

# w i a d o m o ś c i   w y d z i a ł o w e

w y d z i a ł SZKOŁA NAUK HUMANISTYCZNYCH I SPOŁECZNYCH  
artystyczny INSTYTUT SZTUKI I KULTURY PLASTYCZNEJ



**GALERIA grafiki Biblioteki**  
Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej

## i m y, c i a ł a

Czy ostatnią wystawę Müllera - tę ze stycznia 2001 roku, w poznańskim ZAMKU - oglądałem? Czy w niej uczestniczyłem? A może: odczuwałem? Zarysowałem w sobie, doświadczałem? Co wypowiada język, co podpowiadają słowa? Otóż oglądałem, ale i odczuwałem. Trudno wskazać wyłącznie jeden czynny składnik ekspozycji oraz tylko jeden organ jej odbioru (np. wzrokowy), jeśli stanowiła ona synergię, współdziałanie celowe.

Wystawa była rozwinięciem prac Müllera nad fotografem osnutym wokół ciała, i nowym, co znaczy też u Wojtki: po-nowionym, postawieniem sprawy percepcji. Kierowała wysiłek twórcy ku artyzmowi inscenizującemu doznania. Reakcja na ciało urzeczywistnia nas jako podmioty doznające, postrzeganie ciała Innego jest postrzeganiem „kooperatywnym”: ma silny związek z nami. A zatem sztuka nie zostawia na uboczu kwestii władz poznawczych, ośrodka zmysłowego, świadomości. Przeciwnie.

„Trzy wielkie rzeki zraszają iskrzące się równiny tego rozplamionego Świata: pierwsza, najszerza, zowie się Pamięcią; druga węższa, ale głębsza - Wyobraźnią; a trzecia, mniejsza niż dwie tamte - Rozumem. (...) A że trzy te rzeki płyną zawsze obok siebie, bądź korytem, bądź odnogami, tam - gdzie silną jest Pamięć - zanika Wyobraźnia, a Wyobraźnia wzbiera, w miarę jak ubywa Pamięci. Niedaleko nich płynie z powolnością niewiarygodną rzeka Rozumu; koryto ma głębokie, wilgotność jej wydaje się zimną; a gdy zosić ją cokolwiek, nie zwilża, lecz wysusza” (przeł. J. Rogoziński).

Cyrano de Bergerac we fragmencie Państw i Cesarstw Słońca, należących do narracji fantastyczno-filozoficznej Tamten świat L'autre monde, 1657 przedstawił solarny początek (przyczynę) tych rzeczy, bez których ludzie nie mogliby nie tylko żyć, ale w ogóle się narodzić. W tajemniczej dolinie leży Jezioro Snu, wpływa do niego likwor pięciu krynic: strumienie Wzroku, Stuchu, Powonienia, Smaku, Dotyku. Nimfa Pokoju wita gości, usypia, i znów - wypływając - likwor dzieli się na pięć strumieni zmierzających ku trzem rzekom. Oto mechanizm nasiąkania istot podstawowymi własnościami Pamięci, Wyobraźni, Rozumu, Snu, a za ich pośrednictwem kształtowania zmysłów - budzenia wrażliwości.

Przedsięwzięcie „fotomelopei” we wspomnianych pracach Wojciecha Müllera z towarzyszeniem muzyki Jana Grzywacza, nasuwa pytania właśnie o przebudzenie zmysłów, o «oddźwięk», wrażliwość, reminiscencje. Prace te są oryginalnym, satysfakcjonującym wkładem do wielowiekowych, mających różne przejawy teorii i praktyki zbliżania środków ekspresji, sztuk, przemyśleń o naturze procesów czuciowych, nasuwania skojarzeń. Także tych abstrakcyjnych, „idealizujących”, wykładających książkowo sprawę. Także tych konkretnych, dziejących się w obrębie ogromnego imaginarium, gdzie trwają obrazy i coś c o ś przypomina, bo krążą po orbitach zależnych tyleż od tradycji, co od Pamięci, Wyobraźni, Rozumu, Snu i pięciu strumieni. Dobrze. Ale o czym te prace są?

Wejście do sali daje sposobność wyboru - mogą ruszyć

w lewo, w prawo, przed siebie. Nie wiadomo jeszcze, czy ten stan będzie miał jakieś znaczenie. A jednak początek jest ważny. Zwłaszcza, kiedy jest zaskoczeniem. Może to perypetia, może intryga. Jeśli przestanę, to będzie jedno i drugie. U wejścia, drzwi, bramy przystanąć, nim się ruszy. Wiedzieć dlaczego; jest ciemno, oczy muszą się przyzwyczaić, niech przyzwyczajają się w zaskoczeniu u wejścia, teraz już na obramowaniu przestrzeni. Sala jest kwadratem, ciała w kimonach czerni dobywają ze ścian - kulis bocznych, przestrzeń naciągnięta jest na ramy. Lecz ciała, delikatnie wywołane światłem, wciąż jeszcze bardziej cielistości, niż ciała, czuwają gotowe do obnażeń. Oczy wcale nie muszą się przyzwyczaić. Mogą, nie muszą. To nie kwestia optyki, ale n a s t r o j u. Nastrój jest zaskoczeniem początku przeobrażonym w przystąpienie. Kwadrat, mrok, połyski ciała, zatrzymanie się, p o s ł u c h a n i e chwili pierwszej. Nastrój przez cichą ramę i jej głośny strop - dźwięk. Nastrój przez muzykę dotykającą obrazów, uwikłany w ciała, także: niesiony przez ciała. I t e g o jeszcze nie wiadomo, że ciała. Bo nastrój i muzyka są związane; w językach europejskich: Stimmung - to 'nastrój, odźwięk, klimat', także milieu, ambiancy sugerują 'atmosferę, harmonię, całościowość'.

Nastrój jest czymś nieuchwytnym, ale odczuwalnym, jest jednością. Na przykład jednością (koordynacją) tonów: dźwięków i odcieni, charakterem tonacji. Przeniknięci nastrójem, objęci sztuką opuszczamy obramowanie.

Fotogramy rozmieszczone wzdłuż kulis zawierają podstawowy, nuklearny motyw sztuki Müllera: ciało kobiety. W przedstawieniach chyba nigdy nie pojawia się w funkcjach dekoracyjnych, chyba że jako swoiste „upiększanie”, znacznie częściej podlega u Müllera wielorakiej estetyzacji. Przede wszystkim zaś ciało - motyw jest dla artysty energią, powtarzalnym w cyklach dzieł graficznych, fotograficznych, diapozytywowych napięciem działania. Inaczej mówiąc, ciało jest w świecie plastycznym Müllera załącznikiem i owocem jednocześnie. Sensem.

Nie chcę opowiadać o nagości, którą posługuję się artysta (choć o ciele coś jeszcze trzeba będzie dodać). Powleka ona miękkość i brzegowość, naznacza bryły, upomina, że nie o kadłuby, pałuby czy manekiny w tym miejscu chodzi, ale o a n t r o p o f o r m y. Materia posiada tutaj - by tak rzec - ręce i nogi, często bardzo udatne ręce, Müllera frapuje niewyczerpana morfologia postaci, lecz nie rodzi „istot amorfnych”, „jakieś pseudowegetacji i pseudofauny, rezultatów fantastycznej fermentacji materii” (powiedziałby Schulzowski Ojciec). Wciąż nie myślę o ciele samym, raczej o tym, czym staje się jako zjawisko świetlne w chwilach kontaktu - aktywizuje spojrzenia, jest przez wiele spojrzeń aktywizowane. Światło za światło. I znów chwila półcienia, pomiędzy fotogramami. Sądziłby kto, że to już nie poszczególne epizody, dokonania, utwory, ale klatki filmu! Czuje się coraz bardziej całość, integralność realizacji: jest galeria obrazów, są okna ZAMKU (sekwencja klatek), będzie też prawdziwa scena, którą Müller wykorzysta (Müller przestrzenie wybiera starannie, nie poddaje się im, dostosowuje, konkretnie przerabia, przetwarza, wygrzywa). Scena będzie

oznaczać wypad w głąb, zmianę skali uwagi; tańczące sylwetki Müllera uczestniczą w mimodramie, ekspozycja jest pokazem. Ciała mogą tańczyć, bo wirują na kliszach, odbijają się, nakładają, łączą: są poruszone. Muzyka im służy.

Muzyka Grzywacza pożytkuje harmonijnie inspiracje etniczne oraz elektroniczne, buduje długie płaszczyzny charakteryzujące się przepływem, trwaniem, obecnością. Chce naprawdę towarzyszyć - wywołując nastrój, oczyszczając emocje, pomagając koncentracji - choć przecież niesie swoje dramaty. Są nimi niespodzianki wirtualnych spotkań, nie wiadomo kiedy i gdzie, na jakim obrazie (w części obrazu zetknął się dźwięk, ciało oraz spojrzenie). Tak rodzi się wokół ciał artystyczna i organiczna „fotomelo-peja” (melos - 'pieśń', 'członek ciała').

My również w czymś uczestniczymy, bowiem nasze oko reprezentuje „ja” (wydobytą) widza, kiedy ruszamy przed siebie rusza „film” ścian, gdy zatrzymujemy się, ulega powtórzeniu praca kamery (obiektywu), która zarejestrowała twór. Możemy także zawrócić, by ustalić, co ma najbliższy związek z nami, możemy przecinać kwadrat

do poukładania), 3) człowiekiem (jaki to człowiek? co ciało wyjawia z osoby, co dla ciała jest zakryte?), 4) dźwiękiem (ciałom dać głos, istnieje muzyka ciała, ciała śpiewają poruszone), 5) bramą (prześciem, pasażem, marzeniem o tamtej stronie, ruchem, łukiem żeber), 6) kamieniem filozoficznym (figurą projekcji, algorytmem przeobrażenia, tajemnicą własnych granic artystycznych). Bywa również hybrydą, rośliną, lustrem, widmem.

Sztuka Wojciecha Müllera zakłada totalne wciągnięcie, nasuwa myśli o Gesamtkunstwerk, połączeniu tworzyw, jest sztuką sił. Komponuje odległości między poszczególnym dziełem a Wystawą, energią a synergią, Wystawą, gdzie - mówiąc Celanem - do czegoś „przyszywa (ten głos) tę i tamtą stronę (...)”. Głos udzielony muzyce przez nastrój sali i nastrój naszego wnętrza, tony i muzykę naszego ciała (musica humana powstająca w organizmie, jak niegdyś utrzymywano) zszywa nas z ciałami na obrazach. Poprzez rytm i ruch zszywa ciała z obrazami, i - i c o - dalej?

Co jest tamtą stroną, tamtym światem? Pragnąłbym, żeby sylwetki w Wojtka pracach cierpliwie czynione dowiedziały



wynajdując bądź narzucając kierunki, szukając nowych, s w o i c h dróg oglądu oraz doznania. Możemy - co Wojtka pewnie by ucieszyło - budować różne historie. Jego sztuka na to p o z w a l a; tak jest pojemna, tak ciekawa, tak urządzona: akceptuje więź z Drugim. I chyba stawia mu wymagania, w taki sposób, że ktoś będzie zawsze Müllerowi bliższy - doznanie, o które chodzi, to odpowiedź: syntezy odczucia.

Prace Müllera pozwalają skądinąd na odkrycia prywatne, lubienie, neutralność, niewagę, ciche radości (amarcord, pamiętam wierzbę pochylonych pleców).

Ciało jest zawsze w centrum; podwojone, zwiokrotnione, jest tym bardziej środkiem. Czym jest ciało u Müllera? Myślę, że: 1) ciałem (kobietą, nagością, skórą, powierzchnią bieli, światłem), 2) kalejdoskopem (zbiorem członów, bryl

się o tym pierwsze. Chciałbym, żeby sztuka, której tak się poświęca, o ż y w i ł a się jeszcze bardziej, zapachniała; gdy w 1566 roku we florenckim intermezzo wkraczała Wenus, salę wypełniała słodka, wytworna woń.

Tymczasem linie papilarne sztuki Müllera wyznacza wielka dynamika procesu twórczego: dzieł i dzieł-Wystawy. Pomyślałem, że gdyby poznańską salę puścić w ruch, powstałaby sekwencja kadrów, rolka filmu. Ożywienie. Müller przeszedł od kreacji miejsca, gdzie kształtuje się, składa i przechowuje obrazy, do przestrzeni, gdzie wyzwala się zdolność odczuwania oraz gdzie czucie pomieszkuje. Imaginarium stało się zatem SENSORIUM.

I my, ciała, piszemy krótko naszą historię. Müller do niej zagląda, utrwała ją i o d d a j e - bogatszą.

*Dariusz Cezary Maleszyński*



## GALERIA grafiki Biblioteki Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej

### Pokaz i spotkanie z Andrzejem Gieragą

W piątek 25 kwietnia 2003 roku o godz. 11.00 odbędzie się pokaz grafiki oraz spotkanie z autorem. Pokaz obejmować będzie grafiki z cyklu „Małe formy od połowy lat 80 do 90”, a wykład pt. „Światło i kolor” zakończy spotkanie.

Janina Wallis

## P R Z E D S T A W I A M Y PRACOWNIĘ INTERMEDIÓW INSTYTUTU SZTUKI I KULTURY PLASTYCZNEJ

Przedstawiamy dziś Pracownię Intermediów. Prawdopodobnie zniknie ona ze struktury Instytutu w związku z sugestią komisji senackiej, jako że przedmiotu nie ma w minimach programowych. A szkoda, bo minima to jednak minimum.

### Intermedia

Termin *intermedium*, tak dobrze nadający się do określenia dzieł sztuki współczesnej, ma już prawie dwieście lat, pochodzi bowiem z pism Samuela Taylora Coleridge'a opublikowanych w 1812 roku. Dla samego Coleridge'a, romantycznego poety, krytyka i filozofa angielskiego, oznaczał on metodę urzeczywistnienia dzieła za pomocą języka różnych środków wyrazu.

Według Dicka Higginsa, zmarłego kilka lat temu wszechstronnego artysty, krytyka i pisarza amerykańskiego, współtwórcy ruchu Fluxus, termin *intermedia* znakomicie nadawał się do określenia utworów sztuki, które „pojęciowo mieszczą się w obszarze między środkami wyrazu już znanymi.”

Na gruncie sztuk wizualnych prekursorami intermediów byli artyści z początków wieku: futuryści, dadaści i surrealiści. Twórcą na wskroś intermedialnym, stosującym bardzo różne, zależne od potrzeb i najczęściej niekonwencjonalne środki, był ojciec sztuki nowoczesnej – Marcel Duchamp. Urszula Czartoryska, o wczesnych utworach Duchampa mówi, że „podobnie jak *Święto wiosny* Strawieńskiego, czy późniejszy *Antrakt* Claire'a, fotomontażowe ilustracje Aleksandra Rodczeki do *Wiosny* Majakowskiego, *Trzej żołnierze* Dos Passosa i poematy Eliota, są wynikiem zmęczenia integralności dzieła, wprowadzenia nowej jego budowy, opartej na łączeniu różnych poetyk w jednym utworze.”

Esej Higginsa o intermediach z 1965 roku, rozpoczyna się znanym zdaniem: „Wydaje się że większość tworzonych obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu”. Bożena Kowalska zaś, w roku 1985 stwierdziła, że „nowego przesłania nie można komunikować starymi środkami przekazu. Użycie bowiem eksploatowanych już mediów do nowego przesłania prowadzi do nieporozumień między artystą a odbiorcą. Ten ostatni, spotykając się ze starym, znanym już sobie medium, automatycznie szuka w nim znaczeń, z jakimi dzięki niemu już się kiedyś spotkał. Dlatego artysta [...] kierowany wolą przekazania swego przesłania i świadomy jego oryginalności, zmuszony jest szukać dla niego również oryginalnego, nowego medium.”

Dzisiaj, w roku 2003, oba te stwierdzenia są już mocno zdezaktualizowane. Współcześni artyści, zwłaszcza młodzi, realizują swe idee nie bacząc na to, czy łączą nowe środki wyrazu ani nawet na to, czy stosowane środki są ogólne, nowe i oryginalne: chodzi o to, by dzieło się spełniło. Wszelkie środki są możliwe i równouprawnione, pozostaje jednak rzecz najważniejsza: ich właściwy dobór. „Sztuka dziś – powiada Alicja Kępińska – nie poszukuje już nowych mediów, chętnie sięga po stare i wypróbowane techniki,

czyniąc to bez emfazy i bynajmniej nie w chęci ponownego ich wylansowania. Sięga po prostu po wszystko, co jest możliwe do użycia w procesie tworzenia znaczeń, a wybór zależy od tego, co pragnie się wypowiedzieć w danym dziele lub zespole działań”.

O wybitnych artystach wizualnych coraz rzadziej mówi się *malarz, rzeźbiarz, czy grafik*. Używa się dziś raczej określeń typu *artysta intermedialny, artysta multimedialny*, albo po prostu – *artysta*, bez określania specjalności. Z jednej strony mamy dziś doskonale dzieła sztuki, których przynależność do żadnego z gatunków nie jest jasna, z drugiej zaś – twory klasyfikacyjnie oczywiste, w których dużo jest techniki, ale sztuki nie ma wcale. *Intermedia* zakładają prymat działania dzieła nad kwestią jego klasyfikowalności. Ostatecznie zawsze liczy się jakość i siła dzieła, a nie to, jaką specjalność ono reprezentuje.

Podziały sztuki według technik dawno już przestały funkcjonować, bo tak zwane „dyscypliny plastyczne” utraciły zupełnie swą pierwotną wyrazistość, a ich granice przesunęły się i ostatecznie rozmyły tak dalece, że klasyfikowanie współcześnie powstających dzieł sztuki pod względem formalnym przestało mieć sens. Idea rozdziału różnych środków wyrazu pojawiła się w Renesansie i odtąd zadomowiła się na dobre w ludzkich umysłach. Dziś, jej siedliskami pozostają nadal, ze zrozumiałych względów, enklawy muzeów, archiwów i szkół artystycznych. W żywym świecie kultury, na co dzień, mówi się jednak raczej o jakimś „ogóle sztuki” i wyraźnie bez ambicji precyzowania tego, z natury swej przecież nieprecyzyjnego, bo ogromnie na szczęście pojemnego i elastycznego, pojęcia. Jacques Barzun już w 1974 roku pisał, że „człowiek może czuć się tylko posiadaczem całości sztuki, a nie jakiegoś wydzielonego jej poziomu czy części; a całość tę wchłania się raczej przez osmozę niż pracę intelektu”.

Wprowadzenie terminu *intermedia* w latach 60-tych miało ogromne znaczenie z dwóch powodów: po pierwsze – pozwalało uznać za twory sztuki takie dzieła, które nie pasując do sztywnych kategorii dyscyplin artystycznych, pozostawały na marginesie odbioru zarówno krytyków, jak i widzów. Termin *intermedia*, unieważniając potrzebę stosowania klasyfikacji gatunkowej, ułatwia widzowi znalezienie właściwego podejścia do dzieła, jego rozpoznania i – dzięki temu – umożliwiała niezakłóconą, bezpośrednią percepcję, po drugie – termin *intermedia* ważny jest dla samych artystów, podpowiada on bowiem kwestię kluczową dla sztuki współczesnej: świadomość właściwego doboru środków. Świadomość istnienia wielu możliwości realizacyjnych, ich dostępność i dowolność zestawiania, nakazuje zwrócić uwagę na to, by do zrealizowania idei artystycznej

dobrac, wykorzystać, a w razie potrzeby - nawet stworzyć najbardziej odpowiednie środki. W tym tkwi, w moim przekonaniu, najgłębszy (dla artysty) sens terminu *intermedium*. Wskazuje on bowiem na ten obszar wyobraźni twórczej, w którym porusza się idea dzieła zanim jeszcze pojawi

się szczegółowa wizja środków i formy, bo te, być może, dopiero trzeba będzie znaleźć. Dzieło czasami samo podpowiada środki, ale musimy wsłuchiwać się uważnie, bo być może chodzi o środki, jakich jeszcze nie znamy.

## P R A C O W N I A

Głównym celem Pracowni, obok stymulowania indywidualnych zdolności twórczych, jest rozwijanie **umiejętności realizowania idei artystycznych za pomocą różnych tradycyjnych, nowoczesnych i niekonwencjonalnych technik, środków, mediów i ich połączeń**. Istotą intermedium jest właściwy dobór środków realizacyjnych tak, by dzieło mogło się zrealizować zgodnie ze swą wewnętrzną strukturą i logiką.

W ramach cotygodniowych zajęć, studenci poznają teoretyczne i praktyczne możliwości budowania dzieł o bardzo zróżnicowanej strukturze - od prostych układów jednoelementowych po wieloelementowe złożone struktury przestrzenne.

W Pracowni Intermedium studenci realizują prace semestralne i dyplomowe, stosując i łącząc możliwości środków takich jak: rysunek, malarstwo, fotografia, grafika, dźwięk, tekst, światło, przestrzeń, projekcje diapozytywów, zapisy i projekcje video, obiekt przestrzenny, instalacja (struktura przestrzenna), zdarzenie efemeryczne, performance, program komputerowy (realizacje interaktywne), environment i projekty specjalne. Program pracowni Intermedium umożliwia studentom teoretyczne i praktyczne zapoznanie się z bogactwem języka sztuki współczesnej, jej najnowszymi możliwościami kreatywnymi i komunikacyjnymi.

Obligatoryjny kurs w Pracowni Intermedium obejmuje

oba semestry III roku. Po ich ukończeniu student może kontynuować naukę w Pracowni Intermedium i rozwijać indywidualne zainteresowania twórcze w ramach Pracowni Wolnego Wyboru (rok IV i V). Praca dyplomowa może mieć formę wystawy różnych, niezależnych od siebie prac, ale może też być realizacją całościową, np. strukturą przestrzenną, pokazem, spektaklem multimedialnym lub innym projektem artystycznym.

Program Pracowni Intermedium wyłonił się w strukturze Instytutu Sztuki w latach 1992-95, w wyniku planu budowania wszechstronnego i nowoczesnego kształcenia artystycznego. W okresie kolejnych siedmiu lat (1995-2002) w Pracowni Intermedium kształciło się około dwustu pięćdziesięciu studentów. Dwudziestu jeden spośród nich zrealizowało w niej swe prace dyplomowe. Najlepsze prace powstałe w Pracowni w latach 1997-99 prezentowane były w 1999 roku na wystawie *Suszarka Marcela* w trzech renomowanych galeriach sztuki współczesnej: w Galerii BWA w Jeleniej Górze, w BWA w Zielonej Górze i w Galerii Miejskiej we Wrocławiu. Wyróżniający się studenci Pracowni Intermedium zapraszani są do uczestnictwa w prezentacjach artystycznych w różnych krajowych ośrodkach artystycznych i instytucjach kultury.

Tomasz Sikorski



PAWEŁ PAŁKA, II ROK 1996  
„GOLDFINGER”  
akryl na papierze



MAGDALENA ŁAZAR, III ROK 1998  
bez tytułu  
videoperformance



MICHAŁ BUJNICKI, III ROK 1998  
bez tytułu  
performance



BARTŁOMEJ NIKLEWICZ, V ROK 1998  
„NIEDOKOŃCZENIE” (praca dyplomowa)  
transmisja video, kserokopia twarzy



KATARZYNA CIERPIAL, V ROK 1998  
„TO LUBIĘ” (praca dyplomowa)  
drewno, papier, fragmenty ballady  
Adama Mickiewicza



„SUSZARKA MARCELA”, 1998  
fragment wystawy studentów i absolwentów  
w Galerii BWA w Jeleniej Górze  
(na pierwszym planie  
„BUTELKI DO SUSZARKI” Ewy Pachoty)



AGATA KACZUBA  
AGNIESZKA MIĘTKIEWICZ III ROK 2002  
fragment Wystawy Końcoworocznej



ANNA BRZÓZKA, III ROK 2002  
„KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA”  
fragment Wystawy Końcoworocznej

## wydział artystyczny INSTYTUT KULTURY I SZTUKI MUZYCZNEJ

### Big-band Jazz Meeting

Z propozycją nawiązania współpracy naukowej i artystycznej zwrócił się do JM Rektora UZ prof. Michała Kisielewicza, kierownik Katedry Sztuki Muzycznej Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku - prof. Leszek Kułakowski. Idea współpracy między Katedrą Sztuki Muzycznej PAP a Instytutem Kultury i Sztuki Muzycznej naszego Uniwersytetu została poparta przez Prorektora ds. Rozwoju prof. Mariana Nowaka oraz Dziekana Wydziału Artystycznego prof. Andrzeja Tuchowskiego. Wzajemne kontakty naukowe i artystyczne zainauguruje wspólny koncert *Big-bandu PAP* pod dyktando Leszka Kułakowskiego i *Big-bandu UZ* pod kierownictwem Jerzego Szymaniuka. Koncert ten, pod nazwą „Big-band Jazz Meeting”, odbędzie się 7 maja br. o godz. 20.00 w klubie studenckim „Kotłownia”. Na ten sam dzień przewidziane jest oficjalne spotkanie kierownictwa Katedry Sztuki Muzycznej Pomorskiej Akademii Pedagogicznej z władzami Uniwersytetu Zielonogórskiego w celu podpisania stosownej umowy o wzajemnej współpracy.

*Big-Band Pomorskiej Akademii Pedagogicznej* powstał w Katedrze Sztuki Muzycznej w marcu 2002 r. z inicjatywą z założyciela i szefa orkiestry – prof. Leszka Kułakowskiego. Klasyczna obsada big-bandu (3 klarnety, 7 saksofonów, 5 trąbek, 2 gitary, fortepian, bass i perkusja) predystynuje do grania klasyki jazzu. W swoim repertuarze zespół posiada klasykę swingu (muzykę Counta Basie’go, Stana Ketona, Woody’ego Hermana, Glenna Millera, Duke’a Ellingtona) oraz utwory najwybitniejszych współczesnych aranżerów (Sammy’ego Nestico, Rogera Holmesa, Jerry’ego Nowaka, Petera Blaira, Marka Taylora, Neala Heftiego, Thada Jonesa). Autorami kompozycji i aranżacji dla orkiestry są również jej kierownik L. Kułakowski oraz pianista - Mariusz Bąk i basista Zdzisław Pawiłow. Doświadczona i precyzyjna sekcja rytmiczna ma wsparcie w perkusji Krzysztofa Kołosowskim. Na wyróżnienie zasługują soliści instrumentalni: saksofoniści - Szymon Lewandowski i Sławomir Tuskowski, trębacze - Robert Piotrowski, Grzegorz Łętkowski, Krzysztof Tomaszewski, gitarzyści - Mirosław Siepietowski i Tomasz Giczewski. Dodatkowym atutem *Big-Bandu* są utalentowani soliści-wokaliści: Agnieszka Zębała, Agnieszka Siepietowska,

Katarzyna Końska, z którymi *Big-Band* wykonuje m.in. przeboje zespołu „The Beatles”. Obecnie orkiestra pracuje nad programem pt. „Blues”, którego premiera planowana jest na maj 2003 r. W najbliższych miesiącach *Big-Band PAP* zaprezentuje się publiczności Zielonej Góry, Poznania i Gdyni.

Kierownik artystyczny *Big-Bandu PAP* - Leszek Kułakowski - należy do elity polskich artystów jazzowych, jest postacią niezwykle kreatywną i charyzmatyczną. Jest absolwentem Akademii Muzycznej w Gdańsku, w latach 1983-85 odbył studia kompozytorskie z zakresu muzyki współczesnej i jazzu w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Hamburgu u prof. Dietera Glavischnika. Współpracował on z wieloma czołowymi postaciami polskiego jazzu, brał udział w najważniejszych festiwalach jazzowych w kraju, w Niemczech, Holandii, Francji, Hiszpanii i w Stanach Zjednoczonych. Do Jego osiągnięć artystycznych należą: - I miejsce na Festiwalu *Jazz nad Odrą* we Wrocławiu z zespołem „Antiquitet” - I miejsce wraz z I nagrodą za kompozycję „Reinkarnacja” (1980); współpraca z eksperymentalnym Teatrem Instrumentalnym Ryszarda Gwalberta Miśka przy Teatrze Muzycznym w Gdyni (m.in. jako kompozytor muzyki do przedstawienia „Proces” wg F. Kafki (1981-83); II miejsce w *Konkursie Skrzyptków Jazzowych* im. Z. Seiferta w Szczecinie (1984); liczne europejskie tournée jako muzyk orkiestrowy z Hamburger Mozart Orchester w Hamburgu (1983-85); III nagroda za kompozycję „Ewencja” na Festiwalu *Jazz Jantar* w Gdańsku (1986); współpraca z zespołem „Sami Swoi” - koncerty na europejskich festiwalach jazzowych m. in. *Pori Jazz Festival* (1987-93); I edycja *Konkursu Kompozytorskiego im. Krzysztofa Komedy* i *Komeda Jazz Festival* w Słupsku, których pomysłodawcą i inspiratorem jest L. Kułakowski (1996); XI trasa koncertowa Leszek Kułakowski & Eddie Henderson „Baltic Wind” - feat. Ed Schuller: Poznań-Warszawa-Kraków-Tarnów-Gdańsk-Słupsk (2000); aranżacja muzyki filmowej Krzysztofa Komedy na wielką orkiestrę symfoniczną, wykonawcy: Tomasz Stańko i Filharmonia im. Artura Rubinsteina w Łodzi (2001). W swoim dorobku twórczym L. Kułakowski posiada szereg wydanych płyt CD: „Black & Blue” - Leszek Kułakowski Sekstet z udziałem wybitnych polskich jazzmenów, nagrana przez wytwórnię Polonia Records (1994); „Chopin & Other Songs” z udziałem Tria jazzo-



wego i Słupskiej Orkiestry Kameralnej (1995); „Interwały” z udziałem Z. Namysłowskiego (1996); „Leszek Kułakowski i Kaszubi” z udziałem kwartetu jazzowego, zespołu wokalnego *Swinging Singers* i zespołu ludowego *Modraki* z Parchowa (projekt nominowany przez „Jazzi Magazine” jako Płyta Roku 1997); „Katharsis” na Trio jazzowe i Kwartet Smyczkowy (płyta nominowana przez krytyków jazzowych do Płyty Roku 1999); „Eurofonia” na głos solowy, kwintet jazzowy i orkiestrę symfoniczną (2000), w ankiecie czytelników Jazz Top 2000 miesięcznika *Jazz Forum* płyta „Eurofonia” wybrana została Albumem Roku; „Baltic Wind” na jazz quintet

feat. Eddie Henderson – flugelhorn trąbka, Ed Schuller – kontrabas (2001); Leszek Kułakowski - „IN A CHAMBER MOOD” (2002).

Leszek Kułakowski jest obecnie profesorem P*AP* w Słupsku i kierownikiem tamtejszej Katedry Sztuki Muzycznej. Prowadzi także klasę kompozycji w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Został uhonorowany przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Aleksandra Kwaśniewskiego Złotym Krzyżem Zasługi (2002) oraz Nagrodą I stopnia Prezydenta Miasta Słupska w dziedzinie kultury (2002).

Barbara Literska

## I N S T Y T U T

### Białostocka Konferencja Naukowa

W dniach 25-26 marca odbyła się w Białymstoku ogólnopolska konferencja „Edukacja w procesie integracji europejskiej”. Patronat nad konferencją przejął Rektor Uniwersytetu w Białymstoku, prof. **Marek Gębczyński**, a organizatorami sesji był Instytut Historii Uniwersytetu oraz Wyższa Szkoła Administracji Publicznej w Białymstoku. Priorytet naukowy przyświecający zebranym stanowiła zmieniająca się świadomość edukacyjna oraz sam proces edukacji w nowej, jednoczącej się Europie. Obrady odbyły się w gmachu Wydziału Historyczno-Socjologicznego Uniwersytetu w Białymstoku przy placu Uniwersyteckim.

Konferencję otwarto sesją plenarną, podczas której głos zabrali prof. Jerzy Maternicki (Uniwersytet Rzeszowski) z prelekcją „Narodowy i europejski wymiar polskiej edukacji historycznej XIX i XX wieku”, prof. Barbara Jakubowska (Uniwersytet Warszawski) - „Europeizacja Tradycji - perspektywiczny model edukacji”, prof. Janusz Rulka (Akademia Bydgoska) - „Wspólne i specyficzne elementy krajów Europy Zachodniej i Środkowej. Ich edukacyjne konsekwencje”, prof. Jerzy Nikitorowicz (Uniwersytet w Białymstoku) - „Tożsamość międzykulturowa w przestrzeni wielokulturowej”, prof. Adam Suchoński (Uniwersytet Opolski) - „Dzieje Polski w podręcznikach szkolnych krajów Unii Europejskiej”, dr Piotr Drobnik (Urząd Komitetu Integracji Europejskiej) - „Studia europejskie w Polsce i za granicą” oraz dr Adrian Konopka (Politechnika Białostocka) - „Wykorzystanie funduszy pomocowych w województwie podlaskim i w Białymstoku”. Z wystąpieniem w tej części pojawiła się również prof. Maria Kujawska (UAM) - „Szkolna Klio po reformie: w służbie Europy czy dla Europy?”. Prelegenci wskazali głównie na współzależność szkolnictwa europejskiego oraz na potrzebę dokonywania badań porównawczych w tym zakresie. Dużą wagę przywiązano również do stanu wiedzy mieszkańców Unii Europejskiej na temat historii Polski, podkreślając w tym względzie rolę szkolnictwa polskiego w niedopuszczaniu do rodzenia się postaw ksenofobicznych, negujących realizowane już przez środowiska nauczycielskie idee wspólnot europejskich.

Program debat podzielony został na pięć sekcji, których zebrania odbyły się w dniu 25 marca i przebiegały równoległe w godzinach popołudniowych, co umożliwiło uczestnictwo w konferencji również osobom z zewnątrz - pomyślano tu głównie o nauczycielach.

## H I S T O R I I

Uczestnicy zostali przyporządkowani do poszczególnych sekcji podług kryterium tematycznego jakie reprezentowały ich wypowiedzi:

- Sekcja I - Edukacja historyczna a Unia Europejska,
- Sekcja II - Kształcenie nauczycieli w Unii Europejskiej,
- Sekcja III - Edukacja europejska w podręcznikach i środkach masowego przekazu,
- Sekcja IV - Szkolne kluby europejskie,
- Sekcja V - Młodzież.

Sekcja I zajęła się aspektem *stricte* historycznym oraz wartościowaniem postaw i wzorców w perspektywie mającego mieć miejsce przystąpienia Polski do Unii Europejskiej. Z ciekawszymi propozycjami wystąpili **prof. Bohdan Halczak** (UZ) - „Nauczanie o nacjonalizmie w dobie integracji europejskiej”, jak również **prof. Jerzy Centkowski** (Uniwersytet Rzeszowski) - „Niemiecka edukacja historyczno-polityczna wobec integracji europejskiej” i **prof. Hanna Konopka** (Uniwersytet w Białymstoku) - „Polityka edukacyjna Unii Europejskiej”.

Sekcja II zajęła się istotą kształcenia nauczycieli w Unii Europejskiej w kontekście ewentualnych propozycji reform szkolnictwa polskiego i przygotowania instytucji kształcących młodzież polską do standardów panujących w krajach Unii. Wspomnieć należy wystąpienia prof. Hanny Wójcik-Łagan (Akademia Świętokrzyska) - „Stare i nowe koncepcje kształcenia nauczycieli historii” oraz prof. Włodzimierza Prokopiuka (Uniwersytet w Białymstoku) - „Nauczyciel - podmiot reformującego się systemu edukacji narodowej wobec nasilonego (i nowego) wartościowania fenomenu „kształcenie ustawiczne” w integrującej się Europie.

Referaty Sekcji III poświęcone były zagadnieniu edukacji podręcznikowej i medialnej, formom w jakich przedstawiane są w podręcznikach próby jednoczenia Europy na przestrzeni dziejów oraz podręcznikowym stereotypom odnoszącym się do poszczególnych narodowości.

Podczas obrad Sekcji IV zwrócono uwagę głównie na propagację pozaklasowej działalności uczniów oraz na funkcjonowanie szkolnych klubów europejskich i ich miejsca w pejzażu szkolnictwa podstawowego i średniego. Tematykę wzbogaciły przykłady z prac faktycznie istniejących już klubów oraz przytoczone doświadczenia nauczycieli je prowadzących. Zwrócić uwagę należy na wystąpienia przewodniczącej sekcji, **dr Bogumiły Burdy** (UZ) - „Kształcenie nauczycieli do realizacji ścieżki edukacja europejska i praktycznej działal-

**w y d z i a ł**  
**humanistyczny**