of human fate. *My Friend Ivan Lapshin* (1984) included an extremely vivid portrait of the Soviet provinces in the 30s. In his later period he made an international splash with his expressive film *Khrustaliov, the Car!* about the position and dilemmas of a famous doctor in the final phase of Stalin's life. In 2003 the director departed from historical subject matter and adapted a novel by A. and B. Strugacki: *Hard to Be a God.*

(Zygmunt Machwitz)

10/09/2008
6.00 p.m.

An Attempt at Fidelity
[Prowierka na dorogach]
Soviet Union, 1971, 97'
director: Aleksei German
based on a text by Yuri German, his father
starring: Rolan Bykov, Anatoli Solonishyn, Vladimir Zamanski, Oleg Borisov, Fyodor Odinokov, Anda Zaytse, Maya Bulgakova, Nikolai Burlyayev, Viktor Pavlov

German's first independent film, *An Attempt at Fidelity,* raised one of the biggest scandals in the history of Soviet cinema. It was a war film about the Red Army and a partisan unit, fighting for their fatherland against the German invaders. The story was based on a real event, filmed during the war by the director's father – Yuri German. The film showed "anti-heroic" figures: a deserter-collaborator who tried to redress for cooperation with the enemy, and thus soothe his conscience, and a partisan commander who refused to blow up a bridge if it meant simultaneously killing a Russian war prisoner. The action takes place in the winter of 1942. This film about extreme moral positions during wartime created a storm in the Ministry of Cinematography (Goskino). German paid a high price for defending it. *An Attempt at Fidelity* was made in 1971, but was held up by the censors for fifteen years.

10/09/2008
8.00 p.m.

Twenty Days without War
[Dwadcat' dniej biez wojny]
Soviet Union, 1976, 101'
director: Aleksei German
script based on a work by Konstantin Simonov
starring: Yuri Nikulin, Ludmila Gurchenko, Aleksei Petrenko, Angelina Stepanova, Yekaterina Vasilyeva, Nikolai Grinko, Konstantin Simonov (narrator)

This film's script was written based on the wartime notes of Konstantin Simonov, a poet and playwright, and a close friend of Yuri German. A love story between Lopatkin and Nina Nikolayevna has been written into this gloomy and touching portrait of wartime. While working on the script, German tried to return to his childhood experiences, and to his own memories of war. "We all recall the particular atmosphere of war. And so I have tried to reconstruct the volume, noise and speech of war, to build a kind of polyphony, to hear the echoes of the sounds of wartime," he said in an interview with Ronald Holloway. He even prepared a special soundtrack, where he laid fragments of sentences spoken by other people over top of the protagonists' conversations. To achieve the best effect possible, he searched out people who lost their eyesight during the war, and thus could best remember its sounds. One of these was a man who recited poetry and sang songs on the front. He lost his vision during a bomb attack, and was able to recreate the sounds of the war years with staggering precision. This is only one example of how important exact research was in German's creative process. His strength was always in a pedantically perfect staging.

11/09/2008
6.00 p.m.

My Friend Ivan Lapshin
[Moj drug Iwan Łapszin]
Soviet Union,1984, 100'
director: Aleksei German
script: Aleksei German (based on a text by Yuri German)
camera: Valeri Fiedosov
soundtrack: Arkadi Gagulashvili
starring: Andrei Boltniev, Nina Ruslanowa, Andrei Mironov, Aleksei Zharkov

In the film *My Friend Ivan Lapshin,* based on the prose of the his father, German took up a topic that was forbidden in the Soviet cinema of the time, a picture of the 30s just before the start of the great Stalinist "cleansings." In the contemporaneous prologue, an older man sees his grandson and his thoughts return to 1935, when he and his father lived in a communal building with a few other men. One of these was the hero of the title, the boss of the local militia. This picture of the 30s is harsh and totally devoid of sentiment. The living conditions are cruel, as are the emotions tugging at the protagonists. German has invented two parallel stories here: the first concerns Lapshin's unfortunate love, the second is a seductively mysterious detective story. Both are superficial, however, and the film's strength is in its lack of clear story line. German creates a precisely reconstructed world from the scraps of people's lives, filming it in long, infinitely extended shots. The realistic images thus achieve a kind of dreamlike slowness, and the whole resembles a world brought to life from old photographs, which is additionally emphasized by the black-and-white texture of the shots. This film has been called "one of the finest epic poems in the history of cinema, about a time that has faded and turned to ash, in whose frames – resurrected by someone's memory – there appear the living corpses of people from the faraway past."

11/09/2008
9.00 p.m.

Khrustaliov, the Car!
[Chrustaliov, maszinu!]
Russia/France, 1998, 137'
director: Aleksei German
script: Svietlana Karmalita
camera: Vladimir Ilin
starring: Yuri Curylo, Nina Ruslanova, Yuri Yarvet

The title of this film is quote which Beria is historically said to have spoken to his chauffeur upon hearing of Stalin's death. The quote first appeared in *Twenty Letters to a Friend* (published in 1967), an autobiographical account of the Stalin years, written by his daughter, Svietlana Alliluyeva. The film's protagonist is, however, neither Beria nor Stalin, but a certain historical moment – between February and March of 1953. Having shown the start of the Great Terror in the early 30s in his earlier film, *My Friend Ivan Lapshin,* here in *Khrustaliov, the Car!* he shows its results in the 50s: intrigues and betrayal, nighttime arrests and labor camps, the beginnings of today's Mafia violence, political corruption and mass poverty. A protagonist emerges from this synthetic portrait of 1953 – Glinski, the doctor-general who is called the personification of his epoch. His cruel and bleak story, sometimes told with a sadistic irony, becomes the canvas of the film. Though it is an adult man telling the story behind the camera, we see the story through the eyes of a young boy, the teenage son of Glinski. The film has an incredible stylistic diversity: from the grotesque, through naturalism and refined allegory, to a perverse cinema of cruelty.

Thanks to Lenfilm for their assistance in the running of this project.

Pokazom filmów Kiry Muratowej i Aleksieja Germana towarzyszy przegląd *Ojcowie kina rosyjskiego. Pomiędzy awangardą, propagandą i klasyką* zrealizowany przez Kino Charlie.

OJCOWIE KINA ROSYJSKIGO. POMIĘDZY AWANGARDĄ, PROPAGANDĄ I KLASYKĄ

Powroty do rosyjskiej klasyki są oczywiste i chyba nigdy nie będzie ich za dużo. Kino porewolucyjnej Rosji, zwłaszcza lat dwudziestych, wciąż pozostaje przedmiotem fascynacji. Wszak miało charakter autentycznie awangardowy i było prawdziwym tyglem eksperymentów. W nim kształtowano język nowej sztuki, a w montażu filmowym osiągano największe sukcesy w skali świata. Wiele z ówczesnych dzieł zachowało świeżość i artystyczną wielkość. Wprawdzie jest to kino skażone bolszewicką ideologią, ale tym samym daje też możliwość interesującego wejrzenia w mechanizmy tworzenia politycznej propagandy. Przegląd przypomni sylwetki prawdziwych ojców filmowego eksperymentu i kina dokumentalnego: Lwa Kuleszowa i Dzigi Wiertowa. Pokaże też dorobek największego z największych wśród rosyjskich klasyków: Siergieja Eisensteina oraz tyleż wybitnego, co kontrowersyjnego Fridricha Ermlera.

Lew Kuleszow – (1899-1970) reżyser, teoretyk i eksperymentator. Już w 1919 roku w moskiewskiej Szkole Filmowej zorganizował warsztat twórczy zwany „kolektywem Kuleszowa", który stanowił centrum wspólnej pracy grupy wybitnych artystów nad zasadami reżyserii, językiem filmu i kształceniem filmowego aktora. Za podstawową zasadę twórczą w filmie uważał montaż. Przeprowadzał liczne doświadczenia z montażową kreacją nowych znaczeń i nowych przestrzeni. Szczególną sławę zyskał tzw. efekt Kuleszowa, polegający na zderzeniu twarzy aktora z różnymi przedmiotami, co sugerowało odmienne stany emocjonalne postaci. Kuleszow rozpoczął eksperymenty z montażem i zainspirował całą grupę twórców. Wkrótce po tym mówiono już w świecie o radzieckiej szkole montażu. Kuleszow był wychowawcą wielu pokoleń filmowców. Odegrał kluczową rolę w kształtowaniu profilu artystycznego kina porewolucyjnej Rosji. Jego znaczenie tak podsumował. Wsiewołod Pudowkin: „My tworzyliśmy filmy, Kuleszow stworzył kinematografię".

Dziga Wiertow – (Denis Kaufman, 1896-1954) pionier filmu dokumentalnego w międzynarodowej skali. Najpierw zajmował się kroniką filmową, później stał się czołowym reżyserem-dokumentalistą i pełnym pasji teoretykiem. Zrealizował 23 wydania kroniki autorskiej *Kino-prawda* oraz blisko 20 filmów dokumentalnych. Wiertow wierzył w autentyzm i prymat artystyczny kina dokumentalnego. Wielką karierę zrobiło jego określenie „kino-oko", obejmujące jednocześnie kamerę, operatora i proces twórczy. Głosił ideę chwytania „życia na gorąco", w całej jego dynamice i różnorodności. Dużą wagę przywiązywał do montażu, matematycznie precyzyjnego i muzycznie rytmicznego. Tworzył filmy służące radzieckiej propagandzie, ale fascynujące obrazem ówczesnej rzeczywistości i formalnie odkrywcze. Największą sławę zyskał jego *Człowiek z kamerą*, będący autorską wizją życia wielkiego miasta oraz pracy operatora i procesu powstawania filmu.

Siergiej Eisenstein – (1898-1948) był pełnym wewnętrznego niepokoju wiecznym eksperymentatorem. Odkrył szereg niezwykle inspirujących form montażu filmowego (dynamiczny, intelektualny, polifoniczny). Zbudował na setkach stron, podwaliny teorii filmu. Jednocześnie związany ideowo z bolszewikami w swych filmach, w większości powstałych na partyjne zamówienie, okazał się prawdziwym mistrzem politycznej propagandy. Pomimo to część jego dzieł wywołała szereg kontrowersji w kręgach ówczesnej władzy, co prowadziło do drastycznych decyzji i życiowych tragedii. Najwybitniejszym filmem Eisensteina w kinie niemym był *Pancernik Potiomkin* – pełen, klasycznej harmonii, montażowej dynamiki i rewolucyjnego patosu – ukazujący bunt marynarzy w 1905 roku. Do dziś uznawany jest za jedno z największych arcydzieł światowej kinematografii. A sekwencja masakry na schodach odeskich stanowi najbardziej klasyczny przykład znakomitego montażu. Największym dziełem okresu dźwiękowego był *Iwan Groźny*, wspaniale ucieleśniający zasady kina polifonicznego, a w części II – *Spisek bojarów* – sugestywnie ukazujący bezwzględność i klęskę moralną autokratycznej władzy. To ostatnie stało się powodem szczególnie ostrej reakcji Stalina, ostatecznie przekreślającej karierę wielkiego twórcy.

Fridrich Ermler – (1898 – 1967) twórca wielce kontrowersyjny. Z jednej strony odznaczający się solidnością warsztatu filmowego, dobrą umiejętnością budowy sylwetek psychologicznych i kontekstu społecznego; z drugiej – angażujący się w kino instrumentalne, służące aktualnym zadaniom stalinowskiej polityki. Jego dorobek stanowi specyficzny „pomost" pomiędzy eksperymentującym filmem niemym a ściśle programowaną kinematografią lat trzydziestych po pięćdziesiąte. Najwybitniejszym filmem Ermlera jest *Szczątek imperium*, wykorzystujący montażowe odkrycia w konstruowaniu dramatu psychologicznego. Interesująca jako świadectwo czasu jest *Turbina 50 000*, później służąca jako wzorzec socrealistycznego „produkcyjniaka". Prawdziwie oryginalny jest *Wielki przełom*, ukazujący bitwę stalingradzką od strony sztabowej strategii. Najwięcej wątpliwości wzbudza *Wielki obywatel* poświęcony działalności i śmierci Kirowa, stanowiący w istocie usprawiedliwienie dla stalinowskich czystek lat trzydziestych.

autor tekstów: Zygmunt Machwitz

kuratorzy: Piotr Kardas i Sławomir Fijałkowski

The screening of films by Kira Muratova and Aleksei German will be accompanied by a program called *The Fathers of Russian Cinema. Between the Avant-garde, Propaganda and the Classics,* presented by Charlie Movie Theater.

THE FATHERS OF RUSSIAN CINEMA. BETWEEN THE AVANT-GARDE, PROPAGANDA AND THE CLASSICS

A return to the Russian classics is natural, and perhaps we'll never see enough of them. The cinema of post-revolutionary Russia, particularly that of the 20s, continues to remain a subject of fascination. It was authentically avant-garde and a real cauldron of experiments. A new artistic language was shaped here, and the some of the greatest world-wide successes in film editing were made here. Many of these works have retained their freshness and artistic greatness. True, this is a cinema marked by Bolshevik ideology, but this too gives us interesting insight into the mechanisms of creating political propaganda. The program recalls the true fathers of experimental and documentary cinema: Lev Kuleshov and Dziga Viertov. There will also be a show of films by the greatest of the greats among Russian classics: Sergei Eisenstein, and the equally splendid and controversial Fridrich Ermler.

Lev Kuleshov (1899-1970) was a director, theoretician and experimenter. In 1919 he organized a creative workshop called the "Kuleshov Collective" at the Moscow Film School, which was a center for group work of outstanding artists on the principles of directing, film language and educating film actors. He considered editing to be the basic creative principle in film. He conducted various editing experiments to create new meanings and new spaces. He achieved particular fame with the "Kuleshov effect," involving the contrast of an actor's face with various objects, suggesting various emotional states. Kuleshov began editing experiments and inspired a whole range of artists. Soon thereafter the world started to speak of the Russian school of editing. Kuleshov brought up many generations of filmmakers. He played a key role in shaping the cinema of post-revolutionary Russia. His significance was summed up thusly by Vsievolod Pudovkin: "We made films, Kuleshov created cinematography."

Dziga Viertov (Denis Kaufman, 1896-1954) was a documentary film pioneer on an international scale. He first made news reels, and then became a leading documentary director and a passionate theorist. He made 23 editions of *Film-Truth* and around 20 documentary films. Viertov believed in authenticity and the artistic primacy of documentary film. His "cinema-eye" term became famous, involving the camera, cameraman and the creative process. He declared the idea of grasping "life in action," in all its dynamism and diversity. He laid heavy emphasis in editing, both mathematically precise and musically rhythmic. He made Soviet propaganda films that are fascinating in their image of the reality of the time and formally innovative. He gained the most fame with *Man with a Movie Camera*, a new vision of the big city, and for his work as a cameraman and his method of creating films.

Sergei Eisenstein (1898-1948) was a restless experimenter. He discovered a range of incredibly inspiring film editing forms (dynamic, intellectual, polyphonic). He wrote hundreds of pages of film theory. He was also ideologically tied with the Bolsheviks in his films, most of which were made on Party commission, and he turned out to be a true master of political propaganda. Nonetheless, some of his works sparked controversy amid the authorities, which led to drastic decisions and tragedy. Eisenstein's most outstanding silent film was *The Battleship Potemkin* – full of classical harmony, editing dynamics and revolutionary pathos – showing the sailors' mutiny of 1905. It is still considered one of the world's greatest masterpieces in cinematography. The massacre sequence on the Odessa stairs is considered a classic example of cinema editing. The greatest masterpiece of his sound period is considered *Ivan the Terrible*, a splendid rendering of the principles of polyphonic cinema, which shows in its second part – *The Boyars' Conspiracy* – the ruthlessness and moral disaster of autocratic power. This was the cause of a particularly harsh response from Stalin, which dropped a final curtain on the career of this great artist.

Fridrich Ermler (1898 – 1967) was a highly controversial artist. On the one hand, he had a very solid film technique, a fine ability to construct psychological profiles and social contexts; on the other he was involved in instrumental cinema, which served the current tasks of Stalin's politics. His work stands as a "bridge" between experimental silent films and the strictly programmatic cinematography of the 30s-50s. Ermler's most outstanding film is *A Fragment of the Empire*, using experimental editing to construct a psychological drama. *Turbine 50 000* is an interesting testimony to the times, as it later served as a model Social Realist "product." *The Great Leap Forward* is truly innovative, showing the battle for Stalingrad from a perspective of staff strategy. *The Great Citizen* arouses the most consternation, as it is devoted to the work and death of Kirov, and in fact stands as a justification for the Stalinist "cleansings" of the thirties.

text: Zygmunt Machwitz

curators: Piotr Kardas i Sławomir Fijałkowski

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08

EXPLODING STAR ORCHESTRA Z BILLEM DIXONEM

06/09/08
22.30

Toya Studios, ul. Łąkowa 29

kurator/curator: Aleksandra Knychalska

Bill Dixon



Exploding Star Orchestra

06/09/2008
22.30

Toya Studios, ul. Łąkowa 29

EXPLODING STAR ORCHESTRA Z BILLEM DIXONEM

Skład Exploding Star Orchestra:
Bill Dixon, Rob Mazurek, Nicole Mitchell, Jebb Bishop, Matt Bauder, Jason Adasiewicz, Mathew Lux, Josh Abrams, Mike Reed, Kuba Suchar, Artur Majewski, Damon Locke, Kevin Drumm

Czternastoosobowa super-grupa pod wodzą trębacza Roba Mazurka skupia najważniejszych przedstawicieli chicagowskiego środowiska jazzowego, którzy łączą ducha tradycji muzyki amerykańskiej, free jazzu i postrocka. Zespół założony trzy lata temu na zamówienie Jazz Institute of Chicago i Chicago Cultural Center miał odzwierciedlać „awangardowe oblicze" tego miasta. Obecnie w składzie znajdują się takie osobowości jak m.in. flecistka Nicole Mitchell, puzonista Jeb Bishop, Matthew Lux grający na gitarze basowej czy Kevin Drumm obsługujący elektronikę. Kompozytorem całego materiału oraz dyrygentem jest sam Rob Mazurek, który w swoich utworach czerpie z tradycji jazzowej kompozycji, podpiera się elementami elektroniki i muzyki współczesnej, pozostawiając także wiele miejsca na swobodę free-jazzowej improwizacji. Na ostatnim albumie do zespołu dołączył również legendarny trębacz Bill Dixon, współpracownik m.in. Ornette Colemana, Johna Coltrane'a, Archiego Sheppa, z którym grupa gra niezwykle żywiołowe koncerty. W czasie festiwalu ESO wystąpi w trzynastoosobowym składzie wraz z dwoma polskimi muzykami Kubą Sucharem i Arturem Majewskim.

Bill Dixon – obok takich sław jak: Archie Shepp, Cecil Taylor, Alan Silva, Ornette Coleman czy John Coltrane to jedna z najważniejszych postaci, która przyczyniła się do rozwoju free jazzu lub „new thing" w latach 60. ubiegłego wieku w Nowym Jorku. Nie tylko muzyk, ale także wybitny nauczyciel, organizator i pomysłodawca wielu bardzo znaczących przedsięwzięć. W 1964 roku zorganizował October Revolution in Jazz, wydarzenie przedstawiające free jazz szerokiej publiczności, w którym udział wzięło ponad czterdziestu muzyków. Utworzył Free Conservatory of the University of the Streets – muzyczny program edukacyjny dla młodzieży z ubogich dzielnic Nowego Jorku. Jest także współzałożycielem Jazz Composers Guild, organizacji dającej muzykom zwiększony wpływ na wytwórnie płytowe i promotorów koncertów. W 1964 roku utworzył Wydział Czarnej Muzyki w Bennington College. Przez wiele lat pracował jako profesor w School of Music na Uniwersytecie Wisconsin.
www.bill-dixon.com

Rob Mazurek – dźwiękowy abstrakcjonista, improwizator, kompozytor, malarz i artysta multimedialny, ale przede wszystkim jeden z najbardziej kreatywnych dziś trębaczy. Jest kluczową postacią jazzowej sceny chicagowskiej, liderem i pomysłodawcą wielu projektów m.in: cyklu Chicago Underground, Mandarin Movie, Sao Paulo Underground oraz Exploding Star Orchestra. Współpracował z wieloma artystami i grupami, m.in. z Tortoise, Samem Prekopem, Gastr del Sol, Stereolab czy Brokeback. Z tych eksperymentów narodził się Isotope 217 – projekt z pogranicza jazzu, elektroniki i awangardowego rocka. Exploding Star Orchestra to najnowszy projekt Mazurka, który powstał w 2005 roku. Jest to niezwykły big band składający się z najciekawszych muzyków chicagowskiej sceny improwizowanej.
www.robmazurek.com
www.myspace.com/robmazurek

06/09/2008
10.30 p.m.

Toya Studios, 29 Łąkowa Street

EXPLODING STAR ORCHESTRA WITH BILL DIXON

Exploding Star Orchestra line-up
Bill Dixon, Rob Mazurek, Nicole Mitchell, Jebb Bishop, Matt Bauder, Jason Adasiewicz, Mathew Lux, Josh Abrams, Mike Reed, Kuba Suchar, Artur Majewski, Damon Locke, Kevin Drumm

Exploding Star Orchestra is a fourteen-person super group under the leadership of trumpeter Rob Mazurek, gathering together the most important representatives of the Chicago jazz scene, combining the spirit of American music, free jazz and post rock. The group was founded three years ago on commission by the Jazz Institute of Chicago and the Chicago Cultural Center, to reflect the "avant-garde face" of the city. The present line-up includes such figures as flautist Nicole Mitchell, trombonist Jeb Bishop, Matthew Lux on bass guitar and Kevin Drumm on electronics. The composer and conductor is Rob Mazurek, who draws from the tradition of jazz composition, backed up by electronic elements and contemporary music, leaving much room as well for free-jazz improvisation. For the last album legendary trumpeter Bill Dixon came aboard, a man who has worked with Ornette Coleman, John Coltrane and Archie Shepp, and with whom the group plays incredibly lively concerts. For the festival the ESO will appear in a thirteen-person ensemble, including two Polish musicians: Kuba Suchar and Artur Majewski.

Bill Dixon – has worked with such luminaries as: Archie Shepp, Cecil Taylor, Alan Silva, Ornette Coleman and John Coltrane, and is one of the most important figures contributing to the development of free jazz or the "new thing" in the 1960s in New York. He is not just a musician, but also an outstanding teacher, organizer and initiator of important undertakings. In 1964 he organized the October Revolution in Jazz, an event that presented free jazz to the public at large, and featured over 40 musicians. He created the Free Conservatory of the University of the Streets – a musical educational program for young people from the poor parts of New York. He is also a co-founder of the Jazz Composers Guild, an organization giving musicians more influence on the record labels and concert promoters. In 1964 he created the Black Music Department at Bennington College. He has worked as a professor for many years at the School of Music at Wisconsin University.
www.bill-dixon.com

Rob Mazurek – is a sound abstractionist, improviser, composer, painter and multimedia artist, but above all one of today's most creative trumpeters. He is a key figure in the Chicago jazz scene, the leader and initiator of many projects, including: the Chicago Underground, Mandarin Movie, Sao Paulo Underground and the Exploding Star Orchestra. He has played with many artists and groups, such as Tortoise, Sam Prekop, Gastr del Sol, Stereolab and Brokeback. From these experiments Isotope 217 was born – a project on the borders of jazz, electronics and avant-garde rock. Exploding Star Orchestra is Mazurek's latest project, having come about in 2005. It is an extraordinary big band made up of the Chicago improv scene's finest musicians.
www.robmazurek.com
www.myspace.com/robmazurek

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08

KWARTLUDIUM

SEBASTIAN MEISSNER

Oh, Father Tell Me...

07/09/08
21.00

Dawna Elektrownia Zakładów Karola Scheiblera, ul. Tymienieckiego 3/7

kurator/curator: Jacek Skolimowski



Sebastian Meissner

© Sebastian Meissner

07/09/2008
21.00

Dawna Elektrownia Zakładów Karola Scheiblera, ul. Tymienieckiego 3/7

KWARTLUDIUM/ SEBASTIAN MEISSNER *Oh, Father Tell Me...*

scenografia: Vera Siegmund
produkcja: Festiwal Dialogu Czterech Kultur

Jedna z najciekawszych polskich grup wykonujących repertuar współczesny i improwizowany we wspólnym projekcie z twórcą elektronicznym, który od lat realizuje ambitne przedsięwzięcia dźwiękowe i audiowizualne na całym świecie. W ramach festiwalu piątka muzyków w składzie – saksofon, skrzypce, wibrafon, fortepian i komputer – wystąpi ze specjalnym blisko godzinnym koncertem *Oh, Father Tell Me...*, na który złożą się wspólne improwizacje, elektroakustyczne kompozycje przygotowane przez Michała Górczyńskiego i Sebastiana Meissnera oraz wykonanie partytury graficznej Corneliusa Cardew *Treatise*. Każda z tych czterech dwunastominutowych części koncertu będzie dodatkowo przedzielona pytaniami kierowanymi do ojca, które wygłoszą wybrani mieszkańcy Łodzi, zaangażowani w kulturalny i społeczny rozwój miasta. Występ będzie owocem współpracy muzyków, doświadczeń zebranych podczas badań przeprowadzonych na terenie Łodzi, ale też medytacją i pytaniem: dokąd zmierzają „osierocone społeczeństwa" (Dieter Thomä)? Projekt krąży również wokół poszukiwań nowoczesnych i alternatywnych postaci ojca we współczesnym społeczeństwie miasta.

Kwartludium – zespół założony sześć lat temu przez czwórkę absolwentów trzech Akademii Muzycznych – warszawskiej, bydgoskiej i gdańskiej: Michała Górczyńskiego, Pawła Nowickiego, Piotra Nowickiego i Dagnę Sadkowską. Jego członkowie są świetnie wykształconymi instrumentalistami, którzy wykonują zarówno repertuar współczesny komponowany i improwizowany, jak również współpracują z zespołami rockowymi i jazzowymi. Kwartludium ma w swoim repertuarze głównie utwory polskich kompozytorów młodego pokolenia (Aleksandry Gryki, Wojciecha Ziemowita Zycha, Marzeny Komsty), w tym liczne prawykonania polskie i światowe oraz kompozycje graficzne wybitnych twórców m.in. Karlheinza Stockhausena, Corneliusa Cardew. Muzycy występowali m.in. na Festiwalu Sztuki Multimedialnej Audio-Art w Warszawie, Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień oraz JAZ Festiwal Muzyki Improwizowanej w Katowicach. Rok temu grupa została laureatem Programu Stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska", a w tym wydała pierwszy album nakładem wytwórni DUX.

www.kwartludium.com

Sebastian Meissner – niemiecki kompozytor polskiego pochodzenia, który również pod różnymi pseudonimami m.in. Klimek, Random Industries czy Random Inc, nagrywał dla najważniejszych wytwórni płytowych wydających muzykę elektroniczną (Mille Plateaux, Sub Rosa, Kompakt). Jego stylistyka rozciąga się od brzmień bardziej nastrojowych i kameralnych, przez mocniejsze rytmy taneczne, do produkcji o charakterze czysto eksperymentalnym. Swoje projekty muzyczne realizował m.in. w Izraelu, a audiowizualne instalacje prezentował na międzynarodowych festiwalach m.in. na Mutek (Montreal), Transmediale (Belin), na Sonarze (Barcelona). W czasie 13. Festiwalu Kultury Żydowskiej stworzył multimedialną instalację razem z izraelskim artystami Eranem Sachsem i Ranem Slavinem *Obecność / Nieobecność*, która była odniesieniem się do zmian, jakie zachodzą na Kazimierzu. W muzyce interesują go nie tylko systemy społeczne i polityczne, ale przede wszystkim patos i estetyka.

www.sebastian-meissner.com
www.verasiegmund.de

07/09/2008
9:00 p.m.

Former Karol Scheibler Power Station, 3/7 Tymieniecki Street

KWARTLUDIUM/ SEBASTIAN MEISSNER *Oh, Father Tell Me...*

stage design: Vera Siegmund
production: The Festival of Dialogue of Four Cultures

One of Poland's most interesting contemporary improvisation groups paired up with an electronics artist who has been making ambitious sound and audiovisual projects all over the world for years. The festival will feature a five-musician line-up – saxophone, violin, vibraphone, piano and computer – in a special hour-long concert entitled *Oh, Father Tell Me ...*, made up of group improvisation, electro-acoustic compositions by Michał Górczyński and Sebastian Meissner, and a performance of the graphic score for Cornelius Cardew's *Treatise*. Each of the 12-minute parts of the concert will be additionally divided by questions to fathers from selected Łódź residents engaged in the cultural and social development of the city. The performance will be the fruits of the musicians' cooperation, experience gathered during research done in Łódź, and a meditation on the question: where is this "orphaned society" headed (Dieter Thomä)? The project also revolves around a search for modern and alternative images of the father in the contemporary urban society.

Kwartludium is a group founded six years ago by four graduates from three Music Academies– from Warsaw, Bydgoszcz and Gdańsk. Its members (Michał Górczyński, Paweł Nowicki, Piotr Nowicki and Dagna Sadkowska) are brilliantly educated instrumentalists, performing a contemporary composed and improvised repertoire, and cooperating as well with rock and jazz groups. Kwartludium's repertoire includes mainly works by the younger generation of Polish composers (Aleksandra Gryka, Wojciech Ziemowit Zych, Marzena Komsta), including numerous Polish and world premieres and graphic compositions of outstanding composers like Karlheinz Stockhausen and Cornelius Cardew. The musicians have performed at the Audio Art Festival in Warsaw, the Warsaw Fall International Contemporary Music Festival, and the JAZ Festival of Improvised Music in Katowice. A year ago the group won the "Young Poland" Minister of Culture and National Heritage Scholarship, which allowed them to release their first album with the DUX label.

www.kwartludium.com

Sebastian Meissner is a German composer of Polish extraction, also known as Klimek, Random Industries, or Random Inc; he has recorded for the most important electronic music record labels (Mille Plateaux, Sub Rosa, Kompakt). His style varies from mood and chamber sounds to harder dance rhythms, to purely experimental productions. He has carried out his musical projects as far away as Israel, and has presented his audio-visual installations at international festivals including Mutek (Montreal), Transmediale (Berlin), and Sonar (Barcelona). During the 13th Jewish Culture Festival in Krakow he created a multimedia installation with Israeli artists Eran Sachs and Ran Slavin: *Presence / Absence*, which made reference to the changes taking place in Krakow's Kazimierz district. His music is interested in not only social and political systems, but above all pathos and aesthetics.

www.sebastian-meissner.com
www.verasiegmund.de



Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08

RAPHAEL ROGIŃSKI

Tikkun

11/09/08
22.00

12/09/08
23.30

Jazzga / ul. Piotrkowska 17

kurator/curator: Aleksandra Knychalska

partner projektu/ project partner:

JAZZGA

11/09/2008
22.00

12/09/2008
23.30

Jazzga / ul. Piotrkowska 17

RAPHAEL ROGIŃSKI
Tikkun

Tikkun to dwudniowy projekt, którego autorem oraz pomysłodawcą jest muzyk i kompozytor Raphael Rogiński. Do udziału w projekcie Raphael zaprosił muzyków związanych z polską sceną niezależną. Głównym założeniem projektu jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o miejsce tradycji muzyki żydowskiej we współczesnej kulturze. Według autora projektu odnalezienie przerwanego wątku między przeszłością a teraźniejszością jest głównym sposobem na ocalenie muzyki żydowskiej, a twórcze podejście zapewnić jej może trwałe miejsce we współczesnej kulturze.

Raphael Rogiński – urodził się we Frankfurcie nad Menem. Kompozytor i wykonawca. Od trzynastego roku życia gra na gitarze elektrycznej. Wykształcony jazzowo i klasycznie, edukację uzupełniał o muzykologię i etnomuzykologię. Od samych początków działalności twórczej skupiony jest przede wszystkim na improwizacji wynikającej z jazzu i na muzyce etnicznej oraz ludowej. Połączenie tych dwóch dróg jest głównym wyznacznikiem jego twórczości. Silne związki Rogińskiego z kulturą żydowską zaowocowały dwoma projektami (Shofar i Cukunft), których jest liderem. Koncertuje głównie w ramach projektów autorskich: występuje solo lub jako lider zespołów. Jego obecne projekty muzyczne to: Shofar, Cukunft, trio z Maciem Morettim i Marcinem Maseckim, duet z DJ Lenarem oraz koncerty na gitarę solo. Jest pomysłodawcą festiwali: Mizrach, Getto – przestrzeń dźwiękowa, Żywa Muzyka Żydowska.

W ramach projektu Tikkun zagrają:

- Ola Rzepka (perkusja) **12.09**
- Mikołaj Trzaska (sax) **11, 12.09**
- Raphael Rogiński (gitara) **11, 12.09**
- Daniel Pigoński (klawisze) **11, 12.09**
- Marcin Masecki (klawisze) **11, 12.09**
- Dj Lenar (gramofony) **11, 12.09**
- Paweł Szpura (perkusja) **11, 12.09**
- Łukasz Rychlicki (gitara) **11.09**
- Michał Górczyński (klarnet) **12.09**
- Wojtek Kucharczyk (instrumenty perkusyjne) **11, 12.09**
- Mieczysław Abramowicz (teksty) **11, 12.09**

11/09/2008
10.00 p.m.

12/09/2008
11.30 p.m.

Jazzga Club, 17 Piotrkowska Street

RAPHAEL ROGIŃSKI
Tikkun

Tikkun is a two-day project created and initiated by musician and composer Raphael Rogiński. Raphael has invited musicians involved with the Polish independent scene. The main premise of the project is to figure out the place of Jewish music tradition in contemporary culture. According to the project's creator, finding a broken thread between the past and the present is the main way to rescue Jewish music, and a creative approach might ensure it a permanent place in contemporary culture.

Raphael Rogiński – was born in Frankfurt am Main. He is a composer and performer. He has played the electric guitar since he was 13. He has been educated in both jazz and classical music, rounding off his education with musicology and ethnomusicology. From the very beginning of his creative work he has concentrated on improvisation that springs from jazz and folk/ethnic music. The combination of these paths is the main trademark of his work. Rogiński's strong ties with Jewish culture have paid off in two projects (Shofar and Cukunft), both of which he leads. He plays mainly in self-made projects, appearing solo or as a leader of ensembles. His current musical projects are: Shofar, Cukunft, a trio with Mac Moretti and Marcin Masecki, a duet with DJ Lenar, and solo guitar concerts. He has initiated the following festivals: Mizrach, Ghetto – Sound Space and Live Jewish Music.

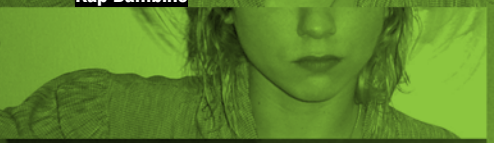
The Tikkun project line-up includes:

- Ola Rzepka (percussion) **12.09**
- Mikołaj Trzaska (sax) **11, 12.09**
- Raphael Rogiński (guitar) **11, 12.09**
- Daniel Pigoński (keyboards) **11, 12.09**
- Marcin Masecki (keyboards) **11, 12.09**
- Dj Lenar (turntables) **11, 12.09**
- Paweł Szpura (percussion) **11, 12.09**
- Łukasz Rychlicki (guitar) **11.09**
- Michał Górczyński (clarinet) **12.09**
- Wojtek Kucharczyk (percussion instruments) **11, 12.09**
- Mieczysław Abramowicz (lyrics) **11, 12.09**

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08



Kap Bambino





Messer Chups



Candie Hank



Felix Kubin

OnAir
05/09/08
21.00 >>>

Jazzga / ul. Piotrkowska 17

kurator/curator: Aleksandra Knychalska

partner projektu/project partner:

JAZZ GA



OnAir 2007



19 Wiosen

05/09/2008
21.00

Jazzga / ul. Piotrkowska 17

OnAir

SCENA
NA DZIEDZIŃCU KLUBU JAZZGA

19 Wiosen

Messer Chups

SCENA
KLUBU JAZZGA

Candie Hank

Felix Kubin

Kap Bambino

Już po raz trzeci OnAir prezentuje to, co najciekawsze i najoryginalniejsze w nowej muzyce. Do udziału w imprezie zostali zaproszeni artyści z całego świata, wywodzący się z różnych tradycji i działający na przecięciu różnych stylów, aktywnie tworzący współczesną kulturę. Jak co roku impreza składa się z części plenerowej i klubowej.
Na scenie plenerowej zagra łódzki zespół **19 Wiosen**, który przez lata działalności wykształcił autonomiczny, rozpoznawalny styl bazujący na dźwięcznym brzmieniu instrumentów klawiszowych i poetyckich tekstach autorstwa Marcina Pryta. Na festiwalu „dziewiętnastki" zagrają nietypowy koncert w rozszerzonym składzie i zmienionym instrumentarium. Ponadto na dziedzińcu Jazzgi audiowizualne wydarzenie z udziałem mistrzów rosyjskiego horror surfu i mocnego dobrego show. **Messer Chups** to rosyjski zespół w stylu kalifornijskiej grupy psychobilly – The Cramps. Działał głównie na krajowej scenie aż do chwili, gdy trzy lata temu zainteresowała się nim wytwórnia Mike'a Pattona – Ipacac. Wtedy nabrał szerszego rozgłosu i zaczął być zapraszany na festiwale i koncerty w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych.
W drugiej części pojawią się najbardziej intrygujące zjawiska we współczesnej muzyce klubowej. W tym roku artyści niebezpiecznie flirtujący z popkulturowym kiczem, których działania sytuują się na pograniczu koncertu, performance'u, happeningu czy instalacji wideo. **Candie Hank** to prawdziwy recykler popkulturowych odpadów. W swojej twórczości z dziecinną łatwością łączy rock'n'rollowe melodie, surowe brzmienia syntezatorów, melodyjki z gier komputerowych i kreskówek. Swobodnie żongluje konwencjami tworząc surrealistyczne, pozornie chaotyczne, a w rzeczywistości niezwykle przemyślane kolaże muzyczne. **Felix Kubin** to następny nie do końca „zidentyfikowany obiekt" kultury klubowej. O sobie mówi, że jest „dzieckiem żyjącym w ciele Jurija Gagarina", a własną twórczość określa mianem „psycho-sci-fi-popu". Jego fascynacja muzyką pop i elektroniczną muzyką poważną przejawia się w dekonstrukcji i tworzeniu z niej nowej jakości. Występy Kubina to prawdziwe szaleństwo – wyzwolenie energii w dawce wręcz zagrażającej bezpieczeństwu. **Kap Bambino** to z kolei francuski duet o niepowtarzalnym stylu bazującym na elektro-punkowo-popowym brzmieniu. Często porównywany do Adult czy Peaches, ale wydaje się być jeszcze bardziej drapieżny. Ich koncerty to prawdziwa eksplozja nieposkromionej, dzikiej i wyzwolonej zabawy.

www.onair.jazzga.info

19 Wiosen – to legendarny łódzki projekt, który powstał na początku lat 90. Dzisiaj mówią o sobie, że są „grupą muzyków utrzymujących się z grania apokaliptycznego dancingu do zatrutego kotleta". Marcin Pryt, Grzegorz Fajngold, Kostek Usenko, Aleksander Gemel i Szymon Janiaczek – bo tak wygląda obecny skład „dziewiętnastki" – jesienią 2008 roku zaczynają, jak informuje „press book", swoje ostatnie tournée związane z płytą pod tytułem *Pożegnanie ze światem*. Dokładne informacje o projekcie znaleźć można na stronie **dziewietnasciewiosen.blog.pl**. „Rozwój miał przebiegać od pokraki do umysłu rozumiejącego kosmos / to co jest nie różni się od kloaki / Nasz czas się kończy / Musimy zginąć." (19 Wiosen 2008)
www.myspace.com/19wiosen

Messer Chups – w skład zespołu wchodzą: Oleg Gitarkin – gitarzysta i aranżer, Zombie Girl – basistka propagująca fetyszystyczne ciuchy oraz perkusista Peskov. Połączyła ich fascynacja do starych horrorów z lat 60. i 70. oraz kiczowatego kina klasy B, zarówno produkcji USA, jak i ZSRR. Można to nie tylko usłyszeć, ale również zobaczyć, gdyż zespół podczas koncertów tworzy niezwykłe audiowizualne show. Choć Messer Chups zostali zakwalifikowani do gatunku psychobilly, bawią się różnym konwencjami: od jazzu niemal aż po muzykę cyrkową.
www.myspace.com/messerchups

Candie Hank – (ur. 1976) znany także jako Patric Catani (prawdziwe nazwisko: Patryk Kramer). Już jako 15-letni chłopak zaczął używać komputera Commodere C64 do „wyrywania" kawałków muzyki z gier komputerowych. W wieku 16 lat wydał swoje pierwsze remiksy Maus on Mars pod pseudonimem E De Cologne & Test Tube Kid. W 1995 przeniósł się z Kolonii do Berlina, gdzie wraz z Giną V. D' Orio (znana m.in. z grupy Kobra Killer) założył zespół EC80R, z którym objeździli USA i Japonię i wydali płyty dla takich wytworni jak: Praxis, Digital Hardcore Recordings, Mille Plateaux i Grand Royal. Solowy projekt pod pseudonimem Candie Hank jest opisywany jako groteskowe i maksymalnie rozrywkowe show bez żadnych granic, zderzenie rock'n'rolla, breakcore i punkowego tańca brzucha, prawdziwe „meduzie tango przyszłości".
www.myspace.com/candiehank

Felix Kubin – (ur. 1969) prawdziwe nazwisko: Felix Knoth. Zaczął zajmować się muzyką w wieku 8 lat. Uczył się wtedy grać na fortepianie, organach i dzwonkach. Jego pierwsze „poważne" eksperymenty muzyczne rozpoczęły się trzy lata później, kiedy dostał syntezator Korg MS-20. Wtedy właśnie skomponował czterościeżkową muzykę elektroniczną, która wiele lat później została wydana przez takie labele, jak: SKIPP (Dat Politics), A-Musik czy Was Soll Das? Schallplatten. W 1998 roku założył wytwórnię Gagarin Records. Regularnie pracuje przy produkcjach teatralnych i animacjach, pisze sztuki radiowe, organizuje warsztaty i wykłady. Grał na najważniejszych festiwalach muzyki elektronicznej: Sonar, Mutek, Ars Electronica, ISEA czy Wien Modern. Muzyczny wpływ na Kubina mieli współcześni klasycy np.: Karlhein Stockhausen, György Liget oraz wczesna elektronika w wykonaniu Kraftwerk i DAF.
www.myspace.com/fkubin

Kap Bambino – to Caroline Martial i Orion Bouvier. Dziki wokal Caroline i elektroniczne „metalowe" miksy Orion'a są rozpoznawalne na całym świecie i najbardziej charakterystyczne dla tego duetu. Grupa powstała w październiku 2001 w Bordeaux. W tym samym roku Caroline i Orion założyli własny niezależny label Wwilko. Znani są z ekscytujących występów na żywo (m. in. festiwale ZXZW i Dot to Dot) i ze wspólnych show z Felix'em Kubin'em, DAT Politics, These New Puritans, Late of the Pier i Patric'iem Catani'm. Caroline oprócz aktywności na polu muzyki jest także znaną w Londynie i w Nowym Jorku modelką.
www.myspace.com/kapbambino

05/09/2008
9.00 p.m.

Jazzga Club, 17 Piotrkowska Street

OnAir

STAGE
JAZZGA -THE COURTYARD

19 Wiosen

Messer Chups

STAGE
JAZZGA CLUB

Candie Hank

Felix Kubin

Kap Bambino

For the third time, OnAir is presenting all that most exciting and original in new music. We have invited artists from all over the world, coming from various traditions, working at the crossroads of various styles, actively creating contemporary culture. Just like every year, the event will be made up of open-air and club events.

The open-air stage will feature the Łódź group **19 Wiosen**, which over the years has developed an autonomous, recognizable style based on the graceful sounds of keyboard instruments and the poetic lyrics of Marcin Pryt. For the festival they will be playing an unusual concert with an expanded ensemble and with a different range of instruments. Moreover, in the Jazzga courtyard we can expect a real audio-visual event and a powerful show from the masters of Russian horror surf. **Messer Chups** is a Russian group modelled on the Californian psychobilly group – The Cramps. They were mainly active on the Russian scene until Mike Patton's label, Ipacac, took an interest in them. They then gained in popularity and started getting invitations to festivals and concerts in Western Europe and the United States.

The second part will feature the most intriguing phenomena on the club scene. This year there will be artists flirting dangerously with pop-culture kitsch, whose work is situated on the border between concerts, performances, happenings and video installations. **Candie Hank** is a true recycler of pop-culture waste. His work joins rock 'n' roll melodies, harsh synthesizer sounds, computer game tunes and cartoons with childlike ease. He freely juggles conventions to create a surreal and superficially chaotic, but in fact carefully considered musical collage. **Felix Kubin** is another not-entirely "identified" club-culture object. He calls himself a "child living in Yuri Gagarin's body," and he's characterised his work as "psycho-sci-fi-pop." His fascination with pop and electronic classical music manifests itself in deconstruction and creation of new quality. Kubin's performances are true madness – an energy boost in doses that can be dangerous. **Kap Bambino** is a French duet with a unique style, based on electro-punk-pop sounds. They are often compared to Adult and Peaches, but they're even catchier. Their concerts are a true explosion of wild and unleashed fun.

www.onair.jazzga.info

19 Wiosen – is a legendary Łódź project that came about in the 90s. Today they call themselves a "group of musicians earning a living from playing apocalyptic waltz tunes for a poisoned dinner." Marcin Pryt, Grzegorz Fajngold, Kostek Usenko, Aleksander Gemel and Szymon Janiaczek – the current line-up of the "nineteens" – will start their final tournée in Fall 2008 to promote their new album, entitled *Farewell to the World*. Full information on the project can be found at **dziewietnasciewiosen.blog.pl**. "Progress was supposed to move from a freak to a mind comprehending the cosmos / This is just like a cesspool / Our time is up / Now we must perish."
(19 Wiosen 2008)
www.myspace.com/19wiosen

Messer Chups – the line-up comprises: Oleg Gitarkin – guitar and arrangements, Zombie Girl – fetish-wear promoting bassist, and the percussionist, Peskov. They are brought together by a fascination for the old horror films of the 60s and 70s, as well as kitschy B-movies, both those produced in the USA and the USSR. This influence is both audible and visible, since the group creates an extraordinary audio-visual show. Though Messer Chups has been labeled psychobilly, they play with various conventions, from jazz to circus music.
www.myspace.com/messerchups

Candie Hank – (b. 1976) is also known as Patric Catani (real name: Patryk Kramer). As a 15-year-old boy he started using a Commodore 64 to "rip" pieces of music from computer games. At 16 he put out his first remixes of Mouse on Mars under the pseudonym E De Cologne & Test Tube Kid. In 1995 he moved from Cologne to Berlin, where with Gina V. D' Orio (known from Kobra Killer, among others) he founded EC80R, with whom he traveled the USA and Japan, and put out records with such labels as: Praxis, Digital Hardcore Recordings, Mille Plateaux and Grand Royal. His solo project, under the pseudonym Candie Hank, is described as a grotesque and maximally entertaining show with no limits, a clash between rock 'n' roll, breakcore and punk belly-dancing, a real "medusa tango of the future."
www.myspace.com/candiehank

Felix Kubin – (b. 1969) Real name: Felix Knoth. He started playing music at 8 years old. He started by playing the piano, organ and xylophone. His first "serious" musical experiments began three years later, when he got a Korg MS-20 synthesizer. Then he composed four-track electronic music, which many years later was distributed by labels such as: SKIPP (Dat Politics), A-Musik and Was Soll Das? Schallplatten. In 1998 he founded Gagarin Records. He regularly works on theater and animation productions, writes radio plays, and organizes workshops and lectures. He has played at the most important electronic music festivals: Sonar, Mutek, Ars Electronica, ISEA and Wien Modern. Contemporary classical composers have had their influence on Kubin, such as Karlheinz Stockhausen, György Ligeti; as has the early electronica of Kraftwerk and DAF.
www.myspace.com/fkubin

Kap Bambino – is Caroline Martial and Orion Bouvier. Caroline's wild vocals and Orion's electronic "metal" mixes are recognized all over the world, and are this duets calling card. The group came about in October 2001 in Bordeaux. In that same year Caroline and Orion founded their own independent label: Wwilko. They are known for their exciting live appearances (in festivals including ZXZW and Dot to Dot) and in tandem with Felix Kubin, DAT Politics, These New Puritans, Late of the Pier and Patric Catani. Apart from her work in music, Caroline is known in London and New York as a model.
www.myspace.com/kapbambino

Festiwal Dialogu Czterech Kultur'08



Kapela Ze Wsi Warszawa



Hadag Nahash

© Ariel van Straten

KONCERT PLENEROWY *Muzyka bez kompleksów*

12/09/08

20.00

Rynek Manufaktury, ul. Karskiego 5

kurator/curator: Jacek Skolimowski



Zdob şi Zdub

12/09/2008
20.00

Rynek Manufaktury, ul. Karskiego 5

Koncert plenerowy *Muzyka bez kompleksów*

Kapela Ze Wsi Warszawa

Zdob şi Zdub

Hadag Nahash

Wszystkie reprezentowane na festiwalu kultury łączy wiele traum, ale zaproszeni muzycy nie boją się z nimi zmagać i manifestować swoich odważnych postaw w słowach i w muzyce. Wielu z nich w klasycznym konflikcie pokoleń stara się odrzucać dziedzictwo ojców, które często naznaczone jest ciężkimi doświadczeniami historycznymi i politycznymi.

Najbardziej bezczelnym komentatorem życia w Izraelu jest formacja **Hadag Nahash**. Jej lider, raper Shaanan Streett, to najbardziej błyskotliwy tekściarz w kraju, który łączy poważną publicystykę z wrodzonym sobie poczuciem humoru. Dzięki świetnym piosenkom z elementami funku, rocka i hip-hopu, poważnie lewicująca grupa przemyca swój przekaz do masowych mediów i od lat jest największą gwiazdą w kraju. Mołdawska formacja **Zdob şi Zdub** od połowy lat 90. skutecznie oswaja wpływy amerykańskiego rocka i hard core'u z tradycją ludową Mołdawii, Rumunii i Rosji w duchu – jak sami to określają – agromantyzmu. W instrumentarium obok gitar pojawią się również flet, okaryna, przeszkadzajki oraz trąbka, puzon i akordeon, a w repertuarze piosenki o mołdawskim Robin Hoodzie, Cyganach i UFO, ludowe przyśpiewki czy tańce weselne.
Podobny komentarz do współczesnej polskiej kultury ludowej oferuje formacja **Kapela ze Wsi Warszawa**. Wbrew współczesnym modom muzycy przypominają naszą najlepszą ludową tradycję wolną od cepelii i wpływów popkultury. W Łodzi Kapela zaprezentuje materiał z nowej, studyjnej płyty *Infinity*, która ukaże się już wkrótce.

Wszyscy ci artyści, choć reprezentują popularne zachodnie nurty jak folk, hip-hop czy rock, w swojej muzyce nie zatracają tożsamości narodowej — śpiewają w ojczystych językach, komentują aktualne problemy polityczne i społeczne oraz aktywnie angażują się w rozwój nowej kultury.

Kapela Ze Wsi Warszawa – najważniejsza polska kapela ludowa, która od lat przypomina nam o naszej tradycji i promuje ją na całym świecie. Debiutowała jeszcze pod koniec lat 90. podczas Radiowego Konkursu Muzyki Folkowej „Nowa Tradycja", kiedy zdobyła II nagrodę oraz Nagrodę Publiczności. Dzięki pierwszym zagranicznym koncertom podpisała kontrakt z cenioną niemiecką wytwórnią Jaro, a jej nakładem ukazały się dwa świetnie przyjęte albumy *Wiosna Ludu* i *Wykorzenienie*. Dodatkowo pozycję zespołu na światowym rynku umocniło zdobycie Radio 3 Awards for World Music w 2004 roku w kategorii „Debiutant", a w kraju uznanie dla zespołu potwierdziła nagroda Fryderyka w kategorii „Album roku etno/folk". Członkowie Kapeli ze Wsi Warszawa nazywanej również Warsaw Village Band odświeżają stare melodie taneczne, ballady, wiejskie pieśni i otwierają je na współczesne brzmienia muzyki świata, a nawet klubowe rytmy, o czym świadczy ostatni album z remixami.
Skład KZWW: Maja Kleszcz (wiolonczela, basetla, śpiew), Magdalena Sobczak (cymbały, śpiew), Sylwia Świątkowska (skrzypce, fidel płocka, śpiew), Wojciech Krzak (skrzypce, lira korbowa, drumla), Piotr Gliński (baraban, ksylofon), Maciej Szajkowski (bęben obręczowy, instrumenty perkusyjne)

www.kzww.pl

www.myspace.com/warsawvillageband

Zdob şi Zdub – ekipa z Kiszyniowa prowadzona od czternastu lat przez Romana Yagupova niezwykle dynamicznie i nieco dowcipnie łączy muzykę ludową ze wschodniej Europy z gitarowym graniem oraz hip-hopem, a w jego tekstach przewijają się język mołdawski, rosyjski i angielski. Zdob şi Zdub zbudowali najpierw swoją pozycję niezależnie od rynku muzycznego trafiając do młodych słuchaczy takimi przebojami jak *Hardcore Moldovenesc*, współpracując z muzykami z rosyjskiej sceny niezależnej, cygańskimi kapelami oraz grając na najważniejszych europejskich festiwalach.
Skład Zdob şi Zdub: Roman Yagupov (wokal, okaryna), Mihai Gincu (gitara basowa), Pugaci Anatol (perkusja), Valeriu Mazilu (trąbka, flet, dudy), Victor Dandes (puzon, flet), Sergiu Vatavu (gitara)

www.zdob-si-zdub.com

Hadag Nahash – czołowa hiphopowa grupa z Izraela od blisko ośmiu lat cieszy się wśród rodaków w kraju i za granicą niesłabnącą popularnością i uznaniem. Muzycy mają na koncie cztery znakomite studyjne albumy, wiele tras koncertowych po Europie i po Stanach oraz w kraju, liczne przeboje, w tym legendarny *Shirat Hasticker*, do którego tekst w gorącym okresie Intifady wymyślił popularny pisarz David Grossman. Założyciel Hadag Nahash, znakomity raper Shaanan Streett, w swoich zaangażowanych tekstach, które analizowane są nawet na amerykańskich uniwersytetach, promuje poglądy lewicowe, wyśmiewa nacjonalistyczne postawy i mity narodowe oraz odważnie popiera starania Palestyńczyków o niepodległość. Natomiast przebojowe piosenki zagrane z porywającymi funkowymi rytmami, z rozbudowaną sekcją dętą oraz rockową dynamiką, regularnie grane są w radiu i właściwie każdy młody Izraelczyk jest fanem tej grupy.
Skład Hagad Nahash: David Klemes (klawisze i wokal), Guy Margalit (D.J i wokal), Moshe Ashraf (perkusja), Shlomi Alon (sax i wokal), Nir Geva (gitara i wokal), Shaanan Streett (wokal), Yair Cohen Harounoff (bas i wokal), Slutzki Yair (puzon)

www.hadagnahash.com

12/09/2008
8.00 p.m.

Manufaktura Market Square,
5 Karski Street

Open-air Concert *Music without Complexes*

The Warsaw Village Band

Zdob şi Zdub

Hadag Nahash

All the cultures represented at the festival are linked by their great trauma, but the musicians invited are not afraid to deal with it and show a bold stance through words and music. Many of them try to discard their fathers' heritage, often marked by difficult historical and political experiences, making for a classic clash between generations.

The most dauntless commentator on life in Israel is the **Hadag Nahash** formation. Lead rapper Shaanan Streett is the sharpest rhymer in the country, combining serious current affairs with an inborn sense of humor. With their brilliant songs joining funk, rock and hip-hop, this far-left-wing group smuggle their message into the mass media, and have been the country's biggest stars for years. The Moldavian group **Zdob şi Zdub** has been effectively assimilating the influence of American rock and hard core into Moldavian, Romanian and Russian folk traditions, in the spirit of – as they call it themselves – agromantism. Their line-up includes guitar, flute, ocarina and noisemakers, as well as trumpet, trombone and accordion, and their repertoire has songs about the Moldavian Robin Hood, Gypsies and UFOs, as well as folk tunes and wedding dances. **The Warsaw Village Band** offer a similar commentary on contemporary Polish folk culture. These musicians go against the contemporary grain to recall our finest folk traditions, without any communist folk kitsch or pop culture. In Łódź, the band will be presenting work from their new studio album, *Infinity,* which is soon to be released.

Though all these artists use popular Western trends, such as folk, hip-hop or rock, their music has no lack of national identity — they sing in their native languages, comment on current political and social problems, and are active parts of the development of their cultures.

The Warsaw Village Band – is Poland's most important folk group, reminding us of our tradition for some years now, and promoting it around the world. They debuted at the end of the 90s during the "New Tradition" Radio Folk Music Competition, winning Second Prize and the Audience Award. Their first concerts abroad paid off with a contract with the prestigious German Jaro label, which put out two acclaimed albums: *Wiosna Ludu* and *Wykorzenienie.* The group's world recognition was reinforced when they won the Radio 3 Awards for World Music in 2004 in the "Debutante" category. They followed this by receiving a Fryderyk Award in Poland for "Ethno/Folk Album of the Year." The Warsaw Village Band resuscitates old dance tunes, ballads, and village songs, opening them up to the modern sounds of the world, and even club melodies – as the new album with remixes testifies.

WVB line-up: Maja Kleszcz (cello, double bass, vocals), Magdalena Sobczak (hammer dulcimer, vocals), Sylwia Świątkowska (violin, Płock fiddle, vocals), Wojciech Krzak (violin, hurdy-gurdy, Jew's harp), Piotr Gliński (baraban, xylophone), Maciej Szajkowski (hoop drum, percussion instruments)

www.kzww.pl
www.myspace.com/warsawvillageband

Zdob şi Zdub – is a group from Kishinev headed by Roman Yagupov has served up an extremely dynamic and sometimes witty combination of folk music from Eastern Europe with guitar and hip hop for fourteen years, with lyrics that blend Moldavian, Russian and English. Zdob şi Zdub first established themselves independently of the music industry, reaching young listeners with such hits as *Hardcore Moldovenesc,* working with musicians from the Russian indie scene and Gypsy groups, and playing Europe's most important festivals.

Zdob şi Zdub line up: Roman Yagupov (vocal, ocarina), Mihai Gincu (bass-guitar), Pugaci Anatol (drums), Valeriu Mazilu (trumpet, flute, bagpipe), Victor Dandes (trombone, flute), Sergiu Vatavu (guitar)

www.zdob-si-zdub.com

Hadag Nahash – is the leading hip-hop group from Israel, enjoying steady popularity and acclaim for almost eight years, both in Israel and abroad. The musicians have four brilliant studio albums to their credit, many tours through Europe, the United States and Israel, and numerous hits, including the legendary *Shirat Hasticker*, whose lyrics were written in the Intifada period by the well-known writer David Grossman. Founder Hadag Nahash and outstanding rapper Shaanan Strett promote leftist politics in their texts (which are even studied in American universities), mocking nationalist attitudes and national myths, and bravely supporting Palestinian attempts at independence. These hit songs, played live in a seven-person line-up with an expanded brass section and rock 'n' roll dynamics, are also played on the radio and adored by masses of young Israelis.

Hagad Nahash line-up: David Klemes (keyboard and vocal), Guy Margalit (D.J and vocal), Moshe Ashraf (drums), Shlomi Alon (saxophone and vocal), Nir Geva (gitar and vocal), Shaanan Streett (lead vocal), Yair Cohen Harounoff (bass and vocal), Slutzki Yair (trombone player)

www.hadagnahash.com



KLUB FESTIWALOWY

05-12/09/2008

Jazzga / ul. Piotrkowska 17

kurator/curator: Aleksandra Knychalska

05-12 /09/2008

KLUB FESTIWALOWY

Jazzga / ul. Piotrkowska 17

Główną ideą klubu festiwalowego jest stworzenie miejsca spotkań i wymiany poglądów.
Z myślą o tegorocznym festiwalu w nocy na scenie klubowej odbędzie się również kilka wyjątkowych imprez. Efemeryczną i spontaniczną akcją będą dwa wieczory jam sessions z udziałem muzyków z Exploding Star Orchestra (Nicole Mitchell, Rob Mazurek, Jason Adasiewicz, Josh Abrams, Mike Reed). Muzycy z Chicagowskiego big bandu staną na scenie obok lokalnych artystów i tak naprawdę trudno przewidzieć, jaki będzie scenariusz tej „konfrontacji". Jedno jest pewne – w czasie tych spotkań w klubie panować będzie uniwersalny i znany na całym świecie język improwizacji.
Klub festiwalowy pełni także funkcję punktu informacyjnego. Tutaj można zdobyć informacje dotyczące poszczególnych imprez, przejrzeć katalog czy skorzystać z internetu. Będzie czynny codziennie od południa do późnych godzin nocnych.

www.jazzga.info

09/09/2008 10/09/2008

22.00

jam session z udziałem muzyków z Exploding Star Orchestra

05-12 /09/2008

FESTIVAL CLUB

Jazzga Club, 17 Piotrkowska Street

The idea of the festival club is to create a venue to meet and exchange opinions.
A number of great parties will take place on the club stage for the purposes of this year's festival. The two evening jam sessions featuring musicians from the Exploding Star Orchestra (Nicole Mitchell, Rob Mazurek, Jason Adasiewicz, Josh Abrams and Mike Reed) promise some spontaneous excitement. The musicians from this Chicago big band will stand on stage alongside local artists, and it really is hard to say what this "confrontation" will be like. One thing is certain – the club will ring out with the universal language of jazz improvisation.
The festival club will also serve the function of an information point. You'll be able to get information concerning the various events, browse through a catalogue, or use the Internet. It will be open daily from noon to late in the night.

www.jazzga.info

09/09/2008 10/09/2008

10.00 p.m.

jam session with members of the Exploding Star Orchestra

07/09/2008
12.00

Promocja najnowszego numeru „Słowa Żydowskiego”

Spotkanie z Piotrem Pilukiem i Michałem Sobelmanem prowadzi Piotr Olkusz.

Empik Manufaktura Mega, ul. Karskiego 5

„Słowo Żydowskie / דאָס ייִדישע וואָרט (Dos Jidisze Wort)”
to dwujęzyczny miesięcznik wydawany w Warszawie przez Zarząd Główny Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce (TSKŻ) od 1992 roku. Stanowi kontynuację wydawanego do 1991 roku czasopisma „Fołks Sztyme”, istniejącego od 1946 roku. Początkowo ukazywało się jako dwutygodnik. Redaktorem naczelnym jest Michał Sobelman, kierownikiem działu polskiego Piotr Piluk i sekretarzem redakcji Edward Odoner. „Słowo Żydowskie” porusza tematykę związaną z aktualnymi wydarzeniami politycznymi, kulturalnymi, artystycznymi i społecznymi, zamieszcza recenzje, publicystykę oraz artykuły historyczne i poświęcone problematyce izraelskiej. Na łamach czasopisma znajdują się informacje o działalności TSKŻ i środowiska polskich Żydów.

Kontakt:
Redakcja „Słowa Żydowskiego”
plac Grzybowski 12/16, 00-104 Warszawa
tel: (0-22) 6200547, 6200547
fax: (0-22) 6522822
e-mail: slowozydowskie@gmail.com

07/09/2008
noon

Promotion for the latest issue of “Słowo Żydowskie”

Piotr Olkusz will host the meeting with Piotr Piluk and Michał Sobelman.

Empik Manufaktura Mega, 5 Karski Street

“Słowo Żydowskie / דאָס ייִדישע וואָרט (Dos Jidisze Wort)”
[The Yiddish Word] is a bilingual monthly published in Warsaw by the Main Council of the Jewish Socio-Cultural Association in Poland (TSKŻ) since 1992. It continues the work of the “Fołks Sztyme” magazine, that was published from 1946 to 1991. It began as a biweekly. The editor-in-chief is Michał Sobelman, the head of the Polish section is Piotr Piluk, and the editorial secretary is Edward Odoner. “Słowo Żydowskie” covers current political, cultural, artistic and social events topics, and features reviews, journalism and historical articles, as well as those devoted to Israeli issues. The magazine also includes information concerning the activities of TSKŻ and the community of Polish Jews.

Contact:
“Słowo Żydowskie” editorial office
plac Grzybowski 12/16, 00-104 Warsaw
tel: (0-22) 6200547, 6200547
fax: (0-22) 6522822
e-mail: slowozydowskie@gmail.com

10/09/2008
18.00

Promocja najnowszego numeru „Krytyki Politycznej”. Spotkanie z Joanną Rajkowską prowadzi Kinga Dunin.

Empik Manufaktura Mega,
ul. Karskiego 5

Kontakt:
Redakcja „Krytyki Politycznej”
ul. Chmielna 26 lok. 19
domofon 319 (II piętro)
00-020 Warszawa
tel. (22) 828 11 66
www.krytykapolityczna.pl

Krytyka Polityczna – powstała w 2002 roku z ambicją ożywienia tradycji polskiej inteligencji zaangażowanej. Środowisko KP działa przede wszystkim w sferach: nauki, kultury i polityki, eliminując sztuczne podziały między nimi. Za cel stawia sobie wprowadzenie i umocnienie w sferze publicznej lewicowego dyskursu walki z ekonomicznym i kulturowym wykluczeniem, a w przyszłości – zbudowanie w Polsce silnego, lewicowego projektu politycznego. Obok pracy czysto akademickiej (tłumaczenie, wydawanie książek i opracowań, dyskusje, seminaria i warsztaty), Krytyka Polityczna angażuje się w debatę publiczną na łamach mediów masowych, a także aktywnie działa na polu literatury, teatru i sztuk wizualnych. Środowisko tworzą dziś młodzi naukowcy, działacze społeczni, publicyści, ale także pisarze, krytycy literatury i sztuki, dramaturdzy, filmoznawcy i artyści.

Od początku istnienia środowisko wydaje kwartalnik filozoficzno-polityczny „Krytyka Polityczna” (założycielem i redaktorem naczelnym pisma jest Sławomir Sierakowski), a od 2006 roku publikuje książki – początkowo we współpracy z Korporacją Ha!art, a od września 2007 – jako Wydawnictwo Krytyki Politycznej. Wśród wydanych autorów są najważniejsi współcześni filozofowie (Slavoj Žižek, Alain Badiou, Jacques Rancière), znani publicyści polityczni (Thomas Frank, Jacek Żakowski), pisarze i poeci współcześni (Marian Pankowski, Paweł Demirski, Jarosław Lipszyc), a także klasycy polskiej literatury (w tym patron środowiska – Stanisław Brzozowski).

W swej warszawskiej siedzibie przy ul. Chmielnej Krytyka Polityczna zorganizowała świetlicę kulturalną – REDakcję, w której odbywają się debaty i spotkania z politykami, intelektualistami i artystami, a także wystawy i pokazy filmów. Od 2007 roku działa sieć klubów KP – ośrodków debaty politycznej w kilkunastu miastach Polski.

10/09/2008
6.00 p.m.

Promotion for the latest issue of “Krytyka Polityczna” magazine, and Kinga Dunin hosts a meeting with Joanna Rajkowska

Empik Manufaktura Mega,
5 Karski Street

Contact:
“Krytyka Polityczna” editorial office
26/19 Chmielna Street
00-020 Warszawa
tel. (22) 828 11 66
www.krytykapolityczna.pl

Krytyka Polityczna came about in 2002 with the ambition of resuscitating the tradition of Polish politically-engaged intelligentsia. The KP community works chiefly in the spheres of academics, culture and politics, eliminating the artificial barriers that come in-between them. Its aim is to introduce and reinforce the leftist discourse that struggles with economic and cultural exclusion into the public sphere, and in the future – to build a strong leftist political project in Poland. Apart from its purely academic work (translations, book publishing and editing, discussions, seminars and workshops), Krytyka Polityczna is involved in public debate in the pages of the mass media, and actively functions in the field of literature, theater and the visual arts. The community is today made up of young academics, social activists and journalists, as well as writers, literary and art critics, playwrights, filmmakers and artists.

Since its inception, the community has published a philosophical-political quarterly entitled “Krytyka Polityczna” (whose founder and editor-in-chief is Sławomir Sierakowski), and since 2006 it has been publishing books – first in cooperation with the Ha!art Corporation, and since September 2007 – as the Krytyka Polityczna Publishing House. The authors they publish include the most important names in contemporary philosophy (Slavoj Žižek, Alain Badiou, Jacques Rancière), well-known political journalists (Thomas Frank, Jacek Żakowski), contemporary writers and poets (Marian Pankowski, Paweł Demirski, Jarosław Lipszyc), and the classics of Polish literature (including the community’s patron – Stanisław Brzozowski).

In their Warsaw headquarters on Chmielna Street, Krytyka Polityczna organizes a cultural day room – REDakcja – where debates and meetings are held with politicians, intellectuals and artists, as well as exhibitions and film screenings. A chain of KP clubs has been in operation since 2007; these are political debate centers in over a dozen Polish cities.

05.09.2008 PIĄTEK //

19.00-21.00 / *C.D.N.* i *Master&Monster* / wernisaż
(wystawy czynne pon-pt 14.00-20.00, sob-nd 12.00-19.00 do 28 września)
/ Piotrkowska 293/295 / [wstęp wolny]

21.00-do rana / OnAir / 19 Wiosen, Messer Chups, Candie Hank, Felix Kubin, Kap Bambino /
Klub Jazzga, ul. Piotrkowska 17 – podwórko / [10 zł]

06.09.2008 SOBOTA //

16.00-17.00 / inauguracja festiwalu / wykład Martina Pollacka / Toya Studios, ul Łąkowa 29 / [wstęp wolny] / ♿

18.00-20.50 / *Ojcowie* / Schauspielhaus Zürich / reż. Alvis Hermanis /
po spektaklu spotkanie z twórcami **/** Toya Studios, ul Łąkowa 29 / [25/40 zł] / ♿

22.30-24.00 / Exploding Star Orchestra z Billem Dixonem /
Toya Studios, ul Łąkowa 29 **/** [25/40 zł] / ♿

07.09.2008 NIEDZIELA //

12.00-13.30 / promocja „Słowa Żydowskiego" / spotkanie z Piotrem Pilukiem i Michałem Sobelmanem / Empik Manufaktura Mega, ul. Karskiego 5 / [wstęp wolny] / ♿

15.00-19.00 / *Tadeusz Kantor – „Umarła klasa"* / wystawa / Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] / ♿

15.00-18.00 / Małgorzata Dziewulska: *Synowie, Ojcowie, Umarli w teatrze Tadeusza Kantora* / wykład *Nigdy tu już nie powrócę* / Teatr Cricot 2 / projekcja zapisu spektaklu / Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] / ♿

18.00-19.30 / *Projekcja v13* / Pracownia Multimediów ASP w Łodzi / projekt kuratorski Konrada Kuzyszyna / Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [wstęp wolny]

19.30-21.00 / *Nowe energie wideo* / projekt kuratorski Józefa Robakowskiego / po projekcjach spotkanie z Józefem Robakowskim / Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [wstęp wolny]

21.00-22.00 / Kwartludium i Sebastian Meissner *Oh, Father Tell Me…*/
dawna Elektrownia Zakładów Karola Scheiblera, ul. Tymienieckiego 3/7 / [20/30 zł]

18.00-20.50 / *Ojcowie* / Schauspielhaus Zürich / reż. Alvis Hermanis /
Toya Studios, ul. Łąkowa 29 / [25/40 zł] / ♿

08.09.2008 PONIEDZIAŁEK //

12.00-15.00 / *Tadeusz Kantor – „Umarła klasa"* / wystawa oraz projekcje filmowe /
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [wstęp wolny] / ♿

16.00-19.00 / Anna R. Burzyńska: *Przeciw nicości. Tadeusz Kantor i Luk Perceval* / wykład *Umarła klasa* / Teatr Cricot 2 / projekcja zapisu spektaklu /
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] / ♿

17.00-18.30 / spacer szlakiem łódzkich sierocińców / prowadzenie: Joanna Podolska /
spotkanie przed siedzibą Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, Plac Wolności 5 / [wstęp wolny] / ♿

17.00-18.00 / spotkanie z Martinem Pollackiem / promocja książek autora /
Empik Manufaktura Mega, ul. Karskiego 5 / [wstęp wolny] / ♿

18.00-20.30 / przegląd filmów Kiry Muratowej / *Syndrom asteniczny* /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [10/12 zł]

19.00-20.30 / *Korczak: polityka dziecińśtwa* / debata „Krytyki Politycznej" / udział biorą: Piotr Laskowski, Przemysław Sadura, Krystyna Starczewska, prowadzenie: Adam Ostolski /
ul. Wschodnia 45 / podwórko / [wstęp wolny] / ♿

21.00-22.45 / przegląd filmów Kiry Muratowej / *Trzy opowieści* /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [10/12 zł]

21.00-22.30 / *Wieczór sierot* / reż. Michał Borczuch / po spektaklu spotkanie z twórcami **/** dawne Towarzystwo Kredytowe Miejskie w Łodzi, ul. Pomorska 21 / [20/30 zł] / ♿

09.09.2008 WTOREK //

12.00-15.00 / *Tadeusz Kantor – „Wielopole, Wielopole"* / wystawa oraz projekcje filmowe cricotage'y / Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] / ♿

16.00-19.00 / Anna Halczak: *Cricotages Tadeusza Kantora* / wykład *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* / Teatr Cricot 2 / projekcja zapisu cricotage'u / *Maszyna miłości i śmierci* / projekcja zapisu cricotage'u / Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] / ♿

16.00-19.30 / Heiner Müller / sesja naukowa i dyskusja panelowa
20.00-21.30 / *Die Zeit ist aus den Fugen* / reż.Christoph Rüter / pokaz filmu dokumentalnego /
Teatr Nowy w Łodzi, Mała Sala, ul. Zachodnia 93 / [wstęp wolny] / ♿

18.00-20.00 / przegląd filmów Kiry Muratowej / *Tematy z Czechowa* /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [10/12 zł]

20.30-22.30 / przegląd filmów Kiry Muratowej / *Dwa w jednym* /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [10/12 zł]

21.00-22.30 / *Wieczór sierot* / reż. Michał Borczuch /
dawne Towarzystwo Kredytowe Miejskie w Łodzi, ul. Pomorska 21 / [20/30 zł]

22.00-01.00 / jam session z muzykami Exploding Star Orchestra /
Klub Jazzga, ul. Piotrkowska 17 / [wstęp wolny]

22.00-23.30 / *Nowe energie wideo* / projekt kuratorski Józefa Robakowskiego /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [wstęp wolny]

10.09.2008 ŚRODA //

12.00-15.00 / *Tadeusz Kantor – „Wielopole, Wielopole"* / wystawa oraz projekcje filmów dokumentalnych / Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] / ♿

16.00-19.00 / Zbigniew Osiński: *Pamięć tradycji: Tadeusz Kantor wobec Leona Schillera i Andrzeja Pronaszki. Formacja schillerowska w kulturze polskiej* / wykład
***Wielopole, Wielopole* / Teatr Cricot 2 / projekcja zapisu spektaklu /**
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] /

18.00-19.00 / promocja „Krytyki Politycznej" / spotkanie z Joanną Rajkowską /
Empik Manufaktura Mega, ul. Karskiego 5 / [wstęp wolny] / +

18.00-19.40 / przegląd filmów Aleksieja Germana / *Próba wierności* /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [10/12 zł]

20.00-21.40 / przegląd filmów Aleksieja Germana / *Dwadzieścia dni bez wojny* /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [10/12 zł]

20.00-21.00 / *HamletMaszyna* / Deutsches Theater Berlin / reż. Dimiter Gotscheff /
po spektaklu spotkanie z twórcami / Teatr Nowy w Łodzi, Duża Sala, ul. Więckowskiego 5 / [25/40 zł] /

21.00-22.30 / *Wieczór sierot* / reż. Michał Borczuch /
dawne Towarzystwo Kredytowe Miejskie w Łodzi, ul. Pomorska 21 / [20/30 zł]

21.00-22.00 / *Also Thus!* / Public Movement / Acco Dance Center /
Stary Rynek **/** [20/30 zł] /

22.00-01.00 / jam session z muzykami Exploding Star Orchestra /
Klub Jazzga, ul. Piotrkowska 17 / [wstęp wolny] /

24.00-06.00 / *Hamlet/Maszyna* / reż. Heiner Müller / pokaz rejestracji filmowej spektaklu (pokaz nocny ze śniadaniem) / Teatr Nowy w Łodzi, Mała Sala, ul. Zachodnia 93 / [wstęp wolny] /

11.09.2008 CZWARTEK //

12.00-15.00 / *Tadeusz Kantor – „Powrót Odysa"* / wystawa oraz projekcja filmów dokumentalnych / Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] /

16.00-19.00 / Katarzyna Osińska: *Wsiewołod Meyerhold – współtowarzysz podróży teatralnej Tadeusza Kantora* / wykład / *Dziś są moje urodziny* / Teatr Cricot 2 / projekcja zapisu spektaklu /
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] /

18.00-19.00 / koncert na Wschodniej / Hadag Nahash, Raphael Rogiński /
ulica Wschodnia 50 / podwórko / [wstęp wolny] /

18.00-20.40 / przegląd filmów Aleksieja Germana / *Mój przyjaciel Iwan Łapszyn* /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [10/12 zł] /

21.00-23.20 / przegląd filmów Aleksieja Germana / *Chrustaliow, samochód!* /
Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / [10/12 zł] /

21.00-22.00 / *Also Thus!* / Public Movement / Acco Dance Center / Stary Rynek **/** [20/30 zł] /

21.00-22.30 / *Wieczór sierot* / reż. Michał Borczuch /
dawne Towarzystwo Kredytowe Miejskie w Łodzi, ul. Pomorska 21 / [20/30 zł]

22.00-23.30 / *Tikkun* / Raphael Rogiński / Klub Jazzga, ul Piotrkowska 17 / [10zł]

12.09.2008 PIĄTEK //

12.00-15.00 / *Tadeusz Kantor – „Powrót Odysa"* / wystawa oraz projekcje filmów dokumentalnych / Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] /

16.00-19.00 / Anna Królica: *Powiększeni o przedmiot. O sposobie konstruowania postaci w praktyce teatralnej Schlemmera i Kantora* / wykład
***Niech sczezną artyści* / Teatr Cricot 2 / projekcja zapisu spektaklu /** Miejska Galeria Sztuki w Łodzi „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / [wstęp wolny] /

17.00-18.00 / Public Movement / Acco Dance Center / spotkanie z twórcami / Galeria Bałucka, Stary Rynek 2 / [wstęp wolny] /

19.00-20.30 / Akcja w przestrzeni miasta / Joanna Rajkowska / [wstęp wolny] /

20.00-23.00 / *Muzyka bez kompleksów* / Kapela Ze Wsi Warszawa, Zdob şi Zdub, Hadag Nahash / zakończenie festiwalu / Rynek Manufaktury, ul. Karskiego 5 / [wstęp wolny] /

23.30-01.00 / *Tikkun* / Raphael Rogiński / Klub Jazzga, ul. Piotrkowska 17 / [10 zł]

05.09.2008 FRIDAY //

7.00-9.00 p.m. / *C.D.N.* and *Master&Monster* / opening (exhibitions open Mo-Fr 2.00-8.00 p.m., Sa-Su 12.00-7.00 p.m. until September 28) / 293/295 Piotrkowska Street / [free admission]

9.00 p.m.-till morning / OnAir / 19 Wiosen, Messer Chups, Candie Hank, Felix Kubin, Kap Bambino / Jazzga Club, 17 Piotrkowska Street / courtyard / [10 zł]

06.09.2008 SATURDAY //

4.00-5.00 p.m. / festival inauguration / lecture by Martin Pollack / Toya Studios, 29 Łąkowa Street / [free admission] /

6.00-8.50 p.m. / *Fathers* / Schauspielhaus Zürich / direction: Alvis Hermanis / after the play meeting with the creators / Toya Studios, 29 Łąkowa Street / [25/40 zł] /

10.30-12.00 p.m. / Exploding Star Orchestra with Bill Dixon / Toya Studios, 29 Łąkowa Street / [25/40 zł] /

07.09.2008 SUNDAY //

12.00-1.30 p.m. / promotion for the latest issue of "Słowo Żydowskie" magazine / meeting with Piotr Piluk and Michał Sobelman / Empik Manufaktura Mega, 5 Karski Street / [free admission] /

3.00-7.00 p.m. / *Tadeusz Kantor – "The Dead Class"* / exhibition / City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

3.00-6.00 p.m. / Małgorzata Dziewulska: "*Sons, Fathers, and the Dead in the Theater of Tadeusz Kantor*" / lecture
***I'll Never Come Back This Way* / Cricot 2 Theater / screening of the filmed play /** City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

6.00-7.30 p.m. / *Screening v13* / The Academy of Fine Arts in Łódź Multimedia Workshop / curator: Konrad Kuzyszyn / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [free admission]

7.30-9.00 p.m. / *New Video Energy* / curator: Józef Robakowski / meeting with Józef Robakowski / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [free admission

9.00-10.00 p.m. / Kwartludium and Sebastian Meissner "*Oh, Father Tell Me...*" / former Karol Scheibler Power Station, 3/7 Tymieniecki Street / [20/30 zł]

6.00-8.50 p.m. / *Fathers* / Schauspielhaus Zürich / direction: Alvis Hermanis / Toya Studios, 29 Łąkowa Street / [25/40 zł] /

08.09.2008 MONDAY //

12.00-3.00 p.m. / *Tadeusz Kantor – "The Dead Class"* / exhibition and film screenings / City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

4.00-7.00 p.m. / Anna R. Burzyńska: *Against Nothing. Tadeusz Kantor and Luk Perceval* / lecture "*The Dead Class*" / Cricot 2 Theater / screening of the filmed play / City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

5.00-6.30 p.m. / a walk on the route of Łódź orphanages / leaded by Joanna Podolska / meeting in front of the festival headquarters at 5 Wolności Square / [free admission] /

5.00-6.00 p.m. / Martin Pollack book promotion / Empik Manufaktura Mega, 5 Karski Street / [free admission] /

6.00-8.30 p.m. / films by Kira Muratova / *Asthenic Syndrome* / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [10/12 zł] /

7.00-8.30 p.m. / *Korczak: the Politics of Childhood* / Panel: Piotr Laskowski, Przemysław Sadura, Krystyna Starczewska, Chair: Adam Ostolski / 45 Wschodnia Street / courtyard / [free admission] /

9.00-10.45 p.m. / films by Kira Muratova / *Three Tales* / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [10/12 zł]

9.00-10.30 p.m. / *The Orphans' Evening* / direction: Michał Borczuch / after the play meeting with the creators / former Łódź Municipal Credit Association, 21 Pomorska Street / [20/30 zł]

09.09.2008 TUESDAY //

12.00-3.00 p.m. / *Tadeusz Kantor – Wielopole, Wielopole* / exhibition and screenings of the filmed cricotages / City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park /[free admission] /

4.00-7.00 p.m. / Anna Halczak: *The Cricotages of Tadeusz Kantor* / lecture
***Where Are the Onetime Snows* / Cricot 2 Theater / screening of the filmed cricotage**
***The Machine of Love and Death* / screening of the filmed cricotage /** City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park **/** [free admission] /

4.00-7.30 p.m. / Heiner Müller / lectures and panel
8.00-9.30 p.m. / *Die Zeit ist aus den Fugen* [Time Is a Bone out of Joint]/ direction: Christoph Rüter / documentary film screening / Teatr Nowy in Łódź, Small Hall, 93 Zachodnia Street / [free admission] /

6.00-8.00 p.m. / films by Kira Muratova / *Themes from Chekhov* / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [10/12 zł]

8.30-10.30 p.m. / films by Kira Muratova / *Two in One* / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [10/12 zł]

9.00-10.30 p.m. / *The Orphans' Evening* / direction: Michał Borczuch / former Łódź Municipal Credit Association, 21 Pomorska Street / [20/30 zł]

10.00 p.m.-01.00 a.m. / jam session with the musicians of Exploding Star Orchestra / Jazzga, 17 Piotrkowska Street / [free admission]

10.00-11.30 p.m. / *New Video Energy* / curator: Józef Robakowski / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [free admission]

10.09.2008 WEDNESDAY //

12.00-3.00 p.m. / *Tadeusz Kantor – "Wielopole, Wielopole"* / exhibition and documentary film screenings / City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

4.00-7.00 p.m. / Zbigniew Osiński: *The Memory of Tradition: Tadeusz Kantor v. Leon Schiller and Andrzej Pronaszko. The Schiller Group in Polish Culture* / lecture
***Wielopole, Wielopole* / Cricot 2 Theater / screening of the filmed play /** City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

6.00-7.00 p.m. / promotion for the latest issue of "Krytyka Polityczna" magazine with Joanna Rajkowska / Empik Manufaktura Mega, 5 Karski Street / [free admission] /

6.00-7.40 p.m. / films by Aleksei German / *An Attempt at Fidelity* / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [10/12 zł]

8.00-9.40 p.m. / films by Aleksei German / *Twenty Days without War* / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [10/12 zł]

8.00-9.00 p.m. / *Hamletmachine* / Deutsches Theater Berlin / direction: Dimiter Gotscheff / after the play meeting with the creators **/** Teatr Nowy in Łódź, Large Hall, 5 Więckowski Street / [25/40 zł] /

9.00-10.30 p.m. / *The Orphans' Evening* / direction: Michał Borczuch / former Łódź Municipal Credit Association, 21 Pomorska Street / [20/30 zł]

9.00-10.00 p.m. / *Also Thus!* / Public Movement / Acco Dance Center / Old Market Square **/** [20/30 zł] /

10.00 p.m.-01.00 a.m. / jam session with the musicians of Exploding Star Orchestra / Jazzga, 17 Piotrkowska Street / [free admission]

12.00-6.00 a.m. / "*Hamlet/Machine*" / direction: Heiner Müller / night screening of the filmed play with breakfast / Teatr Nowy in Łódź, Small Hall, 5 Więckowskiego Street / [free admission] /

11.09.2008 THURSDAT //

12.00-3.00 p.m. / *Tadeusz Kantor – "The Return of Odysseus"* / exhibition and documentary film screenings / City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

4.00-7.00 p.m. / Katarzyna Osińska: *Vsevolod Meyerhold – A Companion on Tadeusz Kantor's Theatrical Journey* / lecture
***Today Is My Birthday* / Cricot 2 Theater / screening of the filmed play /** City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

6.00-7.00 p.m. / concert on Wschodnia Street / Hadag Nahash, Raphael Rogiński / 50 Wschodnia Street / courtyard / [free admission] /

6.00-8.40 p.m. / films by Aleksei German / *My Friend Ivan Lapshin* / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [10/12 zł]

9.00-11.20 p.m. / films by Aleksei German / *Khrustaliov, the Car!* / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street / [10/12 zł]

9.00-10.00 p.m. / *Also Thus!* / Public Movement / Acco Dance Center / Old Market Square / [20/30 zł] /

9.00-10.30 p.m. / *The Orphans' Evening* / direction: Michał Borczuch / former Łódź Municipal Credit Association, 21 Pomorska Street / [20/30 zł]

10.00-11.30 p.m. / *Tikkun* / Raphael Rogiński / Jazzga, 17 Piotrkowska Street / courtyard **/** [10 zł]

12.09.2008 FRIDAY //

12.00-3.00 p.m. / *Tadeusz Kantor – "The Return of Odysseus"* / exhibition and documentary film screenings / City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

4.00-7.00 p.m. / Anna Królica: *Enlarged by the Object. On the Methods of Constructing Figures in the Theatrical Practices of Schlemmer and Kantor* / lecture / *Let the Artists Die* / Cricot 2 Theater / screening of the filmed play / City Art Gallery in Łódź – Center for the Propagation of Art, H. Sienkiewicz Park / [free admission] /

5.00-6.00 p.m. / Public Movement / Acco Dance Center / meeting with the creators / Bałucka Gallery, 2 Old Market Square /

7.00-8.30 p.m. / project in public space / Joanna Rajkowska / [free admission] /

08.00-11.00 p.m. / *Music without Complexes* / The Warsaw Village Band, Zdob şi Zdub, Hadag Nahash / open-air concert / Closing of the Festival /
Manufaktura Market Square, 5 Karski Street / [free admission] /

11.30 p.m.-01.00 a.m. / *Tikkun* / Raphael Rogiński /
Jazzga, 17 Piotrkowska Street / courtyard **/** [10 zł]

Mapa/Map

biuro festiwalu, Plac Wolności 5 / the festival headquarters, 5 Wolności Square 1

Kamienica, ul. Piotrkowska 293/295 / Townhouse, 293/295 Piotrkowska Street 2

Klub Jazzga, ul. Piotrkowska 17 / Jazzga Club, 17 Piotrkowska Street 3

Toya Studios, ul. Łąkowa 29 / Toya Studios, 29 Łąkowa Street 4

Empik Manufaktura Mega, ul. Karskiego 5 / Empik Manufaktura Mega, 5 Karski Street 5

Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, „Ośrodek Propagandy Sztuki", Park im. H. Sienkiewicza / City Art Gallery in Łódź – "Center for the Propagation of Art", H. Sienkiewicz Park 6

Kino Charlie, ul. Piotrkowska 203/205 / Charlie Movie Theater, 203/205 Piotrkowska Street 7

Dawna Elektrownia Zakładów Karola Scheiblera, ul. Tymienieckiego 3/7 / Former Karol Scheibler Power Station, 3/7 Tymieniecki Street 8

podwórko, ul. Wschodnia 45 / courtyard, 45 Wschodnia Street 9

podwórko, ul. Wschodnia 50 / courtyard, 50 Wschodnia Street 10

Dawne Towarzystwo Kredytowe Miejskie w Łodzi, ul. Pomorska 21 / Former Łódź Municipal Credit Association, 21 Pomorska Street 11

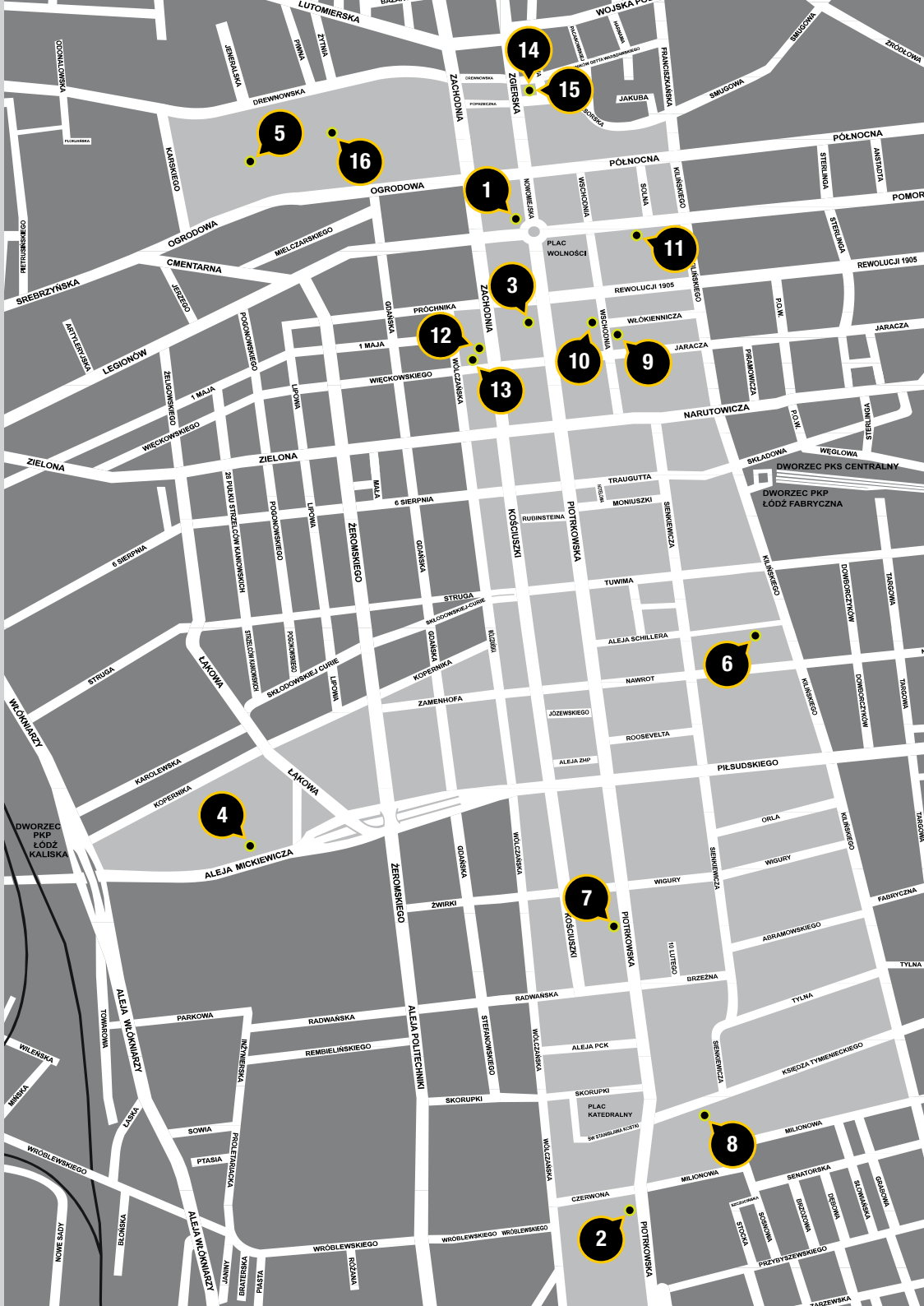
Teatr Nowy w Łodzi, Mała Sala, ul. Zachodnia 93 / Teatr Nowy in Łódź, Small Hall, 93 Zachodnia Street 12

Teatr Nowy w Łodzi, Duża Sala, ul. Więckowskiego 5 / Teatr Nowy in Łódź, Large Hall, 5 Więckowski Street 13

Stary Rynek / Old Market Square 14

Galeria Bałucka, Stary Rynek 2 / Bałucka Gallery, 2 Old Market Square 15

Rynek Manufaktury, ul. Karskiego 5 / Manufaktura Market Square, 5 Karski Street 16



ORGANIZATORZY

Fundacja Festiwal Dialogu Czterech Kultur

miasto DIALOGU

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW

URZĄD MIASTA ŁODZI

MKiDN Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Marszałek Województwa Łódzkiego

WSPÓŁORGANIZATOR

NARODOWE CENTRUM KULTURY

SPONSORZY

Plus RAZEM LEPIEJ

Dalkia Łódź

PATRONI MEDIALNI

gazeta WYBORCZA.PL

TVP TELEWIZJA POLSKA

STRÖER out of home media

empik

POLSKIE RADIO

Gazeta.pl

didaskalia gazeta teatralna

słowo żydowskie

arteon magazyn o sztuce

OBIEG

polski portal teatralny e-teatr.pl

042 magazine

ZAK 88.8

slajd

inyourpocket.com ESSENTIAL CITY GUIDES

PARTNERZY

Muzeum Sztuki w Łodzi www.msl.org.pl

manufaktura

SKANSKA

Auswärtiges Amt

GOETHE-INSTITUT

FUNDACJA WSPÓŁPRACY POLSKO-NIEMIECKIEJ STIFTUNG FÜR DEUTSCH-POLNISCHE ZUSAMMENARBEIT

szwajcarska fundacja dla kultury prohelvetia

cricoteka Instytucja Kultury Województwa Małopolskiego

Województwo Małopolskie

Miejska Galeria Sztuki

Universitas Lodziensis

krytyka polityczna

Białe Gawrony Fundacja na rzecz Kultury Żywej

Je suis Charlie

FABRYKA PRODUCTIONS

fundacja pauza

PARTNERZY ORGANIZACYJNI

Teatr Nowy Łódź

ORBIS HOTELS GRAND ŁÓDŹ

WYTWÓRNIA

IKEA SA

IKER

JAZZ GA

PROGRAMY KULTURALNE

Europejski Rok Dialogu Międzykulturowego 2008

ŁÓDŹ EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE 2016 the best candidate

WSPÓŁPRACA

Hakobo

FUFUFU.PL design & multimedia

imagomedia

Katalog / Catalogue

++++++++++++++++++++++++++++++++

Michał Borczuch
Iga Gańczarczyk
Aleksandra Knychalska
Konrad Kuzyszyn
Jolanta Kunowska
Małgorzata Leyko
Małgorzata Ludwisiak
Zygmunt Machwitz
Grzegorz Niziołek
Joanna Podolska
Józef Robakowski
Magdalena Ujma
Jacek Skolimowski
Michał Sutowski
Tadeusz Szczepański
„Białe Gawrony"
Wydawnictwo Panga Pank
autorzy tekstów / authors

Soren Gauger oraz Robert Gałązka
tłumaczenie tekstów na język angielski / english translation

Robin Gill
korekta tekstów angielskich / English text proofreading

Iga Gańczarczyk
koncepcja i redakcja katalogu / concept and editing

Marta Michalak, Grzegorz Niziołek
współpraca / collaboration

Hakobo.art.pl
opracowanie graficzne / graphic layout

© Festiwal Dialogu Czterech Kultur, Łódź 2008
