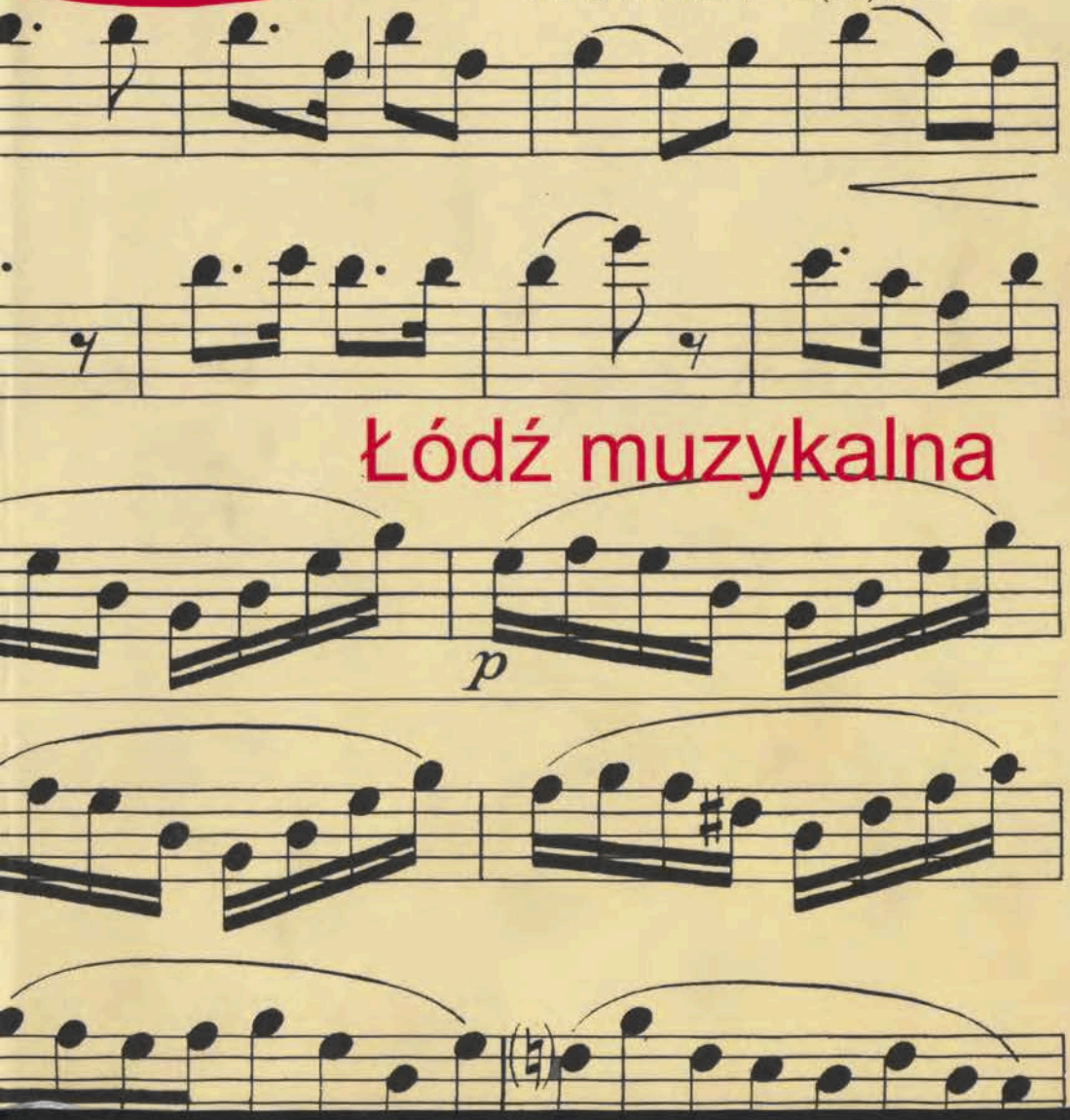
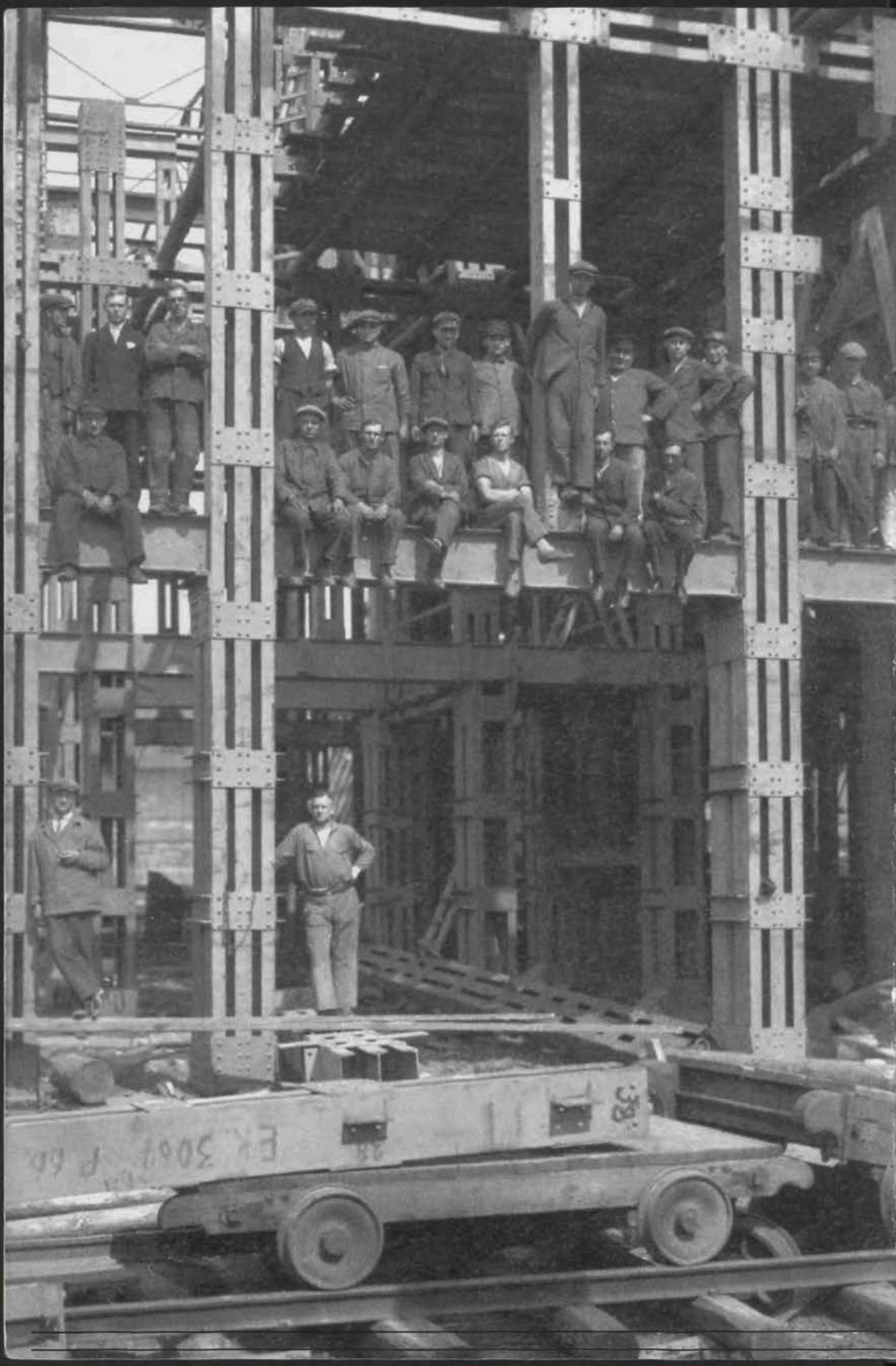
Kronika miasta Łodzi

kwartalnik • 2(54)/2011



Łódź muzykalna



Kronika miasta Łodzi

kwartalnik ● 2(54)/2011

Łódź 2011

Redakcja:
Gustaw Romanowski – redaktor naczelny
Marek Strąkowski – sekretarz redakcji

Współpraca:
Małgorzata Golicka-Jabłońska, Barbara Gortat

Projekt typografii i okładki – Andrzej Chętko

Skład i druk: Drukarnia WIST
95–100 Zgierz, ul. Barona 8 B

Wydawca:
Urząd Miasta Łodzi
Biuro Informacji i Komunikacji Społecznej

Redakcja:
Kronika Miasta Łodzi, ul. Piotrkowska 113
90–004 Łódź, tel. (42) 638–44–39
e-mail: kronika@uml.lodz.pl

ISSN 1231-5354

Okładka: Zapis nutowy „Prząśniczki" Stanisława Moniuszki

PR

Spis treści

Muzyczna siła Łodzi

Bez muzyki trudno byłoby sobie wyobrazić normalne życie w Łodzi. Nikt sobie zresztą nie wyobraża, że mogłoby nagle zabraknąć w mieście koncertów w Filharmonii, przedstawień operowych, recitali wybitnych solistów, występów zespołów kameralnych czy profesjonalnych chórów. Dla miłośników operetki czymś naturalnym jest istnienie sceny Teatru Muzycznego i przyzwyczajenie do jej cyklicznych premier. A dla każdego kulturalnego łodzianina świadomość, że miasto ma jedną z najdłużej działających uczelni artystycznych kształcących muzyków, jest także czymś naturalnym.

Warto sobie wtedy uzmysłowić, że życie muzyczne w Łodzi rozwijało się i krzepło wraz z rozwojem miasta i jest ono także zwierciadłem jego szybkiego awansu kulturowego, jaki dokonał się od połowy XIX w.

To nie jest długi okres.

Patrząc na wielowiekowe doświadczenia bogatych swoją tradycją metropolii, chlubiących się znanymi salami koncertowymi i festiwalami, współczesna Łódź nie ma się czego wstydzić. Bo jeśli nawet, zbudowane w amerykańskim tempie miasto przemysłowe, nie ma takich tradycji w świecie muzyki, jak Warszawa, Kraków czy Poznań, to przecież miejsce Łodzi w tym planie wysokiej kultury dla każdego melomana jest niezaprzeczalne.

Prawdziwą chlubą Łodzi są dwaj artyści, którzy zrobili światową karierę: Aleksander Tansman i Artur Rubinstein. Choć wyjechali ze swojego rodzinnego miasta młodo, ich nazwiska stały się szczególnym biletem wizytowym Łodzi jako liczącego się ośrodka artystycznej kultury muzycznej. Promocją tej kultury w wymiarze międzynarodowym są dwa festiwale, którym patronują moralnie ci wybitni łodzianie.

Międzynarodowy Festiwal i Konkurs Indywidualności Muzycznych im. Aleksandra Tansmana przyciąga do Łodzi od 1996, podczas każdej organizowanej co dwa lata edycji, kilkudziesięciu młodych artystów z wielu krajów świata. Obok wypromowania wyróżniających się indywidualności muzycznych najmłodszego pokolenia, festiwal ten stwarza też konsekwentnie coraz szersze pole do propagowania muzyki Aleksandra Tansmana jako najwybitniejszego, wywodzącego się z Łodzi kompozytora XX w.

Rubinstein Piano Festival stworzony na cześć Artura Rubinsteina, wielkiego wirtuoza fortepianu ma za sobą dopiero dwie edycje, ale już wszedł do kronik

liczących się imprez muzycznych na świecie. Utrwalając pamięć o tym wybitnym łodzianinie i obywatelu świata, ale też – co podkreślał niejednokrotnie sam patron Festiwalu – polskim patriocie, Międzynarodowa Fundacja im. Artura Rubinsteina zaprasza do Łodzi plejadę sławnych pianistów, dając jednak także szansę na występ młodym artystom polskim i zagranicznym. Siłą tej międzynarodowej imprezy, dobrze promującej Łódź, stał się udział w niej tak wielkich sław, jak: Daniel Barenboim czy Garrick Ohlsson. Nie mówiąc już o szeregu gości tego festiwalu – robiących dziś międzynarodową karierę, wybitnych pianistów – chociażby Emanuelu Axie, Aleksandrze Korsantii, Kiryle Gersteinie czy Siergieju Tarasowie.

Wielkim atutem Łodzi jako miasta kultury związanej z muzyką są organizowane od 1967 r. Łódzkie Spotkania Baletowe. To najdłużej kontynuowany w mieście festiwal, będący przeglądem twórczej siły przyjeżdżających tu z wielu krajów świata teatrów tańca. Niejednokrotnie towarzyszą im własne orkiestry, oryginalne zespoły muzyczne, a w sali Teatru Wielkiego – organizatora festiwalu – brzmi niezwykła muzyka, będąca wyrazistym i oryginalnym tłem dla występów tancerzy. Łódzkie Spotkania Baletowe doczekały się bardzo dobrej prasy i wysokiej oceny zagranicznych znawców sztuki baletowej nierozerwalnie związanej z muzyką.

Filharmonia Łódzka sięga swymi korzeniami do 1915 r., kiedy to stworzona została Łódzka Orkiestra Symfoniczna. Warto pamiętać, że już podczas jej inauguracyjnego koncertu prezentowały sie wybitne indywidualności muzyczne: skrzypek Paweł Klecki – który później zrobił światową sławę jako dyrygent – oraz pianista Aleksander Tansman, przyszły wybitny kompozytor robiący błyskotliwą międzynarodową karierę.

Łódzką orkiestrą filharmoniczną dyrygowało wielu wybitnych mistrzów batuty, jak choćby Zdzisław Górzyński, Henryk Czyż, Bohdan Wodiczko, Andrzej Markowski, Jan Krenz, Krzysztof Penderecki, Daniel Raiskin i inni. Warto też pamiętać, że koncert z okazji 60-lecia tej instytucji w 1975 r. uświetnił swoim występem sam Artur Rubinstein. Od 1984 r. ten wybitny łodzianin jest patronem Filharmonii Łódzkiej.

Wartością nie zawsze należycie uświadamianą dla promocji kultury miasta jest Akademia Muzyczna – uczelnia, której wkład w sukcesy wymienionych już instytucji jest nie do przecenienia. W jej gmachu wirtuozowskie umiejętności nabyło wielu wybitnych wykonawców, występujących dziś w orkiestrach na kilku kontynentach, tu kształcili się światowej sławy wokaliści, którzy, po etapie spędzonym na scenie Teatru Wielkiego, zrobili oszałamiające kariery na największych scenach operowych Europy i Ameryki: Teresa Żylis-Gara, Teresa Wojtaszek-Kubiak, Andrzej Saciuk, to tylko przykładowe nazwiska śpiewaków, zawdzięczających swój artystyczny marsz do sławy także łódzkiej szkole pięknych głosów.

Gustaw Romanowski

pierwsze kolumny

Małgorzata Golicka-Jabłońska

W fabrycznym rytmie

Początki życia muzycznego w Łodzi

Późno, bo dopiero w drugiej ćwierci XIX w. zaczyna się w Łodzi rozwijać życie muzyczne. Wraz ze wzrostem liczby mieszkańców tego miasta zaistniała konieczność zaspakajania ich potrzeb kulturalno-rozrywkowych, takich jak muzykowanie w kawiarniach, restauracjach, na zabawach i balach, zwłaszcza cechowych oraz uświetnianie uroczystości państwowych występami muzycznymi w kościołach i na placach – pisał Alfons Pellowski – niestrudzony badacz kultury muzycznej Łodzi we wstępie do swej pracy[1], która zajmuje zasłużone miejsce w literaturze przedmiotu.

Zarówno badania Pellowskiego, jak i przedstawicieli innych dyscyplin naukowych[2], próbują wyjaśnić przyczyny tej sytuacji. Gwałtowny rozwój Łodzi przypadł na lata 1877-1914, kiedy to ludność miasta sięgała 470 000 osób. Mieszkańcy Łodzi składali się z ludności napływowej i to mocno zróżnicowanej etnicznie. Polacy, Niemcy, Żydzi, oraz w mniejszym stopniu Rosjanie i Czesi tworzyli odrębne grupy narodowościowe, żyjące własną tradycją, religią i kulturą. Poważne ograniczenia na rozwój życia kulturalnego nakładała sytuacja polityczna. Po upadku powstania styczniowego pogłębiał się proces jednoczenia ziem Królestwa Polskiego z Rosją i wszelkie przejawy aktywności kulturalnej, zwłaszcza w środowisku polskim natrafiały na opór władz.

Łódź żyła rozwijającym się przemysłem, handlem, spółkami akcyjnymi, bogaceniem się i zarabianiem pieniędzy. W prasie i w literaturze opisywano ją jako ponure miasto, zamieszkałe przez ubogich robotników uciskanych przez skorumpowanych, bezwzględnych fabrykantów obcego pochodzenia, dla których jedynym celem było bogacenie się za wszelką cenę[3]. Stereotypy bezwzględnych Niemców, wręcz amoralnych Żydów i szlachetnych, ale naiwnych Polaków, niezdolnych do robienia interesów oraz uciskanych, żyjących w nędzy robotników powielała literatura, w tym *Ziemia Obiecana* Reymonta[4].

Wydany kilka lat później, po rewolucji 1905 r., zbiór reportaży Zygmunta Bartkiewicza utrwalał pesymistyczną wizję Łodzi, a tytułowy przymiotnik określający Łódź jako „złe miasto" funkcjonuje stereotypowo we współczesnym słownictwie do dziś.

Nieliczna osiadła w Łodzi grupa inteligencji polskiego pochodzenia nie była w stanie zaktywizować życia kulturalnego, zaś młode, łódzkie mieszczaństwo nie posiadało tradycji sprawowania mecenatu nad kulturą, poza tym nie dyspo-

nowało jeszcze odpowiednimi finansami. Jeśli więc otwierało sale koncertowe i sprowadzało do miasta zespoły muzyczne, to miało na względzie przede wszystkim jak największe zyski finansowe.

Miasto sponsorowało instytucje kulturalne tylko w minimalnym zakresie. Wyjątek stanowiła najstarsza kapela miejska, założona w 1842 r. pod nazwą „Towarzystwa Muzykalnego". Kapelę do 1856 r. utrzymywał magistrat, a muzycy mieli obowiązek uświetniać grą uroczystości miejskie i dworskie, związane z odwiedzinami Łodzi przez przedstawicieli rosyjskiej administracji. Pierwszym kierownikiem zespołu był Józef Kretzmer, a późniejszym Jan Frantz.

Najpierw były chóry

Różnorodność etniczna łodzian i skłonność do zrzeszania się i pracy we własnym gronie była szczególnie widoczna przy powstawaniu chórów.

W 1846 r. pod patronatem Ludwika Geyera powstał niemiecki ewangelicki, świecki chór męski, działał też niemiecki chór katolicki. W 1859 r. przybył Łodzi ewangelicki chór kościelny przy kościele p.w. św. Trójcy. Chór polski założono przy parafii Podwyższenia Św. Krzyża w 1876 r. Początkowo był to 25-osobowy chór męski, a po roku, po zgłoszeniu się 10 chórzystek, przekształcił się w chór mieszany.

W 1884 r. powstał chór przy prawosławnej parafii p.w. św. Aleksandra Newskiego.

Największy wpływ na rozwój życia muzycznego w Łodzi miał wąski krąg zamożnych melomanów i aspirujących do miana światowców miejscowych snobów. Bywanie na koncertach, a także publiczne występy zamożnych amatorów należały do dobrego tonu. Wpływowe koła składały się głównie z cudzoziemców, nic więc dziwnego, że były zainteresowane w sprowadzaniu obcych orkiestr i solistów, głównie niemieckich. Ci organizatorzy życia muzycznego kierowali się własnym, nie zawsze najlepszym gustem artystycznym i chęcią zysku.

Orkiestra tkaczy

O orkiestrze symfonicznej w Łodzi możemy mówić dopiero od 1867 r., kiedy to tkacz August Heinrich założył i pokierował 26-osobową orkiestrą złożoną tak, jak on z zawodowych tkaczy. Orkiestra miała ambitny repertuar, wykonywała utwory L. van Beethovena, K. M. Webera, F. Flotowa. Jej założyciel liczył, że wzorem miast niemieckich, zostanie powołana w Łodzi instytucja zajmująca się promocją kultury muzycznej. Nie natrafił jednak na zwolenników tego pomysłu. Heinrich opuścił Łódź w 1870 r., po bezskutecznych staraniach o funkcję miejskiego dyrektora muzyki. Wówczas na czoło wysunęła się orkiestra S. Steinhauera, którego nazywano „łódzkim Straussem".

Trzy lata później miastu przybyła orkiestra Roberta Orzechowskiego. Zespół walczył o swoje utrzymanie, koncertował czasami aż dwa razy dziennie, organizował także koncerty abonamentowe. Niestety orkiestra została rozwiązana w

1866 r., po trzech latach istnienia, gdyż miasto odmówiło zespołowi jakiejkolwiek zapomogi pieniężnej. Zarząd miasta nie widział bowiem korzyści w dotowaniu stałej orkiestry.

Materialny byt muzyków, grających w orkiestrach był więc bardzo niepewny, zespoły pozostawiano na własnym rozrachunku. Aby się utrzymać musiały często koncertować, nie miały czasu na próby, co odbijało się na poziomie wykonania.

Sytuacja uzdolnionej muzycznie młodzieży również była nie do pozazdroszczenia. Na lekcje u prywatnych nauczycieli lub w Warszawskim Instytucie Muzycznym mogły sobie pozwolić jedynie dzieci zamożnych rodzin. Skromne stypendia z kasy miejskiej przydzielano bardzo rzadko.

Zdarzało się też, że przyszły wirtuoz dosłownie „żebrał" u protektorów i kiedy zdołał uzbierać 50 rubli mógł sobie zapewnić rok nauki w wybranej uczelni[5].

Wielkie szczęście miał przyszły wirtuoz fortepianu Artur Rubinstein (1887-1982), gdyż jego rodzice mogli sobie pozwolić na prywatne lekcje gry na fortepianie u Adolfa Prechnera w Łodzi. Następnie wysłali syna do Warszawy, gdzie uczył się u prof. Aleksandra Różyckiego, a później do Berlina, aby kształcił się w Wyższej Szkole Muzycznej. W rodzinnym mieście dał się poznać jako młody, ale już sławny pianista. W dowód uznania otrzymał od mieszkańców „wieniec wawrzynowy". W 1904 wyjechał do Paryża i rozpoczął wielką światową karierę.

Towarzystwa śpiewacze

W latach 80. XIX w., wraz z rozwojem ruchu oświatowego, w środowiskach robotniczych w Łodzi zaczęły powstawać amatorskie zespoły teatralne oraz świeckie chóry i zespoły muzyczne. Największe z nich, działające w polskim środowisku to Stowarzyszenie Śpiewacze „Lutnia", założone w 1892 r. W grupie założycielskiej znaleźli się m.in. kompozytor Stefan Krzyszkowski, rejent Konstanty Płachecki, adwokat Władysław Sudra, księgarz Gustaw Gebethner, fotograf Bolesław Wilkoszewski.

Statut Stowarzyszenia zaakceptowany przez władze miejskie wysłano do Petersburga, gdzie został zatwierdzony w Ministerium Spraw Wewnętrznych. Stowarzyszenie było zobowiązane do rozwijania śpiewu chóralnego oraz urządzania publicznych zabaw i koncertów, co najmniej czterech rocznie.

Do „Lutni" zapisało się 300 członków z kręgów inteligenckich, kupieckich i rzemieślniczych, a pierwszych dyrektorów rekrutowano spośród zawodowych muzyków. Należeli do nich: Stanisław Niedzielski, Kazimierz Danysz i Alojzy Dworzaczek[6].

„Lutnia" miała swoją siedzibę przy ul. Piotrkowskiej 108. Organizowane przez nią imprezy muzyczne stały na wysokim poziomie artystycznym, a w repertuarze preferowano utwory polskich twórców.

29 maja 1898 r. w Parku Helenowskim zorganizowano III Zjazd Śpiewaczy. Impreza była imponująca. Występowały chóry z Łodzi, Warszawy, Rado-

mia, Kalisza i Wielunia. Wszystkich koncertów wysłuchało 7 tys. osób, a zjazd zakończyła wspólna kolacja chórzystów i słuchaczy.

W 1897 r. powstało Łódzkie Rzemieślnicze Towarzystwo Śpiewu Chóralnego „Lira", późniejsze Towarzystwo Muzyczne im. Stanisława Moniuszki. Najświetniejsze sukcesy Stowarzyszenia przypadały na okres dyrekcji Zygmunta Noskowskiego. Przy „Lirze" powstała Orkiestra Mandolinistów kierowana przez Wacława Korotkiewicza. Od 1887 r. przy łózkiej synagodze działał jeden z najlepszych chórów w Łodzi.

Po rewolucji 1905 r. represje władz carskich nieco zelżały i miastu przybyły: Robotnicze Stowarzyszenie Śpiewacze „Echo", Stowarzyszenie Śpiewacze „Arfa" oraz Towarzystwo Muzyczno-Dramatyczne „Harmonia". Nowe chóry powstały przy Stowarzyszeniu Robotników Chrześcijańskich, przy Kole Kolejarzy, przy Stowarzyszeniu Nauczycieli Chrześcijańskich. Amatorskie chóry działały też przy parafiach katolickich.

Chóry niemieckie chętnie wspierali wielcy niemieccy fabrykanci, protestanccy pastorzy i stowarzyszenia. Warto nadmienić, iż Łódź stała się siedzibą Związku Niemieckich Stowarzyszeń Śpiewaczych w Królestwie Polskim, które powstało w 1908 r. i skupiało 23 chóry.

Orkiestry fabryczne

Pod koniec XIX w. modne stały się amatorskie orkiestry działające przy dużych fabrykach lub organizacjach społecznych. Pierwsza z nich powstała przy Zakładach Scheiblera w 1885 r. Tworzyło ją 28 muzyków pod kierunkiem Arno Thonfelda. Orkiestra występowała w lecie w Parku Źródliska, a w zimie w Klubie Pracowniczym na Księżym Młynie oraz podczas uroczystości w mieście. Wstęp na koncerty był bezpłatny.

Szczególnym, honorowym wyróżnieniem dla orkiestry było zaproszenie jej do występów na cześć Henryka Sienkiewicza podczas jego wizyty w Łodzi w 1901 r.

Władze carskie nie były jednak zainteresowane tą formą zrzeszania się Polaków i stawiały im liczne przeszkody. Z kolei właściciele fabryk woleli, kiedy robotnicy muzykowali, niż strajkowali i demonstrowali. W swoim interesie przyjmowali więc tytuły honorowych prezesów zespołów i szczycili się fabrycznymi orkiestrami.

Władze rosyjskie sprzyjały popularnym w Królestwie Polskim orkiestrom wojskowym, których występy cieszyły się w Łodzi dużym powodzeniem. Często można było posłuchać muzyków z Orkiestry 6 (Głuchowskiego) Pułku Dragonów i z Orkiestry 37 (Jekaterynburskiego) Pułku Piechoty. Występowała też w Łodzi Orkiestra 10 Brygady Artylerii ze Zgierza. Orkiestry występowały na koncertach charytatywnych, benefisowych oraz na majówkach w łódzkich lasach.

Zespoły „majówkowe"

Niedzielne majówki w lesie łagiewnickim, na Mani, Stawach Jana, na Zdrowiu, a nawet dalej w lasach Gałkówka czy Andrzejowa były ulubioną formą spędzania wolnego czasu

robotników łódzkich. Wybierano się na nie pieszo lub wynajętym konnym wozem całymi rodzinami lub z sąsiadami z jednego podwórka. Tańce przy muzyce orkiestry wojskowej lub podwórkowej były jedną z głównych atrakcji spotkań na świeżym powietrzu[7].

Gdy szliśmy na majówkę, to staraliśmy się, by była orkiestra. Składaliśmy się z kolegami po 5 zł i wynajmowaliśmy moich kolegów, którzy mieszkali na Szlezyngu, i grali na harmonii i skrzypcach. Gdy wszyscy sobie podjedli i wypili to zaczynały się tańce... i śpiewy. Śpiewano modne wtedy piosenki – wspominała wiele lat później, bo u schyłku lat 30. łódzka robotnica[8]. Wspomnienia starszych łodzian sugerują jednak, że w podobny sposób spędzali wolny czas rodzice i dziadkowie. Wspólne próby i występy sprzyjały nie tylko umuzykalnieniu, ale propagowały wśród młodzieży wzory zachowań.

Wodewile i operetki

Po raz pierwszy łodzianie mogli oglądać na scenie polskie wodewile w połowie sierpnia 1867 r., w wykonaniu wędrownego zespołu lubelskiego towarzystwa dramatycznego Anastazego Trapszy. Podczas dwumiesięcznego pobytu w Łodzi wystawiono 2-aktową komedioooperę Stanisława Dunieckiego *Paziowie Królowej Marysieńki* z librettem Pawła Dunieckiego oraz 3-aktową komedioooperę Jana Nepomucena Kamińskiego z muzyką Józefa Basznego pt. *Narzeczona, czyli Skalmierzanki*. W repertuarze znalazł się także *Faust* Johanna Wolfganga Goethego z muzyką Antoniego Henryka H. Radziwiłła i balet *Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego.

Niemcy mieszkający w Łodzi sprowadzali niemieckie zespoły operetkowe, np. Leopoldiny von Lucatcy (1865, 1868), *Sänger – Gesellschaft* (1870). W lutym 1896 r. zawitało do Łodzi Rosyjskie Towarzystwo Operowe pod dyrekcją P. K. Lorenza. Zespół przywiózł własne chóry, orkiestrę, dekorację i kostiumy. W repertuarze miał opery rosyjskich kompozytorów. Na przedstawieniach bywali głównie rosyjscy urzędnicy i wojsko. Polska publiczność zdecydowanie je bojkotowała, mimo dobrego poziomu artystycznego[9]. W sierpniu 1900 trzykrotnie przyjeżdżało do Łodzi Włoskie Towarzystwo Operowe z prezentacją swojego popularnego repertuaru.

Polski profesjonalny teatr muzyczny po raz pierwszy przyjechał do Łodzi w 1899 roku. Był to warszawski teatr wodewilowy, kierowany przez Adelfinę Zimajer i Marcelego Trapszę.

Opera wkracza do Łodzi

Wielkim wydarzeniem kulturalnym były występy Opery Lwowskiej pod dyrekcją Ludwika Hellera w lecie 1903 r. Goście wystawili m.in. *Cyganerię, Fausta* Ch.-F. Gounoda, *Carmen* G. Bizeta, *Żydówkę* J. Halévy'ego, *Straszny Dwór* i *Halkę* St. Moniuszki. Przedstawienia cieszyły się dużym powodzeniem, frekwencja była zadawalająca, a mimo to Opera wyjechała z deficytem 10 400 rubli. W 1906 r. po raz pierwszy gościła w Łodzi Opera Warszawska ze słynnymi solistami: Marią Tracikówną, Melisówną, Henrykiem

Drzewieckim, Wiktorem Grąbczewskim. Wystawiono *Rigoletto* G. Verdiego, *Eugeniusza Onegina* P. Czajkowskiego, *Carmen* G. Bizeta.

W końcu XIX w. Łódź wzbogaciła się o budynki teatralne, które zapewniły odpowiednie warunki do publicznych występów. Najstarszy z nich to „Paradyz" przy Piotrkowskiej 175[10], zbudowany przez Ludwika Geyera w 1840 r. Oprócz sali teatralnej mieścił się tam zajazd, restauracja i ogród. W „Paradyzu" tętniło życie artystyczne i towarzyskie. Na scenie występowały zarówno zespoły polskie, jak i niemieckie.

Teatr „Arkadia" zbudował przy ul. Konstantynowskiej (obecnie Legionów 14/16) Fryderyk Sellin w 1864 roku. 25 czerwca 1876 przy ul. Dzielnej otwarto teatr niemiecki „Thalia" (obecnie kino „Bałtyk" przy ul. Narutowicza), a 2 października 1877 zainaugurował działalność polski teatr „Victoria" przy Piotrkowskiej 67 (od 1945 r. w budynku mieści się kino „Polonia"). 29 lipca 1881 udostępniono dla publiczności muszlę koncertową w parku w Helenowie.

Teatry wystawiały wodewile i operetki, sprowadzały zespoły dramatyczne i miały własne orkiestry kontraktowane na sezon.

Wędrowne polskie towarzystwa dramatyczne stale borykały się z trudnościami finansowymi, nieraz kończyły występy deficytem. Starano się umieścić w repertuarze przedstawienia o charakterze patriotyczno-ludowym, które gwarantowały zysk, np. *Chata za wsią* z muzyką Z. Noskowskiego czy *Halkę* St. Moniuszki. Nie można dokładnie uściślić daty premiery *Halki* w Łodzi, można jednak, z dużym prawdopodobieństwem, podać, iż odbyła się w grudniu 1875 r. Operę wystawiło Towarzystwo Dramatyczne Juliana Grabińskiego z Lublina, które zapoznało łodzian również z operami Verdiego i Rossiniego. Z Towarzystwem byli związani śpiewacy: Stefania Wierzbicka, Kazimierz Filleborn, Helena Solska, Józef Puchniewski, Julia Leichnic, Teresa Brzechffa-Nowakowska i inni[11].

Muzyka ludowa i pieśni protestu

W Łodzi nie obserwowano jednorodnej muzyki ludowej ze względu na mozaikę etniczną i geograficzną przybyszów. Nie mniej dużym powodzeniem, zwłaszcza wśród publiczności robotniczej, cieszyły się występy orkiestr ludowych, czyli jak je wówczas nazywano włościańskich. Najczęściej przyjeżdżała do Łodzi Orkiestra Włościańska Karola Namysłowskiego, entuzjastycznie witano występy Orkiestry Włościańskiej z Ojcowa (1892-1903) oraz, ubranej w bajecznie kolorowe stroje ludowe, Orkiestry Krakowskiej pod batutą Pilcha w 1894 r. Podobała się także autentyczna góralska kapela Bartusia Olbrochty z Zakopanego[12].

Charakterystyczne dla robotniczej Łodzi były natomiast pieśni rewolucyjne, śpiewane m.in. na barykadach w 1905 r. Były wśród nich *Czerwony sztandar, Na barykady ludu roboczy czy Łodzianka*, śpiewana na melodię Warszawianki z refrenem:

Naprzód, o Łodzi, w krwawej powodzi,
Zerwijmy pęta z gnębionych mas,
Stańmy do walki, starzy i młodzi,
Czas pomścić braci poległych, czas[13].

Popularnym marginesem muzycznej rozrywki robotniczego miasta byli w Łodzi kataryniarze i śpiewacy podwórkowi. Zarabiali w ten sposób na życie, a repertuar mieli nader urozmaicony. Potrafili śpiewać nawet fragmenty ze znanych oper. Popularne melodie operetkowe wygrywały także katarynki. Niestety wśród kataryniarzy zdarzali się także złodzieje i, jak podaje prasa, w 1888 policja łódzka wydaliła muzykantów z miasta[14]. Zakaz nie obowiązywał długo, bo kataryniarze pojawili się ponownie w Łodzi i dźwięki katarynki słychać było na podwórkach i placach.

Łódzkie Towarzystwo Muzyczne

Znaczny wpływ na rozwój życia muzycznego w Łodzi wywarło Łódzkie Towarzystwo Muzyczne, założone w 1898 r. Początkowo elitarne, z czasem liczyło przeszło 400 członków. Organizowało koncerty symfoniczne, propagowało młode talenty oraz sprowadzało zagraniczne muzyczne sławy. Przez cały czas istnienia prezesem ŁTM był przemysłowiec Henryk Grohman, zmieniali się natomiast dyrektorzy artystyczni. Pierwszym z nich był Henryk Melcer – pianista i kompozytor, następnie stanowiska te obejmowali: Tadeusz Joteyko, Jan Gorski i Aleksander Türner.

Za ich kadencji w Łodzi występowali tacy wybitni zagraniczni pianiści, jak: Maria Teresa Carreño, Ferruccio Benevenuto Busoni, Maurycy Rosenthal, skrzypek Emil Sauret, śpiewaczki: Nina Faliero Dalcroze, Lily Esteni i inni. Polskich artystów reprezentowali m.in. Aleksander Michałowski, Paweł Kochański, Wanda Roszkowska, Józef Hofman, Wanda Wąsowska-Badowska, Maria Bogucka.

Finanse Towarzystwa często bywały w opłakanym stanie i gdyby nie pomoc prezesa Grohmana, ŁTM prawdopodobnie szybko zakończyłoby swoją działalność.

Trzykrotnie koncertował w Łodzi Ignacy Paderewski (w latach: 1899, 1904, 1913). Koncerty Paderewskiego należały do wielkich wydarzeń artystycznych, za bilety płacono wysokie kwoty. Publiczność opanowała euforia, estrada została pokryta kwiatami, bisom nie było końca. Mistrz grał m.in. sonaty Beethovena, transkrypcje Paganiniego, Brahmsa, Bacha i Liszta, preludia, ballady i nokturny Chopina. Łodzianie wręczyli Paderewskiemu adres hołdowniczy na pergaminie, oprawiony w skórę.

Pierwsze szkoły muzyczne

Występy zamiejscowych zespołów podnosiły poziom umuzykalnienia w Łodzi. Pojawiły się również szkoły muzyczne dla młodzieży i nauczyciele prywatni. W roku 1893 otwarto pierwszą w Łodzi Szkołę Śpiewu i Muzyki Julii Elszewicz, w budynku przy Południowej 11. Właścicielka – śpiewaczka operowa – skończyła Kon-

serwatorium w Petersburgu. Miała doświadczenie w nauczaniu śpiewu i muzyki, posiadała bowiem wcześniej podobną szkołę na Łotwie. W Łodzi prowadzono klasy śpiewu oraz gry na fortepianie, skrzypcach i wiolonczeli. Uczniowie uczyli się też teorii i historii muzyki. Szkoła ta przetrwała tylko sześć lat.

Krótko, bo zaledwie dwa lata istniała Szkoła Muzyczna Tadeusza i Ignacego Hanickich przy Piotrkowskiej 86. Tadeusz Hanicki kształcił się w Królewskiej Akademii Muzycznej w Berlinie i program nauczania w szkole uzupełnił o naukę kompozycji oraz dykcji i deklamacji. Niestety tak doświadczeni wirtuozi i pedagodzy nie napotkali w Łodzi na sprzyjające warunki do kształcenia młodzieży. Zrażeni, zamknęli szkołę i wrócili do Warszawy.

Nie powstrzymało to innych entuzjastów od zakładania tu placówek oświatowych. Do 1914 r. otwarto w mieście kilkanaście szkół muzycznych o różnym poziomie nauczania, m.in. Marii Bojanowskiej, Nauma S. Podkaminera, Marii Wilkoszewskiej, Jakuba Winieckiego. Powstała też Szkoła Muzyczna przy Towarzystwie Muzycznym im. F .Chopina. W 1911 r. szkołę Bojanowskiej przejęła Helena Kijeńska, pedagog wysokiej klasy.

Wszystkie te starania, mimo trudności finansowych, przeszkód organizacyjnych i politycznych oraz braku tradycji i zainteresowań muzyką, i kulturą powoli wpływały jednak na umuzykalnienie łodzian. Dopiero w II Rzeczypospolitej życie muzyczne w Łodzi znacznie się ożywiło, na co niewątpliwy wpływ miało podniesienie ogólnego poziomu wykształcenia mieszkańców i rozbudzenie potrzeb kulturalnych.

Małgorzata Golicka-Jabłońska

Przypisy:

1 Alfons Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Papier-Service, Łódź 1994, s. 13.
2 Bronisława Kopczyńska-Jaworska, *Łódź i inne miasta*, Katedra Etnologii Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 1999; Grażyna Ewa Karpińska, Bronisława Kopczyńska-Jaworska, Anna Woźniak, *Pracować, żeby żyć, żyć, żeby pracować*, PWN, Warszawa – Łódź 1992.
3 W. Marené-Moszkowska, *Wśród kąkolu*, Łódź – Warszawa 1890; Stefan Górski, *Łódź współczesna. Obrazki i szkice publicystyczne*, 1904; Zygmunt Bartkiewicz, *Złe miasto. Obrazy z 1907 r.*, Warszawa 1911.
4 Władysław Reymont, *Ziemia Obiecana*, Warszawa 1899.
5 A. Pellowski, op. cit., str. 334.
6 Władysław Pawlak, Minionych zabaw czar, czyli czas wolny i rozrywka w dawnej Łodzi, Oficyna Bibliofilów, Łódź 2001, s. 80-82.
7 Grażyna Ewa Karpińska, Bronisława Kopczyńska-Jaworska, Anna Woźniak, op. cit. s. 48-53.
8 Grażyna Ewa Karpińska, Bronisława Kopczyńska-Jaworska, Anna Woźniak, op. cit. s. 51-52.
9 A. Pellowski, op. cit., s 282.
10 W. Pawlak podaje adres Piotrkowska 280.
11 A. Pellowski, op. cit., s. 84-85.
12 A. Pellowski, op. cit., s. 107-108.
13 A. Pellowski, op. cit., s. 336.
14 Dziennik Łódzki, 1888, nr 150.

Tańczący chórzyści

Niezbędni, choć anonimowi

Spektakl operowy kojarzy się widzom przede wszystkim ze śpiewakami solistami. To dla nich kompozytorzy piszą wielkie partie wokalne, o nich czytamy w recenzjach. Ale niemal zawsze solistom towarzyszy chór i dziś opera właściwie nie może bez niego funkcjonować. Również w łódzkim Teatrze Wielkim chór jest tłem dla solistów, ale i sam staje się głównym bohaterem przedstawienia.

Zespół coraz mniej liczny

Teatr Wielki w Łodzi otworzył swoją siedzibę 19 stycznia 1967 r. Oddanie do użytku nowego gmachu stało się impulsem w rozwoju chóru operowego: wielka scena wymagała potężnego zespołu, którego udział stał się ozdobą inscenizacji. Chór, poza występami w przedstawieniach operowych, uczestniczył też w koncertach symfonicznych, prowadził samodzielną działalność koncertową, wyjeżdżał na tournées zagraniczne.

W łódzkim Teatrze Wielkim zespołem chóralnym w ćwierćwieczu 1967-1992 kierowali: Mieczysław Rymarczyk, Kazimierz Dębski, Włodzimierz Pospiech, Zbigniew Pawelec, Andrzej Chmielowiec, Henryk Karpiński, Lajla Zborowska. Od 1992 r., czyli przez niemal 20 lat, jego szefem jest Marek Jaszczak, chórmistrz i dyrygent.

Przed otwarciem nowego gmachu w Operze Łódzkiej (bo taką nazwę nosiła działająca od 1954 r. poprzedniczka Teatru Wielkiego) był tak niewielki skład zespołu wokalnego, że o chórze z prawdziwego zdarzenia nie można było mówić. *Bardzo często chóralne partie śpiewali soliści. Występy odbywały się przecież w niewielkich salach teatrów dramatycznych, więc nie stanowiło to większego problemu* – opowiada Jaszczak.

Przez ponad 40 lat, do czerwca 2010 r., Marek Jaszczak pracował także w Filharmonii Łódzkiej. Trafił tam w 1969 roku, gdy tylko chór powstał, prowadzony wówczas przez Tomasza Szymańskiego. Jaszczak zastąpił go na stanowisku chórmistrza w 1982 roku. Wcześniej był śpiewakiem (bas), uczył się gry na akordeonie w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (dyplom w 1971 r.), potem skończył dyrygenturę w Poznaniu, w klasie profesora Stefana Stuligrosza (1986). W 1988 r. został w macierzystej uczelni asystentem Zdzisława Szostaka, ówczesnego

dyrygenta studenckiej orkiestry, a od 1995 przez kilka lat prowadził uczelniany chór. Szukał w muzyce miejsca dla siebie.

Na otwarcie gmachu łódzkiego Teatru Wielkiego w styczniu 1967 roku podczas kolejnych wieczorów (dzień po dniu, co było ewenementem na skalę światową) wystawiono cztery premiery: „Halkę", „Kniazia Igora", „Straszny dwór" i „Carmen". W trzech z nich występowałem jako członek chóru – mówi Marek Jaszczak. Wspomina, że chór liczył wówczas około stu osób, potem stopniowo się zmniejszał. Dziś ma niewiele ponad 50 śpiewaków – *a to i tak dużo przy kłopotach finansowych teatru.* ...Dodatkowo jeszcze kilkunastu chórzystów z zespołem współpracuje.

Śpiewają w różnych językach

Zmniejszenie liczebności chóru nie byłoby tak dotkliwe, gdyby w Teatrze Wielkim nadal była tak świetna akustyka, jak na początku. *Byliśmy podawani za wzór, a warszawscy krytycy chętnie przyjeżdżali do Łodzi. Niestety, niefortunna wymiana foteli i położenie wykładziny wszystko zmieniło. Nawet oklaski są wytłumione. Teraz trzeba liczyć na to, że zbliżający się remont pozwoli poprawić wszystkie mankamenty, również akustyczne.*

W małym pokoju, zajmowanym w Teatrze Wielkim przez Marka Jaszczaka, stoi pianino, a półki jedynej szafy zapełniają wyciągi fortepianowe z partiami chóru tych oper, które były w Łodzi wystawiane. *Teraz przygotowujemy operę Gaetano Donizettiego „Maria Stuarda", premiera w październiku. Partii chóralnych jest tu stosunkowo mało, a mimo to jesteśmy bardzo ważnym elementem spektaklu. Proszę spojrzeć: sam początek – śpiewa chór. Parę stron dalej – chór i solista. I znowu chór. Zakończenie pierwszego aktu – chór i pięciu śpiewaków. Tak jest cały czas.*

Od dawna chór, tak jak soliści, śpiewa w języku oryginału. „Maria Stuarda" będzie wystawiona po włosku. *To ogromne utrudnienie, ale dobrze, że wprowadzono tę zasadę. W każdym języku opera brzmi inaczej, inna jest melodia słowa śpiewanego w języku oryginału.* Zmieniają się także inscenizacyjne oczekiwania wobec chóru. Dziś zespół rzadko jest na scenie statyczny. *Niedawno śpiewaliśmy w barokowej operze „Dydona i Eneasz" Henry Purcella. Wspaniały, młody choreograf z Białorusi, Aleksander Azarkiewicz, sprawił, że chór właściwie... tańczy. Nie muszę dodawać, że była to bardzo trudna praca. Ale sprawiła nam wiele satysfakcji.*

Jak to możliwe, że chór to potrafił? Czy dziś wymaga się od chórzystów takich umiejętności? *Nie, jeśli ktoś naprawdę nie może, to nie tańczy. Można to zaaranżować. Poza tym ludzie teatru wiedzą, że przy śpiewie trzeba mieć odpowiednią pozycję i nie każą robić czegoś, co w tym śpiewie przeszkadza. On musi być nadrzędny wobec jakichkolwiek pomysłów inscenizacyjnych. Jeśli choreograf uważa inaczej, to się kłócimy, bo ja jestem od tego, żeby chór miał jak najlepsze warunki do śpiewania. Jednak nie protestuję, gdy udaje się znaleźć kompromis*

i chór może wzbogacić operę nie tylko w warstwie muzycznej – tłumaczy dyrygent. I cieszy się, że w maju tego roku opera „Dydona i Eneasz" w wykonaniu łódzkiego Teatru Wielkiego spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem na 18. Bydgoskim Festiwalu Operowym.

Chór pielgrzymów, żołnierzy, przemytników

Znaczącą, wręcz dominującą rolę już powierzył chórowi żyjący w XVII wieku angielski kompozytor Henry Purcell, autor wspomnianej wyżej, swojej jedynej opery – „Dydona i Eneasz". Warto przypomnieć, że on sam, mając zaledwie 10 lat, śpiewał w chórze kaplicy królewskiej. Także rówieśnik Purcella, Georg Friedrich Haendel, w swoich operach doceniał rolę chóru. Inna sprawa, że choć napisał tych oper około 40, tylko nieliczne zachowały się we współczesnym repertuarze. Sławę przyniosły Haendlowi oratoria, dziś uważane za najwspanialsze dzieła epoki baroku. Wśród kompozytorów operowych podkreślających znaczną rolę chóru był, tworzący w XIX w., Gioacchino Rossini („Włoszka w Algierze", ale przede wszystkim utwory sakralne: „Stabat Mater" oraz „Mała Msza Uroczysta"); zmarły w 1924 r. Giacomo Puccini („Madame Butterfly" – śpiew rybaków wracających z połowu); Georges Bizet („Carmen" – chóry chłopców i przemytników); Charles Gounod („Faust" – marszowy chór żołnierzy) oraz Richard Wagner („Tannhäuser" – chór pielgrzymów).

Jednak wyjątkowe miejsce wśród twórców chóralnej muzyki operowej ma Giuseppe Verdi. Entuzjastycznie przyjętą operę „Nabucco" otwiera chór mieszkańców Jerozolimy, błagających Boga o ratunek przed wkraczającą armią babilońską. W trzecim akcie kompozytor zamieścił inną pieśń śpiewaną przez Izraelitów – „Va, pensiero, sull'all dorate" – i to ona, jedna z najpiękniejszych w historii muzyki, stała się nieoficjalnym chórem Włochów, wówczas (premiera w 1842 roku) podzielonych i żyjących w małych państewkach. Po premierowym spektaklu w La Scali pieśń podchwyciła mediolańska ulica, śpiewano ją także w czasie pogrzebu kompozytora.

W kolejnych dziełach Verdi konsekwentnie wprowadza znakomite partie chóralne, które zawsze cieszyły się dużą popularnością: w „Ernani" (spiskowcy planujący zabójstwo przyszłego cesarza), w „Makbecie" (dopisany po 20 latach od premiery chór uchodźców szkockich), w „Trubadurze" (chór Cyganów w II akcie, z powtarzającym się dźwiękiem kowadeł czy słynne „Miserere" w scenie klasztornej). Są też piękne partie chóralne w „Traviacie", „Rigoletto", „Balu maskowym" i „Aidzie", z powszechnie znanym fragmentem „Gloria all'Egitto" oraz w napisanym na cześć zmarłego przyjaciela oratorium „Requiem", uważanym właściwie za operę.

A Modest Musorgski i jego największe dzieło „Borys Godunow", w którym kompozytor nowatorsko czerpie z tradycji chóralnej rosyjskiej muzyki ludowej i śpiewu cerkiewnego? A Aleksander Borodin, Stanisław Moniuszko, Arrig Boit („Mefistofeles")? Krzysztof Penderecki i jego „Diabły z Loudun"? Przepięknych partii chóralnych w operach świata nie brakuje.

Nie mają kompleksów

Niedługo po otwarciu Teatru Wielkiego chórzysta Marek Jaszczak rezygnuje z pracy w operze. *Powiedzmy, że nie odpowiadała mi atmosfera. Do powrotu, ale już w innej roli, namówił mnie dyrektor Antoni Wicherek. Zgodziłem się i zostałem do dziś, cały czas pracując w Filharmonii.* Poza tym Marek Jaszczak przez ćwierć wieku współpracował także z Teatrem Lalki i Aktora „Pinokio", komponując muzykę do przedstawień lalkowych, czasem robił to także dla Teatru Lalek „Arlekin" oraz scen dramatycznych. Przez wiele lat prowadził Chór Mieszany Akademii Muzycznej w Łodzi. *Aż sam się dziwię, że tak dużo mam zajęć.*

Wydawałoby się, że praca dyrygenta z każdym chórem jest taka sama. Tak nie jest, bo inna jest rola chóru w operze – gdzie jest częścią przedstawienia, i w filharmonii – gdzie śpiewa na estradzie, bez kostiumu. *W teatrze chórzyści muszą znać swoje partie na pamięć i to, jak już wspomniano, w różnych językach. To możliwe, bo premiera jest co dwa – trzy miesiące. Inaczej w filharmonii, gdzie koncerty odbywają się częściej i są zazwyczaj jednorazowe, nie ma więc sensu uczyć się obszernych partii na pamięć.*

Na ostatnie przesłuchania dla chcących wstąpić do chóru Teatru Wielkiego, które odbyły się w grudniu, zgłosiło się ponad 20 osób. Choć minęło pół roku, nikogo nie udało się zatrudnić. Z przyczyn finansowych. *Przychodzą do nas absolwenci akademii muzycznych, po „naturszczyków" z kościelnych chórów już nie sięgamy.* Inaczej było przed laty, kiedy to amatorzy stanowili trzon chóru, w którym śpiewał Marek Jaszczak. Zazwyczaj nie znali nut – i ci, co zostali w chórze do dziś, nie znają ich nadal.

Na pytanie, czy są opery, które chórmistrz Jaszczak szczególnie lubi, znowu wracamy do „Dydony i Eneasza". *Ten spektakl przysporzył mi ogromnej satysfakcji, nigdy dotąd nie śpiewaliśmy baroku. Muzyka jest rewelacyjna! Niesamowita precyzja, trudny tekst. Prawidłowej wymowy angielskiej uczył chórzystów specjalnie zatrudniony lektor.* Pytany o „słupy milowe" w rozwoju chóru Teatru Wielkiego, Marek Jaszczak wymienia przede wszystkim „Damę pikową" z muzyką Czajkowskiego. Także „Czarodziejski flet" Mozarta. I musical „My Fair Lady". I „Requiem" Verdiego. *To straszne, że niektóre bardzo dobre spektakle miały tylko po kilka wystawień. Na przykład „Porgy and Bess" Gershwina pokazywaliśmy trzy razy. Beznadzieja.*

Zdaniem Marka Jaszczaka „jego" chórzyści czują się w teatrze pełnoprawnymi artystami, nie mają kompleksów. I nie przeszkadza im, że tylko wyjątkowo ktoś z zespołu dostanie solową, trzecioplanową rólkę. Spełniają się jako chórzyści właśnie. Martwi ich tylko, że głos jest bardzo czułym instrumentem, z wiekiem się wyczerpuje. *Tylko nieliczni mogą śpiewać do emerytury. Są i tacy, którzy muszą odejść nawet w wieku 50 lat.*

* * *

Marek Jaszczak ma kilka oficjalnych symboli publicznego uznania. Za swoją pracę otrzymał Nagrodę Marszałka Województwa Łódzkiego, Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis", Brązowy i Srebrny Krzyż Zasługi, oraz – nie wiadomo dlaczego – dwukrotnie tytuł „Zasłużony Działacz Kultury". *Nie przywiązuję wagi do tych zaszczytów, ale traktuję je jako wyraz uznania dla chóru* – kwituje tę wyliczankę Jaszczak.

Bo chór jest treścią jego życia. Cieszy się z sygnałów, że melomani chętniej przychodzą na opery, w których są piękne partie chóralne, na przykład na „Aidę" czy „Nabucco", że koncerty zatytułowane „Najpiękniejsze chóry świata" mają zawsze komplety publiczności. Odbyło się ich dotąd kilka, ale Jaszczak zapewnia, że będzie więcej. Bo ludzie tego chcą.

Maria Sondej
– dziennikarka

Tradycyjny i nowoczesny

Teatr Muzyczny

Już prawie siedem dekad Teatr Muzyczny ma dzisiaj za sobą. Rozpoczynał go etap wiodącej z Wilna legendy jego narodzin, a potem były okresy przeobrażeń kadrowych, estetycznych, kłopotów finansowych oraz czteroletni wielki remont. Było różnie, ale zespołowi Teatru Muzycznego nigdy nie brakowało zapału, dobrych chęci do pracy i talentu.

Ponad pół wieku Teatr Muzyczny bawił nas i wzruszał. W życiu miasta odegrał ważną rolę, bo miał ambicję być czymś więcej niż rozrywką. Łódzkiej publiczności proponował znakomite dzieła klasyki operetkowej, komedie muzyczne, wodewile i musicale, w latach późniejszych rozszerzył swój repertuar o rewie, koncerty, bajki muzyczne dla dzieci. Różnorodne muzyczne formy sceniczne, staranny dobór wykonawców i realizatorów to były atuty tego teatru, którego początki sięgają 1905 r. Wtedy to bowiem w Wilnie powstało Polskie Towarzystwo Muzyczne *Lutnia*, które popularyzowało kulturę muzyczną i literaturę polską.

Z Wilna do Łodzi

Właśnie z Wilna 66 lat temu, w 1945 roku, przybył do Łodzi polski zespół artystów Teatru Komedii Muzycznej *Lutnia* i 3 listopada tego samego roku, w mieście swego nowego osiedlenia, inauguracyjnym przedstawieniem *Podwójna buchalteria* A. Grunna rozpoczął swoją działalność artystyczną. Spektakl wystawiono w domu Kultury Milicjanta przy ulicy Nawrot 27, czyli w sali niedawno odebranej wiernym kościoła baptystów. Druga premiera – *Król włóczęgów* R. Frimla – odbyła się 23 marca 1946 r. już w nowej siedzibie przy ulicy Piotrkowskiej 243, w której Teatr grał 19 lat.

W powojennym sezonie teatralnym 1945-1946 na scenie *Lutni* ukazały się ponadto: *Wiktoria i jej huzar* P. Abrahama, *Wesoła wdówka* i *Cygańska miłość* F. Lehara oraz *Hrabina Marica* E. Kalmana. Premierę operetki połączono z jubileuszem Władysława Szczawińskiego, pierwszego dyrektora i kierownika artystycznego *Lutni* w latach 1945-1951.

Wystawienie pięciu operetek klasycznych w jednym sezonie w tak trudnych warunkach lokalowych i kadrowych było wielkim wyczynem dla zespołu, który dopiero zdobywał przychylność widzów i władz miasta [1].

Od tamtego czasu dzieli nas ponad pół wieku. Wiele wydarzeń, nie tylko artystycznych, poszło w zapomnienie, ale łódzka publiczność zawsze pamiętała o utalentowanej parze amantów – Jadwidze Kendzie i Michale Ślaskim, którzy od 1946 roku na deskach tego teatru przez wiele sezonów odnosili swój wielki artystyczny sukces.

Na scenie *Lutni* w latach 1945-1964 występowali m.in. Wanda Bojarska, Beata Artemska, Iwona Borowicka, Irena Brodzińska, Kazimierz Bejowski, Stefan Brusikiewicz, Korol Chorzowski, Janina Gryglanka, Barbara Palmirska, Danuta Lubawska, Henryk Łabuński, Stanisława Piasecka, Władysław Walter, Kazimierz Brusikiewicz, Elma Gistedt, Lucyna Messal, Michał Lasowy, Aleksander Sawin, Łucja Szreterówna, Lech Redo, Janusz Ściwiarski, Karol Koszela.

Kierowanie teatrem muzycznym to jedna z najtrudniejszych funkcji pełnionych w instytucji żywej kultury. Wśród całego mnóstwa problemów, jakie pojawiają się przed każdym dyrektorem, najtrudniejszy chyba do rozwiązania jest dobór repertuaru. Musi bowiem uwzględnić wokalne predyspozycje solistów wokalistów, kondycję baletu, orkiestry i koszt przedstawień wreszcie. Ludzie nie przyjdą na coś, co im się nie podoba, nawet gdyby bilety były za darmo. A nie ma dla teatru gorszej reklamy niż duża liczba pustych miejsc na widowni. Jest to szczególnie ważne w przygotowaniu repertuaru w czasie przewartościowań estetycznych i kryzysów finansowych.

Ten problem ze zmiennym szczęściem starali się rozwiązać kolejni dyrektorzy Teatru Muzycznego: Władysław Szczawiński, pierwszy dyrektor i kierownik artystyczny (1945-1951), wystawiając z powodzeniem klasyczne operetki; Antoni Ba-

str. 2 | Foyer Teatru Muzycznego

chliński, który kierował operetką przez 27 lat (1951-1977), Jerzy Merunowicz, dyrektor artystyczny i znakomity reżyser, który dbał o wysoki poziom artystyczny przedstawień i poszukiwał nowych form widowisk muzycznych, by dostosować je do wymogów współczesnego widza oraz Jadwiga Kenda, znakomita śpiewaczka dawnej *Lutni*, od 1 kwietnia 1959 r. kolejny kierownik artystyczny Państwowej Operetki w Łodzi, później Teatru Muzycznego.

Nowa wizja Jadwigi Kendy

Kenda swój program artystyczny realizowała z żelazną konsekwencją. Zerwała z konwencjonalnym wystawianiem operetek, pozbyła się wstawek baletowych, które nie łączyły się z akcją, kładła nacisk na grę zespołową, bez gwiazdorstwa, na sceny zbiorowe, żeby np. soliści i chór nie stali nieruchomo na scenie, jak w tragedii greckiej.

Przedstawiła repertuar różnorodny i bogaty – od klasyki po dzieła współczesne. Podczas jej kadencji ukazywały się na scenie operetki, komedie muzyczne, wodewile i polskie musicale. Przygotowała 49 premier, w tym 20 premier utworów polskich.

Należał do nich musical *Bal samotnych* z librettem Jerzego Waldena i muzyką Tomasza Kiesewettera, który wystawiono (1965) w nowym gmachu Teatru przy ul. Północnej 47/51. Prapremierowym przedstawieniem dyrygował Henryk Debich, reżyserowała Danuta Baduszkowa. Wtedy też pojawiła się nazwa Teatr Muzyczny i tak jest do dziś. Za grę wokalno-aktorską wyróżniono Krystynę Nyc-Wronko, Janusza Duńskiego, Stanisławę Kowalczyk-Muszyńską, Józefa Korzeniewskiego i Jerzego Sidorowicza.

Dobór repertuaru świadczył o zaangażowaniu Jadwigi Kendy w propagowanie kultury narodowej. Utworem, który cieszył się niemałym powodzeniem była polska operetko-rewia *Dziękuję ci Ewo*, z muzyką Stanisława Renza, w reżyserii Stanisławy Stanisławskiej, pod batutą Beaty Ambros. W ciągu niespełna roku 142 spektakle rewii obejrzało niemal 140 tys. widzów. Liczną grupę przedstawień stanowiły musicale, m.in. *Wielka aleja* Jana Tomaszewskiego (1973), *Kariera Nikodema Dyzmy* Andrzeja Hundziaka (1973), *Dziewczyna szeryfa* George'a Gershwina (1973).

Prapremiera musicalu *Widzewska ballada* z muzyką Piotra Hertla, librettem Ryszarda M. Grońskiego i Antoniego Marianowicza ukazała się 6 lipca 1974 roku. Był to ostatni spektakl pod kierownictwem artystycznym Jadwigi Kendy.

W rozległym repertuarze Teatru były wtedy komedie muzyczne, jak *Fantastyczny rejs* Cole Portera, w reżyserii Tadeusza Cyglera (1967). Dużą popularnością cieszył się też *Sewastopolski walc*, operetka rosyjskiego kompozytora Konstantina Listowa, również w reżyserii Cyglera, pod batutą Beaty Ambros (1966), którą obejrzało 100 tys. widzów.

Ponadto znakomite widowisko muzyczne *Moulin Rouge* Jacques'a Offenbacha, przygotowane wspólnie z Wydziałem Wokalno-Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi (1974), wspaniałe operetki klasyczne, m.in. *Piękna Helena* i *Życie paryskie* Jacques'a. Offenbacha, *Noc w Wenecji* i *Wiedeńska krew* Johanna Straussa, *Domek trzech dziewcząt* z muzyką Franza Schuberta, *Hrabina Marica* Emericha Kalmana, *Bal w operze* Richarda Heubergera oraz *Wesoła wdówka* i *Kraina uśmiechu* Franza Lehara z Krystyną Nyc-Wronko, Kazimierzem Rymarczykiem, Edwardem Kamińskim i Andrzejem Foglem.

Był to dobry okres dla tej sceny, gdyż dzięki współpracy wybitnych artystów: dyrygentów – Bohdana Wodiczki, Karola Stryji i Henryka Czyża, reżyserki Danuty Baduszkowej, scenografa Bolesława Kamykowskiego oraz choreografa i wybitnego tancerza Feliksa Parnella, przedstawienia w Teatrze Muzycznym cieszyły się powodzeniem i miały wysoką rangę artystyczną.

Sukcesem Teatru w 1976 roku była prapremiera polskiej komedio-rewii *Najpiękniejsza Marianna z Lidy* (1976) z librettem Jana Majdrowicza, w reżyserii Czesława Jarosiewicza, pod batutą Beaty Ambros oraz polska prapremiera operetki *Figle Majsary* współczesnego kompozytora uzbeckiego Sulejmana A. Judakowa, którą również reżyserował Czesław Jarosiewicz, a dyrygował Mieczysław Wojciechowski.

W 1977 roku z Teatru Muzycznego, po 27 latach odszedł Antoni Bachliński. Jego następca Aleksander Długosz zrealizował 16 premier, wśród nich m.in. *Sztygara*, operetkę Karla Zellera w reżyserii Beaty Artemskiej i pod kierownictwem muzycznym Tadeusza Błaszczyka oraz operę komiczną *Szelmostwa swatki*, autora libretta i kompozytora gruzińskiego Wiktora Delidze. To udane przedstawienie z Teresą

Mulawą i Edwardem Kamińskim w rolach głównych, reżyserował Guram Meliwa, kierownictwo muzyczne Awtandił Mamacaszwili, choreograf Jurij Zarecki.

Wielu wybitnych solistów Operetki Łódzkiej rozpoczynało swoje kariery w latach 50. Należeli do nich: Wanda Bojarska, Witold Jawis, Michał Lasowy, Jan Padkowski, młody i utalentowany śpiewak – Edward Kamiński, który od swego debiutu w *Orfeuszu w piekle* J. Offenbacha (1951), z łódzką sceną związany był przez 30 lat, śpiewając wszystkie główne partie w operetkach klasycznych, podobnie jak Krystyna Nyc-Wronko. Od premiery *Madame Pompadour* Leo Falla (1954) przez wiele następnych sezonów była ta świetna sopranistka primadonną łódzkiej Operetki. Znani i lubiani w Łodzi soliści – Hanna Dobrowolska i Edward Adler przenieśli się później do innych teatrów operetkowych w Polsce.

Pierwsze musicale

W 1958 roku po raz pierwszy na łódzkiej scenie pojawił się współczesny musical amerykański *Kiss me Kate* Cole'a Portera. Premiera przedstawienia odbyła się 21 czerwca w niewykończonej jeszcze sali budowanego gmachu Operetki przy ulicy Północnej, do którego przeniosła się sześć lat później.

W latach 80. i 90. musicale z Broadwayu zagościły w Teatrze Muzycznym na stałe. Niemała w tym zasługa Rajmunda Ambroziaka, dyrektora i kierownika artystycznego Teatru Muzycznego w latach 1980-1990. Do największych sukcesów jego 10-letniej kadencji należy polska prapremiera *Skrzypka na dachu* Jerry'ego Boc-

ka, z librettem Joseph'a Steina (1983). Przedstawienie reżyserowała Maria Fołtyn, dyrygował Rajmund Ambroziak, inscenizacja i scenografia Mariana Stańczaka. W roli Tewiego-Mleczarza wystąpił gościnnie Bernard Ładysz, który za wybitną kreację wokalno-aktorską, a Marian Stańczak za inscenizację przedstawienia, otrzymali Srebrną Łódkę – nagrodę Towarzystwa Przyjaciół Łodzi.

Trzy lata później Srebrną Łódką wyróżniono inny słynny amerykański musical – *My Fair Lady* Fredericka Lewe dla najlepszego przedstawienia w łódzkim sezonie artystycznym 1986-1987.

My Fair Lady oraz *Wesoła wdówka* F. Lehara w reżyserii Andrzeja Żarneckiego, z kierownictwem muzycznym Rajmunda Ambroziaka, stały się przebojami teatralnego sezonu

1985-1986. *(...) zmieniło się tam wiele i to zadecydowanie na korzyść. (...) Rajmund Ambroziak okazał się świetnym szefem teatru, którego sala każdego wieczoru gromadzi większą liczbę publiczności niż wszystkie pozostałe teatry łódzkie z Wielkim włącznie* – pisała gazeta[2].

Trafny dobór repertuaru i trafna obsada, prezentacja utworów nieznanych, angażowanie do realizacji przedstawień młodych reżyserów z telewizji i filmu oraz współpraca z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną, która umożliwiała studentom udział w przedstawieniach na profesjonalnej scenie, były niezaprzeczalnymi zasługami Rajmunda Ambroziaka. *Stworzył teatr operetki i musicalu na poziomie, jakiego nie osiągnęła żadna z aktualnie działających podobnych scen w kraju*[3].

W tym czasie współpracowali z Teatrem znakomici dyrygenci: Beata Ambros, Tadeusz Błaszczyk, Mieczysław Wojciechowski oraz reżyserzy, choreografowie i scenografowie: Tadeusz Junak, Jerzy Woźniak, Antoni Majak, Maria Fołtyn, Włodzimierz Traczewski, Andrzej Żarnecki, Anna Bobrowska-Ekiert, Jerzy Michalak, Elżbieta Dietrych, Janina Niesobska, Krystyna Gruszkówna.

Zespół artystyczny tworzyli, m.in. Grażyna Krajewska, Hanna Matyskiewicz, Elżbieta Ptak, Małgorzata Wilk, Andrzej Fogiel, Ireneusz Jakubowski, Adam Koziołek, Tadeusz Lewandowski, Andrzej Orechwo, Wanda Bojarska, Irena Harasim, Krystyna Przybylska-Potemska, Janusz Duński, Czesław Jarosiewicz, Jerzy Nejman, Małgorzata Czajkowska.

Były w Teatrze Muzycznym przedstawienia wspaniałe, były przeciętne. Niektóre dostawały nagrody i wyróżnienia, inne w krótkim czasie niezauważanie schodziły z afisza, tych było, na szczęście, mniej.

Srebrną Łódką wyróżniono *Siostrunie* Dana Goggina (1997), a Złotą Maską – nagrodą łódzkich recenzentów dla najlepszego przestawienia sezonu 1994-1995 *Zemstę nietoperza* Johanna Straussa w reżyserii Wojciecha Adamczyka.

W 1998 roku najsłynniejszy musical lat 60. *Człowiek z La Manchy* Mitchela Leighta ze znakomitą kreacją Zbigniewa Maciasa jako Don Kichota otrzymał

trzy Złote Maski: za reżyserię Waldemar Zawodziński, za scenografię Waldemar Zawodziński i Maria Balcerek oraz za najlepszą rolę męską Zbigniew Macias.

Srebrną Łódką za najlepszy spektakl sezonu uhonorowano również drugą realizację *Skrzypka na dachu* ze Zbigniewem Maciasem w roli Tewiego (1999). Choć od światowej prapremiery musicalu 22 września 1964 r. w Imperial Theatre w Nowym Jorku minęło tyle lat, *Skrzypek na dachu* z ogromnym powodzeniem jest wystawiany na scenach niemal całego świata. Po kilkunastu latach od swojej polskiej prapremiery w 1983 roku znów zagościł na scenie Teatru Muzycznego, tym razem w inscenizacji i reżyserii Jana Szurmieja i pod kierownictwem muzycznym Dariusza Różankiewicza i Romana Paniuty.

W 2000 r. trzy Złote Maski zdobyła również operetka *Orfeusz w piekle* Jacques`a Offenbacha. Za rolę Jowisza uhonorowano Adama Koziołka, za kostiumy Ryszarda Kaję, a za choreografię i ruch sceniczny Janinę Niesobską.

Wśród wielu prestiżowych nagród należy wymienić Nadzwyczajną Złotą Maskę, przyznaną przez łódzkich recenzentów primadonnie Teatru Muzycznego Annie Walczak za artystyczną osobowość oraz znakomite wokalno-aktorskie interpretacje ról. Anna Walczak otrzymała również statuetkę ARIONA – nagrodę ZASP-u, ponadto z okazji jubileuszu 25-lecia pracy artystycznej Nagrodę Prezydenta Miasta. Za wybitne osiągnięcia artystyczne – statuetką ARIONA uhonorowano również Emilię Klimczak[4] oraz Andrzeja Fogla, a Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" Jolantę Gzellę.

Parada dyrygentów i reżyserów

Przez wszystkie lata przewijał się w Teatrze Muzycznym korowód utalentowanych dyrygentów: Karol Stryja, Wacław Geiger, Henryk Debich, Beata Ambros, Rajmund Ambroziak, Henryk Czyż, Andrzej Hundziak, Tadeusz Kozłowski, Maciej Niesiołowski, Maciej Pawłowski, Olgierd Straszyński, Bohdan Wodiczko, Mieczysław Wojciechowski, a wśród reżyserów – Bolesław Fatygo-Folański, Roman Sykała, Janusz Rzeszewski, Laco Adamik, Danuta Baduszkowa, Maria Fołtyn, Jerzy Woźniak, Bogdan Hussakowski, Antoni Majak, Marcel Kochańczyk, Wojciech Adamczyk, Jan Szurmiej, Andrzej Żarnecki i Waldemar Zawodziński.

Lata 90. to znakomity okres artystyczny Teatru, choć ciągłe niedoinwestowanie sceny miało niemały wpływ na dobór repertuaru i ilość premier. Z tym problemem borykali się kolejni dyrektorzy artystyczni, m.in. Wiesław Ostojski, który podczas swej 12-letniej kadencji wystawił m.in. musicale: *Siostrunie* D. Goggina, *Can-Can* C. Portera i *Zorbę* J. Kandera. Współpracował z wybitnymi muzykami i dyrygentami: Andrzejem Knapem, Kazimierzem Kryzą, Tadeusz Kozłowskim oraz znakomitymi realizatorami jak: Waldemar Zawodziński, Jan Szurmiej, Wojciech Adamczyk, Marcel Kochańczyk, scenografami Ryszardem Kają, Marią Balcerek, Ireną Biegańską, Józefem Napiórkowskim, Anną Bobrowską-Ekiert i choreografami: Janiną Niesobską, Violettą Suską, Henrykiem Rutkowskim, Danielem Kustosikiem.

200 premier

W ciągu 65 lat działalności w Teatrze Muzycznym w Łodzi ukazało się dwieście premier. Często pokazywano spektakle na festiwalach, m.in. na Europejskim Festiwalu im. J. Kiepury w Krynicy i Teatrów Muzycznych w Gdyni. Teatr występował niemal w całej Europie Zachodniej. Podczas kilkudziesięciu zagranicznych tournées w Niemczech, Austrii, Holandii, Belgii, Danii i Szwecji zaprezentował kilkaset spektakli, zdobywając uznanie publiczności i zagranicznej krytyki. Występował w prestiżowych salach koncertowych, takich jak: Filharmonia Berlińska, ICC – Centrum Kultury w Berlinie, Deutsche Oper w Berlinie (jako pierwszy i jedyny teatr z Polski), Konzerthaus w Berlinie, Filharmonii w Monachium, w Kilonii, Wiesbaden, Saarbrucken, w Dreźnie, Erfurcie i Ostendzie, w Palais Des Beaux-Arts w Brukseli, Koningin Elisabethzaal w Antwerpii.

Remont nie osłabił pracy

Teatr Muzyczny zakończył swój udany sezon artystyczny 2010-2011 jako czwarty, w którym artyści nie mogli występować na własnej scenie. Czteroletni okres remontu nie osłabił jednak pracy w Teatrze. Wszystkie zespoły artystyczne wykazały w tym trudnym okresie wysokie zdyscyplinowanie i poczucie odpowiedzialności za poziom artystyczny przedstawień.

W aktualnym repertuarze Teatru jest *Skrzypek na dachu, Kraina uśmiechu, Wesoła wdówka, Na końcu tęczy*, widowisko muzyczne dla młodzieży *Znaszli ten kraj… Spoko, to przecież Moniuszko*, musical dla dzieci *Smurfowisko, czyli Gar-*

gamel złapany, koncert musicalowy *Broadway, róg Północnej*, operetka w wersji koncertowej *Ptasznik z Tyrolu* oraz spektakl baletowy *All that jazz*.

W gruncie rzeczy dyrektorzy teatru nie żyją w swoim mieście, żyją w teatrze. Jestem zdziwiona, że ten czas tak szybko minął – mówi Grażyna Posmykiewicz, dyrektor Teatru Muzycznego. – *Trzeba jednak powiedzieć o wcześniejszych wspólnych ustaleniach dyrekcji Teatru z zespołem artystycznym. Były one takie: jeśli zespół nie będzie mógł wytrzymać uciążliwych warunków pracy podczas remontu Teatru – trudno. Jeśli jednak chce ten okres przetrwać, musi wziąć na siebie wszystkie trudy, jakie będą się z tym wiązać. Zespół ten czas przetrwał znakomicie, choć łatwo nie było. W tym czasie nikt z Teatru nie odszedł. Przeciwnie, wielu młodych ludzi, m.in. z Akademii Muzycznej, rozpoczęło z nami współpracę. Przez cztery lata graliśmy w sześciu miejscach w Łodzi, prawie we wszystkich większych miastach w Polsce oraz zagranicą. Przynajmniej dwa razy w roku występowaliśmy w Sali Kongresowej, zawsze przyjmowani z aplauzem, sympatią i owacjami. Około świąt Bożego Narodzenia wyjeżdżaliśmy do Niemiec i Belgii. Tam mamy swoją publiczność, która zawsze czeka na nasze występy. Początkowo mieliśmy obawy, jak przez tyle lat będziemy grać przedstawienia przygotowane i wystawiane w innej scenerii niż nasza teatralna sala, ale wtedy ratowali nas wspaniali kierownicy placówek kultury: Klubu Wytwórnia, Łódzkiego Domu Kultury, Muzeum Miasta Łodzi, Teatru V6, Teatru Studyjnego i Ośrodka Inicjatyw Artystycznych. Chętnie udostępniali nam swoje sale, przyjmowali z sympatią i z żalem pożegnali. Przez ostatnie cztery lata pracowaliśmy w bardzo trudnych warunkach, łącznie z ekipą techniczną, która dekoracje i kostiumy musiała ciągle przewozić w odległe miejsca tam i z powrotem. Przygotowaniu premier w Teatrze albo towarzyszył huk*

Kraina uśmiechu – scena baletowa | str. 9

młotów pneumatycznych, albo nie działał internet, albo jakaś koparka przerywała instalację i nie działały telefony, wszędzie murarze, stolarze, elektrycy, łomot i krzyk. Nigdy jednak nie zawiodła nas publiczność. Na naszych spektaklach zawsze był komplet widzów. Z sentymentem wspominam niektóre nasze przedstawienia, m.in. „Krainę uśmiechu" z piękną scenografią Ryszarda Kai i oryginalnymi chińskimi rekwizytami. Premiera odbyła się pod patronatem ambasadora Chińskiej Republiki Ludowej w Polsce. Było to pierwsze przedstawienie zrealizowane za naszej wspólnej dyrekcji, kiedy razem z dyrektorem artystycznym Zbigniewem Maciasem zaczęliśmy w 2006 roku kierować Teatrem Muzycznym. Duży sentyment mam również do musicalu „Człowiek z La Manchy" w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego i do „Skrzypka na dachu" w reżyserii Jana Szurmieja. Trzy premiery ostatniego sezonu teatralnego: „Wesołą wdówkę" F. Lehara, „Powróćmy, jak za dawnych lat", spektakl oparty na przedwojennych przebojach filmowych i kabaretowych oraz widowisko „Fryderyk Chopin i jego zaczarowany fortepian", którym uczczono Rok Chopinowski, wystawiliśmy w Muzeum Miasta Łodzi.

Premiera operetki Zygmunta Wiehlera Ułani księcia Józefa w reżyserii Danuty Baduszkowej, w scenografii Janusza Krassowskiego i pod kierownictwem muzycznym Olgierda Straszyńskiego 17 lipca 1964 r. inaugurowała nowy adres Teatru Muzycznego. Od tamtego czasu mięło 47 lat. *W 2006 roku budynek Teatru był w strasznym stanie* – mówi prof. arch. Józef Chmiel, projektant modernizacji architektury budynku[5]. – *Wzniesiono go chyba tylko po to, żeby stał. Popękane mury trzeba było wzmacniać specjalnymi słupami i podciągami. Trudno go było zmodernizować i rozbudować. Na szczęście pomógł nam główny wykonawca budowy, firma Stanisława Wiktorowicza VIK-POL z Łasku i pracownia architektoniczna inż. Liliany Wrońskiej-Kuśmierek. Udało nam się powiększyć wysokość i głębokość sceny oraz kanał orkiestry, ciasne, niestety, pozostało teatralne zaplecze. Chcemy jeszcze zrobić z boku sceny wejście na proscenium, aby aktorzy mogli grać przed kurtyną. Zaprojektowaliśmy rozwiązania architektoniczne całości budynku: jak ma wyglądać widownia, kuluary, gdzie jaką ścianę ustawić i przesunąć. (...) Architekt Liliana Wrońska-Kuśmierek w ostatnim roku wzięła na swoje barki trud budowy. (...) jej wkład pracy w sam finał robót jest znaczący. Teatr ma teraz bardzo dobre warunki pracy. Jego częste wyjazdy artystyczne do różnych miast w Polsce i zagranicą pozwoliły zachować dobry zespół artystyczny. Nasz kłopot polegał na tym, że próby przedstawień odbywały się na miejscu i budowa się wydłużała, ale dzięki temu zespół się nie „rozsypał"*[6].

Liliana Wrońska-Kuśmierek nadzorowała prace wykończeniowe w zakresie architektury. Jest projektantem widowni Teatru Muzycznego, która ma 891 miejsc, z jej oryginalną fioletową kolorystyką oraz koncepcji wnętrz i zaplecza, holu głównego z przedsionkiem i elewacji Teatru. Zaprojektowała również wejście dla aktorów od strony południowej budynku przez przeszkloną oranżerię.

Nieznane płaskorzeźby i nowoczesna technika

Niektórych „niespodzianek" budowlanych, które zaskoczyły nas podczas remontu nie można było przewidzieć. Tak było z płaskorzeźbami – wspomina Liliana Wrońska-Kuśmierek. – *Kiedy był już gotowy projekt wnętrza, nagle podczas robót budowlanych w głównym holu odkryliśmy płaskorzeźby. Prawdopodobnie powstały w latach 60. podczas przebudowy Teatru, wg projektu prof. arch. Tadeusza Melchinkiewicza. Płaskorzeźby przedstawiają muzy opiekujące się sztuką i nauką. Do tej pory nie udało nam się ustalić autora płaskorzeźb, prawdopodobnie był uczniem Władysława Strzemińskiego. Perypetie związane z odkryciem płaskorzeźb narzuciły nam zmianę projektu wystroju wnętrza Teatru. Staraliśmy się uszanować to, co jest i dodać elementy upiększające, np. żyrandol w holu, wg projektu Piotra Cieciury, oświetlenie budynku, zdobyć marmur na posadzkę niezbędną przy powiększeniu holu głównego oraz powiększyć przedsionek i zaprojektować kawiarnię.*

Pierwszy projekt technologii sceny przygotowany przez inż. Jerzego Gumińskiego w Przedsiębiorstwie Specjalistycznym TEATR powstał w 2001 roku. Zrealizowano projekt późniejszy, zmieniony przez inż. Tomasza Zaborowskiego. *Teatr Muzyczny jest wyposażony w nowoczesne urządzenia technologiczne sceny: nagłośnienie, napędy elektryczne, oświetlenie – jedyne i najnowocześniejsze w Polsce z plazmowym źródłem światła, czyli reflektorami z plazmowymi żarówkami. Dają lepsze efekty optyczne* – mówi inż. Tomasz Zaborowski. – *Szkoda, że na skutek ograniczeń finansowych zrezygnowano z zapadni fosy orkiestry. Jest ona potrzebna każdemu teatrowi, szczególnie muzycznemu. Zawsze dobrze mieć szerokie proscenium, niż pusty kanał orkiestry*[7].

W Teatrze Muzycznym pracuje 150 osób. Wszyscy, bez wyjątku, mają swój udział w sprawnym działaniu Teatru: soliści, orkiestra, chór i balet, a także obsługa sceny, charakteryzatorzy, pracownie krawieckie i perukarskie, zespół obsługi widowni. Każdego dnia o 18.30 wieczorem wszyscy są na ściśle wyznaczonym miejscu i kurtyna idzie w górę.

Uroczyste otwarcie siedziby Teatru po czteroletnim remoncie połączone z inauguracją sezonu 2011-2012 odbędzie się 1 października. Po raz pierwszy zostanie zaprezentowany łódzkiej publiczności znakomity musical *Wonderful Town* Leonarda Bernsteina, w reżyserii Zbigniewa Maciasa, pod kierownictwem muzycznym Lesława Sałackiego[8].

Życzmy Zespołowi Teatru Muzycznego, żeby publiczność zawsze była przedstawieniami zachwycona, a krytycy ukontentowani.

Teatr Muzyczny 17 lipca 2011 skończył 67 lat.

Halina Gawlik
– dziennikarka

Przypisy:

1 Krystyna Juszyńska, *Od Lutni do Teatru Muzycznego w Łodzi. Operetka i Teatr Muzyczny w Łodzi*, Akademia Muzyczna G. i K. Bacewiczów w Łodzi, 2007.
2 Anna Iżykowska-Mironowicz, *Zapraszamy do krainy uśmiechu*, „Głos Robotniczy", 17.VI.1982.
3 Anna Iżykowska-Mironowicz, *Graj, Cyganie...*, „Głos Robotniczy", 9.XI.1983.
4 Emilię Klimczak wyróżniono ponadto nagrodą Wiesława Ochmana, przewodniczącego jury IV Ogólnopolskiego Konkursu Wykonawstwa Muzyki Operetkowej i Musicalowej im. Iwony Borowickiej.
5 Zespół Autorskich Pracowni Architektonicznych, Spółdzielnia Pracy Twórczej w Gdańsku.
6 EKO Autorska Pracownia Architektoniczna, mgr inż. arch. Liliana Wrońska-Kuśmierek, Łódź.
7 Przedsiębiorstwo Specjalistyczne TEATR, Piaseczno – Zalesie Dolne.
8 *Wonderful Town* Leonarda Bernsteina wystawiono 25 września na Broadwayu w Nowym Jorku. Zdobył pięć nagród Tony Awards, w tym dla najlepszego musicalu.

Do napisania artykułu autorce posłużyły prace: Krystyny Juszyńskiej, *Od Lutni do Teatru Muzycznego w Łodzi*; Barbary Lachtary, *Teatr Muzyczny w Łodzi w latach 1964-1980*; Renaty Wągrowskiej, *Geneza polskiej operetki Lutnia w Wilnie i pierwszy okres jej działalności (1905-1921)*; Wioletty Przerembskiej, *Musicale na scenie Teatru Muzycznego*; Piotra Soszyńskiego, *Łódzka scena operetkowa 1980-1990* i Janusza Janysta, *Łódzki Teatr Muzyczny*, które ukazały się w publikacji wydanej z okazji 60-lecia Teatru Muzycznego w Łodzi w 2005 roku; *Operetka i Teatr Muzyczny w Łodzi*, z cyklu *Kultura Muzyczna w Łodzi* pod redakcją Krystyny Juszyńskiej, Akademia Muzyczna G. i K. Bacewiczów w Łodzi, 2007.

Fot. archiwum Teatru Muzycznego w Łodzi

Wędrująca kultura

Muzyczne „Kolory Polski"

Melomani, którzy w czasie wakacji chcą nadrobić zaległości w obcowaniu z muzyką, mają na szczęście w czym wybierać. Ale jeśli ktoś chce połączyć wysłuchanie koncertu ze zwiedzaniem zabytków, degustacją lokalnych potraw i warsztatami bębniarskimi, wybór jest prosty: powinien zapoznać się z programem festiwalu „Kolory Polski".

Wędrowny Festiwal Filharmonii Łódzkiej „Kolory Polski" odbywa się latem 2011 r. po raz dwunasty. Zgodnie z nazwą nie ogranicza się do jednego miejsca koncertowego: w każdy weekend wędruje do innej miejscowości regionu łódzkiego, by w pięknych kościołach, zabytkowych zamkach i pałacach, albo po prostu w parku proponować melomanom kontakt z dobrą muzyką. Usatysfakcjonowani mogą się poczuć koneserzy o zróżnicowanych upodobaniach: miłośnicy muzyki zwanej „poważną", zwolennicy jazzu, ci, którzy lubią folklor, a nawet osoby, które preferują poezję śpiewaną. Festiwal bowiem z założenia wykracza poza to, co w ciągu roku oferują filharmoniczne sale koncertowe.

Zespół „Mosaic", Dobroń, 2010
fot. Józef Horbik

Impreza wyróżnia się także tym, że program każdego koncertu starannie dobrany jest do miejsca, w którym się odbywa, zarówno do miejscowości – jej historii, tradycji, struktury narodowościowej, jak i do wnętrza (kościół, zamek, muszla koncertowa, itd.).

Wielu koncertom towarzyszą pozamuzyczne atrakcje, pozwalające lepiej poznać miejscowość i jej okolice. Melomani zorientowani bardziej turystycznie mogą nawet skorzystać z oferty Towarzystwa Przyjaciół Łodzi i wybrać się na jednodniową wycieczkę z przewodnikiem w dniu koncertu, której trasa, rozpoczynając się w Łodzi, odwiedza najciekawsze miejsca w drodze do miejscowości docelowej. Wycieczki takie organizowane są od 2006 roku i z roku na rok cieszą się coraz większym powodzeniem. Większość z nich prowadzi Ryszard Bonisławski – prezes Towarzystwa Przyjaciół Łodzi, wytrawny znawca miasta i regionu oraz doświadczony popularyzator jego turystycznych walorów. Dla melomanów ważny jest także aspekt finansowy festiwalu. Na wszystkie koncerty – z wyjątkiem finałowego, który odbywa się w Sali Koncertowej Filharmonii Łódzkiej z udziałem orkiestry symfonicznej, a często także chóru tej instytucji – wstęp jest wolny. Także większość dodatkowych atrakcji jest bezpłatnych. Wszystko to sprawia, że „Kolory Polski" doczekały się wielu stałych melomanów, a niektórzy z nich nawet planują swój urlop pod kątem propozycji festiwalowych.

Tegoroczny festiwal to dziewiętnaście koncertów w każdą sobotę i niedzielę wakacji od 2 lipca do 3 września. Na miejsce inauguracji wybrano po raz pierwszy kościół p.w. św. Jakuba Apostoła w Skierniewicach. Świątynia ta, w kształcie rzymskiej rotundy, utrzymana w stylu klasycystycznym, została ukończona w 1781 r. W kościele z XVIII wieku organizatorzy postanowili zaprezentować dzieła muzyczne,

str. 2 Koncert „Komeda. Inspiracje", Lutomiersk, 2010
fot. Józef Horbik

które powstały w tym samym stuleciu: koncerty wiolonczelowe F-dur RV 410 i G-dur RV 414 Antonia Vivaldiego, fragmenty oratorium *Judyta triumfująca* i opery *Gryzelda* tegoż kompozytora oraz fragmenty opery *Juliusz Cezar* Georga Friedricha Haendla. Skierniewickim koncertem swą działalność inicjuje nowo powstały zespół, specjalizujący się w muzyce barokowej, „iBaroque".

W niedzielę, 3 lipca, gości festiwalu wita Bedoń Przykościelny, gdzie w kościele p.w. Matki Boskiej Królowej Polski koncertuje zespół „The White Boat Orchestra" („Biała Łódź"). Grupa znana jest przede wszystkim z występów na pokładach luksusowych statków transoceanicznych. W repertuarze zespołu są amerykańskie standardy jazzowe oraz muzyka filmowa.

Trzeci z kolei tegoroczny koncert – 9 lipca w Sieradzu, w gościnnym dla festiwalu od wielu lat klasztorze Sióstr Urszulanek – nawiązuje do obchodzonego właśnie Roku Miłosza. Wiersze polskiego noblisty, którego stulecie urodzin przypada w tym roku, uświetnia recytacja aktora teatrów warszawskich Krzysztofa Wakulińskiego. Poezję wzbogaca muzyka – kompozycje renesansowe, barokowe i współczesne – Pawła Szymańskiego, Pawła Mykietyna oraz Litwinki Raminty Šerkšnyte. Koncert sieradzki urozmaica też planowana wcześniej wystawa prac plastycznych Andrzeja Strumiłły, poświęconych ostatniemu cyklowi wierszy Czesława Miłosza.

Gratką dla miłośników muzyki folk będzie finał festiwalu. 3 września z Orkiestrą Symfoniczną i Chórem Filharmonii Łódzkiej wystąpi zespół „Trebunie-Tutki" – kultowa już niemal grupa muzyków z Białego Dunajca, którzy, wykorzystując tradycyjne instrumenty, skalę góralską i maniery wykonawcze, tworzą nową muzykę podhalańską, wzbogacając ją o nowe melodie, współczesne teksty i niestandardowe aranżacje. „Tre-

Zespół Muzyki Dawnej „Floripavi", Wolbórz, 2010
Fot. Tomasz Ogrodowczyk

bunie-Tutki" koncertują na największych festiwalach typu „muzyka świata" w Europie, jako jedyny zespół z Polski kilkakrotnie znalazły się w pierwszej dziesiątce World Music Charts Europe Europejskiej Unii Radiowej. Koncert finałowy, zatytułowany *Legenda Tatr*, będzie współczesnym spojrzeniem wstecz, na Skalne Podhale, takie, jakie opisywał Kazimierz Przerwa-Tetmajer. *To muzyczna ilustracja świata, którego już nie ma, ginących tradycji i niezłomnych ludzi* – wyjaśniają artyści. Muzycy *przeniosą nas w tajemniczy świat tatrzańskich boginek i świętych drzew, zwodniczy urok zbójowania, wyśpiewają góralskie zywobycie, nierozerwalnie związane z siłami natury i Boskim Prawem.*

Warto wrócić do początków i historii tak cenionej dziś imprezy, jaką są „Kolory Polski". Nad jej całością od początku istnienia, czyli od 1999 roku, czuwa jej pomysłodawca Tomasz Bęben, na co dzień sprawujący funkcję wicedyrektora ds. rozwoju Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina. Obecne „Kolory Polski" zaczynały bardzo skromnie – pod nazwą „Sieradzkie Lato Muzyczne" obejmowały zaledwie cztery koncerty muzyki organowej i kameralnej w klasztorze Sióstr Urszulanek w Sieradzu – rodzinnym mieście pomysłodawcy. Z edycji na edycję festiwal rozrastał się, a z powiększaniem liczby koncertów szła w parze coraz większa różnorodność muzycznych propozycji. Już druga edycja objęła koncerty w innych miejscowościach: Strońsku i Warcie. Konieczna stała się więc zmiana nazwy. Na „Kolory Polski" słuchacze mogą się wybierać od 2001 roku. Wówczas pojawił się pierwszy mocny akcent turystyczny: ostatni koncert festiwalu, w Strońsku, został połączony z otwarciem powiatowych dożynek. *Chciałbym poszerzyć koncepcję artystyczną festiwalu, nie ograniczać go tylko do muzyki, ale stworzyć wydarzenie wielowątkowe* – mówił wówczas Tomasz Bęben w wywiadzie dla jednego z dzienników. *(...) Nowa nazwa festiwalu lepiej*

str. 4 Balet Dworski „Sotto de Stelle", Wolbórz, 2010
Fot. Tomasz Ogrodowczyk

oddaje jego charakter. (...) Chciałbym, aby kultura nie podzieliła losu polskiego oscypka: ludzie z wielu krajów go jedzą i im smakuje, ale mało kto wie, skąd pochodzi.

Rok później nastąpiła chwilowa przerwa w organizacji imprezy, ale za to już w roku 2003 festiwal wzięła pod swoje skrzydła Filharmonia Łódzka, co ułatwiło zdobywanie funduszy i prowadzenie akcji reklamowych. Tamtego roku „kolorowa" muzyka rozbrzmiewała w Sieradzu, Warcie, Zduńskiej Woli i Lutomiersku, a wśród wykonawców znaleźli się kurpiowska pieśniarka Apolonia Nowak i Schola Teatru Wiejskiego Węgajty. W 2004 roku festiwal z 16 koncertami odwiedził już siedem miejscowości regionu łódzkiego, a rok później do mapki festiwalowej dołączono trzy kolejne atrakcyjne turystycznie lokalizacje.

Obecnie festiwal reklamowany jest jako „letnie oblicze Filharmonii Łódzkiej" – letnie, czyli bardziej swobodne i niezobowiązujące. Latem bardziej jesteśmy skłonni nie tylko do tego, by wyjechać z miasta i odkrywać nowe miejsca, ale także, by porzucić dotychczasowe artystyczne przyzwyczajenia i otworzyć się na nowe doznania.

Od 2006 roku, ze względu na coraz silniejszy akcent turystyczny, impreza nosi nazwę Wędrownego Festiwalu Filharmonii Łódzkiej. W roku 2007 „Kolory Polski", jako przykład innowacyjnego pomysłu połączenia turystyki z kulturą, zostały nagrodzone Certyfikatem Najlepszego Produktu Turystycznego Województwa Łódzkiego, przyznawanym przez Polską Organizację Turystyczną.

Jeśli prześledzić nazwiska wykonawców, którzy do tej pory wystąpili na „Kolorach...", nietrudno zauważyć dwie tendencje: obok młodych, dopiero rozpoczynających karierę artystów, pojawiają się uznane, wybitne nazwiska. Dla młodych

„Tango w roli głównej" w wykonaniu Cuarteto „Del Fuego", Radomsko, 2010
Fot. Tomasz Ogrodowczyk

występ na festiwalu to szansa zaistnienia w muzycznym świecie, prezentacji swoich autorskich projektów, czasem po prostu estradowy debiut. Wytrawni, słynni artyści sami z kolei dodają imprezie chwały, a przy tym poszerzają swoje doświadczenia o obcowanie z publicznością, która – jak zgodnie twierdzą – jest wyjątkowo spontaniczna, radosna i otwarta na artystyczne doznania.

Do tej pory na „Kolorach Polski" wystąpili między innymi: Urszula Kryger – wybitna mezzosopranistka, ceniona zwłaszcza za interpretacje liryki wokalnej, laureatka kilku „Fryderyków", profesor Akademii Muzycznej w Łodzi; Olga Pasiecznik – sopranistka ukraińskiego pochodzenia, laureatka wielu prestiżowych nagród, związana z Warszawską Operą Kameralną; Piotr Pławner – skrzypek rodem z Łodzi, zwycięzca Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu i Międzynarodowego Konkursu Muzycznego ARD w Monachium; Maria Pomianowska – instrumentalistka, wokalistka i kompozytora, badaczka muzyki Wschodu, rekonstruująca techniki gry na dawnych polskich instrumentach strunowych; Michał Urbaniak – jeden z najbardziej znanych ma świecie polskich muzyków jazzowych, multiinstrumentalista, kompozytor, aranżer i producent płyt; Bronisław Wrocławski – aktor filmowy i teatralny, związany z łódzkim Teatrem im. Stefana Jaracza, gdzie od wielu lat interpretuje przebojowy monodram *Seks, prochy & rock'n'roll.*

Nazwiska, które w tym roku będą rzucać się w oczy na plakatach, to, oprócz wspomnianych już Trebuni-Tutków: Orkiestra Czasów Zarazy (muzyka polskiej karczmy z XVIII w. zrekonstruowana na podstawie opisu Georga Friedricha Telemanna), Janusz Radek (piosenki z repertuaru „Piwnicy pod Baranami", Czesława Niemena i własne kompozycje autorskie) oraz Andrzej Poniedzielski i Elżbieta Adamiak

(premierowy projekt z okazji 600-lecia Działoszyna, na który złożą się poezje oraz refleksje mówione i śpiewane).

Wspólnym mianownikiem jest tu kreatywność i twórcze poszukiwanie. Organizatorzy poszukują artystów, którzy gotowi są przygotować specjalnie dla „Kolorów Polski" indywidualne projekty. W tym roku będzie można usłyszeć prawykonanie utworu napisanego specjalnie dla Wolborza, który 1 stycznia tego roku, po 140 latach, odzyskał prawa miejskie. Utwór *Eia Wolboriensis Civitas*, napisany przez Macieja Kazińskiego – kompozytora, organizatora wydarzeń muzycznych, współzałożyciela Scholi Teatru Węgajty – zostanie wykonany 31 lipca w wolborskim kościele p.w. św. Mikołaja Biskupa. Tego wieczoru zabrzmi też między innymi chorał gregoriański z czasów założenia Wolborza w wykonaniu „Schola Gregoriana Silesiensis" Roberta Pożarskiego.

Co roku jesienią, po zakończeniu festiwalu, w foyer Filharmonii Łódzkiej organizowana jest wystawa festiwalowych fotografii. Melomanom pozwala wspominać pożegnane przed chwilą lato, a tym, którzy koncertów nie słuchali – być może żałować i planować kolejne wakacje. W tym roku zdjęcia autorstwa Józefa Horbika i Tomasza Ogrodowczyka można było oglądać jeszcze przed inauguracją, 21 czerwca, w Galerii Urzędu Miasta Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 87, gdzie otwarto wystawę fotograficzną „Kolory Muzyki", przypominającą minioną edycję festiwalu.

Do historii przeszły już, na szczęście, czasy, kiedy sezon ogórkowy oznaczał zastój w imprezach kulturalnych, w sztuce, w tym – w muzyce. Dziś lato to dla artystów okres wytężonej pracy – pełną parą, choć na innych niż w ciągu roku zasadach, działają filharmonie, teatry, domy kultury. Pozwala to nie tylko ożywić senny letni krajobraz dużych miast (nie wszyscy przecież wyjeżdżają na urlop, a mało kto na całe wakacje), ale także zaprezentować się od innej strony, a być może nawet – zdobyć nowych odbiorców.

Organizatorzy koncertów sięgają wówczas zwykle do muzyki kameralnej, która wydaje się być wręcz stworzona do niewielkich, chłodnych wnętrz kościołów i klasztorów (tu warto wspomnieć o popularnym cyklu koncertowym „Muzyka w starym klasztorze", organizowanym przez Łódzkie Towarzystwo Muzyczne w podłódzkich Łagiewnikach). Dominują jednak cykle koncertów ograniczające się do jednego miejsca i tego samego rodzaju muzyki – zwykle organowej oraz kameralnej. To propozycja raczej dla koneserów, stąd tego typu festiwale gromadzą najczęściej stałe grono melomanów. Tymczasem „Kolory Polski" przez swą różnorodność stosunkowo łatwo zdobywają nowych słuchaczy.

Wydaje się, że w najbliższej przyszłości w organizacji wakacyjnych imprez kulturalnych coraz więcej miejsca będą zajmować propozycje tego typu, co Wędrowny Festiwal Filharmonii Łódzkiej – barwne, przeznaczone dla osób w różnym wieku, łączące różnego rodzaju sposoby spędzania wolnego czasu.

Magdalena Sasin
– publicystka, popularyzatorka muzyki

Dwie udane edycje

Rubinstein Piano Festival

Jedyny festiwal muzyczny na świecie, noszący imię słynnego pianisty – głosi hasło, które promuje odbywające się od 2008 roku wielkie pianistyczne święto organizowane w mieście, w którym 28 stycznia 1887 r., przyszedł na świat jeden z największych pianistów naszych czasów, charyzmatyczny, genialnie utalentowany – Artur Rubinstein. Miasto chlubi się tym doniosłym faktem. Ten wybitny wirtuoz, patron łódzkiej Filharmonii, sam wręcz wzruszająco potrafił szczycić się Łodzią, niejednokrotnie dając dowody niezwykłego przywiązania do miasta urodzin, grając w nim swój ostatni koncert w Polsce w 1975 r. Znane są też jego piękne gesty wobec swojej Polski. Najpiękniejszym z nich, oprócz zawsze podkreślanego przez niego uczucia nostalgii, było wyrażenie słów oburzenia oraz zagranie Mazurka Dąbrowskiego na zakończenie Konferencji Narodów Zjednoczonych w San Francisco, w kwietniu 1945 r., w reakcji na brak polskiej flagi wśród flag państw świata.

W Muzeum Miasta Łodzi znajduje się duży zbiór pamiątek po artyście, przekazany przez rodzinę po jego śmierci, utworzono tam też salę jego pamięci – Galerię Muzyki im. Artura Rubinsteina. W 2005 zaś roku, za zgodą rodziny pianisty, powołana została do życia Międzynarodowa Fundacja Muzyczna im. Artura Rubinsteina. Jej pomysłodawcą i pierwszym dyrektorem został historyk, wydawca i redaktor naczelny czasopisma „Kultura i biznes" – Wojciech Grochowalski, dziś prezes zarządu.

To dzięki staraniom Fundacji, Sejm Rzeczypospolitej Polskiej proklamował rok 2007 *Rokiem Artura Rubinsteina*. Przypadały bowiem wtedy dwie ważne rocznice: 120. rocznica urodzin i 25. rocznica śmierci artysty (Rubinstein zmarł w Genewie, 20 grudnia 1982 r.), w roku następnym zaś Fundacja powołała do życia Międzynarodowy Festiwal Muzyczny im. Artura Rubinsteina – *Rubinstein Piano Festival*, który odtąd organizowany jest co dwa lata. Jego istotą jest pamięć o wielkim patronie, wyrażana przez pianistów z całego świata, którzy swoim przyjazdem do Łodzi składają należny mu hołd. Oprócz wielkich sław, na festiwalu występują też wybitnie utalentowani polscy i zagraniczni pianiści młodego pokolenia.

Warto pamiętać, że honorarium swojego ostatniego łódzkiego koncertu, 88-letni wtedy Maestro, przeznaczył na ufundowanie dorocznej nagrody dla najzdolniejszego muzycznie młodego łodzianina. Rok wcześniej zaś powołał do życia konkursy pianistyczne swojego imienia w Tel Awiwie, które do dziś są tam organizowane,

a ich znakomitych laureatów łódzka publiczność może poznawać podczas *Rubinstein Piano Festival*.

To jeden z najciekawszych punktów wyjątkowości łódzkiego Festiwalu – występy największych, utytułowanych oraz tych z gwarancją i pieczęcią istotnego w światowym pejzażu Konkursu Pianistycznego im. A. Rubinsteina w Izraelu. Wojciech Grochowalski, dyrektor Festiwalu, od początku pamiętał też o laureatach polskiego Konkursu *Artur Rubinstein in memoriam* w Bydgoszczy. Bodaj istotą całej sprawy związanej z Międzynarodową Fundacją Muzyczną im. Artura Rubinsteina oraz Festiwalami jego imienia jest to, że wszystko odbywa się za wiedzą i aprobatą najbliższej rodziny patrona – córek Aliny i Ewy oraz syna Johna. Córki, będące honorowymi gośćmi obu edycji Festiwalu, stworzyły wspaniałą atmosferę, uwiarygodniając wszystkie poczynania związane z wykorzystywaniem imienia ojca.

Pierwsza edycja Rubinstein Piano Festival

I Festiwal, trwający od 10 do 18 października 2008 r., zainaugurowały występy znakomitego wirtuoza Aleksandra Gawryluka i Romana Rabinovicha, laureata Konkursu w Tel Awiwie w 2008 r. Festiwal stał się więc od początku miejscem szczególnie życzliwym dla młodych, wybitnie utalentowanych pianistów. Ciekawiły mnie wtedy też występy nieznanych mi dotąd laureatów bydgoskiego Konkursu. Zaczęła Joanna Marcinkowska, zagrała op. 22 Chopina i niełatwą suitę *Dziadek do orzechów* Czajkowskiego; potem przy filharmonicznym fortepianie zasiadła Rosjanka Julianna Awdiejewa, zwyciężczyni Konkursu w Bydgoszczy z 2002 r. (ta sama, która w 2010 r. wygrała tak niespodziewanie XVI Konkurs Chopinowski). Wypadła o wiele lepiej od Polki: posiadła wyrafinowany już smak artystyczny, prezentując dużą wykonawczą kulturę oraz sporą dojrzałość. Bez cienia wątpliwości jest to pianistka o silnej i wyrazistej osobowości. Brakowało mi wtedy u niej tylko jednego – pianistycznego szlifu, oczekiwanego na tym etapie muzycznego wtajemniczenia technicznej czystości gry. Ten wirtuozowski szlif był wyraźniejszy u jej młodszego kolegi z Ukrainy, Denisa Zhdanowa, zwycięzcy bydgoskiego Konkursu z 2007 r., który okazał się najciekawszym pianistą tego koncertu. Najlepiej ze swojego programu, znakomicie wręcz, zagrał pełną wersję suity z baletu *Romeo i Julia* Prokofiewa. To musiało zrobić wrażenie.

Kirył Gerstein – jest zwycięzcą Konkursu Rubinsteina w Tel Awiwie w 2001 r. Ma już bardzo bogatą biografię, chyba najbogatszą ze wszystkich młodszych artystów występujących na I Festiwalu. Świetnie zagrał *Humoreskę* Schumanna, w której trzeba dużej mądrości i dojrzałości, przede wszystkim jednak wyśmienitej pianistyki. Polotem wykonawczym, ale i opracowaniem (Samuela Feinberga) wyróżniało się też *Scherzo z VI Symfonii* Czajkowskiego. Była to ekwilibrystyka najwyższego rzędu. Mimo, że rozpoczynająca recital Gersteina *Fantazja f-moll op. 49* Chopina, nie wywarła już większego wrażenia, całościowo występ Gersteina był dla mnie jednym z najjaśniejszych punktów Festiwalu. Z prezentacji laureatów Konkursu w Tel Awiwie

trwale zapamiętałem jeszcze dwa występy renomowanego pianisty gruzińskiego Aleksandra Korsantii, którego sztukę wysoko oceniliśmy na XI Konkursie Chopinowskim w 1985 r. Jak pisałem zaraz po łódzkim Festiwalu – lubi on mocną, dynamiczną pianistykę, lubi błyszczeć, jest znakomitym wirtuozem. Lekko i finezyjnie zagrał m.in. jedną z sonat Haydna, ale nieciekawie zaprezentował dzieła Chopina, zwłaszcza mazurki, których istoty pianista zdawał się zupełnie nie rozumieć. Przykład ten pokazuje, jak ogromnie trudna jest chopinowska muzyka, która - jak wiemy – nie miała tajemnic dla patrona Festiwalu, będącego jej interpretatorem niezrównanym.

Bodaj najgłośniejszym wydarzeniem I Festiwalu był recital Emanuela Axa, zwycięzcy I Konkursu Rubinsteina z 1974 r. (na VIII Konkursie Chopinowskim, cztery lata wcześniej zdobył wyróżnienie), urodzonego w 1949 r. we Lwowie (czyli w Polsce – jak zawsze podaje on w swoich biografiach). Sztuki pianistycznej uczył się m.in. w Nowym Jorku u polskiego profesora – Mieczysława Muenza. Jego występ był bardzo ważny, także z tego powodu, iż był to bodaj jego pierwszy recital w Polsce po bardzo wielu latach nieobecności. Zagrał fantastycznie: z pełną swobodą, radością, a do tego pewnie, czysto technicznie i ciekawie muzycznie. Ax reprezentuje styl gry dziś mało nam znany – romantyczny, fantazyjny, mogący przypominać sposób rozumienia muzyki wielkiego patrona Festiwalu. Piękne były zwłaszcza schubertowskie *Impromptus* op. 142, które zachwycały ogromną naturalnością w prowadzeniu narracji. Wszystko płynęło logicznie i potoczyście, tak jak tego oczekujemy. Kiedy gra Ax, kiedy go słuchamy i widzimy, czujemy komfort, radość oraz wielką przyjemność z bycia na koncercie. Faktem godnym podkreślenia jest też to, że przy tej swobodzie Ax jest w pełni precyzyjny technicznie i skuteczny w realizacji. Oprócz Schuberta artysta grał Liszta, łącznie z *I Walcem Mefisto*. Był to recital bodaj najsilniej nawiązujący do fenomenu Rubinsteina – w tym tak naturalnym i radosnym w charakterze podejściu do muzyki. Tutaj ta tradycja odezwała się bodaj najsilniej. Na bis był Chopin, ujmujący szczerością, co w muzyce tego twórcy jest tak ważne, a o czym zawsze doskonale wiedział sam patron Festiwalu.

Jeden z kilku dni I Festiwalu stał pod znakiem projekcji filmowych, z Arturem Rubinsteinem w roli głównej. To jeden z najciekawszych pomysłów organizatorów Festiwalu, wielu bowiem miłośników muzyki, zwłaszcza młodszego pokolenia, nigdy nie było na koncercie Rubinsteina. Takie filmowe zapisy, choćby nie zawsze doskonałe technicznie, nieźle potrafią oddać istotę tego absolutnego fenomenu. Zaczęło się od przypomnienia moskiewskiego recitalu, z 1 października 1964 r., budzącego największy z możliwych zachwyt i podziw wobec niekwestionowanego przez nikogo geniuszu pianisty. Były też filmy polskie, były często nagradzane, łącznie z Oskarem, obrazy zagraniczne. Filmy różne, nie zawsze jednakowo frapujące, realizowane często na zasadzie *romantycznej improwizacji*. W tym zestawie zdecydowanie wyróżniał się film Francois Reichenbacha z 1969 r. *L'Amour de la Vie* (Oscar w 1970 r.!) – profesjonalnie zrealizowany i atrakcyjny. Niestety, oryginalna ścieżka dźwiękowa była głośniejsza od „fachowo" nałożonego polskiego tłumaczenia, skutkiem czego niewiele

można było zrozumieć z jego treści... Z polskich filmów wyróżniłem wtedy – doskonale to pamiętam – tylko jeden, *Podróż sentymentalną*, w reż. Bohdana Rączkowskiego. Jest tam zawarta wzruszająca relacja z wizyty Rubinsteina w Karolinie, siedzibie Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze". Kiedy piękne dziewczęta zaczęły śpiewać *Laurę i Filona*, siedzący na królewskim fotelu wzruszony i zachwycony artysta, zerwał się nagle krzycząc: *ja to grałem na fortepianie* (jak wiemy melodia ta jest jednym z motywów *Fantazji na tematy polskie* op. 13 Chopina). Dla tego momentu, warto było spędzić cały dzień w łódzkim kinie *Charlie*!

Finał był godny wielkiego Festiwalu. Na estradzie łódzkiej Filharmonii, nasza reprezentacyjna Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia z Katowic (w koncercie inauguracyjnym wystąpiła też Orkiestra Filharmonii Łódzkiej pod dyrekcją Daniela Raiskina), a przy fortepianie zasiadł Aleksandr Korsantia. Artysta w ostatniej chwili zamienił sobie ravelowskie koncerty (z leworęcznego na oburęczny). Jego Ravel był bardzo ciekawy, pełen poezji, na tle muzycznych obfitości przekazywanych nam przez wszystkich wykonawców, ze znakomicie dyrygującym Jerzym Salwarowskim na czele. *Koncert b-moll* Czajkowskiego, zagrany w drugiej odsłonie wieczoru, wywarł chyba jeszcze większe wrażenie. Pianista robił co mógł, aby zachwycić i zauroczyć publiczność. Tu dopiero mieliśmy do czynienia z ekwilibrystyką pianistyczną. Figury widowiskowo wręcz kreowane przez solistę, musiały nas zachwycić. Byłem pod dużym wrażeniem jego pianistyki. Lubię takie efektowne granie, bo są to utwory, które bez problemu znoszą taką dawkę najprawdziwszej wirtuozowskiej *woltyżerki*.

Druga edycja Rubinstein Piano Festival

Jak już podkreśliłem wielkie święto muzyczne, odbywające się głównie w nowoczesnym gmachu łódzkiej Filharmonii im. Artura Rubinsteina, uwiarygodnia w sposób szczególny obecność jego dwóch córek – Ewy i Aliny. Obie na co dzień świadczą o tym wielkim dziedzictwie, nie tylko słuchając festiwalowych koncertów, ale i spotykając się z młodzieżą łódzkich szkół, uczestnicząc w niezliczonych imprezach towarzyszących, wernisażach wystaw, itp. Obecność obu pań niewątpliwie podnosi rangę Festiwalu, podkreśla jego wyjątkowy wymiar.

Drugi Festiwal – odbywający się od 21 do 27 lutego 2011 r. – został przeprowadzony z dużym impetem. Dyrektor Festiwalu zaprosił zwycięzcę VIII Konkursu Chopinowskiego z 1970 r. – Garricka Ohlssona oraz zdobywcę IV nagrody tegoż Konkursu Eugena Indijca. Puentą Festiwalu był zaś występ Daniela Barenboima, niewątpliwie najgłośniejszego spośród wszystkich zaproszonych do Łodzi artystów. Średnie pokolenie reprezentowali: doskonale nam znany z poprzedniego Festiwalu, zamieszkały w USA, gruziński artysta Aleksander Korsantia oraz świetny Rosjanin Siergiej Tarasov, młodsze zaś – Roman Rabinovich z Izraela, Szczepan Kończal, Denis Zhdanov i Anna Fedorova z Ukrainy, Marcin Koziak, Claire Huangci (USA). Wśród najmłodszych uczestników fantastycznie zaprezentowała się uzdolniona Koreanka Mun

Ji-Yeong. Niemal wszyscy ci pianiści byli mniej lub bardziej związani z Rubinsteinem, bądź z konkursami jego imienia w Tel Avivie i Bydgoszczy. Tylko Ohlsson nie był laureatem Konkursu Rubinsteina, ale w wieku 9 lat słuchał Mistrza Artura podczas koncertu i występ ten wywarł nań tak ogromne wrażenie, że właśnie wtedy postanowił zostać pianistą.

Wspominałem o organizacyjnym impecie, gdyż tym razem odbyło się kilkadziesiąt koncertów, nie tylko w Łodzi, ale i w okolicach. Młodzi pianiści w czasie trwania Festiwalu jeździli do Rawy Mazowieckiej, Piotrkowa Trybunalskiego, Sieradza i Wielunia. W ramach Festiwalu odbyło się też spotkanie Barbary Hesse-Bukowskiej z miłośnikami jej wielkiej sztuki, podczas którego laureatka II Nagrody IV Konkursu Chopinowskiego (1949) opowiadała m.in. o spotkaniach i lekcjach z Rubinsteinem w Paryżu, co też urokliwie i dowcipnie wspomina w swoich, wydanych w ub. r. *Spełnionych marzeniach*.

Główną festiwalową areną była i tym razem łódzka Filharmonia im. A. Rubinsteina, ale kilka razy gościła też uczestników Festiwalu piękna sala lustrzana Muzeum Miasta Łodzi. Grały dwie orkiestry, gospodarzy głównego obiektu oraz obchodząca jubileusz 75-lecia Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia z Katowic, pod dyrekcją Jacka Kaspszyka (łódzkimi filharmonikami świetnie dyrygował Marcin Nałęcz-Niesiołowski). Celnym pomysłem było ponowne włączenie do programu Festiwalu nurtu kameralnego (wszak patron Festiwalu był też genialnym kameralistą). W ten sposób Indijc zagrał w drugim dniu imprezy kameralną wersję *Koncertu e-moll* Chopina, nazajutrz partię fortepianu w *Kwintecie* Dworzaka (z zespołem Prima Vista), a kilka dni później Rabinovich grał w *Kwintecie f-moll* op. 34 Brahmsa (z Kwartetem Śląskim). Były to koncerty o znakomitej atmosferze, wyrafinowane artystycznie. Chyba najbardziej mógł podobać się nieznany mi dotąd Siergiej Tarasov, laureat m.in. II nagrody Konkursu w Tel Awiwie z 1995 r. (ale też Konkursu Czajkowskiego). Pianista w fantastycznym stylu zagrał m.in. *Obrazki z wystawy* Musorgskiego, a potem jeszcze potężne *Etiudy symfoniczne* Schumanna. To pianistyka wybitna. Bardzo podobała mi się też gra Zhdanova, błyskotliwa, w kolosalnie trudnym repertuarze, z którym młody muzyk świetnie sobie poradził. Jak mogła też nie zaimponować 15-letnia Koreanka, która grała op. 12 Schumanna i 26. Sonatę Beethovena. Może nieco przesadziła z tym *dorosłym* programem, ale wrażenie pozostawiła bardzo duże. Zachwycano się też grą Rabinovicha, bardzo dobrze wypadli też polscy pianiści. Ohlsson, Indijc – to rutynowani, fantastyczni chopiniści. Wiele potrafią, dzieła Chopina grają naturalnie i szczerze...

Ważne, że znów czuwały nad Festiwalem córki Mistrza, Ewa i Alina, a z ekranu Tele-bimu przemówił do publiczności festiwalowej jego syn, John. Duże wrażenie zrobiła na wszystkich projekcja filmu Marie-Claire Margossian, w którym wystąpiło wielu uczestników II Festiwalu Artura Rubinsteina. Najbliżej Mistrza i jego magicznej sztuki zdawał się być Daniel Barenboim, który nie tylko był uczniem, ale i

muzycznym partnerem Rubinsteina, wspólnie nagrali nawet kilka płyt! Jego finałowy występ, przy pełnej filharmonicznej sali jest do dziś wspominany.

Znakomitym pomysłem był smakowity finał, *Kolacja Neli*, w Grand Hotelu. Pamiętamy, że Aniela z Młynarskich Rubinstein jest autorką książki *Kuchnia Neli* i na podstawie jej przepisów kulinarnych córka Ewa ułożyła dla festiwalowych gości kolacyjne menu.

Festiwal jest zasługą jego pomysłodawcy Wojciecha Grochowalskiego, melomana i animatora kultury, który regularnie organizuje też koncerty młodych pianistom, nie tylko laureatom konkursów im. Rubinsteina, a w 2007 r. zorganizował sesję popularnonaukową *Artur Rubinstein na tle epoki*. Przyjechali wszyscy zapowiadani artyści i festiwalowi goście, w tym i prawdziwe gwiazdy. Po raz kolejny honorowy patronat nad Festiwalem objęła para prezydencka (poprzedni Festiwal zaszczyciła nawet swoją obecnością śp. Maria Kaczyńska).

Uważam, że *Rubinstein Piano Festival* – ma już zagwarantowane swoje miejsce w naszym festiwalowym krajobrazie i możemy być pewni, że III Festiwal Pianistyczny A. Rubinsteina będzie jeszcze bogatszy i ciekawszy.

Adam Rozlach
– dziennikarz muzyczny Programu Pierwszego Polskiego Radia

Od Kilara do Radwana

Festiwal Muzyki Filmowej

Trudno w ostatnich latach wyobrazić sobie życie artystyczne bez licznych, coraz częstszych, koncertów muzyki filmowej. Właściwie każdy z krajowych festiwali i przeglądów filmowych stara się w swoim programie mieć jakiś koncert albo recital, najlepiej z kompozytorem w roli wykonawcy albo dyrygenta. Równie popularne stały się też projekcje filmów z muzyką na żywo, co w przypadku filmów niemych jest oczywistością, ale często muzyka i to w wykonaniu wielkich orkiestr symfonicznych towarzyszy filmom z doskonale nagraną ścieżką dźwiękową. Pojawia się też coraz więcej imprez festiwalowych z muzyką filmową jako jednym z głównych, a często jedynym, obszarem prezentacji. Warto też wspomnieć o sporadycznie organizowanych popularnych koncertach muzyki filmowej wykonywanych przez orkiestry symfoniczne, przeznaczonych dla szerokiej publiczności, włączanych w roczne cykle koncertowe zespołów. Przypomnienie przynajmniej kilku z takich i podobnych inicjatyw, nawet ich bardzo pobieżny przegląd, pozwoli lepiej ukazać tło, na jakim funkcjonuje absolutnie oryginalny i wyjątkowy Festiwal Muzyki Filmowej w Łodzi, którego 14. edycja zakończyła się w czerwcu 2011 r.

Mamy więc w kraju między innymi: realizowany od 2008 r. w Krakowie Festiwal Muzyki Filmowej; w Warszawie monograficzny Festiwal Muzyki Filmowej Krzysztofa Komedy (odbyły się już 4 edycje); w Łodzi realizowany od 2009 r. festiwal o nazwie Targowa Street Film Festival, w najnowszej edycji nazywa się już Targowa Street Film&Music Festival; w Warszawie w 2011 r. zakończyły się VII Jazzowe Spotkania Filmowe; w tegorocznym cyklu IV Letniej Akademii Jazzu (lipiec – sierpień), organizowanej przez Wytwórnię w Łodzi jest tylko jeden bohater i jego muzyka, a jest nim znany przede wszystkim jako autor muzyki filmowej, Krzysztof Komeda.

Pomysł Gaduły-Zawratyńskiego

Jestem przekonany, że u podstaw tego ciągle wzrastającego zainteresowania muzyką filmową znajduje się impreza, którą powołała do życia w 1997 r. w Łodzi grupa idealistów-zapaleńców z Tomaszem Gadułą-Zawratyńskim na czele. Festiwal pomyślany jako cyklicznie prezentowana możliwie wszechstronna monografia wybranego polskiego kompozytora nie miał krajowych precedensów. Pomysł festiwalu zrodził się jeszcze w 1995 r. i wedle pomysłodawcy, wspomnianego już dziennikarza Gaduły-Zawratyńskie-

go, miał być okazją do uhonorowania twórców muzyki filmowej i pokazania, że Łódź nie jest złym miastem dla kultury. W programie II edycji festiwalu (1998) znalazła się jego wypowiedź, którą możemy chyba potraktować nie tylko jako eksplikację idei festiwalu, ale także jako swego rodzaju przesłanie dla następców i kontynuatorów (red. Gaduła-Zawratyński zmarł tragicznie w 1997 r.): *(...) na początku [pomysł festiwalu] spotkał się z murem, wydawałoby się, nie do przebicia. Byłem ciekaw, czy wbrew przyklejonej etykietce „złego miasta" projekt ten uda się wprowadzić w życie właśnie w Łodzi i czy nie zapomniano, że kiedyś kręcili tutaj filmy ludzie zdobywający Oskary? Uwierzyliśmy wszyscy, uwierzono nam. (...) dlaczego Piotrkowską nie mieliby przechadzać się najwięksi kompozytorzy muzyki filmowej? Przecież nie wszystko, co dobre omija to miasto. Pierwszym wśród pierwszych powinien być Wojciech Kilar – to była już sprawa oczywista...*

Bez wątpienia pierwsza edycja festiwalu z Wojciechem Kilarem jako bohaterem stała się wydarzeniem ze wszech miar wyjątkowym i bardzo wysoko zawiesiła poprzeczkę zarówno po względem sprawności organizacyjnej, jak przede wszystkim artystycznego poziomu imprezy. W czasie dwóch dni odbyły się dwa koncerty. W kościele św. Mateusza wielka uczta dla miłośników muzyki, w czasie której wykonane zostały po raz pierwszy w Polsce, i o ile wiem jedyny jak dotąd, trzy wyjątkowe kompozycje. Napisane specjalnie do filmów: *Kőnig der Letzten Tage (Król ostatnich dni)*, prod. Niemcy, reż. Tom Toelle (1993) i *Dracula*, prod. USA, reż. Francis Ford Coppola (1992) oraz *Exodus*, dzieło znane już od 1981 r., genialnie włączone w scenariusz i wykorzystane jako najważniejszy motyw muzyczny i dramaturgiczny filmu *Dotknięcie ręki*, reż. Krzysztof Zanussi (1992).

W wyborze tych właśnie utworów i włączeniu ich we wspólną prezentację krył się zamysł bardzo przemyślany i konsekwentnie przeprowadzony. Każda kompozycja wywodzi się z ducha muzyki religijnej, jednakże z innych kręgów i tradycji. Najkrócej: muzyka do miniserialu TV *Król ostatnich* dni utrzymana jest w tradycji kościelnej muzyki łacińskiej, w muzyce do *Draculi* słychać wpływy muzyki cerkiewnej, *Exodus* nawiązuje wyraźnie do tradycji żydowskiej. Niejako na deser, w jednej z hal zdjęciowych istniejącego jeszcze wówczas Łódzkiego Centrum Filmowego, wykonana została *Orawa*, pochodząca z 1986 r. kompozycja na 15 instrumentów smyczkowych, zaś Wojciech Kilar zbierał nie tylko gratulacje i pochwały. Po przyjęciu „Artura" – specjalnej honorowej nagrody Muzeum Kinematografii – odsłonił swoją gwiazdę na ul. Piotrkowskiej. Ciągle też pozostaje jedynym muzykiem wyróżnionym w taki sposób przez nasze filmowe miasto. Bardzo udany był ten pierwszy festiwal, o którym jego bohater powiedział: *Przygotowania oraz organizacja festiwalu były wręcz wybitne. To wielka zasługa i sukces organizatorów, jak na pierwszy tego rodzaju festiwal. Łódź, tak dobrze znane mi miasto, zawsze kojarzyłem jako stolicę filmu. Zmieniło się miasto, ludzie też nie ci sami. Inna wręcz epoka, ale klimat jednak ten sam. Dawni przyjaciele jeszcze mnie pamiętali. I ta łódzka gościnność... Program festiwalu był fantastycznie*

przemyślany, soliści i orkiestry również znakomite, wspaniali dyrygenci, goście, których zjechało tak wielu. Nawet nie wiedziałem, że mam tylu przyjaciół. A ja? Słuchałem i wspominałem, wspominałem, wspominałem...

Pierwsze trzy edycje festiwalu, których kolejnymi bohaterami byli Krzysztof Komeda (1998) i Michał Lorenc (2000), realizował mniej więcej stały zespół, w którym uczestniczyli m.in. Tomasz Gaduła-Zawratyński (niestety tylko przy 1. edycji), Andrzej Berut, Wojciech Żogała, Małgorzata Łupina, Małgorzata Gaduła-Zawratyńska, Joanna Strzelecka, Elżbieta Czarnecka, Andrzej Urbański, Zdzisław Szostak, a produkcję firmowały kolejno Agencja Reklamowa Totem, Stowarzyszenie Festiwal Muzyki Filmowej w Łodzi, Fundacja Filmowa im. Antoniego Bohdziewicza.

Organizatorzy

Brak stabilizacji finansowej przy podejmowaniu decyzji o dalszych losach imprezy sprawił, że organizacji kolejnej edycji, i jak się dalej okazało wszystkich następnych, podjęło się Muzeum Kinematografii, przede wszystkim za sprawą determinacji Elżbiety Czarneckiej, etatowo związanej z tą instytucją. Wprawdzie angażowała się ona także w realizację trzech pierwszych edycji festiwalu, ale dopiero od 2001 roku, kiedy odbyły się koncerty, pokazy filmowe i spotkania z muzyką Zygmunta Koniecznego, festiwal zaczął być jednoznacznie kojarzony z jej nazwiskiem jako kuratorem imprezy i Muzeum Kinematografii jako głównym organizatorem. Pojawiły się też nowe nazwiska współpracowników, muzyków i muzykologów, organizatorów produkcji, grafików, redaktorów, scenografów. Przez wiele lat współpracowali z festiwalem (albo nadal współpracują), m.in. Paweł Serafiński, Bogumiła Kłopotowska, Anna Fonferko, Agnieszka Pomorska, Honorata Łukasik, Zdzisław Szostak, Anna Cymmerman, Teresa Stokowska-Gajda, Andrzej Olawa vel Olawiński, Dorota Kiermasz, Katarzyna Dąbrowska, Barbara Kurowska, Mirosław Gumiński. I kilkadziesiąt jeszcze osób, które jeśli to przeczytają, mam nadzieję, że mi wybaczą.

Powrót Henryka Warsa

Oczywiście każda impreza, zwłaszcza trwająca i rozwijająca się w czasie (a mam przeświadczenie, że tak jest), ma swoje lepsze i słabsze edycje, ale ten akurat festiwal starał się trzymać standard i kontynuować formułę wypracowaną w czasie pierwszych imprez. Polegała ona na tym, że każdy kolejny festiwal miał jednego wybranego wcześniej bohatera, polskiego kompozytora, w którego dorobku artystycznym ważną część stanowi muzyka filmowa. Zawsze też podejmowane były próby przedstawienia go z możliwie wielu punktów widzenia, zaprezentowania w szerokiej gamie dokonań. Tak więc oprócz kompozycji tworzonych do filmów fabularnych (polskich i czasami zagranicznych), animowanych, dokumentalnych czy telewizyjnych mogły pojawiać się i najczęściej pojawiały także te pisane dla teatru, estrady (piosenki) czy wreszcie muzyka symfoniczna lub kameralna. Ważną część imprezy stanowią też pokazy wybranych

filmów z muzyką bohatera festiwalu, spotkania z nim samym oraz kręgiem znajomych i przyjaciół lub krytyków filmowych i muzycznych, zwłaszcza jeśli bohaterem był twórca nieżyjący. Dopełnieniem były ekspozycje, najczęściej plakatów filmowych. Pojawiały się też wystawy: fotograficzne, okładek płyt, publikacji, czasami projektów graficznych, wykonanych specjalnie z okazji festiwalu. Najbardziej interesujące bywały oczywiście nieoczekiwane zetknięcia z mniej znaną stroną twórców, jak np. pokaźna kolekcja chustek-fularów wiązanych pod szyją przez bohatera 9. festiwalu Henryka Kuźniaka, wystawa obrazów malowanych własną techniką żel-artu przez Jana Kantego Pawluśkiewicza (7. festiwal), fotograficzne portrety muzyków jazzowych autorstwa Marka Karewicza czy autografy zapisów nutowych Zygmunta Koniecznego.

Wśród prezentowanych dotąd postaci, warto w sposób szczególniejszy przypomnieć Henryka Warsa. Festiwal poświęcony kompozytorowi tworzącemu dla polskiego kina lat 1930-39, autorowi wielu znanych i ciągle popularnych piosenek, który lata powojenne (do śmierci w 1977 roku spędził zagranicą, głównie w USA), przyniósł wiele nieoczekiwanych odkryć.

Zaskoczeniem była możliwość poznania Warsa jako grafika, rysownika i karykaturzysty; wystawa rysowanych przez niego portretów znanych ludzi, przede wszystkim polityków, w istotny, choć lekki sposób urozmaiciła program. Artystyczną niespodzianką stały się jego kompozycje pisane z myślą o wykonaniach estradowych: *City Sketches* (trzyczęściowa suita na orkiestrę), Symfonia nr 1 oraz Koncert fortepianowy wykonany brawurowo przez Marka Żebrowskiego, polskiego pianistę mieszkającego od lat w USA, który niejako za cel swego życia uważa ochronę i opiekę nad spuścizną kompozytorską Henryka Warsa. Te i inne jeszcze jego kompozycje wykonane przez orkiestrę symfoniczną Filharmonii Łódzkiej pod dyrekcją Krzesimira Dębskiego złożyły się na niezwykły wieczór przywracający tego twórcę polskiej kulturze. Gościem specjalnym imprezy była Irena Andersowa, przez lata wojny i okres tuż powojenny związana z zespołem Warsa, wykonawczyni wielu napisanych przez niego piosenek. Szczególnie wzruszający stał się ten moment, kiedy na zakończenie jednego z koncertów, podczas którego wykonywane były piosenki znane z polskich filmów, takie jak m.in. *Miłość ci wszystko wybaczy, Już taki jestem zimny drań czy Ach, jak przyjemnie albo Umówiłem się z nią na dziewiątą*, pani Irena zaczęła wspominać lata przedwojenne, spotkanie z zespołem Warsa i wspólną tułaczkę po Związku Radzieckim, aż po Włochy i Wielką Brytanię, a na zakończenie zaczęła śpiewać a capella fragmenty mniej znanych (nam wówczas w 2005 r.) piosenek, które on dla niej napisał.

Koniecznie też muszę wspomnieć o Krzesimirze Dębskim, dyrygującym orkiestrą symfoniczną „Leopolis" ze Lwowa, której notabene był wówczas kierownikiem artystycznym, w czasie koncertu w kościele św. Mateusza na „swoim" festiwalu (2002 r.). Otóż każdy z prezentowanych fragmentów muzycznych, m.in. do *Ogniem i mieczem, W pustyni i w puszczy, Starej baśni* opatrywał bardzo obszernym

komentarzem. Wygłoszone przez niego podówczas komentarze mogłyby być świetną lekcją komponowania i pracy z zespołem.

Festiwal szczęśliwie przetrwał zawirowania organizacyjne, zdążyliśmy nawet obchodzić skromny jubileusz pierwszego dziesięciolecia. Bohater tamtej edycji – Andrzej Kurylewicz – zmarł w trakcie przygotowań. W hołdzie mistrzowi podczas poświęconego mu koncertu odliczyli się osobiście niemal wszyscy dotychczas honorowani twórcy, nadając jednocześnie specjalny wymiar muzyczny spotkaniu. Wykonane zostały wówczas wyłącznie polonezy: od poloneza Wojciecha Kilara z *Pana Tadeusza* poprzez pisane dla teatru kompozycje Zygmunta Koniecznego, Andrzeja Kurylewicza, aż po monumentalny utwór Henryka Kuźniaka *Alla Polacca* wykorzystany w filmie dokumentalnym *Koncert gdański*.

Właściwie każdy festiwal był do siebie podobny, bo realizowany według podobnego klucza i każdy inny, niepowtarzalny, tak jak różne są dokonania, upodobania, nastroje, klimaty, ulubione motywy i style różnych przecież osobowości. I każde z nimi spotkanie było świętem dla bardzo wielu ludzi, ich samych nie wyłączając.

Festiwal Stanisława Radwana

Bohaterem edycji numer czternaście, ostatniej jak dotąd, realizowanej w dniach 10-12 czerwca 2011 r., był Stanisław Radwan. Wybitny kompozytor związany z Krakowem, uczeń i w pewnym stopniu kontynuator Krzysztofa Pendereckiego: jego filmowy debiut czyli film *Szyfry* Wojciecha J. Hasa (1966 r.) ma muzykę napisaną właśnie przez obu tych twórców. Jednocześnie warto przypomnieć, że film ten stał się jednym z ostatnich, do których muzykę tworzył Krzysztof Penderecki. Wprawdzie jego nazwisko pojawia się jeszcze kilkakrotnie, np. jako współautora oprawy muzycznej filmu *Lśnienie* Stanleya Kubricka lub autora muzyki do *Katynia* Andrzeja Wajdy, ale w obu tych filmach wykorzystane zostały wcześniej napisane utwory. Z okazji festiwalu Stanisława Radwana jedna z łódzkich gazet napisała: *Radwana ekran, scena i estrada* i to jest bardzo trafna charakterystyka jego zainteresowań. Oczywiście, dla nas najważniejszą ze sztuk pozostaje film, ale już sam kompozytor więcej i częściej tworzył dla teatru, także teatru telewizji. Teatr, jak sam mówi, jest jego pasją, przez wiele lat związany z Teatrem Starym w Krakowie, w l. 1980-90 był jego dyrektorem naczelnym i artystycznym. Jest także twórcą autorskiego spektaklu *Rzeczpospolita Babińska* (scenariusz, muzyka, reżyseria) i *Opery mleczanej*, spektaklu zbudowanego na podstawie tekstów umieszczanych przez rysownika Andrzeja Mleczkę, w jego niezwykle popularnych autorskich cyklach rysowanej historii nas samych tu i teraz. Spektakl, do którego stworzył libretto i skomponował muzykę wyreżyserował Mikołaj Grabowski; od 2003 r. znajduje się on w repertuarze Starego Teatru. Publiczność łódzka miała okazję zobaczyć go na scenie Teatru Nowego, gdzie został zaprezentowany podczas wieczoru zamykającego Festiwal Muzyki Filmowej Stanisława Radwana.

Andrzej Wajda, dla którego Radwan pisał muzykę zarówno do filmów, jak i spektakli teatralnych, wspomina: *Pracując przez wiele lat w filmie i teatrze spotkałem się tylko raz z faktem, że odradzono mi wprowadzenie muzyki do filmu. Mianowicie prosiłem Staszka o napisanie muzyki do „Bez znieczulenia", ale on przekonał mnie, że jej tam w ogóle nie potrzeba – i miał rację. Posiada fantastyczne wyczucie do reżyserii, ma pomysł reżysera i inscenizatora. Muzyki tak długo nie może napisać, dopóki sam dla siebie nie zrozumie, czemu ma to służyć. Muzyka jawi mu się w kontekście jakiegoś obrazu, z potrzeby dopełnienia akcji...*

Niewątpliwie ich wspólnym dziełem, które na zawsze weszło do historii kina, jest ekranizacja *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Mówiąc o pracy na planie powstającego obrazu podkreśla Wajda dramaturgiczną rolę muzyki: *Od realności tańców i gwarów przenosiła nas ona w obsesyjny świat natrętnych i tajemniczych dźwięków, kapryśnych, jak puls chorego człowieka. Jej rytm, obok wiersza, nadał filmowi intensywność i gwałtowność, która współzawodniczyła ze wspaniałymi zdjęciami Witolda Sobocińskiego, tworząc na ekranie gęstą, intensywną materię filmu.* Warto przytoczyć jeszcze jedną wypowiedź mistrza o innym mistrzu, tę mianowicie, w której opowiada, w jaki sposób powstała muzyka do *Panien z Wilka: Kiedy zabiegałem, aby Stanisław napisał muzykę do filmu „Panny z Wilka", obejrzawszy zmontowany film oświadczył, że „Pieśni kurpiowskie" będą właściwą ilustracją muzyczną. Jakie było moje zdumienie, kiedy Jarosław Iwaszkiewicz oglądając po raz pierwszy „Panny" zapytał mnie, skąd wiedziałem, że kiedy on pisał „Panny z Wilka" na piętrze, w tym samym domu Szymanowski na parterze komponował „Pieśni kurpiowskie", które w jego wyobraźni na zawsze połączyły się z opowieścią o „Pannach".*

Mam głębokie przekonanie, że trzy intensywne festiwalowe spotkania z dokonaniami Stanisława Radwana pozwoliły lepiej rozpoznać różnorodność podejmowanych przez niego form, ulubionych gatunków, szczególniejszych zainteresowań. A wszyscy, którzy chcieli, mieli wyjątkową szansę osobistych kontaktów, wspólnych zdjęć, autografów, a przede wszystkim rozmów z kompozytorem. Uroczym, mądrym erudytą, świetnym gawędziarzem i jeszcze lepszym teoretykiem muzyki, teatru i kina.

Kompozytor Wajdy i Kieślowskiego

Dzień pierwszy festiwalu to przede wszystkim koncert zatytułowany *Piosenki wokół miłości*. Był on szansą spotkania z Radwanem – twórcą muzyki dla teatru i estrady, piosenek w wykonaniu studentów ostatnich lat krakowskiej PWST im. Ludwika Solskiego. Znakomity pod każdym względem spektakl, starannie przemyślany i przygotowany literacko, składał się z tekstów poetyckich, autorów takich, jak m.in. Bolesław Leśmian, Halina Poświatowska, William Szekspir (w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka), Konstanty Ildefons Gałczyński. Reżyser Rafał Dziwisz wsparty znakomitą scenografią i kostiumami – z bardzo wyraźnymi opozycjami czerni głębi sceny i pauz

muzycznych, pomiędzy poszczególnymi utworami, oraz bieli kostiumów występujących aktorów, stworzył wzruszającą, a czasami zabawną, opowieść o miłości. Z tego bardzo wyrównanego widowiska chciałbym wydobyć cudownie zaśpiewaną a capella piosenkę Ofelii, którą Radwan napisał przed dwudziestu laty dla Doroty Segdy, odtwarzającej tę postać w słynnej inscenizacji *Hamleta* Andrzeja Wajdy. I wiersz *Koniugacja* do słów Haliny Poświatowskiej – bardzo znana, spopularyzowana dzięki muzyce Radwana elegia o przemijaniu, ulotności ludzkiego życia.

Wieczór kończył się spotkaniem z twórczością filmową i telewizyjną – w Muzeum Kinematografii. A więc *Sędziowie* Stanisława Wyspiańskiego z muzyką Radwana. Raz jako film telewizyjny w reż. Konrada Swinarskiego z 1974 r., a drugi raz jako zarejestrowany dla TVP spektakl w reż. Jerzego Grzegorzewskiego z 2007 r. Na zakończenie drugiego dnia można było zobaczyć dwie części wielkiego Wajdowskiego fresku *Z biegiem lat, z biegiem dni* oczywiście z muzyką Radwana, ale i z nim w roli pianisty w jednym z epizodów w części zatytułowanej *Kraków 1901*. Zresztą Stanisław Radwan wielokrotnie pojawiał się na ekranie grając niewielkie epizody, najczęściej jako muzyk albo mentor udzielający dobrych rad pozostałym bohaterom utworów.

Trzeci filmowy wieczór był szansą na obejrzenie zarejestrowanego widowiska autorskiego *Rzeczpospolita Babińska*. I jeszcze tydzień trwał w „Kinematografie" przegląd wybranych filmów fabularnych z Radwana muzyką. Chętni mogli przypomnieć go sobie z najlepszej strony jako twórcę muzyki do wspominanego już *Wesela* oraz filmów: *Spis cudzołożnic* Jerzego Stuhra, *Blizna* Krzysztofa Kieślowskiego, *Mazepa* Gustawa Holoubka, *Rysa* Michała Rosy (gdzie pojawił się też na ekranie), *Sprawa Gorgonowej* Janusza Majewskiego. Te i wymienione wcześniej tytuły dają już niezłe wyobrażenie o filmowym dorobku kompozytora, który ma także na koncie blisko 20 filmów krótkometrażowych – animowanych, oświatowych, dokumentalnych (w tym kilka zrealizowanych w łódzkich studiach WFO i Se-ma-for). Oczywiście mamy świadomość, że jakikolwiek wybór, z liczącej znacznie więcej pozycji filmografii, jest arbitralnym ustawieniem twórcy i jego dorobku w takim, a nie innym miejscu; zawsze można zaproponować zestaw prezentujący autora z odmiennej perspektywy. Jeszcze przed pierwszym koncertem, jako swego rodzaju preludium, odbyło się w Muzeum Kinematografii seminarium *Kino bękartem teatru czy teatr bękartem kina... Teatr i kino w kulturze XX i XXI wieku* przygotowane przez dr Ewę Ciszewską z UŁ z udziałem m.in. reżysera i inscenizatora dzieł Szekspira, Jana Maciejowskiego. Seminarium była rodzajem popularnonaukowego wprowadzenia w problematykę bliską artystycznej praktyce Stanisława Radwana, który jest po równo człowiekiem i kina, i teatru.

Suita, czyli połączenie

Najważniejszym dniem, także zgodnie z festiwalową tradycją, staje się dzień koncertu galowego. Drugi dzień Festiwalu Stanisława Radwana to zatytułowany *Z biegiem lat, z*

biegiem dni dwuczęściowy koncert w sali Filharmonii Łódzkiej w wykonaniu łódzkiej orkiestry pod dyrekcją Daniela Raiskina. Solistami byli poznani poprzedniego dnia studenci krakowskiej PWST i aktorka Starego Teatru Ewa Kaim. W części drugiej wystąpił pianista jazzowy Andrzej Jagodziński z wokalistką Agnieszką Wilczyńską. O programie koncertu, który prowadzili i komentowali aktorzy Dorota Segda (żona kompozytora) i Wojciech Malajkat, Stanisław Radwan powiedział m.in. *Specjalnie namówiony zostałem do napisania suity, czyli do połączenia w całość fragmentów muzyki z różnych filmów. Przyznam, że bardzo się bawiłem w czasie tego montażu. Okazało się, że brakuje muzycznej logiki, ale słucha się tego bardzo filmowo. I mam nadzieję, że słuchać się będzie tak, jak kiedyś brzmiało cięcie taśmy filmowej – skoki, skoki, skoki... Starałem się w tym zbudować dramaturgię. W drugiej części koncertu podjąłem ryzykowny pomysł, myślę jednak, że atrakcyjny dla słuchaczy. Normalny temat jazzowy musi być symetryczny: to wielokrotność ośmiu, czyli 16-taktowy, 32-taktowy. Czasami nie warto naginać tekstu do reguły muzycznej. (...) zdecydowałem, aby dedykować Andrzejowi Wajdzie część koncertu jazzowego, gdzie będzie wykonany wstrząsający wiersz Tadeusza Borowskiego, napisany o Katyniu z frazą wspaniale nadającą się do improwizacji, czyli komentarza do substancji muzycznej.*

Wyjątkową atrakcją stała się możliwość usłyszenia w czasie jednego wieczoru czterech różnych muzycznych interpretacji tego samego tekstu poetyckiego. Dla potrzeb filmu Andrzeja Domalika *Łóżko Wierszynina* (1997 r.), który jest swobodną adaptacją *Trzech sióstr* Czechowa, z muzyką napisaną do fragmentu poematu Aleksandra Puszkina *Rusłan i Ludmiła* i piosenką, którą w czasie koncertu wykonywał chórek studentów krakowskiej PWST. Później ten sam fragment wykorzystany został w scenicznej wersji *Trzech sióstr* (Teatr Bagatela w Krakowie, 2001 r.), w tej samej reżyserii. Trzecie spotkanie i trzeci raz napisana muzyka do kolejnej, tym razem telewizyjnej inscenizacji Czechowa (*Trzy siostry*, 2008 r.), także przygotowanej przez Andrzeja Domalika, stały się dla publiczności okazją poznania na żywo niemal tajników kompozytorskiego warsztatu.

W ten sam koncert wprowadzona została pieśń *Koniugacja*, którą w sposób niezwykle oszczędny w środkach wyrazu, ale z olbrzymią ekspresją zaśpiewała po raz pierwszy z orkiestrą symfoniczną Ewa Kaim – całkowicie odmiennie od wcześniejszej interpretacji innej wykonawczyni.

Opera mleczana

Dzień trzeci festiwalu, w którym poznawaliśmy Radwana jako twórcę *Opery mleczanej*, był też ostatnim spotkaniem artysty z publicznością. W Teatrze Nowym reżyser Mikołaj Grabowski, skądinąd były dyrektor tej sceny, pokazał swój spektakl wyreżyserowany w Starym Teatrze w Krakowie z udziałem aktorów: Ewy Kaim, Anny Radwan-Ganczarczyk (prywatnie – bratanica kompozytora), Jakuba Przebindowskiego, Zbigniewa W. Kalety. Wcielili się oni w postaci przeciętnych polskich obywateli rysowanych przez lata przez

Andrzeja Mleczkę. Byli trochę ćwierćinteligentami, trochę cwaniaczkami, trochę drobnomieszczanami, trochę filozofami. Zadania do wykonania karkołomne, ale to jest ten rodzaj teatru, który bardzo odpowiada reżyserowi, dlatego publiczność bawiła się świetnie i był to w istocie radosny finał pogodnego i radosnego święta, jakim był XIV Festiwal Muzyki Filmowej Stanisława Radwana.

Będą następne festiwale

Bohaterami kolejnych edycji festiwalu byli dotąd: Wojciech Kilar, Krzysztof Komeda, Michał Lorenc, Zygmunt Konieczny, Krzesimir Dębski, Andrzej Korzyński, Jan Kanty Pawluśkiewicz, Henryk Wars, Henryk Kuźniak, Andrzej Kurylewicz, Jerzy Matuszkiewicz, Jerzy Satanowski, Waldemar Kazanecki, Stanisław Radwan. A w planach – oby nam się udało doprowadzić do autorskich edycji festiwalu w Łodzi – Krzysztof Penderecki, Zbigniew Preisner, Jan A. P. Kaczmarek, Lucjan Kaszycki, Tadeusz Baird, Jerzy Maksymiuk, Zdzisław Szostak, Seweryn Krajewski, Andrzej Krauze, Włodek Pawlik, Antoni Łazarkiewicz, Andrzej Markowski, Piotr Marczewski, Wojciech Lemański, Paweł Mykietyn, Paweł Szymański. Lista jest ciągle otwarta i coraz dłuższa, na szczęście.

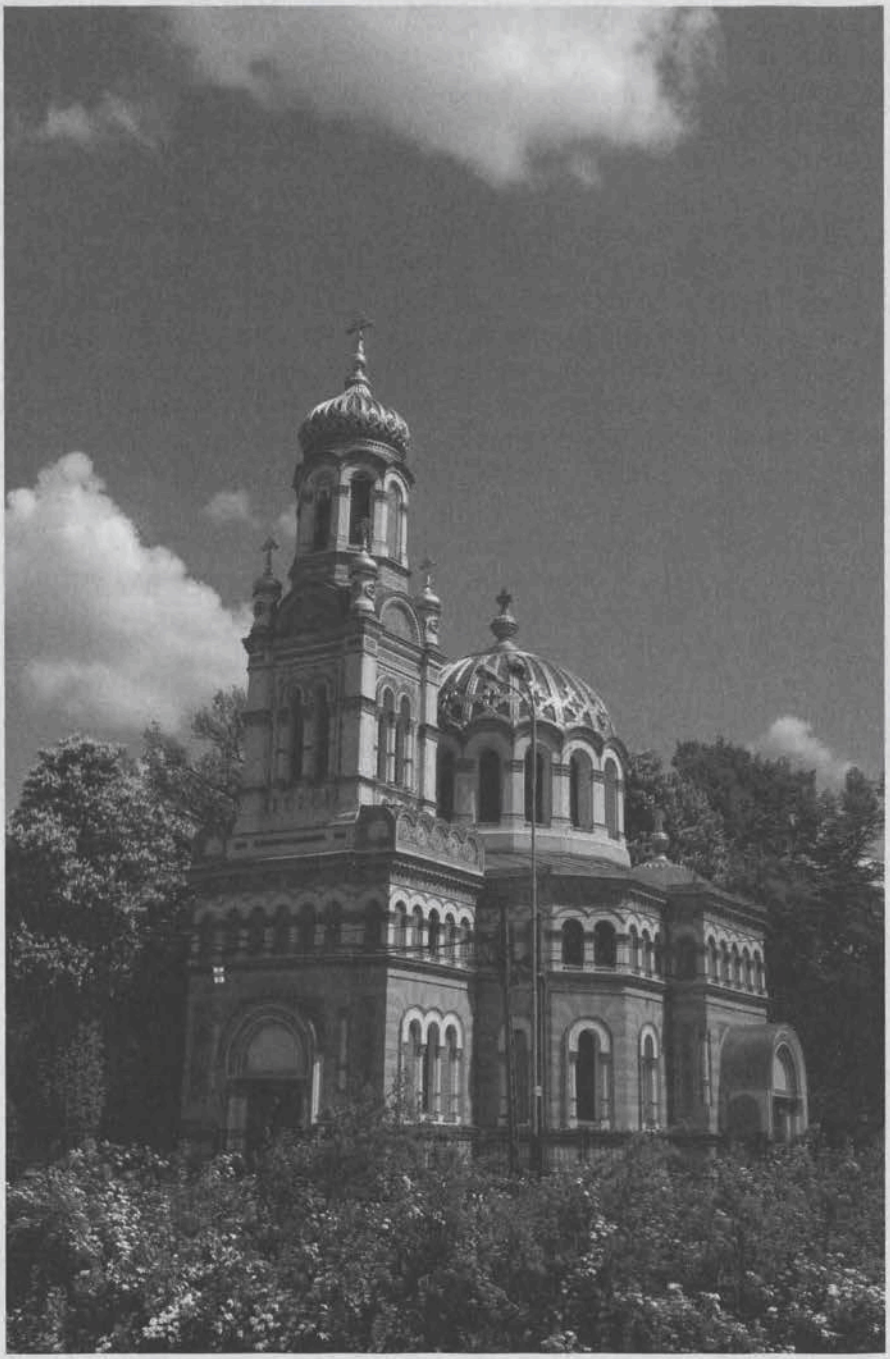
Stałym nieodmiennie mecenasem imprezy jest Miasto Łódź, ciągle najbardziej filmowe miasto w Polsce. Od 10. edycji festiwal wspiera także Marszałek Województwa Łódzkiego.

Im i wszystkim pozostałym sponsorom wielkie podziękowania.

Mieczysław Kuźmicki
– historyk filmoznawca, dyrektor Muzeum Kinematografii w Łodzi

Korzystałem z następujących publikacji:

1. *Festiwal Muzyki Filmowej, Łódź 1997-2007*, program jubileuszowy, red. Barbara Kurowska, wyd. Muzeum Kinematografii w Łodzi i Stowarzyszenie Miłośników off Kultury SMoK, Łódź 2007.
2. *Henryk Wars. VIII Festiwal Muzyki Filmowej, Łódź 3-5 czerwca 2005*, program, red. Barbara Kurowska, wyd. Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 2005.
3. *Stanisław Radwan. XIV Festiwal Muzyki Filmowej, Łódź 10-12 czerwca 2011*, program, red. Barbara Kurowska, wyd. Muzeum Kinematografii w Łodzi i Stowarzyszenie Miłośników off Kultury SMoK, Łódź 2011.



Cerkiew Aleksandra Newskiego. Fot. Piotr Stachowski

nauka

Bez epigoństwa i skrajnych eksperymentów

Łódzkie środowisko kompozytorskie

Środowisko kompozytorskie Łodzi – miasta, w którym, jak wiadomo, na świat przyszło dwoje twórców muzycznych światowej rangi: Aleksander Tansman (1897-1986) i Grażyna Bacewicz (1909-1969) – ukształtowało się właściwie dopiero po II wojnie światowej. Nie oznacza to jednak, że wcześniej, mimo iż kompozycji w miejscowych szkołach muzycznych nie uczono, nie było tu muzyków parających się – choćby tylko okazjonalnie – jakimiś formami twórczości. W książce *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918* Alfons Pellowski wymienia między innymi takich oto, działających na przełomie wieku XIX i XX, autorów mających w dorobku przynajmniej kilka kompozycji muzycznych (w tym niejednokrotnie dzieł orkiestrowych): Alojzy Dworzaczek, Feliks Halpern, Herman Koegler, Stefan Krzyszkowski, Feliks Krzyżanowski, Korneliusz Malec, Stanisław Niedzielski, Zygmunt Paszkowski, Karol Poepperl, S. Steinhauer, Stanisław Szwarzbach, Gotlib Teschner, Aleksander Türner, Antoni Wirth. W okresie międzywojennym, gdy na niwie artystycznej pierwsze kroki stawiali Tansman i Bacewiczówna (dość szybko zmienili oni zresztą miejsce pobytu), pojawiły się kolejne nazwiska: Mateusza Bensmana, Henryka Miłka, Karola Prosnaka, Jana Sieji, Eugeniusza Walkiewicza.

Z „nastaniem" PRL-u pracę rozpoczęła w Łodzi państwowa uczelnia muzyczna, mająca w ramach tzw. „Wydziału I" klasę kompozycji. Ściągnięto wówczas do tej placówki grupę twórców, aby tu wykładali. Rozpoczęcie kształcenia na poziomie akademickim miało później zaowocować własnym „narybkiem kompozytorskim".

Już w pięć miesięcy po uruchomieniu uczelni, 20 czerwca 1945 roku, zawiązało się Łódzkie Koło Związku Kompozytorów Polskich. Inna rzecz, że znaleźli się w nim artyści nieplanujący na ogół dłuższego pobytu w naszym mieście – poza Kazimierzem Jurdzińskim i Władysławem Raczkowskim nikt z pierwotnego składu nie pozostał w Łodzi dłużej, niż trzy lata. Prezesem Koła został Kazimierz Wiłkomirski (pierwszy rektor Konserwatorium), ponadto weszli do tego gremium: Grażyna Bacewicz, Tadeusz Halpert, Anna Maria Klechniowska, Józef Klukowski, Marceli Popławski, Witold Rudziński, Wawrzyniec Żuławski. Po paru latach dołączyli: Łucja Drége-Schielowa,

Kazimierz Sikorski, Tomasz Kiesewetter i na krótko – Jan Krenz. Kolejnymi członkami byli: Andrzej Cwojdziński, Henryk Czyż, Stefan Gajewski, Zofia Iszkowska, Witold Krzemieński, Krzysztof Antoni Mazur, Stanisław Mroński, Roman Palester, Tadeusz Paciorkiewicz, Hanna Skalska, Antoni Szewczyk, Zygmunt Wiehler.

Jak widać, obok nazwisk znanych, obecnie już często z Łodzią niekojarzonych, były i takie, które dziś niewiele mówią.

Dla porównania – po trzech dekadach, a więc w połowie lat 70., skład Koła Łódzkiego ZKP wyglądał następująco: Jerzy Bauer, Piotr Hertel, Andrzej Hundziak, Roman Iżykowski, Tomasz Kiesewetter, Aleksander Kozłowski, Karol Mroszczyk, Bogdan Pawłowski, Bernard Pietrzak, Jadwiga Prusiecka, Bronisław Kazimierz Przybylski, Jolanta Smolska, Zbigniew Szymonowicz. Ta rdzennie już „łódzka ekipa" nie zrzeszała jednak wszystkich twórców związanych z naszym miastem. Na liście zabrakło na przykład kompozytorów-dyrygentów sprawujących kierownictwo artystyczne miejscowej Filharmonii – Henryka Czyża i Zdzisława Szostaka. Choć kryterium przynależności do ZKP (w tym do Koła Młodych) również i dziś nie jest bez znaczenia, przedstawiając działających obecnie kompozytorów można tego kryterium nie brać pod uwagę, bo i w tej chwili znaleźliby się niezrzeszeni. Istotniejsze wydaje się uwzględnienie warunku profesjonalnego wykształcenia oraz posiadania w dorobku autonomicznych dzieł koncertowych.

Nestorami łódzkiego środowiska twórców muzyki są teraz „piękni osiemdziesięcioletni" – Andrzej Hundziak (ur. 1927) i Zdzisław Szostak (ur. 1930). Mają oni w swych kompozytorskich tekach, tak samo zresztą, jak i pozostali miejscowi autorzy, muzykę symfoniczną, kameralną, solową, ale uwzględniają również i inne gatunki. Obaj są emerytowanymi wykładowcami Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów.

Andrzej Hundziak studiował w Łodzi teorię muzyki, a w Katowicach kompozycję u Tadeusza Szeligowskiego i Bolesława Woytowicza. Doskonalił umiejętności u Nadii Boulanger w Paryżu. Był dyrygentem w łódzkim Teatrze Muzycznym, pedagogiem i dyrektorem lokalnych szkół muzycznych, prezesem Łódzkiego Towarzystwa Muzycznego i Federacji Stowarzyszeń Kulturalnych. Powołał do życia Ogólnopolski Festiwal Współczesnej Twórczości Muzycznej dla Dzieci i Młodzieży „Do-Re-Mi" (9 edycji). Na liście jego kompozycji znajduje się m.in. opera-oratorium *Mistrz Manole*, kilka oper dziecięcych i musicali. Tworzył ilustracje dla teatru dramatycznego. Jest jednym z najwyżej cenionych w Polsce autorów muzyki chóralnej. Niektóre z jego kompozycji powstałych w latach

60. i 70. wykazują wpływy punktualizmu (fortepianowe *Sounds*), aleatoryzmu (*Romanza* na skrzypce i orkiestrę smyczkową), tzw. teatru instrumentalnego (*Myśli* na fortepian, klarnet, trąbkę, perkusję) i muzyki przestrzennej (*Miniatury przestrzenne* na 4 puzony). Później Hundziak wypracował własny język dźwiękowy, polegający w dużej mierze na oparciu się na atonalności, preferowaniu w melodyce następstw kwartowo-kwintowych, trytonowych, sekundowo-septymowych, także stosowaniu skali całotonowej i wyciągnięciu z tego konsekwencji harmonicznych. Cechę charakterystyczną stanowi zarazem myślenie kategoriami sonorystycznymi. Napięcie budowane jest niekiedy przez wprowadzenie motoryki (witalne części *Sonatiny* na dwa fortepiany i perkusję, *Fluktuacji* na flet i fortepian). Forma traktowana jest dynamiczne, zasada jej konstruowania polega na wykorzystywaniu kontrastu na różnych poziomach struktury. Do najświeższych utworów Hundziaka, poza kolejnymi pieśniami, należą orkiestrowe *Kontrowersje.*

Zdzisław Szostak ukończył w uczelni katowickiej dyrygenturę u Artura Malawskiego i kompozycję u Bolesława Szabelskiego. Przez długie lata poświęcał się głównie dyrygenturze symfonicznej. Był kierownikiem artystycznym Filharmonii Poznańskiej, zaś w latach 1971-1987 dyrygentem Filharmonii Łódzkiej. Prowadził też orkiestrę Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi (po przemianowaniu: Akademii Muzycznej). Występował ze wszystkimi orkiestrami polskimi, wieloma zagranicznymi i najwybitniejszymi solistami. Nagrał muzykę do około dwustu filmów, w tym do około czterdziestu – własną.

Twórczość Szostaka pod względem stylistycznym wpisuje się w nurt neoklasycyzmu. Wielokrotnie wykorzystywał i rozwijał formę sonatową, formę ronda, wariacji. W harmonice wyszedł od swobodnie traktowanej tonalności, ale rychło zaczął też stosować politonalność oraz atonalność. Używa struktur tercjowych barwionych dysonansami, akordyki kwartowej, nawet klasterów (tych ostatnich już choćby w muzyce do *Królowej Bony*). Nie wahał się wzbogacać środków neoklasycznych o oszczędnie stosowane elementy dodekafonii oraz gry ad libitum (np. w *Recitativo e Berceuse* na skrzypce i fortepian).

Po przejściu ma emeryturę, gdy działalność dyrygencką ograniczył do minimum, zintensyfikował pracę twórczą. Powstały m.in. *Natus nobis est Salvator* na sopran, chór i orkiestrę symfoniczną, Concertino darmstadzkie na skrzypce fortepian i orkiestrę, *Musica per corno e orchestra sinfonica, Koncert na marimbę i orkiestrę symfoniczną, Oratorio piccolo in memoriam Santa Faustina* i wreszcie jego opus magnum: *Missa latina* na sopran, alt, tenor, bas, chór i orkiestrę.

Bogdan Pawłowski (ur. 1932) to kolejny twórca reprezentujący starszą generację. Absolwent PWSM w Łodzi na kierunkach Wychowania Muzycznego oraz Kompozycji (studiował u Tomasza Kiesewettera), od 1956 do 1990 roku związany był z łódzkim Teatrem Powszechnym jako kierownik muzyczny, a przez kilka lat także dyrektor naczelny i artystyczny. Wykładał też w macierzystej uczelni. Poza licznymi ilustracjami teatralnymi skomponował m.in. *Suitę na orkiestrę*, operetkę, dwa musicale i dwa balety (w tym *Królewnę Śnieżkę i siedmiu krasnoludków*).

Jerzy Bauer (ur. 1936) uzyskał w łódzkiej PWSM dyplomy z teorii muzyki, dyrygentury i kompozycji (dwa ostatnie w klasie Tomasza Kiesewettera). Kompozytorskie studia uzupełniające odbył u Nadii Boulanger w Paryżu. Całe swe życie zawodowe związał z macierzystą uczelnią, gdzie jako profesor zwyczajny prowadził klasę kompozycji, również przez szereg lat kierował Katedrą Kompozycji, Teorii Muzyki i Rytmiki, był ponadto dziekanem Wydziału Kompozycji, Teorii, Wychowania Muzycznego i Rytmiki.

W początkowej fazie twórczych poszukiwań skłaniał się w stronę sonorystyki, co uwidacznia się choćby w orkiestrowych *Trzech koncepcjach*, także w przeznaczonych na skrzypce i fortepian *Trzech esejach* oraz *Invocazioni*. Z czasem bardziej wyrazistym rysem twórczości Bauera stało się – przy zachowaniu pietyzmu dla czynnika kolorystycznego – pogłębienie strony wyrazowej, towarzyszące rozwijaniu zdobyczy wypracowanych na gruncie europejskiego modernizmu. Inspiracje Ravelowskie dostrzec można w *Koncercie wiolonczelowym*, wpływy Bartokowskie w *Divertimento* na instrumenty perkusyjne, a aluzje Messieenowskie w *Reminiscenze* na organy. W *Rzeźbach Średniowiecza* na chór mieszany, chór chłopięcy i orkiestrę czy też organowych *Trzech staropolskich pieśniach pasyjnych* ujawniły się skłonności archaizacyjne.

Piotr Marczewski (ur. 1938) w łódzkiej PWSM studiował fortepian oraz – u Tomasza Kiesewettera – kompozycję. Jest autorem niewielkiej liczby utworów koncertowych (np. *Tria stroikowego, Concerto grosso* na orkiestrę smyczkową), stworzył trzy musicale, wiele ilustracji teatralnych i filmowych.

Zygmunt Krauze (ur. 1938) odbył w warszawskiej PWSM studia w zakresie fortepianu oraz – u Kazimierza Sikorskiego i Tadeusza Szeligowskiego – kompozycji. W 1967 założył specjalizujący się w wykonawstwie muzyki awangardowej zespół Warsztat Muzyczny, który działał ponad 20 lat. Był prezesem Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej i Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, współzałożycielem Assoziation für Neue Musik „Europa-Europa". Jako pianista występował w wielu krajach Europy i Ameryki Północnej, prowadząc również wykłady i kursy mistrzowskie

dla pianistów oraz kompozytorów. Obecnie jest profesorem Akademii Muzycznej w Łodzi.

Krauze był jednym z pierwszych kompozytorów, którzy już w latach 60. przeciwstawili się wywodzącej się z serializmu zasadzie maksymalnego różnicowania materiału dźwiękowego. Wypracował zainspirowaną unistycznym malarstwem Władysława Strzemińskiego formułę redukcjonizmu i powtarzalności elementów (vide *5 kompozycji unistycznych* i *Ohne Kontraste* na fortepian, *Piece for Orchestra, II Kwartet smyczkowy*). Aranżował też kompozycje przestrzenno-muzyczne „z projektem architektonicznym" o nieograniczonym czasie trwania. Obecnie, stosując nadal zasadę jedności materiałowej, skłania się ku przetwarzaniu funkcjonujących w historii muzyki kodów, w tym tradycji wirtuozowskiej i etnicznej (koncerty: fortepianowy, skrzypcowy, orkiestrowa *Folk Music*). Jego muzyka fortepianowa odzwierciedla różne fazy twórczych poczynań, często wymaga preparowania i amplifikowania fortepianu (*Stone Music, Arabesque*). W sferze zainteresowań Krauzego znajdują się też teatr instrumentalny, opera, ilustracje dla teatru dramatycznego.

Jolanta Smolska (ur. 1946) ukończyła w łódzkiej PWSM, gdzie obecnie wykłada, teorię muzyki, a w klasie Tomasza Kiesewettera – kompozycję. Pisze głównie utwory kameralne (np. *Dialogi na zespół kameralny*) i solowe.

Bogdan Dowlasz (ur. 1949) kształcił się w weimarskiej Franz-Liszt-Hochschule w specjalnościach akordeonu, teorii muzyki i kompozycji. Występuje jako koncertujący akordeonista. Pracował jako pedagog w szkołach muzycznych Łodzi i Kutna. Od 1976 roku prowadzi klasę akordeonu w łódzkiej AM, gdzie jest profesorem, a przez dwie kadencje pełnił funkcję rektora. Zasadniczy dział jego twórczości kompozytorskiej stanowią utwory pedagogiczne na akordeon (w tym *Koncert na akordeon i małą orkiestrę*) oraz kompozycje solowe i kameralne na różne instrumenty. Tworzy też muzykę na potrzeby teatru.

Marek Czeszek (ur. 1951) jest absolwentem łódzkiej PWSM w klasach fortepianu i kompozycji, której tajniki zgłębiał pod kierunkiem Bronisława Kazimierza Przybylskiego. Koncertuje jako solista i kameralista. Od 1994 roku związany jest zawodowo z Fachhochschule w Monachium. Tworzy niemal wyłącznie muzykę komputerową, nieraz z udziałem głosu lub instrumentów (np. *Soundscape* na dwa fortepiany i taśmę).

Barbara Puchalska (ur. 1954) odebrała w PWSM w Łodzi wykształcenie w dziedzinie teorii muzyki oraz kompozycji u Bronisława Kazimierza Przybylskiego. Pracowała pedagogicznie w szkołach muzycznych II stopnia, od 1980 wykłada w łódzkiej uczelni. Spod jej pióra wyszły m.in. *Sinfonietta* i *Missa brevis*.

Jolanta Stępień (ur. 1955) poza teorią muzyki ukończyła w PWSM w Łodzi kompozycję w klasie Bronisława Kazimierza Przybylskiego. Jest pedagogiem Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia w Łodzi. Skomponowała m.in. *Koncert na trzy orkiestry kameralne* i szereg pieśni.

Piotr Grajter (ur. 1955) otrzymał w łódzkiej PWSM dyplomy z gry organowej, teorii muzyki oraz kompozycji, którą studiował u Jerzego Bauera. Studia uzupełniające poświęcone organom zrealizował w Hamburgu. Prowadzi jako profesor klasy organowe w Akademiach Muzycznych w Łodzi i Bydgoszczy. Skomponował kilka utworów na zespoły kameralne, orkiestrę (*Passacaglia*), także na organy.

Sławomir Kaczorowski (ur. 1956) szlify kompozytorskie zdobywał w PWSM w Łodzi pod kierunkiem Tomasza Kiesewettera i Bronisława Kazimierza Przybylskiego. Działał jako chórmistrz, od 1981 roku pracuje dydaktycznie na stanowisku profesora w macierzystej uczelni, gdzie przez pewien okres sprawował funkcję prodziekana Wydziału Kompozycji, Teorii, Wychowania Muzycznego i Rytmiki oraz prorektora.

Początkowo w swych utworach nie stronił od eksperymentów sonorystycznych i formalnych (*Unity-form* na trio akordeonowe). Później położył nacisk na doskonalenie warsztatu i pogłębienie ekspresji. Jest autorem m.in. koncertów: fortepianowego, fletowego, akordeonowego, perkusyjnego, *Furioso* na orkiestrę symfoniczną, pieśni chóralnych, *Pezzo alla tango* na skrzypce, gitarę, akordeon.

Adam Manijak (ur. 1960) studiował w łódzkiej AM fortepian, a także – u Jerzego Bauera – kompozycję. Jest zatrudniony w macierzystej uczelni. Działa jako pianista kameralista, ale również muzyk jazzowy. Ma w dorobku *Koncert fortepianowy* i kilka kompozycji nawiązujących do stylistyki jazzowej.

Jacek Partyka (ur. 1963) legitymuje się dyplomami łódzkiej AM z teorii muzyki i kompozycji, którą studiował u Bronisława Kazimierza Przybylskiego. W łódzkiej uczelni działa w Studiu Komputerowym Muzyki Elektronicznej. Skomponował kilka utworów kameralnych (w tym *Nonet*), ale koncentruje się na muzyce elektronicznej.

Krzysztof Grzeszczak (ur. 1965) po studiach teologicznych w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie ukończył w AM w Łodzi teorię muzyki oraz – u Jerzego Bauera –

kompozycję. Wykłada w łódzkiej uczelni, jest organistą kościoła Jezuitów. Skomponował, np. *Petit piece synphonique pour orchestre*, ale w dużym stopniu koncentruje się na muzyce sakralnej, łącząc tradycję (cytaty chorałowe) z nowoczesnością języka dźwiękowego i szczególnie dbając o stronę wyrazową (*Via crucis* na głos solo, chór i orkiestrę, *Trzy psalmy* na głos i perkusję, *Locus inaestirmabilis* na dwa chóry i orkiestrę, *Regina caeli* na chór mieszany, *Partita eucharystyczna na organy*).

Olga Hans (ur. 1971) jest absolwentką łódzkiej AM, gdzie studiowała teorię muzyki oraz kompozycję w klasie Jerzego Bauera. Pracuje w macierzystej uczelni. Autorka *Koncertu skrzypcowego, Pieśni słonecznych na siedem wiolonczel*. Nowe brzmienia potrafi kojarzyć z dyskretną archaizacją (Cantus – Fantazja chorałowa na orkiestrę symfoniczną, *Sonata in modo antico* na kwintet dęty blaszany), ale też aluzjami jazzowymi (*Lullaby for M.* na trąbki, puzony i kontrabas).

Sławomir Zamuszko (ur. 1973) studiował w AM w Łodzi w klasach altówki oraz kompozycji (u Jerzego Bauera). Ukończył również podyplomowe Studium Kompozycji na Uniwersytecie Muzycznym w Warszawie. Jest zatrudniony w łódzkiej uczelni. Kompozytor otwarty na różne wpływy, eksperymentował m.in. z muzyką elektroniczną i teatrem instrumentalnym, lecz jest zarazem autorem utrzymanych w nurcie neoklasycznym *Koncertu na klarnet i orkiestrę smyczkową* oraz *Koncertu na altówkę i orkiestrę symfoniczną*.

Artur Zagajewski (ur. 1978) w łódzkiej Akademii Muzycznej odebrał edukację w zakresie teorii muzyki oraz kompozycji (u Bronisława Kazimierza Przybylskiego). Parał się krótko muzyką rockową. Obecnie pracuje w AM oraz Zespole Szkół Muzycznych w Łodzi. Pisze utwory orkiestrowe (np. *unhum*), muzykę komputerową lub z warstwą elektroniczną (*Songs of Nature* na głos żeński, PCV tube, fortepian i komputer, *Birds* na fortepian, bass drum, wiolonczelę i elektronikę). Skupia się na fakturze i barwie.

W środowisku lokalnym powoli próbują „zaistnieć" również „świeżo upieczeni" dyplomanci kierunku kompozycji w łódzkiej Akademii Muzycznej, na przykład zatrudnieni w tejże uczelni na stanowiskach asystentów – **Marta Śniady** i **Tomasz Szczepanik**.

Licząca wciąż (po niedawnej śmierci Piotra Hertla i Bronisława Kazimierza Przybylskiego) około dwudziestu osób grupa kompozytorów związanych z Łodzią ma w swym składzie reprezentantów kilku pokoleń. Nestorzy swą kompozytorską przygodę zaczynali w pierwszych latach po II wojnie światowej, najmłodsi debiutowali już w XXI wieku. Te pokolenia są różne pod względem postaw. Kompozytorska młodzież, wychowana na estetyce postmodernistycznej, eklektycznej, z natury rzeczy jest bardziej, niż starsi, otwarta i elastyczna, przyjmuje wielość stylistycznych inspiracji. Reprezentanci generacji wcześniejszych, ukształtowanych artystycznie jeszcze w połowie ubiegłego stulecia, uważali za punkt honoru dopracowanie się czegoś, co mogłoby być odbierane jako styl indywidualny. Temu miał służyć kapitał doświadczeń budowany w trakcie edukacji, a potem własnej pracy nad doskonaleniem warsztatu, także wynikający z poznawania muzyki „zastanej". Postawa taka jest charakterystyczna dla Andrzeja Hundziaka, który wytrwale podążając w wytyczonym przez siebie kierunku artystycznych poszukiwań, nie dokonywał właściwie żadnych istotnych zwrotów. Jest też charakterystyczna dla Zdzisława Szostaka, Jerzego Bauera, Zygmunta Krauzego. Pominięci muszą tu być natomiast kompozytorzy, którzy poświęcili się przede wszystkim pisaniu dla teatrów dramatycznych i filmu, gdyż owa specjalizacja niejako „wymusza" postmodernistyczną różnorodność poetyk i wielość stosowanych konwencji (Pawłowski, Marczewski). Najmłodsi, bardziej chyba niż warsztatową konsekwencję, mają na uwadze „przebicie się" i wejście na tzw. rynek.

Wymienieni w tekście kompozytorzy mają nie tylko różne zainteresowania gatunkowe, materiałowe, ale i niejednakowe temperamenty twórcze. Są tacy, którzy piszą dużo (poza twórcami „starszej daty" wymienić można na przykład Kaczorowskiego, Grzeszczaka, Hans, Zamuszkę, Zagajewskiego), ale są i tacy, dla których komponowanie stanowi jedynie dodatek do innych form działalności artystycznej oraz pracy dydaktycznej.

Nie obserwuje się w miejscowym środowisku kompozytorskim postaw skrajnych, to znaczy z jednej strony hołdowania tendencjom jawnie epigońskim, a z drugiej – brutalnie eksperymentatorskim, burzycielskim. Niezależnie od używanych środków warsztatowych dominuje szacunek dla dźwiękowego ładu, dla formy, logiki kształtowania. A w niektórych przypadkach i dla wewnętrznego piękna. Wydaje się, że takie ideały estetyczne zaszczepiane były i są adeptom często już na etapie kształcenia akademickiego.

Janusz Janyst
– publicysta, wykładowca Akademii Muzycznej w Łodzi

Fot. Janusz Janyst

Ab hoc et ab hac

Twórczość akordeonowa łódzkich kompozytorów[1]

W opracowaniach poświęconych działalności łódzkiego środowiska kompozytorskiego powtarzają się opinie na temat jego niejednorodności: grupa łódzkich kompozytorów *nie jest monolitem*[2] i *nie istnieje żadna platforma wspólna pod względem estetycznym czy duchowym dla wszystkich kompozytorów związanych z Łodzią*[3]. Nie oznacza to jednak, że nie można znaleźć wspólnych zakresów zainteresowań, podobieństw gatunkowych czy stylistycznych, łączących niektórych przedstawicieli tego środowiska. Jednym z ważniejszych punktów stycznych ich działań jest twórczość przeznaczona na akordeon (od solowej i kameralnej po koncerty z orkiestrą i utwory symfoniczne z udziałem tego instrumentu).

Z perspektywy innych ośrodków muzycznych kraju, łódzcy kompozytorzy wyróżniają się aktywnością w zakresie twórczości akordeonowej: jej ilości i – przede wszystkim – jakości. Najobfitszy jest w tym zakresie dorobek zmarłego niedawno Bronisława Kazimierza Przybylskiego (1941-2011), należącego do ścisłej czołówki polskich kompozytorów, którzy jako pierwsi pisali rodzime, oryginalne utwory na akordeon. Bardzo bogato prezentuje się w tym zakresie również twórczość Bogdana Dowlasza (*1949). Utwory tych twórców, nagradzane na międzynarodowych i ogólnopolskich konkursach kompozytorskich, wydawane w Polsce i zagranicą, są stale obecne w repertuarze akordeonistów. Ważne pozycje w tej dziedzinie zawiera lista kompozycji Sławomira Kaczorowskiego (*1956), swój wkład w rozwój literatury akordeonowej ma także Andrzej Hundziak (*1927). Kontrapunktem dla dokonań tych kompozytorów są – już nie tak liczne – kompozycje z twórczości innych łodzian: Jerzego Bauera (*1936), Jolanty Smolskiej (*1946), Jolanty Markowskiej-Stępień (*1955), Jacka Partyki (*1963), Krzysztofa Grzeszczaka (*1965), Artura Zagajewskiego (*1978), a także Piotra Hertla (1936-2010) i Sławomira Zamuszki (*1973), wykorzystujących chętnie akordeon w muzyce teatralnej.

Metamorphosen

Śledząc w chronologicznym porządku twórczość akordeonową łódzkich kompozytorów, można wyczytać z niej dużą część historii tego instrumentu: przemiany, jakie następowały w zakresie jego budowy i rozwoju techniki wykonawczej, a co za tym idzie

również rangi i pozycji na muzycznej scenie. B. K. Przybylski przekonywał: *Rozwój literatury, jak również techniki instrumentalnej są nierozłącznymi ogniwami jednego łańcucha. Nowe możliwości techniczne, a także nowe idee w konstrukcji samego instrumentu stają się często przekonywującym argumentem i inspiracją dla kompozytorów. Zaobserwować można również zjawisko odwrotne: nowe idee i wymogi współczesnego języka dźwiękowego skłaniają wykonawców do poszukiwania nowych sposobów techniki instrumentalnej [...]*[4]. Z tej perspektywy najciekawsze rozdziały w blisko 200-letniej historii akordeonu przypadają, również w Polsce, na ubiegłe stulecie. W I połowie XX wieku instrument ten zyskał ogromną popularność przede wszystkim w amatorskim ruchu muzycznym. O jego powodzeniu w powszechnym muzykowaniu decydowały takie walory, jak *możliwość wykonywania melodii wraz z akompaniamentem, niewielkie wymiary i waga instrumentu oraz nieskomplikowany sposób wydobycia dźwięku*[5]. Zdzisław Szostak, kompozytor i dyrygent od ponad 40 lat związany z Łodzią, który swoją muzyczną edukację „zaczynał od akordeonu", wspomina: *W czasie okupacji to był najbardziej dostępny i najtańszy instrument. Mój ojciec przebywający na przymusowych robotach w Niemczech oszczędzał markę po marce i kupił mi malutki akordeonik. W krótkim czasie nauczyłem się grać i nawet zarabiałem, grywając na jakichś zabawach*[6]. Jeszcze długo w powojennej Polsce akordeon tkwił w kręgu lżejszego repertuaru muzyki ludowej, tanecznej i rozrywkowej. Jego awans do grona instrumentów artystycznych następował powoli i nie bez oporów, pośród przeciwników krytykujących ów *chwast pomiędzy instrumentami za brzmienie niedelikatne, a nawet obrzydliwe i wrzaskliwe*[7]. Mimo głosów krytyki nauczanie gry na akordeonie zostało wprowadzone w polskich szkołach muzycznych pierwszego stopnia już w 1945 roku, a w 1959 roku – w szkołach muzycznych drugiego stopnia. Wiązało się to z rosnącym zapotrzebowaniem na oryginalną literaturę przeznaczoną dla młodych akordeonistów.

Tańce robotów i Tancerka z porcelany

Pierwsze pedagogiczne utwory polskich kompozytorów powstały w latach 50., wśród następnych, wydanych w 1960 roku[8], znalazły się już m.in. miniatury Andrzeja Hundziaka: *Chorał, Mała fuga* i *Suita sędziejowicka*. Kilka lat później ukazały się drukiem, wciąż pionierskie, *Śpiewy i rytmy* tego samego autora (1965) oraz *Trzy utwory* (1963) i *Mikroświatek* (1967) Bronisława Kazimierza Przybylskiego, które stały się początkiem długiej listy jego utworów pedagogicznych, solowych i kameralnych, przeznaczonych dla młodych i najmłodszych instrumentalistów, wydawanych w Polsce i zagranicą, pisanych z dużym znawstwem, wynikającym z bardzo dobrej znajomości instrumentu, na którym kompozytor grał od 8. roku życia[9]. Jego twórczość w tej dziedzinie, liczona setkami, prezentuje dużą różnorodność pod względem form i gatunków, a także techniki kompozytorskiej: od pierwszych, zakorzenionych w tradycji i systemie dur-moll, po pisane w późniejszych czasach, nowocześniejsze w środkach, wykorzystujące elementy nowych technik, takich jak sonoryzm czy aleatoryzm. Ich programo-

we tytuły, inspirujące wyobraźnię, często dowcipne, znajdują zawsze swoje rozwinięcie w warstwie muzycznej: w melodii, rytmie, harmonii, fakturze i artykulacji. *Twórczość dla najmłodszych niewątpliwie wymaga świadomego i celowego doboru środków warsztatowych* – podsumowywał Bronisław K. Przybylski w jednym z wywiadów. – *Wiąże się z koniecznością przemyślanej i daleko posuniętej selekcji. Dzieciom trzeba oferować to, co sprawdzone i najlepsze*[10]. Te słowa mogą posłużyć również jako charakterystyka twórczości pedagogicznej Bogdana Dowlasza, kompozytora i akordeonisty, kierownika Katedry Akordeonistyki i Interpretacji Muzyki Współczesnej w łódzkiej Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, gdzie prowadzi klasę akordeonu od momentu jej powstania, czyli od 1981 roku. Stosując różne zabiegi techniczne (szeroki zakres środków harmonicznych, z klasterami włącznie, oraz środków artykulacyjnych, w tym efekty szmerowe i perkusyjne), kompozytor uplastycznia programowe tytuły swoich kompozycji, jak np. w solowej suicie *Tańce robotów* z 1982 roku, gdzie każda część odpowiada jednemu z czterech ludzkich[11]. Kompozycje pedagogiczne B. Dowlasza zadomowiły się w praktyce muzycznej, o czym świadczy ich stała obecność w programach uczestników konkursów akordeonowych oraz opinie młodych akordeonistów, którzy opisują je jako *kapitalne* i *dobrze leżące pod palcami*[12]. Do długiej listy utworów pedagogicznych łódzkich twórców Sławomir Kaczorowski dołączył w ostatnich latach trzy miniatury z napisanego w 2001 roku cyklu *Kolorowe sny*.

Accosoftplay

Duże zapotrzebowanie na akordeony coraz wyższej klasy dla coraz sprawniejszych wykonawców sprawiło, że pracowano intensywnie nad udoskonalaniem konstrukcji tych instrumentów. Zmiany w budowie doprowadziły m.in. do uszlachetnienia brzmienia, wzbogacenia jakości kolorystycznych oraz możliwości technicznych gry na akordeonie, m.in. poprzez wprowadzenie basowego manuału melodycznego. Oddziaływało to stymulująco na wykonawców i kompozytorów. Najodważniejsze pomysły w zakresie techniki i wirtuozerii pojawiały się głównie w obszarze utworów przeznaczonych na akordeon solo i nieduże składy kameralne, w bezpośrednim kontakcie z profesjonalnymi instrumentalistami, bo, jak przekonywał w jednym z wywiadów Sławomir Kaczorowski, od maja 2011 roku kierownik Katedry Kompozycji AM, *perspektywa wykonania utworu przez obdarzonego zaufaniem odtwórcę stanowi dodatkowy bodziec dla kompozytora, nieraz pomaga nawet w wyborze ostatecznej wizji dźwiękowej*[13].

Począwszy od lat 80. wiele solowych i kameralnych utworów akordeonowych, skomponowanych przez łodzian, powstawało z myślą o łódzkich muzykach jako wykonawcach – zostały napisane m.in. dla Łódzkiego Tria Akordeonowego (Kazimierz Barasiński, Ryszard Kędzierski, Zbigniew Sobieraj), Tria Łódzkiego (Antoni Wierzbiński – flet, Jerzy Nalepka – gitara, Bogdan Dowlasz – akordeon) i zespołu *Trio, Solo, Duo...* (Tomasz Król – skrzypce, Paweł Stępnik – gitara, Zbigniew Ignaczewski –

akordeon), a także dla wielu studenckich zespołów i solistów wykonujących je z sukcesami podczas konkursów muzycznych[14].

Impressio

Ewolucję środków kompozytorskich, stosowanych w profesjonalnej solowej i kameralnej muzyce akordeonowej, widać najczytelniej na przykładzie trwającej blisko 40 lat twórczości Przybylskiego, który od tradycyjnych środków stosowanych w latach 60. przeszedł stopniowo do awangardowych rozwiązań, znacznie radykalniejszych niż w twórczości pedagogicznej. Kompozytor stosował nierzadko aleatoryczne rozwiązania formalne, wprowadzające elementy odtwórczej swobody (np. seria utworów *Play* na akordeon solo, *Bimodal – Piece* na dwa kwintety akordeonowe, *Albertinum* na 10 akordeonów), zaś w warstwie dźwiękowej eksponował oryginalne możliwości brzmieniowe akordeonu[15], stawiając wykonawcom nie tylko wysokie wymagania w zakresie wirtuozerii, ale także kreatywności i wyobraźni muzycznej (z utworów solowych, np. *Fünf Studien, Twenty Four Capriccios, Progress, Cadenza, Supernova*, z utworów kameralnych, np. Asteroides na kwintet akordeonowy, *Metamorphosen* na akordeon i kwartet smyczkowy). W 1990 roku kompozytor ten przekonywał: *nawet najbardziej radykalne pomysły, niekonwencjonalne chwyty mogą być przez wykonawców akceptowane i realizowane pod jednym warunkiem, że idee, warstwa wyrazowa utworu jest dla nich zrozumiała*[16]. Potwierdzają to słowa Zbigniewa Ignaczewskiego, interpretatora jego muzyki: *U Przybylskiego, jak u dawnych mistrzów, nie ma [...] dźwięków przypadkowych, a tak zwany warsztat zawsze podporządkowany jest wyrazistym założeniom estetycznym*[17].

Twórczość solowa i kameralna Bogdana Dowlasza, pisana z myślą o profesjonalnych wykonawcach, datuje się od początku lat 80. i jest ceniona wysoko za dyscyplinę warsztatu: logikę konstrukcji formalnej, wysokiej próby technikę polifoniczną i warstwę dźwiękową idealnie „wrośniętą" w możliwości techniczne i brzmieniowe instrumentu. Ilustracją tych słów mogą być kompozycje solowe, np. *Postscriptum, Dialogus musarum, Accosoftplay*, a także kameralne, w tym najbardziej znany, mistrzowski w konstrukcji Palindrom na dwa akordeony, za który kompozytor otrzymał I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Castelfidardo (Włochy) w 1986 roku.

Jak twierdzi Bogdan Dowlasz, ogromną szansę dla akordeonu jest kameralistyka[18] – nie tylko zespoły akordeonowe, ale nieskończone możliwości łączenia go z instrumentami smyczkowymi, dętymi, organami, perkusją, ludzkim głosem czy elektroniką[19]. Właśnie w kameralnych składach akordeon występuje najczęściej w muzyce Kaczorowskiego, począwszy od zakorzenionego w awangardzie *Unityform* na trio akordeonowe i *Impressio*, w którym do tria dołącza sopran solo (początek lat 80.). Bliższe tradycji *Pezzo alla tango* (1991) i *Ragtime* (2000) w wersjach na skrzypce, gitarę i akordeon[20] oraz *Scherzino* na klarnet i akordeon (1997), pełne są wdzięku i

dowcipu[21], a przez to brzmieniowo i narracyjnie atrakcyjne zarówno dla wykonawców, jak i słuchaczy.

Concerto polacco

Łodzianie wzbogacili literaturę akordeonową również o utwory koncertowe na akordeon i orkiestrę. Bronisław K. Przybylski skomponował: *Concerto polacco* – pierwszy polski koncert na akordeon i orkiestrę adresowany dla młodych wykonawców, inspirowany rodzimym folklorem (1973), *Concertino* na akordeon i orkiestrę kameralną, nawiązujące do muzyki okresu modernizmu (1983), *Concerto classico* na akordeon i orkiestrę bądź orkiestrę smyczkową, odnoszące się do tradycji klasyczno-romantycznych (1986). Czwartym utworem kompozytora w tej kategorii jest kompozycja *Reconstruction* na akordeon i orkiestrę (1999), znacznie nowocześniejsza pod względem formalnym i narracyjnym niż wcześniej opisane. Według słów kompozytora te trzy pierwsze kompozycje prezentują *wątek tradycyjny* w jego twórczości, wynikający nie tylko z tęsknoty za tradycją, ale i *z potrzeby kształtowania pewnych cech gry na akordeonie, cech, których muzyka nowa nie zwierała*[22]. I właśnie te trzy utwory znalazły się jako pozycje obowiązkowe w programie kilku edycji prestiżowego Międzynarodowego Konkursu Akordeonowego w Klingenthal w Niemczech. W 1999 roku ta sama rola na konkursie w Klingenthal przypadła *Koncertowi na akordeon i małą orkiestrę* Bogdana Dowlasza. W roku swego powstania (1997) koncert ten był także utworem obowiązkowym w finale Ogólnopolskiego Konkursu Akordeonowego we Wrocławiu, a w 2009 roku – III Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. Michała Spisaka w Dąbrowie Górniczej.

Listę tę dopełniają dwa utwory Sławomira Kaczorowskiego. *Koncert na akordeon i orkiestrę kameralną* z 1986 roku został wyróżniony rok później na III Konkursie Kompozytorskim im. K. Szymanowskiego w Warszawie, a wykonywany był m.in. w filharmoniach w Łodzi, Łomży i Olsztynie oraz w ramach 25. Festiwalu Musica Polonica Nova we Wrocławiu.

Na prawykonanie czeka jedna z jego najnowszych kompozycji: *Concerto giocoso* na akordeon, fagot i orkiestrę kameralną z 2009 roku. Trzyczęściowa partytura utworu, łącząca elementy typowe dla stylu kompozytora z elementami klasycyzującymi, przynosi muzykę o zmiennych nastrojach, z dominacją wyrazu typu *capriccioso* i *scherzando*.

Postscriptum

Nie uznaję pisania „do szuflady". Chcę pisać więcej, również na akordeon – podkreślał w 1975 roku Bronisław Kazimierz Przybylski[23]. Dzięki wypróbowanym wykonawcom, w tym wielu łodzianom, muzyka akordeonowa pisana w Łodzi nie zapełnia szuflad, co jest widoczne w programach koncertów, konkursów i festiwali w Polsce i na świecie (m.in. Litwa, Niemcy, Dania, Maroko, Chorwacja, Szwajcaria, Słowenia, Słowacja, Hisz-

pania, Kanada). W ostatnim czasie pojawia się także, z dużą regularnością, na płytach wydawanych przez Katedrę Akordeonistyki i Interpretacji Muzyki Współczesnej Akademii Muzycznej w Łodzi, zatytułowanych *Akordeon w solowej i kameralnej twórczości kompozytorów łódzkich* (vol. 1-3). Tej muzyki nie zabraknie również podczas międzynarodowej konferencji naukowo-artystycznej z okazji XXX-lecia klasy akordeonu w łódzkiej Akademii Muzycznej, zaplanowanej w październiku 2011 roku[24]. Podczas konferencji będzie się można dowiedzieć na pewno wiele o akordeonie w twórczości łódzkich kompozytorów i przede wszystkim o akordeonistyce w Łodzi.

Aleksandra Bęben
– publicystka, pedagog

Przypisy:

1. Tytuł i śródtytuły artykułu zostały zapożyczone z utworów kompozytorów łódzkich. Są to kolejno: B. Dowlasz, *Ab hoc et ab hac* na flet, gitarę i akordeon, 1989; B. K. Przybylski: *Metamorphosen* na akordeon i kwartet smyczkowy, 1985, wyd. Musikverlag Josef Preissler GmbH 1988; B. Dowlasz, *Tańce robotów* na akordeon, 1982, wyd. Astra 1996 (wydane również przez Ludowy Instytut Muzyczny); B. K. Przybylski, *Tancerka z porcelany*, 1995, wyd. Astra 1995; B. Dowlasz, *Accosoftplay* na akordeon solo, wyd. Astra 2003; S. Kaczorowski, *Impressio* na sopran solo i trzy akordeony, 1984; B. K. Przybylski, *Concerto polacco*, 1973, wyd. PWM 1975, 1979; B. Dowlasz, *Postscriptum*, 1983, wyd. Astra 1998.
2. Janusz Janyst, *Kompozytorzy łódzcy. Portret zbiorowy*, Łódź 1994, s. 6.
3. Aleksandra Bęben, Ewa Kowalska-Zając, Marta Szoka, *Łódzkie środowisko kompozytorskie. Leksykon*, Łódź 2001, s. 7.
4. Bronisław K. Przybylski, *Akordeon dzisiaj. Mała retrospekcja*, maszynopis, archiwum kompozytora.
5. Zbigniew Ignaczewski, *Akordeonistyka w środowisku łódzkim po 1945 roku*, Warszawa 2003, s. 16.
6. *Zaczynałem od akordeonu. Ze Zdzisławem Szostakiem rozmawiała Aleksandra Bęben*, w: „Gazeta Łódzka" 07.09.2000. Z. Szostak wykorzystał akordeon w muzyce skomponowanej do filmów *Kornblumenblau*, 1988 i *Stringer*, 1998 (z muzyki do tego filmu powstała również *Suita symfoniczna*, 1999). Podaję za: Zbigniew Ignaczewski, op. cit., s. 183.
7. Władysław Kirstein, *Współudział akordeonu w akcji upowszechniania muzyki*, w: „Poradnik Muzyczny" 1951. Cytuję za: Zbigniew Ignaczewski, op. cit., s. 18.
8. Włodzimierz Lech Puchnowski, *Szkoła miechowania i artykulacji*, PWM 1960.
9. Swoje pierwsze kontakty z akordeonem, fascynację tym instrumentem, naukę i pracę nauczyciela gry na akordeonie w Społecznym Ognisku Artystycznym B. K. Przybylski opisał w artykule „Meine erste Kontakte mit dem Akkordeon" na łamach czasopisma Związku Niemieckich Nauczycieli Akordeonu „Das Akkordeon", Heft 14/Dezember 1988, s. 14-15.
10. Janusz Janyst, op. cit., s. 95-96.
11. Jerzy Mądrawski, *Literatura pedagogiczna i koncertowa w twórczości akordeonowej Bogdana Dowlasza*, Kielce 1998, s. 14.
12. Są to opinie użytkowników forum internetowego: www.forum.akordeon-portal.pl, dostęp: 18.06.2011.
13. *Emocje punktem wyjścia. Rozmowa ze Sławomirem Kaczorowskim.* Cytuję za: Janusz Janyst, op. cit., s. 47.

14. Znaczna część utworów B. K. Przybylskiego powstała dla wykonawców z zagranicy.
15. *Błyskotliwe przebiegi melodyczne w obu manuałach, szeregi akordów i wielodźwięków, klastery, glissanda, tremolando miechowe i placowe, wszystkie rodzaje artykulacji [...], bogactwo odcieni dynamicznych i agogicznych – oto lista środków wymienionych przy okazji analizy utworów z cyklu Play.* Cytuję za: B. Dowlasz: *Akordeon w twórczości Bronisława Kazimierza Przybylskiego w latach 1963-1988*, Warszawa 1996, s. 18-19.
16. Bronisław K. Przybylski, *Akordeonistyka – tradycje, stan aktualny, perspektywy rozwoju. Z własnej perspektywy*, październik 1990, maszynopis, archiwum kompozytora.
17. Cytuję za: Janusz Janyst, *Akordeonowe fantazje Przybylskiego*, w: „Kalejdoskop" 2006 nr 3, s. 38.
18. *Akordeon i nie tylko. Rozmowa z Bogdanem Dowlaszem*, w: Janusz Janyst, op. cit., s. 24.
19. Takie połączenia znaleźć można w twórczości łódzkich kompozytorów.
20. *Pezzo alla tango* ma również wersje na gitarę i akordeon oraz na flet, gitarę i akordeon.
21. Ewa Kowalska-Zając, hasło *Kaczorowski Sławomir, w: Kompozytorzy polscy 1918-2000*, red. Marek Podhajski, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 352.
22. Bronisław K. Przybylski, *Akordeonistyka – tradycje, stan aktualny, perspektywy rozwoju....*
23. *Koncert na akordeon i orkiestrę. Z B. K. Przybylskim rozmawiał J. Grün*, w: „Gazeta Białostocka" 1975 nr 102, s. 4.
24. Międzynarodowa konferencja naukowo-artystyczna z okazji XXX-lecia klasy akordeonu w AM w Łodzi: *Akordeonistyka na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Łodzi. Historia, teraźniejszość, przyszłość*, 13-15 października 2011 roku.

Muzyka w dobrych rękach

Z dziejów najstarszej uczelni artystycznej

Muzyka w dobrych rękach – proste hasło promujące Akademię Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi zawiera bogatą treść i najlepiej wyraża to, co uczelnia ta urzeczywistnia.

Bo dobre ręce... czyli sprawne, umiejętne, lecz także życzliwe i odpowiedzialne, pozostające w służbie gorących serc i mądrych głów. *A zatem... dobre ręce spolegliwych opiekunów...*

Muzyka i edukacja w dobrych rękach – to nie slogan ostatnich, marketingowych lat. To szczególna właściwość łódzkiej uczelni.

Demokratyzacja wiąże się z koniecznością nieustającego poszerzania publicznej przestrzeni uczestnictwa w życiu zbiorowości, we wszystkich jej wymiarach. W przypadku muzyki jest to swoista „czasoprzestrzeń", której doświadczenie może się nigdy więcej nie powtórzyć. W przypadku edukacji to okres krytyczny dla rozwoju osobowości, który (w zaniedbaniu) niewykorzystany jest bezpowrotnie utracony. Otworzyć horyzont, zatrzymać, a nawet cofnąć czas możemy jedynie wysiłkiem naszego umysłu, poprzez naukę, sztukę. Aby jednak trud kolejnych pokoleń nie musiał być podejmowany ciągle na nowo i od początku – niezbędna jest edukacja.

Jest czerwiec 2011 roku. W Akademii Muzycznej studiuje 750 osób. O rozpoczęcie edukacji ubiega się 700 kandydatów. Zważywszy na ograniczoną ilość miejsc oraz konkursowy charakter egzaminów wstępnych, liczba ta świadczy o społecznym zapotrzebowaniu i „dobrych notowaniach" uczelni.

Bieżąca organizacja studiów, dostosowana do obowiązujących przepisów państwowych i europejskich wdrażana była sukcesywnie od roku akademickiego 2006/7. Jako publiczna szkoła wyższa, Akademia Muzyczna w Łodzi prowadzi studia stacjonarne i niestacjonarne w dziedzinie sztuki muzycznej na następujących wydziałach, kierunkach i specjalnościach:

- Wydział I – Kompozycji, Teorii Muzyki, Rytmiki i Edukacji Artystycznej
  - studia stacjonarne: stopnia I i stopnia II w specjalnościach: kompozycja, teoria muzyki, rytmika i edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej;
  - studia niestacjonarne: stopnia I w specjalności muzykoterapia;
  - studia podyplomowe: podyplomowe studia muzyki filmowej, komputerowej i twórczości audiowizualnej – studia bezpłatne, współfinansowane przez Unię Europejską.

- Wydział II – Fortepianu, Organów, Klawesynu i Instrumentów Dawnych
  - studia stacjonarne: stopnia I i stopnia II w specjalnościach: fortepian, klawesyn, organy oraz instrumenty dawne: skrzypce barokowe, viola da gamba, flet traverso, obój barokowy;
  - studia niestacjonarne: stopnia I i stopnia II w specjalnościach: fortepian, klawesyn, organy oraz instrumenty dawne: skrzypce barokowe, viola da gamba, flet traverso, obój barokowy;
  - studia podyplomowe: podyplomowe studia mistrzowskie w zakresie instrumentalistyki (studia w systemie indywidualnym).
- Wydział III – Instrumentalny
  - studia stacjonarne: stopnia I i stopnia II w specjalnościach: skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, flet, obój, klarnet, fagot, saksofon, róg, trąbka, puzon, tuba, gitara, harfa, perkusja, akordeon;
  - studia niestacjonarne: stopnia I i stopnia II w w/w specjalnościach;
  - studia stopnia III – studia doktoranckie w dyscyplinie artystycznej: instrumentalistyka w specjalnościach: skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, flet, obój, fagot, trąbka, perkusja, harfa, gitara, akordeon, fortepian, organy, klawesyn;
  - studia podyplomowe: podyplomowe studia mistrzowskie w zakresie instrumentalistyki (studia w systemie indywidualnym).
- Wydział IV – Wokalno-Aktorski
  - studia stacjonarne: stopnia I i stopnia II – specjalność: wokalno-aktorska;
  - studia niestacjonarne: stopnia I w specjalnościach: wokalno-aktorska, choreografia i technika tańca;
  - studia stopnia II – specjalność: wokalno-aktorska;
  - studia stopnia III – studia doktoranckie w dyscyplinie artystycznej: wokalistyka;
  - studia podyplomowe: podyplomowe studia mistrzowskie w zakresie wokalistyki (studia w systemie indywidualnym).

Akademia Muzyczna w Łodzi stanowi integralną część narodowego systemu edukacji i nauki, a także propagowania i rozwoju sztuki muzycznej jako dobra narodowego, wzbogacającego kulturę europejską. Założenia strategiczne dotyczące spełnianej przez uczelnię misji obejmują:

1. kształcenie studentów i wychowanie ich w poczuciu odpowiedzialności za Państwo Polskie, za umacnianie demokracji i poszanowania praw człowieka;
2. prowadzenie działalności artystycznej i badań naukowych oraz świadczenie w tym zakresie usług w kraju i zagranicą;
3. kształcenie i promowanie kadr naukowych;
4. upowszechnianie i pomnażanie kultury narodowej;
5. stymulowanie samokształcenia;
6. stwarzanie warunków dbałości o zdrowie i własny rozwój fizyczny;
7. działanie na rzecz społeczności lokalnych i regionalnych. Realizacji tych zamierzeń podporządkowana jest struktura organizacyjna uczelni.

W Akademii, która w ubiegłym roku uzyskała akredytację Europejskiej Komisji – AEC, realizowane są dwa poważne projekty inwestycyjne współfinansowane ze środków europejskich. Pierwszy wiąże się z budową sali koncertowej dla celów dydaktycznych, a drugi z utworzeniem Regionalnego Ośrodka Edukacji i Dokumentacji.

Ważnym elementem wspierającym i wzbogacającym działalność dydaktyczną, naukowo-badawczą i artystyczną uczelni jest stała, wieloletnia współpraca z ośrodkami i instytucjami muzycznymi w kraju i zagranicą. Akademia jest członkiem Europejskiego Stowarzyszenia Konserwatoriów i Akademii Muzycznych – AEC z siedzibą w Utrechcie oraz Stowarzyszenia CHAIN of Music and Dance. W ramach umów indywidualnych z uczelniami pozaeuropejskimi zainicjowana została współpraca z Tianjin Conservatory of Music i Sichuan Conservatory of Music w Chengdu w Chinach oraz Pontificia Universidad Católica de Valparaíso w Chile. Partnerska współpraca z Landesakademie Ochsenhausen w Badenii-Wirtembergii umożliwia łódzkim studentom udział w bezpłatnych warsztatach orkiestrowych i chóralnych. Od 1998 roku uczelnia uczestniczy w Programie Erasmus, w ramach którego współpracuje z 29 uczelniami z 13 krajów europejskich.

W Akademii organizowane i współorganizowane są imprezy muzyczne o zasięgu międzynarodowym. Są to: Międzynarodowy Konkurs Muzyki Kameralnej im. Kiejstuta Bacewicza (od 1961 roku); Konkurs Indywidualności Muzycznych im. Aleksandra Tansmana; Międzynarodowy Konkurs Oboistów i Fagocistów; Międzynarodowy Konkurs Organowy im. Jana Kucharskiego; Międzynarodowy Konkurs Saksofonowy; Mistrzowski Letni Kurs Pianistyczny; Sesje muzyki współczesnej *Musica Moderna*. Ścisłą i wieloaspektową współpracę utrzymuje uczelnia z instytucjami kulturalnymi Łodzi i regionu: Filharmonią Łódzką im. Artura Rubinsteina, Teatrem Wielkim w Łodzi, Muzeum Miasta Łodzi oraz ośrodkami i studiami radiowymi, i telewizyjnymi. Celem wszystkich wymienionych wyżej podmiotów jest dopełnienie oferty edukacyjnej o konkretyzacje przybliżające studentom projektowanie własnej przyszłości i pracy zawodowej. Równie ważne wydają się być projekty realizowane wewnątrz uczelni dostępne dla szerokiej publiczności. Są to: sesje naukowe i artystyczno-naukowe organizowane przez poszczególne katedry; recitale i koncerty kameralne odbywające się w ramach poniedziałkowego cyklu „Wieczory muzyczne"; audycje klas różnych specjalności; kursy mistrzowskie z udziałem wybitnych artystów i pedagogów.

Senat Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi nadał sześciorgu wybitnym artystom zasłużonym dla rozwoju i propagowania polskiej kultury muzycznej w świecie, znamienitym łodzianom tytuły *doktor honoris causa sztuki muzycznej*. Otrzymali je: Aleksander Tansman (1986 r.), Kiejstut Bacewicz (1993 r.), Zenon Płoszaj (1996 r.), Franciszek Wesołowski (1999 r.), Teresa Kubiak (2005 r.), Wanda Wiłkomirska (2006 r.). Są oni chlubą naszej uczelni.

Wydaje się, że właśnie w sztuce odzwierciedla się najwyraźniej potrzeba edukacji opartej na bezpośrednim, zidentyfikowanym, interpersonalnym, „twarzą w twarz" spotkaniu z drugim człowiekiem. Nauczyciela z uczniem. Mistrza z adeptem. A więc edukacji kontynuującej i zarazem inicjującej, otwierającej, ku nowości, wolności, indywidualności. Nie istnieją w sztuce obiektywne metody i niezawodne narzędzia weryfikacji naszego poznania i przeżywania. Ale też nie istnieją w niej dzieła nieważne, nieistotne, nieznaczące, bowiem takie – zwyczajnie – nie są sztuką. Dynamika twórczości polega na ciągłym poszukiwaniu nowych sposobów i form wyrażania, nieustannym, potwierdzającym obiektywizowaniu i zaprzeczającym mu uwewnętrznianiu w osobowości tego, co istnieje poza jednostką – twórcą, wykonawcą, słuchaczem/odbiorcą. Aby twórczość mogła zaistnieć i spełnić się, potrzebna jest edukacja. To ona otwiera kanony i normy jako kamienie milowe i punkty orientacyjne indywidualnie znaczące drogę ku pięknu.

Dla takiego pojmowania zadań kształcenia muzycznego, w łódzkiej uczelni spełniany był podstawowy warunek – ponad wszelkimi innymi ideami pierwszeństwo miało tu zawsze piękno i w jego służbie pozostająca muzyka. Wspólnota wartości zacierała podziały na profesorów i studentów, bogatych i biednych, partyjnych i bezpartyjnych, ukazując edukację jako wspólne dochodzenie do celu i... *międzypokoleniowe urzeczywistnianie wartości*, zabezpieczające kulturową przynależność i tożsamość... Edukacja muzyczna jawi się więc – jako rzecz wywiedziona z potrzeby serc i umysłów, a więc z ducha muzyki. Nawet wtedy, gdy dotyczy jednej tylko instytucji ma znaczący wymiar historyczny. Jest jednocześnie faktem i procesem. Jej opis powinien uwypuklić dynamikę zjawiska i dookreślić jego czas, miejsce, osoby.

Czas Konserwatorium

Usytuowanie zdarzeń na osi czasu – datowanie – pozwoli na indywidualną, subiektywną percepcję opisywanych zjawisk. Z kolei ukazanie charakterystycznych okresów – etapów – uwypukli związki i zależności oraz ich progresywny charakter. Pytanie o czas jest jednocześnie pytaniem o genezę, inspiracje i spełnienie zamierzeń, nie tylko w postaci faktów znamionujących sukces, ale przez ukazanie drogi dochodzenia i osiągania celu.

A zatem, gdzie szukać początków łódzkiej uczelni muzycznej? Czy dopiero po II wojnie światowej, w nowych warunkach ustrojowych – tak, jak to przywykliśmy czynić? Nie umniejszając roli polityków – zarówno we wspieraniu, jak i szkodzeniu inicjatywom kulturalnym i oświatowym – podkreślić trzeba, iż szczególne miejsce w zaspokajaniu oczekiwań społecznych mają pasjonaci, ludzie o demokratycznych przekonaniach, przepełnieni ideą upowszechniania nauki i sztuki. Ważne miejsce zajmują też ewentualni fundatorzy i sponsorzy.

Rzecz interesująca, w początkach XX w. w blisko półmilionowym mieście, osiedlający się tu artyści muzycy (nie mając stałego zatrudnienia w instytu-

cjach kulturalnych) podejmowali działalność edukacyjną. Udzielali lekcji gry na instrumentach, a także – legitymując się uprawnieniami nauczycielskimi – otwierali kursy oraz zakładali szkoły muzyczne. W ten sposób, zalążkiem przyszłego Konserwatorium i Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów były „Kursy fortepianowe" Marii Bojanowskiej, uruchomione w 1903 roku, od 1906 roku przekształcone w szkołę muzyczną z klasami fortepianu, skrzypiec i śpiewu solowego oraz prawem wydawania patentów nauczycielskich. Uczniowie tej szkoły byli zobowiązani do uczęszczania na przedmioty z zakresu teorii muzyki (m.in. zasady muzyki, solfeż, harmonia, kontrapunkt i historia muzyki). Nauczycielami szkoły byli: Rudolf Strobl, Wojciech Gawroński, Alojzy Dworzaczek, Zygmunt Noskowski, Tadeusz Joteyko. A także pianistka Helena Kijeńska, która od 1911 roku objęła kierownictwo, zaś od 29 listopada 1912 roku została wyłączną właścicielką szkoły. Liczba uczniów szkoły wzrastała i do wybuchu I wojny było ich już około stu. Wprowadzono nowe dyscypliny m.in. gimnastykę rytmiczną, której uczyła Ada Hoch, rozszerzono zakresy przedmiotów teoretycznych i wprowadzono pogadanki ilustrowane muzyką oraz wieczory dyskusyjne. Wśród zatrudnionych nauczycieli byli: Henryk Melcer, Stanisław Nirnstein, Zygmunt Szczepański, Józefa Szlezygierówna, Tadeusz Mazurkiewicz (dyrygent Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej – co dawało uczniom szkoły szanse występów z orkiestrą). We wrześniu 1917 roku szkołę przemianowano na Liceum Muzyczne, którym klasę skrzypiec prowadziła Róża Schindler-Suss, fortepianu – Ada Richter, zaś przedmiotów teoretycznych, poszerzonych o formy muzyczne oraz kanon i fugę uczył R. Chojnacki.

W 1922 roku szkoła uzyskała uprawnienia Konserwatorium Muzycznego[1]. Po 50 latach, z okazji jubileuszu Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi, prof. Kiejstut Bacewicz – jako wychowanek Konserwatorium – tak wspominał tę placówkę: *Kiedy spoglądamy dzisiaj wstecz na drogę, jaką przebyła nasza uczelnia i próbujemy ogarnąć myślą ogromny dorobek jej 30-letnich dziejów, kiedy próbujemy uprzytomnić sobie treść tych lat wypełnionych rzetelnym wysiłkiem umysłów i serc – wtedy niejako sama wyłania się prawda wewnętrzna tych dziejów i ze szczególną wyrazistością zarysowuje się ich sens społeczny oraz w całym tego słowa znaczeniu twórczy charakter. (...) Atoli rzeczą niezbędną jest tu zwrócenie specjalnej uwagi na działalność łódzkiej uczelni muzycznej okresu międzywojennego, a to z racji pewnych ważnych koligacji personalnych (a za tym i artystyczno-dydaktycznych), a nawet określonych powiązań natury materialnej zachodzących między powojenną PWSM, a ową dawną uczelnią. (...) Mowa tu o Konserwatorium Muzycznym prof. Heleny Kijeńskiej-Dobkiewiczowej – działacza muzycznego i pedagoga szczególnie zasłużonego dla rozwoju kultury muzycznej naszego miasta, a więc i kraju. Silna indywidualność tej światłej patriotki i humanistki, niezmiennie ożywionej duchem społecznym, do tego niesłychanie aktywnej, obdarzonej niepospolitym zmysłem organizacyjnym – zaważyła, w sposób istotny, na dalszych losach łódzkiej sztuki muzycznej. Uczelnia, którą H. Kijeńska-Dobkiewiczowa kierowała 28 lat (1911-1939) była pasją i dziełem jej życia; nie-*

strudzonym wysiłkom swojej patronki zawdzięczała ona swój rozwój, kształt, pozycję artystyczną i społeczną, urastając do roli dynamicznego ogniska dydaktyki muzycznej – pierwszego w dziejach Łodzi, na tak poważnym poziomie i o tak szerokim zasięgu promieniowania. (...) To pierwsze w dziejach naszego miasta Konserwatorium liczyło w owym pamiętnym dla środowiska muzycznego roku ok. 200 uczniów i w przybliżeniu ten stan liczebny utrzymał się aż do tragicznego roku 1939, kładącego kres chlubnej działalności uczelni. (...) Kształcąca się w niej młodzież, niejednolita pod względem pochodzenia społecznego, wywodziła się jednak w 50 proc. z rodzin robotniczych i rzemieślniczych. Notabene – uczniowie biedni korzystali z nauki bezpłatnej, bądź ze zniżek (szczegół znamienny dla postawy i „rządów" prof. H. Kijeńskiej-Dobkiewiczowej). (...) O inicjatywie i aktywności społecznej uczelni mówią m.in. podejmowane przez nią akcje organizacyjne i dydaktyczne w postaci finansowanego przez Zarząd Miejski kursu dokształcającego dla nauczycieli szkół ogólnokształcących (1923/24) oraz przygotowawczych kursów muzycznych dla młodzieży, prowadzonych w latach 1931-36 na terenie szkół powszechnych, skąd „wyławiano" talenty muzyczne do konserwatorium [2].

Nowe miejsce – pałac

Powojenna Łódź, zasnuta dymami, wyrosła na trudzie i znoju, przedsiębiorczości, sprycie i szczęściu. Moloch fabrycznego miasta i poszukująca dachu nad głową bezdomna muzyka. I oto opuszczony pałac Konstantego Poznańskiego. Wygodnie posadowiony u zbiegu ulicy Gdańskiej i alei 1 Maja, ramionami skrywa małą oazę zieleni... Pałac przetrwał na przekór dramatom jego właścicieli, hekatombie tysięcy mieszkańców, niewrażliwy na otaczającą go biedę. Jego bryła skrywa niejedno zaskoczenie. Mroczne, odrealnione zakamarki, pychą przeładowane gabinety i sale balowe. Teraz przygarnął bezdomnych, ukazał nowym lokatorom wszystkie swoje tajemnice. A naprawdę wzięła go we władanie muzyka. W każdym pomieszczeniu znalazł się instrument i szansa na samotne, skupione zgłębianie warsztatu – sale ćwiczeń. *Dostać klucz do ćwiczeniówki* to otrzymać klucz do przyszłych sukcesów. Ileż to godzin spędzonych przy instrumencie nad żmudnym rozczytywaniem utworu, przekłada się na czas trwania późniejszych oklasków? Nie podobna wyliczyć. Tego trzeba doświadczyć na sobie, zaś prawda jest zawsze taka, że nie wystarczą zdolności, ni talent... niezbędna jest wytrwała praca nad własnym rozwojem.

Szczególny czas i szczególne miejsce – 25 stycznia 1945 roku w mieszkaniu profesorostwa Dobkiewiczów przy ul. 6 Sierpnia nr 30 spotykają się zapaleńcy, nauczyciele oraz wychowankowie dawnego Konserwatorium. W spotkaniu uczestniczą: Helena Kijeńska-Dobkiewiczowa, Antoni Dobkiewicz, Dora i Alfred Wiłkomirscy, Zofia Romanowska, Mieczysław Kacperczyk i (prawdopodobnie) Stanisława Pawlikowska. Zapada postanowienie o reaktywowaniu Konserwatorium, które podczas wojny – w postaci tajnych kompletów – działało w mieszkaniu p. p. Dobkiewiczów. Władze

miejskie udzielają wsparcia, a władze państwowe przysyłają swego przedstawiciela. Po kilku tygodniach rozpoczyna się pierwszy po II wojnie rok akademicki w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Łodzi. Szybkość, z jaką następują po sobie ważne decyzje i biegną wydarzenia (trzeba nadrobić stracone 5 lat, może uda się odzyskać rok szósty?), doskonale odzwierciedla pierwsza strona Małej Kroniki 1945-1975, zamieszczonej w publikacji pt. *Z dziejów Akademii Muzycznej w Łodzi (Materiały historyczne)*, wydanej w 1991 roku. A oto jej fragment[3].

Mała Kronika 1945-1974
1945

25 I	Pierwsze zebranie organizacyjne muzyków łódzkich w mieszkaniu Dobkiewiczów przy ul. 22 Lipca nr 30 (z udziałem H. i A. Dobkiewiczów, A. i D. Wiłkomirskich, S. Pawlikowskiej, Z. Romanowskiej i M. Kacperczyka). Postanowienie wznowienia działalności Konserwatorium Muzycznego.
Luty	Władze przekazują Konserwatorium gmach przy ul. Gdańskiej 32 (łącznie z wyposażeniem po niemieckiej szkole muzycznej).
14 II	Kazimierz Wiłkomirski obejmuje z ramienia PKWN stanowisko dyrektora PKM.
12-23 III	Egzaminy wstępne.
24 III	Rozpoczęcie regularnych wykładów i uruchomienie Wydziałów: I – Teorii, Kompozycji i Dyrygentury; II – Instrumentalnego; III – Wokalnego; IV – Nauczycielskiego.
8 IV	Recital skrzypcowy I. Dubiskiej. Pierwsza impreza stałego cyklu „Koncerty Konserwatorium" (w każdą niedzielę, godz. 16-18).
18 IV	Oficjalne otwarcie roku akademickiego.
18 IV	Ukonstytuowanie Senatu: rektor – K. Wiłkomirski, prorektor – H. Kijeńska-Dobkiewiczowa, dziekan Wydziału I – K. Sikorski, II – M. Wiłkomirska, III – A. Comte-Wilgocka, IV – M. Kacperczyk. Zorganizowanie Bratniej Pomocy dla Studentów PKM. Kurator – M. Kacperczyk.
Październik	Aktywny udział PKM w Ogólnopolskim Zjeździe Muzyków Pedagogów w Łodzi (lekcje pokazowe, referaty).
30 XII	Koncert kolęd z udziałem solistów i chóru PKM w ramach współpracy artystycznej z „Czytelnikiem" w organizowaniu koncertów popularnych.

Rok kalendarzowy 1946 otwiera Poranek symfoniczny w sali kina „Bałtyk" (tymczasowej siedzibie Filharmonii Łódzkiej) z udziałem Chóru Państwowego Konserwatorium Muzycznego pod dyrekcją Władysława Raczkowskiego (27.01.1946), a dwa tygodnie później (10.02.1946) pierwszy występ Orkiestry Smyczkowej Konserwatorium pod dyrekcją Kazimierza Wiłkomirskiego, która w koncercie pt. „Duety skrzyp-

cowe" w sali FŁ towarzyszy wybitnym polskim skrzypaczkom Irenie Dubiskiej i Eugenii Umińskiej, wykonującym Koncert d-moll na dwoje skrzypiec i orkiestrę J. S. Bacha.

Od 1 kwietnia1946 r. dokonuje się reorganizacja Konserwatorium w efekcie której, w myśl zarządzenia Ministerstwa Kultury i Sztuki z 1 lutego 1946 r., powołano Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną i Państwową Średnią Szkołę Muzyczną. Zlokalizowanie obu instytucji edukacyjnych w tym samym gmachu (na piętrze i poddaszach) przyczyniło się do współdziałania pedagogów, studentów i uczniów w wielu artystycznych przedsięwzięciach, szczególnie z udziałem zespołów muzycznych, orkiestry symfonicznej i chóru mieszanego.

Wprawdzie to minister powoływał uczelnię, ale konstytuowało ją społeczne zapotrzebowanie: wybitni muzycy i nauczyciele, łaknący wiedzy utalentowani uczniowie i dążący do zaspokojenia potrzeby obcowania z muzyką mieszkańcy 700-tysięcznego miasta. Nic dziwnego, że w tym pierwszym okresie niektóre inicjatywy i działania wyprzedzały regulacje prawne i przepisy urzędowe. Pewne aspekty średniowiecznych *universitas magistrorum et scholarum* w łódzkiej uczelni przez długie lata, a może nawet po dzień dzisiejszy, są respektowane. Nie wybieramy rektora spośród studentów (jak chciał tego dla polskiej Alma Mater Kazimierz Wielki), lecz akademicka społeczność potrafi rozpoznać przyjaciół, obdarzyć zaufaniem godnych i odpowiedzialnych, powierzyć własną indywidualność – wybitnym. W ciągu 67 lat istnienia – najpierw Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, a następnie Akademii Muzycznej jej rektorami byli: prof. prof. Kazimierz Wiłkomirski (1945-1947), Kazimierz Sikorski (1947-1954), Mieczysław Drobner (1954-1957), Kiejstut Bacewicz (1957-1969), Zenon Płoszaj (1969-1981), Zygmunt Gzella (1981-1987), Aleksander Kowalczyk (1987-1993), Bogdan Dowlasz (1993-1999), Anna Wesołowska-Firlej (1999-2005), Antoni Wierzbiński (2005-...). Nieco liczniejsze – ze względu na uszczegółowienie i podział kompetencji jest grono prorektorów, którymi byli: profesorowie Helena Kijeńska-Dobkiewiczowa (1945-1949), Mieczysław Drobner (1949-1954), Tomasz Kiesewetter (1954-1957), Franciszek Wesołowski (1957-1978), Walenty Parczewski – ds. młodzieży (1975-1981), Bronisław Kazimierz Przybylski – ds. nauki (1978-1981), Mirosław Pietkiewicz – ds. Filii w Bydgoszczy (1977-1980) oraz ds. nauki (1981-1987 i 1990-1993), Tadeusz Byczko – ds. młodzieży (1981-1984), Tadeusz Błaszczyk – ds. młodzieży(1984-1987), Mieczysław Wojciechowski – ds. nauki (1987-1990), Feliks Flis – ds. młodzieży (1987-1993), Anna Wesołowska-Firlej – ds. nauki (1993-1999), Antoni Wierzbiński – ds. młodzieży (1993-1999), Krystyna Hussar-Moczulska – ds. młodzieży (1999-2005), Sławomir Kaczorowski – ds. nauki (1999-2005), Irena Wisełka-Cieślar – ds. nauki i Bogusław Pikała – ds. młodzieży od 2005 roku.

Wydziały, katedry, zakłady

Przyjęta w 1945 roku czterowydziałowa struktura uczelni utrzymała się ponad 40 lat. W żadnym razie nie oznacza to stagnacji. Świadczy raczej o organizacyjnej

i formalnej stabilizacji umożliwiającej dynamiczne przemiany merytoryczne. Dotyczyły one:

- zakresu kształcenia (nowe kierunki, sekcje i specjalności),
- treści kształcenia (nowa, oparta na pogłębionych badaniach naukowych wiedza, dostępna dzięki doskonaleniu i unowocześnianiu środków komunikacji i wymiany naukowej, i kulturalnej),
- jakości samego procesu dydaktycznego, którego ważnym składnikiem był coraz wyższy poziom młodej kadry pracowników naukowo-dydaktycznych, absolwentów łódzkiej uczelni.

Tradycyjny w muzyce podział na twórców, wykonawców i słuchaczy (badaczy i odbiorców) dopełniono dostrzeżeniem społecznego zapotrzebowania na nauczycieli oraz uznaniem specyfiki kształcenia wokalnego i instrumentalnego. Powołano więc cztery wydziały, w których koncentrowała się aktywność artystyczna i dydaktyczna pedagogów i studentów.

Wydział I – Kompozycji, Teorii i Dyrygentury

Wydział ten skupiał od początku wybitnych specjalistów i pedagogów zainteresowanych twórczością muzyczną (kompozycja), jej teoretycznymi podstawami (teoria muzyki) oraz interpretacją muzyki w aspekcie kierowania zespołami wykonawców (dyrygentura). Pierwszym dziekanem został prof. Kazimierz Sikorski (1945-1947), w niedługim czasie powołany na stanowisko rektora, zaś obowiązki dziekana powierzono prof. Władysławowi Raczkowskiemu. Po nim funkcję tę pełnił prof. Kazimierz Jurdziński (1950-1960), a następnie prof. Roman Iżykowski – do 1978 roku. W następnych latach dziekanami byli profesorowie: F. Wesołowski, T. Kiesewetter, A. Kędra, B. K. Przybylski i J. Bauer). W pierwszych latach istnienia wydział intensywnie rozwijał się. Zatrudniano występujących w Łodzi wybitnych dyrygentów (Z. Górzyński, Wł. Ormicki, B. Wodiczko, T. Kiesewetter, który zamieszkał tu na stałe, podobnie jak K. Mroszczyk) oraz młodych absolwentów wydziału. Pierwszy dyplom z teorii muzyki w 1947 roku uzyskał F. Wesołowski, który w niedługim czasie osiadł w Łodzi, podejmując pracę w szkolnictwie muzycznym. W tym samym 1947 roku dyplom z wyróżnieniem z dyrygentury otrzymał Jan Krenz, absolwent w klasie prof. K. Wiłkomirskiego i rozpoczął działalność artystyczną, jednocześnie kontynuując studia z kompozycji u prof. K. Sikorskiego.

Dla intensywnego rozwoju uczelni, a także wydziału, szczególne znaczenie miała akademizacja wyższego szkolnictwa artystycznego. Pozwoliło to na uruchomienie ośrodka badań nad muzyką, jakim stała się Katedra Teorii Muzyki z prof. Kazimierzem Jurdzińskim jako jej kierownikiem. Teoria muzyki to kompleks dyscyplin budujących zwerbalizowaną wiedzę o logicznie poprawnej i estetycznie satysfakcjonującej strukturze utworu muzycznego. W jej zakres wchodzą: zasady muzyki – jako fundament posługiwania się terminologią muzyczną, notacją oraz mate-

riałem dźwiękowym (skale, serie, itp.); harmonia i kontrapunkt (jako dyscypliny przygotowujące do rozumienia muzyki i myślenia muzycznego, propedeutyczne w stosunku do nauki kompozycji) oraz historia muzyki i historia form muzycznych wraz z literaturą i analizą dzieła muzycznego (jako element badań nad dorobkiem i bogactwem kultury muzycznej). Kształcenie muzyków w różnych specjalnościach i na różnych szczeblach edukacji obejmuje, oprócz zgłębiania dyscypliny kierunkowej (np. gra na skrzypcach), także opanowanie odpowiedniego zasobu wiedzy i umiejętności z zakresu teorii muzyki. Studiujący tę dyscyplinę, de facto, przygotowują się do bycia jej głosicielami i nauczycielami.

Katedrą Kompozycji i Teorii Muzyki kierował od 1960 roku doc. Franciszek Wesołowski. Intensyfikacja prac badawczych wobec skromnego jeszcze zaplecza kadrowego pobudzała prężniejsze ośrodki do podejmowania współpracy międzyuczelnianej. Jedną z pierwszych inicjatyw tego rodzaju był projekt wspólnej sesji naukowej poświęconej twórczości Beli Bartoka w 20. rocznicę śmierci kompozytora, zrealizowanej przez Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Gdańsku w 1965 r., PWSM w Łodzi w 1966 r., PWSM w Krakowie w 1967 i wreszcie PWSM w Warszawie w 1968 r.

W roku akademickim 1972/73 opiece Wydziału I powierzono dwie międzywydziałowe jednostki dydaktyczne o charakterze fakultatywnym. Jest to Studium Pedagogiczne, którego ukończenie było warunkiem uzyskania uprawnień do nauczania w szkołach muzycznych. W ramach Studium prowadzono takie kierunki, jak: teoria muzyki, instrumentalno-wokalny i rytmika. Drugą jednostką międzywydziałową jest Studium Prowadzenia Zespołów Wokalno-Instrumentalnych. Do 1981 roku kierownikiem Studium był st. wykładowca Antoni Kędra, następnie st. wykładowca Stanisław Mroński. W latach 1983-1999 Studium Pedagogicznym i Studium Prowadzenia Zespołów Wokalno-Instrumentalnych kierował adiunkt Lucjan Cieślak, a następnie do 2007 roku st. wykładowca Zdzisława Szczech.

Lata 80. przyniosły dalsze zmiany w strukturze wydziału. Wobec wygaśnięcia kierunku dyrygentury uruchomiono Sekcję Rytmiki, którą kierowała adiunkt Barbara Ostrowska. Rok akademicki 1981/82 Wydział I rozpoczął już jako Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki i Rytmiki. Dziekanem został doc. Antoni Kędra. Zmieniono również nazwę katedry. Nowym kierownikiem Katedry Kompozycji, Teorii Muzyki i Rytmiki został doc. Jerzy Bauer. Wobec potrzeb dydaktyki i postępu technicznego podjęto starania zmierzające do uruchomienia pracowni elektroakustycznej, zwieńczone sukcesem. Powstałe w 1983 r. Studio Komputerowe Muzyki Elektronicznej pozostawało pod opieką mgr Marka Czeszka. Od 1992 r. opiekował się nim st. wykładowca Piotr Hertel.

Głębokie zainteresowania, pasja i bogaty dorobek w zakresie badań nad wykonawstwem muzyki dawnej były przesłanką dla powołania w styczniu 1986 roku Zakładu Wykonawstwa Muzyki Dawnej pod kierunkiem prof. Franciszka Wesołowskiego, przy współpracy doc. Leszka Kędrackiego i adiunkta Wojciecha Po-

spiecha. Od 1994 r. zakład istnieje w ramach Katedry Organów Klawesynu i Muzyki Dawnej.

Głębokie przeobrażenia

Rok akademicki 1990/91 miał w sobie coś z atmosfery czasu powojennego. Był to okres głębokich przeobrażeń, a w samej uczelni nastąpiły radykalne zmiany organizacyjne. W niektórych przypadkach miały one jedynie charakter przejściowy, w innych trwały, istniejący do dziś. Zmiany strukturalne wymuszone zostały zmianą ustawy o szkolnictwie wyższym i przepisami wykonawczymi, uzależniającymi istnienie poszczególnych sekcji i specjalności w uczelniach artystycznych od liczby samodzielnych pracowników nauki. Nastąpiła fuzja istniejących dotąd wydziałów, w wyniku czego powstały dwie główne jednostki organizacyjne:

1. Wydział I (z połączenia I i IV) – Kompozycji, Teorii Muzyki, Wychowania Muzycznego i Rytmiki,
2. Wydział II (z połączenia II i III) – Wykonawstwa Instrumentalnego i Wokalno – Aktorskiego.

Wraz ze zmianami strukturalnymi wybrano nowe władze. Dziekanem Wydziału I – Kompozycji, Teorii Muzyki, Wychowania Muzycznego i Rytmiki został prof. Jerzy Bauer, zaś prodziekanami: prof. Tadeusz Błaszczyk i doc. Henryk Blacha – dla kierunku wychowanie muzyczne oraz doc. Barbara Ostrowska – dla kierunku rytmika.

W działalności naukowo-badawczej Katedry Kompozycji, Teorii Muzyki, Wychowania Muzycznego i Rytmiki krystalizowały się wówczas nurty indywidualnych prac nad historią kultury muzycznej – dr Lucjan Cieślak, teorią muzyki – dr Krystyna Juszyńska i dr Magdalena Szoka oraz dydaktyką szczegółową kształcenia słuchu – doc. Feliks Flis. Budowaniem teoretycznych podstaw rytmiki jako dyscypliny artystycznej zajęła się doc. Barbara Ostrowska. Dla potrzeb procesu kształcenia w zakresie teorii istniała w Akademii zaprojektowana przez Feliksa Flisa Pracownia Przedmiotów Ogólnomuzycznych. W 1983 r. utworzono w uczelni Zakład Korekcji Narządu Ruchu i Rehabilitacji Zawodowej Muzyków – kierował nim doc. dr Michał Janiszewski. W listopadzie 1991 r. rozpoczęła działalność Katedra Kompozycji pod kierunkiem prof. Bronisława Kazimierza Przybylskiego.

Realizowany od 1982 roku z inspiracji i pod opieką prof. Przybylskiego projekt *Musica Moderna* (I sesja odbyła się w dniach 17-21 kwietnia 1982 r.) to inicjatywa wkraczająca w 30. rok swego istnienia. Warsztat kompozytorski to jednocześnie koncert, a więc źródło estetycznej satysfakcji przez pełne uczestnictwo słuchacza, autora i wykonawcy w „stawaniu się" muzyki.

Trzonem Akademii Muzycznej w Łodzi od początków jej istnienia były dwa wydziały: Instrumentalny i Wokalny.

Wydział II – Instrumentalny

Wydział ten w pierwszym roku swego istnienia miał zaledwie 17 studentów, w tym pięcioro pianistów i dwanaścioro skrzypków. Od 1945 do 1948 roku obowiązki dziekana pełniła prof. Maria Wiłkomirska. W 1948 roku dziekanem został wiolinista prof. Mieczysław Szaleski, zaś od 1950 do 1957 na stanowisko to został desygnowany prof. Kiejstut Bacewicz. W następnych latach dziekanami byli: doc. Franciszek Jamry (1957-1971), prof. Bożena Szymonowicz (1971-1981), doc. Aleksander Kowalczyk (1981-1987), a także doc. Zbigniew Lasocki, prof. Tadeusz Chmielewski, prof. Iwona Wojciechowska (1990-1999).

Stały rozwój wydziału, wzrost liczby studentów, powstanie nowych sekcji i specjalności zrodziły konieczność powołania prodziekanów. Pierwszym prodziekanem był doc. Zbigniew Szymonowicz (1958-66). Potem funkcję tę pełnili: doc. Barbara Szymonowicz, doc. Zygmunt Włodowski, doc. Zbigniew Frieman, doc. Zbigniew Lasocki, doc. Józef Ciepłucha, doc. Iwona Wojciechowska, doc. Maria Gozdecka-Wojciechowska.

Intensywny rozwój wydziału, na którym początkowo istniały tylko dwie specjalności, był skutkiem rosnącego zapotrzebowania społecznego. Już w latach 60. w strukturze wydziału istniały klasy wszystkich instrumentów orkiestrowych, a od roku akademickiego 1971/72 także klasa gitary. W roku 1979/80 uruchomiono w systemie studiów wieczorowych Studium Pedagogiki Instrumentalnej, przygotowujące do pracy nauczycielskiej w szkołach muzycznych. W roku akademickim 1981/82 powstała klasa akordeonu.

Na wydziale powstały, prowadząc ożywioną działalność artystyczną i naukowo-badawczą, katedry: Katedra Fortepianu została powołana w 1957 r., pod kierunkiem prof. Marii Wiłkomirskiej, a następnie doc. Zbigniewa Szymonowicza (przez pewien czas jako Katedra Instrumentów Klawiszowych). W 1957 roku powołano także Katedrę Instrumentów Orkiestrowych, od 1962 roku przekształconą w Katedrę Instrumentów Smyczkowych pod kierunkiem doc. Franciszka Jamrego, w jej ramach istniał przez pewien czas Zakład Fizjologii Gry na Skrzypcach. W 1959 rozpoczęła swoją działalność Katedra Muzyki Kameralnej – pierwsza i przez wiele lat jedyna tego typu placówka badawcza w Polsce. Pracami katedry do 1974 roku kierował prof. Kiejstut Bacewicz. Dzięki jego staraniom odbywające się w Łodzi od 50 lat Ogólnopolskie Międzyuczelniane – obecnie Międzynarodowe Konkursy Muzyki Kameralnej – są nie tylko miejscem szlachetnej rywalizacji, forum dyskursu o muzyce, lecz także nową jakością muzycznego życia.

W 1981 roku pod kierunkiem doc. Józefa Ciepłuchy powstała Katedra Instrumentów Dętych i Perkusyjnych. W 1984 roku powołano Międzyuczelnianą Katedrę Gitary Klasycznej, którą kierował prof. Aleksander Kowalczyk. Od 1993 roku działa Katedra Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej – jej pierwszym kierownikiem był prof. Mirosław Pietkiewicz.

Łódzka szkoła wokalistyki

Wydział III – Wokalny już w początkach swego istnienia cieszył się niebywałym powodzeniem, zarówno ze strony łódzkich melomanów przybywających na koncerty, jak i kandydatów ubiegających się o przyjęcie na studia. Pierwszym dziekanem wydziału, jeszcze w odradzającym się Konserwatorium był wybitny polski śpiewak i pedagog Stefan Belina-Skupiewski (1945-46). W następnych latach stanowisko to objęła prof. Adela Comte-Wilgocka (1946-48), śpiewaczka operowa i estradowa oraz znakomita nauczycielka śpiewu w szkole H. Kijeńskiej. Podobnie, jak poprzednicy, na krótki, bo zaledwie trzyletni okres, „pieczęć dziekańską" przejął uwielbiany przez studentów pianista, skrzypek i wokalista prof. Grzegorz Orłow (1948-51). W kolejnych latach kierowanie wydziałem obejmowali: prof. Władysław Raczkowski (1951-59), wspaniała artystka i wybitny pedagog prof. Olga Olgina-Mackiewicz (1959-72). W tym pierwszym okresie łódzka uczelnia postrzegana była jako „kuźnia talentów". Z całą pewnością na Wydziale Wokalnym powstawały podwaliny przyszłej Opery Łódzkiej – *jej powstanie i pierwsze lata rozwoju łączą się nierozerwalnie z nazwiskiem prof. Władysława Raczkowskiego, niezaprzeczalnego jej twórcy. (...) Byliśmy świadkami jego tytanicznej pracy, zmagań z trudnościami, lecz i jego wielkiej wiary w młodzież muzyczną, której dane było spełnić misję podniesienia Łodzi do rangi „miast operowych"* – pisał Roman Iżykowski[4].

W roku akademickim 1969/70 w miejsce dotychczasowego Wydziału III – Wokalnego utworzono wydział Wokalno-Aktorski. Jego koncepcja, a przede wszystkim plany i programy kształcenia uwzględniały oczekiwania i wymagania, jakie przed absolwentami kierunku stawiało nowocześnie pojmowane wykonawstwo muzyczne oraz instytucje służące jego kultywowaniu. Przystępujący do egzaminów wstępnych nie musieli legitymować się świadectwem maturalnym w zakresie kształcenia muzycznego. Piękny głos, dobry słuch, muzykalność, sprawność ruchowa, aktorskie predyspozycje, a także dobra prezencja – to podstawowe warunki, jakie musieli spełniać kandydaci. W pierwszym roku istnienia Wydziału Wokalno-Aktorskiego studia rozpoczęły 22 osoby, wśród nich późniejsi wspaniali artyści.

Od roku 1972/73 kierownictwo wydziału objął gorący zwolennik i inicjator jego modernizacji, pianista kameralista prof. Rajmund Ambroziak, a następnie doc. Adam Duliński i prof. Tadeusz Kopacki. W 1973 roku powołano Katedrę Wokalistyki działającą pod kierunkiem prof. Olgi Olginy. Następnie kierowali nią: prof. Rajmund Ambroziak, prof. Tatiana Mazurkiewicz, prof. Adela Winiarska-Skrzynecka, doc. Beata Zawadzka-Kłos, prof. Urszula Kryger.

Przekonanie o racjonalności zmian, ze względu na merytoryczną spójność procesu dydaktycznego, zmierzającego ku kształceniu wykonawców muzyki, legło u podłoża połączenia Wydziałów Instrumentalnego i Wokalnego.

Dziekanem Wydziału Wykonawstwa Instrumentalnego i Wokalno-Aktorskiego została prof. Iwona Wojciechowska (1990-1996). W latach 1996-2002 kierowanie wydziałem powierzono prof. Grażynie Krajewskiej-Ambroziak. Wprowadzone

zmiany nie przyniosły jednak oczekiwanych korzyści i stopniowo przygotowywano odstąpienie od tej koncepcji. O ile zmiana dotycząca Wydziału I, poza późniejszymi przekształceniami terminologicznymi, do dziś wydaje się korzystna i trwa, o tyle Wydział II zmienił się tak znacząco, iż zadecydowano o utworzeniu trzech jednostek. Są to:

1. Wydział II – Fortepianu, Klawesynu i Organów, dziekanem został prof. Bogusław Wódka, a następnie doc. Cezary Sanecki,

2. Wydział III – Instrumentalny, dziekanem została doc. Izabela Ceglińska, a następnie, doc. Agata Jarecka;

3. Wydział IV – Wokalno-Aktorski, kierowany przez prof. Grażynę Krajewską-Ambroziak, następnie prof. Włodzimierza Zalewskiego oraz doc. Beatę Zawadzką-Kłos.

U podstaw muzycznej kultury

Wydział IV – Wychowania Muzycznego, którym w latach 1945-1969 oraz 1972-1975 kierował profesor Mieczysław Kacperczyk, przekształcano wielokrotnie. Władze oświatowe poszukiwały – i słusznie – w wyższych szkołach muzycznych antidotum na marny stan edukacji i kultury muzycznej społeczeństwa. Etap tych poszukiwań trwa po dzień dzisiejszy. Kilkanaście lat temu próbowano problem „rozwiązać" definitywnie przez likwidację wychowania muzycznego w szkolnictwie podstawowym i średnim. Interwencja zaangażowanych w walkę „o miejsce muzyki w szkole" środowisk akademickich, stowarzyszeń twórczych i samych nauczycieli przyniosła pewną poprawę. Jednakże fakultatywność przedmiotów na elementarnym szczeblu nauczania, w istocie swej, bliższa jest wykluczeniu niż wolności i nie powinna mieć miejsca. W ostatnim okresie na podkreślenie zasługuje udział Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w przywracaniu muzyki w szkole i pozytywne efekty projektu „Cała Polska śpiewa".

Reformy i przekształcenia, jakim poddawano wydziały edukacyjne w uczelniach muzycznych, w gruncie rzeczy okazały się urzędniczą pozoracją. Nie ominęło to także łódzkiej szkoły wyższej, w której wydział ten był kolejno: nauczycielskim, pedagogicznym, nauczycielsko-instruktorskim, pedagogiki muzycznej i dyrygentury, zaś ostatnio w łódzkiej Akademii kierunkiem edukacji artystycznej w zakresie sztuki muzycznej. Warto przypomnieć, że na wydziale tym w roku akademickim 1956/57 otworzono jedyną wówczas w Polsce Sekcję Rytmiki. Kierowała nią wychowanka Émila Jaques-Dalcroze'a prof. Janina Mieczyńska. Od roku 1958/59, dla dokształcania nauczycieli pracujących w szkolnictwie ogólnokształcącym, uruchomiono (w systemie studiów wieczorowych) sekcję „B", współfinansowaną przez Ministerstwo Oświaty. W listopadzie 1961 roku, na wniosek dziekana prof. Mieczysława Kacperczyka, powołana została Katedra Problematyki Wychowania Muzycznego (właśnie przygotowywano wprowadzenie do szkół przedmiotu „wychowanie muzyczne", w miejsce dotychczasowego „śpiewu"). Była to decyzja wzbudzająca wiele nadziei na zgromadzenie wiedzy naukowej, dotyczącej miejsca muzyki w życiu człowieka i uzasadnia-

jącej potrzebę poważnego i rzetelnego potraktowania edukacji muzycznej najmłodszego pokolenia.

W naukowo-badawczej aktywności członków katedry dominowały indywidualne zainteresowania, a udział w międzyuczelnianych sesjach, konwersatoriach, także międzyresortowych dyskusjach był postrzegany jako ważny wkład do zasobów wiedzy o edukacyjnych determinantach muzycznej aktywności dzieci, młodzieży i dorosłych. Do rozwoju katedry wydatnie przyczyniła się działalność zespołu osób pracujących pod kierunkiem dr Wiesławy Pychyńskiej-Kindykiewicz we Wzorcowej Pracowni Wychowania Muzycznego, którą uruchomiono w 1985 roku. Od 1972 roku katedrą kierował prof. Józef K. Lasocki, a w roku 1976 kierownictwo jej przejął prof. Zygmunt Gzella . Obecnie kieruje nią prof. Anna Domańska.

Szczególnymi formami aktywności, które wzbogacały i przyspieszały naszą muzyczną dojrzałość były stałe lub sporadyczne występy w placówkach kulturalnych i oświatowych, domach kultury, bibliotekach, świetlicach (np. w Zakładach im Obrońców Pokoju, im. Wł. Reymonta, gdzie w przyzakładowym przedszkolu rytmiczki prowadziły zajęcia muzyczno-ruchowe, a pozostali dawali koncerty). Występy uczelnianej orkiestry symfonicznej i chóru mieszanego były dorocznym podsumowaniem procesu dydaktycznego, ale „Pro Musica" – orkiestra kameralna pod kierunkiem doc. Zbigniewa Friemana, przy współpracy doc. Mirosława Pietkiewicza, Chór Kameralny pod kierunkiem prof. Zygmunta Gzelli i adiunkt Julii Bileckiej – angażowały dodatkowo i obciążały mocno napięty budżet studenckiego czasu. Wszyscy uczestniczyli w tych zespołach z zamiłowania i z entuzjazmem, nikt bez ważnych powodów by się nie wycofał, a jednak wymagały poświęcenia, rezygnacji z innych zamierzeń, były prawdziwym przedsionkiem i próbą służby sztuce. Chyba tkwiła w tych działaniach dobra determinacja, przedsmak kariery, próba sił, z której pod opieką profesorów wychodziliśmy zwycięsko, z nadzieją na dalsze życiowe sukcesy.

Laureaci

Akademia Muzyczna jako społeczność profesorów i studentów szczyci się osiągnięciami swoich słuchaczy, absolwentów i pedagogów. Przez 66 lat istnienia uczelni zebrało się ich niemało. Szczegółowe w tym względzie informacje są dostępne na stronie internetowej Akademii, bądź w opracowaniach i publikacjach o charakterze historycznym. Nie sposób o wszystkich napisać w krótkim artykule. Zastęp laureatów zagranicznych i krajowych konkursów muzycznych jest ogromny, więc z długiej listy przywołam jedynie najbardziej znaczące nazwiska. Oto one: Wanda Wiłkomirska – skrzypce '46 Genewa, '49 Budapeszt, '50 Lipsk, '52 Poznań;
Jan Krenz – kompozycja '47 Praga, '49 Warszawa;
Zbigniew Szymonowicz – fortepian '49 Warszawa;
Kazimierz Serocki – kompozycja '49 Warszawa, '56 Katowice;
Weronika Kuźmińska – śpiew '51 Warszawa;

Edwin Kowalik – fortepian '53 Bukareszt, '55 Warszawa, '57 Rio de Janeiro;
Teresa Żylis-Gara – fortepian '53 Warszawa, '60 Monachium;
Zenon Płoszaj – skrzypce '55 Warszawa, '57 Poznań;
Zbigniew Frieman – altówka '57 Warszawa, '57 Moskwa;
Teresa Wojtaszek-Kubiak – śpiew '60 Katowice, '62 Helsinki, '63 Tuluza, '65 Monachium;
Delfina Ambroziak – śpiew '62 Monachium;
Elżbieta Nizioł – śpiew '64 Hertogenbosch, '68 Tuluza;
Anita Krochmalska – fortepian '68 Utrecht;
Aleksander Kowalczyk – gitara '69 Łódź;
Karol Nicze – fortepian '70 Warszawa;
Barbara Górzyńska – skrzypce '72 Poznań, '77 Zagrzeb;
Anna Wódka – skrzypce '77 Poznań;
Jerzy Nalepka – gitara '74 Belgrad, '74 Łódź;
Urszula Janik – flet '83 Włoszakowice, '83 Barcelona;
Joanna Woś – śpiew '86 Bilbao;
Jarosław Augustyniak – fagot '88 Włoszakowice;
Jolanta Bibel – śpiew '89 Rio de Janeiro;
Katarzyna Nowak – śpiew '90 Pretoria;
Urszula Gajda-Kryger – śpiew '90 Bilbao '94, Monachium, Helsinki, Hamburg, Barcelona;
Piotr Pławner – skrzypce '91 Poznań, '95 Monachium;
Mirosław Łukasz Błaszczyk – skrzypce '96 Poznań;
Dominik Połoński – wiolonczela '98 Fund. YAMAHA, 2000 Łódź, Bukareszt;
Wojciech Pławner – skrzypce 2006 Poznań;
Ludwika Maja Tomaszewska – skrzypce 2006 Poznań.

Powyższą listę uzupełniają nazwiska laureatów konkursów odbywających się w dobiegającym końca roku akademickim 2010/2011. Są to studenci: Łukasz Karauda – śpiew, Michał Rot – fortepian, Tomasz Gieroń – akordeon, Dominika Przech – skrzypce, Maciej Baran – wiolonczela i Paweł Nowak – akordeon, asystent Krzysztof Urbaniak – organy, asystent Marcin Stańczyk – kompozycja.

Modele, wzory, wzorce. Te trzy terminy dobrze uwypuklają złożoność, a jednocześnie subtelne pojęciowe zróżnicowanie problematyki kształcenia w wyższej szkole artystycznej. Przede wszystkim doboru kadry nauczycieli akademickich. Powściągliwość, kultura, dyskrecja charakteryzowała codzienne kontakty studentów i profesorów w naszej uczelni. Ale była w nich też nieustępliwość w egzekwowaniu szacunku dla sztuki i odbiorcy, dla twórcy i jego dzieła. Bowiem to oni: kompozytor, utwór i słuchacz konstytuują sytuację, w której wykonawca będzie wrażliwym pośrednikiem. To jeden z aspektów szeroko rozumianej odpowiedzialności artysty i pedagoga przestrzeganej w łódzkiej uczelni muzycznej.

Jest czerwiec 2011 roku. Sto lat temu łodzianka, trzydziestoletnia wówczas pianistka Helena Kijeńska przejmowała kierownictwo Szkoły Muzycznej Marii Bojanowskiej. Jak silną musiała być indywidualnością, skoro w 1945 roku potrafiła przekonać komunistyczne władze do oddania w ręce muzyków jednego z bardziej okazałych gmachów w mieście. Jak dobre ręce musiała mieć ta kobieta, pierwszy prorektor Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi, nie tylko jako nauczycielka, lecz także jako gospodyni *domu muzyki* skoro konserwatorzy mówią, że to jeden z lepiej zachowanych łódzkich zabytków... To dobre miejsce dla kultury.

Zdzisława Szczech
– emerytowany st. wykładowca AM w Łodzi

Przypisy:

1. Alfons Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Wydawnictwo Papier-Service, Łódź 1994, s. 100, 290-292, 328.
2. Kiejstut Bacewicz, *Wprowadzenie do dziejów Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi*, w: *Z. Gzella red., Z dziejów Akademii Muzycznej w Łodzi (Materiały historyczne) Cz. I, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna 1945-1975*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991, s. 8-11.
3. *Mała Kronika 1945-1974*, opr. A. Pellowski i J. Smolska, w: op. cit., s. 21.
4. Roman Iżykowski, *Opera Łódzka 1954-1965 (czas marzeń, narodzin, młodości...)*, w: S. Dyzbardis, *20 lat sceny operowej w Łodzi*, Wydawnictwo Teatru Wielkiego w Łodzi, Łódź 1974.
5. Lucjan Cieślak red., *Muzyka Łodzi. Z dziejów Akademii Muzycznej w Łodzi*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Łódź 1998, passim.

historia

Helena Kobus, Andrzej Kobus

Życie kulturalno-muzyczne Rosjan

Łódź na przełomie XIX i XX wieku

Życie społeczno-kulturalne łodzian na przełomie XIX i XX w. niekorzystnie przedstawia się w świetle opinii ówczesnych publicystów. W opracowanych, relacjach i artykułach dotyczących tej sfery życia pojawiały się jednoznaczne komentarze świadczące o niskim poziomie rozwoju kulturalnego miasta: *w Łodzi uderza przede wszystkim brak kultury; [Łódź – H.K.] miasto bogate i dumne, zamknięte w skorupie własnej chełpliwości, dalekie od celów wzniosłych, [łodzianom – H.K.] bliższe cyfry, niż uczucia; [Łódź – H.K.] ma swój odrębny świat zwyczajów towarzyskich i życie odmienne*[1]. Bez względu na różne poglądy i opinie na temat aspektu kulturowego łodzian, odzwierciedlała ona wielonarodowy charakter miasta. Współpraca, a jednocześnie i rywalizacja polskiej, niemieckiej oraz żydowskiej narodowości przejawiała się na różnych płaszczyznach kulturowych. Najbardziej zorganizowaną i preferowaną przez władze była narodowość niemiecka. Pozycja finansowa i lojalność wobec polityki władz rosyjskich umożliwiały Niemcom podejmowanie różnych inicjatyw społeczno-kulturalnych. Zrzeszenia niemieckie istniejące w Łodzi miały nie tylko charakter dobroczynny, ale i sportowy, śpiewaczy oraz związkowy. Działalność kulturowa inteligencji polskiej miała na celu przede wszystkim rozszerzanie świadomości narodowej, co powodowało sprzeciw władz rosyjskich na jakiekolwiek poczynania. W życiu społeczno-kulturowym dostrzegalnie uczestniczyła także społeczność żydowska.

W kształtowaniu duchowej sfery miasta swój udział miała, chociaż nieznaczny, czwarta, co do wielkości grupa narodowościowa – mniejszość rosyjska, której wpływ na łódzką kulturę odbywał się dwutorowo: poprzez określoną politykę rządową oraz indywidualne angażowanie przedstawicieli tej mniejszości w imprezy charytatywne, rozrywki towarzyskie, zabawy, uroczystości społeczne, organizowane przez nich samych i innych współmieszkańców Łodzi.

Ingerowanie centralnych i lokalnych władz rosyjskich w rozwój kulturowy miasta wyrażał się w rygorystycznie obowiązujących ograniczeniach: konieczności ubiegania się każdorazowo u władz policyjnych o zezwolenie na zorganizowanie, a nawet odwołania koncertów, przedstawień, odczytów; pozyskania zezwolenia na zakładanie stowarzyszeń; obowiązek posługiwania się językiem rosyjskim w orga-

nizacjach kulturalnych i społecznych; przymus zatwierdzania afiszy, ogłoszeń, nakaz wywieszania szyldów i znaków drogowych w języku rosyjskim[2], flag państwowych, śpiewanie hymnu w teatrze w dni świąteczne.

Zainteresowanie społeczności rosyjskiej życiem kulturalnym miasta, w odróżnieniu od niemieckiej bądź polskiej, było mniejsze, a nawet znikome. Wynikało to z powodu małej liczebności mieszkańców tej narodowości i trudności ze zorganizowaniem większych przedsięwzięć kulturalnych. Pomimo wspomnianych trudności Rosjanie podejmowali próby zorganizowania się i spędzania wspólnie wolnego czasu poprzez wystawianie przedstawień teatralnych i koncertów, z których uzyskane kwoty przekazywano na cele dobroczynne. Pomocnym w organizacji okazywał się skład oficerski stacjonującego w mieście wojska i ich rodziny[3]. Na przedstawienia uczęszczali Rosjanie z klasy urzędniczej, dla których była to jedna z nielicznych możliwości przebywania w gronie rosyjskojęzycznych osób w dalekim od domu kraju. Zapraszano na spektakle przedstawicieli władz gubernialnych, gubernatora i urzędników wyższej rangi, często bywających w Łodzi z racji swoich obowiązków.

Na rosyjskie amatorskie występy teatralne przychodziły także osoby innych wyznań i narodowości, tj. dochód z nich przeznaczano najczęściej na cele dobroczynne – na rzecz Czerwonego Krzyża, niezamożnych uczniów Wyższej Szkoły Rzemieślniczej (1883, 1885), na rzecz biednej społeczności miasta[4]. Zwykle pokaźne kwoty na adres organizatorów przysyłali łódzcy przedsiębiorcy, raczej nie uczestniczący w urządzanych wieczorach aktorskich[5].

Przedstawienia teatralne, organizowane przez Rosjan, odbywały się w teatrach łódzkich – „Paradyz", „Thalia", „Victoria", Dom Koncertowy, Teatr Wielki, sala Vogla. Właściciele teatrów otrzymywali zapłatę za wypożyczenie sali, ale czasami, prawdopodobnie za „prośbą" władz miejskich lub policyjnych, oferowali bezpłatnie swoje pomieszczenia.

Przedstawienia w języku rosyjskim również urządzało Łódzkie Towarzystwo Dobroczynne. Gromadziły one liczną publiczność, ponieważ cel był ważniejszy od kwestii, w jakim języku aktorzy będą grać swoje role[6].

W okresie karnawału społeczność rosyjska urządzała bale. Dla przykładu można przytoczyć artykuł z miejscowej prasy o jednym z nich z 1887 r., w którym uczestniczyło około 100 osób: *do tańca stanęło około 50 par*[7]. *Bawiono się do białego rana przy dźwiękach orkiestry wojskowej 37 Pułku Piechoty*[8]. Na bal przybył gubernator piotrkowski. Uczestnictwo w zabawie przedstawicieli władz gubernialnych nadawało wyższą rangę takim imprezom. Chętnie korzystali z obecności władz administracyjnych na imprezach mieszkańcy Łodzi innych narodowości. Biorąc udział w przedsięwzięciach tego rodzaju, próbowali coś „załatwić" u gubernatora albo u urzędników instytucji rządowych. Sposobność spotkania gubernatora prywatnie dawała możliwość bycia przedstawionym osobiście przez wpływowych znajomych oraz bezpośredniego przedstawienia swojej prośby przez zainteresowanego.

Teatry Petersburga i Moskwy

Bale, przedstawienia amatorskie organizowane własnymi siłami i innego rodzaju imprezy na cele dobroczynne wskazywały na wewnętrzną potrzebę zgromadzenia się w środowisku bliskim pod względem kulturowym i obyczajowym. W zorganizowaniu częstych rozrywek barierę, natury oczywistej, stanowiło zróżnicowanie społeczne, zawodowe i wiekowe społeczności rosyjskiej zamieszkałej w Łodzi. Na dodatek urzędnicy rosyjscy przez dłuższy czas przebywający z dala od ojczyzny, środowiska rodzinnego, często podlegali polonizacji i asymilacji z miejscowym środowiskiem. Aby zapobiec polonizacji rodzin rosyjskich, władze carskie podejmowały próby zapobiegania temu zjawisku poprzez organizację w większych miastach, a więc i w Łodzi, przyjazdów trup teatralnych głównie z Petersburga i Moskwy. Początkowo odwiedzały Łódź zespoły będące przejazdem.

W połowie lat 80., w ramach takich występów, przybyła do Łodzi w marcu 1885 r. rosyjska trupa teatralna E. N. Gorjewoj. W łódzkiej prasie („Łodzinskij Listok") pojawił się artykuł, w którym odniesiono się do przyjazdu Rosjan: *Publiczność zadowolona z gry aktorów i przede wszystkim z wystawienia dawno tu nie oglądanej rosyjskiej sztuki. Z przykrością należy stwierdzić, że rosyjski zespół, sądząc po repertuarze, wystawia sztuki zagranicznych klasyków. W interesie samej trupy i miejscowej publiczności byłoby odpowiednim i pożądanym wystawianie sztuk rosyjskich pisarzy Gogola, Ostrowskogo, Gribojedowa, niż obcych klasyków [...]. Jesteśmy pewni, że publiczność dawno nie mająca możliwości rozkoszować się rosyjskim teatrem byłaby wdzięczna i zadowolona* [9]. Wydaje się, że rosyjska gazeta wyrażała potrzebę miejscowych Rosjan, co do wystawiania w mieście sztuk teatralnych znanych pisarzy rosyjskich. Zwracała jednocześnie uwagę na fakt, iż przez dłuższy czas do miasta nie zaglądała żadna trupa teatralna, tak oczekiwana przez miejscowych Rosjan.

Rok później, w 1886 r., przybyła do Łodzi kolejna rosyjska trupa, wystawiając komedię Gribojedowa *Biada z rozumem*[10]. W tymże roku, po raz pierwszy, oficjalnie zaproszono trupę teatralną moskiewskiego Teatru Małego do Warszawy[11]. Od tego czasu zespoły moskiewskich i petersburskich teatrów regularnie wystawiały sztuki w poszczególnych miastach Królestwa Polskiego.

Na początku XX wieku do Łodzi przybyli na występy: Towarzystwo Artystów Petersburskich Teatrów Cesarskich pod kierownictwem M. J. Pisarewa (luty 1900)[12] oraz pod kierunkiem znakomitego komika Warłamowa (1902)[13], zespół teatralny G. Ge (marzec 1901, marzec 1902)[14], trupa L. Jaworskiej (maj 1901)[15], towarzystwo literacko-artystyczne z Petersburga (1902)[16], trupa ukraińska Maksimowicza (luty 1902)[17], dramatyczna trupa petersburskich artystów pod kierunkiem Z. I. Czernowskoj i M. M. Czernowa (1900, 1904)[18].

Bojkot carskiego hymnu

W okresie rewolucji 1905 r. zespoły rosyjskie raczej rzadko gościły w miastach Królestwa Polskiego w związku z niepewną sytuacją społeczno-polityczną. Tym bardziej, że

w tym czasie w łódzkich teatrach demonstrowano uczucia patriotyczne oraz otwarcie przeciwstawiano się panującemu na ziemiach polskich zaborcy. W kwietniu 1905 r. w Teatrze Wielkim kilka osób przybyłych na przedstawienie weszło za kulisy i wymusiło na dyrektorze teatru Gawalewiczu przerwanie spektaklu na znak żałoby ofiar rozruchów w Warszawie. Pod przymusem dyrektor Teatru Wielkiego przerwał przedstawienie. Podobna sytuacja zaistniała w teatrze „Apollo". Według władz policyjnych odwołanie spektakli bez uprzedniego zawiadomienia odnośnych władz, a konkretnie dyżurnego w teatrach pomocnika komisarza, było uważane za poważne wykroczenie prawne.

Odwołanie przedstawienia w Teatrze Wielkim, w dzień imienin carycy Aleksandry Fiodorowny, policja uznała za kolejne naruszenie przepisów, uważając, że spektakl odwołano, aby nie wykonywać obowiązującego hymnu rosyjskiego. Chociaż Gawalewicz tłumaczył przedstawicielom policji, że odwołał spektakl wyłącznie ze względów materialnych, tj. sprzedano bilety zaledwie na kwotę 1 rubla 30 kopiejek.

Policja za odwołanie przedstawienia i rozklejenie ogłoszeń, odwołujących spektakl, bez wcześniejszej zgody władz, skierowała sprawę do sądu w celu wyjaśnienia i ukarania grzywną odpowiednich osób[19].

W związku z interwencją policji, w teatrze „Apollo" starano się ominąć przepisy, dotyczące odegrania hymnu przed przedstawieniem. Dyrekcja teatru poleciła wykonanie hymnu pół godziny przed początkiem przedstawienia, kiedy na sali nie było publiczności.

Stabilizacja sytuacji na ziemiach polskich, po niespokojnym okresie 1905-1907 r., spowodowała ponowne odwiedzanie miast polskich przez zespoły rosyjskie. W Łodzi, w lutym 1909 r., w teatrze „Victoria" dał gościnny występ moskiewski zespół Siemionowa. W programie umieszczono nowość *Pozbawieni pracy*, która była grana w tym czasie na wszystkich scenach rosyjskich[20]. Rok później, w kwietniu 1910 r., przyjechało Towarzystwo literacko-dramatyczne „Muza". W teatrze „Apollo" wystawiono dwie sztuki *Na podwórku w oficynie* oraz *Drogi pocałunek*, na podstawie utworów Czirikowa[21].

W prasie lokalnej o występach trup teatralnych w mieście zamieszczano informacje dotyczące daty, godziny wystawienia sztuki, gry aktorów, a więc poruszano kwestie głównie natury informacyjno-technicznej. Szersze, a czasami szczegółowe recenzje wystawionych sztuk zamieszczał „Łodzinskij Listok", który z racji bytu interesował się i informował mieszkańców miasta o kwestiach związanych z mniejszością rosyjską.

Z powodu sporadycznych występów rosyjskich trup teatralnych, Rosjanie uczęszczali na przedstawienia wystawiane w teatrach łódzkich. Dowodem na to mogą być relacje ówczesnego nauczyciela na temat uczestnictwa w spektaklach naczelnika wojennego Aleksandra Bremsena[22]: *Znajdujący się w Łodzi bezpośrednio po powstaniu naczelnik wojskowy baron Bremsen nie sprzeciwiał się temu [...], aby w*

dzień, kiedy on planował przybycie do teatru, do jego przybycia nie rozpoczynano spektaklu. Kiedy on się pojawiał w loży orkiestra zaczynała grać hymn narodowy, a następnie rozpoczynało się przedstawienie. Wykonanie hymnu, w dni nie ustanowione urzędowo, miało na celu trochę asymilować nielojalnych Polaków.

Rosyjski hymn narodowy zgodnie z rozporządzeniem władz wykonywano w tzw. *carskie dni*, mianowicie w dni urodzin lub imienin członków rodziny carskiej. W Łodzi natomiast granie tego utworu miało podwójne znaczenie. Charakter ideowy – na co wskazywałby przytoczony cytat, ale również ten fakt można traktować jako okazywanie specjalnych honorów dla Bremsena. Tym bardziej, że Bremsen nie sprzeciwiał się, aby w dzień urodzin jego i żony w całym mieście zapalać iluminację[23].

Stosunek łódzkich urzędników Polaków do urządzanych przedstawień teatralnych na cześć członków rodziny carskiej przedstawia raport naczelnika Warszawskiego Okręgu Żandarmerii za 1869 r., w którym czytamy: *30 sierpnia 1869 r. w Łodzi na cześć imienin MONARCHY niemiecka trupa teatralna wystawiła przedstawienie, z którego dochód miał być przeznaczony na szpital miejscowy. Bilety częściowo rozprowadzone zostały wśród urzędników [Polaków – H.K.], którzy stawili się w teatrze niewielką grupą, a po pierwszym akcie w ogóle opuścili teatr. Tak więc uroczyste zakończenie przedstawienia ze śpiewaniem hymnu „Boże chroń cara" odbyło się w prawie pustym teatrze*[24]. Wspominając powyższe wydarzenie naczelnik żandarmerii podkreślał polityczną nieprawomyślność łódzkich urzędników, którzy głosząc swoje oddanie rządowi, postępują odmienne. Nie szanując uroczystości rządowych, unikają śpiewania hymnu rosyjskiego.

Primadonny z Petersburga

Duchowną pożywką, a zarazem rozrywką, społeczności rosyjskiej, oprócz wystawianych sztuk teatralnych na scenach łódzkich, były opery wykonywane przez artystów przybywających z guberni rosyjskich. W 1871 r. w Łodzi koncertował Aleksander Dodonow[25] – tenor rosyjskiej opery w Petersburgu wraz z pianistą – Piotrem Szostakowskim[26]. Pod koniec lat 80. (1889) i na początku 90. występowali wokaliści rosyjscy – Paweł Razdalski, baryton[27] i Olgina-Józefowicz, primadonna Carskiej Opery z Petersburga (1891), przy współudziale Muratowa, basa tejże opery[28]. Koncerty odbyły się w teatrze Fryderyka Sellina (A. Dodonow) i w Sali Koncertowej (Olgina-Józefowicz).

W Łodzi powodzeniem spośród wokalistów rosyjskich cieszyła się primadonna Carskiej Opery w Petersburgu – Maria Gorlenko-Dolina, koncertująca dwa razy (1900, 1909). Koncerty śpiewaczki wywarły na łódzkiej publiczności ogromne wrażenie i zgromadziły dużo słuchaczy[29]. Na jednym z jej występów był obecny gubernator piotrkowski, który wspominał: *Dzisiaj po raz pierwszy słyszałem [Marię Gorlenko-Dolinę – H.K.], i uważam, iż jest ona wspaniałą śpiewaczką. Wykonywała ona utwory po rosyjsku, ukraińsku, niemiecku i francusku. Sala była pełna publiczności, sporo było Niemców i rosyjskich Żydów [...] Polacy byli nieobecni* [30].

Oprócz wspomnianych znanych wokalistów występowali w Łodzi i inni. W 1904 r. koncertowała w Łodzi primadonna Carskiej Opery w Petersburgu – Maria Michajłowa[31]. W 1908 r. zaś bas opery kijowskiej – Tepłow, niegdyś oficer miejscowej 10 brygady artylerii. Występy Tepłowa cieszyły się powodzeniem przede wszystkim wojskowych. W tymże roku do Łodzi z koncertem przyjechał tenor Opery Petersburskiej – I. Tumanow[32]. W późniejszym okresie (1911, 1912) mieszkańcy miasta przyjmowali śpiewaczkę operetkową – Anastazję Wialcewą, która wykonywała wyłącznie pieśni cygańskie[33].

Imprezami kulturalnymi innego rodzaju były koncerty orkiestr indywidualnych, wokalistów występujących z akompaniamentem, chórów przybywających z centralnych guberni rosyjskich oraz orkiestr wojskowych. W teatrze "Paradyz" odbył się koncert petersburskiego solisty nadwornego trębacza Wilhelma Wurna, który występował razem ze znanym wiolonczelistą petersburskim solistą nadwornym K. Dawidowym (1872)[34]. Wydarzenie to zaliczono do nadzwyczajnych w ówczesnym łódzkim życiu muzycznym. Miejscowa prasa bardzo pochlebnie oceniła występ rosyjskich artystów: *rzadko nadarza się na prowincji okazja do podziwiania tak doskonalej i niezrównanej gry. Słyszeliśmy już w naszym mieście udane wykonania muzyczne, jednak takiej uczty, jaką ci dwaj panowie dali nam przez swoją czarującą i porywającą grę, jeszcze nie słyszeliśmy* [35]. Pod koniec lat 80. (1888) w Łódzkim Domu Koncertowym wystąpiła orkiestra „rożkowa", grająca na drewnianych rożkach własnego wyrobu, pochodząca ze wsi Miszniew w guberni włodzimierskiej. Orkiestra pod dyrekcją Kondratjewa wykonywała pieśni ludowe.

Chóry w rosyjskich strojach

Z chórów przyjezdnych należy wspomnieć zespół pod dyrekcją światowej sławy Dimitra Agreniewa-Sławiańskiego, który w Łodzi występował kilkakrotnie (1888, 1889, 1891, 1898).[36] 60-osobowy zespół był ubrany w stroje rosyjskich bojarów[37]. Po śmierci D. Agreniewa-Sławiańskiego chór prowadziła jego córka Nadieżda, która z chórem wystąpiła w Łodzi w 1910 r. „Łodzinskij Listok" napisał z tego powodu, iż jest to *święto rosyjskiej sztuki w Łodzi* [38].

Prasa łódzka informowała mieszkańców również o występach innych chórów. W 1898 r. przybył do miasta z koncertem 45-osobowy chór A. P. Karagieorgiewicza, występujący w strojach staroruskich. Wystąpili w Łodzi także petersburski chór Cyganów oraz 35-osobowy petersburski chór Aleksandra Archangielskiego[39].

Spośród mało znanych chórów w Łodzi gościli: chór małoruski w Helenowie (lipiec 1890), a także 26-osobowy chór chłopięcy pod dyrekcją kapelmistrza Panczewa[40]. Jeden z chórów przybyłych na występy do Łodzi pozostał w mieście na dłuższy okres czasu. Był to chór Gordowskiego. Zespół występował ubrany w stroje kozaków zaporoskich z XVII i XVIII w. Poza Domem Koncertowym śpiewał też w restauracji „Bendorfa"[41].

Koncerty przybywających do miasta różnego rodzaju zespołów muzycznych, chórów i wokalistów oraz istnienie w mieście od dłuższego czasu chórów niemieckiego i polskiego, skłoniło miejscowych Rosjan, a raczej można powiedzieć władze lokalne, do powołania w 1893 r. chóru rosyjskiego[42]. Chór składał się z uczniów szkół elementarnych, aleksandryjskiej szkoły i Wyższej Szkoły Rzemiosła oraz nauczycieli szkół elementarnych[43]. Dysponując danymi, według podziału narodowościowego, uczniów i nauczycieli w tych szkołach, można zdecydowanie stwierdzić, iż byli to uczniowie narodowości polskiej lub niemieckiej. Nauczyciele szkół elementarnych również w większości byli pochodzenia polskiego. Chór rosyjski, organizowany za przykładem innych narodowości, miał tylko w nazwach przymiotnik „rosyjski". W rzeczywistości był to chór pod względem składu narodowościowego – mieszany. Rosyjskim akcentem tego przedsięwzięcia było to, iż śpiewał pieśni rosyjskie.

Car chce polskich pieśni

Chór występował przy różnych okazjach. Za zaszczyt uważany był występ przed carem podczas jego pobytu w Spale. Podczas jednego z takich występów car prosił, aby następnym razem chór zaśpiewał pieśni polskie. Naczelnik Łódzkiej Dyrekcji Naukowej – Adrian Abramowicz[44], był tak przejęty tym życzeniem, że osobiście zajął się poszukiwaniem śpiewnika z polskimi pieśniami. Według relacji gubernatora piotrkowskiego, z trudem udało się A. Abramowiczowi pozyskać „lichy" śpiewnik polski, i to dopiero we Lwowie[45].

Najczęściej i najaktywniej w rozrywkowym życiu miasta brały udział orkiestry wojskowe. Zwłaszcza w sezonie letnim, uczestnicząc w koncertach ogrodowych i występując w zbiorowych koncertach dobroczynnych[46]. Szczególną popularnością cieszyła się orkiestra stacjonującego w Łodzi 37 Pułku Piechoty, licząca od 40 do 60 instrumentów muzycznych. Występowała ona wszędzie, gdzie koncertowano: w parku Źródliska, Helenowie, w Zameczku, w Erholung, „Paradyzie", u Sellina, w Domu Koncertowym, „Victorii", „Thalii", w salach i ogródkach restauracyjnych Klikowa, Bendorfa, Langego, w Domu Mistrzów Tkackich, hotelu Manteuffla, ogrodzie strzeleckim, Grand Hotelu[47]. Programy koncertów orkiestry 37 Pułku Piechoty zawierały marsze, tańce, miniatury, uwertury do oper i operetek. Razem z orkiestrą koncertował niekiedy 70-osobowy chór wojskowy 37 Pułku Piechoty, wykonując przeważnie pieśni rosyjskie i ukraińskie.

Od lat 70. XIX w. do I wojny światowej w Łodzi wystąpiło wiele orkiestr wojskowych. Orkiestrę 10 brygady artylerii ze Zgierza nazywano „tutejszą". W omawianym okresie występowała ona często: w Zameczku przy ul. Milsza, łódzkiej strzelnicy, w ogrodach, parkach (zwłaszcza w Helenowie) i w Teatrze Letnim Sellina[48]. Orkiestra dawała nie tylko zakontraktowane występy, np. w Warszawie w „Pomarańczarni", lecz brała także udział w koncertach dobroczynnych na rzecz Łódzkiego Towarzystwa Dobroczynności i Czerwonego Krzyża[49]. Po zmianie jednostek wojskowych w

1910 r. dotychczasowe orkiestry zastąpiła orkiestra 2 pułku strzelców pod batutą kapelmistrza Adolfa Januszewskiego, grywająca m.in. w Helenowie[50].

Życie muzyczno-teatralne Rosjan w Łodzi było mniej urozmaicone niż w Warszawie, czy chociażby w Piotrkowie, gdzie częściej gościły trupy teatralne czy zespoły muzyczne. W porównaniu z Łodzią, Piotrków był mniejszym miastem, a jednak status miasta gubernialnego mobilizował mniejszość rosyjską, bezpośrednio po powstaniu styczniowym, do aktywnego wzięcia udziału w życiu kulturalno-społecznym miasta.

W Łodzi natomiast społeczność rosyjska nie była tak dobrze zorganizowana, również nie wyłoniły się wśród niej osobowości o talentach organizacyjnych. Prawdopodobnie przyczyna leżała w dość częstych zmianach na stanowiskach służbowych, które uniemożliwiały zapoznanie się z lokalnymi warunkami, miejscową społecznością. Brakowało też chęci do angażowania się w coś, co stanowiło jeden z przejściowych etapów w długiej karierze służbowej. Imprezy kulturalne bezpośrednio organizowane przez Rosjan były raczej rzadkością.

Ożywienie wśród społeczności rosyjskiej w mieście przynosiły natomiast przybywające do miasta teatralne zespoły rosyjskie, występy wokalistów czy inne rozrywki zapewniane Rosjanom przez władze carskie, dbające, aby funkcjonujący w izolacji od reszty społeczeństwa Rosjanie, przedstawiciele rządu carskiego przebywający w guberniach nadwiślańskich nie utracili swojej tożsamości narodowej[51].

– dr Helena Kobus, dr Andrzej Kobus
– historycy

Przypisy:

1. Na przełomie XIX i XX w. ówcześni publicyści dość niekorzystnie pisali na temat dziedziny społeczno-kulturalnej. Oto niektóre z cytatów: *Przewodnik ilustrowany po Warszawie i Łodzi*, Warszawa 1897, s. 378; S. Starkman, *Łódź i łodzianie*, b.d.w., s. 11; S. Górski [M. Nałęcz], *Łódź społeczna*, Łódź 1904, s. 9; J. Zawadzki, *Mecenat kulturalny burżuazji łódzkiej na przykładzie działalności rodziny Poznańskich*, s. 117-119; *Łódź. Miasto i ludzie*, XYZ, Warszawa 1894, s. 8; „Kurier Codzienny", 1893, nr 138, s. 2.
2. „Tydzień", 1891, nr 42, s. 2.
3. W latach 80. XIX w. oficerowie 37 Jekaterynburskiego Pułku Piechoty wystąpili w przedstawieniach amatorskich. Przewodniczył tym przedsięwzięciom pułkownik Bajkow. Przedstawienia odbywały się w języku rosyjskim w teatrach i salach koncertowych miasta. W 1885 r. w teatrze „Thalia" odegrano dwie sztuki pod tytułami *„K mirowomu"* (Do sędziego) oraz *„Kogda by on znał"* („Gdyby on wiedział"). W antraktach grywała orkiestra 37 Pułku. W 1887 r. w zorganizowanym koncercie dobroczynnym wspólnie z orkiestrą 37 Pułku pod dyrekcją kapelmistrza Dietrycha wystąpiły trzy inne lokalne orkiestry. Dochód z koncertów przeznaczono na wsparcie biednych uczniów miejscowych szkół średnich. Tradycja ta była kontynuowana także w latach następnych, „Dziennik Łódzki", 1885, nr 253, s. 2; 1885, nr 266, s. 2; 1887, nr 90, s. 2; 1886, nr 197, s. 3.
4. „Dziennik Łódzki", 1885, nr 81, s. 3.

5. W 1885 r. Komitet łódzkiego towarzystwa Czerwonego Krzyża organizował wieczór dramatyczno-muzyczny, którego dochód wyniósł 426 rubli, w tym datki pieniężne od Herbsta i Heinzla (po 50 rubli każdy), od Poznańskiego (25 rubli), Meyera (20 rubli), Grohmana, Konstadta (po 15 rubli). W prasie w sprawozdawczej notatce Komitetu zaznaczono, iż znakomity rezultat zawdzięczano, m.in. *życzliwości społeczeństwa miejscowego*, „Dziennik Łódzki", 1885, nr 74, s. 3.
6. „Dziennik Łódzki", 1885, nr 69, s. 3.
7. „Dziennik Łódzki", 1887, nr 46, s. 2.
8. Tamże.
9. „Łodzinskij Listok", 1895 , nr 24, s. 3.
10. „Tydzień", 1896, nr 8, s. 4.
11. A. A. Sidorow, *Russkije i russkaja żyzń w Warszawie (1815-1895). Istoriczeskij oczerk*, Warszawa 1900, s. 169.
12. „Rozwój", 1900, nr 34, s. 3.
13. „Rozwój", 1902, nr 75, s. 1.
14. „Łodzinskij Listok", 1902, nr 15, s. 3.
15. „Rozwój", 1901, nr 115, s. 3.
16. „Rozwój", 1902, nr 79, s. 2.
17. „Łodzinskij Listok", 1902, nr 15, s. 3.
18. „Łodzinskij Listok", 1900, nr 99, s. 2; 1904, nr 106, s. 3.
19. Archiwum Główne Akt Dawnych (Warszawa), Akta Kancelarii Generał-Gubernatora Warszawskiego, sygn. 2496, k. 15-19.
20. „Rozwój", 1909, nr 43, s. 5.
21. „Łodzinskij Listok", 1910, nr 92, s. 4.
22. Bremsen Aleksander - Rosjanin pochodzenia niemieckiego, z prowincji nadbałtyckich; od 1862 r. pełnił funkcję adiutanta namiestnika Ludersa, uczestnicząc w komisjach wojenno-śledczych; następnie mianowany oficerem do zadań specjalnych przy komendancie oddziałów gwardii w Warszawie i naczelniku wojennym warszawskiego okręgu baronie Korffie; od 1863 - dowódca oddziału wysłanego do lasów kampinoskich dla ścigania młodzieży warszawskiej, ukrywającej się przed branką; w tymże roku objął stanowisko naczelnika wojennego okręgu kolei warszawsko-łowickiej z siedzibą w Skierniewicach; od czerwca 1863 - pomocnik naczelnika wojennego okręgu kolei warszawsko-wiedeńskiej z siedzibą w Piotrkowie; od lipca 1863 - naczelnik wojenny w Łodzi; w styczniu 1866 został zwolniony z urzędu za „łupienie mieszkańców, zbyt jawne gorszące długi i bezprawia służbowe", co nie powstrzymało 300 mieszkańców Łodzi sporządzić adres do Bremsena, w którym wyrazili oni wdzięczność za ustanowienie porządku w mieście, J. Kowalski, *Rewolucyjna demokracja rosyjska a powstanie styczniowe*, Warszawa 1949, s. 112; L. Waszkiewicz, *Z dziejów powstania styczniowego w Łodzi i okolicy (Represje w łódzkim okręgu wojennym w świetle dokumentów naczelnika wojennego A. Bremsena)*, „Rocznik Łódzki", 1963, s. 157; [S. Krzemiński], *Dwadzieścia pięć lat Rosji w Polsce 1863-1888. Zarys historyczny*, Lwów 1892, s. 93-94; „Warszawskij Dniewnik", 1865, nr 36, s. 176.
23. W. G. Smorodinow, *Gody mojej służby w Warszawskom Uczlebnom Okrugie, Służba w Radomie*, „Russkaja Starina", 1913, nr 9, t. 155, s. 301.
24. *Sytuacja polityczna Królestwa Polskiego w świetle raportów naczelników Warszawskiego Okręgu Żandarmerii z lat 1867-1872 i 1878*, oprac. St. Wiech, W. Caban, Kielce 1999, s. 149-150.
25. Dodonow Aleksander Michajłowicz (1837-1914) - praw., tenor i pedagog. Występował nie tylko w Petersburgu, Odessie, Kijowie i Moskwie, lecz także w teatrach Włoch i Londynu. W latach 1869-1891 występował częściej na scenie Wielkiego Teatru w Moskwie, a w latach 1891-1895 był profesorem szkoły muzyczno-dramatycznej Moskiewskiego Towarzystwa Filharmonicznego, A. Pellowski, *Kultura muzyczna w Łodzi do 1918 r.*, Łódź 1994.
26. Łódź. Dzieje miasta, red. B. Baranowskiego, J. Fijałka, Warszawa-Łódź 1980, s. 598; A. Pellowski, op. cit., s. 68.
27. „Dziennik Łódzki", 1889, nr 69, s. 3.

28. „Dziennik Łódzki", 1891, nr 60, s. 4.
29. „Rozwój", 1900, nr 69, s. 3, nr 75, s. 4; 1909, nr 195, s. 3; nr 202, s. 2.
30. Gosudarstwiennyj Archiw Rossijskoj Fiedieracji (dalej GARF), f. 996, op. 1, d. 19, k. 236.
31. A. Pellowski, op. cit., s. 254.
32. „Rozwój", 1908, nr 172, s. 3; nr 173, s. 2.
33. „Rozwój", 1911, nr 262, s. 3; 1912, nr 258, s. 3.
34. Dawydow Karol (1838-1889) – praw., uczeń Schubertha, solista carskich teatrów w Petersburgu, prof. petersburskiego konserwatorium, później dyrektor tejże uczelni, twórca rosyjskiej szkoły wiolonczelowej, która dzięki niemu nabrała światowego znaczenia. Nie miał on wśród współczesnych równego sobie wiolonczelisty, a Piotr Czajkowski nazwał go *królem wszystkich wiolonczelistów*, A. Pellowski, op. cit., s. 74.
35. Tamże, s. 75.
36. Agreniew-Sławiański Dimitr Aleksandrowicz (ur. 1834) – praw., śpiewak i dyrygent chóralny. Studiował we Włoszech i Paryżu. Zorganizował chór pod swoim przybranym nazwiskiem „Sławiański" i koncertował z nim nie tylko w Rosji, lecz także w Północnej Ameryce i Zachodniej Europie, wykonując pieśni ludowe, przeważnie rosyjskie i w swoim opracowaniu, A. Pellowski, op. cit., s. 196.
37. „Dziennik Łódzki", 1888, nr 29, nr 33, s. 3; nr 36, s. 3; nr 37, s. 2; nr 38, s. 3; nr 40, s. 2; nr 43, s. 3; nr 46, s. 2; 1889, nr 111, s. 2; nr 114, s. 3; 1891, nr 250, s. 3; nr 253, s. 2.
38. „Łodzinskij Listok", 1910, nr 51, s. 2-3.
39. A. Pellowski, op. cit., s. 196-197.
40. „Dziennik Łódzki", 1890, nr 155, s. 3; nr 164, s. 2; 1890, nr 231, s. 2; nr 234, s. 3.
41. A. Pellowski, op. cit., s. 197.
42. Tamże, s. 195.
43. Tamże.
44. Abramowicz Adrian Leotjewicz – praw., rzeczywisty radca stanu, ukończył Akademię Duchowną w Kazaniu, na służbie od 1856, w latach 1856-1866 nauczyciel fizyki i matematyki w pskowskim seminarium duchownym, w roku 1866 nauczyciel języka rosyjskiego i cerkiewno-słowiańskiego, historii, geografii w pińczowskim progimnazjum męskim, w latach 1866-1867 nauczyciel w lubelskim gimnazjum żeńskim, od 1867 inspektor w tymże gimnazjum, w latach 1873-1876 inspektor w siedleckim gimnazjum męskim, w latach 1876-1882 dyrektor mariampolskiego gimnazjum męskiego, w latach 1882-1888 naczelnik Suwalskiej Dyrekcji Naukowej, a w latach 1888-1905 naczelnik Łódzkiej Dyrekcji Naukowej.
45. GARF, f. 996, op. 1., d. 24, k. 49.
46. W 1901 r. w Sali Koncertowej wystąpiła orkiestra 37 Jekaterynburskiego Pułku na rzecz Czerwonego Krzyża, GARF, f. 996, op. 1, d. 22, k. 151; APŁ, Policm m Ł, sygn. 2464, nlb.
47. A. Pellowski, op. cit., s. 152-153.
48. „Dziennik Łódzki", 1886, nr 113, 203; 1887, nr 95, 96, 127; 1890, nr 88, 94, 100; 1892, nr 108, 174; A. Pellowski, op. cit., s. 155-156.
49. „Dziennik Łódzki", 1890, nr 195, s. 2; „Lodzer Zeitung", 1896, nr 103; A. Pellowski, op. cit., s. 155-156.
50. „Rozwój", 1911, nr 200, s. 7.
51. D. Konstantynow, *Polityczne uwarunkowania recepcji wystaw malarstwa rosyjskiego w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży Imperium Rosyjskiego (1772-1915), pod red. Konstantynowa D., Paszkiewicza P., Warszawa 1994, s. 212.

Pożar w łódzkiej katedrze

Bezskuteczne szukanie winnych

Maj 1971 r. przyniósł smutne wydarzenie w dziejach łódzkiej wspólnoty katolickiej. Było późne popołudnie, 11 maja, gdy wybuchł pożar, który strawił dach katedry przy ul. Piotrkowskiej. Ogień i ogromne ilości wylanej przez strażaków wody poczyniły inne zniszczenia, także we wnętrzu świątyni[1]. Wszystko to działo się na oczach setek postronnych osób, które zaczęły się gromadzić z chwilą, gdy pojawił się dym i rozpoczęła akcja ratunkowa. Od samego początku zadawali oni sobie pytanie o przyczynę pożaru.

W związku z tym, że spłonął dach katedry, sprawa ustalenia okoliczności pojawienia się ognia i ewentualnego wykrycia winnych nabrała specjalnego znaczenia. Dodatkowo trzeba pamiętać o realiach historycznych, konflikcie na linii władze partyjno-państwowe a Kościół katolicki. Jest faktem, że po okresie ostrej rywalizacji, w kontekście obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski, której szczytowa faza przypadła na rok 1966, po pięciu latach dawało się jednak odczuwać już pewne odprężenie. Poprawie klimatu sprzyjało objęcie stanowiska I sekretarza Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej przez Edwarda Gierka, działacza komunistycznego bardziej elastycznego niż jego poprzednik, skrajnie dogmatyczny w ostatnich latach swoich rządów, Władysław Gomułka.

Wyrazy współczucia

Dochodzenie w sprawie pożaru katedry miało więc istotny podtekst polityczny. Aktywność odpowiednich służb państwowych można było traktować jako sprawdzian pragmatyzmu nowej ekipy, wyraz woli poprawy stosunków z Kościołem, w tym z jego hierarchią, a także jako gest wobec wierzących. Znaczącym sygnałem w tym zakresie było złożenie, jeszcze późnym wieczorem, 11 maja, wyrazów współczucia ordynariuszowi łódzkiemu biskupowi Józefowi Rozwadowskiemu przez Jerzego Lorensa, przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi (PRNmŁ) wraz z przedstawicielami władz miejskich[2]. Nie może też dziwić, że śledztwo od początku było w zainteresowaniu łódzkiej Służby Bezpieczeństwa (SB), która słała informacje do centrali Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, w tym do IV Departamentu zajmującego się sprawami Kościoła.

Pierwsze czynności dochodzeniowe podjęto wkrótce po ugaszeniu ognia, co nastąpiło po godz. 20.00. Tuż po północy, 12 maja, odpowiednia komisja, powołana przez PRNmŁ, dokonała wstępnych oględzin miejsca pożaru i stwierdzi-

ła stan zagrożenia dla sklepień nawy głównej w wyniku działania ognia i akcji gaśniczej, polegającej na użyciu wielkiej ilości wody. Za zagrożone uznano także obie wolnostojące ściany szczytowe nawy poprzecznej. W związku z tym zarządzono zabezpieczenie obiektu przed dostępem ludzi, a także całkowite wyeliminowanie ruchu wszelkich pojazdów kołowych i tramwajów z ul. Piotrkowskiej i ulic otaczających katedrę – do czasu szczegółowego zbadania świątyni[3]. Kolejne oględziny podjęto kilka godzin później (o godz. 8.40). Wnętrze katedry ukazało ogrom zniszczeń. Całkowicie spaliła się konstrukcja drewniana dachu oraz pokrycie z blachy miedzianej nawy głównej i poprzecznej. W sklepieniach dopatrzono się zarysowań i pęknięć, jednak nie uznano, że grożą one zawaleniem, co nie wykluczało odpadania tynków i „elementów żeber drugorzędnych". Stan obiektu – w ocenie komisji – pozwalał na przywrócenie komunikacji miejskiej w okolicy katedry, z zastrzeżeniem ograniczenia szybkości pojazdów do 10 km/h i przesunięcia przystanków. Do odwołania utrzymano jednak zakaz poruszania się dla innych pojazdów, z wyłączeniem dojazdów w celach gospodarczych[4].

W tym samym dniu w siedzibie kurii biskupiej, sąsiadującej z katedrą, odbyło się spotkanie ordynariusza łódzkiego biskupa Józefa Rozwadowskiego, biskupów pomocniczych Jana Kulika i Bohdana Bejze oraz kanclerza kurii Stanisława Jaworskiego z komendantami Państwowej Straży Pożarnej (głównym i miejskim) i wiceprzewodniczącym Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi. Komendant główny straży poinformował biskupów o domniemanych przyczynach pożaru (pozostawienie przez robotników czynnego urządzenia lutowniczego, zaprószenie przez nich ognia, zwarcie w instalacji elektrycznej), „co zostało przez nich przyjęte bez zastrzeżeń". W rozmowie pojawił się jeszcze wątek ochrony świątyni i kwestia odbudowy. W związku z tą ostatnią sprawą bp Rozwadowski wyraził nadzieję na udzielenie przez miasto pomocy przy odbudowie kościoła. Zdaniem szefa łódzkiej SB płk. Henryka Tomaszewskiego, łódzki ordynariusz miał też wystąpić o zezwolenie na odbywanie nabożeństw w pobliskim kościele ewangelickim[5]. Ten wątek nie znalazł jednak później żadnego potwierdzenia.

Pierwsze ustalenia śledcze

Właściwe dochodzenie w sprawie pożaru prowadziła Komenda Miejska Milicji Obywatelskiej (KM MO). Pierwszych świadków przesłuchano jeszcze 11 maja. Skutkiem tego, już następnego dnia, opracowano informację o ustaleniach operacyjno-śledczych w sprawie pożaru katedry. Stwierdzono, że pojawienie się ognia zostało zauważone około 18.15. Z innego dokumentu wynika, że dostrzegł to patrol MO, a 20 minut później akcję gaśniczą rozpoczęła straż pożarna, natomiast milicja *przystąpiła do ewakuacji wiernych z kościoła oraz zabezpieczania terenu*[6]. Ponadto ustalono, że w tym dniu w katedrze pracowały dwie prywatne ekipy remontowe: budowlana Jana Mospinka i Konstantego Rawickiego (faktycznie były to dwie firmy zatrudniające łącznie siedmiu pra-

cowników) oraz dekarska Henryka Michalaka (trzech pracowników). Wstępne przesłuchanie właścicieli tych zakładów oraz pięciu murarzy i dwóch dekarzy pozwoliło stwierdzić, że murarze pracowali przy wieży głównej do godz. 16.00, a następnie przeszli do pracy przy budowie ogrodzenia pobliskiego seminarium duchownego, natomiast ekipa dekarzy pracowała do godz. 17.15 na dachu budynku w odległości około 8 metrów od tylnej, niższej wieży kościoła – w miejscu, w którym później zauważono rozprzestrzenianie się ognia – po czym udali się do swoich domów. Dekarze reperując dach od strony ul. Stanisława (obecnie św. Stanisława Kostki) używali karbidowego agregatu lutowniczego, którym spajano blachę na dachu z nakładanymi łatami. Po zakończeniu pracy urządzenie to „w stanie nierozładowanym" pozostawili w rynnie, mieszczącej się w pobliżu wyższej wieży kościoła.

W dokumencie tym znalazła się też informacja, że w chwili wybuchu pożaru w katedrze znajdowało się około 600 osób, mniejsza część brała udział w nabożeństwie, tzw. majowym, odprawianym od godz. 18.30 przez ks. Piotra Rycerskiego, wikariusza parafii katedralnej, a resztę stanowiły dzieci, z którymi prowadzono zajęcia w nawie bocznej. To była ważna okoliczność, w kontekście konieczności przeprowadzenia ewakuacji wiernych ze świątyni. Natomiast w odniesieniu do sprawy ustalenia przyczyn pożaru bardzo ważne były zeznania świadków. Wynikało z nich, że nawet w pierwszej fazie akcji ratowniczej w świątyni paliło się światło, co pozwalało założyć, że zwarcie instalacji elektrycznej nie było źródłem ognia[7]. Te pierwsze ustalenia w dużym stopniu wyznaczyły kierunki dalszych poszukiwań.

Zaczynającemu się dochodzeniu, prowadzonemu przez pion śledczy KMMO, towarzyszyły działania Wydziału IV SB, który zajmował się inwigilacją Kościoła. Przede wszystkim skupiono się na badaniu nastrojów duchowieństwa i wiernych. Zwrócono więc uwagę na rzekomą opinię biskupów Bejze i Kulika, którzy mieli sądzić, że do spalenia się dachu katedry nie doszłoby, gdyby straż pożarna miała odpowiedni sprzęt. *Podobne opinie zanotowaliśmy wśród osób, które były obserwatorami pożaru* [8]. Szybko zwrócono też uwagę na wypowiedzi działaczy katolickich, którzy zamierzali wystąpić do bpa Rozwadowskiego o opracowanie apelu do wiernych, z wezwaniem do składania ofiar na odbudowę[9]. Daje się odczuć, że tego typu akcja angażująca wielu ludzi – z punktu widzenia władzy – była postrzegana jako zjawisko o niekorzystnym wydźwięku. *W środowisku aktywistów katolickich wyrażany jest pogląd, że odbudowa katedry pozwoli odnowić, dotychczasowy nie najlepszy, jej wystrój wewnętrzny oraz zintegruje całe społeczeństwo wokół Kościoła i procesu jego odbudowy*[10]. Wzrost aktywności organizacyjnej katolików niezmiennie uważano jednak za niepożądany. Podobnie zwrócenie się o pomoc do katolików zagranicznych, SB sygnalizowała jako wydarzenie co najmniej podejrzane.

Jednym z pierwszych przesłuchiwanych świadków w sprawie pożaru katedry był inż. Lucjan Zagalski, który jesienią 1969 r. objął funkcję inspektora nadzoru prac remontowych w tejże świątyni. Zastrzegł on, że choć do zakresu jego

obowiązków nie należało kontrolowanie prac dekarskich, to w dzienniku budowy odnotował, że osoby remontujące dach nie przestrzegały przepisów bhp i pracowały bez pasów ochronnych. Oględziny dziennika budowy potwierdziły te słowa, tyle tylko, że dokument ten nie znajdował się tam, gdzie powinien być – czyli w miejscu, gdzie trwały prace, a w domu przesłuchiwanego inspektora (ostatni wpis dotyczący pracy bez pasów został zrobiony 10 maja i był ostatnim w dzienniku). Zagalski tłumaczył się tym, że dziennik się kończył, a obowiązujące przepisy wymagały wprowadzenia zapisów końcowych, po czym chciał go złożyć w Wydziale Architektury PRNmŁ, aby zarejestrować nowy egzemplarz tego dokumentu. Był on już kupiony i znajdował się w miejscu prac ekip remontowych[11].

Wśród przesłuchanych w pierwszych dniach po pożarze był też, wspomniany wcześniej, ks. Rycerski, który odprawiał nabożeństwo w chwili, gdy wierni zaczęli uciekać ze świątyni. *W szóstej – siódmej minucie trwania nabożeństwa usłyszałem za sobą krzyk ludzi. Klęczałem wówczas tyłem do wiernych. Natychmiast się odwróciłem i zobaczyłem ludzi uciekających w boczne nawy. W pierwszej chwili nie rozumiałem, co ludzie krzyczeli. Rozróżniałem tylko okrzyki „o Boże". Podczas nabożeństwa organista grał na organach. Grał dość głośno. Widząc uciekających ludzi spojrzałem do góry. Zobaczyłem wtedy w otworach, w których są opuszczone żyrandole, migocący płomień. Wtedy właśnie dotarł do mojej świadomości szum palącego się ognia*[12]. Zeznania składali także organista Zygfryd Rosłaniec (14 maja), który potwierdził, że gdy już dostrzegł ogień – świeciły się żyrandole i kilka innych lamp, co oznaczało, iż dopływ prądu nie został przerwany. Światło zgasło dopiero wtedy, gdy do kościelnego dotarły krzyki, że się pali. Kościelny Jan Kozieł oświadczył natomiast, że nie było mu wiadome, czy robotnicy używali na strychu katedry urządzeń elektrycznych i czy palili papierosy. *Stwierdzam, że dając klucze do przebieralni dekarzom nie czułem od nich zapachu alkoholu ani nie zauważyłem w ich zachowaniu coś takiego, co wskazywałoby na to, iż pili oni alkohol*[13]. Na marginesie można wspomnieć, że wątek ewentualnego picia przez pracowników przy robotach remontowych nie pojawił się przypadkowo i nie wynikał tylko z dość powszechnego w Polsce zjawiska, a był następstwem informacji uzyskanej od milicyjnego konfidenta „Szymona". A mianowicie wcześnie rano, 12 sierpnia, usłyszał on w sklepie przy ul. Świerczewskiego (obecnie ul. Radwańska), jak jedna z kobiet powiedziała, *„że spawacze po skończonej pracy pili wódkę w pakamerze"*[14].

Swoje zeznania złożył także robotnik z ekipy murarskiej. Miał jakąś wiedzę na temat kluczy do remontowanej wieży głównej, w której część pracowników przechowywała swoje ubrania robocze. Przesłuchano też milicjanta, który jako pierwszy, z trzyosobowego patrolu pieszego, zauważył wydobywający się dym spod dachu katedry, a następnie pobiegł do pobliskich Zakładów Przemysłu Pasmanteryjnego i powiadomił straż oraz oficera dyżurnego MO. W tym samym czasie, gdy jego koledzy udali się do świątyni, żeby powiadomić tam zgromadzonych o pożarze[15].

Wykluczenie podpalenia

Wszystkie czynności wstępne pozwoliły oficerom łódzkiej MO kpt. Januszowi Błaszczykowi i kpt. Tadeuszowi Mrowińskiemu, w planie dalszych działań w ramach prowadzonego śledztwa, wykluczyć możliwość rozmyślnego podpalenia. Uznano natomiast za prawdopodobne zaprószenie ognia przez pracowników firm remontowych (używali wytwornicy acetylenowej, karbid przechowywali na strychu katedry, wszyscy palili papierosy, najprawdopodobniej korzystali z grzałek lub kuchenki elektrycznej). Mógł też nastąpić samozapłon, w związku z lutowaniem blachy na drewnianym podłożu lub wskutek zwarcia instalacji elektrycznej. Zaplanowano więc wykonanie szeregu dalszych czynności śledczych. Poza przesłuchaniami kolejnych świadków, zgromadzeniem niezbędnych dokumentów, były to ekspertyzy m.in. wytwornicy acetylenu. Przeprowadzono eksperyment w celu sprawdzenia możliwości samozapłonu drewna podczas prac dekarskich. Interesujące, że do stacji meteorologicznej na Lublinku zamierzano wystąpić z wnioskiem o udostępnienie danych dotyczących pogody w dniach 11 i 12 V 1971 r. Trudno więc temu planowi działań odmówić profesjonalizmu i ewentualnie zarzucić brak woli ustalenia faktycznych przyczyn pożaru.

Zachowane akta pokazują, że założone zadania były realizowane. Choć wykluczono możliwość świadomego podpalenia to jednak i ten wątek na krótko został podjęty. Jeden z funkcjonariuszy MO z posterunku w gminie Ujazd dowiedział się *(obiło mu się to tylko o uszy)*, iż mieszkaniec wsi Zaosie, znajdującej się w tej gminie, miał związek z pożarem katedry. Choć sprawa od początku był bardzo wątpliwa, bo mężczyzna ten był uważany za osobę z problemami psychicznymi, nabrała ona biegu urzędowego. Z posterunku w Ujeździe trafiła do Komendy Miejskiej w Tomaszowie Mazowieckim, a stąd już, 14 maja, odpowiednia notatka służbowa przez Komendę Wojewódzką dotarła do KMMO w Łodzi. Warto odnotować, że w dokumencie tym pojawiła się informacja, że człowiek ten powrócił do miejsca zamieszkania z Łodzi 13 maja, pokazując bilety w swoim otoczeniu. Miał też chwalić się, że to on podpalił katedrę – kupił butelkę benzyny, wszedł na rusztowanie stojące rzekomo obok katedry i wzniecił ogień. Choć w dokumencie podkreślono jego małą wiarygodność z racji leczenia psychiatrycznego w łódzkim szpitalu, zwrócono jednak uwagę, iż był on już podejrzewany o podpalenie zabudowań gospodarskich w jednej z wsi. Odnotowano dodatkowo jego przynależność do Świadków Jehowy[17]. Ten ostatni wątek był niebagatelny w kontekście opinii przedstawionej przez sołtysa Zaosia. Uznał on wspomnianego mężczyznę za groźnego dla otoczenia z racji pochopnego *sięgania po siekierę*, a także z uwagi na zamiar – możliwe, iż z inspiracji Świadków Jehowy – wdarcia się na ambony kościołów w Lubochni i Ujeździe *celem przeprowadzenia publicznej agitacji wstępowania do sekty Świadków Jehowy. Kiedy mu się to nie udało krzyczał, że będzie palił kościoły*[18]. Wydaje się, że MO w Łodzi potraktowała te doniesienia, od początku bardzo wątpliwe, dość poważnie. Świadczy o tym sprawdzenie czy w firmach remontujących katedrę nie pracował podejrzewany mieszkaniec Zaosia[19]. Szybko okazało się, że nic takiego nie miało miejsca.

Śmierć świadka

Nieco sensacyjny motyw rozmyślnego podpalenia katedry przez osobę znajdującą się pod wpływem grupy wyznaniowej – delikatnie ujmując – niechętnej wobec Kościoła katolickiego, szybko został odrzucony. Dalsze czynności śledcze skupiły się na wcześniej sygnalizowanych przedsięwzięciach. Trwały przesłuchania kolejnych świadków. Jednym z nich był Antoni Olbiński, sztukator, pracujący przy wykonywaniu odlewów. Twierdził, że wypalone papierosy robotnicy gasili w wiadrze z wodą, nie używali w dniu pożaru grzałek do gotowania wody na herbatę i nie pili w czasie pracy alkoholu, a pasta wykorzystywana do smarowania form sztukatorskich (robiona własnym sposobem z nafty i oliwy) nie stanowiła zagrożenia pożarowego. Najwyraźniej jednak bardzo przeżył przesłuchanie przez podprokuratora Krzysztofa Nawrockiego z Prokuratury Wojewódzkiej dla miasta Łodzi, bo następnego dnia zmarł na zawał serca[20]!

Z oczywistych względów przesłuchani musieli też być szefowie firm remontowych. Pismem z 21 maja mjr Zygmunt Nowicki, zastępca naczelnika Wydziału do Walki z Przestępstwami Gospodarczymi KMMO w Łodzi powiadomił swojego odpowiednika – naczelnika Wydziału Śledczego, że jest w posiadaniu informacji, iż to robotnicy z ekipy Mospinka przyczynili się do zaprószenia ognia, gdyż *w stanie pijanym przez cały czas byli obecni w pobliżu katedry*. Jako inną przyczynę pożaru zasugerował zapalenie się drewna od iskry elektrycznej, pochodzącej z prowizorycznego podłączenia stołu wibracyjnego do wykonywania odlewów sztukatorskich, który na strychu został zbudowany przez ekipę Konstantego Rawickiego[21]. Źródłem tego ostatniego podejrzenia miały być informacje uzyskane od szefa dekarskiej firmy remontowej, według którego źródłem ognia było zwarcie instalacji elektrycznej, w następstwie zainstalowania prowizorycznych połączeń[22]. Wydaje się, że wspomniani szefowie firm remontowych nie specjalnie jednak przeżywali sprawę pożaru i perspektywę spotkania się z prokuratorem, bo Mospinek, 17 czerwca 1971 r., złożył wniosek o paszport na wyjazd turystyczny do Bułgarii, a Rawicki, 20 lipca, do Jugosławii[23].

Przesłuchany, 5 lipca 1971 r., Mospinek (do 1956 r. oficer Wojska Polskiego) w ciągu pięciu godzin zeznał, że w trakcie impregnowania drewna tworzącego konstrukcję dachową, do przemywania aparatu rozpylającego robotnicy używali ropy naftowej, podobnie rzecz się miała z czyszczeniem form sztukatorskich, ponadto na bazie nafty, stearyny i oliwy zrobili oni pastę, która była im potrzebna do wykonania odlewów. Używali także kupionej przez niego grzałki do gotowania wody na herbatę. Mospinek przyznał, że po pracy niewykorzystana pasta nie była wynoszona ze strychu do wieży. Zastrzegł jednak, że pracownicy byli przestrzegani przed paleniem papierosów. W kwestii picia alkoholu powiedział, że już po pożarze dowiedział się, iż 30 kwietnia trzech lub czterech podległych mu pracowników wypiło pół litra wódki[24]. Jeśli chodzi o przesłuchanie Rawickiego (były oficer broni pancernej, z armii odszedł w 1948 r.) to należy stwierdzić, że w odpowiedzi na zadawane przez prokuratora pytania nie powiedział zbyt wiele nowego. Zaprzeczył, że do rozcieńczania xylamitu, używanego do

impregnowania drewna, używano ropy (oleju napędowego), zakwestionował też, żeby robiona przez sztukatorów pasta, tzw. smarówka, stanowiła zagrożenie, podobnie jak tzw. szelak, stosowany do utrwalania powierzchni odlewów. Ropa była przechowywana poza miejscem pracy, ale na górną część małej wieży została wniesiona przez jednego z pracowników, *bo rzekomo ropę zabierał im kościelny*. Przyznał, że on także kupił pracownikom grzałkę do gotowania wody. Zastrzegł jednak, że z pewnością nie otrzymali oni od niego kuchenki elektrycznej – takie urządzenie miał posiadać jeden z dekarzy z zakładu Michalaka, który – jak uprzednio wspomniano – sugerował, że odpowiedzialni za zaprószenie ognia mieli być pracownicy firm budowlanych. Rawicki tak samo, jak Mospinek (warto nadmienić, że prywatnie byli oni szwagrami, a do niedawna pracowali w zakładzie kierowanym przez Rawickiego) stwierdził, że picie alkoholu przez pracowników w czasie pracy było zabronione[25].

Zaniedbania ekip remontowych

Przesłuchania nie dostarczyły więc materiału bezpośrednio obciążającego któregoś z pracowników zatrudnionych przy remoncie katedry. Rawicki i Mospinek nie wzbudzali jednak zaufania śledczych. Świadczy o tym fakt, że od 1969 r. prowadzono przeciwko nim rozpracowanie operacyjne o kryptonimie „Tynk". Byli podejrzewani o wyłudzenie na szkodę Miejskiego Zakładu Budownictwa Mieszkaniowego Łódź-Śródmieście znacznych kwot w związku z wykonywaną usługą (zbijanie tynków i usuwanie balkonów)[26]. Do tego należy dodać opinie fachowców z różnych dziedzin, którzy przeprowadzili badania i na ich podstawie sformułowali opinie, krytyczne w ocenie organizacji wykonywanych robót remontowych. Przykładowo biegły sądowy z dziedziny budownictwa, mgr inż. Zdzisław Kończak, stwierdził, że usytuowanie stanowiska pracy sztukatorów na drewnianym strychu, przechowywanie tam materiałów łatwopalnych oraz karbidu, korzystanie z grzałek elektrycznych i lampy przenośnej, a także pozostawienie przez dekarzy naładowanej wytwornicy acetylenu czy palenie papierosów na dachu oraz strychu było niedopuszczalne[27]. Natomiast fakt, że pożar powstał w środkowej części strychu, nad nawą główną, po stronie północnej, czyli w miejscu, gdzie znaleziono grzałki i garnek pozwalały strażakom sądzić, że źródłem ognia była najprawdopodobniej jedna z niewyłączonych grzałek[28]. Wszystko wskazywało na to, że winni pożaru – jeśli zostaną ustaleni – to będą się wywodzić z kręgu zatrudnionych przy remoncie pracowników.

Prokurator umarza śledztwo

W tym kontekście ostateczny wynik śledztwa można uznać za zaskakujący. Na jego potrzeby przesłuchano łącznie 43 świadków, w tym dziewięciu powtórnie przy udziale prokuratora. Wykonano oględziny pogorzeliska i dokumentacji, przeprowadzono eksperyment śledczy (próba zapalenia drewna) oraz osiem ekspertyz (chemiczna płynu, z zakresu budownictwa, elektryka sieciowca, grzałek elektrycznych, przetwornicy acetylenu, xylamitu popularnego, straży pożarnej – ta ostatnia poddana dodatkowej ocenie

przez prof. Władysława Gundlacha z Politechniki Łódzkiej)[29]. Z badań tych wynikało, że nie doszło do zwarcia w obwodach instalacji elektrycznej katedry; wytwornica acetylenu była pozbawiona gazu i nie stanowiła zagrożenia; grzałki elektryczne i garnek posiadały jedynie ślady działania ognia z zewnątrz; środek konserwacyjny xylamit i szelak, choć były łatwopalne, miały nie ulegać samozapaleniu. Fakt, iż najszybciej przepalił się dach od strony ul. Worcella (obecnie ul. Ks. hm. Skorupki), nie został uznany za wystarczający do stwierdzenia, że w tym miejscu było pierwsze źródło ognia. W toku śledztwa nie udało się całkowicie wykluczyć zaprószenia ognia przez pracowników firm remontowych. Oceniono, iż wprawdzie organizacja ich pracy mogła powodować zagrożenie pożarowe, to jednak nie ustalono bezpośredniego związku między naruszeniami przepisów przeciwpożarowych a wybuchem pożaru. Na tej podstawie, 29 września 1971 r., podprokurator Krzysztof Nawrocki postanowił umorzyć śledztwo wobec braku dowodu popełnienia przestępstwa[30].

Jedyną sankcją były wnioski o ukaranie Mospinka i Rawickiego przez Kolegium Karno-Administracyjne przy PRN Łódź-Śródmieście za wykroczenie przewidziane w ustawie o ochronie przeciwpożarowej. Chodziło o pozwolenie pracownikom na korzystanie, na strychu katedry bez ogniotrwałego podkładu, z grzałek elektrycznych, używanie prowizorycznej lampy oświetleniowej bez osłony żarówki i pozostawianie w miejscu pracy materiałów łatwopalnych[31]. Z tego wynika, że właściciel firmy dekarskiej Michalak nie został nawet pozwany przed kolegium.

Można przyjąć, iż kara nałożona przez Kolegium Karno-Administracyjne na Rawickiego i Mospinka nie była zbyt dolegliwa, wziąwszy pod uwagę, że w sierpniu 1972 r. pierwszy z nich miał paszport na wyjazd do Rumunii, a drugi z „Orbisem" na początku roku następnego (15 lutego – 8 marca) przymierzał się do wyjazdu na Wyspy Kanaryjskie[32]! W tym miejscu należy jednak dodać, że w przypadku tych rzemieślników, najwyraźniej dobrze sytuowanych, turystyczne wyjazdy zagraniczne były standardem. Mospinek wnioskował o paszport w latach 1966-1976, praktycznie co rok, a Rawicki tak samo często w okresie 1966-1985.

Poszukiwanie przyczyn pożaru katedry formalnie przebiegało zgodnie z obowiązującymi w tym względzie regułami. W stosunkowo krótkim czasie – 4,5 miesiąca – przesłuchano dziesiątki świadków i wykonano wiele specjalistycznych ekspertyz, co miało świadczyć, że instytucje państwa profesjonalnie spełniły swoją rolę. Inny rozwój wypadków trudno było sobie wyobrazić. Postępowanie dotyczyło przecież pożaru katedry, obiektu mającego nie tylko znaczenie materialne i historyczne, ale przede wszystkim religijne. Tego czynnika nowa ekipa rządząca w Polsce nie mogła lekceważyć. Stąd z tak dużą skrupulatnością odnotowywano pozytywne wypowiedzi mieszkańców Łodzi na temat udziału MO w akcji ratunkowej i porządkowej (nawet w oficjalnym komunikacie kurii biskupiej pisano z uznaniem o zaangażowaniu około 30 wozów strażackich[33]), a także odzew na ukazanie się w łódzkich gazetach krótkich informacji o pożarze (*zjawisko dotychczas niespotykane, świadczące o pomyślnych perspektywach*

normalizacji stosunków między Państwem a Kościołem[34]). Do rangi wydarzenia został podniesiony fakt spotkania się przedstawiciela władz miejskich z bpem Rozwadowskim. Przyczyn pożaru jednak nie ustalono, nie mówiąc już o wskazaniu winnych, co w przypadku pożarów nie jest niczym wyjątkowym.

Nie sposób powiedzieć, że aparatowi państwowemu nie zależało na dojściu do prawdy, ale wątpliwości czy działał on z pełnym zaangażowaniem raczej pozostaną. W końcu katedra nie była obiektem, którego zniszczenie rzutowało na działalność instytucji państwowych czy partyjnych. Jej wyłączenie z użytkowania poważne komplikowało natomiast pracę duszpasterską, o czym wspominał bp Rozwadowski 19 maja 1971 r. w *Słowie pasterskim do diecezjan w związku z pożarem łódzkiej katedry*. Należy też nadmienić, że umorzenie śledztwa z powodu braku dowodów popełnienia przestępstwa nie miało większego znaczenia w kontekście podjętej odbudowy świątyni. Po stronie władzy nie spodziewano się jednak, co sugerował prymas Stefan Wyszyński, że bolesne przeżycia i wspólna ofiarna praca nad odbudową zjednoczą i umocnią łódzki kościół[35]. Odbudowa świątyni w warunkach PRL-u, choć niełatwa i kosztowana, została jednak uwieńczona sukcesem, naprawiono dach, a w końcu 1972 r. całe jej wnętrze zostało udostępnione wiernym. Jednak dopiero, gdy w 1977 r. zabrzmiały organy, można było powiedzieć, że szkody spowodowane przez pożar zostały ostatecznie naprawione.

– Krzysztof Lesiakowski
dr hab. historii, profesor UŁ

Przypisy:

1. Dziennikarski opis przebiegu pożaru i akcji ratunkowej zob.: A. Czerwiński, *Katedra w morzu ognia*, „Gazeta Łódzka" (dodatek do „Gazety Wyborczej"), 14 V 2010 r., s. 10-12.
2. *Słowo pasterskie do diecezjan w związku z pożarem łódzkiej katedry*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie" 1971, nr 9, s. 264.
3. AIPN Łd, Ld pf 15/63, Protokół wstępnych oględzin katedry łódzkiej po pożarze, 12 V 1971 r., k. 25.
4. Tamże, Protokół z komisyjnych oględzin katedry łódzkiej po pożarze, 12 V 1971 r., k. 26.
5. AIPN Łd, Ld pf 10/771, Meldunek specjalny dotyczący wstępnych ustaleń operacyjno-śledczych w sprawie pożaru kościoła katedralnego w Łodzi, 12 V 1971 r., k. [77v].
6. Tamże, Informacja o ustaleniach operacyjno-śledczych w sprawie pożaru kościoła katedralnego w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej, 12 V 1971 r., k. 81.
7. Tamże, k. [81v]-82.
8. Świadek pożaru Wanda Półtawska z Krakowa po latach odnotowała, że do straży trudno było się dodzwonić. „Wreszcie przyjechał wóz z jedną sikawką, która po chwili pękła przy próbie podciągnięcia w górę. Nie miał kto ratować" *(Biskup Józef Rozwadowski 1909-1996*, pod red. M. Różalskiego, Łódź 2005, s. 410).

9. AIPN Łd, Ld pf 10/771, Meldunek specjalny dotyczący wstępnych..., k. [76v]. Już w swoim pierwszym komunikacie po pożarze z 15 V 1971 r. bp Rozwadowski mówił o złożeniu odbudowy katedry w „dłonie Maryi, Matki Kościoła" *(Komunikat biskupa ordynariusza do wiernych m[iasta] Łodzi*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie" 1971, nr 9, s. 262).
10. AIPN Łd, Ld pf 10/771, Meldunek specjalny dotyczący dalszych ustaleń operacyjno-śledczych w sprawie pożaru kościoła katedralnego w Łodzi, 14 V 1971 r., k. 73v.
11. AIPN Łd, Ld pf 15/63, Protokół przesłuchania świadka – L. Zagalski, 12 V 1971 r., k. 7-[8v]; tamże, Protokół oględzin dziennika budowy, 13 V 1971 r., k. 21v.
12. Tamże, Protokół przesłuchania świadka – P. Rycerski, 12 V 1971 r., k. 10.
13. Tamże, Protokół przesłuchania świadka – J. Kozieł, 14 V 1971 r., k. 50. Zob. też: tamże, Protokół przesłuchania świadka – Z. Rosłaniec, 14 V 1971 r., k. [41v].
14. Informacja mogła dodatkowo być interesująca, gdyż kobieta która przedstawiła tę opinię pracowała jako sprzątaczka w katedrze (Tamże, Notatka służbowa kpt. H. Wiśniewskiego, 13 V 1971 r., k. 23).
15. Tamże, Protokół przesłuchania świadka – Czesław Hałas, 11 V 1971 r., k. 5; tamże, Protokół przesłuchania świadka – Zenon Chofa, 13 V 1971 r., k. [31v].
16. Tamże, Plan czynności w sprawie II Ds 18/71, 15 V 1971 r., k. 66-[67v].
17. Tamże, Notatka służbowa, 14 V 1971 r., k. 83.
18. Tamże, Notatka służbowa z przeprowadzonych ustaleń na terenie pow[iatu] brzezińskiego, 17 V 1971 r., k. 81.
19. Tamże, Notatka służbowa, 15 V 1971 r., k. 56.
20. Tamże, Protokół przesłuchania świadka – Antoni Olbiński, 3 VI 1971 r., k. 102-[104v]; tamże, Informacja o przebiegu śledztwa, 13 IX 1971 r., k. 155.
21. Tamże, Pismo mjra Z. Nowickiego, zastępcy Naczelnika Wydziału do Walki z Przestępstwami Gospodarczymi, 21 V 1971 r., k. 92.
22. Tamże, Pismo ppor. Z. Jakubowskiego, naczelnika Wydziału Kryminalnego Komendy Dzielnicowej Łódź-Śródmieście, 5 VI 1971 r., k. 112.
23. AIPN Łd, 0133/14690, Akta paszportowe J. Mospinka, k. 2; tamże, 0133/30319, Akta paszportowe K. Rawickiego, k. 1.
24. AIPN Łd, Ld pf 15/63, Protokół przesłuchania świadka – J. Mospinek, 5 VII 1971 r., k. 125-[128v].
25. Tamże, Protokół przesłuchania świadka – K. Rawicki, 7 VII 1971 r., k. 121-124.
26. Tamże, Pismo mjr. Z. Nowickiego, zastępcy naczelnika Wydziału do Walki z Przestępstwami Gospodarczymi do naczelnika Wydziału IV KMMO w Łodzi, 11 VI 1971 r., k. 117.
27. Tamże, Opinia biegłego sądowego z dziedziny budownictwa i przepisów prawa budowlanego, [1971 r.], k. 139-141.
28. Tamże, Meldunek specjalny dotyczący śledztwa w sprawie pożaru kościoła katedralnego w Łodzi, 9 VII 1971 r., k. 129.
29. Tamże, Informacja o przebiegu śledztwa..., k. [155v].
30. Tamże, Postanowienie o umorzeniu śledztwa w sprawie pożaru kościoła katedralnego w Łodzi, 29 IX 1971 r., k. 159-161.
31. Tamże, Wniosek o ukaranie J. Mospinka, 12 X 1971 r., k. 162; tamże, Wniosek o ukaranie K. Rawickiego, 12 X 1971 r., k. 163.
32. AIPN Łd, 0133/14690, Akta paszportowe J. Mospinka, k. 2; tamże, 0133/30319, Akta paszportowe K. Rawickiego, k. 1.
33. *Pożar łódzkiej katedry*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie" 1971, nr 9, s. 256.
34. AIPN Łd, Ld pf 10/771, Meldunek specjalny dotyczący dalszych ustaleń..., k. 73.
35. *List księdza prymasa do biskupa łódzkiego w związku z pożarem katedry*, „Wiadomości Diecezjalne Łódzkie" 1971, nr 9, s. 260.

Ludzie znani i nieznani

Filharmonia Łódzka

Historia Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej, która dała początek zespołowi symfonicznemu Filharmonii sięga 1915 roku. 17 lutego w nieistniejącej dzisiaj już Sali Teatru Wielkiego przy ulicy Konstantynowskiej (obecnie Legionów) odbył się pierwszy koncert, który poprowadził założyciel zespołu pianista, kompozytor i dyrygent Tadeusz Mazurkiewicz. W pierwszym historycznym składzie orkiestry znaleźli się m.in. dobrze zapowiadający się skrzypek Paweł Klecki, później światowej sławy dyrygent oraz pianista Aleksander Tansman, niezadługo wybitny kompozytor o międzynarodowej sławie. Zespół liczył 60 osób. Grali w nim zarówno profesjonalni muzycy, jak i amatorzy. Koncert zakończył się sukcesem, co zaowocowało mecenatem łódzkiego przedsiębiorcy Karola Wilhelma Scheiblera. Od tego momentu młody zespół próby odbywał w sali Domu Koncertowego przy ulicy Dzielnej, którego właścicielem był Ignacy Vogel, a architektem Otto Gehling. Tam też Łódzka Orkiestra Symfoniczna dała pierwszy koncert 13 maja 1915 roku. W sezonie letnim muzycy koncertowali w plenerze grając m.in. w Helenowie, ogrodzie Hotelu Grand, parku im. St. Staszica.

* * *

Po Karolu Wilhelmie Scheiblerze mecenasem muzyków został łódzki księgarz Alfred Strauch, który w 1918 roku kupił Dom Koncertowy, nadając mu w sezonie 1921/22 nową nazwę – Filharmonia. Po nagłej śmierci księgarza w roku 1934 zespół pozostał bez opieki. Dopiero połączenie go z orkiestrą Związku Muzyków Chrześcijan w YMCA, którego dokonał przybyły ze stolicy Tomasz Kiesewetter, doprowadziło do powstania w pełni profesjonalnego zespołu. Tak więc w drugiej połowie lat 30. Łódź zyskała dobrą symfoniczną orkiestrę o zawodowym statusie. Niestety działania wojenne uniemożliwiły kontynuowanie pracy.

* * *

Po wojnie orkiestra zagrała po raz pierwszy w styczniu 1945 roku. Muzyków zebrał skrzypek Bronisław Ligęza. Pierwszy nieoficjalny występ odbył się w hali sportowej przy ulicy Łąkowej, gdyż dawny Dom Koncertowy Vogla wymagał remontu. Dlatego też pierwszy oficjalny koncert Łódzkiej Orkiestry Filharmonicznej miał

miejsce w sali kina Bałtyk przy ulicy Narutowicza 20, 15 czerwca 1945. Zespół poprowadził dyrektor Zdzisław Górzyński, a w roli solisty wystąpił pianista Zbigniew Drzewiecki. Dwa dni później, w południe, podczas „Poranku symfonicznego" zagrała Wanda Wiłkomirska.

Trzy lata później, 4 czerwca 1948, zespół symfoniczny Filharmonii Łódzkiej otrzymał wyremontowaną siedzibę dawnego domu Koncertowego Vogla przy ulicy Narutowicza 20. Rozpoczęły się regularne koncerty, a Filharmonia jako instytucja kulturalna miasta zaczęła ugruntowywać swoją pozycję w kraju i zagranicą.

* * *

Od pulpitu dyrygenta orkiestrę Filharmonii prowadzili wybitni polscy muzycy, niektórzy pełniąc również funkcję dyrektorów artystycznych. Najdłużej Henryk Czyż, Stefan Marczyk, Arkadiusz Basztoń, Zdzisław Szostak. Archiwa odnotowują też nazwiska Bohdana Wodiczki, Zbigniewa Chwedczuka, Witolda Krzemińskiego, Andrzeja Markowskiego, Jana Krenza, Andrzeja Straszyńskiego, Pawła Przytockiego, Krzysztofa Pendereckiego, Tomasza Bugaja, Tadeusza Wojciechowskiego, Daniela Raiskina.

W gronie solistów z orkiestrą koncertowali m. in. Herman Abendroth, Sergiusz Kusewicki, Witold Małcużyński, Światosław Richter, Mścisław Roztropowicz, Henryk Szeryng, bracia Ojstrachowie, Stanisław Skrowaczewski, Konstanty Andrzej Kulka, Wanda Wiłkomirska, Piotr Paleczny, Krystian Zimerman, Andrzej Bauer, a także gwiazdy polskiej i światowej wokalistyki.

* * *

Funkcję koncertmistrza przez ponad 40 lat pełnił Zenon Hodor. Wysoki, przystojny skrzypek, zawsze w nienagannie skrojonym fraku wyróżniał się na tle zespołu, a swoje przywódcze talenty spełniał doskonale, bo muzycy go szanowali i doceniali jego profesjonalizm. Był czas kiedy o Zenonie Hodorze mówiono jako o najlepszym koncertmistrzu skrzypku w Polsce. Lubił sport i chętnie grywał z młodszymi kolegami w piłkę. Był znany z ciętego języka, ale i inicjowania dowcipnych sytuacji, czym zjednywał sobie sympatię zespołu.

* * *

Inny skrzypek Bronisław Ligęza, powojenny inicjator powstania zespołu symfonicznego, doczekał w orkiestrze zasłużonej emerytury. Zapamiętany przeze mnie w latach 70. jako już starszy pan, zajmujący krzesła w grupie drugich skrzypiec, miał również stałe miejsce w pracowni lutniczej. Naprawiał kolegom instrumenty, sam je budował i jako samouk robił to doskonale. Miał też znaczny talent plastyczny i dobrze malował. Niektóre z jego obrazów jeszcze dzisiaj można obejrzeć w Filharmonii.

* * *

Historię zespołów filharmonicznych współtworzyli ludzie różnych zawodów. Niektórzy przyjeżdżając na krótko, inni powracając wielokrotnie. Byli i tacy, dla których dawny Dom Koncertowy Ignacego Vogla był nie tylko miejscem pracy. Taką niezwykłą postacią, o której nie wspominają kroniki, a która przez wiele lat mieszkała w Filharmonii była Maria Kornacka (dla zaprzyjaźnionych Alinka), siostrzenica Zdzisława Górzyńskiego, powojennego dyrektora i dyrygenta Filharmonii Łódzkiej. Po wojnie przyjechała wraz z matką do Łodzi i zamieszkała w bardzo skromnym służbowym mieszkaniu na ostatniej kondygnacji. Z racji tego, że pracowała w kasie biletowej, znała prawie wszystkich, którzy pojawiali się na koncertach. Sumienna i niezwykle obowiązkowa była odbierana nie tylko przez filharmoników jako człowiek przyjazny i bardzo uczynny. Dla Marii Kornackiej nie było spraw niemożliwych do zrealizowania. Pewnie dlatego wszyscy ją bardzo szanowali i liczyli się z jej zdaniem. Mówiło się nawet, że zna ją cała Łódź. Jednym ze znanych melomanów był arcybiskup Jerzy z cerkwi prawosławnej Aleksandra Newskiego, który przed każdym koncertem zwykł wręczać pani Alince pudełeczko ciasteczek. Warto przypomnieć, że jej kontakty ze środowiskiem medycznym pomogły uratować kontuzjowany tuż przed koncertem palec jednej z wybitnych rosyjskich pianistek Tatianie Nikołajewej. W latach 60., ze względów bezpieczeństwa przeciwpożarowego, Maria Kornacka musiała wyprowadzić się z gmachu. Zamieszkała niedaleko Filharmonii, w domu przy ulicy Wschodniej, dzięki czemu zawsze mogła szybko znaleźć się w pracy. Zmarła w 1995 roku.

* * *

Niewątpliwie bardzo ważnym momentem dla Filharmonii Łódzkiej był koncert, który odbył się w 1975 z okazji jubileuszu 60-lecia tej instytucji. Ze względu na nienajlepszy stan sali koncert odbył się w Teatrze Wielkim. W roli solisty wystąpił wówczas Artur Rubinstein, od kwietnia 1984 jej „urzędowy" patron.

W związku z fatalnym stanem budynku przy ulicy Narutowicza 20 sezon koncertowy 1991/92 filharmonicy rozpoczęli w tymczasowej siedzibie dawnego Teatru „Lutnia" przy ulicy Piotrkowskiej 243, gościnnie koncertując również w kościele ewangelicko-augsburskim św. Mateusza. Pozostali tam przez czternaście lat. Koncert inauguracyjny, który odbył się 10 grudnia 2004 w odremontowanej siedzibie przy ulicy Narutowicza 20/22 rozpoczął nowy rozdział w dziejach Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina i jej zespołu symfonicznego, drugiego stażem po orkiestrze Filharmonii Narodowej.

Anna Kolasa
– dziennikarka Redakcji Muzyki Radia Łódź

Ukształtował mnie LIM

Wspomnienia melomana

Przez wspomnienia te chciałbym starszym przypomnieć, a młodym przedstawić ludzi, którzy w pierwszych latach po II wojnie światowej przyjechali do Łodzi z Wilna i podjęli trud tworzenia podstaw życia muzycznego w tym mieście.

Z gronem muzyków, profesorów spotkałem się, będąc w latach 1948-1952 uczniem Ludowego Instytutu Muzycznego, w skrócie zwanego „Limem". Zasługi tej instytucji – twórcy tzw. ognisk muzycznych – są nieocenione.

Od tamtego czasu minęło ponad 60 lat. O zdarzeniach i ludziach tych lat piszę wyłącznie na podstawie wydobytych z pamięci faktów, które kiedyś trafiły do świadomości nastolatka, ucznia klasy fortepianu.

Młodzież uczęszczająca na lekcje muzyki do „Limu", oprócz zajęć związanych z opanowaniem sztuki gry na wybranym instrumencie, miała zajęcia umuzykalniające czy próby chóru. Tak zorganizowana nauka w szkole pozwalała na poznanie innych nauczycieli, poza własnym, u którego odbywały się lekcje indywidualne. Zajęcia w grupie pozwalały ponadto na nawiązane kontaktów pomiędzy uczniami. Zbliżały nas szczególnie chwile, kiedy czekaliśmy na własny występ w popisie uczniowskim. Wspomnieć wypada, że popisy odbywały się w wybrane niedziele roku szkolnego i na dużej sali gromadziły licznych słuchaczy. Do dzisiaj pamiętam kolegów z tamtych lat: Wojtka Matuszewskiego, Zosię Rudnicką.

Lekcje gry na fortepianie miałem z profesor Zofią Bajczuk-Huzarską. Była nauczycielką bardzo wymagającą i rygorystycznie podchodzącą do egzekwowania stawianych do wykonania uczniowi zadań. Z tzw. literatury „programowej rozrywkowej" wybierała utwory kompozytorów rosyjskich. Do dzisiaj pamiętam drobne kompozycje Dymitra Kabalewskiego i Michaiła Glinki. Utwory te nie wzbudzały mojego entuzjazmu ani radości z ich wykonywania. Od czasu do czasu na moje lekcje zapraszała prof. Jana Jeśmiana. Po odegraniu jakiegoś utworu szeptem ze sobą rozmawiali. Nie było to sympatyczne, a czasem musiałem opuścić pokój. Ów profesor Jeśmian wydawał mi się być najwyższym autorytetem wśród wszystkich profesorów muzyki. Czasem na przesłuchanie moje był proszony prof. Zbigniew Masewicz. Był wtedy młodym człowiekiem.

Z zajęć „solfeżu" i chóru pamiętam prof. Zofię Skorupko i prof. Kazimierza Skindera. Pani profesor, dama drobniutkiej budowy, była osobą niezwykle wymagającą od uczniów w klasie „solfeżu". Dyktanda nas męczyły, a mimo to wszyscy ją bardzo lubiliśmy.

Prof. Skinder, człowiek niesłychanej łagodności i dobroci dla uczniów, prowadził różne zajęcia chóru i inne programowe zajęcia umuzykalniające.

Osobne słowa chcę poświęcić dyrektorom Józefowi Karolowi Lasockiemu i Czesławowi Iwaszkiewiczowi. Ten pierwszy – jak szeptano – był w szkole najważniejszy, a swoim wyglądem wzbudzał respekt i pokorę wśród uczniów. Dyrektor Iwaszkiewicz rzadko się nam pokazywał.

Znanymi postaciami w szkole byli profesorowie śpiewu: Olga Olgina-Mackiewicz i prof. Grzegorz Orłow. Opisując te postacie z pozycji ucznia klasy fortepianu wspominam, że obie wzbudzały wśród nas swoją prezencją pełne onieśmielenie. Emanowała od nich jakaś energia, a kiedy mówiły wydawało się, że ich słowom towarzyszy melodia.

Wszystkie te osoby, o których tu wspomniałem, w dalszych latach były współtwórcami szkolnictwa muzycznego w Łodzi, począwszy od etapu podstawowego do konserwatorium. Pierwsze zalążki przyszłych zespołów operowych były tworzone przez prof. Olgę Olginę i prof. Grzegorza Orłowa. Nie było w Łodzi jeszcze sceny operowej, a już w salach teatralnych odbywały się, w uproszczonym wydaniu, spektakle operowe.

Większość profesorów, których tu wymieniłem rzuciły do Łodzi losy wojenne. W utraconym Wilnie została pogrzebana tradycja polskiej szkoły muzyki. Stamtąd spore grono muzyków – pracowników Konserwatorium Wileńskiego – przybyło do Łodzi. Liczne szczegóły przybycia do Łodzi tej grupy muzyków i pedagogów zna dobrze Alina Zasłonka.

Prof. dr hab. nauk med. Alina Iwaszkiewicz wspomina, że wyjazd do Polski grupy pracowników Konserwatorium Wileńskiego organizował jej ojciec. Zasłonka – córka dyrektora administracyjnego „Limu", Iwaszkiewicza – pamięta, że w ich pierwszym mieszkaniu w Łodzi przy ulicy Andrzeja Struga 6 mieszkali wszyscy repatriowani muzycy. Chociaż mieszkanie to było duże 5-cio pokojowe, to tłok był olbrzymi, który powiększały jeszcze nagromadzone instrumenty. Na zapleczu domu był również skład instrumentów. Z biegiem czasu wysiedleńcy wileńscy odchodzili do własnych mieszkań i życie zaczynało się normalizować. Prof. Alina Zasłonka wspomina te czasy wspólnego mieszkania z sentymentem. Choć była małą dziewczynką obecność wokół niej wielu znanych ludzi kultury, wpłynęła na jej zainteresowania i stosunek do muzyki.

Tę garstkę wspomnień poświęciłem ludziom, którzy nie tylko mieli ogromny wpływ na kształtowanie mojej osobowości, ale również dlatego, że wywierali już w owych czasach zbawienny wpływ na kulturę proletariackiego wówczas miasta.

Moje dorosłe życie ukształtowały inne niż muzyka ścieżki. Ciężki wypadek na Politechnice Łódzkiej pozbawił mnie możliwości korzystania z jakiegokolwiek instrumentu. Pozostała tylko nadal silna potrzeba obcowania z muzyką, zdolność rozumienia jej i przeżywania. To zawdzięczam Ludowemu Instytutowi Muzycznemu, choć dziś on już zmienił nazwę. Jako Polski Instytut Muzyczny tkwi nadal w mojej wdzięcznej pamięci.

Cezary Szczepaniak
– prof. dr hab. nauk technicznych
specjalista techniki pojazdowej, poeta

czarne dziury, białe plamy

Zgierska tragedia

Sprawa Józefa Mierzyńskiego

Każdego roku, 20 marca, odbywa się na placu Stu Straconych w Zgierzu uroczyste upamiętnienie ofiar tej zbrodni, która – jak zwykle podaje się następnego dnia w notatkach prasowych – została dokonana w 1942 r. *w odwecie za zastrzelenie przez Polaka dwóch niemieckich żołnierzy*. Pora więc, aby taka lakoniczna i nieścisła informacja (chodziło bowiem nie o żołnierzy, lecz funkcjonariuszy Gestapo) została uzupełniona wiedzą o tym, czego dokonał Józef Mierzyński. Zaczerpnąć ją można także z akt śledztwa, zakończonego wyrokiem wydanym przez Sondergericht Litzmannstadt 29 maja 1942 r.

Przedmiot badań

Zachowane akta postępowania w sprawie Mierzyńskiego zawierają: zeszyt akt podręcznych prokuratora, zeszyt akt sądowych, zeszyt postępowania o ułaskawienie oraz zeszyt egzekucji. Już wstępny ogląd, tych w sumie 84 kart, każe uczynić spostrzeżenie, że w postępowaniu tym naruszone zostały rażąco elementarne zasady, bardzo już uproszczonego trybu, postępowania przed sądem specjalnym. Analiza treści akt pozwala na stwierdzenie, że obok znajdującej się w nich dokumentacji, sąd specjalny orzekający w sprawie posługiwał się notatkami Gestapo, które nie zostały włączone do akt lub też oparł uzasadnienie wyroku na ustnych relacjach funkcjonariuszy nie zaprotokołowanych w protokole rozprawy. Jednocześnie akta nie noszą śladów, które wskazywałyby na usunięcie z nich jakiegoś dokumentu po zakończeniu postępowania w sprawie. Próba zrekonstruowania przebiegu zdarzeń będących przedmiotem postępowania poprzedzona być musi zastrzeżeniem, że opis czynu przypisanego Józefowi Mierzyńskiemu w wyroku nie opiera się na jego własnej zaprotokołowanej relacji, w której przyznałby się do zastrzelenia dwóch funkcjonariuszy Gestapo. Takiego protokołu bowiem w aktach nie ma. Mimo to sąd podkreślił, że szczegółowy opis czynu, znajdujący się w uzasadnieniu wyroku skazującego na trzykrotną karę śmierci, opiera się na wyjaśnieniach samego oskarżonego, które ocenił jako „wiarygodne" *(glaubwurdig)*.

Zawartość akt

Wedle zawartych w aktach ustaleń, poczynionych w toku śledztwa: Józef Mierzyński ur. 27 marca 1906 roku w Starocielcach (w chwili aresztowania – lat 36), Polak, wyznania rzym.-kat., żonaty – żona Joanna z d. Wolicka, zam. w Łodzi (w akcie oskarżenia napisano: *wdowiec – żona została rozstrzelana w masowej egzekucji 20 marca*

1942 r., stanowiącej odwet za czyn męża), zawód – kierowca, ojciec jednego dziecka – syn w wieku 6 lat, wcześniej niekarany. Ukończył siedmioklasową szkołę podstawową w Białymstoku (w uzasadnieniu wyroku napisano z pogardą: *umie czytać i pisać*), pracował początkowo w zakładzie ślusarskim swego ojca, zatrudnionego także na kolei. Powołany do wojska w 1924 roku, wkrótce po odbyciu służby zasadniczej wstąpił do służby zawodowej w broni pancernej, w której był nauczycielem jazdy. W kampanii wrześniowej 1939 roku (st. kapral), wzięty do niewoli niemieckiej i zwolniony po jej zakończeniu. Powrócił do Zgierza, gdzie mieszkał przy Hermann-Görinng-Strasse 54. Bezrobotny do 1941 r., podjął pracę jako kierowca w tkalni firmy Müller w Łodzi (wynagrodzenie tygodniowe – 25 DM), gdzie został aresztowany rano 6 marca 1942 r., podejrzany o przynależność do polskiego ruchu oporu.

Pytany w trakcie przesłuchania, czy posiada broń palną, przyznał się i zadeklarował, że wskaże miejsce jej ukrycia. Zauważyć trzeba, że w trzecim roku okupacji każdy składający takie oświadczenie przed Gestapo miał świadomość, że sprowadza na siebie śmiertelne niebezpieczeństwo. Nasuwa to pytanie, czy Mierzyński już w czasie tego przesłuchania zaplanował dalszy bieg zdarzeń.

Śledztwo

Z zeznania świadka Otmara Czerskiego, kierowcy w Gestapo:

W piątek, 6 marca 1942 r. wiozłem służbowym samochodem dwu funkcjonariuszy o nazwiskach Lutze i Torno oraz polskiego więźnia z Litzmannstadt do Zgierza. W czasie jazdy funkcjonariusz Torno chciał skuć więźnia kajdankami, ten jednak poprosił, by tego nie czynić, gdyż powiedział w czasie przesłuchania prawdę i zamierza pokazać miejsce ukrycia broni. Torno przetłumaczył słowa więźnia na niemiecki i funkcjonariusz Lutze zgodził się, by więźnia nie skuwać, powiedział przy tym, że lepiej będzie dla niego, by dalej mówił prawdę. Więzień zapewnił, że pokaże, gdzie schował broń. Samochód zatrzymałem, zgodnie z poleceniem, na Hermann-Göring-Strasse, 20 metrów przed domem nr 54, aby nie wzbudzać sensacji, a gdy funkcjonariusze z więźniem wysiedli, zawróciłem i zatrzymałem się w odległości 40 m od domu, co umożliwiało jego obserwację. Była dokładnie godzina 17.20. O 17.55 wysiadłem z samochodu, bo wydało mi się, że upłynęło już zbyt dużo czasu i poszedłem wolno w kierunku domu nr 54. Gdy znalazłem się przed wejściem do budynku, wybiegła z niego dziewczyna i pobiegła do znajdującego się po przeciwnej stronie ulicy sklepu rybnego.

Z zeznania świadka Christiny Dusterhoft:

W dniu 6 marca 1942 r. zatrzymał się przed domem nr 54, w którym mieszkam od września 1940 r. (o poprzednich mieszkańcach tego domu nic mi nie wiadomo), samochód, z którego wysiadł kuzyn mojego męża Torno oraz dwaj inni mężczyźni. Wszyscy oni weszli na ostatnie piętro budynku. Około 15 minut później Torno zapukał do drzwi mojego mieszkania, powiedział, że wykonuje w budynku czyn-

ności urzędowe i poprosił o lampę albo świecę. Pożyczyłam świecę od sąsiadki z tego samego piętra i dałam ją Torno. Po chwili przyszedł on ponownie i poprosił o pogrzebacz, który mu również dałam. Po około 15 minutach usłyszałam strzały.

Z zeznań świadka Emmy Gerlach:

W tym domu mieszkam od września 1940 r. W dniu 6.03.1942 r. przebywałam w swoim mieszkaniu. Około godziny 17.30 usłyszałam najpierw jeden, a zaraz po nim dwa następne strzały. Równocześnie usłyszałam łoskot, jak gdyby ktoś staczał się ze schodów. Uchyliłam drzwi mojego mieszkania i zobaczyłam nieznanego mi mężczyznę, który zbiegał po schodach. Mężczyzna ten miał na lewym ramieniu płaszcz, a w prawej ręce trzymał duży pistolet o długości około 30 cm. Gdy znalazł się na dole schodów skierował na mnie pistolet, więc cofnęłam się. Mężczyzna przebiegł przez sień i przez tylne drzwi wybiegł na podwórko, tam wskoczył na puszki na śmieci i dalej na komórki, gdzie zatrzymał się na chwilę, rozejrzał wokół i założył płaszcz. Następnie przeskoczył przez mur, do którego przylegały komórki i uciekł przez sąsiedni ogród.

Z zeznań świadka Hedwig Nitschke:

W domu pod nr 54, na pierwszym piętrze, mieszkam od września 1940 r. Nie jest mi wiadomo, czy polski kapral Józef Mierzyński mieszkał poprzednio w tym domu. W dniu 6 marca 1942 r. około 17.15 posłałam swoją polską służącą na strych, skąd dochodziły stukania, gdyż chciałam powiesić tam bieliznę. Wróciła po chwili i powiedziała, że znajdują się tam dwaj mężczyźni, którzy kazali jej zawrócić. Poszłam do mojej sąsiadki z piętra, Emmy Pufahl i powiedziałam, że na strychu są jacyś mężczyźni. Po dwóch minutach usłyszałyśmy dwa strzały. Przeszłam przez korytarz do schodów i zobaczyłam, że u ich szczytu leży mężczyzna, głową w dół. Wróciłam zaraz do mojej kuchni i posłałam biegiem służącą do sklepu rybnego Maxheimera, aby ten powiadomił policję.

Z raportu porucznika policji Stemmlera:

W dniu 6.03.1942, około godziny 17.50, posterunek policji został powiadomiony telefonicznie przez sprzedawcę ryb Maksheimera, że w domu przy Herm.-Göringstr. 54 został zastrzelony mężczyzna. Udałem się tam z policjantami Sperlingiem i Rase. Na miejscu stwierdziliśmy, że na ostatnim stopniu schodów na strych leży w kałuży krwi mężczyzna w ubraniu cywilnym. Zabity miał skrzyżowane nogi, na lewej ręce rękawiczkę. Obok leżał granat, który później okazał się być przerobiony na zapalniczkę.

Przy drzwiach strychu leżał drugi mężczyzna. W prawej ręce miał kawałek papieru, sznurek i nabój kal. 9 mm. Obok jego stóp leżały dwa pistolety typu Parabellum w kaburach i jeden pistolet wojskowy, również w kaburze. Miejsce zdarzenia zabezpieczaliśmy do przyjazdu Gestapo.

Z raportu Gestapo:

W budynku mieszkają trzy rodziny na parterze oraz trzy na piętrze. Schody na strych kończą się podestem, naprzeciwko niego, po prawej stronie w suficie, znajduje się otwór o wymiarach 50 x 67 cm. Wysokość od podłogi do sufitu w tym miejscu wynosi 2,05 m. W otworze tym, od strony ulicy, widoczna była przestrzeń na szerokość dłoni, między sufitem i belką, wypełniona wcześniej cegłami, które z niej usunięto. Ponieważ można było przypuszczać, że w tym miejscu ukryta była broń, przeszukano ponownie ten fragment belkowania dachu i znaleziono 21 szt. amunicji do pistoletu kal. 9 mm, w blaszanej puszce oraz czarną papierową osłonę, z której kształtu można było wnioskować, że był w niej przechowywany duży pistolet.

Z notatki urzędowej:

Następnego dnia po zastrzeleniu naszych funkcjonariuszy porządkowy Eduard Lange zam. przy Herman-Göring-Strasse 56 znalazł w ogrodzie posesji, za stertą podkładów kolejowych, pistolet, z którego strzelał Polak Mierzyński i przekazał znalezioną broń policji. W lufie pistoletu znajdował się nabój, w magazynku trzy naboje.

Z raportu Schutzpolizei w Bełchatowie do nadprokuratora w Łodzi:

Dotyczy wykonania polecenia telefonicznego tajnej policji państwowej w Łodzi z 7.03.1942.

W czasie wykonywania polecenia aresztowania wszystkich zamieszkałych w miejscowości byłych oficerów i podoficerów polskiej armii, których aresztowano w liczbie 25, zastrzelono przy próbie ucieczki z transportu do tutejszego więzienia policyjnego: Tyschkę Jana, Kowalczyka Tadeusza i Kulika Zygmunta (umieszczenie tego raportu w aktach sprawy wskazuje, że aresztowania przeprowadzono w ramach przygotowań do masowej egzekucji dokonanej 20 marca 1942 r. jako odwet za zastrzelenie dwóch funkcjonariuszy Gestapo).

Z raportu z dnia 10.03.1942 do Ministra Sprawiedliwości w Berlinie:

Josef Mierzyński zastrzelił funkcjonariuszy Lutze i Torno przy opuszczaniu strychu, z broni, w której posiadanie wszedł w czasie przeszukiwania miejsca wskazanego przez siebie, gdzie miał ukryć broń. Faktycznie znaleziono tam wiele pistoletów, materiał wybuchowy, w tym dynamit. Nie ma świadków czynu. Sprawca uciekł. Poszukiwania w toku.

Z opisu poszukiwanego w „Deutschen Kriminalpolizeiblatt":

Josef Mierzyński, wzrost około 170 cm, silnie zbudowany, łysina, ubrany w czapkę narciarską, jasny, krótki płaszcz, dwie marynarki – jedna bez rękawów, wysokie buty. Na załączonej fotografii z wąsami, obecnie bez wąsów.

Z raportu z dnia 20.03.1942 do prokuratora generalnego w Poznaniu:

Tajne.

W odwecie za zastrzelenie przez polskiego przestępcę Josefa Mierzyńskiego dwu funkcjonariuszy państwowych, rozstrzelano publicznie w dniu dzisiejszym o 10.30 na rozkaz Reichsfuhrera SS w Zgierzu 100 Polaków.

Akt oskarżenia

Nakaz aresztowania Józefa Mierzyńskiego wystawiony 7 maja 1942 r. zawiera dwa zarzuty:

1. zamordowanie *dla przyjemności zabijania (Mordlust), z niskich pobudek, podstępnie, okrutnie i za pomocą niebezpiecznego narzędzia dwu urzędników* i dopuszczenie się, tym samym czynem, przemocy wobec niemieckich policjantów;
2. nielegalne posiadanie broni palnej.

Aresztowany 23 maja 1942 r. i przesłuchany następnego dnia przez żandarmerię w Koluszkach Józef Mierzyński zeznał:

W dniu 6 marca 1942 r. zostałem aresztowany i zawieziony przez niemieckich funkcjonariuszy do Zgierza, gdzie byłem umówiony na ulicy między godz. 16 a 17 z Janem Wieczorkiem. Z Wieczorkiem, który zajmował się szmuglem, miałem się spotkać w celu kupienia od niego benzyny. Od niego dowiedziałem się wcześniej, że w domu, w którym przed wojną mieszkał sierżant sztabowy Alois Pinczcher, ukryte są pistolety. Niemieccy funkcjonariusze, którzy przywieźli mnie do Zgierza, aresztowali Wieczorka czekającego na mnie na ulicy. Wieczorek został zmuszony do pokazania, gdzie jest ukryta broń. Zaprowadził nas na strych domu, w którym mieszkał Pinczcher. Do belek przy kominie przybite były deski, między którymi leżały ukryte tam 4 pistolety. Wieczorek wszedł na krzesło, wyjął ze skrytki 3 pistolety w kaburach i podał je funkcjonariuszom. Gdy ci sprawdzali, czy broń jest naładowana, padły, jak mi się wydaje, trzy strzały. Strzelał Wieczorek z czwartego pistoletu. Obaj funkcjonariusze trafieni upadli na podłogę. Wieczorek krzyknął do mnie, że mam uciekać. Uciekaliśmy razem, Wieczorek początkowo trzymał pistolet w dłoni, potem wyrzucił go w śnieg. Ukrywaliśmy się razem do 15 marca, kiedy to rozdzieliliśmy się. Nie wiadomo mi, gdzie obecnie Wieczorek przebywa.

Streszczone zeznanie J. Mierzyńskiego jest jedyną, zaprotokołowaną i podpisaną przez niego relacją o zdarzeniu, jaka znajduje się w aktach. Jest to zeznanie przemyślane, choć zauważyć trzeba, że najwyraźniej zapomniał on o tym, iż kierowca Gestapo widział go, jak wchodził z Lutze i Torno do domu w Zgierzu, nie mógł natomiast widzieć owego czwartego mężczyzny, którym miał być Wieczorek.

Raport sporządzony cztery dni później przez funkcjonariusza Gestapo w Łodzi stwierdza, że *Mierzyński przyznał na koniec przesłuchania, że zeznanie*

przed żandarmerią w Koluszkach nie zawiera prawdy, a złożył je w nadziei, że „ponownie uda mu się uratować głowę".

Z raportu z dnia 27 maja 1942 r. nadprokuratora przy sądzie specjalnym w Litzmannstadt do ministra sprawiedliwości Rzeszy w Berlinie:

Tajne!

J. Mierzyński, aresztowany przez żandarmerię w Koluszkach, obecnie znajduje się w tutejszym areszcie śledczym. W trakcie przesłuchania przez gestapo przyznał się do zastrzelenia obu urzędników gestapo Lutze i Torno 6 marca 1942 r. w Zgierzu. Gestapo w Litzmannstadt obiecało mi przesłanie ustaleń śledztwa jutro przed południem. Akt oskarżenia wniosę natychmiast do sądu specjalnego, który gotów jest niezwłocznie przeprowadzić postępowanie. Zgodnie z telefonicznym wskazaniem prokuratora generalnego w Poznaniu przekażę oskarżonego, po skazaniu, tutejszej policji do wykonania wyroku. Będę dalej raportował w sprawie. Podpisano: „Steinberg".

Z aktu oskarżenia, który nosi datę 28 maja 1942 r.:

Oskarżony, po zwolnieniu z niewoli wojennej, zabrał z wagonu kolejowego na Dworcu Gdańskim w Warszawie trzy polskie pistolety wojskowe marki „Vis" i ukrył je, razem z kupionym przed wybuchem wojny pistoletem Parabellum, na strychu domu przy Hermann-Göring-Strasse 54, i przechowywał je tam, pomimo że był mu wiadomy obowiązek Polaków zdania posiadanej broni.

Rozprawa, której nie było

Rozprawa przed sądem specjalnym odbyła się według daty wpisanej w protokole 29 maja 1942 r. Data ta wpisana ręcznie czarnym atramentem, powiększona na potrzeby referowanych badań, nosi wyraźne ślady przerobienia i pierwotnie wskazywała dzień wcześniejszy – 28 maja 1942 r. Trwała według protokołu od godz. 8.00 do 10.07. Składowi sędziowskiemu przewodniczył z podwójnym doktoratem dr, *dr Neubauer*, pozostali członkowie składu mieli doktoraty pojedyncze – dr Schutte i dr Wex. Z wywołaniem sprawy doprowadzony został oskarżony. Pięciu świadków oświadczyło kolejno, że podtrzymuje swoje zeznania złożone w śledztwie. Nie zaprotokołowano żadnej wypowiedzi oskarżonego. Prokurator wniósł o wymierzenie trzykrotnej kary śmierci.

Wyrok ogłoszony został według protokołu o godz. 10.01. Oskarżony skazany został trzykrotnie na karę śmierci: za zamordowanie każdego z niemieckich urzędników policyjnych oraz za nielegalne posiadanie broni. Od skazanego zasądzono koszty postępowania w sprawie.

Z uzasadnienia wyroku skazującego:

Gdy funkcjonariusze z oskarżonym przybyli do domu przy Hermann-Göring-Strasse 54, wyjaśnił on, że pistolety są ukryte w pobliżu otworu w suficie stry-

chu. Funkcjonariusz Torno przyniósł oskarżonemu świecę i pogrzebacz. Oskarżony przysunął pod otwór w suficie stojącą na strychu skrzynię, na którą wszedł i przy pomocy pogrzebacza wyjął stamtąd kilka cegieł oraz pistolet w skórzanej kaburze, który przekazał funkcjonariuszowi Torno. Po krótkim czasie wyjął drugi pistolet w kaburze i zszedł ze skrzyni, aby przekazać go temu funkcjonariuszowi. Kiedy oskarżony szukał pogrzebaczem trzeciego pistoletu, szturchnął broń, która była owinięta tylko w stare szmaty. Przy wyciąganiu broni szmaty te rozwinęły się i oskarżony jako doświadczony żołnierz spostrzegł, że broń ta – polski pistolet „Vis" kal. 9 mm – jest nabita. Spostrzeżenie to podnieciło go, zszedł ze skrzyni i poprosił funkcjonariusza Torno o papierosa. Ponieważ przebieg czynności śledczych był korzystny i potwierdzał zeznania oskarżonego, otrzymał on od jednego z funkcjonariuszy papierosa. Następnie polecono mu, aby dalej szukał broni. Wszedł ponownie na skrzynię, wyjął i przekazał funkcjonariuszowi Torno czwarty pistolet. Pistolet trzeci leżał ciągle w ukryciu, w zasięgu ręki oskarżonego. W tym momencie podał on funkcjonariuszowi Torno mały granat, kal. 3.6 cm, przerobiony na stołową zapalniczkę, co wzbudziło zainteresowanie obu funkcjonariuszy. Oskarżony wykorzystał to, chwycił błyskawicznie leżący w ukryciu pistolet i strzelił najpierw do funkcjonariusza Torno, a następnie, z odległości 3 – 4 m, do funkcjonariusza Lutze. Gdy chwycił swój płaszcz, aby uciec, padł trzeci strzał. Po ucieczce z miejsca zdarzenia oskarżony pojechał tramwajem do Łodzi, gdzie spędził noc u świadka K. przy Trommelstrasse 3, która to świadek, ociągając się, po usłyszeniu relacji o wypadkach, zaprowadziła go do piwnicy. Następnego dnia oskarżony uciekł z przemytnikami do Generalnej Guberni, gdzie został aresztowany 23 maja 1942 r. Taki stan faktyczny ustalono – wywodzi dalej uzasadnienie wyroku – w oparciu o wiarygodne zeznanie samego oskarżonego i relacje przesłuchanych świadków.

Postępowanie o ułaskawienie wszczęte zostało rzekomo tego samego dnia, w którym zapadł wyrok skazujący. Sędziowie, którzy wyrok wydali, nie popierali aktu łaski, pisząc: *czyn mówi sam za siebie i jest tak haniebny, że każde dalsze słowo jest zbędne.* Przewodniczący składu dodaje od siebie: *skazany Josef Mierzyński sam wykluczył się swoim czynem z ludzkiej społeczności, dlatego jego uśmiercenie jest naturalnym skutkiem dokonanego czynu.* Der Reichsstatthalter (Namiestnik Rzeszy) w kraju Warty Greiser stwierdził: *postanowiłem nie korzystać z prawa łaski, pozostawiając wolną drogę sprawiedliwości. Kara śmierci zostanie wykonana przez powieszenie.*

Z dokumentacji wykonania kary:

W dniu 29 maja, o godz. 18.05 wszedłem do celi skazanego Mierzyńskiego razem z innymi urzędnikami i tłumaczem. Skazanemu przekazano decyzję, jaką podjął Reichssatthalter in Warthegau i ujawniono, że wyrok zostanie wykonany 30 maja 1942 r., o godz. 9.00. Na pytanie o życzenie skazany powiedział: „proszę o wysłanie listu do mojej rodziny". Prośba została uwzględniona. Skazany zostanie przekazany tutejszej policji państwowej w celu wykonania wyroku śmierci. Podpisano: „Steinberg".

Dokument ostatni:

Tajna policja państwowa do pana nadprokuratora dra Steinberga. Wyrok śmierci na polskiego mordercę Josefa Mierzyńskiego z dnia 29.05. został wykonany 30 maja 1942, o godz. 9.00 przez powieszenie. Podpisano: „Tamm".

Przyjmując za prawdopodobny taki przebieg zdarzenia, jak zostało to opisane w uzasadnieniu wyroku, otwartym pozostawić trzeba pytanie, czy Mierzyński go zaplanował zanim wyjawił funkcjonariuszom Gestapo, że ma ukrytą broń. Listę ofiar zbrodniczego odwetu należy uzupełnić trzema nazwiskami zastrzelonych w chwili aresztowania. Według relacji, uzyskanych niedawno od świadka ze słyszenia, Mierzyński po dokonaniu czynu miał ukrywać się w okolicach Moszczenicy k. Piotrkowa Tryb. Po tym, jak dowiedział się o masowej egzekucji w Zgierzu, był całkowicie załamany i mówił, że chyba sam odda się Niemcom. Badanie akt daje asumpt do przypuszczenia, że został on zakatowany, gdy znalazł się w rękach funkcjonariuszy łódzkiego Gestapo w trakcie śledztwa, a wyrok napisany został już po jego śmierci. Podobny przypadek wydania przez Sondergericht w Poznaniu, w lutym 1942 r., wyroku śmierci i ogłoszenia o jego wykonaniu, po tym, jak dzień wcześniej niemieccy funkcjonariusze pobili śmiertelnie Polkę Marię Góralczyk, za to, że uderzyła Niemkę Kleise – urzędniczkę Arbeitsamtu, wskazany jest w piśmiennictwie (K. M. Pospieszalski, *Hitlerowskie „prawo" okupacyjne w Polsce*, Poznań 1952, s. 359).

Analiza akt wiedzie do wniosku, że w chwili rzekomego wyrokowania w sprawie Józef Mierzyński już nie żył. Nie budzi wątpliwości jego podpis na protokole przesłuchania przez żandarmerię w Koluszkach z dnia 24 maja 1942 r., w którym zaprzeczał, że sam zastrzelił funkcjonariuszy Gestapo. Przekazany do Gestapo w Łodzi, w śledztwie nie podpisał żadnego innego dokumentu. Jego przyznanie się do winy zrelacjonowane zostało przez funkcjonariuszy Gestapo (raport z dnia 27 maja 1942 r.), którzy jednak nie byli w stanie zmusić przesłuchiwanego do podpisania jego wyznania. Gdyby taki protokół z podpisem podejrzanego istniał, z pewnością zostałby włączony do akt sprawy. Prawdopodobną przyczyną braku takiego protokołu przesłuchania była śmierć Józefa Mierzyńskiego w wyniku zakatowania go w toku śledztwa, przed rozpoczęciem rzekomej rozprawy przed sądem specjalnym. Badane akta sprawy zostały zatem – jak można przypuszczać – w części dotyczącej przebiegu rozprawy, wyrokowania, postępowania o ułaskawienie, a także wykonania wyroku sporządzone już po jego śmierci.

Witold Kulesza
– prof. dr hab. pracownik naukowy UŁ,
były Szef Pionu Śledczego IPN

„Szpiedzy" na Piotrkowskiej

Sprawa Eugeniusza Zejdy i Gustawa Meyera

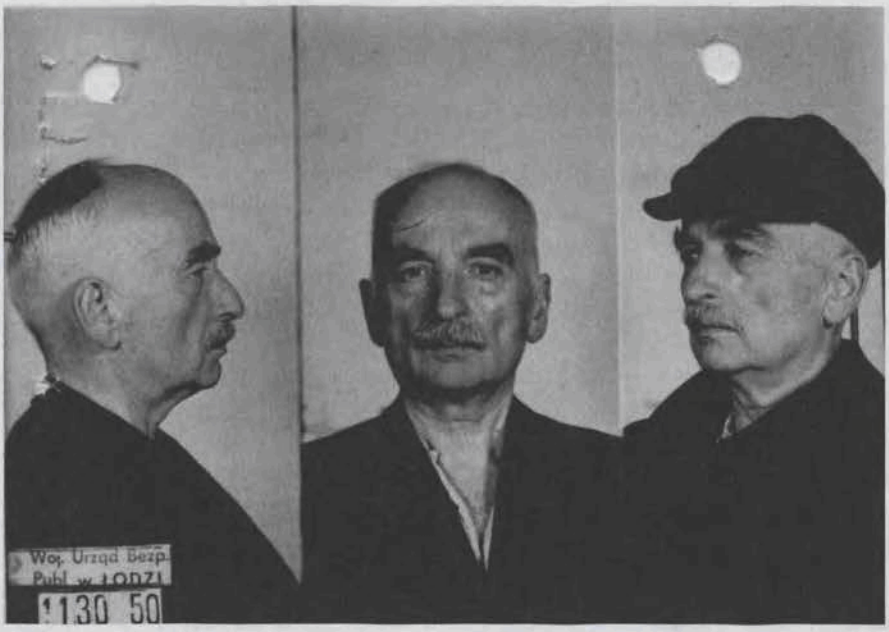
Goście dawnej kawiarni Piątkowskiego mogli zlekceważyć fakt, że na przełomie 1949 i 1950 r. przestało w niej bywać kilku eleganckich panów, przychodzących tam od pięciu lat na kawę i ciastko. W czasach, gdy rozproszeniu ulegała ludność miast i regionów o długiej historii, ubolewanie nad rozpłynięciem się w przestrzeni bywalców jednego kawiarnianego stolika było zajęciem dla pięknoducha. Zresztą głębszy sens wydarzeń odsłania się zwykle świadkom dopiero po pewnym czasie, jeżeli w ogóle.

Po wojnie nie było już prawie w Łodzi śladu po dawnym *high society*. Fabrykanci żydowscy, jeśli w porę nie uciekli za granicę, zginęli w gettach i obozach zagłady, a niemieccy w większości opuścili Polskę na przełomie lat 1944 i 1945. Pozostało tych kilku, którzy zachowali się w czasie okupacji nienagannie, a niekiedy zaszczytnie. Zmieścili się przy jednym stoliku w kawiarni Piątkowskiego, działającej tymczasowo w narożnym domu u zbiegu ul. Piotrkowskiej i Nawrot. Większość z nich została szybko pozbawiona majątku – ustawa o nacjonalizacji przemysłu, która weszła w życie w lutym 1946 roku, sankcjonowała *ex post* to, co wydarzyło się wiosną i latem roku poprzedniego. Fabrykantów usuwano wtedy z ich zakładów i dawnych mieszkań, nierzadko rabując przy tym meble i obrazy. W niektórych wypadkach kończono już tylko to, co zaczęli Niemcy. Każda rewolucja i każdy najazd, nawet najbardziej gwałtowne, mają jednak swoje krótkie fazy przejściowe, kiedy członkowie dawnych elit kultywują przyzwyczajenia towarzyskie, dopóki strach nie zatrzyma ich w domu i nie zasznuruje ust.

Ci ostatni

Nie wszyscy bywalcy tego stolika byli przemysłowcami – przysiadali się tam również znani im sprzed wojny przedstawiciele wolnych zawodów. Oto kilka najbardziej charakterystycznych postaci z tego środowiska. Ich nazwiska znamy dzięki skrupulatności funkcjonariuszy Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, którzy rychło opletli stolik nicią uporczywej inwigilacji.

Gustaw Geyer. Były współwłaściciel i prezes zarządu zakładów „Ludwik Geyer S.A." Miłośnik Goethego i czytelnik prasy brytyjskiej. *Może być najwytworniejsze towarzystwo, a Geyera zawsze można odróżnić i poznać po sposobie zachowa-*



nia i manierach – wspominał jego znajomy. Podobnie, jak inni członkowie jego rodziny działał przed wojną w wielu organizacjach społecznych, w tym zwłaszcza w YMCA, po śmierci Alfreda Grohmana.

Wywłaszczony przez okupanta, podpisał volkslistę pod presją Gestapo, po zamordowaniu w 1939 r. brata Roberta. W roku 1945, tuż po odejściu Niemców, rozpoczął pracę nad uruchomieniem produkcji swojego zakładu i został nieformalnym dyrektorem naczelnym. Problemy zaczęły się 17 maja, gdy władze przysłały nowego dyrektora w osobie Bronisława Radzikowskiego, robotnika po szkole podstawowej, wcześniej przewodniczącego Rady Zakładowej w zakładach Scheibler-Grohman. Ten, bez namysłu, wydał polecenie, by Geyera nie wpuszczać do fabryki. Rządy Radzikowskiego nie spodobały się jednak załodze, a czarę goryczy przelało mianowanie przez władze, bez konsultacji nawet z dyrekcją zakładu, nowego dyrektora handlowego o nazwisku Czarnecki. Na początku września 1945 r. zaczęły się niepokoje, zakończone strajkiem, który trwał, jak się wydaje, od 6 do 8 września (w innych dokumentach nawet od 1 września). Robotnicy zażądali usunięcia Czarneckiego i powrotu Gustawa Geyera.

Tu wyłania się ciekawy problem socjologiczny. Robotnicy woleli dawnego właściciela, choć prawdopodobnie pod jego okiem musieliby bardziej wydajnie pracować. Gustaw Geyer wyraził opinię, że przed wojną na jednym z oddziałów w jego fabryce pracowało 50, a po wojnie 200 osób. Mimo to produkcja była niższa o połowę od tej przedwojennej.

Gustaw Geyer, 1950 r. | **str. 2**

Fabrykant oczywiście nie wrócił do zakładu. 7 września aresztowali go funkcjonariusze UB, wraz z dwiema dorosłymi córkami, Heleną i Gabrielą, które rzekomo podburzały załogę. Robotnicy zażądali ich uwolnienia, ale władzom udało się złamać strajk. Śledztwo żadnego podburzania nie wykazało i 10 października całą rodzinę wypuszczono na wolność. W międzyczasie ich mieszkanie zostało przeszukane, większość obrazów przekazano do Muzeum Sztuki, a meble rozkradziono. Po wyjściu z aresztu przemysłowiec zamieszkał wraz z rodziną u dra Adolfa Tochtermana, swojego szwagra.

22 sierpnia 1946 r. odbyła się rozprawa rehabilitacyjna Geyera. Sąd Grodzki w Łodzi wziął pod uwagę fakt, że fabrykant wpisał się na niemiecką listę narodową pod przymusem. Liczni świadkowie zeznawali, jak bardzo związany był z polskością i pomagał rodakom w czasie okupacji. Po odczytaniu wyroku publiczność, złożona w większości z pracowników zakładów Geyera, głośno wiwatowała.

Wiosną 1947 r. przemysłowiec otworzył dom agenturowy, reprezentujący zagranicznych dostawców bawełny. Koncesję na ten handel cofnięto mu w roku 1949. Żył dalej z wyprzedaży resztek kolekcji obrazów – do roku 1950 pozbył się już płócien Stanisława Wyspiańskiego, Wojciecha Weissa, Jacka Malczewskiego, Juliana Fałata, Maksymiliana Gierymskiego i dwóch obrazów Juliusza Kossaka.

Władysław Lipiński. Przedwojenny dyrektor zakładów Scheibler-Grohman, a niezależnie od tego właściciel majątku ziemskiego na Kujawach. Wybitnie utalentowany manager, który uratował zakłady przed plajtą w latach 30. XX wieku, gdy zakład chwiał się po wielkim kryzysie. Po wojnie wrócił na krótko do zakładów, ale szybko został usunięty. Jak wspominał Jerzy Grohman, funkcjonariusze UB przeszukali jego mieszkanie i zarekwirowali znaleziony tam majątek w złocie.

Ernest Kaiserbrecht. Były współwłaściciel wykończalni, z rodziny, która w początkach okupacji odegrała decydującą rolę w Komitecie Pomocy dla Zatrzymanych w Obozie na Radogoszczu, m.in. w ich fabryce przy ul. Zgierskiej 69 przygotowywano posiłki dla aresztowanych. Większość osób zaangażowanych w tę działalność pochodziła ze spolonizowanych rodzin niemieckich, co dodatkowo irytowało władze okupacyjne. W połowie roku 1940 komitet został rozpędzony. Ernest Kaiserbrecht większą część okupacji spędził w Generalnej Guberni, a po wojnie założył w Łodzi hurtownię włókienniczą, która została zlikwidowana przez władze w 1949 roku.

Alfred Biedermann. Kolejny fabrykant. Jego losy nie są dokładnie znane. Prawdopodobnie zaliczył pobyt w obozie na Syberii. W drugiej połowie lat 40. pracował w prywatnej spółce „Warrant", a po jej likwidacji, w roku 1949, w Głównym Instytucie Pracy.

Karol Bajer (niekiedy pisany jako Beyer). Przedwojenny działacz gospodarczy i charytatywny (w ramach „Rotary Club"). Współorganizator i pierwszy dyrektor Izby Przemysłowo-Handlowej, zaproponowany na to stanowisko przez mini-

stra przemysłu i handlu Eugeniusza Kwiatkowskiego. We wrześniu 1939 r. członek Komitetu Obywatelskiego – z tego powodu na krótko aresztowany przez Niemców – i działacz Komitetu Pomocy dla Zatrzymanych w Obozie na Radogoszczu. Po rozwiązaniu komitetu przez Niemców wyjechał do Warszawy – tam zwykle przenosili się ci łodzianie pochodzenia niemieckiego, którzy nie chcieli podpisać volkslisty. Pod koniec okupacji aresztowany powtórnie przez Niemców.

Oskar Gross. Inżynier chemik, działacz charytatywny. Założyciel i pierwszy prezes „Rotary Club Łódź". Pracował przed wojną w wykończalni zakładów Scheibler-Grohman, a potem jako przedstawiciel handlowy firm zachodnich produkujących barwniki. W czasie okupacji prowadził w Warszawie razem z Karolem Bajerem małą hurtownię włókienniczą; po wojnie założył drobne przedsiębiorstwo dystrybucji barwników, zlikwidowane przez władze w roku 1949.

Ernest Gilbert. Z tych Anglików, którzy woleli żyć za granicą niż w swojej dżdżystej ojczyźnie. Przed rewolucją październikową mieszkał w Rosji, potem przyjechał do Łodzi. Zajmował się ubezpieczeniami oraz sprzedażą maszyn brytyjskiej firmy Howard&Bullough, produkującej maszyny włókiennicze – dzięki temu poznał miejscowe sfery fabrykanckie. U progu II wojny światowej wyjechał z Polski; wrócił z żoną w roku 1946, by objąć w Łodzi funkcję wicekonsula Wielkiej Brytanii, z misją nawiązywania zerwanych przez wojnę kontaktów handlowych między Polską a Wielką Brytanią. Sprawa była o tyle pilna, że znaczna część maszyn pracujących w łódzkim przemyśle była pochodzenia brytyjskiego i istniała konieczność sprowadzania części zamiennych. Konsul świadczył dawnym znajomym sprzed wojny drobne przysługi, na przykład przesyłał drogą dyplomatyczną listy do rodzin, zaopatrywał ich też w prasę brytyjską – wielu łódzkich przemysłowców dobrze znało język angielski, bo niegdyś istniał zwyczaj odbywania praktyk w fabrykach brytyjskich przez młodych ludzi z tego środowiska.

Ludwik Tołłoczko. Inżynier elektryk, jeden z projektantów sieci tramwajów elektrycznych w Petersburgu. W latach 1919-20 minister poczt i telegrafów w polskim rządzie, potem m.in. dyrektor łódzkiej Elektrowni. Były więzień Pawiaka i Oświęcimia.

Dr Henryk Rueger. Lekarz, przed wojną ordynator szpitala ewangelickiego przy ul. Północnej. Członek-założyciel „Rotary Club". W czasie okupacji wysiedlony do Krakowa. Siostrzeniec dra Adolfa Tochtermana.

Feliks Godecki. Przed wojną i po wojnie pośrednik na dużą skalę w handlu bawełną. W styczniu 1950 r. cofnięto mu koncesję. Pochodził z asymilowanej rodziny żydowskiej, w czasie okupacji stracił jedynego syna; opiekował się synową i wnuczkami.

Mieczysław Jarosz. Adwokat, znany obrońca w procesach politycznych. Przed wojną działał w Warszawie, bronił m.in. Józefa Putka, działacza PSL „Wyzwolenie", oskarżonego w procesie brzeskim wraz z innymi przywódcami opozy-

cji. Był też obrońcą socjalistki Haliny Krahelskiej. Po wojnie był adwokatem w Łodzi, m.in. w roku 1946 reprezentował Gustawa Geyera w jego sprawie rehabilitacyjnej.

Eugeniusz Zejda. Wybitny adwokat specjalizujący się w sprawach gospodarczych. Przed wojną pracował m.in. dla samorządu gospodarczego przemysłu włókienniczego oraz dla wielu przedsiębiorstw prywatnych – stąd jego znajomości w kręgach fabrykanckich. Zmobilizowany w roku 1939, walczył najpierw w kampanii wrześniowej, potem we francuskiej. Ewakuowany do Wielkiej Brytanii, tam też służył w wojsku, a w 1944 r. przeszedł do Ministerstwa Skarbu Rządu RP. W grudniu 1945 roku zgłosił się do Konsulatu Generalnego RP w Londynie z prośbą o repatriację i w styczniu opuścił Wielka Brytanię. Po powrocie do Łodzi rozpoczął pracę we własnej kancelarii (prowadzonej wspólnie ze swym dawnym aplikantem Zygmuntem Wołowskim) oraz w Centralnym Zarządzie Przemysłu Włókienniczego i innych instytucjach związanych z przemysłem.

„Inżynier i „Bob" donoszą uprzejmie

Eugeniusz Zejda był najmniej typowym gościem u Piątkowskiego. Zapracowany na wielu etatach – czwórka dzieci na utrzymaniu – nie miał czasu, by udzielać się towarzysko. Niemniej to właśnie on znalazł się w osi wydarzeń, które ugodziły środowisko „byłych posiadaczy". Wiosną 1947 roku dowiedział się, że rząd brytyjski wypłaca odprawę zdemobilizowanym żołnierzom Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, i udał się w tej sprawie do konsulatu. Gilbert obiecał mu pomoc, ale jednocześnie poprosił o reprezentowanie go w sporze z właścicielką kamienicy, i ewentualnie również w innych sprawach konsulatu. Zejda przyjął to zlecenie. W końcu października 1947 r. konsul zwrócił się do adwokata z prośbą o zgromadzenie danych statystycznych o parku maszynowym i zdolności produkcyjnej przemysłu włókienniczego, co miało ułatwić kontakty firmom brytyjskim dostarczającym maszyny i bawełnę. Eugeniusz Zejda przekazał konsulowi te dane, i na tym jego praca dla niego zakończyła się.

Funkcjonariusze UB twierdzili potem, że konsul wykorzystał dane uzyskane od adwokata w miesięcznych raportach dyplomatycznych dla Ambasady Brytyjskiej w Warszawie. Jest możliwe, że mieli jakąś orientację w korespondencji prowadzonej przez Gilberta – pewien dokument daje podstawę do przypuszczenia, że UB lub Informacja Wojskowa miały swoją „wtyczkę" w konsulacie.

W roku 1948, po niespodziewanym dla Stalina uniezależnieniu się Jugosławii od ZSRR, w pozostałych krajach satelickich jeszcze bardziej wzmocniono kontrolę sowiecką i wzmogła się

str. 5 | Eugeniusz Zejda, 1946 r.

szpiegomania, która osiągnęła swoje apogeum w czasie wojny koreańskiej. Ernest Gilbert był pod stałą obserwacją, w konsulacie zainstalowano urządzenie podsłuchowe. Dyplomata wiedział, że znajomość z nim może być dla łodzian niebezpieczna, i zachowywał się taktownie: *(...) konsul już więcej do stoliczka u Piątkowskiego nie przychodzi, gdyż obawia się, że osoby, z którymi by siedział mogłyby mieć z tego powodu trudności. P. Geyer osobiście, lecz bardzo rzadko odwiedza konsula i jego żonę, składa życzenia noworoczne, itp. Żal mu konsulowej, która strasznie czuje się osamotniona, gdyż żadnego towarzystwa nie mają* – pisał konfident UB „Bob" w meldunku z 13 grudnia 1949 r. Funkcjonariusze „bezpieki" sami próbowali zniechęcać łodzian do kontaktów z konsulatem brytyjskim – oficer UB zmusił dra Ruegera i Feliksa Godeckiego, by powiedzieli konsulowi prosto w oczy, że nie życzą sobie dalszych kontaktów.

Z braku możliwości spotykania się z mieszkańcami miasta, konsulat faktycznie przestał działać, a jego pracownicy czytali powieści. *...konsul od jesieni unika wszelkich znajomych. Pytałem [Gustawa Geyera], czy on osobiście go jednak widzi, gdyż wyobrażam sobie jak konsul się nudzi, i Geyer powiedział, ale to poufnie, że od czasu do czasu widzi się z nim. Pytałem, czy się nie boi. Powiedział, że nie, a poza tym nie chce być świnią. G. mówił, że nigdy nie zauważył, aby konsul o coś chciał go wypytać. Odwiedza go całkiem oficjalnie i jeżeli UB chce wystąpić przeciwko niemu, to zawsze znajdzie jakiś powód* – donosił „Bob" pół roku później.

Ucha nadstawiał też – zupełnie dosłownie – konfident o pseudonimie „Inżynier": *Stosownie do zadania, jakie otrzymałem, podaję, że w ubiegłym tygo-*

Eugeniusz Zejda, 1950 r. | **str. 6**

dniu byłem w restauracji Piątkowskiego. Spotkałem tam Grossa, Godeckiego i Geyera, którzy siedzieli przy jednym stoliku. Szczegółów rozmowy, jaką ze sobą prowadzili, nie słyszałem dobrze, gdyż byłem przy innym stoliku. (...) rozmowa toczyła się na temat jakiegoś Fuksa, który miał być kiedyś aresztowany i w tych dniach był sądzony.

Goście kawiarni, przemianowanej w pewnym momencie, zapewne po nacjonalizacji, na „Casino", stawali się coraz ostrożniejsi. *Temat[u] wojny koreańskiej najwyraźniej unikają. Wszelkie próby poruszenia tego tematu okazały się daremne, gdyż wyraźnie zaczynają mówić o czymś innym (...). Godecki obejrzał się na wszystkie strony i (...) przycisnął palec do ust, dając mi znak, żebym zaprzestał, przy stoliku na ogół unikają rozmów na tematy polityczne* – opowiadał „Bob".

22 przesłuchania

Aresztowania wisiały w powietrzu. Już w marcu 1949 roku w mieszkaniu adwokata Zejdy przeprowadzono rewizję. Po raz drugi uczyniono to 9 listopada 1950 r.; poprzedziło to zatrzymanie, dokonane trzy dni później. *Z relacji dziadka wiem, że został od razu poddany torturom. Stracił wszystkie zęby. Nie wiedział nawet, w jakiej sprawie jest przesłuchiwany i do czego ma się przyznać* – mówi Eugeniusz Zejda junior.

Funkcjonariusz UB wymusił potrzebne mu zeznanie. Następnego dnia po zatrzymaniu adwokat przyznał się do przekazywania Gilbertowi na przełomie lat 1947/48 informacji dotyczących produkcji łódzkich przedsiębiorstw włókienniczych. Powiedział też, że na prośbę konsula wydostał od Witolda Machczyńskiego, kierownika wydziału planów Centralnego Zarządu Przemysłu Włókienniczego, plany przemysłu włókienniczego za trzeci kwartał 1947 r., a od innego pracownika tej instytucji, Henryka Pruskiego, kopie sprawozdań z wykonania produkcji. Podał, że, niezależnie od niego, informacje dla Gilberta gromadzili inni pracownicy Centralnego Zarządu: Wacław Kłopotowski, Michał Orlicz, Piotr Choiński i Jan Kulczycki. Mieli to czynić po to, by otrzymywać w zamian informacje o produkcji brytyjskiej, potrzebne do redagowania pisma „Przemysł Włókienniczy". W protokole przesłuchania można pod koniec przeczytać stwierdzenie, że dane strony polskiej *stanowiły tajemnicę przemysłu i gospodarki narodowej, a przekazywane Gilbertowi wyrządzały ogromną szkodę dla gospodarki narodowej i zarazem stanowiły te materiały podstawę szkodzenia przez wywiad angielski, szkodzenia różnymi formami, przemysłowi polskiemu przez hamowanie eksportu i zaopatrzenia w surowiec włókienniczy.* Ten fragment zeznania sprawia wrażenie podyktowanego w całości przez oficera śledczego.

Dzień później funkcjonariusz UB wypytywał adwokata Zejdę o Alfreda Biedermanna i Gustawa Geyera. Prawnik zeznał, że latem 1948 roku dał temu drugiemu paczkę ze spisem przedsiębiorstw przemysłu włókienniczego całej Polski, do przekazania Gilbertowi. 25 października zatrzymano Jana Kulczyckiego, wkrótce potem również pozostałe osoby, których nazwiska przewijały się w śledztwie – Kłopotowskiego, Choińskiego, Orlicza, Pruskiego i Machczyńskiego.

Mecenas Zejda zachował się dzielnie – 28 października odwołał zeznania obciążające Kulczyckiego i Pruskiego. Oświadczył, że obaj nie wiedzieli, w jakim celu brał od nich dane na temat przemysłu, a kiedy powiedział po czasie Kulczyckiemu dokąd trafiły, ten był niezadowolony. 9 grudnia 1950 r. został przewieziony do Warszawy i zmuszony do zeznań na rozprawie przeciwko Claude'owi Turnerowi, byłemu attaché lotniczemu Wielkiej Brytanii, który próbował wywieźć nielegalnie z kraju na statku „Baltavia" swoją przyjaciółkę Barbarę Bobrowską. W zamierzeniu władz proces ten miał wykazać, że Ambasada Brytyjska w Warszawie oraz podległe jej placówki konsularne zajmują się przede wszystkim działalnością szpiegowską. Ułatwił im to fakt, że Brytyjczyk „pękł" w śledztwie. *Po pierwszym dniu tego siedmiodniowego procesu stało się jasne, że akt oskarżenia ma drugorzędne znaczenie i Turner dostanie możliwość złożenia sensacyjnych zeznań. I on je złożył* – pisał pracownik Ambasady Brytyjskiej w swoim raporcie do Londynu. Turner oskarżył swoich kolegów z ambasady i polskich przyjaciół o prowadzenie działalności szpiegowskiej (uległość Turnera spowodowała zapewne, że wyroki w tej sprawie były stosunkowo łagodne; dyplomata został skazany na karę 18 miesięcy, Barbara Bobrowska – 12 miesięcy, a Henry Upperton i Gordon Nelmes, mechanicy z „Baltavii", po 7 miesięcy więzienia). Mecenas Zejda był znacznie bardziej powściągliwy – nie mówił nic o szpiegostwie, powtórzył tylko swoje oświadczenie na temat przekazywania Gilbertowi informacji o łódzkim przemyśle włókienniczym.

Tego samego dnia, gdy adwokat zeznawał na procesie Brytyjczyka, zatrzymano w Łodzi Gustawa Geyera. Nie potwierdził on faktu przekazania Gilbertowi paczki od mec. Zejdy, ale również nie wykluczył tego: *Chociaż do tej chwili nie jestem w stanie pamięciowo objąć faktu przekazania przeze mnie paczki doręczonej mi przez adwokata Zejdę dla doręczenia konsulowi Gilbertowi, to jednak wobec oficjalnego zeznania mec. Zejdy sądzę, że taka nieświadomość pamięciowa mogła zaistnieć i że powodem jej był zupełny brak uświadomienia sobie z mojej strony znaczenia tego czynu, tj. zupełne zbagatelizowanie go.* Podejrzani zostali osadzeni w więzieniu przy ul. Sterlinga w Łodzi. Śledztwo było ciężkie – przesłuchania mec. Zejdy trwały od października 1950 r. do maja 1951 r., Gustawa Geyera – od początku grudnia 1950 r. do końca października roku następnego. Pierwszego przesłuchiwano 22, drugiego – 20 razy. Zmuszano ich do wielokrotnego opowiadania szczegółów swojej biografii, wymieniania i charakteryzowania znajomych, ze szczególnym uwzględnieniem fabrykantów oraz obcokrajowców. Przesłuchiwano też licznych świadków, m.in. sekretarkę z konsulatu Zofię Czaplicką oraz pracowników zakładów im. Feliksa Dzierżyńskiego (dawniej Geyera), których wypytywano o strajk z roku 1945. Niezależnie od odpowiedzi na pytania przesłuchujących, obaj mężczyźni na ich polecenie napisali wyjaśnienia.

...nie można ruszyć naprzód w śledztwie

Jaki był cel rozdmuchania w Łodzi płomienia tej rzekomej afery szpiegowskiej? Można domniemywać, że władze chciały tu upiec aż kilka swoich pieczeni. Przede wszystkim

pragnęły zniechęcić obywateli polskich do kontaktów z zachodnimi dyplomatami – w owym okresie wytoczono kilka procesów Polakom kontaktującym się z placówkami dyplomatycznymi Wielkiej Brytanii, Francji i Stanów Zjednoczonych. Starano się też doprowadzić do likwidacji większości konsulatów. *W czerwcu drobna sprzeczka na temat pieczęci konsularnej posłużyła za pretekst do wysunięcia żądań wobec rządu Jego Królewskiej Mości, by zamknął placówki konsularne w Katowicach, Poznaniu i Łodzi, z pozostawieniem konsulatów w Gdańsku i Szczecinie* – pisano w rocznym raporcie ambasady brytyjskiej z roku 1950. Mogło też chodzić o utrudnienie obywatelom Wielkiej Brytanii wysunięcia roszczeń odszkodowawczych za znacjonalizowane mienie; Gilbert gromadził dla ambasady informacje o udziałach brytyjskich w łódzkim przemyśle, m.in. w „Niciarce", zakładach Kindlera i Widzewskiej Manufakturze. Władze chciały też zapewne wykazać działalność szpiegowską przedwojennego fabrykanta, w celu późniejszego wykorzystania tego w propagandzie. Komunistów mogła boleć owa zadra z roku 1945, kiedy to robotnicza załoga zażądała powrotu do fabryki byłego właściciela, co kompromitowało władzę i kłóciło się z tezami marksistowskiej ideologii.

W przypadku Zejdy i Geyera inicjatywa propagandowa Urzędu Bezpieczeństwa nie powiodła się, bo mimo wielokrotnych przesłuchań mężczyźni nie obciążyli się nawzajem o działalność szpiegowską, a adwokat odwołał część zeznań. Oficer śledczy ppor. Marian Stasiński skarżył się w piśmie z 22 lutego 1951 r., że *do chwili obecnej nie można ruszyć naprzód w śledztwie. W innym miejscu pisał, że sprawa była operacyjnie nie rozpracowana, oparta jedynie na zeznaniach podejrzanych, bez podstawy jakichkolwiek dowodów rzeczowych.* 24 sierpnia 1951 r. wyłączył sprawę przeciwko Kłopotowskiemu, Kulczyckiemu, Choińskiemu, Orliczowi, Pruskiemu i Machczyńskiemu do odrębnego prowadzenia; dalej zajmował się już tylko Zejdą i Geyerem. Są cztery możliwe wyjaśnienia owego braku dowodów: 1. „bezpiece" nie udało się przejąć raportów Gilberta; 2. nie zawierały one niczego obciążającego; 3. władze nie chciały prowokować skandalu związanego z naruszeniem korespondencji dyplomatycznej; 4. służby specjalne nie zamierzały dekonspirować agentury wewnątrz placówki.

W początkach maja 1951 r. Eugeniusz Zejda odwołał przed prokuratorem wojskowym słowa obciążające Geyera i Choińskiego. Co więcej, powiedział też, że w ogóle nie przekazywał konsulowi żadnych poufnych materiałów. *Zeznania moje w tym przedmiocie powstały na skutek całkowitego załamania psychicznego podczas przesłuchań (...) w pierwszych parę dni po aresztowaniu* – oświadczył.

Prokurator Wojskowej Prokuratury Rejonowej w Łodzi ppor. Zdzisław Burda polecił 23 października 1951 r. umorzyć śledztwo w sprawie Gustawa Geyera i zarządził zwolnienie go z więzienia. Przesądził o tym fakt, że sam Geyer faktu przekazania paczki sobie nie przypominał, a Zejda zeznania odwołał.

Eugeniusz Zejda był sądzony samotnie, przez Wojskowy Sąd Rejonowy w Łodzi, na posiedzeniu zamkniętym. Przewodniczył sędzia Bronisław Ochnio, oskarżał prokurator wojskowy ppłk. Kazimierz Golczewski, a bronił adw. Józef Fajn-

berg. W myśl artykułu 7, w powiązaniu z artykułem 15 „małego kodeksu karnego" z roku 1946, groziła mu kara od 10 lat więzienia do kary śmierci. Wyrok zapadł 5 grudnia 1951 r. Sąd orzekł, że *oskarżony będąc naczelnikiem Wydziału Ogólnego CZPWŁ, czyniąc zadość prośbie Gilberta, przekazał mu materiały dotyczące planu produkcji i zatrudnienia za trzeci kwartał 1947 r. i podał ilość wrzecion w przemyśle bawełnianym, tym samym ujawniając tajemnicę państwową i służbową*. Zdaniem sędziego proces nie dostarczył jednak danych, iż Eugeniusz Zejda wiedział o szpiegowskiej działalności Gilberta, a poza tym oskarżony *dobrowolnie zaniechał przestępczej działalności* i nie utrzymywał potem z konsulem żadnych stosunków. Ostatecznie prawnik został skazany na karę 10 lat pozbawienia wolności, utratę praw obywatelskich i przepadek mienia w całości.

Odbywał karę w więzieniu w Sieradzu i Świdnicy. Jego rodzina żyła z piętnem pokrewieństwa ze „szpiegiem". W lipcu 1954 r. sąd orzekł przerwę w wykonaniu kary z powodu złego stanu zdrowia więźnia. Dwa lata później, na fali odwilży politycznej, Najwyższy Sąd Wojskowy uchylił orzeczony wyrok. Adwokat wrócił do zawodu, pracował potem przez wiele lat w Zespole nr 4 w Łodzi i równolegle działał w samorządzie adwokackim. Zmarł w 1979 roku.

Większość byłych przemysłowców opuściła Łódź w początkach lat 50. Niewykluczone, że nakłaniali ich do tego funkcjonariusze UB. Gustaw Geyer mówił znajomym, jeszcze przed aresztowaniem, że liczy się z możliwością wysiedlenia z Łodzi. Wyjechał do Gliwic, dokąd wcześniej przenieśli się niektórzy członkowie rodziny Kaiserbrechtów. Ernest Gilbert musiał opuścić Polskę, uznany za *persona non grata*; konsulat zakończył działalność z końcem 1950 roku. Ale nawet ci, którzy pozostali w Łodzi, nie przychodzili już do „Casina". Personel kawiarni, przygotowany już odpowiednio, fukał na nich, że zbyt długo siedzą przy jednej kawie.

Artykuł oparty jest m.in. na aktach śledczych Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, przechowywanych w archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Łodzi (sygn. IPN Ld pf 12/1080 i IPN Ld pf 12/1081).

Paweł Spodenkiewicz
– pisarz, publicysta

kultura

Gustaw Romanowski

Fotoodmiany artysty wrażliwego

Poetyka form Andrzeja Różyckiego

Wielka retrospektywna wystawa twórczości Andrzeja Różyckiego, któremu Miejska Galeria Sztuki udostępniła całą swoją reprezentacyjną willę przy ul. Wólczańskiej, pozwoliła ogarnąć długą artystyczną drogę, jaką przeszedł ten autor fotograficznych eksperymentów. Choć może trudno uznać dziś za eksperyment różne warianty fotomontażu, to niewątpliwie warsztatowa pomysłowość artysty posługującego się zdjęciem, jak tworzywem, a raczej surowcem do budowania swoistych obrazów, nadała sztuce Różyckiego walor wyjątkowej oryginalności. Bo prace Różyckiego są obrazami, choć nie namalowanymi. Po latach w jednym z wywiadów artysta przypominając, o swojej jedynej w młodości próbie dostania się na studia malarskie – próbie nieudanej – podkreślił, że nie zniechęciło go to bynajmniej do zajęcia się uprawianiem sztuki, skoro – jak to ujął – *bardzo wcześnie ostrzył sobie apetyt na zostanie artystą*.

Różycki kształcił się w Toruniu, gdzie na tamtejszym uniwersytecie ukończył konserwację zabytków oraz w Łodzi, gdzie studiował reżyserię w PWSFTviT. Został reżyserem filmów dokumentalnych i oświatowych, i zrealizował kilkadziesiąt dokumentów o tematyce etnograficzno-antropologicznej, ale główny jego dorobek artystyczny związany jest z fotografią. Tu osiągnął bowiem wyjątkową pozycję jako twórca o konsekwentnym rodowodzie awangardowym, ale ukierunkowanym także silnie na swoistą adaptację tradycji, głównie sztuki ludowej.

Całe więc doświadczenie artystyczne poświęcił Różycki fotografii, traktowanej jako warsztat gry z rzeczywistością. W tej materii rozpoczynał swoją drogę twórczą, najpierw od udziału w manifestacjach grup *Rytm*, potem *Zero 61* – obu związanych z ruchem studenckiej kultury w Toruniu. Od 1970 r., gdy znalazł się w Łodzi wiążąc się na wiele lat z Filmówką (jako student, a następnie wieloletni wykładowca), był nieodmiennie kojarzony z progresywnym ruchem *Warsztatu Formy Filmowej* – grupy, której pierwsza publiczna multimedialna prezentacja miała miejsce w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1973 r. Ale kiedy dla innych członków *Warsztatu* ważniejsze były działania na pograniczu zapisu filmowego, instalacji czy nawet happeningu, to dla Różyckiego odniesieniem jego artystycznej postawy były fotografie, które poddawał – w oparciu o różne analizy formalno-warsztatowe – strukturalnym przekształceniom.

Już performance artysty *Identyfikacja pozorna* z 1973 r. (znany z filmu Józefa Robakowskiego *Żywa galeria*) pokazuje wyraźną odrębność poszukiwań formalnych Różyckiego na tle innych członków *Warsztatu Formy Filmowej*. Warto może przypomnieć, że trzon tej awangardowej grupy obok Różyckiego stanowili: Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Tadeusz Junak, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek, Jacek Łomnicki. Pomysł powstania *Warsztatu* w środowisku studenckim łódzkiej Filmówki jako swoistego dyskursu z akademickim programem uczelni zrodził się z inicjatywy Bruszewskiego, Robakowskiego i Różyckiego. Jednakże w różnych opracowaniach udział tego ostatniego w manifestacjach artystycznych tej grupy bywa czasem po latach pomijany. Inaczej bowiem niż jego koledzy, posługujący się głównie językiem filmu, Różycki pozostał wierny fotografii, starając się podczas kolejnych zbiorowych prezentacji *Warsztatu* rozwiązywać problemy właściwe dla odmienności jej języka. *Czas zatrzymany fotografią, utrwalony na papierze, jest czymś zupełnie innym niż czas płynący na białym płótnie ekranu* – uważa nieodmiennie twórca.

W tym samym czasie, kiedy w polskim życiu artystycznym ujawniła się oryginalność programu artystycznego *Warsztatu Formy Filmowej*, Różycki przygotował cztery istotne dla jego indywidualnej drogi twórczej wystawy. Były to ważne pokazy sztuki, oscylującej na pograniczach modnego w owym czasie konceptualizmu. Wystawy nosiły nazwy: *Fotografia warunkowa, Reguły gry, Konkluzje fotograficzne*

Z cyklu *Koszulki Panny Marii*, 1986 | **str. 2**

oraz *Analityczne rozpoznanie fotografii*. W cyklach prac artysta pokazał głównie względność utartej reguły, według której fotografia najlepiej odtwarza rzeczywistość. *Głosi się potocznie, że fotografia pokazuje rzeczywistość, obiektywność świata, to jest bzdura* – powiedział w jednym z wywiadów. *Fotografia pokazuje coś wyciętego, zdecydowanie ograniczonego. Box* (aparat fotograficzny – przyp. G. R.) *wymusza na nas tylko ograniczenia w możliwości przekazania realnych obrazów, narzuca swoje parametry przestrzeni, które tworzą tylko pozorną rzeczywistość*. W praktyce ta konstatacja oznaczała uwolnienie od rygorów konwencjonalnej fotografii i tworzenie zupełnie nowych sensów w sztuce. Mogłoby się wydawać, że postawienie na fotomontaż to nic nowego, bo jest on znany od stu lat. Ale dla Różyckiego uwolnienie od rygorów oznaczało także zastosowanie zupełnie nowych reguł warsztatowych. Fotomontaż w jego pracach oznaczał radykalne przeciwstawienie się nawykom i doświadczeniu tzw. fotografii artystycznej.

Różycki zbudował całkowicie autonomiczny świat własnej wyobraźni. Sięgając do motywów czerpanych z kanonów polskiej kultury, do historycznego sentymentu, do przeżyć społecznych i drobnych nawet okruchów pamięci, wyrwanych z jakichś starych fotograficznych odbitek, artysta pokazał, jak można korzystając z „gorszego tworzywa" przeciwstawić się np. pompatycznemu czy choćby tylko wizyjnemu malarstwu. Jego montaże zlepione ze skrawków różnych odbitek to także wizje, nieraz niezwykle przejmujące, choć ostentacyjnie podkreślające „plebejski" charakter tej sztuki. Ale sztuki z głębokim przesłaniem.

Wśród wczesnych prac można było zobaczyć na wystawie kultowy fotomontaż *Zatruta studnia*, powstały w 1967 r., a dzisiaj znajdujący się w stałych zbiorach Muzeum Fotografii w Krakowie. Różycki stworzył dzieło kulturowo głębokie, choć przekorne. Tytuł nawiązujący wprost do znanego obrazu polskiego symbolisty Jacka Malczewskiego to przeniesienie jednej historycznej emocji „polskiego losu", związanego życiem pod zaborami, w emocję nową. Też jednak zatrutą blichtrem tyle, że tym razem współczesnej popkultury. Sfotografowana przez Różyckiego, stojąca u starej wiejskiej studni smutna dziewczynka z blond warkoczami jest atakowana naklejonymi na zdjęcie bezsensownymi wycinkami z kolorowych pism – jakby cytatami innej rzeczywistości. Ten kolaż, będący połączeniem nostalgicznej sceny utrwalonej na czarnobiałej fotografii z symbolami sezonowej przemijalności kultury masowej, jest od 45 lat swoistym *znakiem firmowym* artysty – jak on sam to podkreśla.

Na retrospektywnej wystawie nie mogło zabraknąć też cyklu prac powstałych w okresie stanu wojennego. *Fotografie monopolowe* pokazane po raz pierwszy w 1984 r. w alternatywnej, więc niejako podziemnej Galerii „Czyszczenie dywanów", to świetna parodia ówczesnego życia politycznego i swoisty dokument czasu. Ironiczne i prześmiewcze „landszafty" oprawione w obskurne ramki, oklejone „porządnie" papierem gazetowym, prezentują totemy ówczesnej propagandy: portret generała w sześciu wersjach, uliczne rewizje i zatrzymania ludzi przez wojskowe patrole,

pierwszomajowe pochody i takie symbole „sukcesów gospodarczych", jak stado trzody chlewnej, talerz z kawałkiem kiełbasy w eleganckiej zastawie, stojąca przed sklepem długa na kilkaset metrów kolejka. Materiałem zarówno gazetowych ramek, jak i obramowanych nimi „obrazów" są wycinki z „Głosu Robotniczego", ówczesnego pogrążającego się w propagandowych idiotyzmach organu komunistycznej partii. Zaproponowana przez artystę ilustracja tamtego czasu „walki i porozumienia" wygląda dziś jak prehistoryczny relikt. Jedynym akcentem przywracającym posmak rzeczywistości jest uzupełniająca tę obrazkowa historyjkę, leżąca na biało-czerwonej fladze, kostka brukowa – częsty w czasach PRL oręż w walce z oddziałami ZOMO – ozdobiona ironiczną inskrypcją: *Kamień jak to kamień spokojnie czeka na czas swojej rewolucji.* Na innym kawałku granitowego kawałka bruku napisany na nim minimanifest stoicko kontestującego artysty: *Siła, Piękno SZTUKA, to kamień w locie 1981/82/83*, zamyka ostatecznie tę sekwencję rozliczenia ze stanem wojennym.

Ważna część twórczości Różyckiego czerpie swoją poetykę ze sztuki ludowej. To rzadka, żeby nie powiedzieć wyjątkowa cecha wśród artystów progresyw-

nych. Powstały w 1986 r. cykl lirycznych prac artysty *Koszulki Panny Marii* wnika w delikatną sferę religijności, w sposób tak subtelny, że pomysły te mogłyby być instrukcją dla wiernych, jak dekorować miejsca kultu. Połączenie prostoty użytych środków i efekt wyrażający się siłą niewątpliwie mistycznego przeżycia, niesie np. znajdująca się zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi praca. Przedstawia ona fotografię starego okna chłopskiej chaty, którego dolne szybki autor zalepił tkaninowymi zasłonkami tzw. „zadroskami". Za jednej z nich przebija twarz Madonny. Prostota i szczególne piękno tej pracy przywraca sens mądrze interpretowanej tradycji.

Takie rozumienie prawdziwej istoty sztuki ludowej w jej otwarciu się na świat przeżyć duchowych, przebija także z innych cykli artysty zatytułowanych *Natury frasobliwe* i *Raj utracony*. Jeśli na przekształconej montażowo fotografii pojawia się męska twarz, to jest to tylko daleka aluzja do oblicza Chrystusa „frasobliwego", ale wyraz plastyczny tego dzieła aluzyjnie przywraca pamięć o bogactwie kultury ludowej, wyrażanej przydrożnymi kapliczkami ze świątkami, dzisiaj prawie już nieobecnymi w pejzażu Polski. Podobna idea wyraźna jest w cyklu *Raj utracony* – bardzo pięknych kompozycjach opartych na połączeniu elementów przyrody – gównie ciemnych pni samotnych drzew – z nałożonymi na nie jasnymi znakami krzyża lub figury Ukrzyżowanego. Biel krzyżuje się w tych montażach z czernią, życie ze śmiercią. To czysta symbolika, której motywy Różycki zapisywał aparatem fotograficznym, wędrując zapewne po wiejskich cmentarzach.

W sztuce Różyckiego nie ma religianctwa. Częste odniesienia w licznych jego pracach do wątków eschatologicznych zaświadczają jedynie o przestrzeni duchowej, jaką artysta wyznacza swojej sztuce. Nadając tytuł *Drzewo poznania*, kompozycji złożonej z sylwetkowego śladu figurki wotywnej rozpiętej na pniu potężnego drzewa, nie każe bynajmniej widzowi utożsamiać się z biblijną dogmatyką, a jedynie aluzyjnie dotyka symbolu. *Poszukiwałem duchowości* – powie artysta teoretykowi i krytykowi sztuki Januszowi Zagrodzkiemu – *której sztuka stopniowo się wyzbywała. Odczuwałem potrzebę, by pierwotne odczucia łączące istnienie sztuki z istnieniem Boga przywracać w moich pracach. Nie bez dumy mogę powiedzieć, że z czasem stałem się specjalistą w zakresie odrębnej dziedziny wiedzy, jaką jest „religijność ludowa". Duchowość stawała się siłą moich przemyśleń. Te same fotografie, które kiedyś nie miały nic wspólnego z sacrum, dopełnione nowymi znakami, zyskiwały inne treści. Przykładowo do starych fotografii dodawałem dewocyjne obrazki , przez co nabierały nowych symbolicznych i religijnych znaczeń.* To najlepszy dowód, że duchowość w działaniach artystycznych nie powstaje na zamówienie kościelne, ale z wewnętrznej potrzeby.

Sięganie do motywów sztuki ludowej i łączenie różnych elementów tak, aby stały się jakby jej uwspółcześnioną kontynuacją sprawia, że część prac Różyckiego – zwłaszcza niektóre z jego instalacji – kojarzą się ze sztuką Władysława Hasiora. Ten wybitny, nieżyjący już twórca, przejmujących dzieł: artystycznych atrap

chorągwi procesyjnych, przestrzennych asamblaży i wizjonerskich pomników, w jakimś stopniu patronuje chyba myśleniu artystycznemu Andrzeja Różyckiego. Nie jest to bynajmniej zapożyczenie, a raczej podobna wyobraźnia i zbliżona wrażliwość. Obu artystów różni też niewątpliwie rozmach. Dla Hasiora ważny był fizyczny wymiar obiektu sztuki, jego przestrzenna spektakularność. Świat sztuki Różyckiego jest o wiele bardziej kameralny, przeznaczony do oglądania z bliska, do kontaktu niemalże intymnego. To świat zmierzający raczej ku pewnej kontemplacji, wyciszeniu wielkich emocji, pozostający niejako w opozycji wobec tzw. sztuki krytycznej, agresywnie wciągający widza do aktywnej emocjonalnej reakcji.

Czerpanie inspiracji ze sztuki ludowej i odwołanie się do problematyki przeżyć duchowych zdystansowało artystę od ruchu progresistów. Tak sam

Z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, 2009 **str. 6**

z goryczą wspomina swoje zetknięcie się z nagłym wykluczeniem przez środowisko awangardy: *prestiżowe wydawnictwo „Fotografia polska lat 90. Wokół dekady" całkowicie pominęło moją działalność. Czy to z powodu cenzury (a może kary?) nagle wykluczono mnie z grona aktywnych i nowatorskich twórców. Zostałem świadomie, celowo niezauważony, pominięty i zlekceważony, prawdopodobnie ze względu na tematykę, jaką podejmowałem. Było dla mnie przykre, ale to mnie zahartowało. Wdarłem się w problemy sacrum i chociaż byłem karcony przez krytykę, utwierdziłem się w mojej postawie. Główną ideą, którą ostatnio chętnie manifestuję jest powrót sztuki do dialogu z przeszłością, sprawy według mnie najważniejszej.*

To, co spotkało Różyckiego, wskazuje na pewien paradoks, który drąży środowisko nowoczesnych artystów w Polsce. Akceptuje ono, kiedy polski awangardzista sięga po motywy czerpane z egzotycznych kultur etnicznych, np. Tybetu, Indii czy sztuki australijskich Aborygenów. Nie toleruje się natomiast, jeśli uznany twórca odnajdzie niespodziewanie w polskiej ludowej tradycji frapujące źródło pomysłów i inspiracji.

Ten obszar poszukiwań artystycznych, bliski światu prowincji, a jednocześnie zwrócony ku indywidualnym losom człowieka, sprawił, że Różycki zbliżył się do Zofii Rydet, nestorki polskiej fotografii artystycznej, debiutującej już w okresie międzywojennym. Różycki poświęcił tej wybitnej artystce nakręcony w 1989 r. film *Nieskończoność dalekich dróg*, który także można było obejrzeć w Łodzi. Znajdując wspólny język z tą sędziwą rejestratorką ludzkiego losu osadzonego w ginącym świecie prowincji – autorką działającą jakby na przecięciu metod pracy etnografa, socjologa i artysty – Różycki stworzył cykle znane jako *Fotozofia* i *Fotoandrzejozofia*, będące nie tylko jego osobistym hołdem wobec jednego z najbardziej uczciwych autorytetów moralnych w świecie sztuki, jakim była Zofia Rydet. Te fotomontaże to także coś w rodzaju manifestu ideowego, podkreślającego wspólnotę postawy twórczej między obojgiem ludzi polskiej kultury, których dzieliła różnica pokoleń, ale połączyło podobne przekonanie o miejscu artysty, w przemijającym tak samo dla wszystkich czasie.

Wystawa w Galerii Willa unaoczniła, jak w dorobku jednego artysty, aspirującego zawsze do pozycji zdeklarowanego twórcy awangardowego, dokonały się przemiany nie tyle warsztatowe, co ideowe. Różycki pozostał artystą progresywnym, choć wiodący nurt formacji, z którą był związany uznał, że tak nie jest. Afirmacja dla sztuki ludowej, która zrodziła się u niego, kiedy zaczął realizować filmy o twórcach z dalekich peryferii, ludziach zupełnie nieznanych, znajdujących się poza hierarchią oficjalnie zadekretowanego obiegu sztuki, odsunęła go od salonów oficjalnej awangardy. Wędrując po wsiach zetknął się z ludźmi prostolinijnymi i nieupozowanymi. Był to na tyle ważny przełom w myśleniu artystycznym, że musiał zaważyć na jego dalszej drodze twórczej. *Filmy były próbą ujawnienia mało znanych artystów, ich szlachetności w życiu codziennym* – powie po latach. Dobrze wykształconego reprezentanta wy-

sokiej kultury zafascynowała naturalna prostota sztuki ludowej. Sztuki będącej emanacją zwyczaju, obrzędów i odrębnej estetyki.

To wskazówka dla młodych adeptów sztuki poszukujących inspiracji artystycznej. I dla animatorów kultury często bezradnych wobec hierarchii i kryteriów.

Gustaw Romanowski

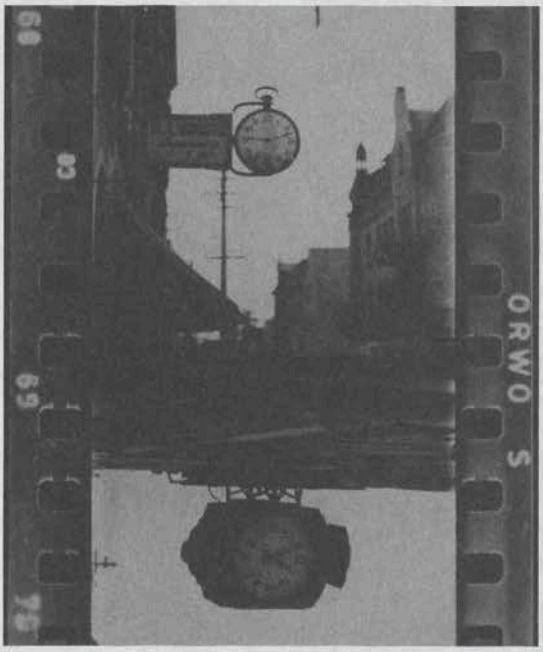
Andrzej Różycki – *Poetyka form.* Miejska Galeria Sztuki w Łodzi – Galeria Willa, 29 kwietnia – 29 maja 2011.

Cytaty w tekście pochodzą z wywiadu, jakiego artysta udzielił prof. Januszowi Zagrodzkiemu (Katalog wystawy, red. Elżbieta Fuchs, Janusz Zagrodzki, Łódź 2011).

Andrzej Różycki (ur. w 1942 r. w Baranowiczach w dawnym woj. nowogródzkim). Dorastał w Żychlinie, gdzie w tamtejszym liceum zdał maturę. W latach 1961-1966 studiował konserwację sztuki i muzealnictwo w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, a w latach 1969-1974 reżyserię w PWSFTviT w Łodzi. Z uczelnią tą związał się jako wykładowca. Od 1963 r. bardzo aktywny w działaniach artystycznych w dziedzinie fotografii. Członek ugrupowań artystycznych *Rytm, Zero 61, Warsztat Formy Filmowej.* W latach 1976-1988 zrealizował kilkadziesiąt filmów dokumentalnych we współpracy z Wytwórnią Filmów Oświatowych w Łodzi. Ich tematyką był świat prowincji, ludowej sztuki i obrzędowości. Główny dorobek artystyczny Różyckiego dotyczy dziedziny fotografii, w której, operując językiem awangardy, zawarł bardzo osobisty stosunek do tradycji. Stworzył własny język artystycznego przekazu oparty na ekspresji form i antropologicznym symbolu.

Fot. Marek Strąkowski

Fotoodmiany artysty wrażliwego



Czas małego miasteczka, 1967

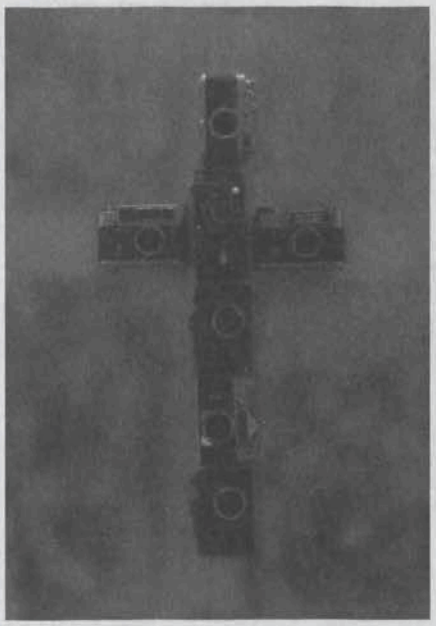
Klatka, 1968

Z cyklu *Koszulki Panny Marii*, 1986

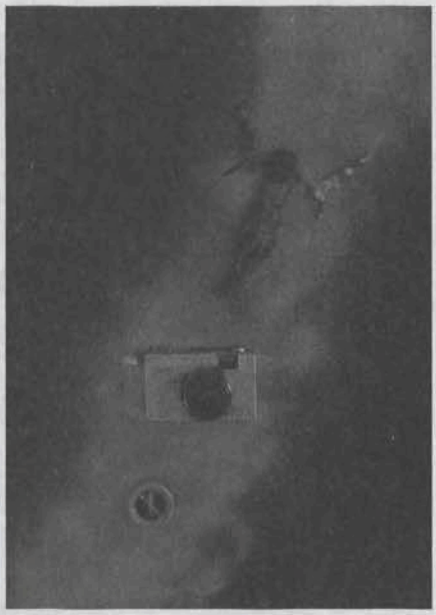
Z cyklu *Koszulki Panny Marii*, 1986

Z cyklu *Koszulki Panny Marii*, 1986

Z cyklu *Koszulki Panny Marii*, 1986

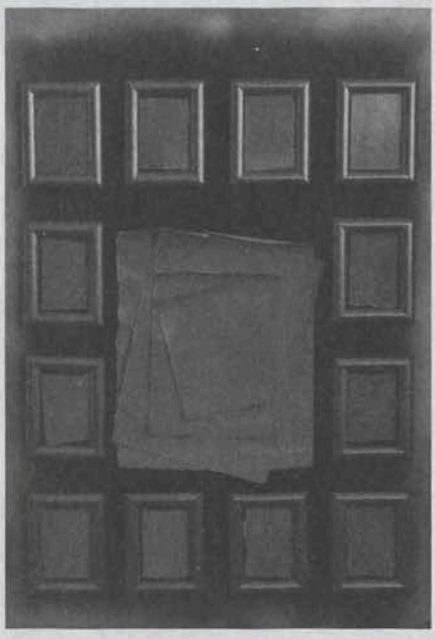


Z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, 2009

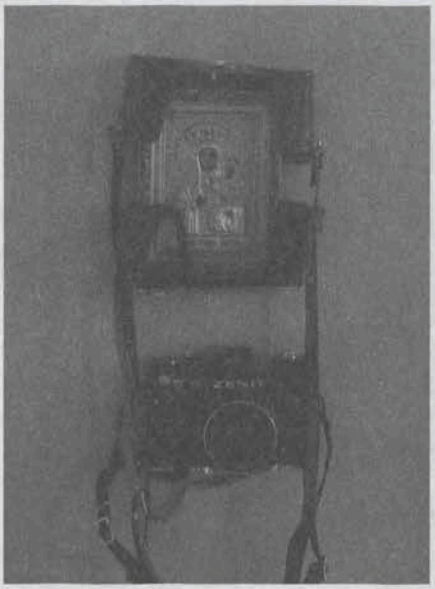


Z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, 2009

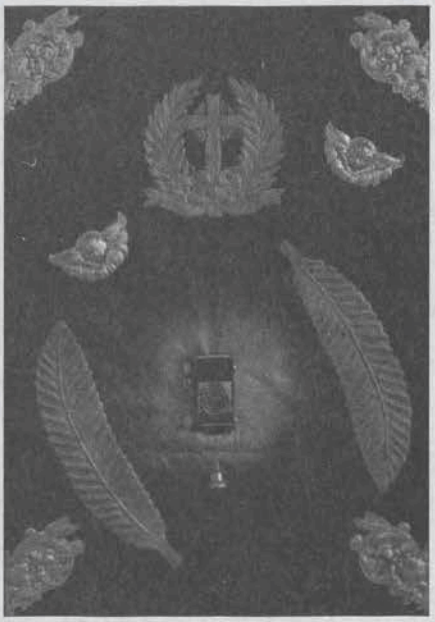
Z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, 2009



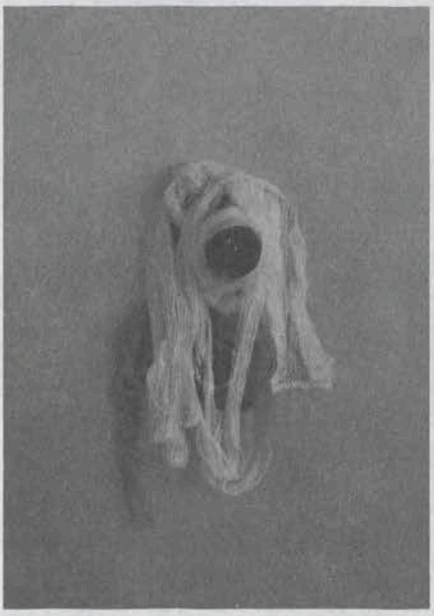
Z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, 2009



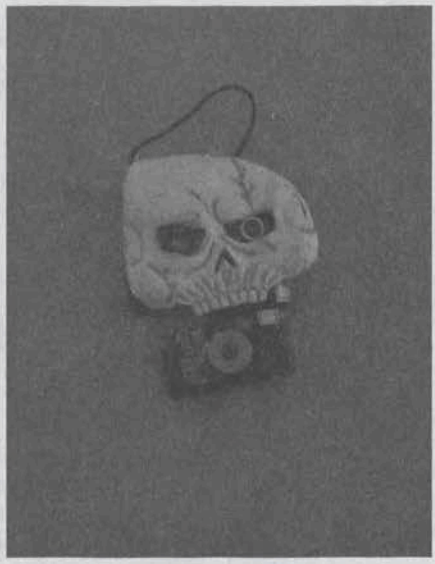
Z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, 2009



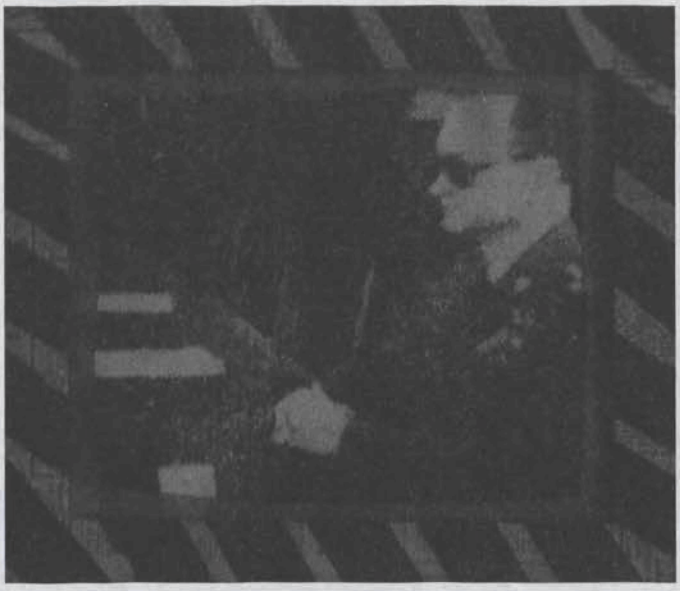
Z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, 2009



Z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, 2009

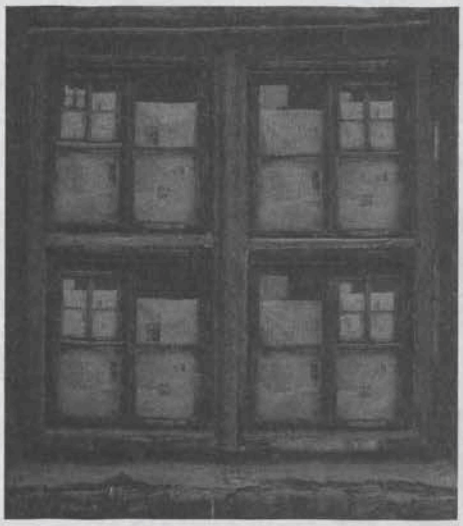


Z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, 2009



Z cyklu
Fotografia monopolowa, 1983

Z cyklu
Fotografia monopolowa, 1983



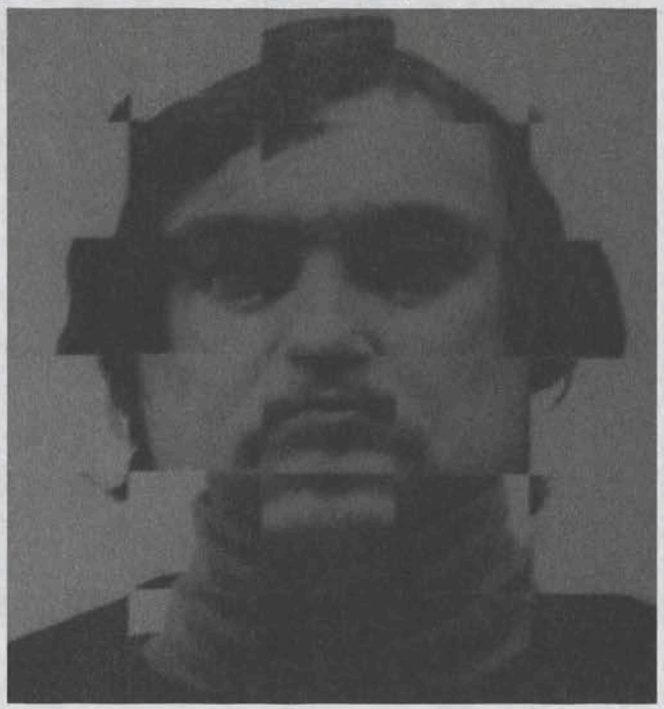
Z cyklu *Okna*, 1968-1973

Z cyklu *Okna*, 1968-1973

Z cyklu *Fotografia nostalgiczna*, 2005

Z cyklu *Fotografia nostalgiczna*, 2005

Z cyklu *Fotografia warunkowa*, 1973-75



Z cyklu *Fotografia warunkowa*, 1973-75

Fot. Marek Strąkowski

Łódź – międzynarodowym centrum

Małe Formy Grafiki 2011

Od ponad 30 lat, w czerwcu i lipcu, w latach 1979-1993 w rytmie co dwa, a od 1996 r. co trzy lata, odbywa się w Łodzi cykliczna międzynarodowa prezentacja o ugruntowanej w świecie randze i znaczeniu. W pięknej, secesyjnej willi Leopolda Rudolfa Kindermanna, należącej do Miejskiej Galerii Sztuki, 9 czerwca 2011 r. zostało otwarte 14. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki, Polska – Łódź '11.

To wystawa ze wszech miar unikalna, ciesząca się zainteresowaniem i popularnością wśród artystów grafików od Argentyny, USA i Kanady, poprzez niemal całą Europę, aż po Chiny, Japonię i Australię. Nie tylko polscy miłośnicy i koneserzy kameralnej grafiki artystycznej znają renomę łódzkiej ekspozycji. Warto zatem przy okazji tego ważnego, międzynarodowego wydarzenia artystycznego nie tylko skomentować tegoroczną edycję Małych Form Grafiki, ale także przypomnieć ich genezę.

Grafika od chwili swych narodzin pozostawała w cieniu dokonań artystycznych w dziedzinie malarstwa, rzeźby i architektury, choć nazwiska starych mistrzów Martina Schöngauera, Albrechta Dürera, Rembrandta van Rijna, Francisco Goi czy Honoré Daumiera świadczą o jej znakomitych możliwościach. Pierwsze odbitki graficzne (drzeworyty i miedzioryty), jakie od XV wieku w kręgu kultury europejskiej trafiały do społecznego obiegu można uznać za początek komunikacji masowej, bowiem techniki graficzne umożliwiały powstawanie wielokrotnego, powielonego przekazu, jeszcze przed wynalazkiem druku.

Sztuka w miniaturze

We współczesnej masowej i opanowanej przez elektronikę komunikacji wizualnej grafika zachowała cechy indywidualnej, osobistej wypowiedzi twórcy. Odbitka graficzna funkcjonuje najpełniej w sferze prywatności, jest unikatowym przekazem na linii artysta – odbiorca jego sztuki. Jednocześnie z możliwości jej wielokrotnego powielania, dokonywanego przez twórcę lub pod jego nadzorem, wynika łatwość kolportażu grafiki, wystawiania i przechowywania, a wreszcie jej stosunkowo niski koszt.

Z żalem trzeba stwierdzić, że w społecznym obiegu ludzkich emocji współczesna artystyczna grafika żyje głównie w salach wystawowych i tylko niewie-

le plansz graficznych trafia do rąk szerszego kręgu odbiorców oraz do tek prywatnych kolekcjonerów ceniących trud ręki artysty, opracowującego drzeworytniczy klocek lub metalową płytę do technik wklęsłodrukowych. Wydaje się, że aby graficzna, indywidualna i bezpośrednia wypowiedź autorska, zawierająca w sobie zamysł twórcy i osobistą realizację tego zamysłu, mogła pełniej dotrzeć do odbiorcy, konieczne jest jej przybliżenie do sfery prywatnej, by nie powiedzieć intymnej recepcji. Jedną z dróg do tego prowadzących jest miniaturyzacja kompozycji graficznej.

W latach 70. XX wieku wyraźne było zainteresowanie artystów, niemal we wszystkich dziedzinach sztuk plastycznych, kameralną formą wypowiedzi. Było to zjawisko na tyle szerokie, że stworzyło własne pokazy, których przykładami mogą być cykliczne, międzynarodowe przeglądy miniatury tkackiej w Londynie i rzeźby kameralnej w Budapeszcie. Łódź wpisała się na tę listę wystawą Małych Form Grafiki.

Pomysł zorganizowania w Łodzi międzynarodowego forum prezentacji kameralnych prac, będących w opozycji do wielkoformatowej grafiki warsztatowej, narodził się w 1978 r. w środowisku bibliofilów zrzeszonych w Łódzkim Towarzystwie Przyjaciół Książki i życzliwie został przyjęty w Biurze Wystaw Artystycznych w Łodzi, ówcześnie kierowanym przez Bernarda Keplera. Poprzedziły go dobre doświadczenia z organizowania przez bibliofilów wystaw ekslibrisowych, w tym przenoszenia do Łodzi w 1975 i 1977 r. ekspozycji Międzynarodowego Biennale Ekslibrisu z Malborka. Udało się także przekonać lokalne władze do zainteresowania się ideą międzynarodowej wystawy Małe Formy Grafiki.

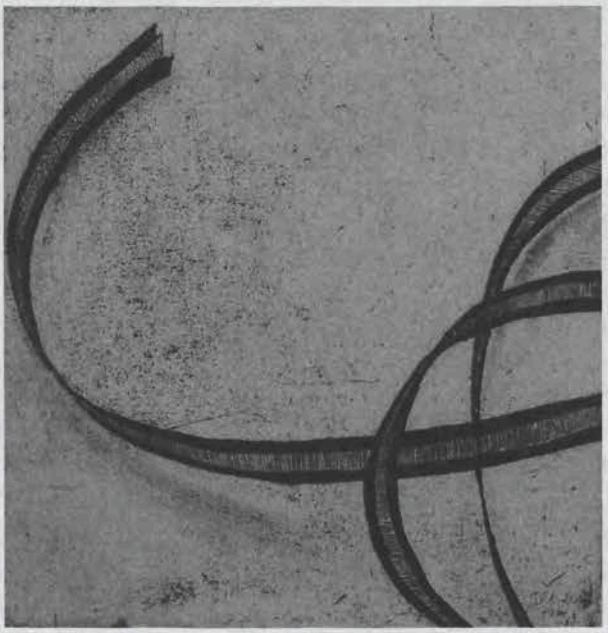
Opracowany wtedy regulamin wystawy, obowiązujący do dziś, stanowi, że maksymalny format płyty graficznej, z której wykonywane są odbitki nie może przekraczać wymiarów 12 x 15 cm. Będąc komisarzem pierwszej edycji Małych Form Grafiki w 1979 r. wyjaśniłem w katalogu wystawy, że określenie wymiarów zostało podyktowane koniecznością sprecyzowania, co należy uznawać za małą formę i – jak-

kolwiek ma ono charakter arbitralny – to wynika z faktu, że miniaturę graficzną właśnie tej wielkości można ująć w dłoń i ogarnąć jednym spojrzeniem.

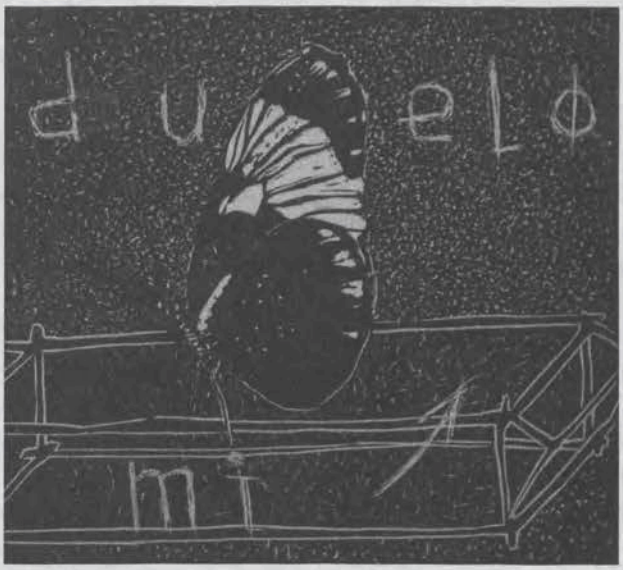
Taka mała grafika jest rodzajem graficznego listu, osobistego przesłania twórcy do odbiorcy jego pracy. Miniatury łatwo jest kolportować drogą pocztową, względnie łatwo można je przechowywać i gromadzić w domowych, prywatnych kolekcjach. Z racji walorów estetycznych małe grafiki są wysoko cenione przez kolekcjonerów i ludzi wrażliwych na dyskretny urok małej formy.

Łódzkie Małe Formy Grafiki '79 były pierwszą tego typu ekspozycją, poszerzającą zdecydowanie formułę ekslibrisów, chętnie zbieranych przez bibliofilów i kolekcjonerów. Warto przypomnieć, że na tę pierwszą wystawę 118 twórców z 15 krajów nadesłało prawie 1300 prac, a jury zakwalifikowało do ekspozycji 836 prac 112 autorów, z których dziesięciu zostało wyróżnionych Honorowymi Medalami. Wśród laureatów znaleźli się tej miary artyści, co Albin Brunovský, Stanisław Fijałkowski, José Hernandez, Kunito Nagaoka oraz zdobywający europejską renomę Aleksander Aksinin, Stasys Eidrigevičius i Henryk Feilhauer.

W 20. rocznicę pierwszej edycji Małych Form Grafiki, w 1999 r., odbyła się wystawa laureatów dotychczasowych dziesięciu ekspozycji. Przy tej okazji organizatorzy podliczyli, że przez 20 lat, w Łodzi, blisko 2 tysiące artystów zaprezentowało swoje prace graficzne, a stu zostało wyróżnionych Honorowymi Medalami. Niemal wszyscy twórcy, których prace były eksponowane na Małych Formach Grafiki, przekazali je nieodpłatnie do kolekcji Biura Wystaw Artystycznych, obecnie należącej



str. 3 | Seiko Katsuo



do Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi. Przez ponad 30 lat uzbierało się z tych darów ponad 10.300 miniatur graficznych. Są to, znajdujące się w Łodzi, jedne z bogatszych zbiorów współczesnej światowej grafiki kameralnej. Redagowane przez łódzkiego zasłużonego bibliofila Michała Kunę najwcześniejsze katalogi łódzkiej wystawy, mimo skromności poligraficznego wykonania, są poszukiwane jako istotne źródło informacji o tym, co się dzieje w sztuce miniatury graficznej w świecie.

14. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki, Polska – Łódź '11

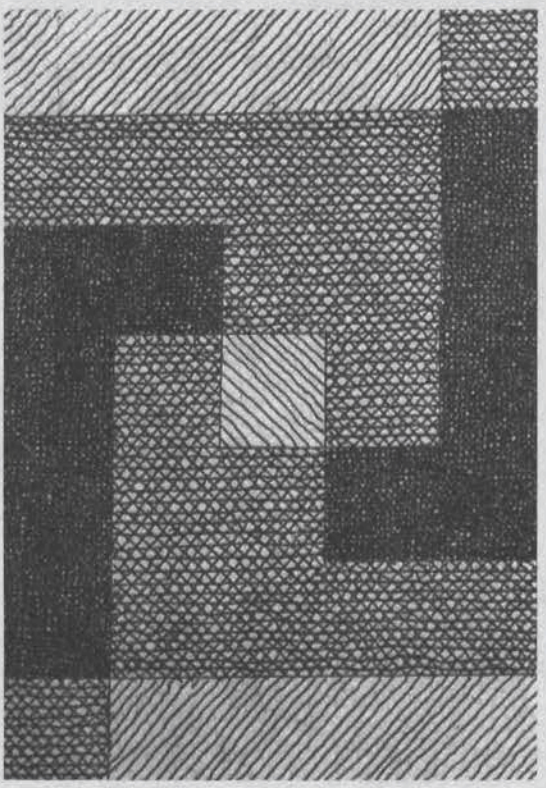
Na łódzką wystawę w 2011 r. swoje prace nadesłało 753 artystów z 61 krajów. Międzynarodowe jury pod przewodnictwem profesora Dietera Ronte, historyka i krytyka sztuki z Bonn, zakwalifikowało do ekspozycji 817 małych grafik, wykonanych w tak zwanych szlachetnych technikach graficznych i nieprzekraczających formatowo wymiarów 12 x 15 cm. Ich autorami jest 340 artystów z 53 krajów, między innymi z Argentyny, Armenii, Bangladeszu, Belgii, Chile, Egiptu, Finlandii, Gruzji, Hiszpanii, Indii, Korei, Łotwy, Malezji, Norwegii, Nowej Zelandii, Portugalii, Rosji, Serbii, Szwajcarii, Tajlandii, Urugwaju, USA, Wielkiej Brytanii, Włoch. Tę piękną wystawę można oglądać od 9 czerwca do 21 sierpnia 2011 r. w Galerii Willa, przy ul. Wólczańskiej 31, a więc tam, gdzie były prezentowane wszystkie poprzednie ekspozycje Małych Form Grafiki.

Tradycyjne wyróżnienia – Honorowe Medale, zaprojektowane przez Ewę Tyc-Karpińską, decyzją jury zostały przyznane zestawom prac 10 artystów. Są to: Rafael Hiroshi Akahira (Francja), Lidia Dubauskiené (Litwa), Magdalena Kacperska (Polska), Carl-Heinz Kliemann (Niemcy), Emilia Kosakowska (Polska), Denise Pelletier

(Kanada), Edgar Daniel Pichardo Flores (Meksyk), Leszek Rózga (Polska), Shigeki Tomura (Japonia) i Majla Zeneli (Albania).Warto zauważyć, że wśród laureatów znaleźli się artyści różnych pokoleń – nestor polskiej grafiki, profesor Leszek Rózga, który był członkiem jury Małych Form Grafiki w 1979 r. i jego rówieśnik Carl-Heinz Kliemann oraz debiutantka, niespełna trzydziestoletnia Emilia Kosakowska, która mogłaby być prawnuczką Profesora i trzydziestolatkowie – Rafael Hiroshi Akahira, Magdalena Kacperska, Majla Zeneli.

Dieter Ronte w swej wypowiedzi *Małe jest piękne* zamieszczonej w katalogu wystawy podkreślił, że artyści, których prace prezentowane są na 14. Triennale *pochodzą z całego świata i pokazują swoje kulturowe konotacje, przyczyniając się tym samym do pogłębiania zrozumienia i tolerancji.* Opinię tę można uzupełnić, że ekspozycja pozwala zobaczyć i porównać dokonania twórców trzech pokoleń.

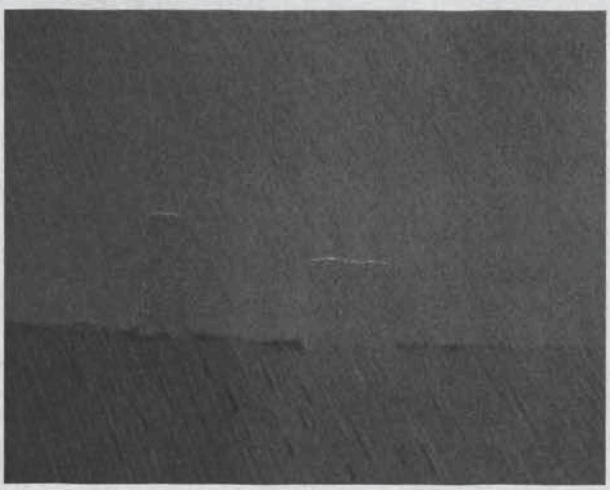
Regulaminowe ograniczenie przyjmowania do ekspozycji tylko prac wykonanych w technikach tradycyjnych, umożliwia kontakt z małymi grafikami, w których łatwo dostrzec ślad ręki artysty, wirtuozerię prowadzenia linii, stan zużycia matrycy. Generalnie można powiedzieć, że w 2011 r. potwierdziły się tendencje widoczne w poprzednich edycjach Małych Form Grafiki. Stosunkowo często napotykamy prace



1.

symboliczne, odwołujące się do poetyki nadrealizmu, prezentujące fragmenty mikroświata lub emocjonalnie traktowane pejzaże. Na drugim biegunie znajdują się kompozycje nawiązujące do nurtu konstruktywistycznego, których jednak jest zdecydowanie mniej.

Być może ów poetycki, odwołujący się do skojarzeń i symboli, przekaz w małych formach jest bardziej uniwersalny, jeśli przyjąć, że w miniaturach graficznych artyści przede wszystkim wyrażają emocje i nastroje, a w mniejszej mierze



2.

1. Elżbieta Bocianowska
2. Witold Warzywoda

spekulatywne widzenie świata uporządkowanego według reguł geometrii i matematyki. Niezależnie od poetyki postrzegania i prezentacji motywów, miniatury graficzne wymagają szczególnej perfekcji warsztatowej, bowiem na małej powierzchni odbitki już na pierwszy rzut oka można dostrzec wartość rysunku i umiejętność kształtowania kompozycji. To, co bywa dopuszczalne i tolerowane w wielkoformatowej grafice, w małej formie jest nie do przyjęcia. Dlatego też nie każdy twórca w sposób interesujący potrafi wypowiadać się w miniaturze graficznej.

Na tegorocznej łódzkiej wystawie przeważają techniki metalowe, z których największą popularnością cieszy się akwaforta, często łączona z akwatintą i wzbogacana kolorem. Nie brakuje prac wykonanych w technice miedziorytu, suchej igły, mezzotinty. W mniejszości są druki wypukłe: drzeworyt i linoryt, choć dwóch laureatów pokazało właśnie małe kompozycje cięte w drewnie (C.-H. Kliemann) i linoleum (E. D. Pichardo Flores). Na odrębne odnotowanie zasługują liryczne, nastrojowe pejzaże Japończyka Shigeki Tomury, wykonane w technice suchej igły i po raz piąty wyróżnione Honorowym Medalem.

Patrząc na tegoroczną ekspozycję można powiedzieć, że łódzkie Małe Formy Grafiki stanowią ostoję wysokich umiejętności warsztatowych i są być może jedną z ostatnich w sztukach plastycznych enklaw artystycznego rękodzieła. Kameralny komunikat, jakim jest mała grafika, ów osobisty list artysty do drugiego czło-

wieka, przemawia stonowaną ekspresją, metaforą, symbolem i wymaga skupionego odbioru, smakowania niuansów i detali. Wydaje się, że w miniaturach graficznych, w ich warstwie znaczeniowej, intelektualnej i emocjonalnej, można odnaleźć wszystkie rozterki, lęki i nadzieje, jakie towarzyszą ludziom w pierwszej dekadzie XXI wieku. Prace te przemawiają najpełniej w warunkach intymnego, domowego odbioru, ale także pięknie prezentują się na planszach ekspozycyjnych. To zasługa wysoce profesjonalnego zespołu pracowników Miejskiej Galerii Sztuki, kierowanego przez panią dyrektor Elżbietę Fuchs.

Łódź – miasto grafiki

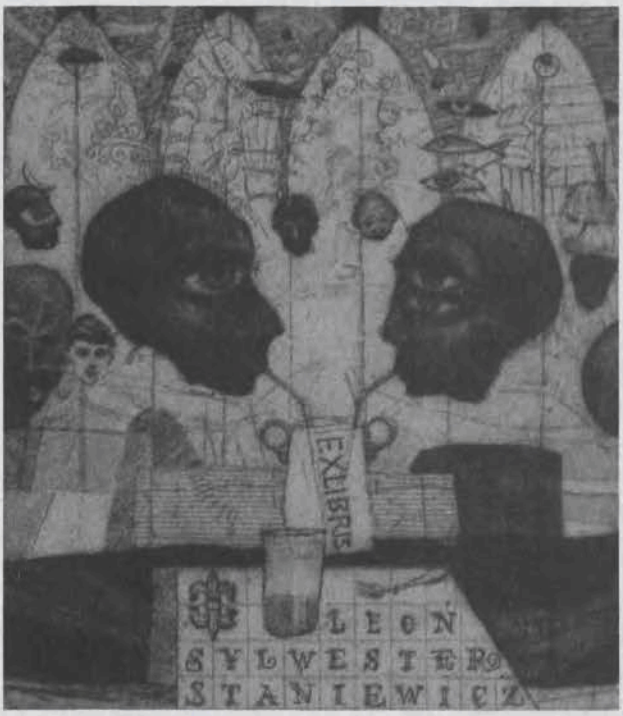
Tradycyjnie kolejnym edycjom Małych Form Grafiki towarzyszą wystawy dodatkowe, uzupełniające główną ekspozycję. Zwykle były to indywidualne prezentacje prac laureatów i w tym roku dwukrotna medalistka łódzkiej wystawy Majla Zeneli, Albanka, mieszkająca i tworząca w Berlinie, prezentuje w Galerii Bałuckiej na Starym Rynku zestaw barwnych mezzotint.

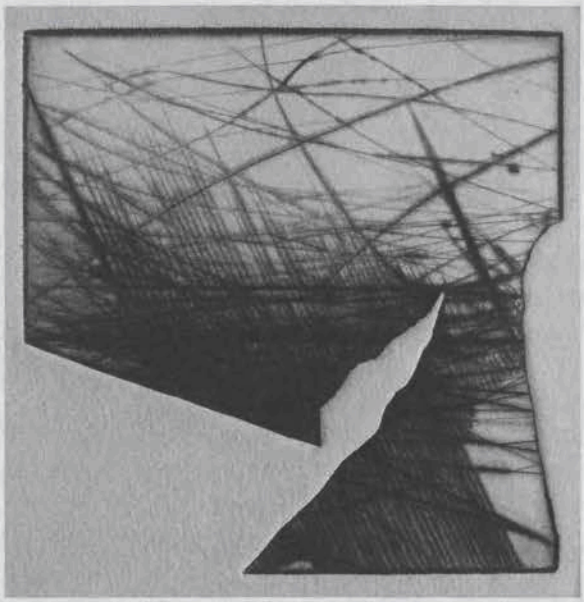
W 2011 r. szczególną uwagę zwraca wystawa towarzysząca *Łódź – miasto grafiki*, przygotowana z rozmachem przez Miejską Galerię Sztuki i Akademię

Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego. To ekspozycja prac graficznych 64 artystów, którzy w ostatnim półwieczu kształtowali pejzaż artystyczny Łodzi. W Ośrodku Propagandy Sztuki można zobaczyć (do 14 sierpnia 2011) prace kilku pokoleń łódzkich artystów grafików, poczynając od Romana Artymowskiego, Ludwika Tyrowicza, Stanisława Fijałkowskiego i Leszka Rózgi, którzy tworzyli łódzkie środowisko graficzne i byli inicjatorami utworzenia Wydziału Grafiki jako kierunku studiów w ówczesnej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, dzisiejszej ASP.

Rektor Akademii Sztuk Pięknych, profesor Grzegorz Chojnacki, w czasie uroczystego otwarcia wystawy *Łódź – miasto grafiki* przypomniał artystów zasłużonych dla tego gatunku sztuki. A na wystawie pokazano też duże prace warsztatowe najwybitniejszych polskich grafików związanych z Łodzią i łódzką uczelnią plastyczną, którzy wychowali już kilka pokoleń swoich uczniów i następców.

Dariusz Leśnikowski komentując wystawę we wstępie do katalogu trafnie zauważył, że *w każdej z technik i w każdej z generacji ta szczególna dziedzina artystycznej ekspresji reprezentowana jest przez interesujących twórców. (...) Na wystawie można obejrzeć prace, które przenoszą na grunt grafiki wartości z malarstwa, z jego światłocieniem, walorowością, głębią przestrzenną. Operują klasycznymi środkami. Inne walczą z malarstwem czy obecną siłą grafiki reklamowej. Niektóre prace wyrastają z gestu, mają charakter śladu, opanowane zostają przez swobodny styl szkico-*





wy, ale są też takie, które reprezentują typ matematyczny, o charakterze wyspekulowanego, geometrycznego zapisu.

Wystawa *Łódź – miasto grafiki* jest ciekawym punktem odniesienia dla Triennale Małe Formy Grafiki, szczególnym kontrapunktem, ukazującym swoistość i oryginalność graficznych miniatur. Upłynęło już ponad 30 lat od pierwszej edycji Małych Form Grafiki w 1979 r. i można powiedzieć, że miniatura graficzna okrzepła, usamodzielniła się i nawet wielu artystów tworzy specjalnie z myślą o łódzkiej wystawie. Wprawdzie w ostatnich latach pojawiły się liczne podobne imprezy i konkursy w świecie, z których najważniejsze odbywają się w Tokio, Toronto, Montrealu, Sarajewie, Cremonie, Cluj i w Seulu, ale warto pamiętać, że Łódź była pierwsza jako międzynarodowe centrum kameralnej grafiki artystycznej.

Na podkreślenie zasługuje jeszcze i taki fakt, że kolejne edycje Małych Form Grafiki są ważnym elementem promocji Łodzi i regionu, przyciągają nie tylko artystów i wielbicieli grafiki, ale także turystów odwiedzających nasze miasto, aby obejrzeć miniatury graficzne. W kręgu osób zainteresowanych małoformatową, kameralną grafiką Łódź jest znana w świecie i dobrze byłoby tę promocyjną dla miasta funkcję artystyczną wykorzystywać, chronić ją i w przyszłości rozwijać. Z pożytkiem dla sztuki graficznej i dla wizerunku naszego miasta za granicą.

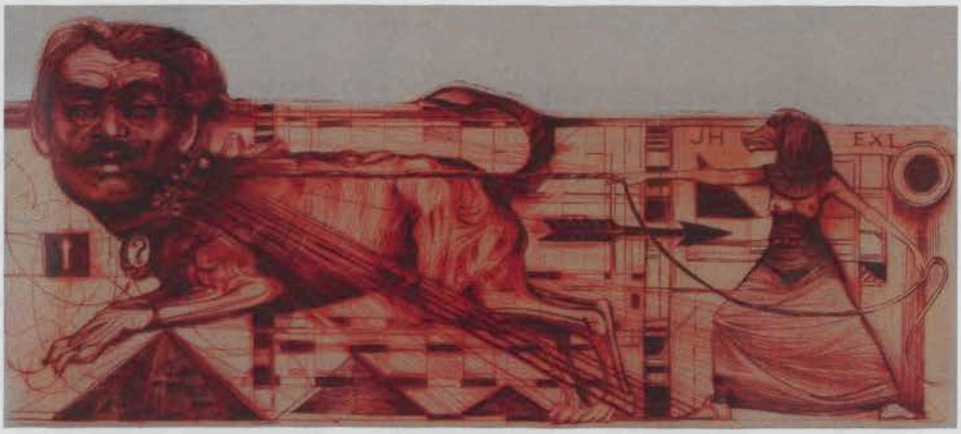
Grzegorz Matuszak
– prof. socjologii UŁ; wiceprzewodniczący Rady Miejskiej w Łodzi

Fot. Barbara Gortat i Marek Strąkowski

Łódź – międzynarodowym centrum

Carl-Heinz Kliemann. Medal Honorowy

Carl-Heinz Kliemann. Medal Honorowy



Karel Demel

Karin Iwabuchi

Emilia Kossakowska. Medal Honoowy

Emilia Kossakowska. Medal Honoowy

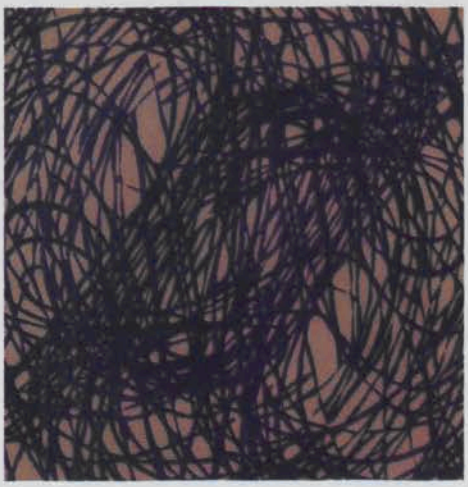
Elvyra Katalina Kriaučiunaite

Frédérique Guichard

Krzysztof Wieczorek

Krzysztof Wieczorek

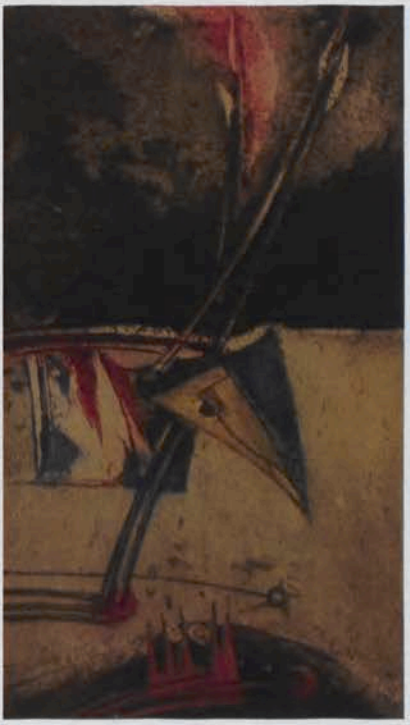
Emilia Kossakowska. Medal Honoowy



Elżbieta Kaźmierczak

Athanasios Kardoulas

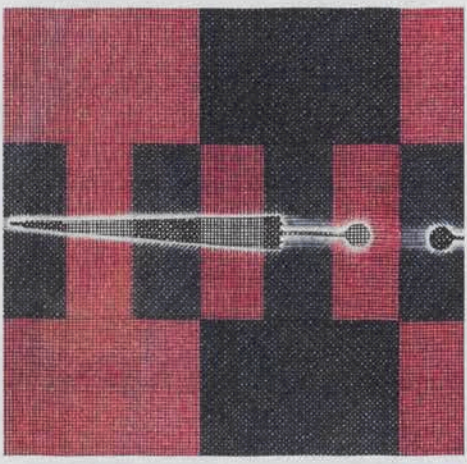
Deepak Khandelwal



Atanas Dafinow

Karin Iwabuchi

Rafael Hiishi Akahira. Medal Honorowy

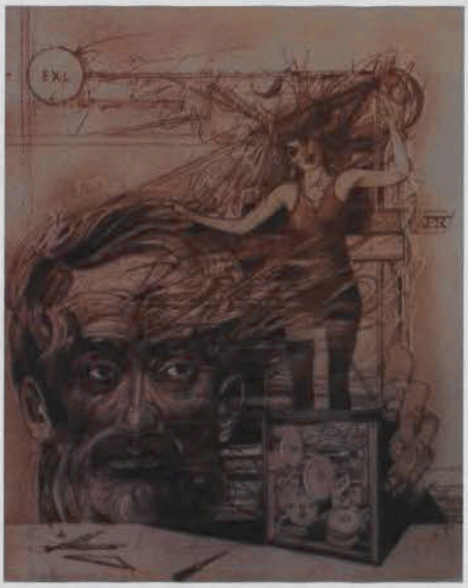


Totsuo Noda (fragment)

Anita Jovanović

Anita Jovanović

Alfonsas Čepauskas

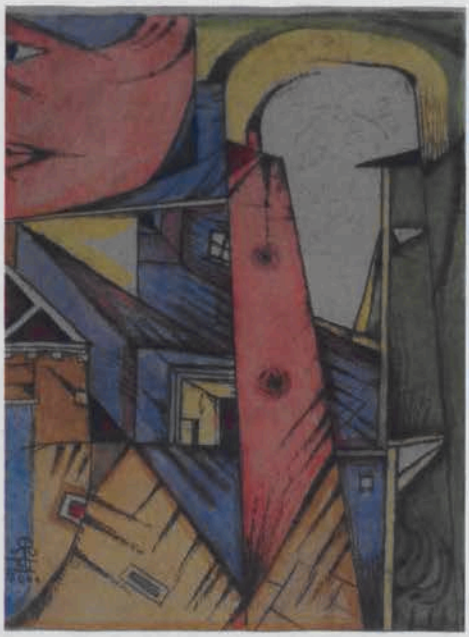


Karel Demel

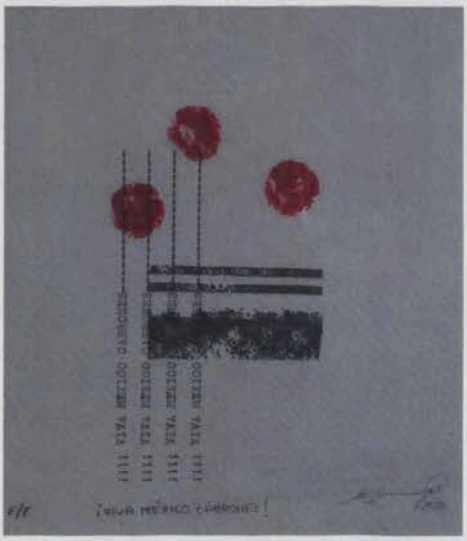
Rania Frangoulidou

Władimir Panaskow

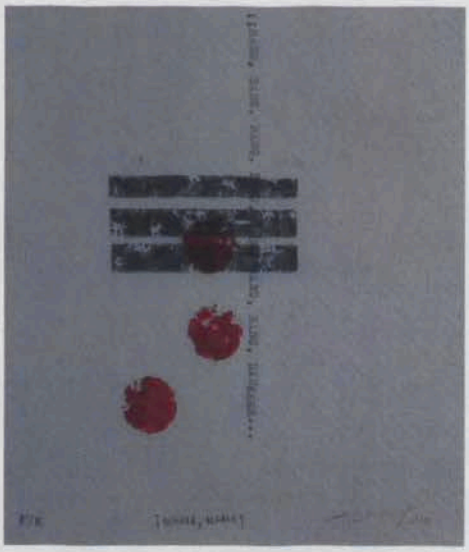
Leszek Rózga. Medal Honorowy



Leszek Rózga. Medal Honorowy



Edgar Daniel Pichardo Flores.
Medal Honorowy



Edgar Daniel Pichardo Flores.
Medal Honorowy

Fot. Barbara Gortat i Marek Strąkowski

Marcin Kieruzel

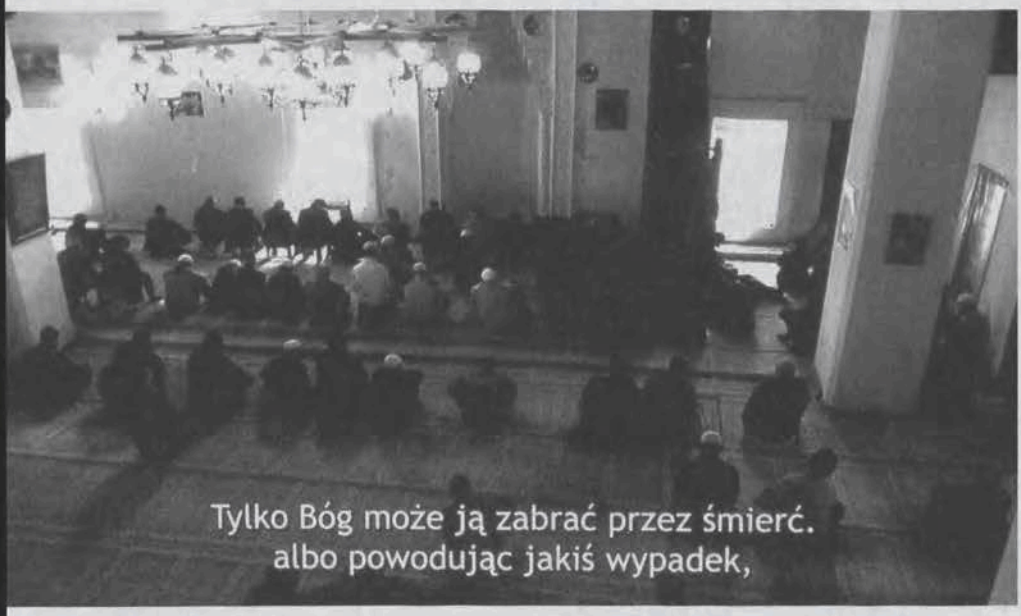
Pocztówki nie tylko turystyczne

Emotikony, czyli pojemniki czasu

Wystawa przygotowana przez dwójkę gdańskich artystów specjalnie dla łódzkiego Muzeum Sztuki jest relacją z podróży, jaką odbyli oni na początku 2011 roku do kilku krajów położonych w basenie Morza Czarnego. Odwiedzili Rumunię, Turcję, Ukrainę i Gruzję, przywożąc z tych krajów pięć opowieści, czyli tytułowych *Emotikonów*. Każdemu z nich przeznaczyli osobną salę w przestrzeni MS, aranżując w nich projekcje wideo, audio, cykle zdjęć oraz oryginalne elementy scenografii nawiązujące do kulturowej specyfiki odwiedzanych miejsc i ludzi.

Za skrzypiącą furtką zbudowaną z drewnianego „płotka" poznajemy Elvisa Romano – sobowtóra króla rock&rolla, śpiewającego jego piosenki po romsku, a jednocześnie nauczyciela w romskiej szkole, snującego niezbyt optymistyczne opowieści o życiu swojej społeczności. Kolejne sale poświęcone są innym oryginałom: Iwanowi Oriszczenko – emerytowanemu majorowi Armii Czerwonej z sentymentem, i typowo rosyjskim absurdalnym humorem, przypominającego sobie okres świetności bazy radzieckich okrętów atomowych w Bałakławie na Krymie; wytwórcom i kopistom butów ze starego miasta w Istambule, Immamowi Sabri Soleymanowowi – krymskiemu Tatarowi z Bakczysaraju, wzniośle i nieco naiwnie wtajemniczającego nas w istotę islamu, oraz Swanom – kaukaskim góralom zamieszkującym we wsi Mestia na wysokości 1413 m. n. p. m.

To, co na pierwszy rzut oka intryguje w wystawie, to poszczególne pomysły aranżacyjne – szczególnie *Emotikon* poświęcony krymskiej bazie okrętów atomowych imponuje monumentalnym i nieco klaustrofobicznym (zamkniętym) układem przestrzeni. Sala oddzielona została od pozostałych kurtynami z bardzo grubej i ciężkiej, półprzezroczystej folii, zwisającej pasami z wysokiego sufitu. Podobnie sama projekcja wideo – również otoczona podobną kurtyną – „rzucona" została na specjalny ekran umieszczony w podłodze, sprawiając wrażenie wgłębienia. Oglądając ją czujemy się trochę jakbyśmy spoglądali przez właz albo wizjer łodzi podwodnej, co potęguje



jeszcze celowo rozmyty i drgający obraz wideo. Instalację relacjonującą z kolei wyprawę do dzielnicy producentów i wytwórców butów w Istambule, gdańscy artyści oparli na ekranie będącym niesymetryczną wysoką ścianą zbudowaną pośrodku sali z opakowań po butach, na którą skierowali dwa kanały projekcji wideo. Skojarzenia z marksistowskim pojęciem „alienacji pracy", której niemym znakiem jest zawalisko pudełek, „górujące" nad postaciami ich wytwórców, nasuwają się niemal od razu. *Intrygujący jest już sam punkt widzenia przyjęty przez twórców wystawy w poszczególnych salach* – jak pisze w notce wstępnej kuratorka Maria Morzuch (...) *artyści myśląc o aranżacji ekspozycji spojrzeli na sale galeryjne z perspektywy ptasiej, dzięki której zobaczyli pomieszczenia jako poszczególne klatki celuidowej taśmy filmowej.* Ma to oczywiście podstawowe konsekwencje dla widza, który ze swojej perpektywy musi czuć, iż przebywa „wewnątrz" instalacji czy – jeśli użyć metafory klatki taśmy filmowej – w jej kadrze. Co jednak również podkreśla kuratorka, i co być może jest najważniejszą formalną cechą wystawy – amfiladowy układ sal galerii wcale nie oznacza, iż jest ona „ułożona" wedle jakiegoś linearnego porządku. Oglądając ją mamy raczej wrażenie „przeskakiwania" do różnych porządków, a także pewnego chaosu. Bardzo trudno ów chaos „ogarnąć" poznawczo, bez kontekstu znajomości samej idei wystawy, a także wcześniejszych dokonań artystycznych Rumasa i Wyrzykowskiego. „Komplikacje" zaczynają się już w warstwie tekstowej – tytuł ekspozycji jest odrobinę mylący: *emotikon* kojarzymy przede wszystkim z piktogramem używanym w „poetyce" komputerowych komunikatorów, czy wiadomości „sms", takich, jak np. uśmiech wyrażony znakiem „:-)".

Samo słowo zastosowane przez Wyrzykowskiego i Rumasa jest zbitką angielskich terminów „emotion" i „console". Kierując się nieco luźnym ciągiem skojarzeń, artyści łącząc jednak ten – etymologicznie i semantycznie odmienny – termin z fotoplastikonem, nadali mu nowy odcień znaczeniowy: *„Emotikon" kojarzy nam się z fotoplastikonem: minimum słów, maksimum obrazów. Urządzenie to kumulowało w sobie emocje zapisane na prezentowanych przeźroczach. „Emotikon" to maszyna czasoprzestrzenna, maszyna dająca i kumulująca emocje związane z określonymi rytuałami codziennego życia* – pisali w 2008 w ideowym tekście, będącym założeniem realizacji. Dodatkowo na stronie internetowej projektu, pojawiają się jeszcze, znów nieco chaotyczne i przypadkowo skojarzone terminy: slangowy „emot" i angielskie „icon".

Zatrzymajmy się jednak przy metaforze „maszyny" – stosunek do techniki w pracach gdańskich artystów wydaje się odgrywać istotną rolę. Szczególnie Rumas wielokrotnie pokazywał, jak ważna jest dla niego, wywodząca się od Herberta Marcuse'a, utopia „humanizacji techniki". W ramach projektu *Futuryzm miast przemysłowych – Sto lat Wolwsburga/Nowej Huty* skonstruował m.in. cykl maszyn, jak Neuro Werbalizator czy Enterman i umieścił je w przestrzeni publicznej. W pewnym sensie *Emotikon* jest kontynuacją takiej ideii.

Trzeba jednak od razu zdać sobie sprawę z podstawowej funkcji owej machiny: przypisanie jej bowiem jedynie roli zbierania i kumulowania *emocji związanych z określonymi rytuałami życia codziennego*, wydaje się zasadniczo niepeł-

ne. W takim przypadku *Emotikon* nie byłby niczym odkrywczym, a jedynie nową nazwą dla powszechnie znanych technik owego utrwalania i kumulowania. Wydaje się, że istota tkwi tutaj nie tyle w samej poetyce poszczególnych obrazów, co raczej w momentach przejścia między nimi. Artyści sami mówią o owych interwałach w nieco oryginalny sposób: *(...) będzie to wyprawa po rodzaj deformacji, rozumianej jako oznaczenie czegoś, co uległo drastycznej zmianie i czemu towarzyszą zawsze stany emocjonalne. Powstały zatem cykl wideo-audio obiektów będzie stworzeniem czegoś zupełnie nowego poprzez „negację", ale i nieraz „afirmację", która jednakże w obu wypadkach będzie odejściem od pierwowzoru. Stanowić będzie również swego rodzaju metonimię. Kluczem pozostaje więc powtórzenie i oddanie emocji, które kreuje wydarzenie zawsze na nowo, bo to co raz przyszło jako tragedia, po raz drugi może stać się parodią.*

Podstawowa funkcja utopijnego *Emotikonu* polegałaby więc na swoistym wehikule przenoszącym nas do odmiennych emocjonalnych światów. Ich treścią są poszczególne historie bohaterów oraz miejsca napotkane na trasie wyprawy Wyrzykowskiego i Rumasa. Każdy z nich ma swoje emocjonalne napięcie, a także, co ważne, swoją czasoprzestrzenną „skończoność". Czy jest to jednak romski Elvis, komunizujący właściciel obuwniczej manufaktury czy kaukaska wioska nieodmiennie mamy wrażenie, że przecież nie o tych ludzi i nie o te miejsca właściwie tutaj chodzi. Artyści stawiają nas w bardzo intymnej roli, niemal w sytuacji twarzą w twarz – zapośredniczonej oczywiście przez medium wideo – która związana jest z „wywiadem", opowiadaniem o sobie i swoim otoczeniu. Mówiąc językiem Bergsona takie współprzeżywanie, czy współoglądanie czyjegoś życia związane jest ze specyficzną intensywną *attonsion á la vie* oraz ze swego rodzaju angażującym dialogiem (w oczach słuchającego ten, co opowiada ogląda przecież swoje życie i na odwrót). *Emotikon* nie pozwala nam jednak wczuć się w tę opowieść, dostajemy tylko fragment, a kiedy już „wczuwamy się", wehikuł popycha nas do kolejnego miejsca, umieszczonego w zupełnie innym kontekście, charakteryzującego się znów innym emocjonalnym napięciem. Momenty przejścia, które na wystawie odznaczone są granicami amfiladowego układu sal, przypominają nieco moment obudzenia się ze snu, w którym zdajemy sobie sprawę, że jeszcze przed chwilą myśleliśmy i czuliśmy w sposób tak

str. 5 Elvis Romano, Somcuta Mare (wieś zamieszkana przez Romów), Rumunia, 2011

diametralnie odmienny, a oglądana rzeczywistość nagle wydaje nam się daleka i nieraz absurdalna, bądź znów piękna, przerażająca albo pociągająca. Stąd też chyba owo poczucie treściowego, poznawczego i emocjonalnego chaosu wywołane przez *Emotikony*.

Chaosu, który odwołuje się też do specyficznego antropologicznego doświadczenia ludzkich emocji, a kostium kulturowej egzotyki wydaje się pełnić tutaj jedynie rolę swego rodzaju kontrastu czy separatora pozwalającego owe emocje wyodrębnić i oczyścić. *Emotikony* zakorzeniają nas więc w sferze, którą Victor Turner nazwałby *comunitas* – maszyna gdańskich artystów nie zbiera i nie kumuluje wrażeń turystycznych, nie snuje wątków etnologicznych czy socjologicznych, jej cel wydaje się odrobinę inny. To **Polowanie na prawdziwe emocje** (takie hasło nadają artyści swojemu projektowi), łowienie przeżyć charakterystycznych dla „rodziny ludzkiej". Taki w gruncie rzeczy utopijny cel, oczywiście nie może zostać osiągnięty – a stosuje się go jedynie dzięki przemilczeniu. Nie można sobie jednak nie zadać pytań „po co"?

Projekt *Emotikony* wydaje się stanowić ważny i osobny etap twórczości zarówno Rumasa (ur. 1966), jak i Wyrzykowskiego (ur. 1968), wpisując się na zasadzie pewnego dialektycznego kontrastu w ich strategie artystyczne. Trzeba od razu zaznaczyć, że strategie jednak odmienne. Obaj artyści ukończyli gdańską PWSSP (dzi-

Elvis Romano, Somcuta Mare (wieś zamieszkana przez Romów), Rumunia, 2011 | **str. 6**

siaj ASP), w różnych okresach uczęszczali do słynnej Pracowni Intermedialnej prof. Witosława Czerwonki, wokół której stworzyło się ciekawe środowisko twórców wypowiadających się w nowych mediach. *W Gdańsku zauważalna była zarówno wielka aktywność, jak i dynamika środowiska, skupionego głównie wokół Galerii Wyspa i osoby Witosława Czerwonki – w owym czasie bodaj docenta PWSSP. (...) W pracowni oczywiste były dwie postawy wynikające z osobowości wykładowców – podejście konceptulne, projektowe, kreowanie idei, koncepcji, mitu, związane z osobą Witosława Czerwonki, a także pozycja akcjonistyczna, ekspresyjna, transgraniczna, materializacja idei, budowanie obiektów propagowane przez Grzegorza Klamana* – mówił Wyrzykowski w wywiadzie udzielonym w 2009 r. Takie przygotowanie „pchnęło" Rumasa w kierunku sztuki krytycznej, szczególnie znane są jego prace „dekonstruujące" nasze narodowe i religijne mity, w których używa katolickich dewocjonaliów. W łódzkim MS^2 znajduje się m.in. praca pt. *Las Vegas* – plastikowa, półprzezroczysta figura Matki Boskiej z wtopionymi w nią monetami, „spływającymi" po ciele na kształt łez. Podobne założenie miała realizacja *Termofory* (początek w 1995 r.), w ramach której artysta umieścił w przestrzeni miejskiej sakralne figury, przygniecione olbrzymimi workami z wodą (termoforami właśnie) oraz *Weki* (realizowane od 1991 r.) – czyli umieszczane w słojach istotne dla polskiej tradycji symbole religijne, obyczajowe i stereotypy. Te wcześniejsze prace, które celowo tutaj przytaczam, wskazywały na potrzebę demaskowania pewnej indolencji, ospałości i hipokryzji naszych narodowych mitów zakonserwowanych, przykrytych termoforem, niezdolnych do stanowienia o rzeczywistej motywacji społecznej.

Wykrzykowski w swojej twórczości również dokonuje swego rodzaju dekonstrukcji, tyle, że jej ostrze nie jest skierowane na ujawnianie kulturowej hipokryzji. Artystę interesuje przede wszystkim stosunek do techniki, zakres w jakim technika, razem z jej racjonalnością, staje się właściwie naszym środowiskiem naturalnym, niemal wrasta w nasz organizm, a także multiplikuje go i przetwarza. Tematy te Wyrzykowski poruszał również w kontekstach społecznych i politycznych. Jedną z jego ciekawszych prac, zrealizowaną razem z Ilią Cziczkanem jest film *Atomic Love* – futurystyczna wizja pary nieporadnie kopulującej w skafandrach w zdehumanizowanej przestrzeni elektrowni atomowej w Czarnobylu. Podobny w wymowie był również jeden z ostatnich projektów *Przeżyją tylko Ci, którzy to zaplanowali* – opowiadający o zimnowojennej propagandzie mającej na celu skłaniać, w tym przypadku społeczeństwo amerykańskie, do budowy indywidualnych schronów nuklearnych.

Już pobieżnie przyglądając się dotychczasowym dokonaniom artystycznym obu twórców, można się pokusić o stwierdzenie, iż ów krytyczny impuls każący im raczej dekonstruować, naruszać, interweniować czy projektować w *Emotikonach* osłabł, na rzecz poszukiwania autentyzmu, w tym wypadku autentyzmu emocji, przyjmowanego w gruncie rzeczy wprost. W tym sensie nawet ów kostium kulturo-

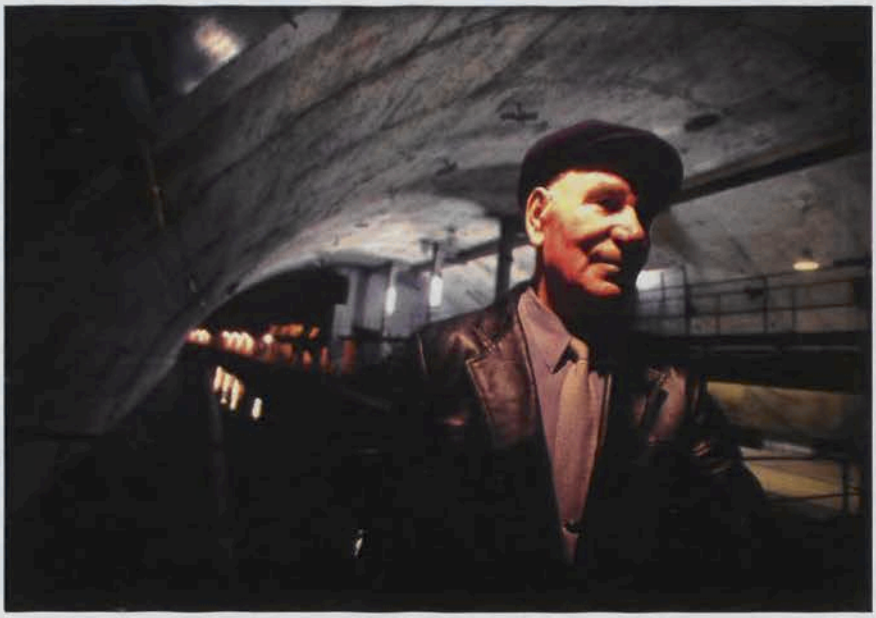
wy czarnomorskiej egzotyki może wydawać się jedynie pretekstem do ukazania kwestii bardziej uniwersalnych: wszak tamtejsze podziały społeczne, napięcia kulturowe i polityczne są dla nas dosyć odległe i abstrakcyjne, a przez to na pierwszy plan wysuwają się przeżycia konkretnych ludzi.

Marcin Kieruzel
– socjolog, publicysta

Fot. Marek Strąkowski

Pocztówki nie tylko turystyczne

Обьекта № 825 ГТС. Bałakława/Sewastopol, Krym, Ukraina, 2011



Обьекта № 825 ГТС. Bałakława/Sewastopol, Krym, Ukraina, 2011

SHIAD, Istambuł, Turcja, 2011

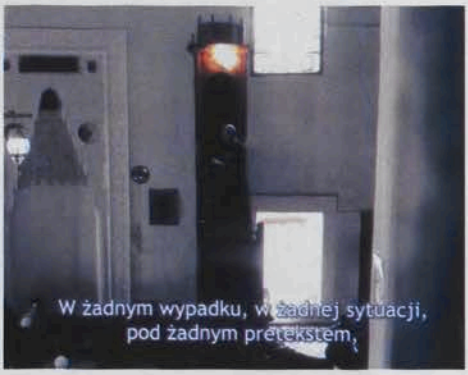
SHIAD, Istambuł, Turcja, 2011

Kopiści butów..., Istambuł, Turcja, 2011

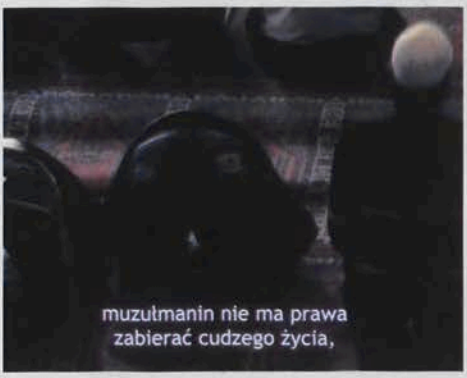
Kopiści butów..., Istambuł, Turcja, 2011

Kopiści butów..., Istambuł, Turcja, 2011

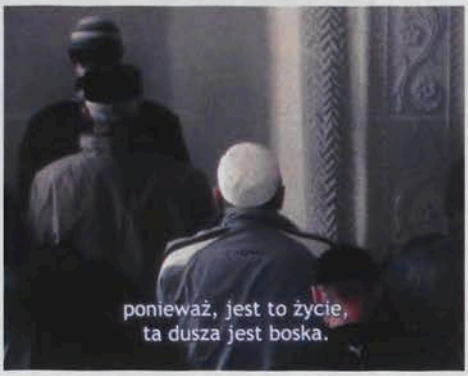
IMMAM, Bakczysaraj, Krym, Ukraina, 2011



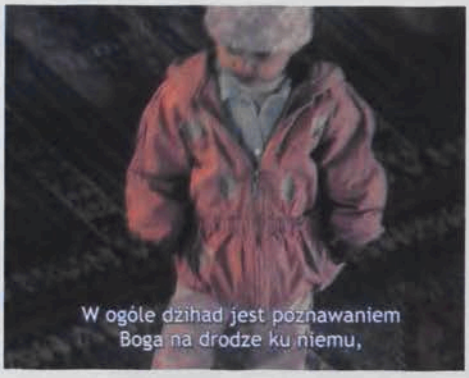
IMMAM, Bakczysaraj, Krym, Ukraina, 2011



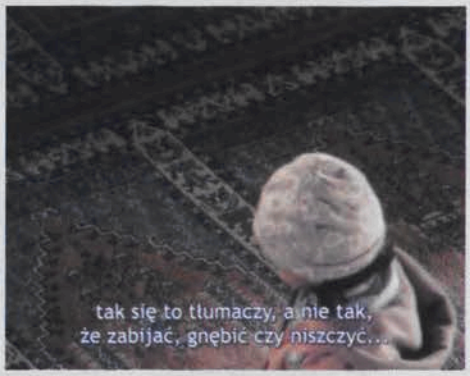
IMMAM, Bakczysaraj, Krym, Ukraina, 2011



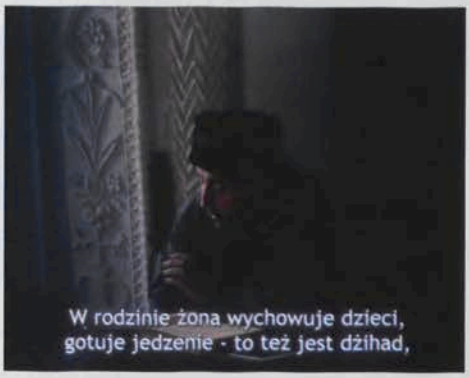
IMMAM, Bakczysaraj, Krym, Ukraina, 2011



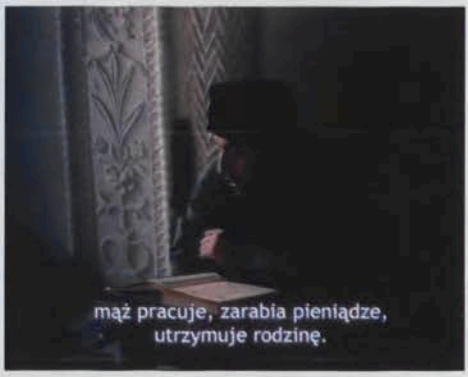
IMMAM, Bakczysaraj, Krym, Ukraina, 2011



IMMAM, Bakczysaraj, Krym, Ukraina, 2011



IMMAM, Bakczysaraj, Krym, Ukraina, 2011



IMMAM, Bakczysaraj, Krym, Ukraina, 2011

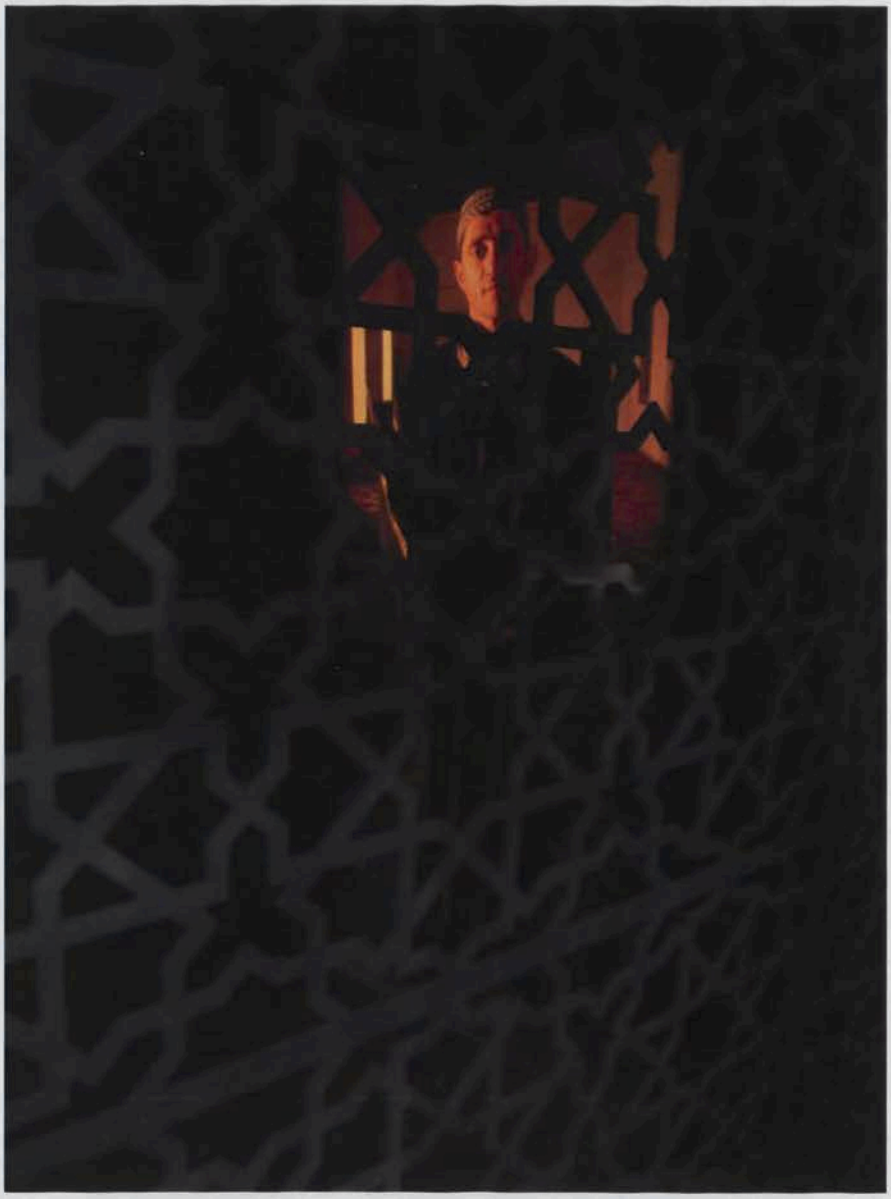
Mestia, Swanetia, Gruzja, 2011

Mestia, Swanetia, Gruzja, 2011

Mestia, Swanetia, Gruzja, 2011

Mestia, Swanetia, Gruzja, 2011

Mestia, Swanetia, Gruzja, 2011



IMMAM, Bakczysaraj, Krym, Ukraina, 2011

Fot. Marek Strąkowski

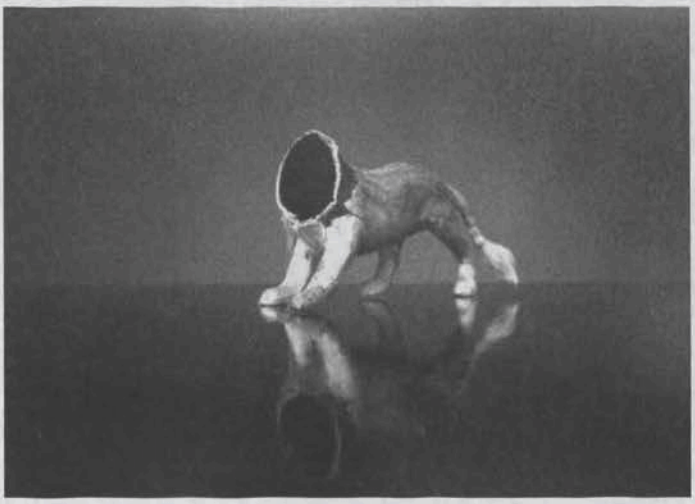
Uwolnione pracownie artystów

OTWartA WYSTAWA X

Fragment dawnego fabrykanckiego imperium Grohmanów, należący obecnie do Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej, przez dziewięć dni pozostawał zdominowany przez muzykę i sztuki wizualne. Wszystko to za sprawą organizatorów i uczestników dziesiątej, jubileuszowej edycji festiwalu OTWartA WYSTAWA. Festiwal od kilku lat jest widocznym elementem kulturalnego krajobrazu Łodzi, jednak dopiero w tym roku udało się rozszerzyć jego program i przeznaczyć większe fundusze na promocję – dzięki wsparciu Urzędu Miasta i Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej. Jubileusz stał się też dobrym pretekstem do podsumowania dotychczasowej historii festiwalu.

Pomysł z Paryża

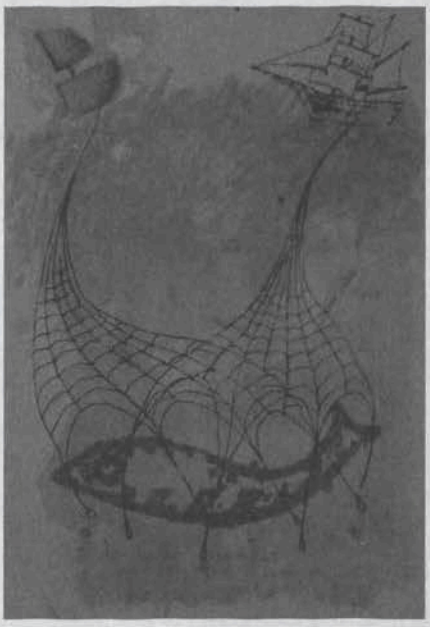
Organizatorami imprezy są łódzcy artyści: Magdalena Moskwa i Dariusz Adryańczyk. Domeną Adryańczyka jest przede wszystkim muzyka, choć działał także na polu sztuk wizualnych. Adryańczyk w latach 80. był basistą łódzkiej punkowej kapeli *Moskwa*,



Dominika Sadowska

Jan Jubaal Wasiński

Joanna Hrk

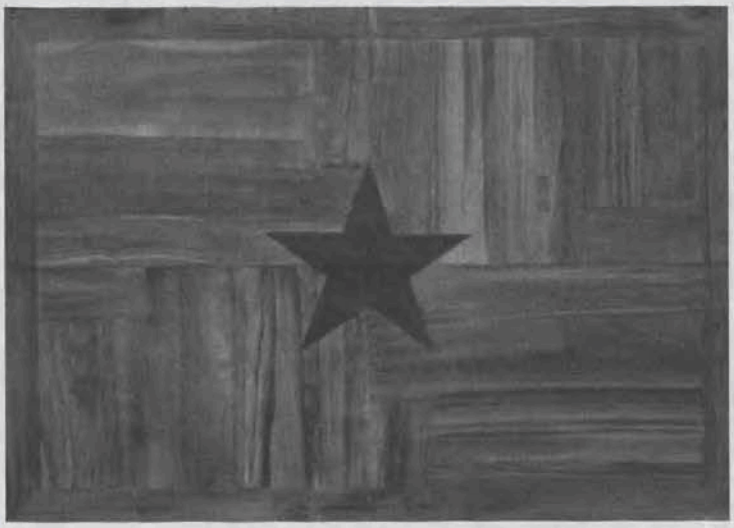


Magdalena Toczydłowska

Aneta Kowalczyk

obecnie jest członkiem formacji *Free Way*. Magdalena Moskwa uzyskała dyplom Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi w 1996 roku. Od tego czasu koncentruje się na twórczości malarskiej oraz tworzeniu artystycznych obiektów-ubrań. Charakterystyczne dla malarstwa Moskwy są warsztatowo dopracowane portrety kobiet. W pracach tych można doszukać się inspiracji twórczością mistrzów renesansu z północnej Europy. Artystka konstruuje malarską przestrzeń wypełnioną symbolami. Postacie przedstawia często w niezgodny z anatomią sposób, podkreślając tym samym „ciężar" cielesności, która w dużym stopniu determinuje ludzkie życie. Magdalenę Moskwę i Dariusza Adryańczyka łączą między innymi sąsiadujące ze sobą pracownie w artystycznej enklawie na ulicy św. Jerzego. Niezwykły charakter tego miejsca (a właściwie chęć wykorzystania go w celu integracji środowiska artystycznego) przyczynił się do powstania pomysłu OTWartEJ WYSTAWY. Dariusz Adryańczyk wspomina inspirujące doświadczenie, którym były dla niego spotkania, inicjowane w latach 90. przez rzeźbiarza i scenografa Zbigniewa Władykę (1932-2002). Władyka chętnie udostępniał swoje atelier na potrzeby kameralnych wydarzeń artystycznych. Stanowiło to doskonałą okazję do wymiany poglądów i towarzyskiej integracji. Kolejnym impulsem była relacja Dariusza Fieta z dni otwartych w paryskiej pracowni Michała Batorego – grafika, wybitnego projektanta plakatów. *Oglądając zdjęcia z Darkiem dostrzegliśmy podobieństwo miedzy paryskim podwórkiem a naszym na św. Jerzego* – komentuje Adryańczyk.

Bazując na tych doświadczeniach Dariusz Fiet zaproponował, aby zainicjować łódzkie „Otwarte Pracownie". Początkowo zakładano, że wydarzenie będzie polegać na zapraszaniu gości do artystycznych pracowni oraz organizacji koncertów i spotkań na podwórku przy ulicy św. Jerzego. Na drodze stanęło kilka przeszkód,



Ronald Łagodziuk

Ewa Żochowska

w tym niechętna postawa administracji obiektu. Praktyka pokazała również, że wielu łódzkich artystów nie posiada własnego kąta przeznaczonego wyłącznie do pracy twórczej. Stwarzało to problem w kontekście powszechnego charakteru wydarzenia. *Nasza idea miała być prosta. Raz do roku każdy, niezależnie od tego, co robi, ma prawo zgłosić akces i wziąć udział w festiwalu* – tłumaczy Adryańczyk. Żeby umożliwić wszystkim uczestnikom zaprezentowanie swojej twórczości, kluczowym elementem „Otwartych Pracowni" musiała stać się zbiorowa wystawa prac plastycznych, której towarzyszyły spotkania i koncerty.

„Otwarte Pracownie" zainicjowano w 2002 roku. Pomysłodawcy poprzez wystawę chcieli skłonić artystów do opuszczenia swojego miejsca pracy i skonfrontowania dokonań z osiągnięciami innych twórców oraz z publicznością. W pierwszej wystawie udział wzięło 40 artystów, m.in. Wojciech Leder, Dominika Sadow-

Ewa Żochowska

Adam Obuchowicz

ska, Paweł Hajncel, Artur Malewski, Mariusz Sołtysik, Jadwiga i Paweł Tryzno. Liczba chętnych do udziału w wystawie rosła z edycji na edycję. W 2003 roku na wystawie swoje prace pokazało prawie 80 osób. Rozrosła się także część koncertowa. Gwiazdą wieczoru drugiej edycji była *Protoplazma* – formacja, która przekształciła się w *Mikrowafle*.

Szukając bardziej adekwatnego do rzeczywistości określenia dla inicjatywy, w 2005 roku przyjęto nazwę OTWartA WYSTAWA. W tym czasie wydarzenie zyskało wsparcie Galerii Opus, Kina Cytryna oraz patronat medialny „Gazety Wyborczej" i Radia Łódź. Skład osób biorących udział w wystawie z każdą edycją ulegał zmianie. W wydarzeniu uczestniczyli kolejni artyści i muzycy, m.in. Agnieszka Borkowska, Remigiusz Wojaczek, Anna Leśniak, Agata Jakubowska, Daniel Szeligowski, Bartłomiej Jarmoliński, Jacek Partyka, Jacek Bieleński oraz zespoły *L.Stadt* i *City Bum Bum*. OTWartA WYSTAWA współpracowała również z Akademią Muzyczną w Łodzi, co zaowocowało prezentacją Studia Muzyki Elektronicznej pod kierownictwem Krzysztofa Knittla. Od 2005 roku wydarzenie zaczęło przyciągać coraz większe grono uczestników i odbiorców.

Wraz z rozwojem inicjatywy, koniecznym stawało się powołanie organizacji, która stałaby się oficjalnym organizatorem OTWartEJ WYSTAWY. W tym celu 2007 roku zarejestrowano stowarzyszenie Otwarta Wystawa. W 2008 roku do nazwy wydarzenia dodano słowo „festiwal", w odpowiedzi na koncepcję „Łodzi Festiwalowej". Przekształcenie w festiwal dawało nadzieję na zwiększenie rozpoznawalności inicjatywy i idące za tym możliwości uzyskania wsparcia promocyjnego oraz finansowego. W praktyce jednak OTWartA WYSTAWA nie zdobyła funduszy ani od sponsorów, ani od urzędników i wciąż finansowana była ze środków własnych stowarzysze-

Jakub Kasica

Izabela Ambroziak

nia. Mimo to przygotowano kolejne dwie edycje. Zeszłoroczna wystawa zagospodarowała przestrzeń w budynku po starej kuźni, przy ulicy Strzelców Kaniowskich 45. Liczba zgłaszających się przerosła możliwości organizatorów. Ponownie podtrzymano interdyscyplinarny charakter wydarzenia. Do udziału w części muzycznej zaproszono formację Pawła Cieślaka, Łukasza Lacha i Piotra Gwadery – *Almost Dead Celebrities*.

Festiwal bez dotacji

Instytucją od początku związaną z tą inicjatywą jest Muzeum Książki Artystycznej, które współpracowało z organizatorami przy wszystkich edycjach, udostępniając przestrzeń na wystawy i koncerty. Zakorzenienie się OTWartEJ WYSTAWY w mieszczącym siedzibę Muzeum pałacu Henryka Grohmana przy Tymienieckiego 24 sprawiło, że program tego wydarzenia, w naturalny sposób, rozprzestrzenił się na tereny Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej. W czasie dziesiątej edycji, oprócz budynku Muzeum, festiwal korzystał z ogromnej, surowej, pofabrycznej hali szedowej na północy kompleksu oraz z budynku hydroforni, zaadaptowanego przez ŁSSE na działalność wystawienniczą jako „Art Strefa". Festiwal zmienił industrialny kompleks w wielką pracownię artystyczną. W hali odbył się wernisaż prac kilkudziesięciu artystów, którzy wyrazili chęć udziału w wystawie. W większości byli to łodzianie lub studenci łódzkich szkół artystycznych.

Organizatorzy podkreślają, że jednym z celów całej akcji jest wysłanie sygnału o potrzebie włączenia łódzkich artystów w kreowanie życia kulturalnego

miasta. Łodzianie często nie zdają sobie sprawy, ile ciekawych osobowości i artystycznych projektów ma miejsce w ich mieście. *Trzeba pozwolić im zaistnieć oraz stworzyć przyjazne środowisko dla realizacji ich pomysłów* – apeluje Adryańczyk. – *Dążymy do tego, aby pomoc działającym w Łodzi twórcom stała się priorytetem władz. Wspieranie łódzkich artystów, aby stali się lepiej rozpoznawalni w kraju i na świecie to inwestycja w budowanie wizerunku Łodzi. Młodzi zdolni artyści w Łodzi czekają całe lata na swoją indywidualną wystawę i wydanie pierwszego katalogu. Miejsca zajmujące się promocją lokalnych twórców są niedoinwestowane i niedoceniane. Brakuje lokali pod artystyczne pracownie, a zdolni lokalni muzycy występują często za znacznie niższe stawki niż przyjezdni artyści bez merytorycznego uzasadnienia. Jeśli Łódź ma zadbać o lokalne środowisko artystyczne, musi promować swoich twórców, a dopiero potem zapraszać gości* – konkluduje Dariusz Adryańczyk.

Tegoroczną wystawę prac plastycznych w fabryce cechowała różnorodność i eklektyzm. Obok absolwentów uczelni artystycznych i aktywnie działających twórców, pojawili się amatorzy oraz artyści debiutujący. Szczególną uwagę zawracały prace odnoszące się do aktualnych wydarzeń. Alexiei, Białorusin studiujący na łódzkiej ASP, przygotował instalację komentującą ograniczenia obywatelskich swobód w rodzinnym kraju. Nawiązał do biało-czerwono-białej flagi, która była symbolem wyzwolenia się Białorusi spod wpływów Związku Radzieckiego, a ostatecznie została zmieniona po kontrowersyjnym referendum w 1995 roku. Na Białorusi wywieszanie biało-czerwono-białej flagi identyfikowane jest ze sprzeciwem wobec władzy i zwykle kończy się interwencją milicji. Inną pracą przykuwającą uwagę był mural autorstwa Jana Jubaala Wasińskiego. Artysta namalował głowę Osamy Bin Ladena pozbawioną twarzy, nawiązując do elektryzującej media, pełnej tajemnic i niedomówień akcji amerykańskich służby specjalnych. Jan Wasiński ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi w 2009 roku. W swojej twórczości malarskiej oraz instalacjach swobodnie czerpie zarówno z dziedzictwa kultury śródziemnomorskiej (mitologii, biblii), jak i świata mass mediów, i kultury popularnej. Artysta próbuje sięgnąć do tematu współczesnych lęków i zagrożeń. Oryginalne spojrzenie zaprezentował w cyklu *Wiruso-demony*, w którym mikroskopijne cząstki organiczne przemienił w fantastyczne i odrażające bestie. Podobnie, jak wirusów terroryzmu nie możemy bezpośrednio zobaczyć, choć widzimy jego druzgocące skutki. Bin Laden pozbawiony twarzy, wyłaniający się z półmroku jest symbolem lęku przed terrorystycznym zagrożeniem, które personalizował saudyjski milioner.

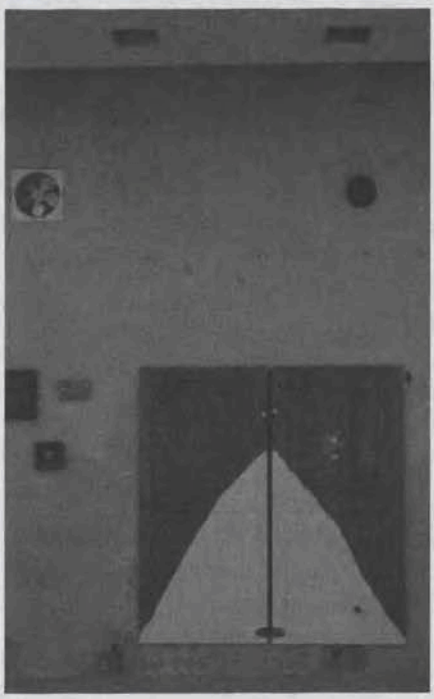
Na wystawie prezentującej prace kilkudziesięciu twórców, uderzające było zróżnicowanie poziomu dojrzałości wypowiedzi artystycznej. Dla jednych twórców liczyła się warsztatowa biegłość, dla innych ekspresja, niektórzy traktują swoją pracę przede wszystkim jako komentarz do otaczającej nas rzeczywistości. Wśród nich zdarzały się prace złożone i interpretowane na wielu płaszczyznach. Podobnie różnorodna była prezentacja krótkich form filmowych, która miała miejsce w budynku hy-

droforni („Art Strefa"). W programie znalazł się między innymi filmowy pokaz plakatów irańskich oraz krótkie filmy Balbiny Bruszewskiej.

Muzyczny performance

Sztukom wizualnym towarzyszyła muzyka. Flagowym przedsięwzięciem był dźwiękowy eksperyment grupy *Karbido*. Artystyczna formacja *Karbido* tworzy niekonwencjonalne, muzyczne spektakle dźwiękowe *(Stolik)*, słuchowiska radiowe *(Katastrofa LZ 129 Hindenburg)*, a także oprawy muzyczne dla przedstawień teatralnych. Tym razem muzycy zapełnili dźwiękami przestrzeń Muzeum Książki Artystycznej, tworząc zaskakujący i unikatowy performance. Ciekawym akcentem na zakończenie OTWartEJ WYSTAWY był występ Orkiestry Świętokrzyskiej (Hasarapasa), w której grają Włodzimierz Kiniorski, Henryk Gembalski, Radosław Nowakowski, Dariusz Makaruk, Andrzej Chochoł i inni. Orkiestra Świętokrzyska to bogate stylistycznie połączenie jazzowej improwizacji i etnicznych fascynacji.

W czasie festiwalu wystąpiły także kapele: *The Tybet Underground, Soniamiki*, białoruski *Gurzuf, Free Way* oraz kapela Jacka Bieleńskiego – *Plastic Bag*. Niezależnie od koncertów, życie na terenie ŁSSE kwitło przez cały czas festiwalu. Organizatorzy prowadzili warsztaty muzyczne i plastyczne, przygotowali też szereg atrakcji z okazji Dnia Dziecka. Magdalena Moskwa i Adriana Lisowska prowadziły warsztaty plastyczne dla dzieci, na których uczestnicy mogli poznać techniki i stylistykę artystów street artu. W tym dniu odbywały się także warsztaty muzyczne, podczas których popołudniami na plenerowej scenie improwizowali ich instruktorzy. To właśnie w czasie wieczornej Jam Session na OTWartEJ WYSTAWIE zupełnie niespodziewanie pojawił się, wizytujący w tym czasie w Łodzi, John Malkovich, aktor znany ze swoich kreacji zarówno w dużych amerykańskich produkcjach, jak i w niezależnych filmach eksperymentalnych. Amerykański artysta zwiedził wystawę w pofabrycznej hali, Muzeum Książki Artystycznej oraz wdał się w rozmowę z animatorami wydarzenia. Organizatorzy byli zaskoczeni wizytą, przypuszczając, że artysta mógł dowiedzieć się o festiwalu od patrona X edycji – prezydent Hanny Zdanowskiej. Spontaniczną wizytę wybitnej osobowości świata filmu odnotowały łódzkie me-



dia, zapewniając festiwalowi dodatkowy rozgłos.

Sukcesem OTWartEJ WYSTAWY jest zaprezentowanie szerszej publiczności wielu zwykle niezauważanych twórców, a także integracja grupy artystów skupionych wokół festiwalu. Ludziom tym udało się stworzyć specyficzną, swobodną atmosferę. Spontaniczność i nieprzykładnie dużej wagi do intelektualnego dyskursu odróżniają tę inicjatywę od kuratorskich imprez, wspieranych przez profesjonalne instytucje. Jednocześnie klimat jest tu zdecydowanie łagodniejszy od buntowniczego undergroundu. Konwencje wyniesione ze szkół artystycznych nie są traktowane jak wzorzec, ale nie są też negowane. Nie znajdziemy tu również paneli eksperckich, przekonujących o możliwościach klasy kreatywnej czy najnowszych trendach artystycznego marketingu, reklamy i designu – choć rynek sztuki nie jest tutaj tematem tabu. W twórczości artystów OTWartEJ WYSTAWY dominuje umiarkowana, czasami nieco konserwatywna postawa. Mocno akcentowana jest natomiast potrzeba spontaniczności oraz radość z pracy twórczej.

Błażej Filanowski
– student historii sztuki UŁ, animator wydarzeń kulturalnych

OTWartA WYSTAWA X
27 maja – 4 czerwca 2011
Organizator: Stowarzyszenie Otwarta Wystawa
Honorowy Patronat Prezydent Miasta Łodzi Hanny Zdanowskiej
Impreza organizowana przy współudziale Urzędu Miasta Łodzi i Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej
Miejsce: Muzeum Książki Artystycznej oraz teren Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej przy Tymienieckiego

Fot. Marek Strąkowski

Odmienne stany świadomości

Fotofestiwal 2011

Na program główny tegorocznej edycji Fotofestiwalu składały się dwie wystawy: *OUT OF MIND i OUT OF LIFE*. Pierwsza z nich podejmowała *per definitionem* próbę psychologicznego przeniesienia obrazu w stan iluzji, której etiologiczny status wpływa na bezpośrednią obserwację podmiotu, nie przedmiotu relacji: zdjęcie – odbiorca. Druga starała się zbudować socjologiczną narrację z rzeczywistością, której granice wyznacza dzisiaj permanentny brak jakichkolwiek granic.

Interpretowana za pośrednictwem obrazów rzeczywistość powoduje całkowite od nich uzależnienie. Już Platon postulował zmniejszenie zależności człowieka od obrazów i propagował nieobrazowe pojmowanie rzeczywistości. Parafrazując Junga można powiedzieć, że współczesność jest obrazem ewolucyjnych preten-

Adam Jeppesen, Wake, DK Orestaden

sji do świata, a wtedy świat jest odwzorowaniem iluzji. Jeżeli tak jest, to rzeczywistość – pozbawiona wiarygodności – jest rzeczywistością rozumianą wyłącznie w postaci obrazów, przez co – paradoksalnie – jest pojmowana jako złudzenie. Bo, jeżeli obraz – jak pisał Maurice Blanchot – jest następstwem obiektu, który widzimy, który później sobie wyobrażamy, to istotą problemu staje się oddalenie do rzeczy (rzeczywistości) w celu jej zapamiętania. To oddalenie nie polega na zmianie miejsca obserwacji, czy reinterpretacji obserwowanego przedmiotu. Polega na procesowym stawaniu się rzeczy obrazem: *rzecz (...) stawszy się obrazem, natychmiast staje się nieuchwytna, nieaktualna, niepodlegająca działaniu, staje się nie tą samą rzeczą w oddaleniu, lecz ową rzeczą jako oddaleniem, obecną w nieobecności (...)*. Jest faktem, że fotografia bierze początek w miejscu swojego pochodzenia. Przejawiając kult dla wszystkich zdarzeń na drodze rozwoju ludzkiego służy tym rzeczom widzialnym, których widzenie jest właściwością percepcji masowej. W przedmowie do drugiego wydania *O istocie chrześcijaństwa* Feuerbach trafnie zauważa, że nasza epoka *ceni wyżej obraz niż rzecz, kopie niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę* i że jest tego świadoma. Słowa Feuerbacha wydają się trafnym przeczuciem oddziaływania fotografii na zbiorowe wyobrażenie rzeczywistości. Bo obrazy, które mają praktycznie nieograniczony wpływ w społeczeństwie dzisiejszym, to głównie obrazy fotograficzne; a zakres tego wpływu wynika z cech właściwych obrazom rejestrowanym okiem obiektywu, które widzenie świata odkłada na matrycy wspólnych wyobrażeń o świecie.

Obrazy przypisują sobie realność widzialnego przede wszystkim dlatego, że zdjęcie pozostaje nie tylko obrazem: przywłaszczona substancja przedsta-

str. 2 | Adam Jeppesen, Wake, NO Flam

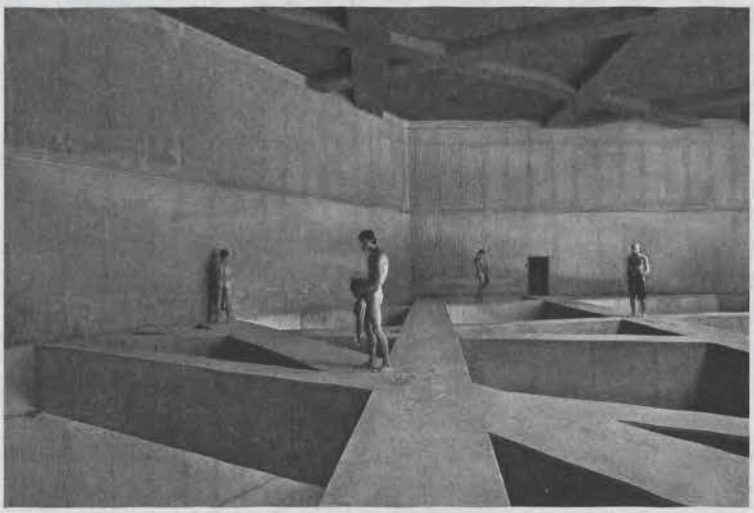
wionego świata zostaje wprowadzona w świat ludzkiej obecności, a wtedy interpretacja rzeczywistości nie wynika tylko z zapisu *status quo*, ale także z bezpośredniego odbicia świata, którego podobieństwo do „prawdziwego" świata jest przedstawieniem wizji autora reprezentującej świat faktów obiektywnych. Obiektywnie więc świat obrazów zastępuje dzisiaj świat rzeczywisty (subiektywny) w zgodzie z przyjętą powszechnie zasadą, że obraz jest tak prawdziwy, jak bardzo przypomina coś rzeczywistego, lecz jednocześnie jest kłamstwem, bo jest tylko podobieństwem. Wizualny kontrast pomiędzy obrazem (kopią) a rzeczą przedstawioną (oryginałem) nie sprawdza się tak prosto w przypadku fotografii. W obszarze empirii rzeczywistości zrównanie obrazu z pozorem – uznawanie, że obraz jest czymś całkowicie odmiennym od przedstawionego przedmiotu – jest procesem dekonstrukcji struktur mentalnych, wyprowadzających współczesnego człowieka z rzeczywistości, w której obraz uważany jest za odwzorowanie realności przedstawionego przedmiotu.

Dla artystów z grupy *OUT OF MIND* fotografia oznacza zdobywanie świata. W formie najprostszej wyraża zastępcze pragnienie posiadania ukochanej osoby lub rzeczy. Widać to dokładnie w pracach **Justina Maxona**, w których formalna ich złożoność, transponowana na stan emocjonalny autora, nadaje zdjęciom charakter przedmiotu unikalnego. Tak unikalnego, jak jednostkowa jest podmiotowość człowieka. Żeby odczytać przekaz, którego kodem jest człowiek, konieczna jest wiedza pozapercepcyjna. Wszystkie znaki zawarte w zdjęciach Maxona tworzą spójną informację wymagającą wiedzy o charakterze ogólnokulturowym, w której *signifiés* uniwersalne

Arno Rafael Minkkinen, From the Shelton Looking East | **str. 3**

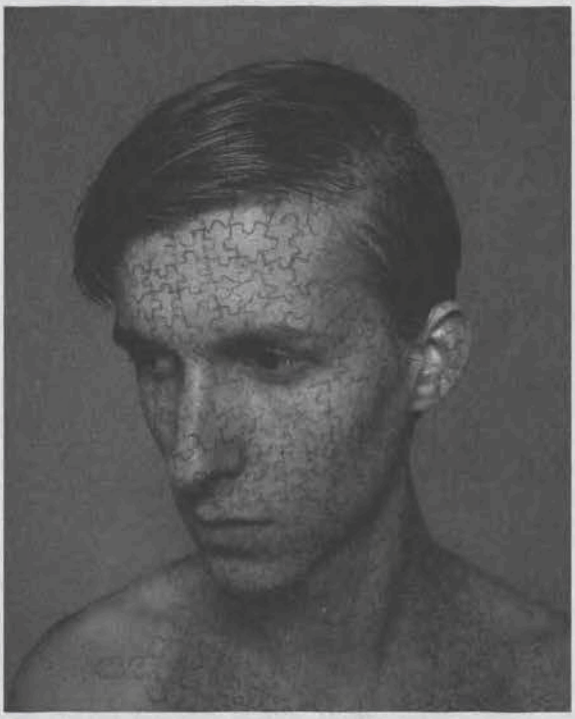
obciążone zostały wartościami autora. Powstał w ten sposób osobliwy przekaz o charakterze ikonicznym: funkcji obrazu masowego odpowiada prywatna konotacja. Za pomocą fotografii człowiek uzyskuje również konsumpcyjne podejście zarówno do wydarzeń, stanowiących część jego doświadczenia, jak i do wydarzeń nieznanych. Pokazuje to w swoich zdjęciach **Susan E. Evans**. Na ambrotypach utrwaliła członków społeczności wirtualnych, dla których jedyną miarą rzeczywistości i jedynym punktem odniesienia jest fakt świadomości siebie, ewokowanej fałszywym autentyzmem. Taka herbartystyczna koncepcja przedstawienia posiada jedynie wartość ilustracji zjawiska. Autorka obszarem tworzenia znaczeń przedstawiających w obrazie uczyniła sam obraz. Recepcja tych zdjęć prowadzi gdzieś na peryferia estetyki formalnej, bo kierunek kreacji jej prac przebiega od przedmiotowego stworzenia poszczególnych elementów świata fikcyjnego do uzyskania jednorodnej całości z elementów, których przestrzeń odbioru jest jednocześnie sferą prywatności. Całkowicie prywatną twórczość reprezentuje chiński artysta **Maleonn**. Pokazywany na zdjęciach Pomidorowy Król jest symbolem pozbawionego sensu świata, w którym teoria etologii przyjmuje negatywną koncepcję podmiotu działania. A autor przyjmuje, że u podstaw zachowań ludzkich istnieje jakiś czynnik wrodzony, który determinuje myślenie o świecie i o swojej w nim roli. Kolizja występuje na granicy dwóch ocen: każda jednostka jest zbiorem genów, który zawiera się w większym zbiorze genów, jakim jest gatunek, albo jednostka jest zbiorem cech, które kształtują się w warunkach działań kulturowych. Aforyzm Gehlena mówiący, że *jeden człowiek w ogóle nie jest człowiekiem*, jest głosem przeciwko izolacji indywiduum. Każdego indywiduum – nawet człowieka z pomidorem na głowie. Oglądając utrzymane w czarno-białej stylistyce zdjęcia **Arno Rafaela Minkkinena** nie sposób uniknąć przeświadczenia o jakimś czwartym wymiarze tych obrazów, który

istnieje obok nas, w przestrzeni, której nie znamy i nie widzimy, dopóki jej nie sfotografujemy. Wtedy takie zdjęcie jest jak wyprowadzona prosta do obszaru czwartego wymiaru, w nieznanym kierunku, którego nie można określić, ani osiągnąć. Można w niego jedynie uwierzyć patrząc na odwzorowaną przez fińskiego fotografika rzeczywistość. Jest to na pewno fotograf poszukujący nowego języka wyrazu, bez użycia nowoczesnych rozwiązań technologicznych. W swoich pracach łamie zasadniczo mocno zakorzenione nawyki odbiorcze. Kompozycyjnych zabiegów używa celowo i racjonalnie. Jakby każdym zdjęciem rozwiązywał zagadkę natury ontologicznej. Byt jego dzieł nie pozostaje niezmienny, nie jest stały i nie poddaje się łatwemu poznaniu. Inny artysta, którego prace były pokazane w ramach tej ekspozycji – **Levi van Veluw** – stawia na detale w fotografii, w ten sposób zmienia jedną z hierarchii wartości. Stałym motywem wszystkich zdjęć jest jego własna głowa. Pomazana długopisem twarz uniwersalizuje informacyjną banalność, zwyczajnie na niej zapisaną w codziennych grymasach i mimice. Autor uważa, że nie przyglądamy się ludzkim obliczom. Za każdym razem, kiedy patrzymy komuś w twarz usiłujemy tylko wyczytać z niej jak najwięcej informacji. Bo obraz zawiera informacje również w aspekcie społecznej modalności. Odbiór warunkują – według van Veluwa – społeczne praktyki prezentacji i społeczne tożsamości widzów. Wprowadzone przez niego znaki wizualne nie są arbitralne, lecz umotywowane wyborem konkretnego przekazu, za którym stoi główny powód: syntagmatyczny schemat. Schemat, który warunkuje zachowanie zbiorowe przedstawia w swoich pracach **James Mollison**. Jego zdjęcia pokazują fanów muzyki upodobniających się do swojego idola. Taka mimikra ma swoje uzasadnienie w mechanizmach regulacji zachowań społecznych tworzących wzory kultury. Zachowanie zbiorowe jest jednocześnie zachowaniem jednostek. Jest to świat, w którym każdy człowiek występuje indywidualnie. Świat, który jest podstawą kształtowania osobistego życia. Między rolą spo-



łeczeństwa a rolą jednostki nie istnieje właściwie żaden antagonizm. Na dualistycznej idei głoszącej, że to, co zostało odjęte jednostce, zyskuje społeczeństwo, zbudowane zostały filozofie wolności i idee politycznych swobód. Każda kultura społeczeństwa, w swoich najwymyślniejszych przejawach, dostarcza surowego materiału, z którego jednostka formuje swoje życie. Jednostka, partycypując w kulturze społecznej, mierzy się z granicami własnego poznania. Czasy pokazują, że autonomia jednostki jest jeszcze jedną udaną mistyfikacją „realnego" świata, którego fotograficzne odbicie staje się powoli kierunkiem poszukiwań jakiegokolwiek sensu.

Z punktu widzenia rejestracji obrazów widzialnych percepcja wzrokowa człowieka jest procesem bardziej skomplikowanym i selektywnym od zapisu fotograficznego. Podobieństwo wynika z przypadłości oka do zapisu obrazu w bezpośredniej reakcji na wydarzenia. Aparat fotograficzny – w przeciwieństwie do oka – może jednak utrwalić obraz określonego zajścia. Fotografia, odmiennie niż pamięć, nie zapisuje znaczenia. Oferuje obrazy odarte z semiotyki. Znaczenie, które jest rezultatem rozumienia działania zachodzi w czasie i w czasie musi być wyjaśnione. W rozumieniu zdjęć pomaga narracja, bo same fotografie nie opowiadają niczego. Utrwalają tylko chwilowe obrazy. Tak jak **Gosbert Gottmann**, który fotografuje maratończyków. Mogłoby się wydawać, że proste z pozoru zdjęcia nie zawierają żadnych kontekstów znaczeniowych. Jest jednak inaczej. Autora nie interesuje idea sportu i wymiar jej szlachetnej rywalizacji. Jego prace mają charakter praktycznej metafizyki, w której to, co wpływa na życie człowieka zależy od scholastycznego punktu widzenia własnej rzeczywistości. A jest to rzeczywistość zależna od trendów, mód i nawyków kulturowych, których ingerencja w życie jest już prawie niezauważalna. Niemal transcendentalna, tak jak transcendentne jest jego obrazowanie biegnących w głównym nurcie rozwoju kultury popularnej ludzi, dla których ten bieg to maraton próżności, bo ważniejsza od



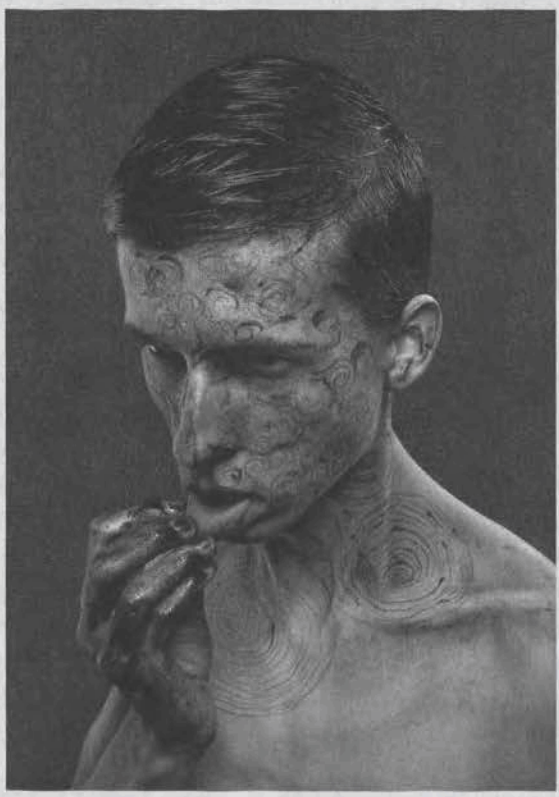
sportu jest dzisiaj jego reklama: surogat masowego wyobrażenia o czymś, czego cel nie istnieje już sam w sobie. Sport jest dziś kwestią społeczną, polityczną, a nawet gospodarczą. Utrzymane w estetyce *scholastic view* fotografie zdradzają szczególną perspektywę postrzegania świata społecznego, współczesnego języka i takiego przedmiotu myślenia, dla którego główna intencja implikuje husserlowską konieczność edukacji. Taką potrzebę najwyraźniej przejawia również **Thorsten Brinkmann** w *Portretach seryjnego kolekcjonera*. Już sam tytuł kolekcji ukazuje intencjonalność autora w kategoriach takiego spojrzenia na świat, w którym obrazy użyczają autorytetu spojrzeniu, które szuka u nich potwierdzenia. Spojrzenie, które zawsze jest w ruchu i nigdy się nie powtarza, konstruuje obrazy tak, aby obiektywnie przedstawiały świat takim, jakim jest. Rzeczywistość jest – powtarzając za Bergerem – *wynikiem konstrukcji, którą sami tworzymy*. Brinkmann tworzy swoją fotograficzną rzeczywistość sam, w przestrzeni, w której jego sposób obcowania z medium reprezentuje produkcję obrazową epoki. Specyfika jego prac polega na dużej rozpiętości formalnej samego gatunku i sposobie jego przedstawienia. Te zdjęcia mieszczą w sobie myśl performerską i zmysł instalacji rzeźbiarskich. Autor tworzy swoje obrazy używając samowyzwalacza, aby zrobić zdjęcie samemu sobie przybranemu w przedmioty codziennego użytku. Ukrywając twarz w anonimowej cielesności-niecielesności i wyzbywając się tym aktem konstytuującej tożsamości, autor przenosi fizyczność życia na przedmioty. Tak powstaje czytelna meta-

Levi van Veluw, Ballpoints, Puzzle | **str. 7**

fora o kondycji współczesnego człowieka uprzedmiotowionego, który sprzedając duszę rzeczom oddał się w służbę wytworów własnej pożądliwości.

Mechaniczne narzędzie, jakim jest aparat fotograficzny, jest związane z tym, co uprzednio dane, co jest niezależne od woli fotografa. A jednak wola – niekoniecznie wolna – uczestniczy w wykonywaniu obrazów, bo sterowana jest przez osobistą uwagę. I tam właśnie odgrywa wielką rolę, gdzie sfotografowane spojrzenie ma być dowodem na rzecz tego, co realne w świecie. Zabezpieczanie śladów pamięci stanowi dla fotograficznego medium zachwianie wiary w istnienie nierozłącznej równoważności między obrazem a odniesieniem. W tym sensie intertekstualny projekt fotograficzny rozgrywa się o wiarygodny obraz świata. Świata, który pęka w fotograficznej odbitce w kongruencji obrazu i spojrzenia. To wtedy załamuje się iluzja jedynej prawdy obrazu, bo świat nigdy nie posiada obrazów sam z siebie, których jest jedynym dysponentem, a zadaniem fotografa jest ich odebranie i przetworzenie. Obrazy powstają w spojrzeniu, które poszukuje nowego i osobistego wglądu. Są obrazami tego, kto patrzy na świat.

W swoim widzeniu świata **Martin Liebscher** podejmuje próbę przewartościowania momentu przejścia od subiektywnej perspektywy fotografującego do



str. 8 | Levi van Veluw, Ballpoints, Spirals

zobiektywizowanego oglądu fotografowanego. Na zdjęciu *Opera, Lille* na fotografującego patrzy 2500 osób. Zamysłem artysty było stworzenie iluzji w iluzji, w której samo zdjęcie staje się *teatrum mundi* z widownią wpatrzoną w obiektyw fotografującego. Takie pozorowane odwrócenie kierunku oglądania nadaje pracy wartość metafizyczną, która przenosi fotografię w stan idealnej formy, której twórca jest już nie tylko anachoretą idei, ale staje się depozytariuszem mądrości jawnie ukrytej. I pozostającej w granicach formy. Towarzyszy tej czynności zestaw silnych przekonań, że jest ona odzwierciedleniem rzeczywistości i że przyczynia się do tworzenia obiektywności oraz że można ją utożsamić z „naturalnym zjawiskiem". André Bazin jest całkowicie przekonany o istnieniu „esencjonalistycznego obiektywizmu" w fotografii, czego gwarantem jest według niego zastąpienie ludzkiego oka obiektywem aparatu fotograficznego. *Po raz pierwszy* – jak podkreśla – *pomiędzy przedmiotem a jego przedstawieniem znajduje się tylko i wyłącznie inny przedmiot. Po raz pierwszy obraz zewnętrznego świata powstaje automatycznie bez interwencji człowieka w zgodzie z rygorystycznie pojętym determinizmem.* Sztuka fotografii jest obecnie umiejscowiona na styku podobieństwa optycznego i podobieństwa przez kontakt naturalistyczny. Ale przecież zadaniem fotografii jest nie tylko pasywna rejestracja śladu obecności rzeczy. Ważne jest zmniejszenie roli znaku ikonicznego na rzecz oznaki; ważniejsze staje się rejestrowanie, a nie imitacja, ale najważniejszy jest ślad, a nie podobieństwo. Teoria oznaki odnosi się do procesu stawania się fotografii i do jej nieskończonej liczby możliwych wariacji, dlatego, że zamyka ją w kategoriach semiotyki. Teoria oznaki, odnosząc się do fotografii, opiera się na tej samej metodologii, co lingwistyka, zakładając, że *istnieje abstrakcyjna maszyna języka, która nie odwołuje się do jakiegokolwiek czynnika zewnętrznego* (Gilles Deleuze). W takim ujęciu teoria oznaki sprowadza się do stwierdzenia, że z tego, że

fotografia funkcjonuje podobnie jak pojedyncza maszyna należy wyprowadzić podstawowe zasady. Umiejętnie wyprowadza je Martin Liebscher udowadniając, że fotografia jest nie tylko zredukowana do materialnej odbitki realnego przedmiotu, który znalazł się w danym miejscu w konkretnym momencie. Jest fotografia częścią systemu informacyjnego, dostosowaną do schematów klasyfikacji i przechowywania danych. Znamienne jest, że działania fotografii odbierane bywają w sposób realny, a nie wykreowany, chociaż całościowa sytuacja, w jakiej się ona realizuje jest z góry założona i wykreowana. Jest to kreacja dyskretna, która pomaga w narodzeniu się procesu twórczego. Każda kreacja artystyczna wytwarzająca fikcję tworzy jakiś schemat poznawczy zgodnie z regułą, że aby lepiej poznać świat, należy od niego się oddalić – najlepiej w rejony fikcji – bo tylko z dystansu możemy poznawać świat głębiej i mocniej przeżywać jego substancjalność.

Do najciekawszych prac z wystawy *OUT OF LIFE* należą fotografie **Gabora Kaszy**. Artysta w krytycznej refleksji analizuje dojmującą powszechność postaw konsumenckich i degrengoladę wartości humanistycznych. Widzi mizerię relacji międzyludzkich i ich bezpośredni wpływ na stan naturalnego środowiska człowieka. Koncepcja formalistyczna autora polega na zestawieniu plastycznego surrealizmu z progresywnym konceptualizmem na zasadzie egzystencjalnej presupozycji. Stara się uprzywilejować w swoich zdjęciach to, co nieukończone i zbudować swoje dzieła w oparciu o estetykę nieskończoności. Cechą charakterystyczną tych prac jest przeniesienie kategorii społecznych w obręb sztuki i metamorfoza nieartystycznego materiału w artefakt scalający fazy zmiany i modusy obrazów. Immunizuje w ten sposób stosunek powstający miedzy obrazem a medium, wprowadzając tym samym krytyczną ja-

str. 10 | Martin Liebscher, Opera, Lille

kość w ambiwalencję naszej percepcji. Trzeba pamiętać, że istotą obrazu jest w równej mierze obecność czegoś nieobecnego, jak też nieobecność czegoś obecnego: żaden obraz nie może być obrazem samego siebie. Każdy obraz musi swoją powierzchnię uczynić samodzielnym fenomenem, tzn. pokazać różnice między tym, co widzialne, a tym, co jest właściwością lingwistyczną i interpretacyjną. Na fotografiach Kaszy widać wyraźnie, że powstawanie obrazowości polega na procesie izolowania. Widzialność danej rzeczy zostaje oddzielona od substancjalnej obecności tej rzeczy, odłączona i prezentowana odrębnie w symbolice przekroczenia granic przedmiotu. Artysta wie, że czysta widzialność pozbawia obraz nadrzędności. Nie jest związana z żadnym przedmiotem i nie wskazuje na obecność jakiegoś programu twórczego. W aspekcie fenomenologicznym, czysta widzialność nie ma intencjonalności. I dlatego intencją Gabora Kaszy jest uwikłać odbiorcę w szczególną formę widzialności *(sui generis)*, która urzeczywistnia w jego obrazach wewnętrzne przedstawienia.

Fotografia zdekonstruowała rozumienie świata, sprawiając, że refleksja nad doświadczeniem człowieka oparta na rozróżnieniu między obrazami a przedmiotami rzeczywistymi, kopiami a oryginałami staje się powoli niemożliwa. Negatywne nastawienie Platona do obrazów wynikało z porównania ich do cieni, które przemijają i stają się niepotrzebne w zdobywaniu wiedzy. Dzisiaj siła fotografii wynika stąd, że fotografia zastąpiła materialną rzeczywistość. Jest dziś fotografia sposobem na zmianę rzeczywistości w cień, bo współczesny człowiek coraz częściej wybiera cień swojej egzystencji.

Michael Cevoli, Hard Time Killing Floor, 02 | **str. 11**

* * *

Spośród wystaw towarzyszących Fotofestiwalowi na szczególną uwagę zasługują dwie: zorganizowana w Atlasie Sztuki ekspozycja Alexey'a Titarenki i pokaz zdjęć Zofii Rydet w Muzeum Kinematografii.

Alexey Titarenko od prawie trzydziestu lat dokumentuje miejskie pejzaże. Ale jego zdjęcia nie są reportażowym zapisem chwili i miejsca. To analityczne impresje na temat śladu człowieka w przestrzeni miasta. Śladu, który jest tylko pamięcią po obecności nieobecnych na fotografiach ludzi. Ich rozmyte, przenikające strukturę kadru sylwetki, lekko zniekształcające kompozycję zdjęcia, stają się w konsekwencji jego motywem przewodnim. Motywem narracyjnym narzucającym obrazowe wyrażenia o odzwierciedlaniu rzeczywistości, której medium nigdy nie staje się przedmiotem konstrukcji znaczeniowych, a jedynie formą pojęciową. Jej kategorie kształtują własny sens w granicach naoczności odwołującej się wprost do wyobraźni. Metaforyczność obrazów Titarenki jest deskryptywnym dyskursem z porządkiem transcendencji, której status znaczeń określany jest przez status samego aktu twórczego. Daje to specyfikę stylu polegającą na tym, że nie jest on przejawem czystego formalizmu, ale pracą nad formą i obrazem jednocześnie. Kontekst zdjęć artysty uwzględnia aspekty zarówno fotograficznego śladu, jak i tworzywa ten ślad budującego. Oznacza to, że przeszłość i teraźniejszość zostaje oznaczona na takich samych warunkach: każde zdjęcie jest zdję-

str. 12 | Michael Cevoli, Hard Time Killing Floor, 07

ciem czegoś, co jest jednocześnie czymś innym. Restytucja odniesień w fotografii Alexey'a Titarenki nie zwraca sfotografowanego przedmiotu, tylko zjawisko przeobrażone, zależące tyle od samego przedmiotu, co od wprowadzonego przez autora poziomu semiologii. Dialektyczne interakcje cechują się wtedy związkiem ze światem opartym na rozróżnieniu pomiędzy iluzją a intencją. W zdjęciach Titarenki prawdą jest sama magia.

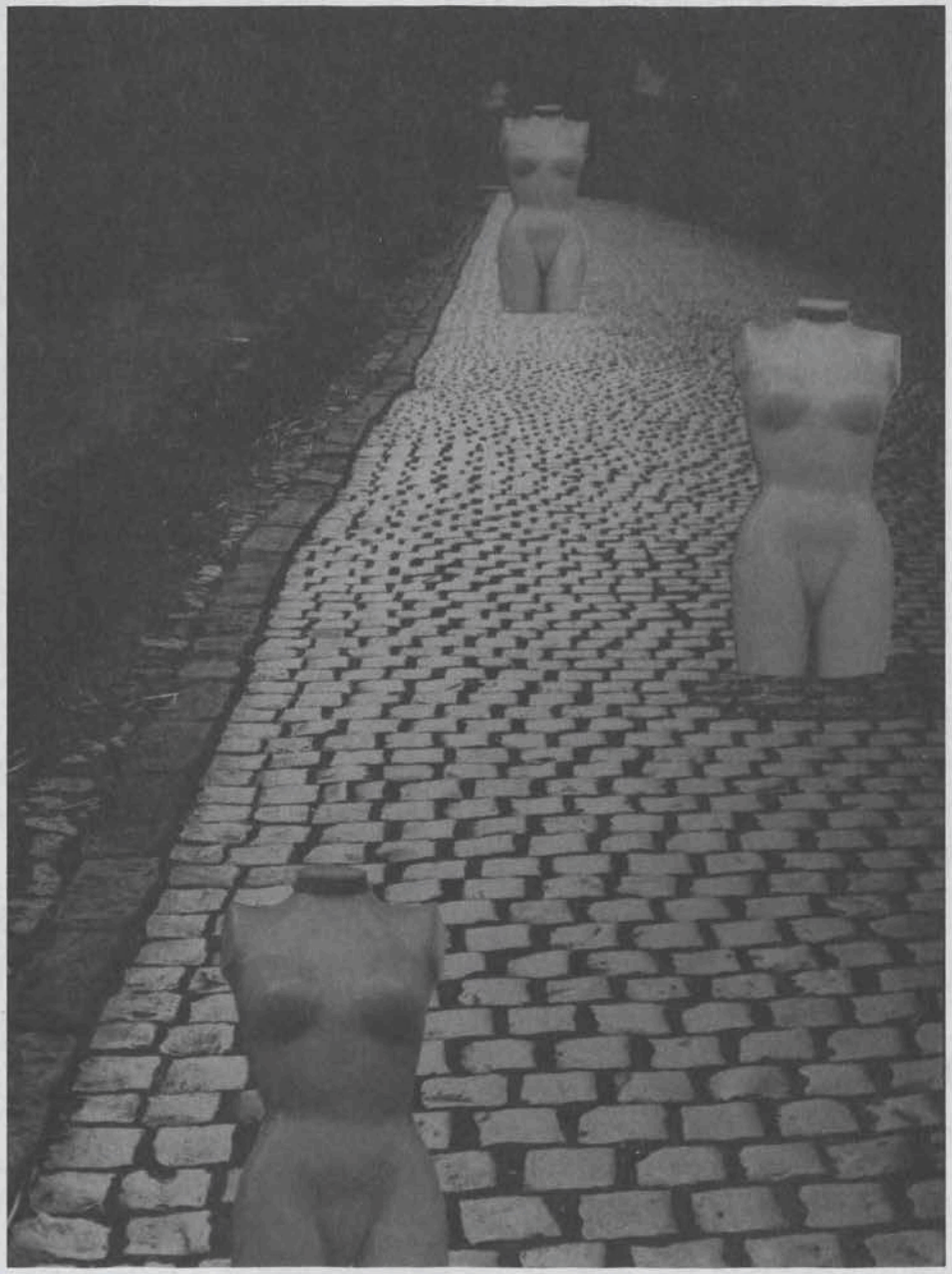
Fotografia **Zofii Rydet** jest uzależniona od treści, które warunkują jej byt. Pokazane w Muzeum Kinematografii prace z serii *Zapis socjologiczny, Zwykły człowiek, Suita śląska* są przede wszystkim etnograficznym dokumentem, w którym wybrzmiewa artystyczne *credo* autorki. Jej metoda pracy twórczej odnosi się wprost do człowieka i jego miejsca w świecie. A świat ten to miejsce i przestrzeń istniejące obiektywnie, w czasie, który musi stać się historią. W tym sensie zdjęcia Rydet mają socjologiczny czy po prostu społeczny charakter. Jest artystka etnografem nowoczesnym: kładzie duży nacisk na wagę obserwacji. Kulturę rozumie jako zbiór charakterystycznych zachowań, ceremonii i gestów, które dają się zapisać i objaśnić – również za pomocą fotografii. Jej zdolność analizy wizualnej ustaliła jej normę badawczą i określiła stylistykę zdjęć. Prostota kompozycyjna kadru wpływa bezpośrednio na interakcję, w której czysta widzialność odgrywa rolę najważniejszą. Ceremonialność tych zdjęć wiąże się niewątpliwie z faktem, że Rydet nie oddziela istoty ludzkiej od jej czasu, tak jak to czynią wielkie idee. Obraz, który powstaje w czasie rzeczywistym i w zgodzie z jego upływem, naznaczony jest bogactwem samodzielnych doświadczeń. Doświadczeń, które oddziałują na odbiorcę arbitralnie i z siłą wyzwalającego się ze świata języka, i sięgającego ziemi słowa. A przejmująca cisza tych zdjęć intronizuje prywatną refleksję nad publicznym życiem człowieka, które upamiętnia się w niedyskrecji do siebie samego i dystansie wobec innych. Dla Zofii Rydet jest fotografia środkiem rytualizującym przeszłość. Artystyczna świadomość, że żadne zdjęcie nie występuje w jednej wspólnej mierze czasu powoduje, że fotogenia jej prac ma w sobie ślad autentyczności przy zachowaniu zwyczajnej linearnej narracji. Bo istota twórczości artystki opierała się na prostej i niełatwej zasadzie Jeana-Françoisa Lyotarda, żeby *pokazywać to, co sprawia, że się widzi, a nie to, co jest widoczne.*

Marek Strąkowski

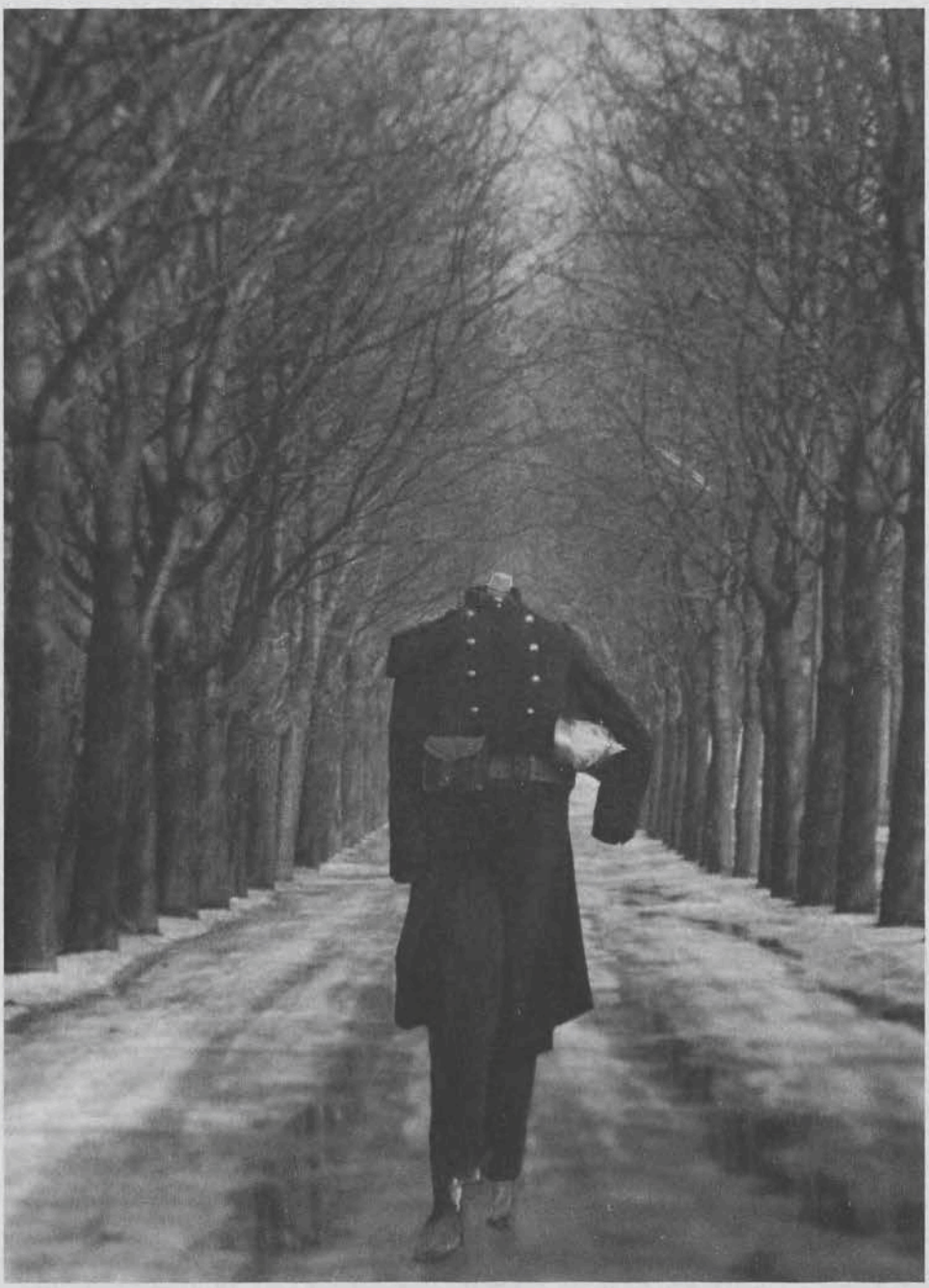
Bibliografia:

1. J. Berger, *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
2. H. Belting, *Antropologia obrazu*, Universitas, Kraków 2007.
3. J. Buchler, *The Main of Light*, New York, Oxford, 1974.
4. S. Sontag, O fotografii, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
5. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Fundacja Aletheia, 1996.
6. U. Meyer, *Conceptual Art*, New York, 1972.
7. D. Gamboni, *The Destruction of Art*, London 1997.

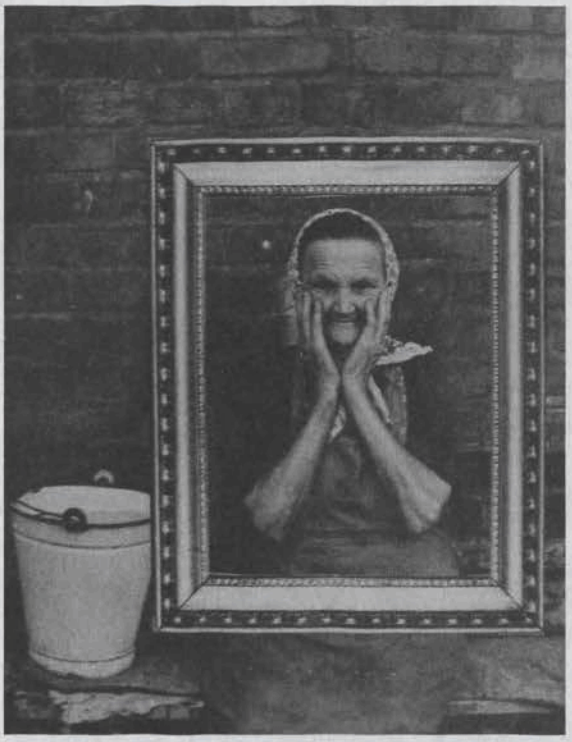
Odmienne stany świadomości



Zofia Rydet, z cyklu *Łuk realizmu*



Zofia Rydet, z cyklu *Łuk realizmu*



Zofia Rydet,
z cyklu *Zwyky człowiek*

Zofia Rydet, z cyklu *Zwyky człowiek*

Zofia Rydet, z cyklu *Zapis socjologiczny. Podhale*

Zofia Rydet, z cyklu *Zapis socjologiczny. Suwalskie*

Zofia Rydet, z cyklu *Zapis socjologiczny. Suwalskie*

Zofia Rydet, z cyklu *Zapis socjologiczny. Suwalskie*

Alexey Titarenko, z cyklu *Łódź. Sunrise*

Alexey Titarenko, z cyklu *Nomenklatura znaków. Leningrad*

Alexey Titarenko, z cyklu *Czarna i biała magia St. Petersburga. St. Petersburg*

Alexey Titarenko, z cyklu *Czarna i biała magia St. Petersburga. St. Petersburg*

Alexey Titarenko, z cyklu *Nomenklatura znaków. Leningrad*

Alexey Titarenko, z cyklu *Czas niedokonany. St. Petersburg*

Alexey Titarenko, z cyklu *Czas niedokonany. St. Petersburg*

Alexey Titarenko, *Wenecja*

Alexey Titarenko, *Wenecja*

Alexey Titarenko, *Wenecja*

Alexey Titarenko, *Hawana*

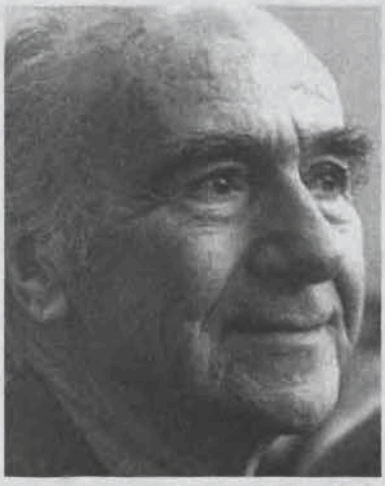
Alexey Titarenko, *Wenecja*

Fot. Barbara Gortat i Marek Strąkowski

rocznice

Jubileusz Karla Dedeciusa

90. urodziny wybitnego łodzianina



Ten jubileusz jest tak samo ważny dla Łodzi, jak dla polskich poetów. 20 maja bieżącego roku minęła 90. rocznica urodzin najwybitniejszego chyba tłumacza literatury polskiej XX w., Karla Dedeciusa.

Obchody jubileuszu „Czarodzieja z Darmstadt" w Łodzi – w której się urodził, i w której spędził swoje „formacyjne" lata – przygotowały wspólnie Muzeum Miasta Łodzi, Katedra Badań Niemcoznawczych UŁ oraz Publiczne Gimnazjum nr 43 noszące imię samego Jubilata. Związki Dedeciusa z Łodzią są zresztą od wielu lat rozliczne i szczególnie serdeczne od 1963 r., kiedy to, po raz pierwszy po wojnie, jak pisał w liście: *udało mi się (...) wpaść na kilka chwil*, aż do dzisiaj, kiedy może poszczycić się Honorowym Obywatelstwem „swojego" miasta, doktoratem *honoris causa* Uniwersytetu Łódzkiego, a jego kolejne „okrągłe" jubileusze obchodzone są jako ważne wydarzenia kulturalne w Łodzi.

Zanim jednak szerzej o tych związkach i samym jubileuszu, warto jeszcze raz zadać pytanie – w kontekście tej pięknej rocznicy – o fenomen Karla Dedeciusa w polskiej kulturze. Stwierdzenie bowiem, że jest wybitnym, niezwykle płodnym tłumaczem, posiadającym nieprawdopodobny „słuch" do poezji i głęboko zaznajomionym z polskim „kodem kulturowym", będzie oczywiście słuszne, ale i niepełne w kontekście jego dokonań. Mamy też zazwyczaj wyobrażenie o jego trudnej biografii i serdecznych związkach z naszym miastem, wszystko to jednak nie wyjaśnia jeszcze jego fenomenu.

Pewną intuicję, co do oddziaływania Dedeciusa może podsunąć szczegół z jego biografii. Kiedy po latach wojennej tułaczki, łagru, rozczarowania brutalizacją życia w NRD, uciekł w 1952 r. wraz rodziną przez Berlin Zachodni do Republiki

Federalnej Niemiec, podjął – jak się okazało na długie lata – pracę zarobkową w Towarzystwie Ubezpieczeniowym Frankfurter Allianze Versicherung. Z niemieckiej korporacji ubezpieczeniowej odszedł dopiero w 1979 r., jako szef działu public relation. I wydaje się, że własnie znajomość mechanizmów „promocyjnych" potrafił Dedecius wykorzystać również, na korzyść swojej największej pasji, czyli literatury polskiej i jej przekładu. W książce o Dedeciusie prof. Krzysztof Kuczyński przytacza w tym kontekście wypowiedź Huberta Orłowskiego z 1975 r.: *Dedecius posłużył się chyba na pół świadomie metodą nadzwyczaj skuteczną na (...) rynku księgarskim: bezustannym, najróżnorodniejszym atakowaniem świadomości zarówno szeregowego, wyrobionego czytelnika, jak i krytyka literackiego, współdecydującego przecież o huśtawce notowań na literackiej giełdzie. Uświadomiłem to sobie zupełnie przypadkowo. Przed kilku dniami zagłębiałem się w lekturze grudniowego zeszytu pisma „Merkur". Pomiędzy dwoma esejami znalazłem stroniczkę z myślami nieuczesanymi Leca. Oczywiście w przekładzie Dedeciusa. Odkrycie to uświadomiło mi rzecz właściwie oczywistą: że Dedecius jest wszędzie. Bije na głowę innych, bo wdziera się w czytelniczą świadomość na dziesiątki sposobów. Siła oddziaływania Dedeciusa bierze się z jego wszechobecności i różnorodności; sam talent translatorski nie jest bowiem argumentem wystarczającym (...)*[1].

Taki „promocyjny" kontekst twórczości zarówno translatorskiej, jak i eseistycznej nabiera dzisiaj szczególnego znaczenia, zwłaszcza w sytuacji, kiedy mamy do czynienia z nieprawdopodobnym urynkowienim „informacji" i „wizerunku", kiedy wręcz stają się one przeliczalne na pieniądze.

Czy jednak nazwiemy Dedeciusa specem od kulturowego PR, ambasadorem polskiej kultury, „budowniczym mostów", czy porównamy go, jak Tadeusz Różewicz do św. Hieronima tłumaczącego biblię – w istocie księgę Wschodu, na język Zachodu, to jego dokonania niezmiennie należy postrzegać również w kontekście ich wagi dla kreowania pozytywnego, wolnego od stereotypów i uprzedzeń wizerunku naszego kraju i jego kultury w obszarze oddziaływania języka niemieckiego. A są to dokonania bardzo konkretne i wręcz w swojej liczbie „nieprzebrane". We wspomnianej książce prof. Kuczyńskiego pt. „Czarodziej z Darmstadt" znajdujemy informację o kilku podjętych próbach mających na celu podsumowanie dorobku wybitnego tłumacza w formie bibliografii. Jeszcze w 1986 r. toruńscy redaktorzy wydawnictwa *Polonia Dedeciana*, porywając się na takie zadanie, musieli skapitulować przed ogromem pism autora rozproszonych w niezliczonych antologiach, książkach, czasopismach. Pogubili się w rachubie tłumaczeń poetów od Kochanowskiego po najnowszych, w obszernej eseistyce, wśród ogromnej liczby wypowiedzi na temat literatury, stosunków polsko-niemieckich, wzajemnego przenikania się naszych kultur. A trzeba zaznaczyć, że ów dorobek od wspomnianej daty zwielokrotniał. Dzisiaj narosła pokaźna już literatura traktująca o samym Dedeciusie, o recepcji jego pracy tłumacza i ambasadora polskiej kultury.

Warto sobie również zdać sprawę z faktu, iż ten ambasador polskiej kultury wydatnie przyczynił się do największych sukcesów naszej literatury XX w. Do członków szacownego komitetu noblowskiego sława Czesława Miłosza stopniowo przenikała również za pośrednictwem tego tłumacza, przyznając literackiego Nobla Wisławie Szymborskiej w 1996 r. członkowie komitetu podpierali się Dedeciusowymi tłumaczeniami wierszy krakowskiej poetki. A i nazwiska Zagajewskiego oraz Herberta, wymieniane swego czasu wśród kandydatów do tej prestiżowej nagrody znane były na Zachodzie, w dużej mierze z wersji ich wierszy przełożonych na niemiecki przez Karla Dedeciusa.

Sam stał się człowiekiem-instytucją jeszcze długo zanim, dzięki poparciu rządu federalnego i władz landu Hesja oraz nadburmistrza Darmstadt, utworzono w 1979 r. Deutsches Polen-Institut – specjalistyczną placówkę badającą literaturę polską, którą kierował aż do przejścia na emerytuę. Załugą Instytutu jest m.in. wydanie monumentalnej 50-tomowej serii Biblioteki Polskiej oraz 7-tomowej Panoramy Literatury Polskiej.

Patrząc na dorobek tłumacza jeszcze przed objęciem wspomnianej funkcji, aż trudno sobie wyobrazić, że był on dziełem człowieka, który translacji poświęcał się, jako ... ubocznemu zajęciu, wykonywanemu po spełnieniu – znając niemiecką kulturę pracy, zapewne absorbujących – obowiązków służbowych, związanych z posadą w towarzystwie ubezpieczeniowym. Jak wspominał Dedecius praca w zawodzie zupełnie niezwiązanym z literaturą miała swoje dobre i złe strony: *Dzięki temu, że utrzymywałem się z dobrze płatnej pracy w instytucji nie mającej nic wspólnego z literaturą, mogłem zawsze tłumaczyć, co chciałem, jak i kiedy, niezależny od wydawców, autorów, pośredników, opinii (...). W Niemczech Zachodnich również z literatury trudno się utrzymać, a już wyżyć z przekładów niełatwo. Dla przykładu: za wydanie wyboru wierszy jednego autora albo jednej antologii – owoc trudu wielu miesięcy – otrzymuję około 1000 marek. Kiedy miesięczna pensja przeciętnego urzędnika wynosi kilkakrotnie więcej. Finansowo niezależny – byłem niezależny literacko* [2].

Dedecius w wypowiedzi tej, zapewne ze skromności nie podkreśla wielu dodatkowych meandrów, w które uwikłana była jego absorbująca pasja. Kiedy w 1949 r. wyszedł z sowieckiego łagru, i w ostatnch godzinach tegoż roku dotarł do Weimaru, jak wspominał: *(...) w noc sylwestrową ostatnim pociągiem, w mróz i śnieg, we własnoręcznie zrobionych butach z grubego lnu, w palcie, po którym nie było już widać ani śladu żołnierki, z samodzielnie wyciosaną (...) ze sklejki walizką, zawierającą rzeczy osobiste (...) i pustką w głowie* [3], był właściwie postacią obcą w kraju swoich dawnych przodków. Jego niemiecki, wyuczony przez matkę: *Była bezbłędna, także w popełnianych błędach, a jej niemczyzna znała właściwie tylko jedno źródło: Biblię, w przekładzie Lutra, komentarze pastora i protestancką poetykę śpiewnika*[4], a potem przez służbę w Wermachcie, od razu zdradzał wschodnie naleciałości. Podobnie jak słownik, który na wiele rzeczy i zjawisk miał tylko polskie nazwy. Edukacja uwolnionego jeńca

wojennego ograniczała się do polskiej zdanej tuż przed wojną matury i wątpliwej praktyki urzędniczej w administracji miasta Litzmannstadt. Jego rodzinę stanowiła jedynie wierna narzeczona – łodzianka Elvira Roth. Czekała na powrót zaręczonego z nią Karla 5 lat. Poślubił ją, krótko po powrocie z niewoli. Matka zmarła w czasie wojny na nowotwór, ojciec w niewyjaśnionych okolicznościach zginął krótko po wkroczeniu sowietów do Łodzi.

Ze świadomością straconych lat, z bagażem wojennych traumatycznych doświadczeń Dedecius zaczynał życie niemal od nowa..., również dlatego tak bliska okazywała się dla niego polska poezja, szczególnie wiersze jego rówieśników dotkniętych cierniem wojny: Baczyńskiego, Gajcego, a potem tych, którzy musieli sobie radzić w trudnej i moralnie niejednoznacznej sytuacji powojennej. Pierwsze tłumaczenia, które z przyzwyczajenia przepisywał w czasie wolnym, nie spotykały się z zaintersowaniem wydawców. Również Niemcy musieli przetrawić traumę ostatniej wojny. Obciążenie związane z jednej strony z poczuciem winy za narodowy socjalizm, a z drugiej strony z poczuciem klęski zadanej przez słowiańskich pogromców, było jeszcze zbyt dotkliwe, aby niemieccy wydawcy, mogli pojąć wspomniane przez Dedeciusa „bezinteresowne zainteresowanie" polską literaturą. Przełom, jaki dokonał się w jej postrzeganiu, szczególnie w postrzeganiu poezji w Niemczech to właśnie owoc pasji, oddania, intuicji i niebywałej pracowitości urodzonego w Łodzi tłumacza.

Starając się odnieść do fenomenu „Czarodzieja z Darmstadt" nie sposób nie wspomnieć więcej o owej legendarnej pracowitości tłumacza. Dedecius wspominając swoich przodków, poza ojcem: *(...) muzykalnym, lubiącym kino i teatr*, nie dostrzegał szczególnych kulturalnych tradycji rodu. Byli to prości rzemieślnicy. Protestancka rodzina ojca wygnana z Austro-Węgier przez jej arcykatolickich władców, osiadła pod Zelowem i rodzina matki przybyła do tego miasteczka z przeludnionej Szwabii. Czytając jednak wspomnienia Dedeciusa zawarte w tomie *Europejczyk z Łodzi* trudno się nie oprzeć wrażeniu, że coś z owego ducha pracowitości, pilności i skromności tkackiej izby udzieliło się i zaprocentowało w późniejszym jego życiu, sublimując protestancką i z ducha plebejską zaradność w twórczość wysoce artystyczną. W opublikowanym w 1988 we wrocławskiej „Odrze" liście Tadeusz Różewicz pisał do swojego przyjaciela: *Jesteś, Karolu, w naszych czasach rzadkim okazem człowieka – który może o sobie z czystym sumieniem powiedzieć: Codzienną pracą i własnym potem zdobywam pokarm, pamiętając o tym, co napisał Apostoł: „Jeśli kto nie pracuje, niech też i nie je". (...) Pamiętasz nieraz namawiałem Cię na „wagary", na lenistwo, na słodkie nieróbstwo, ale uśmiechałeś się pobłażliwie, zawijałeś rękawy i zabierałeś się do roboty*[5].

Kolejne rocznice urodzin Karla Dedeciusa to zawsze okazja do zajrzenia nieco głębiej w historię tego niepospolitego człowieka, historię, która ukształtowała jego niezwykłe przywiązanie do Polski i polskiej literatury. Wspomnieliśmy już, że

owo „bezinteresowne zainteresowanie" wynikało w dużej mierze ze wspólnoty doznań polskiego Niemca i jego rówieśników wychowanych w tym miejscu Europy. Zapewne wyrażane w poezji przeżycia Miłosza, Herberta czy Różewicza, równie dobrze mogły opisywać rozterki Dedeciusa. Ale i równie ważne okazuje się miejsce urodzenia tłumacza – Łódź. Podczas zorganizowanego przy okazji 90. rocznicy urodzin Tygodnia Dedeciusa mieliśmy okazję poszukać „łódzkich tropów" wybitnego tłumacza m.in. jego domu na Starym Rokiciu, Gimnazjum im. Żeromskiego przy ul. Ewangelicznej (dzisiejszej Roosevelta) – które ukształtowało jego humanistyczne pasje. Co ciekawe – ten późniejszy tytan pracy w szkole średniej nie należał do prymusów – jego świadectwa, tylko w rubryce „muzyka" ozdabiały oceny bardzo dobre. Wspomnienia Dedeciusa pt. *Europejczyk z Łodzi*, przetłumaczone przez Sławę Lisiecką i wydane nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego wypełnione są ogromnym sentymentem dla naszego miasta. Kiedy przyglądamy się karierze Dedeciusa i jego dorobkowi – człowieka instytucji, który położył kapitalne podwaliny pod dialog polskiej i niemieckiej kultury, dzięki swojemu zaangażowaniu, talentowi i pracowitości, to uderza fakt, iż większość jego inspiracji pochodzi właśnie z wielokulturowego dziedzictwa Łodzi. *Niech sobie Ganges, Sorrento, Krym / Pod niebo inni wynoszą, / A ja Łódź wolę! Jej brud i dym / Szczęściem mi są i rozkoszą* – powtarzał często za Julianem Tuwimem.

Tym razem sędziwy tłumacz nie mógł obchodzić jubileuszu w „swoim mieście". Przysłał tylko okolicznościowy list. Same jego obchody nie były też tak spektakularne, jak choćby 75-rocznica. Łódź zresztą uczciła już Dedeciusa najwyższymi honorami, tytułami naukowymi i orderami. Podczas Tygodnia Dedeciusa w Muzeum Miasta Łodzi, które od lat zbiera pamiątki po wybitnym tłumaczu, otwarto jego zrearanżowany i odnowiony gabinet w „Panteonie wielkich łodzian". Opiekunka gabinetu Natalia Królikowska zorganizowała cykl spotkań edukacyjnych, między innymi spacery tropami Honorowego Obywatela Łodzi, oprowadzeń kuratorskich po jego gabinecie czy projekcji filmowych. Jubilat wciąż utrzymuje również bardzo serdeczne relacje ze „swoją" szkołą. W 2002 roku 43 gimnazjum z ulicy Powszechnej przybrało imię wybitnego tłumacza, który zresztą zobowiązał się o swoją szkołę „troszczyć". Uczniowie gimnazjum wraz z dyrektorem Krzysztofem Jurkiem zawieźli swojemu patronowi do Frankfurtu prezenty na 90. urodziny. Wspominano później wizytę w domu Dedeciusa, serdeczne rozmowy z uczniami oraz obiad w restauracji – podczas którego Jubilat nalegał, by jego goście wybierali najokazalsze potrawy z menu.

Dorobek Dedeciusa opracowuje w Łodzi dalej prof. Krzysztof A. Kuczyński, autor licznych publikacji o tłumaczu, m.in. wspomnianej już książki pt. *Czarodziej z Darmstadt*, który dużą cześć swojego naukowego życia poświęcił właśnie postaci i pracy wybitnego tłumacza. Podczas majowego tygodnia prof. Kuczyński, oprócz wykładów poświęconych Jubilatowi, zaprezentował również IV tom Rocznika Karla

Dedeciusa, publikacji mającej na celu zebranie jego istotnych tekstów i tłumaczeń. Podczas obchodów Jubileuszowych tego wyjątkowego łodzianina, nie zabrakło oczywiście dziennikarza Mieczysława Gumoli, autora licznych tekstów o Dedeciusie (m.in. w „Kronice Miasta Łodzi") oraz poetki Lucyny Skąpskiej, twórczyni koncepcji gabinetu wybitnego tłumacza oraz redaktorki przełożonej przez Dedeciusa dwujęzycznej antologii poetów łódzkich pt. *Dialog z pamięcią. Wiersze z Łodzi. Dialog mit dem Gedächtnis. Gedichte aus Lodz.*

Marcin Kieruzel
– socjolog, publicysta

Korzystałem między innymi z:
Krzysztof A. Kuczyński, *Czarodziej z Darmstadt*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999.
Karl Dedecius, *Europejczyk z Łodzi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
Rocznik Karla Dedeciusa t. IV, Łódź 2011.
http://cjg.gazeta.pl/CJG_Lodz/1,104407,9627526,Europejczyk_z_Lodzi_konczy_90_lat.html

Przypisy:

1. Hubert Orłowski, *Karl Dedecius* [w:] tenże, *Wobec zniewoleń „krótkiego stulecia". Szkice o literaturze austriackiej i niemieckiej*, Wrocław 1997, s. 141.
2. K. Pysiak, *Bezinteresowny interes*, „Życie Warszawy", 02.12.1988, dodatek „Kultura i Życie", s. 3.
3. Karl Dedecius, *Europejczyk z Łodzi – wspomnienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 171.
4. Tamże, s. 21.
5. Tadeusz Różewicz, *List do Karola Dedeciusa*, „ODRA" 1988, nr 5.

Fot. archiwum redakcji

Związkowiec, samorządowiec, polityk

15 lat temu zginął Grzegorz Palka

Działacz związkowy i samorządowy; polityk III Rzeczypospolitej; lider „Solidarności", a zarazem zdecydowany przeciwnik jej przewodniczącego, Lecha Wałęsy, więzień sumienia i konspirator; posiadacz Krzyża Kawalerskiego Orderu Polonia Restituta, nadanego przez ostatniego Prezydenta RP na emigracji Ryszarda Kaczorowskiego – Grzegorz Palka był postacią nietuzinkową, a dramatycznymi szczegółami z jego bogatego, choć krótkiego, tragicznie przerwanego życia, można by obdzielić przynajmniej kilka interesujących biografii.

„Konstruktywny radykał"

Przyszły przywódca „Solidarności" był rodowitym łodzianinem. Urodził się w tym mieście 8 maja 1950 r. Po ukończeniu studiów na Politechnice Łódzkiej został zatrudniony na uczelni jako asystent. Kiedy w 1980 r. fala sierpniowych strajków zaczęła obejmować cały kraj, Palka, jak wspominali świadkowie, wprost z ulicy zgłosił się do łódzkiej zajezdni MPK, gdzie przystępowano właśnie do tworzenia komitetu założycielskiego „Solidarności" i zadeklarował spontanicznie pomoc w pracach organizacyjnych. To w jego mieszkaniu powstał i miał następnie swą siedzibę Międzyzakładowy Komitet Założycielski Niezależnych Samorządnych Związków Zawodowych Ziemi Łódzkiej, którego też został wiceprzewodniczącym. Początkowo zajmował się w nim sprawami organizacyjnymi, później powierzono mu Dział Sekcji Zawodowych i Branżowych oraz kontakty z ówczesnymi władzami miejskimi i wojewódzkimi, partyjnymi i administracyjnymi. Był jednym z założycieli i pierwszym przewodniczącym Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność" na Politechnice Łódzkiej. W maju 1981 r. został wybrany wiceprzewodniczącym Zarządu Regionu NSZZ „Solidarność" Ziemia Łódzka, a pięć miesięcy później na I Krajowym Zjeździe Związku znalazł się w ścisłych władzach „Solidarności", wchodząc w skład jej Komisji Krajowej.

Jako lider „Solidarności" zasłynął forsując spektakularne i głośne inicjatywy. Najpierw w lipcu 1981 r. zorganizował w Łodzi, wspólnie z ówczesnymi szefami Regionu Andrzejem Słowikiem i Jerzym Kropiwnickim, Krajową Konferencję Programową NSZZ „Solidarność" (która miała wypracować koncepcje społeczno-ekonomiczne i polityczne dla Związku) oraz słynny „marsz głodowy" kobiet, jako wyraz protestu przeciwko nieudolnej polityce zaopatrzeniowej komunistycznych władz. Wraz z grupą ekspertów i działaczy „Solidarności" współtworzył projekt kompleksowego programu gospodarczego, który miał być wizytówką Związku i przeczyć tezie rządowej propagandy o jego czysto roszczeniowym i destrukcyjnym charakterze. Powierzono Palce również kierowanie negocjacjami z władzami PRL-u w zakresie, zapowiadanej przez nie, reformy ekonomicznej. Współpracownicy z „Solidarności" określali go później we wspomnieniach jako pryncypialnego antykomunistę i *konstruktywnego radykała*, podkreślając, że, nieprzejednany w swoim stanowisku, potrafił je jednak zawsze racjonalnie uargumentować.

„Najgorsza ekstrema"

W dniach 11-12 grudnia 1981 r. Palka brał udział w obradach Komisji Krajowej w Gdańsku. Po wprowadzeniu stanu wojennego, w nocy 13 grudnia, do jego pokoju w hotelu „Monopol" wdarli się funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa. Lider łódzkiej „Solidarności" został zatrzymany. Początkowo przetrzymywano go w Strzebielinku, później przewieziono do ośrodka internowania w Białołęce. Ponieważ władze PRL-u uważały go za szczególnie niebezpiecznego działacza *przedstawiciela najgorszej ekstremy* – jak podkreślali kierujący ówczesnym resortem spraw wewnętrznych – postanowiono wytoczyć mu pokazowy proces, który miał skutecznie odstraszyć innych od działalności opozycyjnej. Kiedy w końcu grudnia 1982 r. zwalniano z internowania ostatnich – zatrzymanych rok wcześniej – liderów „Solidarności", Palka został tymczasowo aresztowany i przewieziony do cieszącego się złą sławą aresztu na Rakowieckiej, gdzie przedstawiono mu zarzuty obalenia siłą ustroju PRL, za co teoretycznie groziła nawet kara śmierci. Znalazł się w ten sposób w siódemce podobnie potraktowanych, wyselekcjonowanych przez komunistyczne władze, działaczy i ekspertów Związku, wobec których, jako „nieprzejednanych", wszczęto specjalne śledztwo.

Takie same zarzuty, jak Palka usłyszeli: jeden z liderów sierpniowego strajku w Stoczni Gdańskiej Andrzej Gwiazda; wiceprzewodniczący mazowieckiej „Solidarności" Seweryn Jaworski; przywódca strajku w Stoczni Szczecińskiej Marian Jurczyk; ówczesny wrocławski działacz Związku i znany opozycjonista Karol Modzelewski (pomysłodawca nazwy „Solidarność"!); przywódca śląskiej „Solidarności" Andrzej Rozpłochowski oraz lider struktur związkowych w Bydgoszczy, bohater słynnej „bydgoskiej prowokacji" z marca 1981 r. (kiedy to został pobity przez milicjantów i funkcjonariuszy bezpieki) Jan Rulewski.

Śledztwo przeciwko tym siedmiu wybitym działaczom Związku umorzono w lipcu 1983 r. na mocy amnestii. Dopiero wtedy też mogli opuścić areszt. Wcześniej jednak próbowano złamać zatrzymanych i zmusić ich do zaprzestania działalności opozycyjnej, a nawet „dobrowolnego" wyjazdu z kraju, stosując wobec nich różne szykany – Palkę np. w 1983 r., podczas jego pobytu w więzieniu, zwolniono z pracy na Politechnice Łódzkiej pod pretekstem... nieprzedłożenia przez niego pracy doktorskiej w wymaganym terminie. Pomimo to wszyscy odmówili udania się na emigrację, co w przypadku łódzkiego działacza było dowodem wyjątkowego hartu ducha. Jego syn chorował bowiem na białaczkę, a leczenie na Zachodzie mogło ułatwić pomyślną kurację.

Pod sztandarem „Solidarności" – przeciw Wałęsie

Po zwolnieniu z więzienia Grzegorz Palka natychmiast podjął działalność konspiracyjną. Wraz z innymi przywódcami łódzkiej „Solidarności", Jerzym Kropiwnickim i Andrzejem Słowikiem, utworzył podziemną strukturę, mającą w ich koncepcji stanowić niejawną kontynuację funkcjonującego przed 13 grudnia 1981 r. łódzkiego Zarządu Regionu Związku. Od samego początku pozostawała ona w ostrym konflikcie z, powstałą w Łodzi w 1984 r., inną strukturą Związku, a mianowicie Regionalną Komisją Wykonawczą NSZZ „Solidarność" Ziemia Łódzka, kierowaną przez Marka Edelmana, Ryszarda Kostrzewę i Jerzego Dłużniewskiego. Spór pomiędzy lokalnymi działaczami i utworzonymi przez nich organizacjami był pochodną zasadniczego, ogólnopolskiego, programowego i personalnego konfliktu pomiędzy częścią liderów Związku – znalazł się wśród nich również Palka – a Lechem Wałęsą. Zarzucali pierwszemu przewodniczącemu Związku próby dyktatorskiego kierowania podziemną „Solidarnością", arbitralne tworzenie ciał pozastatutowych, a także nadmierną gotowość do kompromisu z komunistycznymi władzami PRL.

W ramach konspiracyjnych łódzkich struktur „Solidarności" Palka odpowiadał za dziedziny – w warunkach działalności podziemnej najważniejsze – finanse, tajną poligrafię i kolportaż podziemnych druków. W październiku 1986 r., wspólnie z Kropiwnickim i Słowikiem, ogłosił demonstracyjnie wznowienie jawnej działalności przez Prezydium Zarządu Regionu Ziemia Łódzka. Rok później, wraz z Gwiazdą, Rulewskim, Jurczykiem i Słowikiem, założył w opozycji do Wałęsy Grupę Roboczą Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność". Równocześnie udzielał się jako prelegent w Duszpasterstwie Ludzi Pracy w łódzkich kościołach o.o. jezuitów i o.o. salezjanów. Podobnie jak wielu ludzi zepchniętej do podziemia „Solidarności" współpracował też ze słynnym „Mieczem", czyli kapelanem łódzkiej „Solidarności" księdzem Stefanem Miecznikowskim. Za jawną i konspiracyjną działalność na rzecz niepodległości Polski, prowadzoną w latach osiemdziesiątych, Grzegorz Palka został, jak już wspomniano, odznaczony w 1990 r., przez ostatniego Prezydenta RP na uchodźstwie Ryszarda Kaczorowskiego, prestiżowym Krzyżem Kawalerskim Orderu Polonia Restituta.

Polityk suwerennej Polski

W 1989 r., kiedy dokonywały się w Polsce i Europie przemiany, które miały doprowadzić w efekcie do upadku komunizmu i odzyskania przez nasz kraj niepodległości, Palka zaangażował się w budowę nowej polskiej sceny politycznej. Był członkiem-założycielem jednej z pierwszych partii powstałych na fali demokratyzacji życia w Polsce – konserwatywnego i niepodległościowego, opierającego się w swym programie i działaniach na społecznej nauce Kościoła, Zjednoczenia Chrześcijańsko-Narodowego. Należał też do ścisłego kierownictwa tego ugrupowania. W latach 1989-1991 oraz od stycznia 1995 r. pełnił funkcję przewodniczącego Zarządu Regionu Łódzkiego ZChN. Równocześnie w latach 1989-1990 współtworzył lokalne Łódzkie Porozumienie Obywatelskie – centroprawicową strukturę samorządową, działającą później przez lata z powodzeniem na rzecz miasta i regionu. Wreszcie w czerwcu 1990 r. został wybrany pierwszym Prezydentem Miasta Łodzi w III Rzeczypospolitej.

Historycy podkreślają, że jako włodarz Łodzi Grzegorz Palka podjął działania w priorytetowych dla miasta i regionu kierunkach. Prowadził zatem aktywną politykę zdobywania zagranicznych inwestorów, która zaowocowała wzrostem notowań miasta i województwa jako miejsc życzliwych międzynarodowym inwestycjom. Działał na rzecz pozyskiwania rynków zbytu dla przeżywającego kryzys – w wyniku utrudnień w handlu ze Wschodem – łódzkiego przemysłu. Zainicjował również politykę przekształcania miasta z centrum przemysłu lekkiego w ważny ośrodek akademicko-handlowy oraz walkę z wielką bolączką łódzkiej społeczności, jaką było – rosnące w wyniku dramatycznego ograniczania produkcji przemysłu włókienniczego – bezrobocie. Doprowadził też do odnowienia oblicza reprezentacyjnej ulicy Łodzi – Piotrkowskiej.

Grzegorz Palka sprawował urząd prezydenta Łodzi do 1994 r. Po zakończeniu kadencji pozostał w polityce, nadal silnie angażując się w działalność samorządową. Od połowy 1995 r. piastował funkcję przewodniczącego Rady Miasta Łodzi. Został też wybrany prezesem Unii Metropolii Polskich. Odszedł niespodziewanie. Zginął wraz z ukochanym synem Dominikiem w wypadku samochodowym pod Poddębicami 12 lipca 1996 r. Pochowany został w Alei Zasłużonych na łódzkim Cmentarzu Komunalnym na Dołach. Prezydent Lech Kaczyński odznaczył go pośmiertnie, 31 sierpnia 2006 r., Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski. Warto również pamiętać, że w 1997 r. ufundowana została prestiżowa Nagroda im. Grzegorza Palki, którą miano przyznawać za skuteczną działalność na rzecz rozwoju poszczególnych regionów kraju w lokalnych samorządach.

Przemysław Waingertner
– dr hab. historii, prof. UŁ

Fot. archiwum redakcji

Doceniono nas w Polsce...

15 lat „Tygla Kultury"

Ze Zbigniewem Nowakiem, redaktorem naczelnym „Tygla Kultury" rozmawia Małgorzata Golicka-Jabłońska

– „Tygiel Kultury" jest owocem marzeń Twoich i Zbyszka Dominiaka. Pamiętam spotkanie jesienią 1995 r. w kawiarni CIK-u przy ul. Zamenhoffa. Opowiadałeś wtedy, jakie pismo chcecie założyć. To miał być właśnie „Tygiel" – czasopismo otwarte na dokonania innych, likwidujące podziały na swoich i obcych, tłumaczące współczesny świat czytelnikom w Łodzi i odwrotnie, prezentujące kulturę Łodzi w kraju i poza granicami. Dzięki artykułom zamieszczanym w „Tyglu", czytelnik mieszkający w Polsce, w Europie, a często jeszcze w bardziej oddalonych od nas częściach świata mógłby śledzić wydarzenia kulturalne zachodzące w Łodzi. Treści miały być przekazywane w formie literackiej na wysokim poziomie, pięknie oprawione graficznie, zdobione fotografiami i reprodukcjami dzieł sztuki. Całość doskonale wymieszana, jak to w solidnym, miedzianym tyglu.

– To prawda, „Tygiel Kultury" jest realizacją moich marzeń, ale przecież o potrzebie powstania czasopisma kulturalnego mówiło się w Łodzi od dawna. Wciąż jednak była jakaś niemoc. Kiedy w 1993 roku złożyłem wniosek do Komisji Wydawniczej, dostałem odpowiedź od prof. Bogusława Sułkowskiego, że owszem projekt ciekawy, ale pieniędzy brak. Tymczasem w całej Polsce na początku lat 90. masowo powstawały nowe czasopisma i gazety. Pierwsze lata transformacji obudziły ambicje lokalne, spowodowały powstanie ruchów obywatelskich, które potrzebowały swojej trybuny, a taką możliwość dawało wydawanie własnego czasopisma. Nawet małe ośrodki w kraju miały czasami kilka tytułów. Tylko w Łodzi na rynku wydawniczym nic się nie zmieniało.

– Jak doszło do słynnego spotkania, po którym ogłoszono w Łodzi konkurs na wydawanie czasopisma?

– Środowiska twórcze naszego regionu od wielu lat zgłaszały potrzebę powołania czasopisma, które z jednej strony dawałoby szansę prezentacji naszej kultury, z drugiej otwierałoby nas na świat. Jeszcze w latach 70. powstał, wydawany w podziemiu do grudnia 1981 roku, „Puls – nieregularny kwartalnik literacki". Potem ukazywał się krótko w latach 90. tytuł „Verte" – nieco ambitniejszy dodatek do łódzkiego wydania „Gazety Wyborczej" – który miał zaspokajać ambicje łódzkich środowisk kulturalnych. W 1991 r. ukazał się pierwszy numer „Kroniki Miasta Łodzi", periodyku wydawanego przez łódzki samorząd, który początkowo był rocznikiem o profilu naukowym bądź popularnonaukowym. Dopiero znacznie później miał przekształcić się w kwartalnik społeczno-kulturalny. Natomiast ja od 1992 roku podejmowałem próby stworzenia zupełnie nowego czasopisma w Łodzi. Po pewnym czasie znalazłem wsparcie poety Zbyszka Dominiaka. Jego osobowość, autorytet i kontakty sprawiły, że nasze starania trafiały do coraz szerszego kręgu łodzian, zainteresowanych powstaniem takiego periodyku.

W zimie, na przełomie roku 1994/95, z naszej inicjatywy w Muzeum Książki Artystycznej odbyło się otwarte spotkanie łodzian, zatroskanych losem kultury w Łodzi, z ówczesnymi szefami wydziałów kultury w mieście i w województwie: Jerzym Dyszkiewiczem i Lechem Leszczyńskim. Przyszło mnóstwo osób: naukowców, pisarzy, artystów, dziennikarzy. Przedstawialiśmy nasz projekt, a profesor

Jerzy Poradecki z Uniwersytetu Łódzkiego zaprezentował założenia swojego pisma. Okazało się, że są jeszcze inne projekty. W efekcie zgromadzeni zobowiązali władze do ogłoszenia konkursu na projekt czasopisma społeczno-kulturalnego. Nadesłano dziewięć propozycji. Do ostatecznej rywalizacji stanęły dwie: wspomniany już projekt profesora Poradeckiego i nasz. Jerzy Poradecki proponował pismo artystyczno-literackie. „Tygiel" – nasz pomysł, pełniej spełniał warunki konkursu i zwyciężył.

– Popierało was wiele osób prywatnych, organizacje i stowarzyszenia. Sama jako ówczesny wiceprezes łódzkiego oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego zainicjowałam solidarne poparcie z łódzkimi oddziałami: Polskiego Towarzystwa Socjologicznego, Polskiego Towarzystwa Historycznego oraz ze Stowarzyszeniem Naukowym Archeologów Polskich. Odczuwaliśmy w Łodzi brak pisma, w którym przedstawiciele, reprezentowanych przez te środowiska dyscyplin naukowych, mogliby przedstawiać istotne problemy szerszemu gronu czytelników. Zwycięstwo w konkursie oznaczało etap wytężonej pracy. Musieliście zorganizować redakcję...

– Obaj ze Zbyszkiem pracowaliśmy wówczas w Poleskim Ośrodku Sztuki, gdzie mieliśmy znakomite warunki do pracy organizacyjnej. Sprzyjała temu specyfika tego miejsca: przychylność naszym działaniom szefowej, Małgorzaty Uptas, sympatia koleżanek i kolegów oraz to, że spotykała się tam cała kulturalna Łódź. Pozyskaliśmy do współpracy znanych grafików. Zbigniew Koszałkowski zaprojektował winietę i do dzisiaj projektuje okładki, a Andrzej Chętko zapewnia oprawę graficzną. W skład zespołu redakcyjnego weszli: Andrzej Biskupski, Wojciech Górecki, Jerzy Jarniewicz, Anna Kuligowska-Korzeniewska, Jerzy Poradecki, Gustaw Romanowski, Lucyna Skompska, Konrad W. Tatarowski. Stałą współpracę zadeklarowali: Leszek Engelking (Warszawa), Renata Jabłońska (Tel Awiw), Wojciech Ligęza (Kraków), Maciej Niemiec (Paryż), Andrzej W. Pawelczuk (Warszawa).

Składem komputerowym zajmował się Jacek Siudek. Ja objąłem stanowisko redaktora naczelnego, Zbyszek Dominiak funkcję redaktora merytorycznego. Wówczas też „Tygiel" przeobraził się w „Tygiel Kultury", gdyż przy rejestracji w sądzie okazało się, że jeden „Tygiel" już ukazuje się w kraju. Siedzibę redakcji znaleźliśmy u Jadwigi i Janusza Tryznów w Muzeum Książki Artystycznej (w d. pałacu Henryka Grohmana, przemysłowca i kolekcjonera sztuki przy Tymienieckiego 24). W dużym pokoju, lepiej byłoby powiedzieć w salonie, u sympatycznych gospodarzy, czuliśmy się znakomicie. Jedynym mankamentem był przejmujący chłód, bo pałac wówczas nie był ogrzewany. Dwie zimy pracowaliśmy ze Zbyszkiem w kurtkach, szalikach, nawet rękawicach. Z mizernym skutkiem ratowaliśmy się piecykiem gazowym.

– W tym lodowatym pomieszczeniu panowała niezwykle gorąca atmosfera. Waszych sympatyków zimno wcale nie zrażało. W redakcji aż roiło się od gości, a pierwszy numer pisma pomagali składać wolontariusze. Wzruszająca była pani Alina Gwizdka, która składała zeszyty, przynosiła wam kanapki, piekła ciasteczka i otaczała prawdziwie macierzyńską opieką. Zasłużenie obraliście ją na matkę chrzestną „Tygla".

– Pierwszy numer ukazał się 19 stycznia 1996 roku. Zrobiliśmy uroczystą promocję. Do muzeum Jadwigi i Janusza Tryznów przyszło około 150 osób. Andrzej Kempa zorganizował wystawę najstarszych łódzkich czasopism kulturalnych ze zbiorów Biblioteki im. Józefa Piłsudskiego. To było wielkie święto, weszliśmy na

5 lat „Tygla". Od lewej: Jerzy Jarniewicz, Małgorzata Golicka – Jabłońska, Zbigniew Nowak, Alina Gwizdka, 1 marca 2001 r.

łódzki rynek brawurowo. Wychodziliśmy w nakładzie 2000 egzemplarzy, które rozchodziły się po całej Polsce, a także docierały do Polonii w wielu miejscach na świecie. Dzięki wersji internetowej dziś zasięg jest nieograniczony.

– No właśnie, do jakich czytelników adresujecie pismo? Kto czyta „Tygiel"?

– Na takie pytanie Zbyszek Dominiak odpowiadał: *„Tygiel" kierujemy do tych, co chcą czytać.* W projekcie dotyczącym pisma zakładaliśmy, że będzie to periodyk adresowany do czytelnika mającego ambicje uczestniczenia w życiu intelektualnym, zarówno w sferze nauki, kultury, twórczości, polityki, ekonomii, jak i ekologii, sportu, rekreacji, ale również wrażliwego na społeczne problemy codzienności. Od początku kierowaliśmy nasze pismo także do rodaków mieszkających poza Polską. Obecnie po 15 latach widzimy, że to założenie było trafne. Pozyskaliśmy czytelników zarówno w kraju, jak i wśród licznej Polonii w Rosji, Niemczech, USA, Izraelu i w innych państwach. Świadectwo tego mamy w postaci ponad 1000 głosów popierających nasz apel do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego o wsparcie finansowe w 2011 roku.

W pierwszych latach wiele uwagi poświęcaliśmy tożsamości naszego miasta, odkrywaliśmy zapomniane karty z dziejów Łodzi. Z czasem częściej zaczęliśmy wydawać zeszyty tematyczne, poświęcone wybranemu tematowi przewodniemu, np. *Opisanie pisania, Sztuka przekładu, Kult – zbiorowa hipnoza*... Staramy się również prezentować kulturę innych narodów, szczególnie naszych sąsiadów. Zeszyty

Wizyta Renaty Jabłońskiej – pisarki i poetki z Izraela. Od lewej: Anna Grzegorczyk, Krystyna Stołecka, Małgorzata Golicka-Jabłońska, Andrzej Strąk, Renata Jabłońska, Anna Kuligowska-Korzeniowska. Pośrodku – Zbigniew Nowak.

narodowe stanowią ponad 20 procent naszego dorobku. Ukazały się zeszyty monograficzne poświęcone Niemcom, Czechom, Ukrainie, Litwie, Serbii, Bałkanom, Rosji, Bułgarii, Austrii, ale także Portugalii i USA. Publikujemy również numery okolicznościowe, np. poświecony 60. rocznicy likwidacji Litzmannstadt Ghetto, Zbyszkowi Dominiakowi, wstąpieniu naszego kraju do Unii Europejskiej.

– Wielkim osiągnięciem redakcji jest „Biblioteka Tygla Kultury"

– Do tej pory wydaliśmy 48 pozycje. Są wśród nich zarówno pozycje łódzkich autorów: Wojciecha Góreckiego, Lucyny Skompskiej, Arnolda Mostowicza, Grażyny Kompel, ks. Stefana Miecznikowskiego, Magdaleny Starzyckiej, Krystyny Stołeckiej, Ziemowita Skibińskiego oraz naszych przyjaciół mieszkających za granicą: Jerzego Jochimka, Henryka Skwarczyńskiego, Renaty Jabłońskiej, Janko Vujinovica i innych. Głównym celem „Biblioteki" jest *zapisanie mitów i legend łódzkich*, czyli odkrywanie często zapomnianych kart z przeszłości naszego miasta. W tej serii publikujemy również przekłady literatury, które stanowią wzbogacenie prezentacji kultury narodów, którym poświęciliśmy wcześniej oddzielny zeszyt.

– Należysz Zbyszku do grona popularnych w mieście osób, o których mówi się, że to „człowiek-instytucja". Działania podejmowane przez redakcję daleko wychodzą poza działalność wydawniczą.

Zbyszek Nowak z Krystyną Bobrowską – prezes Towarzystwa Przyjaciół Łodzi, 2001 r. str. 6

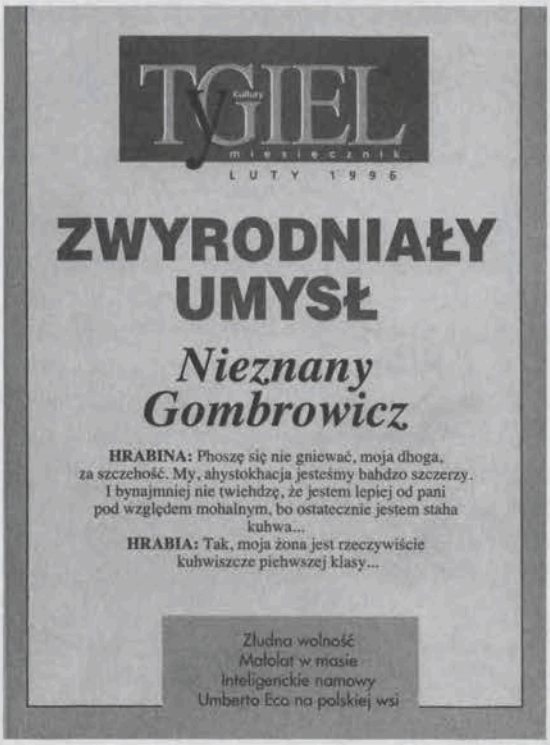
Od 1999 roku „Tygiel Kultury" przyznaje „Sprężynę" – nagrodę promującą osoby, które wprowadzają intelektualny ferment w życie miasta i regionu.

– Pomysł nagrody zgłosił Zbigniew Koszałkowski w 1987 r., jeszcze w redakcji łódzkiego „Kalejdoskopu", którym kierował wówczas Andrzej Wojciechowski. Pierwszym laureatem był Paweł Nowicki. Nagrodę reaktywowaliśmy w „Tyglu" w 1999 r. Otrzymał ją wtedy Marcel Szytenchelm. Tegorocznym laureatem jest Mieczysław Michalski – ostatni dyrektor Poltexu, pomysłodawca powstania Manufaktury. Statuetkę „Sprężyny" zawsze projektuje i wykonuje inny artysta. Tegoroczna powstała w pracowni Joanny i Leszka Jankowskich. Fundatorką „Sprężyny" od 1999 r. jest pani Małgorzata Badowska. Po przedwczesnej śmierci Zbyszka Dominiaka z inicjatywy łódzkich slawistów i redakcji powstała nagroda dla tłumaczy poezji polskiej na języki słowiańskie. Nagroda im. Zbigniewa Dominiaka objęta jest patronatem Ministra Spraw Zagranicznych RP. Fundatorką tej nagrody jest również Małgorzata Badowska, za co tej niezwykłej osobie serdecznie dziękujemy. Do tej pory uhonorowaliśmy nagrodą tłumaczy ze Słowacji, Serbii, Rosji i Czech.

– Od 1996 r. wielokrotnie zmienialiście lokale redakcyjne. Pamiętam, że od lata 2004 redakcja osiadła na parterze kamienicy przy ulicy Wschodniej 49, niedaleko pomnika-fontanny „Kochankowie z ulicy Kamiennej". Dzielnica przypomina warszawską Pragę, ma specyficzny klimat, ba – folklor. W redakcji, która zajęła lokal po dawnej jadłodajni „Biała Dama", jest bardzo skromnie, żeby nie powiedzieć ubogo. W zimie ogrzewają ją piecyki, w lecie praży słońce. A mimo to garną się do „Tygla" ludzie. Odwiedzają siedzibę czytelnicy, autorzy, studenci, artyści, naukowcy. Na słynne „opłatki" przychodzi mnóstwo gości, brakuje krzeseł, nakryć, a wszyscy są szczęśliwi, toczą się długie rodaków rozmowy…

– Udało nam się zintegrować środowiska twórcze i stworzyć wokół redakcji prawdziwą „Tyglową rodzinę". Duża w tym zasługa nieodżałowanego Zbyszka Dominiaka, który miał dar przyciągania ludzi i obcowania z nimi. Osobowość Zbyszka jest ciągle obecna w redakcji. Chciałbym, aby przyszły rok ogłoszono w Łodzi rokiem Zbigniewa Dominiaka. Zrobił tak wiele dla kultury w Łodzi, iż jest mu to winna.

W ciągu 15 lat znacznie powiększył się zespół redakcyjny, w 2002 r. do redakcji dołączyła Krystyna Stołecka, która w 2004 r. objęła stanowisko zastępcy redaktora naczelnego. Mamy bliskie kontakty z łódzką slawistyką, odbywają u nas praktyki studenci filologii słowiańskiej, dziennikarstwa, kulturoznawstwa, polonistyki, historii. Organizujemy spotkania autorskie, promocje książek. Nasi koledzy zdobywają



nagrody i odznaczenia. Wymienię tu nagrodę dla Zbyszka Koszałkowskiego za okładki „Tygla Kultury" w 2003 r. w Konkursie Projektowania Prasowego „Chimera", Nagrodę m. Łodzi w 2009 r. dla prof. Jerzego Jarniewicza, nominację w 2011 r. do nagrody „Nike" książki „Toast za przodków" Wojciecha Góreckiego.

– Nie wymieniłeś skromnie, iż sam zostałeś nagrodzony w 2001 r. przez Niezależną Fundację Popierania Kultury Polskiej „Pocul". Do tej nagrody nominował Cię Jerzy Giedroyć. To wielki dowód uznania.

– Oczywiście, ale odbieram tę nagrodę jako dowód uznania dla wszystkich, którzy trudzą się przy wydawaniu „Tygla". Doceniono nas także w Polsce. Za pracę w „Tyglu Kultury" koledzy otrzymali ważne wyróżnienia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego: pięć Medali „Zasłużony Kulturze Gloria Artis", cztery odznaki honorowe „Zasłużony dla Kultury Polskiej", cztery Nagrody Specjalne Ministra. Także władze lokalne nagrodziły nas za dotychczasowe osiągnięcia „Tyglowe": trzy odznaki „Za Zasługi dla Miasta Łodzi", dwie Nagrody Prezydenta i dwa dyplomy z gratulacjami od Prezydenta Łodzi.

– W ubiegłym roku w konkursie Ministerstwa Kultury byliśmy najwyżej punktowanym pismem w kraju. Mimo to w br. redakcja nie otrzymała dotacji z ministerstwa i gdyby nie pomoc z Wydziału Kultury Urzędu Miasta Łodzi przyszłość pisma leżałaby pod znakiem zapytania?

– Finansowanie pism, tzw. niszowych, to poważny obecnie problem w całej Polsce i dotyczy nie tylko naszej redakcji. Polska jest chyba krajem o największej liczbie tytułów czasopism kulturalnych w świecie. W 2000 roku zarejestrowanych było około 700 tytułów. Nie ma wśród nich czasopism samofinansujących. Tylko dziewięć z nich jest utrzymywanych przez Ministerstwo Kultury, pozostałe corocznie muszą startować w konkursach – ministerialnych i lokalnych, niewiele z nich uzyskuje częściowe dofinansowanie. Trudne i czasem niejasne są kryteria premiowania. W tym roku nastąpiło przesilenie kryzysu. Utworzył się ruch na rzecz ustanowienia jasnych zasad podziału pieniędzy z budżetu państwa. Dyskutowaliśmy, także w Łodzi, na ten temat z redaktorami naczelnymi podobnych tytułów w maju br., na spotkaniu zorganizowanym z naszej inicjatywy. Wszyscy są zgodni, co do potrzeby przyznawania dotacji kilkuletnich, które pozwolą na planowanie działalności w szerszej perspektywie.

– Na zakończenie naszej rozmowy powiedz, co Tobie – twórcy „Tygla" – w ciągu tych 15 lat pracy redakcyjnej się nie udało?

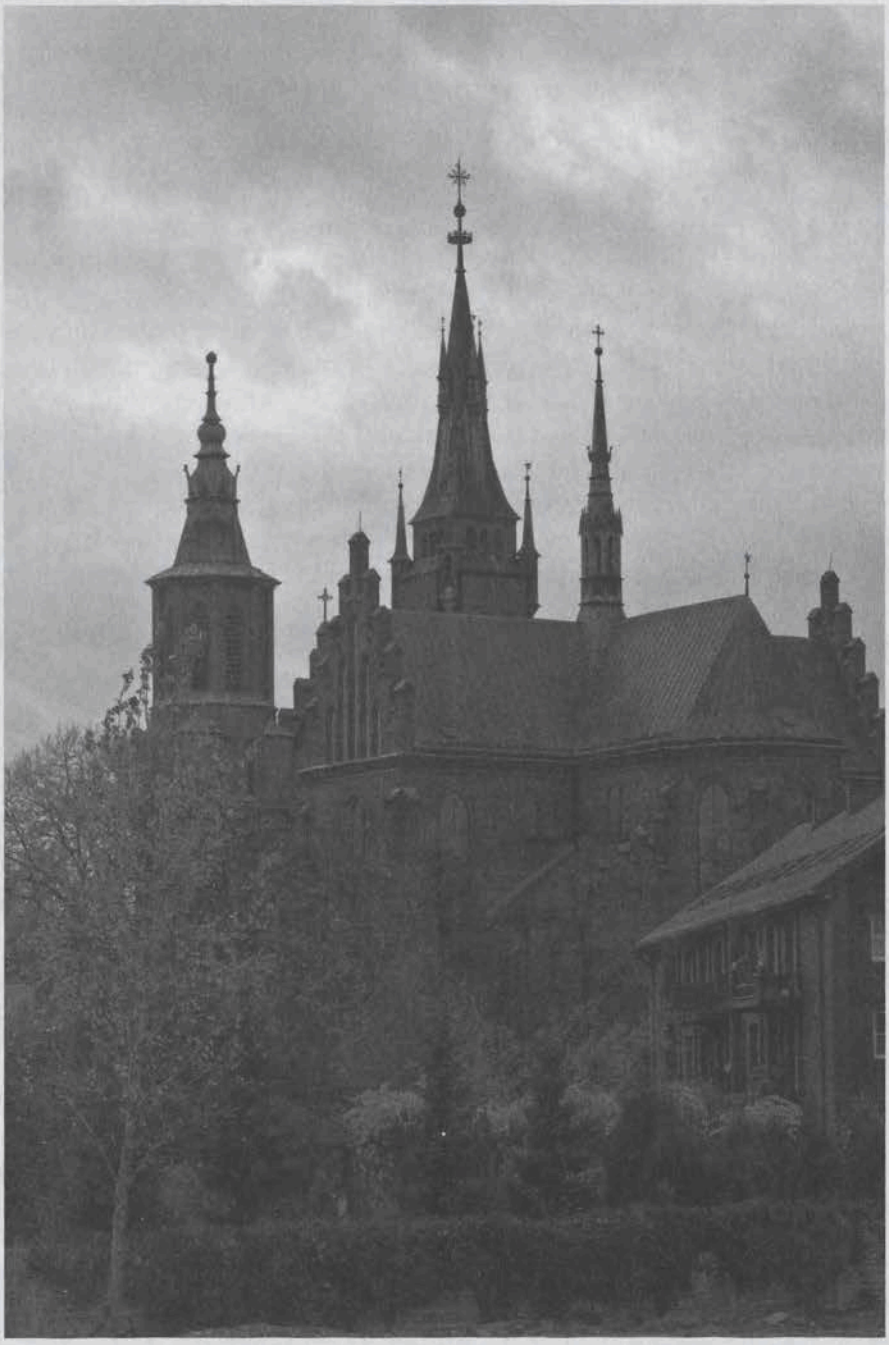
– Przede wszystkim nie udało się utrzymać rytmu miesięcznego publikacji kolejnych numerów. Dlatego, choć nominalnie jesteśmy miesięcznikiem, od 1999 roku ukazujemy się cztery razy w roku. Ograniczają nas możliwości finansowe. Z trudem udaje się nam zachować rytm kwartalny. Łatwo to zrozumieć, jeśli zestawimy budżety czasopism utrzymywanych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z naszym. Przeciętna dotacja dla pisma utrzymywanego centralnie wynosi 600-700 tys. zł., roczny budżet „Tygla Kultury" kształtuje się na poziomie 170-190 tys. zł.

I nie udało się pozyskać na siedzibę lokalu w śródmieściu, znacznie większego, gdzie obok redakcji otworzylibyśmy kawiarnię „Tygla". Nie ma dzisiaj w Łodzi takiego kultowego miejsca.

Nie udało się też zrealizować niektórych tematów, np. poświęconych kulturze Izraela, Słowacji, krajów bałtyckich, a przecież ciągle rodzą się nowe pomysły.

– Życzę więc, aby najbliższe świąteczne spotkanie można było urządzić w „Tyglowej" kawiarni, życzę stabilizacji finansowej i dalszych ciekawych numerów pisma.

Fot. archiwum autorki



Kościół pw. św. Wojciecha. Fot. Piotr Stachowski

łodzianie

Pianista, który podbił świat

Wielkość Rubinsteina

Artur Rubinstein... wciąż magiczne hasło, określające wielkiego artystę, którego kunszt wykonawczy olśniewał największe światowe widownie teatrów i sal koncertowych, który występował z największymi orkiestrami filharmonicznymi i pod dyrekcją najwybitniejszych dyrygentów. Muzyka była w nim od zawsze, była sensem i radością jego życia. Podkreślał, że urodził się muzykiem. Śmiało można też stwierdzić, że jest on wzorem pianisty.

Mimo że odszedł w XX wieku, jest nadal najbardziej znanym i wciąż najpopularniejszym na świecie łodzianinem. Opuścił miasto w wieku dziewięciu lat (nigdy tu już później nie zamieszkał ponownie), jednak nie zapominał o Łodzi do końca życia, wracał tu z rodzinnymi wizytami, dawał liczne koncerty. Powiedział kiedyś: tu się urodziłem, tu są moi ludzie, jestem im coś winien. Często wypowiadał publicznie swoje przywiązanie do Łodzi i Polski. Czuł się zawsze Polakiem i był polskim patriotą.

Z kronikarskiego obowiązku odnotujmy, że urodził się 28 stycznia 1887 roku przy ul. Południowej (ob. Rewolucji 1905 roku), mieszkał z rodziną przy ul. Piotrkowskiej 78, skąd wyjechał do Berlina celem podjęcia nauki muzyki u profesorów Józefa Joachima i Henryka Bartha, sponsorów jego edukacji. Po pierwszym spotkaniu i wysłuchaniu gry Artura, prof. Joachim zaprosił go ponownie za kilka lat, przekazał matce proste, ale ważne zalecenia, jak inni pedagodzy wcześniej wobec Chopina: chłopca nie należy zmuszać do gry, zapewnić mu normalne dzieciństwo, powinien słuchać dużo dobrego śpiewu i czytać książki.

Artur był najmłodszym, siódmym dzieckiem Felicji i Izaaka Rubinsteinów, w domu mówiono głównie po polsku, w szkole i od kolegów („na ulicy") nauczył się języków rosyjskiego i niemieckiego; w dorosłym życiu poznał kolejne: fran-

cuski, angielski, hiszpański, włoski. Artur – jak sam wspominał – religijny nie był, dlatego mimo iż wierność i hołd żydowskiej tradycji kazały mu swoje prochy pochować w Izraelu, to jednak dokonał spopielenia swojego ciała po śmierci, co nie jest zgodne z nakazami judaizmu.

Miał ciekawe i szczęśliwe dzieciństwo, tajniki fortepianu zaczął poznawać już w wieku trzech lat..., ale pierwszą muzykę, jaką określił i pamiętał do końca życia to ta, dochodząca z łódzkich fabrycznych syren czy z podwórkowych kapel cygańskich. Od dziecka chciał być muzykiem, koncertować, podróżować, poznawać świat. Marzenia się spełniły.

A wszystko zaczęło się w Łodzi, gdy miał sześć lat. Wtedy po raz pierwszy zadebiutował publicznie.

Droga do sławy

Gdy Rubinstein zakończył edukację muzyczną w Berlinie, na dalszą nie było jego rodziny stać. Z konieczności zatem musiał sam szukać swojej drogi artystycznej, poznawać kolejne tajniki muzyki, gorycz klęski i smak sukcesu.

Lata – po okresie berlińskim – spędzone w Paryżu i innych miastach Europy, owocowały więc eksperymentami i poznawaniem życia. Sam kochał życie i ludzi, a tajemnica uwielbiania go przez innych tkwiła właśnie w tej wzajemności. Mawiał, że nie znał nikogo tak szczęśliwego jak on, za co dziękował Opatrzności. Wybierając repertuar, wykonywał tylko tę muzykę, którą lubił i tych kompozytorów, których cenił i rozumiał. To wszystko przekładało się na jego grę, wdzięk, przekaz i odbiór muzyki, i emocji na scenie. Konsekwencja w działaniu, perfekcja w tym, co robił oraz wierność przyjętym wartościom dawały mu splendor i sławę. Wszystko co zdobył w życiu, to swoją pracowitością, doświadczeniem (zapewne i latami eksperymentowania), perfekcją muzyczną, zrozumieniem treści i sensu wykonywanych kompozycji i swoistego dialogu z kompozytorem. Podziw wzbudzają do dziś: nadzwyczajna pamięć muzyczna (potrafił nawet po dwudziestu latach natychmiast odtworzyć jakiś znany wcześniej utwór), ogromny repertuar i nieograniczone możliwości wirtuozowskie. Ćwiczył może nie za dużo – uważał że 3-4 godziny dziennie wystarczą, aby resztę czasu poświęcać na poznawanie życia, we własny rozwój, w tym chodzenie do opery, podróże, zwiedzanie muzeów, czytanie.

Grę Rubinsteina charakteryzowały: potężne forte, ekspresja, pełnia i soczystość dźwięków. Emanuel Ax, gość I Rubinstein Piano Festival 2008 w Łodzi i laureat I Międzynarodowego Mistrzowskiego Konkursu Pianistycznego im. A. Rubinsteina w Tel Awiwie w 1974 r., powiedział: *Gdy Rubinstein wchodził na scenę, to zanim zagrał pierwszą nutę, publiczność już wiedziała, że to będzie wielki koncert. Bo Rubinstein miał wszystko, tak jak Rachmaninow, Hofmann czy Horowitz, tzn. ogromną technikę pianistyczną, ogromną muzykalność, (...) wrażliwość, uczucie i zrozumienie muzyki. Do tego wszystkiego (...) wyjątkową osobowość.*

Był twórcą i odtwórcą rzeczy pięknych; nie tylko znakomicie grał na fortepianie, ale przyciągał ludzi do muzyki poprzez swój sposób bycia, osobisty czar i promieniujące umiłowanie muzyki i życia, poprzez kontakt ze słuchaczem – tak na estradzie, jak i poza nią. Mawiał żartobliwie, że uprawianie muzyki sprawia mu tak samo wielką radość, jak uprawianie miłości. Artysta nie stronił od dziennikarzy i potrafił mówić bardzo interesująco na każdy temat. Oczytany i elokwentny – zawsze był duszą towarzystwa, w którym się znalazł. Do tego stopnia lubił wieść prym na przyjęciach, że nie lubił, gdy inni dużo mówili w jego towarzystwie. Był znakomitym gawędziarzem i według jego opinii, najciekawsze zawsze było to, co wydarzy się po koncercie.

Artystyczny debiut miał miejsce w Berlinie 1 stycznia 1900 r., wtedy Rubinstein otwierał jakby nowy wiek i nowy okres pianistyki. Światową karierę rozpoczął zaś w Paryżu w 1904 roku, gdzie podczas swojej „wielkiej gali" zagrał m.in. *Koncert fortepianowy f-moll* F. Chopina, *Koncert fortepianowy g-moll* C. Saint-Saensa (także ulubionego jego kompozytora) oraz entuzjastycznie i z werwą *Etiudę a-moll* op. 25 nr 11 Chopina.

Ale wielkie sukcesy, te światowe, przyszły później i trzeba jednak umiejscowić je – mimo powodzenia koncertów w Europie, podbijania Hiszpanii i Ameryki Południowej – w Stanach Zjednoczonych, kraju dającym ogromne możliwości. A więc Carnegie Hall, świątynia sztuki muzycznej o występach, w której marzą wszyscy artyści. Rubinstein wystąpił tu pierwszy raz w 1906 r., raczej z marnym skutkiem; miał wtedy 19 lat. Kiedy wystąpił tu ponownie w 1919 r., był już zdecydowanie dojrzalszy i odniósł sukces. Ale ten prawdziwy sen o Ameryce spełnił się w końcu lat 30., gdy ogromne amerykańskie tournée 1937-1938 ugruntowało jego pozycję i utwierdziło światową sławę pianisty.

W Carnegie Hall Rubinstein wystąpił 130 razy, co dla muzyków solistów stanowi światową czołówkę. Występował zawsze na głównej, największej scenie, liczącej 3 tys. miejsc. Z Polaków tak liczne i wielkie sukcesy w tym miejscu miał tylko Ignacy Jan Paderewski, który wystąpił tu 88 razy.

Po II Wojnie Światowej Rubinstein przyjął obywatelstwo amerykańskie i zamieszkał w Stanach Zjednoczonych, najpierw w Los Angeles, potem w Nowym Jorku. Posiadał także domy w Paryżu i w Hiszpanii.

Rodzina. Mąż i ojciec

Poznając biografie słynnych ludzi XX wieku, artystów, pisarzy, ludzi teatru i filmu, obserwujemy ich wzloty i upadki, wielkość, samotność, wchodzimy w różne zawiłe meandry ich życia, często naznaczonego uwikłaniem w alkoholizm, narkotyki, kilka rozwodów, itd. U Rubinsteina życie rodzinne było jakby bardziej uporządkowane, normalne, choć nie zawsze może sielankowe – zwłaszcza dla jego żony…

Ożenił się raczej późno, bo w wieku 45 lat. Aniela (zdrobniale Nela) z Młynarskich była córką Emila Młynarskiego, wybitnego dyrygenta, założyciela Filhar-

monii Narodowej w Warszawie. Ślub wzięli w Londynie w 1932 r. Ona była jego pierwszą i jedyną żoną, on jej drugim mężem. Małżeństwo było szczęśliwe, mimo wielu szaleństw i wad Artura, mającego wiele obowiązków artystycznych i pozarodzinnych, będącego ciągle w podróży. Często jednak rodzina podróżowała z nim podczas jego licznych tournées.

Rubinsteinowie mieli czworo dzieci, wszyscy mieszkają w Stanach Zjednoczonych: Ewę (ur. w 1933 r. w Buenos Aires), Pawła (ur. w 1935 r. w Warszawie), Alinę (ur. w 1945 r. w Los Angeles) i Johna (ur. w 1946 r. w Los Angeles). Piąte dziecko zmarło tuż po porodzie.

Pianista mawiał, że po ślubie musiał zabrać się bardziej do pracy, zarabiać pieniądze, ale i więcej ćwiczyć – *żeby się dzieci za ojca nie wstydziły*.

Żona stworzyła mu azyl i gniazdo rodzinne, sama budząc zachwyt towarzystwa. Bardzo lubiana przez ludzi, była prawdziwą damą, urodzoną na Litwie w polskiej rodzinie szlacheckiej herbu Belina. W paryskim mieszkaniu Rubinsteinów bywało wielu znamienitych gości także z Polski, a wśród nich przez tydzień gościł tam młodziutki Krystian Zimerman, po wygranym przez niego Konkursie Chopinowskim w 1975 r. Artysta wspominał później, że *wpadł na godzinę, a został tydzień*. Najlepiej świadczy to o gościnności gospodarzy.

Rubinstein bardzo dużo czytał, miał w domu ogromną bibliotekę. Poza książkami gromadził obrazy, kupował zegarki, i w ogóle kolekcjonował rzeczy piękne. Niestety paryski dom opuścili w pośpiechu przed Niemcami w 1939 r., został im zwrócony (ogołocony!) dopiero w połowie lat 50. Do dziś rodzina dostaje np. informacje z Rosji czy innych zakątków świata, że „odnalazły się" jakieś kolejne książki czy dzieła sztuki z kolekcji Rubinsteina; wiele jego cennych książek zawierało imienne dla pianisty dedykacje od pisarzy.

Kapelusze z głów panowie...

Wielu publicystów określa Rubinsteina mianem muzycznego geniusza, geniusza fortepianu. W takim momencie przypominają się słynne słowa Roberta Schumanna o Chopinie – właśnie geniuszu ludzkości w dziedzinie muzyki. Istotnie, Rubinstein to jeden z najwybitniejszych pianistów XX w., wielu określa, że największy. To także jeden z najwybitniejszych chopinistów.

Jeżeli chodzi o zrozumienie Chopina i wyjątkową interpretację jego muzyki, Rubinsteinowi zapewne pomagało w tym także „polskie wychowanie", przebywanie w polskich środowiskach (tak w dzieciństwie w kraju, jak i później), polskie przyjaźnie, następnie żona Polka i znakomicie prowadzony przez nią polski dom, który wspólnie stworzyli. Ponadto baczne obserwacje, spostrzeżenia i doświadczenia wyniesione z najmłodszych lat z Łodzi, doświadczenia tak z Polakami, jak Rosjanami i Niemcami, zostawiły trwałe ślady na całe życie. Przypomnieć trzeba, że Rubinstein doskonale znał i rozumiał historię Polski; ba, już jako kilkuletni chłopiec przeczytał

Trylogię Henryka Sienkiewicza, którą był zafascynowany. Znał dzieje wszystkich niemal polskich rodów arystokratycznych.

Wydaje się, że fascynacja, czy wręcz odkrycie dla siebie Chopina przyszło u niego dość późno, na co złożyło się wiele czynników także pozamuzycznych. Może czekał z tym? Początek tego okresu można datować na lata 30. XX w., niejako równolegle z częstszymi odwiedzinami Polski, wspomnianym zawarciem związku małżeńskiego z Nelą Młynarską. Sam pianista sformułował o Chopinie mnóstwo wielkich i znamiennych słów; mówiąc o nim zawsze – mój rodak! Następstwem tego osobistego *poznania i odkrycia kompozytora* było wykonywanie „całego" Chopina, z niezapomnianymi interpretacjami polonezów, walców, mazurków czy nokturnów. Doskonale wiedział, na czym polega „romantyczność" dzieł Chopina, jak ją wydobywać i przekazać publiczności.

Wielkie słowa i zachwyt pianista wypowiadał i o innych wybitnych kompozytorach – o Bachu, Mozarcie czy Beethovenie. O tym ostatnim powiedział, że może sobie wyobrazić świat bez jakiejś wyspy, ale nie wyobraża sobie go bez muzyki Beethovena. W młodości zafascynowany był i dużo grał Brahmsa, Schumanna, co można wiązać z niemieckimi nauczycielami Artura, tym bardziej, że promotor, opiekun i nauczyciel Artura, skrzypek prof. Józef Joachim był przyjacielem Brahmsa, z którym razem koncertował. Brahms był mu współczesny, gdy umierał, Artur miał 10 lat i zaczynał pobierać nauki w Berlinie.

Rubinstein uważany jest nie tylko za wielkiego propagatora twórczości Fryderyka Chopina, ale i za popularyzatora polskiej muzyki w ogóle. Promował na świecie muzykę Karola Szymanowskiego, zmarłego w 1937 r., uważanego słusznie za następcę Chopina w Polsce. Poznali się w Zakopanem przed I wojną światową i od razu zaprzyjaźnili, Artur bywał u niego w domu – w starym dworku na Kresach, pomagał mu finansowo. Szymanowski komponował utwory specjalnie dla Rubinsteina, wiele mu zadedykował, w tym słynną *IV Symfonię koncertującą* na fortepian i orkiestrę. Kilka utworów fortepianowych napisał dla Rubinsteina inny znakomity polski kompozytor (określany z kolei następcą Szymanowskiego) – Roman Maciejewski (zmarły w 1998 r.).

Rubinstein miał grono przyjaciół nawet wśród rodzin królewskich i arystokratycznych i niezliczone wśród artystów, kompozytorów, dyrygentów, muzyków wirtuozów, malarzy, poetów, pisarzy, naukowców, podróżników. Ale, jak przypomniał słowa artysty Daniel Barenboim, gość II Rubinstein Piano Festivalu 2011, wśród jego przyjaciół nie było żadnego pianisty, *gdyż oni nie czytają książek, a jedyną jaką mają w domu to książka telefoniczna.* Do grona słynnych przyjaciół Rubinsteina należeli: Tomasz Mann, Józef Conrad-Korzeniowski, Albert Einstein, Pablo Picasso, a z Polaków: Roman Jasiński, Roman Kramsztyk, Aleksander Tansman, Jan Lechoń, Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz i inni. Spośród grona ludzi filmu (Rubinstein kochał kino!) wymienię choćby Charlie Chapliną i reżyserów: Francoisa Reichenbacha i

związanego z Łodzią, honorowego jej obywatela Romana Polańskiego, którego filmy Rubinstein cenił. Polański bywał w paryskim domu Rubinsteinów i – jak wspomina Ewa Rubinstein – zawsze zaśmiewali się z ojcem, czytając jakieś kabaretowe teksty Tuwima.

Z kompozytorów najczęściej i najchętniej grywał (wykaz alfabetyczny): I. Albeniza, J. S. Bacha, L.van Beethovena, J. Brahmsa, F. Chopina, P. Czajkowskiego, C. Debussy'ego, A. Dworzaka, M. de Fallę, E. Griega, F. Liszta, W. A. Mozarta, S. Prokofiewa, S. Rachmaninowa, M. Ravela, C. Saint-Saensa, F. Schuberta, R. Schumanna, A. Skriabina, I. Strawińskiego, K. Szymanowskiego, H. Villę-Lobosa.

Do wielkiego grona dyrygentów, z którymi występował, nagrywał płyty i audycje, należy zaliczyć: J. Barbirollego, D. Barenboima, G. Fitelberga, V. Golschmana, E. Młynarskiego, E. Ormandy'ego, F. Reinera, W. Rowickiego, L. Stokowskiego, A. Toscaniniego.

Z grona kameralistów, z którymi współpracował należy niewątpliwie odnotować skrzypków: Pawła Kochańskiego, Jaschę Heifetza, Henryka Szerynga i wiolonczelistów: Gregora Piatigorskiego, Emanuela Feuermana i Pierre'a Fourniera. Wspomnieć trzeba udział Rubinsteina w słynnym *The Million Dollar Trio* (Rubinstein, Heifetz, Piatigorski) oraz jego nagrania z równie słynnym *Guarneri Quartet*.

Kochał Polskę, swój kraj rodzinny

Rubinstein zostanie w pamięci – nie tylko Polaków – także z powodu wielkiego i wyjątkowego gestu, jaki wykonał w operze w San Francisco w 1945 r., podczas Konferencji Narodów Zjednoczonych (25IV-26VI 1945), zakończonej podpisaniem Karty Narodów Zjednoczonych, konferencji zwanej jako inaugurującej działalność Organizacji Narodów Zjednoczonych. Przypomnieć należy tu, że na tę konferencję Stalin zabronił zaprosić delegację rządu polskiego w Londynie – a na taką sytuację pozwolili pozostali alianci. Fotele polskie były puste, nie było też polskiej flagi na scenie! Nie widząc jej wśród rzędu wielobarwnych flag reprezentujących narody zebrane tam po zakończeniu II wojny światowej, Rubinstein wyraził ze sceny niezadowolenie i oburzenie. Kiedy zmienił program swojego recitalu, wykonując hymn polski – *Mazurka Dąbrowskiego*, wszyscy wstali. Po odegraniu hymnu rozległy się długie owacje. Zachowanie Rubinsteina wywołało nie tylko euforię zebranych, ale i zaskarbiło – i tak już wielką – miłość i serca Polaków do artysty. Zakończona przecież II wojna światowa żadnego kraju tak okrutnie nie doświadczyła, jak Polski, ponadto byliśmy trzecim aliantem..., pominiętym niestety w paradach zwycięstwa. Za ów wspaniały patriotyczny czyn Rubinstein otrzymał od Polonii *(w imieniu milionów Polaków w USA)* dyplom Polskiej Ligi Sztuk Pięknych w Pittsburghu. Za to władze komunistyczne pamiętały mu długo ten gest i mógł zostać zaproszony do Polski i przyjechać do kraju ojczystego dopiero w 1958 roku, po śmierci Stalina i po tzw. odwilży Października 1956 roku. Kolejna, dłuższa przerwa w odwiedzinach kraju zdarzyła mu się po wydarzeniach 1968 r., gdy skrytyko-

wał z oddali władze PRL za antysemicką awanturę. Pianista był w kraju po II wojnie światowej 5 razy:

– w 1958 roku z żoną, córką Aliną i najmłodszym synem Johnem, dał kilka koncertów;

– w 1960 jako honorowy przewodniczący jury Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina; dał wiele koncertów w różnych miastach, w tym w rodzinnej Łodzi;

– w 1966, m.in. koncertując na festiwalu Warszawska Jesień, wystąpił także w Łodzi;

– w 1975, dał wówczas jedyny i ostatni koncert w Polsce, w Teatrze Wielkim w Łodzi z okazji 60-lecia Filharmonii Łódzkiej, miał wówczas 88 lat;

– w 1979, była to ostatnia podróż do kraju, głównie dla potrzeb realizacji dokumentalnego filmu F. Reichenbacha o F. Chopinie. Do Łodzi – mimo takich planów – nie dotarł.

Rubinstein żył długo. Dożył 95 lat, a drugi tom swoich wspomnień zatytułował *Moje długie życie*. Cieszył się dobrym zdrowiem, koncertował długo, zanim na kilka lat przed śmiercią stracił wzrok i przestał grać. Wzruszająca jest scena na jednym z filmów dokumentalnych z jego udziałem, z 1982 r., gdy opowiada słabym już głosem o Karolu Szymanowskim, półleżąc na łóżku swego mieszkania w Genewie, gdzie wtedy mieszkał. Mówił bardzo piękną polszczyzną, opowiadał szczegóły z pierwszego spotkania i znajomości ze swoim przyjacielem. Ta opowieść to też jeden z najpiękniejszych hołdów Rubinsteina złożonych Polsce i Polakom.

W wieku 89 lat powiedział o Polsce: *Kocham mój kraj rodzinny, ale jest to miłość, która nie ma nic wspólnego z nacjonalizmem czy szowinizmem... małą część życia spędziłem w kraju. Ale wszystko, co polskie ma dla mnie nieodparty urok i często przyprawia mnie o nostalgię. ·ródłem tego może być coś, co nazwałbym autentycznością. Pory roku na przykład są tu autentyczne: nie ma mowy o pomyłce, są tym, czym powinna być symfonia – czterema częściami, idealnie ze sobą zharmonizowanymi. Nie ma żadnego pomieszania, każda pora przeżywa swój krótki żywot, osiągając pełnię właściwego dla niej piękna.*

Zmarł w Genewie 20 grudnia 1982 r. Po roku, jego spopielone prochy zostały pochowane w urnie w ziemi na wzgórzach Jerozolimy, w pięknej scenerii sosnowego lasu, wewnątrz pomnika z białego marmuru, przedstawiającego rozwianą klawiaturę fortepianu.

Hommage á Rubinstein

Artysta został nagrodzony najwyższymi odznaczeniami i orderami świata, w tym kilkoma klasami Francuskiej Legii Honorowej, amerykańskimi Medalem Wolności i wstęgą Kennedy Center. Jest Kawalerem Krzyża Oficerskiego Orderu Odrodzenia Polski, Komandorii z gwiazdą Orderu Zasługi Republiki Włoskiej, wielkiego hiszpańskiego Orde-

ru Alfonsa X, komandorii z gwiazdą Orderu Imperium Brytyjskiego i wielu, wielu innych. Był członkiem francuskiej Académie des Beaux-Art (Akademii Sztuk Pięknych), która m.in. z Akademią Francuską wchodzi w skład Instytutu Francuskiego. Fundacja Kościuszkowska w Nowym Jorku nadała mu w 1957 roku Medal Uznania za zasługi dla kultury polskiej i amerykańskiej. Posiadał doktoraty *honoris causa* największych uniwersytetów, w tym: University Yale, University of California, University of Columbia, a także Akademii Muzycznej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Fryderyka Chopina). Był honorowym obywatelem wielu miast świata, nagrał ponad 200 płyt, wręczono mu Oscara za udział w autobiograficznym filmie *L'Amour de la Vie* w reżyserii Francoisa Reichenbacha (1969, w kategorii najlepszy film dokumentalny). Figurka Oscara, którą wręczył mu Gregory Peck w domu w Paryżu, znajduje się w Muzeum Miasta Łodzi, w Galerii Muzyki im. Artura Rubinsteina.

Zapewne o wielkiej atencji do Maestra świadczą też wyjątkowe oraz specjalne gesty podczas witania go na scenie. A zdarzało się, że gdy wchodził na scenę podczas koncertu, wstawali z miejsc obecni na widowni królowie i książęta. Takiego wyróżnienia doświadczali nieliczni muzycy w XX wieku, z Polaków chyba tylko witano tak I. J. Paderewskiego.

Na cześć artysty organizowane są dwa znakomite konkursy, dla młodych pianistów w Bydgoszczy i dla mistrzów fortepianu w Tel Awiwie. Imię Rubinsteina nosi od 1984 r. Filharmonia Łódzka. W 2005 r. powstała w Łodzi Międzynarodowa Fundacja Muzyczna im. Artura Rubinsteina, organizator Rubinstein Piano Festival, jedynego festiwalu na świecie noszącego imię Artura Rubinsteina.

Melomanów ucieszy zapewne informacja, że jesienią 2011 r. firma fonograficzna Sony Music wznowi wydanie kompletu płyt z nagraniami Artura Rubinsteina, w jednym zbiorczym opakowaniu na wzór boxu *The Rubinstein Collection* z 1999 roku, ponad 80 CD.

Tych z Czytelników tego artykułu, którzy nie zwiedzili jeszcze słynnej Galerii Muzyki im. Artura Rubinsteina w Muzeum Miasta Łodzi, odsyłam do niej i szczerze zachęcam do jej poznania. Tam, wśród osobistych pamiątek po Rubinsteinie przekazanych Łodzi przez rodzinę pianisty, można obejrzeć mnóstwo jego zdjęć z wieloma wymienionymi i niewymienionymi w tym tekście wybitnymi osobistościami XX wieku z całego świata.

Wojciech Grochowalski
– animator kultury, publicysta;
prezes Międzynarodowej Fundacji Muzycznej im. A. Rubinsteina

Fot. archiwum redakcji

Znany i niedoceniony

Aleksander Tansman – łodzianin, światowiec, artysta

Powiedzieć o kimś, że miał „barwne losy" albo że był „nietuzinkową postacią" brzmi może jak zgrana płyta. Jednak przypominając Aleksandra Tansmana można po stokroć powtarzać, że żył pełnią życia – twórczego i towarzyskiego – także w niełatwych, wojennych latach.

Uznania dla swojego talentu w Polsce doczekał dopiero pod koniec życia. *Dla świata stał się, już pod koniec lat dwudziestych, naczelnym obok Karola Szymanowskiego przedstawicielem „nowej szkoły kompozytorskiej" w muzyce polskiej. Tego tytułu i znaczenia odmawiała mu jednak uparcie krytyka w ojczyźnie* – twierdzi Janusz Cegiełła, biograf Tansmana. Pierwszą monografię poświęconą Tansmanowi, autorstwa szanowanego muzykologa i krytyka Irvinga Schwerkego, opublikowano jednocześnie w Paryżu i Nowym Jorku już w 1931 roku, natomiast w Polsce biografia Tansmana z prawdziwego zdarzenia – Cegiełły właśnie – ukazała się dopiero pół wieku później. Na muzykę Tansmana silny wpływ wywarli Straussowie, Strawiński (o którym napisał zresztą w latach 40. XX wieku książkę) i Ravel, jednakże styl tego ostatniego poznał dopiero w Paryżu, kiedy był już w miarę ukształtowanym artystą. *Muzyka zdaje się wypływać zeń wartkim strumieniem, wrzącym, lecz uporządkowanym. Jego język pozostaje oczywiście bardzo polski, jest jednak zarazem bardzo uporządkowany* – pisał o twórczości Tansmana Raymond Petit w 1929 roku na łamach „La Revue Musicale".

Kamienica przy Próchnika 18

Rodzice przyszłego kompozytora pochodzili z Wilna, a w Łodzi, z którą wiązali nadzieję na karierę i dobrobyt, osiedlili się na początku lat 90. XIX stulecia. Ojciec kompozytora Mosze Tansman był kupcem. Dobrze wykształcony niepraktykujący Żyd, posługiwał się pięcioma językami, ale nie jidysz. Dorobił się na handlu łódzkimi tekstyliami na Kaukazie. Jako człowiek kulturalny kolekcjonował sztukę i piękne przedmioty, więc także fortepiany. Matka artysty Anna Tansmanowa, także starannie wy-

edukowana, zaszczepiła w potomstwie miłość do pianistyki. W kamienicy na rogu ulicy Zawadzkiej (dziś Próchnika 18) i Wólczańskiej przyszły na świat dzieci: Teresa (w 1894 roku), a 12 czerwca 1897 roku – Aleksander, zwany na rosyjską modę zdrobniale Saszą. Na budynku tym widnieje dziś tablica upamiętniająca artystę. W domu przyszłego kompozytora muzykowano, a Tansmanowie byli jednymi z pierwszych łodzian, którzy mieli fonograf i gramofon. Już jako kilkulatek Aleksander chodził na koncerty symfoniczne i operowe, nie tylko w rodzinnym mieście, ale także podczas wakacji we Włoszech i Niemczech, zaś jego pierwszymi, po matce, nauczycielami gry na fortepianie i teorii muzyki zostali uznani artyści: Wojciech Gawroński i Naum Podkaminer. Lata dzieciństwa upływały więc pracowicie, ale idyllicznie. Jednak tylko do 1908 roku, kiedy niespodziewanie, w wyniku powikłań po operacji wyrostka robaczkowego, zmarł Mosze Tansman (jego grób znajduje się na łódzkim cmentarzu żydowskim).

W Łodzi Aleksander ukończył Gimnazjum Filologiczne Stanisława Witanowskiego (mieściło się blisko katedry), a następnie pojechał do brata matki Arnolda Gurwicza, do Moskwy. Tam zastał go wybuch I wojny światowej. Udało mu się wrócić do Łodzi, gdzie w czasie epidemii tyfusu pracował jako sanitariusz w szpitalu polowym pod bokiem innego wuja, lekarza Szymona Gerszuni. Wojna nie oszczędziła kaukaskiego dorobku Tansmanów. Aleksander z matką musieli przenieść się do mieszkania ciotki, także lekarki, przy Piotrkowskiej 121. W tych latach nawiązał znajomość m.in. z Julianem Tuwimem, do którego wierszy komponował swoje pierwsze pieśni. Zadebiutował nimi jako kompozytor i pianista w marcu 1915 roku. Utwory te niestety zaginęły, zachował się natomiast polonez *Prélude pour piano*, zadedykowany Poli Negri, w której młody Aleksander podkochiwał się platonicznie. W czasie wojny grywał również w utworzonej *ad hoc* Łódzkiej Orkiestrze Symfonicznej pod batutą Tadeusza Mazurkiewicza.

W 1915 r. Tansman rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim. Równolegle zaczął brać lekcje kontrapunktu u Piotra Rytla. W 1916 roku stworzył już dojrzały cykl politonalnych utworów fortepianowych *Album polski*, zaś jego debiutem orkiestrowym okazała się *Serenada na orkiestrę smyczkową*, której prawykonanie miało miejsce w maju 1916 roku w Parku Helenowskim. W 1918 roku ukończył studia prawnicze na poziomie podstawowym, zaciągnął się do Legii Akademickiej (w ramach I Brygady Wojska Polskiego). Myślał wtedy o doktoracie z prawa. Plany te „pokrzyżował" konkurs kompozytorski ogłoszony jeszcze w listopadzie 1918 roku przez Polski Klub Artystyczny. Sława w środowisku muzycznym przyszła nagle i w sposób spektakularny – Tansman został laureatem Grand Prix za *Romans na skrzypce i fortepian* oraz dwóch wyróżnień w pierwszej tego typu imprezie po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. 30 stycznia 1919 roku dał w Łodzi koncert kompozytorski i zarobił pierwsze pieniądze jako muzyk. Wkrótce przyszła seria kolejnych występów, także w stolicy, które spotkały się jednak z ambiwalentną oceną krytyki. Dziennikarze, jak i nauczyciel Tansmana Piotr Rytel, wytykali mu młody wiek i brak akademickiego

warsztatu. Kąśliwe recenzje i brak zrozumienia dla jego awangardowych idei być może przyspieszyły decyzję Tansmana o emigracji z Polski.

Dziecko paryskiego szczęścia

Młoda Rzeczpospolita, świadoma zagrożenia ze strony Sowietów, nie chciała wypuszczać z kraju mężczyzn zdolnych do służby wojskowej. Po interwencji profesora Melcera u samego premiera Paderewskiego, Tansman otrzymał jednak zgodę na wyjazd. Jesienią 1919 roku przez Wiedeń dotarł do stolicy Francji. Paryż lat 20. XX wieku był, z jednej strony, Mekką dla artystów, z drugiej zaś strony, zaistnieć z mieście Debussy'ego, Ravela i imigrantów, takich jak Strawiński czy Prokofiew wydawało się arcytrudnym zadaniem. Podbój Paryża rozpoczął Tansman od zwiedzenia paryskich kabaretów oraz pracy pakowacza w fabryce konfekcji. Nie trwało to długo, bo dzięki listom polecającym Zdzisława Birnbauma, dyrektora Filharmonii Warszawskiej, poznał sławną Sarę Bernhardt, a dzięki pomocy osiadłego w Paryżu łodzianina Stanisława Landaua Tansman zyskał kilkoro uczniów. W 1920 roku zadebiutował nad Sekwaną kameralnym koncertem ze skrzypaczką Margot Berson.

Przedstawiony Maurice'owi Ravelowi, zagrał dla niego *Pieśni japońskie* i *Album polski* i... ten zaprosił go do swojego ulubionego salonu muzycznego u Rolanda-Manuela. Zdaniem Cegiełły to protekcja Ravela miała przełomowe znaczenie dla paryskiej kariery Tansmana. Ravel polecił młodego Polaka wpływowemu impresario Vladimirowi Golschmannowi, który zorganizował Tansmanowi pierwsze koncerty z prawdziwego zdarzenia oraz wydawcom, którzy wkrótce opublikowali suity, sonaty, preludia i pieśni polskiego kompozytora. W 1923 roku Tansman rozpoczął współpracę z, popularną w Paryżu, orkiestrą Sergiusza Kusewickiego. Dla niego Tansman napisał dobrze przyjęte przez publiczność i krytykę *Scherzo simfonico*. Był już popularny, gdy odwiedzili go Artur Rubinstein i Karol Szymanowski. Temu ostatniemu, obracający się w kręgach towarzyskich Paryża, Tansman mógł ułatwić nawiązywanie kontaktów w środowisku muzycznym.

Tymczasem podbijający Paryż łodzianin napisał muzykę do libretta baletowego *Sextuor* Alexandre'a Arnouxa. W nowojorskiej Carnegie Hall Maria Freud wykonała jego *Pieśni japońskie*, a w 1926 roku kompozytor wystąpił w londyńskim Albert Hall z *I Koncertem fortepianowym*. Wśród powstałych wtedy dzieł znalazła się także opera *Noc kurdyjska* – niestety niewystawiona na scenie. Przynależał do L'École de Paris, grupy artystów z Europy Środkowo-Wschodniej. *Połączyła nas przyjaźń, a także przywiązanie do Francji i jej kultury. (...) nigdy nie budowaliśmy sobie „kapliczki" ani też nie stanowiliśmy grupy oddającej się twórczości zbiorowej pod jakimś hasłem technicznym czy estetycznym* – tłumaczył Tansman. Z grona muzyków L'École de Paris właśnie polski kompozytor zyskał największą sławę potwierdzoną koncertem w legendarnej sali Caméléon, gdzie występowali m.in. Strawiński, Bartók czy de Falla. Ze szczególnym uznaniem zareagowano na *Sinfoniettę na orkiestrę kameralną*, która obok

Sonatiny na flet i fortepian lub skrzypce i fortepian oraz *Sonaty rustiki*, stanowi jedno z najważniejszych osiągnięć twórczych młodego Tansmana.

Paryska sława łodzianina, docierała – choć z oporami – do polskiego światka muzycznego. W 1925 roku wykonano w Filharmonii Warszawskiej jego *Scherzo symfoniczne*, ale krytyka i bucząca publiczność nie pozostawiła na modernistycznej kompozycji suchej nitki. Podczas, gdy Francuzi jako jedynego reprezentanta muzyki polskiej na festiwalu symfonicznym w ramach Międzynarodowej Wystawy Zdobnictwa wybrali właśnie Tansmana, to polska ambasada w Paryżu na galę muzyki polskiej w Operze Paryskiej nie zaprosiła tego autora w ogóle. Zraniony Tansman polemizował na łamach magazynu „Muzyka": *(...) moją twórczość w kraju ojczystym spotyka zupełne niezrozumienie! Otoczona nieżyczliwością ze wszystkich stron, wykonywana co dwa lata, przemilczana co do traktowania jej na Zachodzie, nie może spotkać sympatii w warstwach szerokiej publiczności.* Tymczasem wykonana w 1927 roku w paryskiej Grand-Opéra, w obecności Ravela i Strawińskiego, *Symfonia a-moll* zebrała doskonałe recenzje i otworzyła Tansmanowi furtkę do występów w Ameryce Północnej, gdzie łodzianin wystąpił nie tylko w roli kompozytora, ale i dyrygenta. Przy okazji tournée po Stanach Zjednoczonych poznał Charliego Chaplina. Kilkanaście lat później Chaplin pomoże rodzinie Tansmana, uciekającej z Europy przed groźbą Zagłady. Kompozytor zadedykował Chaplinowi nowatorski, łączący elementy modernistyczne i jazzowe *II Koncert Fortepianowy*. Na bostońskim prawykonaniu tej kompozycji pojawił się sam George Gershwin, niemal rówieśnik Tansmana, być może nawet bardzo daleko z nim spokrewniony. Zaprzyjaźnili się, a kiedy Gershwin przyjechał szkolić się w dyrygenturze do stolicy Francji i tworzył tam partyturę *Amerykanina w Paryżu*, spędzili razem wiele czasu.

Po powrocie do Paryża Tansman zaangażował się w działalność świeżo powstałego Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków, którego został członkiem honorowym (obok Paderewskiego i Szymanowskiego), wkrótce jednak pojechał do Ameryki na kolejne występy. Otworzył je *II Sonatą fortepianową*, uznawaną przez Schwerkego za *arcydzieło muzyki współczesnej*, a jego *Uwerturę symfoniczną* wykonano w Filadelfii pod batutą Leopolda Stokowskiego. Wracając przez Atlantyk do Europy, skomponował zaś *Sonatinę transatlantycką*. Początek lat 30. upłynął pod znakiem sukcesów *Tryptyku na smyczki* oraz tournée po nieomalże całym świecie.

Dookoła globu

Światowe koncertowanie rozpoczął Tansman od Hiszpanii i Majorki, gdzie uczestniczył w pierwszych edycjach Festiwalu Chopinowskiego. W Londynie grał przed przyszłym królem Jerzym VI, a na zamówienie królowej Belgii Elżbiety ułożył *Symfonię koncertującą*. Dla słynnego baletu Kurta Joossa napisał kompozycję *Wielkie miasto*.

Zanim ruszył ponownie za ocean, zawitał do Warszawy i Łodzi, gdzie przyjęto go i jego muzykę zadziwiająco ciepło. Ponowne tournée za oceanem rozpoczął w Nowym Jorku. Potem były Chicago, San Francisco, Los Angeles, Hawaje, a wreszcie Tokio. W Japonii przyjmowano go z największymi honorami jako renomo-

wanego kompozytora z Europy, miał zaszczyt poznać cesarza Hirohito i otrzymać honorowe członkostwo Towarzystwa Cesarskiej Akademii Muzycznej w Tokio. Z Japonii Tansman udał się do Chin, gdzie koncertował w Szanghaju i Hongkongu, a następnie przybył na Filipiny, do Singapuru oraz Indonezji. W przerwie między recitalami zdążył jeszcze odpocząć na Bali u Waltera Spiesa, przyjaciela Chaplina. Na Sumatrze kompozytor polował na tygrysy, zwiedził też Malaje i Cejlon (dziś Sri Lanka). W połowie 1933 roku dotarł do Indii, gdzie mieszkał w pałacu maharadży i dał koncert w Radiu Bombaj. Doszło tam do niezwykłego spotkania – z Mahatmą Gandhim, z którym rozmawiał o jego filozofii społecznej i etycznej, a na pamiątkę tej rozmowy Gandhi podarował Tansmanowi pochodzący z XVI wieku ołtarzyk Buddy. Do Europy wracał przez Egipt i Majorkę, zaś po powrocie stworzył cykl miniatur fortepianowych *Le tour du monde en miniature*. Ich paryskie prawykonanie przypadło w udziale Colette Cras, przyszłej żonie Tansmana.

W latach 30., które niosły zapowiedź Zagłady, boleśnie przypomniano Tansmanowi o jego żydowskim pochodzeniu – a w całej niemal Europie narastały nastroje antysemickie. Także polska krytyka muzyczna zaliczała Tansmana raczej do autorów żydowskich niż rodzimych i eliminowała z przeglądów muzyki polskiej. Ten nacjonalistyczny zwrot w ojczyźnie sprowokował Tansmana do oddania polskiego paszportu i zabiegania o francuskie obywatelstwo, które otrzymał 1 czerwca 1938 roku. Jak widać władzom francuskim nie przeszkadzało, że w swojej twórczości Tansman odwoływał się też czasem do żydowskiej kultury. Stworzył *Rapsodię hebrajską*, cykl *Psalmów*, oratorium *Prorok Izajasz* oraz operę *Sabbatai Cwi* o XVII-wiecznym przywódcy żydowskiego ruchu religijnego, zwanego sabbataizmem.

Kobiety w życiu artysty

Warto wspomnieć też o kilku ważnych kobietach w życiu Tansmana. Do Paryża kompozytor sprowadził siostrę i matkę. Jego pierwszą żoną została tancerka pochodzenia rumuńsko-żydowsko-szwajcarskiego Anna Eleonora Broçiner, której dedykował wiele utworów kameralnych, m.in. *II Kwartet smyczkowy*. Wziął z nią ślub w 1924 roku, ale osiem lat później małżonkowie rozwiedli się – podobno dlatego, że Anna Eleonora nie chciała mieć, upragnionych przez Tansmana, dzieci. Wkrótce po światowym tournée związał się księżniczką Nadą de Bragança, poetką, do której wierszy skomponował *Sześć pieśni na głos z fortepianem*. W 1936 roku poznał młodą pianistkę Colette Cras, córkę admirała Jeana Crasa, z którą, pod koniec następnego roku, wziął ślub. Było to szczęśliwe małżeństwo, z którego urodziły się dwie córki – Mireille i Marianne. Jednak po 16 wspólnych latach zostało przerwane przedwczesną śmiercią Colette.

W czasach wojennej zawieruchy, po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych powstała *V Symfonia*, uznawana przez wielu znawców za najwybitniejszą kompozycję Tansmana. *Z pewnością nie zabrakło tutaj wpływu amerykańskiej symfoniki, wykazującej o wiele większe zależności od dorobku Rachmaninowa czy Sibeliusa niż ówczesnych kompozytorów francuskich. Tansman dokonał udanego połączenia różnych cech, tworząc dzieło pełne symfonicznego rozmachu, a przy tym dosyć klarownie*

skonstruowane, choć niewolne od pewnej dozy patosu – przekonuje Maciej Jabłoński. W USA Tansman napisał również partyturę do filmu *Flesh and Fantasy* z Barbarą Stanwyck, zaś za muzykę do Paris Underground Gregory'ego Ratoffa otrzymał w 1945 roku nominację do Oscara. Po wojnie występował również z żoną, m.in. w Belgii, Holandii, Włoszech i, oczywiście, we Francji. Wśród najistotniejszych utworów z tego okresu trzeba wymienić m.in. *IX Symfonię, Koncert na orkiestrę, Muzykę na smyczki, Muzykę dla sześciu, II Sinfoniettę* oraz balet *Nowe szaty króla.*

Klasyk gitary

Szczęśliwy przypadek sprawił, że dziś Tansman jest traktowany także jako klasyk muzyki gitarowej. Otóż w 1924 roku poznał Andrésa Segovię, utalentowanego hiszpańskiego gitarzystę, który zaprezentował kompozytorowi możliwości gitary, instrumentu do tej pory ignorowanego przez artystę. Trwająca do końca życia Tansmana przyjaźń z Segovią zaowocowała szeregiem miniatur na gitarę. Pierwszym utworem na gitarę był skomponowany w 1925 roku dla Segovii *Mazurek*, później powstała *Cavatina, Suite in modo polonico*, a bodaj ostatnia kompozycja gitarowa nosiła znaczący tytuł *W hołdzie Lechowi Wałęsie.*

Jeszcze w latach 30. był bliski otrzymania Legii Honorowej, ale starania zamroziła bierność, a nawet wręcz niechęć polskiej ambasady. W 1977 Tansman został członkiem Akademii Królewskiej w Brukseli – objął miejsce, które wcześniej zajmował... Dymitr Szostakowicz. W latach 60. i 70. kilkakrotnie odwiedził Polskę, także Łódź, która skromnie świętowała jego 70. i 80. urodziny. Dopiero w 1983 roku przyznano mu wysokiej rangi polskie odznaczenia – Złotą Odznakę Orderu Zasługi oraz odznakę honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej". Wreszcie w 1986 roku łódzka Akademia Muzyczna nadała Tansmanowi doktorat *honoris causa.* Niestety, nie odebrał go już osobiście i nie nacieszył się nim długo – zmarł w tym samym roku – 15 listopada. Spoczął na cmentarzu Saint-Mondé obok ukochanych osób: matki, siostry i żony Colette.

Do końca czuł się Polakiem.

Ostatnim utworem Tansmana była skomponowana w 1985 r. miniatura na altówkę i fortepian: *Alla polacca.*

Magdalena Nowicka
– doktorantka socjologii UŁ

Bibliografia:

1. Janusz Cegiełła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, Warszawa 1986.
2. Marian Fuks, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989.
3. Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Maciej Jabłoński, *Przewodnik po muzyce koncertowej – część II*, Kraków 2004.
4. Andrzej Wendland, *Gitara w twórczości Aleksandra Tansmana*, Łódź 1996.

Fot. archiwum redakcji

Wspomnienie o kompozytorze

Bronisław Kazimierz Przybylski (1941-2011)

Niemal 40 lat dzieli efektowny kompozytorski debiut Bronisława Kazimierza Przybylskiego, jaki miał miejsce podczas *III Łódzkiej Wiosny Artystycznej* w maju 1971, od prawykonania *Tutto é sciolto* na głos i orkiestrę, które zabrzmiało zaledwie kilka dni przed śmiercią artysty, podczas *4. Festiwalu Prawykonań* w Katowicach w marcu 2011. Te cztery dekady wypełnione były bardzo intensywną pracą, której efektem jest imponująca ilościowo i reprezentująca niemal wszystkie gatunki twórczość – od solowej i kameralnej, po gatunki symfoniczne i wokalno-instrumentalne.

Arkana kompozytorskiego rzemiosła Bronisław Kazimierz Przybylski zgłębiał w drugiej połowie lat 60. pod opieką prof. Tomasza Kiesewettera w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, doskonaląc równocześnie swój warsztat u prof. Bolesława Szabelskiego w uczelni katowickiej. Jednak momentem przełomowym w kształtowaniu się kompozytorskiej świadomości Przybylskiego było spotkanie w drugiej połowie lat 70., podczas stypendialnego pobytu w Wiedniu, Romana Haubenstocka-Ramatiego – polskiego kompozytora, który od lat 50. był wybitną postacią austriackiego życia muzycznego i ważnym przedstawicielem europejskiej awangardy. Ten oryginalny twórca był już wówczas autorem wielu dzieł inspirowanych kinetycznymi rzeźbami Aleksandra Caldera, w których konsekwentnie realizował swoją artystyczną wizję muzyki opartej na swobodnej fluktuacji niezależnych brzmieniowych warstw, muzyki zróżnicowanej fakturalnie, bliskiej pod względem idei twórczości Witolda Lutosławskiego (choć odmiennej pod względem kompozytorskiego idiomu).

Dla Bronisława Kazimierza Przybylskiego dwuletnie studia u Haubenstocka-Ramatiego miały fundamentalne znaczenie dla kształtowania artystycznej wrażliwości oraz postawy wobec awangardy i eksperymentu. Tych dwu muzyków łączyło bowiem przekonanie o konieczności twórczych poszukiwań, jednak nie było to bezkrytyczne negowanie tradycji, lecz dążenie do stworzenia nowych rozwiązań architektonicznych, brzmieniowych, fakturalnych i notacyjnych, i nie chodziło im wyłącznie o twórcze spekulacje, których w działaniach awangardowych twórców było wiele, lecz o komponowanie muzyki atrakcyjnej dla słuchacza, a przy tym świeżej i oryginalnej.

To podczas pobytu w Wiedniu Bronisław Kazimierz Przybylski stworzył przeznaczoną na kwartet smyczkowy kompozycję *Arnold Schönberg in memoriam*, w której, sygnalizowane tytułem, nawiązanie do schönbergowskiej tradycji było jedynie pretekstem i punktem wyjścia dla eksperymentów ciekawszych i dalej idących. Czterej muzycy zespołu smyczkowego realizowali bowiem swoje partie w sposób niezależny, choć, w ogólnym planie formalnym, precyzyjnie zaplanowany. Spotkały się zatem w tym dziele dwa opozycyjne względem siebie nurty – serializm, z typową dla niego dyscypliną w dysponowaniu materiału dźwiękowego i aleatoryzm, zakładający obecność pewnych zakresów niedookreślenia i swobody.

W roku 1972 powstaje *In honorem Nicolai Copernici*, dzieło – hołd w związku z 500. rocznicą urodzin wielkiego astronoma, utwór nawiązujący do XIX-wiecznej tradycji poematów symfonicznych przedstawiających pozamuzyczne fabuły czy idee. W kompozycji tej, w symboliczny sposób, ukazane zostały cztery fazy rozwoju myśli ludzkiej, którym odpowiadają cztery muzyczne obrazy. *Almagest* – to ptolemejski układ wszechświata, *Planetarium* jest wyrazem licznych asocjacji kosmicznych, zaś dwa kolejne ogniwa *Commentariolus* i *De revolutionibus orbium coelestium* reprezentują fazy – wczesną i zaawansowaną – dostrzegania nowego porządku w kosmosie. Pozamuzyczne idee ukazane są tu więc przy pomocy muzycznych ekwiwalentów, a wizja wszechświata jest w tej kompozycji przedstawiona za pomocą sugestywnych środków współczesnego języka dźwiękowego.

Wkrótce powstają kolejne efektowne orkiestrowe dzieła – w 1974 roku *Guernica – Pablo Picasso in memoriam*, za którą kompozytor otrzymał II nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach, a w 1980 *A Varsovie* (IV lokata na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorskiej w Paryżu). W pierwszym z nich obraz, będący jedną z ikon XX-wiecznej kultury, stał się dla kompozytora źródłem inspiracji dla planu formy muzycznej, w drugim koncepcję zainspirowała *refleksja nad historią tego wielokrotnie przez los doświadczanego miasta*[1], co ukazane zostało za pomocą niezwykle sugestywnej muzyki. Symboliczne znaczenie ma w tej kompozycji 8-taktowy fragment *Mazurka* cis-moll op. 6 nr 2 Fryderyka Chopina, wykorzystany w postaci *dźwiękowej pętli* jako brzmiące przez cały czas tło *prześwitujące* w momentach ciszy. Mamy tu więc udaną próbę stopienia różnych pod względem stylistycznym elementów w jedną, nową jakość.

Obok wspomnianych dźwiękowych obrazów (*Guernica* i *A Varsovie*) pozamuzyczne idee obecne są również w innych dziełach tego twórcy – *Sinfonia polacca* jest poświęcona „Poległym za Ojczyznę Polakom", *Lacrimosa 2000* ma podtytuł *Holocaust Memory*, zaś *Sinfonia-Affresco* to potężny symfoniczny fresk dedykowany robotnikom.

W latach 80. w twórczości Bronisława Kazimierza Przybylskiego pojawia się nowa jakość, współbrzmiąca z tendencjami dominującymi wówczas nie tylko w muzyce, ale i innych dziedzinach kultury. Kompozytor łączy śmiałe eksperymenty formalne i nowatorski język dźwiękowy z muzyczną tradycją reprezentowaną poprzez różnorodne cytaty, wykorzystując jako środek wyrazu napięcie, które powstaje pomiędzy tym, co dawne i tym, co nowe, tym, co „zaczerpnięte" i tym, co dokomponowane. Zastosowane przez kompozytora cytaty, poprzez wyeksponowanie ich semantycznych i symbolicznych obciążeń, wywołują u słuchaczy jednoznaczne skojarzenia, pozwalając na bardziej czytelne przekazanie określonych treści (np. fragment *Bogurodzicy* w *Sinfonia polacca*).

Nawiązanie twórczego dialogu z muzyczną tradycją przyjmuje u kompozytora różnorodne formy, cytaty mogą pojawiać się *in crudo*, jak w utworze na fortepian i orkiestrę *Program „S" – hommage á Karol Szymanowski*, albo stanowić punkt wyjścia dla późniejszych przekształceń. Obok nawiązań do muzycznej tradycji, kompozytor również chętnie sięgał do rodzimego folkloru, czego przykładem są *Cztery nokturny kurpiowskie* – subtelne nastrojowe obrazy na harfę i orkiestrę smyczkową, czy *Concerto polacco*, w którym ludowe melodie połączone zostały z tradycyjną formą koncertu, a w *Folklore* ze środkami sonorystycznymi.

W roku 1998 powstała *Missa Papae Joannis Pauli Secundi* na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną – kompozycja zajmująca szczególne miejsce w twórczości Bronisława Kazimierza Przybylskiego, będąca dziełem bardzo osobistym, a zarazem rodzajem podsumowania doświadczeń z obszaru muzyki symfonicznej i wokalno-instrumentalnej. Kompozytor nawiązał do typowego dla liturgii następstwa części, tworząc dzieło sześcioczęściowe, zróżnicowane jednak pod względem wyrazowym – od majestatycznego i momentami mrocznego nastroju *Kyrie*, po ekstatyczne *Sanctus*. Tak różne pod względem klimatu części są zintegrowane za pomocą wspólnego pomysłu muzycznego – motywu *ojcowskiej przestrogi*, jak określił go kompozytor, nawiązując tym samym do zawartej w tytule dzieła dedykacji. Motyw ten, będący rodzajem muzycznego motta pojawia się w wielu wariantach i modyfikacjach we wszystkich poza *Sanctus* częściach utworu.

O ile nurt symfoniczny twórczości Bronisława Kazimierza Przybylskiego wskazuje na silną łączność z przeszłością, to kompozycje kameralne i solowe są terenem eksperymentów fakturalnych, materiałowych i formalnych. Znaczący jest w tych nurtach udział akordeonu, instrumentu, którego stosunkowo skromny repertuar został wzbogacony dzięki twórczości Przybylskiego o kompozycje pedagogiczne,

ale też i literaturę poważniejszą o charakterze wirtuozowskim (*Concerto polacco* z elementami rodzimego folkloru, czy *Concerto classico* – pastisz z wyraźnymi aluzjami do *Symfonii klasycznej* Prokofiewa).

Dorobek kompozytorski Bronisława Kazimierza Przybylskiego nie jest monolitem – wykazuje zróżnicowanie zarówno gatunkowe, jak i stylistyczne. Twórca ten swobodnie operował środkami kompozytorskimi typowymi dla drugiej połowy XX w. i początków XXI w., wzbogacając je o pomysły świeże i oryginalne, wpisując się swoimi kompozycjami w panującą w ostatnich dekadach XX wieku tendencję do nawiązywania *twórczego dialogu z przeszłością*, chociaż były mu obce typowe dla postmodernistycznej muzyki działania destrukcyjne wobec tradycji.

Na estradach polskich jestem postrzegany jako kompozytor łódzki. Na koncertach zagranicznych jako kompozytor polski. W Varadero mogłem poczuć się Europejczykiem. Klimaty Łodzi i ludzie je tworzący są mi bliscy. Tu swoje premiery miała większość moich utworów, przy znakomitym udziale łódzkich artystów. Więzy rodzinne, akademickie, zawodowe i towarzyskie są dodatkową spoiną. Krótsze i dłuższe pobyty w innych miejscach na Ziemi nie osłabiły mojego przekonania, że chcę – i radości, że mam dokąd wracać – pisał kompozytor w 2000 roku[2]. I istotnie życie zawodowe – twórcza i pedagogiczna aktywność Bronisława Kazimierza Przybylskiego była związana z Łodzią. Od 1963 roku pracował w PWSM (obecnie Akademii Muzycznej), gdzie pełnił liczne funkcje – w latach 1978-1981 był prorektorem d/s naukowych, 1987-90 dziekanem Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Rytmiki, a od 1991 kierownikiem Katedry Kompozycji. Przez ponad 40 lat wykształcił wielu zdolnych młodych twórców, których zapoznał nie tylko z tajnikami kompozytorskiego warsztatu, ale także ukształtował pod względem estetycznym, dając im także możliwość prezentacji własnych prac podczas kolejnych edycji Sesji *Musica Moderna*, których ideę stworzył, i które przez trzy dekady organizował.

Bronisław Kazimierz Przybylski był postacią istotną dla życia kulturalnego Łodzi, wzbogacając swą twórczością kompozytorską jej potencjał artystyczny. Tak ważne jest zatem, aby jego muzyka, która jest wykonywana na wielu estradach koncertowych Europy, była obecna również w naszym mieście i mogła być źródłem wzruszeń i przeżyć estetycznych dla łódzkich melomanów.

Ewa Kowalska-Zając
– publicystka

Przypisy:

1. Komentarz kompozytora z książki programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" 1984.
2. Aleksandra Bęben, Ewa Kowalska-Zając, Marta Szoka, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945-2000*. Leksykon, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001.

Fot. archiwum autorki

Talent rozpoznaje się natychmiast

Z kompozytorem Zygmuntem Krauze rozmawia Jacek Szerszenowicz

– Urodził się pan w Warszawie, a pobyt w Łodzi był dziesięcioletnim etapem w pana życiu. Etapem ważnym, bo tu dokonała się artystyczna inkubacja. Jak znalazł się pan w naszym mieście?

– Pod koniec wojny moja rodzina mieszkała we wsi Uchań koło Łowicza. Mój wujek dzierżawił majątek ze stadniną koni i tam cała nasza rodzina przeżyła sam koniec wojny, po Powstaniu Warszawskim. Ponieważ nasz dom w Warszawie na Hożej róg Poznańskiej był zbombardowany, podobnie jak wielu warszawiaków, przybyliśmy do Łodzi. Mój drugi wujek, który, w randze pułkownika polskiej armii, był wyznaczony do organizowania spraw kultury na terenach wyzwolonych, ułatwił nam znalezienie mieszkania na ulicy Sienkiewicza – najpierw pod numerem 37, a później – 20. Podróż z Uchania – wozem konnym w zimie – była dla mnie przeżyciem prawdziwie wojennym: widziałem wokół drogi zamarznięte trupy ludzi i koni…

W Łodzi rozpocząłem naukę w szkole podstawowej, od razu w drugiej klasie. Tak się zaczęła cała moja najważniejsza edukacja: szkoła podstawowa i Liceum Muzyczne na ul. Jaracza, które było, muszę powiedzieć – genialne – fantastyczne pod względem poziomu nauki, wszystkich nauczycieli, jak również całego grona kolegów i koleżanek. Wspominam to jako przepiękny okres w moim życiu.

– Atmosferę tamtych lat przedstawia się jako mieszankę traumatycznych i heroicznych doświadczeń wojennych, biedy i poświęcenia w odbudowie kraju, nadziei i oporu wobec narzuconej ideologii

i władzy... Adorno prorokował, że po Oświęcimiu poezja będzie niemożliwa, ale sztuka okazała się silniejsza. Pan zatracił się w muzyce: sąsiad w kamienicy, w której mieszkaliście – zapamiętał, że „Zygmuś ciągle grał"! Czy była to ucieczka od koszmarów, terapia...?

– Na pewno gra na instrumencie przynosiła mi ulgę, łagodziła nastroje. Moi rodzice bardzo szybko kupili fortepian. Rozpocząłem naukę gry, a pierwszą nauczycielką była wybitna pianistka i pedagog, profesor Maria Wiłkomirska. Później przekazała mnie innej doskonałej nauczycielce, pani Stanisławie Raube, autorce licznych zbiorów literatury fortepianowej dla młodych adeptów. Miałem szczęście do wspaniałych pedagogów, ale też od samego początku fortepian wciągnął mnie i sam lubiłem znajdować różne dźwięki – i na klawiaturze i pod spodem. Z instrumentem zawsze było mi dobrze – zarówno, kiedy musiałem ćwiczyć zadane mi utwory, jak i wtedy, kiedy „kombinowałem" swoje dźwięki.

– Potrzeba odreagowania przeżyć wojennych pogłębiła związek z instrumentem. Czy było to również przyczyną postawy awangardowej – przeniesieniem na grunt sztuki poczucia destrukcji tradycyjnego ładu? Pytając wprost – dlaczego został pan awangardystą?

– Był to splot różnych powodów. Jednym z nich jest moja wewnętrzna cecha, która polega na chęci drażnienia, ale również – może imponowania,

popisywania się? Jeszcze w liceum, gdy na przerwach graliśmy na fortepianie, zwykle starałem się grać coś, co kolegów i koleżanki drażniło. To jedno, a drugie – to atmosfera w domu. Mój ojciec miał ogromną bibliotekę – kilka tysięcy książek. Bardzo lubiłem w tych książkach siedzieć. Sięgałem nawet do takich, których nie rozumiałem, ale miałem potrzebę odkrywania czegoś, co jest dziwne, mało zrozumiałe.

– Jak każdy uczeń grał pan przede wszystkim klasykę, ćwiczył do konkursu chopinowskiego. W pana biografiach eksponuje się moment spotkania z malarstwem Władysława Strzemińskiego, ale wydaje mi się, że był to tylko katalizator procesów zachodzących już wcześniej w duszy młodego artysty.

– Muzyka klasyczna i ta, którą trzeba odkryć samemu – są ze sobą związane. Nie można wyobrazić sobie twórcy, który jest awangardystą, który odkrywa nowe rzeczy, a nie zna, nie przeżywa również historii. Żeby stać się odkrywcą, trzeba poznać to, co już było. Awangarda nie burzy, tylko buduje.

– W Warszawie podejmuje pan studia kompozycji u mistrzów o orientacji raczej konserwatywnej. Ale spotyka pan dobrą wróżkę polskiej muzyki – Nadię Boulanger, która daje cenny dar – płytę z nagraniami muzyki awangardowej, będącymi wówczas w Polsce rarytasem.

– Moi mistrzowie mieli opinię konserwatywnych. Natomiast ja, nauczyłem się od nich tolerancji i zachęty, aby odkrywać nowe. Zarówno Tadeusz Szeligowski, który był właściwie synonimem wsteczności w latach 60. i 70., jak też Kazimierz Sikorski, zresztą uczeń i przyjaciel Karola Szymanowskiego, pokazali mi drogę do nowej muzyki. W tym czasie to, co nowe, było trudno dostępne – i, w związku z tym, cenne. Dlatego kiedy Nadia Boulanger, przyjechała do Warszawy i podarowała mi kilka płyt z muzyką awangardową, był to dla mnie skarb ogromnie ważny.

– Przez dziesięciolecia dla większości Polaków „wyrwanie się" za granicę było marzeniem, za które niektórzy płacili nawet życiem. Panu się udało zrobić karierę za granicą – muzyczne szlaki oplatają cały świat. Talent, szczęście i coś jeszcze?

– Można powiedzieć, że miałem szczęście, ale nie byłem jedyny, który wyjeżdżał za granicę i podróżował. Wbrew temu, co się uważa, wyjazdy za granicę dla artystów nie były niczym nadzwyczajnym. Był PAGART – instytucja państwowa, agencja artystyczna, która organizowała wyjazdy. Poprzez nią, właściwie dość swo-

bodnie, podróżowałem po całej Europie, Stanach Zjednoczonych... Oczywiście były momenty dramatyczne i wstrętne – na przykład, kiedy wracałem w stanie wojennym samochodem do Polski, sprawdzano mi nawet moje osobiste notatki... Wtedy ułatwił przejście przez tę odprawę fakt, że w moim kalendarzu figurował również Jerzy Urban – który przyjaźnił się z moim starszym bratem jeszcze od czasów szkolnych.

– Mówi się, że muzyka jest językiem uniwersalnym, ale pańska aktywność – wykłady czy choćby audycje we francuskim radiu – świadczą o perfekcyjnym opanowaniu wielu innych języków i pokonaniu barier między kulturami.

– Dzięki temu, że od wczesnych lat 60. podróżowałem dużo i po różnych krajach, przebywanie za granicą nie było dla mnie żadnym szokiem. Umiejętność bycia w świecie wzmocniła się zwłaszcza, gdy przez kilka lat byłem Prezydentem Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, kiedy musiałem spotykać się z delegacjami z całego świata i dużo podróżować. To dało swobodę w poruszaniu się, kontaktach, rozmowach. Zresztą od samego początku nie czułem kompleksu Polaka zza żelaznej kurtyny.

– John Cage zapukał kiedyś do drzwi Arnolda Schoenberga (gdy ten – uciekając z Europy przed nazistami wylądował w Kalifornii) i

Zygmunt Krauze.
Prezentacja własnej techniki gry na strunach fortepianu.

poprosił o lekcje kompozycji, zaznaczając jednocześnie, że nie może za nie zapłacić. Schoenberg, choć sam był w trudnej sytuacji materialnej, zgodził się uczyć za darmo – jedynie za obietnicę, że Cage w ten sam sposób odpłaci się komuś w przyszłości.

– Gdy dostałem od Prezydenta Francji Legię Honorową, musiałem wygłosić przemówienie – to jest wymagane na takiej uroczystości. Przygotowując się do niego skonstatowałem coś, co było dla mnie odkryciem: wszystkie moje osiągnięcia nie są moją zasługą. Albo tylko w małym procencie moją, a w ogromnym – innych ludzi i instytucji, które umożliwiły mi realizację tego, co chciałem zrobić. Wtedy oddałem hołd wszystkim moim przyjaciołom, współpracownikom, organizacjom, dzięki którym mogłem komponować, podróżować, dawać koncerty, wykładać... Wiem, i odczuwam to bardzo mocno, że dawanie jest i przyjemniejsze, i ważniejsze niż branie. Odkryłem to między innymi, gdy przez ponad 20 lat prowadziłem założony przez siebie zespół *Warsztat Muzyczny*. To był okres, kiedy wykonywaliśmy muzykę innych kompozytorów, pokazując ich twórczość na świecie. To dawało mi satysfakcję i przyjemność.

– Dobrą sztukę tworzą profesjonaliści. Komponowanie to zawód i, obok satysfakcji, powinno przynosić dobre zarobki. Niekiedy jednak tworzy się dla idei. Za „Hymn do tolerancji" – zamówiony przez jednego z najbogatszych Polaków na otwarcie Pomnika Tolerancji w Jerozolimie – nie dostał pan ani grosza.

– W zasadzie wszystkie swoje utwory piszę na zamówienie – to jest normalne, bo od niepamiętnych czasów kompozytorzy są wynagradzani za swoją pracę. Ale są momenty, kiedy można z tego zrezygnować, a nawet ma się ochotę z tego zrezygnować. I takim przypadkiem był *Hymn do tolerancji*. Sam temat był tak wzniosły i potrzebny, tak mi bliski, że chciałem, aby utwór powstał w sposób naturalny, wprost ode mnie jako dar, bez żadnych umów i kontraktów.

– W jaki sposób mistrz może przekazać uczniowi impuls twórczy? Nauczyć warsztatu (czyli pisania właściwych nut we właściwym miejscu), myślenia o sensie i wartości sztuki, umiejętności samorozwoju...? Jest pan profesorem kompozycji w łódzkiej Akademii Muzycznej, pański wychowanek Marcin Stańczyk zdobywa nagrody na konkursach kompozytorskich w USA, Japonii.

– Czy można uczyć kompozycji? Ja uważam, że można i należy, a istotą tego uczenia jest osobiste przekazywanie swoich przeżyć. Nie tyle wiedzy, co przeżyć. Wiedzę młody kompozytor otrzymuje na innych lekcjach: harmonii, kontra-

punktu, historii muzyki... Natomiast sama kompozycja to proces tak intymny, że wymaga właśnie bezpośredniego kontaktu między nauczycielem a uczniem. Ten moment jest najistotniejszy i ja tak staram się uczyć. Co do Marcina Stańczyka – rzeczywiście, niedawno mi powiedział, że zdobył już 11 nagród na konkursach kompozytorskich. Mam nadzieję, że dalej będzie mu się dobrze powodziło i tego mu życzę.

– Uczył pan na wielu kontynentach. Czy często spotyka się „materiał" na prawdziwego artystę i jak to rozpoznać w czasach, kiedy nie wiadomo, co jest, a co nie jest sztuką? Czy jest jakiś patent na sukces?

– Talent rozpoznaje się natychmiast. Zarówno na konkursach kompozytorskich, jak i na kursach mistrzowskich, które prowadzę w wielu krajach. Jednakże odnalezienie takich skarbów zdarza się niezmiernie rzadko. Ostatnio poznałem młodego kompozytora z Singapuru w Akademii Mozarteum w Salzburgu. Parę lat temu w Taipei kompozytorkę, której później ułatwiłem wyjazd do Yale University na dalsze studia...

– Mimo wyprowadzki z Łodzi jest pan tu wciąż obecny – ucząc kompozycji, prezentując swoje dzieła (np. instalację przestrzenną „Aria" w Muzeum Sztuki), grając na fortepianie (przypomnijmy oryginalny recital na dwóch fortepianach dany jesienią ubiegłego roku w Miejskiej Galerii Sztuki – w miejscu, gdzie nastąpiła inspiracja unizmem Strzemińskiego). Sądząc po znakomitej kondycji ducha i ciała, możemy liczyć na jeszcze wiele spotkań.

– W Łodzi zawsze jest mi dobrze. Wyjechałem w 1957 roku i nie byłem tu co najmniej 40 lat. Kiedy znów zacząłem przyjeżdżać, poczułem, że jest coś dobrego w tym mieście – czy w tej architekturze, czy w tych ludziach, których spotykam... Czuję się w tym mieście naprawdę dobrze, ciepło i po przyjacielsku.

Jacek Szerszenowicz

Zygmunt Krauze – pianista, kompozytor, performer i twórca instalacji muzycznych.

Artysta obecny w świecie: gra i prezentuje swoje kompozycje na wszystkich kontynentach (jak dotychczas – z wyjątkiem Antarktydy i Australii). Wykłada na seminariach i kursach mistrzowskich dla wyko-

nawców, kompozytorów, teoretyków – w Chile, Chinach, Indiach, Izraelu, Japonii, Hiszpanii, Holandii, Korei, Niemczech, Szwecji, USA...

Juror i organizator konkursów muzycznych, prezydent Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej, doradca muzyczny IRCAM – w Centre Pompidou w Paryżu. Za wkład w kulturę francuską odznaczony przez najwyższe władze Francji Orderem Kawalerskim Sztuki i Literatury (Chevalier dans l' Ordre des Arts et des Lettres) oraz Oficerskim Legii Honorowej. Spośród wyróżnień najwyższej rangi należy wymienić przyznawaną przez UNESCO nagrodę „Dziedzictwo Ludzkości", Złoty Krzyż Zasługi i Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis".

W wieku 18 lat, pod wpływem malarstwa Władysława Strzemińskiego, stworzył oryginalną koncepcją unizmu muzycznego, o którym powstało wiele rozpraw naukowych.

Uprawia różnorodne gatunki artystyczne – kompozycje tradycyjne (od miniatury fortepianowej po operę), muzykę teatralną, instalacje przestrzenne. Był autorem i realizatorem cyklu audycji o muzyce w Radio France Musique (1983-84) oraz serii filmów edukacyjnych „Muzyka powstaje", i cyklu 20 filmów prezentujących sylwetki wybitnych twórców współczesnych – „Cisza i dźwięk" (oba zrealizowane w polskiej telewizji; cykl drugi – we współpracy z telewizją francuską – w latach 1988-89).

Założył i przez 25 lat kierował kwartetem *Warsztat Muzyczny*, specjalizującym się w wykonywaniu muzyki awangardowej, dla którego komponowali najwybitniejsi muzycy.

Powołał do życia i jest dyrektorem muzycznym letnich festiwali Ogrody Muzyczne na Zamku Królewskim w Warszawie.

Jest profesorem kompozycji w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.

Fot. Jacek Szerszenowicz

Rektor nienamalowany

Profesor Zygmunt Gzella (1922-2007)

Poznałam prof. Zygmunta Gzellę wiosną 1982 roku, gdy w stanie wojennym, po politycznej weryfikacji, straciłam pracę publicystki w dziale kultury „Głosu Robotniczego". Musiałam odejść z pracy i w ogóle z zawodu dziennikarskiego, i – jak podarek spadający z nieba – przyjęłam propozycję zatrudnienia w bibliotece Akademii Muzycznej w Łodzi. Przestępując gościnne progi pałacu Konstantego Poznańskiego przy Gdańskiej 32, nawet nie przypuszczałam jak niezwykły – barwny i znaczący – okres rozpoczyna się w moim życiu. A zawdzięczam to głównie Jego Magnificencji Rektorowi Zygmuntowi Gzelli (pełniącemu tę funkcję w latach 1981-1987), pod którego bezpośrednią pieczą dane mi było przepracować kilka lat, prowadząc sekretariat rektora.

Był Zygmunt Gzella osobą niepowtarzalną. Zawsze spokojny, uśmiechnięty, znajdujący czas dla każdego, kto tego potrzebował. Pedagogiem, filozofem, a nawet dyrygentem może zostać każdy, kto – jak Pan Rektor – zdobędzie wymagane dyplomy kilku uczelni, ale erudytą – emanującym w dodatku głęboką empatią wobec otoczenia, szanującym godność każdego człowieka, obdarzonym przy tym głębokim poczuciem humoru – szansę zostać ma już mało kto. Rektor Gzella ją miał i pięknie całym swoim życiem wykorzystywał.

Gdyby wolno mi było na tych łamach przywołać jedno tylko wspomnienie o Jego Magnificencji, to wybrałabym chyba obraz profesora dyrygującego Chórem Kameralnym Akademii Muzycznej podczas koncertu w Baden-Baden. Występ

Uroczystość 80. urodzin Pana Rektora w Akademii Muzycznej w Łodzi (siedzą od lewej prof.: Franciszek Wesołowski, Zygmunt Gzella, Józef Ciepłucha)

przyjmowany był przez publiczność bardzo życzliwie i nic w tym zaskakującego, bowiem młodzi chórzyści i ich opiekun artystyczny zasłużyli sobie na to ciężką pracą, do granic możliwości dopieszczając perfekcję wykonania. Największy jednak aplauz kuracjuszy słynnego uzdrowiska wzbudzały zapowiedzi kolejnych pozycji repertuaru z iście estradową swadą podawane przez dyrygenta potoczystą niemczyzną.

Ten chór był „oczkiem w głowie" profesora Gzelli. Powołał go w 1979 roku i z wielkim oddaniem wprowadził w XXI wiek. Była to jedna, rodzinna niemal, wspólnota. Zarówno w warstwie brzmieniowej, co tak nieustępliwie egzekwował – czasami nawet nie bez sprzeciwu młodych artystów – jak i w przestrzeni towarzyskiej. Wielu studentów nie rozstawało się z zespołem nawet po dyplomie, zawierano związki małżeńskie, zawiązywały się trwałe przyjaźnie... Przymierzając się do spisania tych wspomnień, trafiłam na wielce budującą dla mnie informację, że pod koniec 2010 roku Stowarzyszenie Śpiewacze Canto Sonoro działające przy Ośrodku Kultury Karolew w Łodzi powołało Chór Kameralny imienia Zygmunta Gzelli, a prowadzi go jeden z wychowanków profesora.

Z równie serdeczną opiekuńczością, jak swoich chórzystów traktował rektor Gzella każdego słuchacza, wykładowcę i całą resztę pracowników uczelni. Słyszałam o pewnej młodej adeptce gry na skrzypcach, która miała kłopoty ze zdaniem egzaminów końcowych. Profesor jak lew walczył o nią z egzaminatorami, a moją zdziwioną z tego powodu minę skwitował: *Siądzie sobie gdzieś z tyłu w orkiestrze i nikomu nie będzie przeszkadzać...*

Jeszcze lepiej pamiętam casus jednego studenta Wydziału Wychowania Muzycznego. Miał wygląd niewinnego złotowłosego putta (choć jego nazwisko

str. 2 Obchody 80-lecia urodzin Profesora w Akademii Muzycznej. Zygmunt Gzella (w środku) w otoczeniu chórzystów i pracowników uczelni

było tego żywym zaprzeczeniem), a regularnie zawalał każdą sesję i z roku na rok przeciągany był dosłownie za uszy. Z tego też powodu bywał często wzywany przed rektorskie oblicze. Zagadnęłam więc kiedyś Jego Magnificencję czy to, aby pedagogicznie, na co usłyszałam: *A jak go wezmą do wojska?... A jak się tam załamie?...*

Mimo głębokiego zaabsorbowania sprawami indywidualnych członków społeczności akademickiej, rektor doskonale sobie radził z zarządzaniem uczelnią. Pamiętam, z jak wielkim zaangażowaniem zabiegał o nadanie tytułu doktora *honoris causa* Aleksandrowi Tansmanowi, pamiętam też – przyjmowane z ogromną rezerwą całego ciała pedagogicznego – próby wprowadzenia ankietowego oceniania wykładowców przez słuchaczy. Nie zapomnę też nigdy pewnego fortelu zastosowanego przez Jego Magnificencję, gdy ministerstwo zaleciło wzmożenie dyscypliny finansowej i zażądało szczegółowego wykazu planowanych oszczędności. Na czele tej listy (własnoręcznie przepisywałam ją na maszynie) widniała, poparta bardzo wysoką kwotą, pozycja: *nienamalowanie portretów rektorów...*

Chórzyści w Brukseli pod słynną fontanną Manneken-Pis (początek lat 90.)

Pewnego lata rektor wrócił z urlopu w swych ukochanych Borach Tucholskich z... podbitym okiem. Trwały jeszcze wakacje, szkoła była pusta, a wszyscy pracownicy administracji solidarnie udawali, że niczego nie widzą. Aż tu wpada jedna pani profesor i od progu sekretariatu swym dobrze ustawionym głosem woła: *Co się panu stało, panie rektorze? Ach, wie pani, te wiejskie lokale...* A zaraz po wyjściu byłej śpiewaczki dodał: *Wywaliłem się na motorze.*

Jak większość artystów, był Zygmunt Gzella osobą bardzo roztargnioną. Do dziś wzrusza mnie wspomnienie o kamertonie, który pan rektor znalazł *(Pani Jadziu, proszę wywiesić ogłoszenie: znaleziono kamerton, wiadomość w sekretariacie)* i wkrótce zgubił *(Pani Jadziu, proszę zdjąć to ogłoszenie, zgubiłem ten kamerton).* Zapamiętałam też opowieść chórzystów po powrocie z tournée w Londynie, jak to profesor zgubił klucz do pokoju, zgłosił to pierwszemu spotkanemu policjantowi i spokojnie spacerował sobie pod hotelem. Czekając – jak im wtedy wyjaśnił – na Scotland Yard...

Czasy się zmieniają, a my zmieniamy się w nich. Po 1989 r. powróciłam do pracy w prasie, pan rektor Gzella zakończył drugą kadencję, ciągle jeszcze kierując Katedrą Wychowania Muzycznego, ciągle prowadząc swój ukochany chór. Potem przeszedł na emeryturę. Od czasu do czasu spotykaliśmy się jeszcze na przepastnych hallach i korytarzach pałacu przy Gdańskiej, dokąd wpadałam w rozmaitych sprawach, a gdzie profesorowi przychodziło zabiegać o kolejne dotacje na potrzeby chóru. Miło wspominam też swoje wizyty w przestronnym, rozbrzmiewającym głosami wnuków, mieszkaniu pana rektora z pięknym widokiem na park Sienkiewicza, kiedy to mogliśmy spokojnie porozmawiać o postępach w przygotowaniu, odkładanych na czas emerytury, publikacji, popijać kawę podawaną tam – i tylko tam – w szklankach z tęczowym połyskiem.

Z biegiem lat pozostało nam już tylko składanie sobie życzeń świątecznych. Po raz ostatni profesor Zygmunt Gzella zadzwonił przed Bożym Narodzeniem 2006 roku. Miał już wtedy poważne problemy z głosem, więc mówiłam głównie ja, głównie eufemizmy w rodzaju, że gdy tylko przyjdzie wiosna na pewno będzie lepiej.

Niestety, nie było. Profesor zmarł kilka tygodni później.

Jadwiga Wasiak
– dziennikarka

Fot. archiwum autorki

Jestem samowystarczalny

Piotr Pławner – wirtuoz skrzypiec. Z artystą rozmawia Dariusz Kędzierski

– Panie Piotrze, jak to się stało, że skrzypce znalazły się w pana ręku? Czy może jeszcze wcześniej „przymierzał" się pan do innego instrumentu?

– Oczywiście, od razu były to skrzypce i decyzja, na jakim będę grał instrumencie nie leżała po mojej stronie. Oboje rodzice są muzykami. Mój tato gra na skrzypcach, stąd decyzja, abym i ja rozpoczął naukę gry na tym instrumencie. Czasami dzieci chcą grać na określonym instrumencie, ale gdy ta pierwsza ciekawość zostanie zaspokojona i potrzebna jest dalsza praca, przychodzi zniechęcenie, a gra jest traktowana już tylko jako hobby. W moim wypadku rodzice zdawali sobie sprawę, ile pracy trzeba włożyć, aby opanować instrument i pilnowali, abym poświęcał odpowiednią ilość czasu na ćwiczenia. Nie było łatwo zmusić się w wieku sześciu lat do systematycznej pracy, gdy za oknem, na podwórku, koledzy chcieli grać w piłkę. Właściwie dopiero, gdy przychodzą pierwsze, drobne sukcesy pojawia się też dodatkowa motywacja do tego, aby się rozwijać.

– Kto miał największy wpływ na pana wykształcenie muzyczne?

– W szkole muzycznej przy ulicy Sosnowej – gdzie uczęszczałem – była to pani prof. Iwona Wojciechowska, natomiast na trzy lata przed maturą znalazłem się pod opieką prof. Zenona Płoszaja, wtedy też miały miejsce moje pierwsze osiągnięcia konkursowe. Potem podjąłem studia w Szwajcarii, w Bernie, w klasie prof. Igora Ozima.

– Po zakończeniu studiów muzycznych traci się kontakt z ostatnim z pedagogów. Czy to jest już koniec kształcenia? Jeżeli nie, to w jaki sposób muzyk dalej pracuje nad doskonaleniem swojego warsztatu?

– Studia muzyczne ukończyłem w wieku 21 lat, miałem wtedy już dosyć bogaty repertuar i miałem też za sobą sporo koncertów, a uczyłem się, w pewien spontaniczny sposób, występując na scenie. Od tego momentu wszystkie koncerty skrzypcowe, które grałem, przygotowywałem samodzielnie. W trakcie pracy nie sugeruję się wcześniejszymi wykonaniami, można powiedzieć, że podążam własną drogą. W wieku 21 lat artysta nie jest jeszcze ukształtowany w sposób zupełnie dojrzały, dla mnie takim ostatecznym sprawdzianem i jednocześnie potwierdzeniem mojego sposobu interpretacji utworów był Konkurs ARD w Monachium. Studia skończyłem w czerwcu 1995 roku, konkurs miał odbyć się we wrześniu, w tym czasie nie brałem już lekcji u profesora Ozima. Tak więc, do konkursu przygotowywałem się samodzielnie i w taki też sposób opracowałem nowy program. Pierwsza nagroda, którą tam zdobyłem, utwierdziła mnie w przekonaniu, że jestem na tyle dojrzały, że mogę już samodzielnie opracowywać interpretacyjnie nowe utwory.

– Pytanie natury technicznej. Czy koncertuje pan wykorzystując jedne skrzypce czy kilka? Jaki lub jakie są to instrumenty?

– Co prawda mam kilka instrumentów, ale już od ponad sześciu lat na koncertach gram na skrzypcach włoskiego lutnika Tommaso Balestrieri. To jest dosyć stary instrument i wydaje mi się, że najlepiej pasuje do mojego stylu gry. Nawiasem mówiąc, nie wykluczam, że w przyszłości będę chciał zagrać kilka koncertów muzyki barokowej z wykorzystaniem instrumentu z epoki. Łączy się to z inną techniką gry. Skrzypce z tamtego okresu mają inny rozmiar niż skrzypce współczesne, różnią się budową, długością smyczka, gra się na strunach jelitowych. Myśl ta coraz bardziej we mnie dojrzewa, a ponieważ lubię nowe wyzwania, więc i z tym na pewno się zmierzę.

– Panie Piotrze, jest pan laureatem X Konkursu im. H. Wieniawskiego. Co się zmieniło w pana życiu po zdobyciu pierwszego miejsca? Czy może pan wskazać, które wydarzenia w późniejszym życiu muzycznym były nie mniej ważne?

– Wiele się zmieniło, gdyż zdobycie tak ważnej nagrody wiąże się z zaproszeniami na koncerty. Otrzymałem więc wkrótce wiele zaproszeń, głównie z różnych polskich filharmonii, ale również i z zagranicy, a nawiązane w tamtym czasie kontakty utrzymuję do dzisiaj. Konkurs Wieniawskiego był dla mnie szalenie istotny,

gdyż dzięki niemu zaistniałem, a w konsekwencji miałem możliwość zdobycia pewnego doświadczenia występując na scenie. To z kolei pomogło mi w następnym konkursie – wspomnianym już wcześniej Międzynarodowym Konkursie ARD. Jest to jeden z najtrudniejszych konkursów skrzypcowych, cieszący się dużym prestiżem, może dlatego, że bardzo rzadko przyznawana jest tam pierwsza nagroda...

– Ale pan ją zdobył...

– Tak, wygranie tego konkursu zaowocowało wieloma istotnymi kontaktami, a to z kolei spowodowało, że zacząłem dostawać więcej propozycji koncertowych za granicą.

– Co zadecydowało, że wziął pan udział w Międzynarodowym Konkursie ARD, mając już za sobą zwycięstwo w równie prestiżowym Konkursie Skrzypcowym im. H. Wieniawskiego?

– Konkurs Wieniawskiego wygrałem mając siedemnaście lat. Czułem dalej taką potrzebę, niejako sprawdzenia się w jeszcze innym prestiżowym konkursie. Okazja nadarzyła się cztery lata później, właśnie w Konkursie ARD. To była dobra decyzja, utwierdziła mnie w przekonaniu, że idę dobrą drogą. W wieku 21 lat miałem więc wygrane dwa ważne konkursy w Poznaniu i Monachium, ale przede wszystkim poznałem dwie różne szkoły wykonywania muzyki, jedną w Polsce u prof. Płoszaja i drugą, odmienną w Szwajcarii, u prof. Ozima. I z takim bagażem doświadczeń mogłem już sobie pozwolić na naprawdę dużą samodzielność.

– Na pewno ma pan swoich ulubionych kompozytorów – polskich i zagranicznych – których utwory wykonuje pan chętniej niż utwory innych kompozytorów...

– Chyba w każdym wywiadzie pada to pytanie i ja zawsze podobnie odpowiadam, że skoro wykonuję muzykę jakiegoś kompozytora to muszę go lubić, ale na pewno z polskich kompozytorów jest mi szczególnie bliski Karol Szymanowski. Natomiast z wyjątkową przyjemnością gram muzykę mniej, a nawet zupełnie nieznaną. Posłużę się przykładem *Sonaty skrzypcowej* Józefa Elsnera. To nieznany utwór, można powiedzieć, że to taki „wczesny Mozart". Wykonywanie go daje mi szczególną przyjemność.

– Czy to znaczy, że lubi pan wyzwania? Chciałem tu nawiązać do pańskiego prawykonania utworu Emila Młynarskiego. Przypomnijmy, że chodzi o pierwszy koncert skrzypcowy, którego zapis nutowy przy pomocy wnuczki kompozytora, Barbary Młynarskiej-Ah-

rens, udało się panu odnaleźć aż w Filadelfii. I było to pierwsze wykonanie tego utworu po... 113 latach.

– Oczywiście lubię nowe wyzwania. Nuty do tego utworu otrzymałem niecałe trzy miesiące przed koncertem w Warszawie. Patrząc w partyturę mogłem przypuszczać, jak orkiestra będzie brzmiała, jednak to, co usłyszałem na próbie przeszło moje najśmielsze oczekiwania. Byłem zaskoczony niesamowitą energią tego utworu, dodatkowo, aby lepiej wtopić się w jego klimat, już wcześniej podjąłem decyzję, że to prawykonanie zagram z pamięci, bez zapisu nutowego. Zresztą uważam, że każdą muzykę, która nie jest współczesnym utworem, powinno się grać z pamięci. Granie koncertu z orkiestrą i koncentrowanie się na zapisie nutowym powoduje, że traci na tym energia muzyki. Cieszę się, że do tego prawykonania doszło, tym bardziej, że są już filharmonie zainteresowane prezentacją tego koncertu.

– Panie Piotrze, jest pan również dyrygentem i wykładowcą...

– Dyrygentem... to może za dużo powiedziane, dwa, trzy razy do roku pozwalam sobie na koncert z orkiestrą, najczęściej jest to orkiestra smyczkowa, albo gdy chodzi o symfonię Mozarta lub serenadę, z obsadą podwójnego drzewa...

– Z obsadą podwójnego drzewa...?

– Tak, obrazowo mówiąc to: dwa oboje, dwa klarnety, dwa rogi, itd. Program wygląda w ten sposób, że w pierwszej części gram koncert skrzypcowy, a w drugiej części dyryguję. Najbliższy taki projekt to *Osiem pór roku*. Składają się na to *Cztery pory roku* Antonio Vivaldiego i *Cztery pory roku* Astora Piazzolli.

– Występując jednocześnie w roli solisty i dyrygenta ma pan całkowitą kontrolę nad wykonywanym utworem...

– Tak, jak najbardziej. Zresztą jeśli chodzi o muzykę klasyczną – głównie Mozarta – oraz szczególnie muzykę barokową, wolę wykonywać ją sam, gdyż mogę wtedy w pełni realizować swoją wizję – myślę, że zwłaszcza przy wykonywaniu utworów muzyki barokowej jest to bardzo korzystne.

– Ten sposób podejścia do muzyki i ten sposób prowadzenia koncertu wpisuje się w pana potrzebę poszukiwań?

– Jest to nowe doświadczenie. Ja po prostu lubię eksperymentować, ale to nie wszystko... Od pięciu lat wykonuję również muzykę filmową, której

nigdy wcześniej nie wykonywałem. Od trzech lat gram w zespole muzykę jazzową, interesuje mnie również muzyka współczesna. Ostatnio włączyłem do swojego repertuaru utwory Aleksandra Nowaka – młodego śląskiego kompozytora. Na Festiwalu Prawykonań w Katowicach zagrałem jego koncert skrzypcowy. Obecnie, na październik 2011 r., przygotowuję skomponowany w 2006 roku koncert Romualda Twardowskiego. Jest to koncert na skrzypce i orkiestrę kameralną smyczkową. Natomiast w styczniu przyszłego roku będę wykonywał w Polsce – a dokładnie w Katowicach – Koncert skrzypcowy Philipa Glassa. To muzyka inna, minimalistyczna i gdy pierwszy raz zetknąłem się z tym rodzajem muzyki, pomyślałem, że jest ona nie dla mnie. I cóż się okazało? Polubiłem jej szczególną energię i w przyszłym roku czeka mnie trzykrotne wykonanie tego koncertu.

– A może jeszcze jakaś refleksja odnosząca się do pana pracy pedagogicznej...

– Uczę w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach oraz w Konserwatorium im. Witolda Lutosławskiego w Krakowie i muszę przyznać, że to zajęcie jest dla mnie dużym wyzwaniem. Całodzienna praca z kilkoma studentami to z jednej strony duża przyjemność, ale również ciężka praca. Dokonam takiego porównania – koncert z orkiestrą symfoniczną trwa około pół godziny, a recital około półtorej godziny, do dwóch. Przez czas trwania koncertu wyładowuję się fizycznie, ale doładowuję energetycznie, natomiast po całym dniu nauki jednak czuję się wyeksploatowany, pod każdym względem.

– Znalazłem też takie tajemnicze określenie dotyczące pana osoby, a mianowicie, że jest pan prymariuszem...

– To znaczy, że jestem pierwszym skrzypkiem i podejrzewam, że pytanie dotyczy szwajcarskiego zespołu, w którym występuję – „I Salonisti". To jest kwintet fortepianowy i ja ten zespół prowadzę.

– Czy zespół ten istniał już wcześniej...?

– Tak, oczywiście. Ten zespół istnieje już od trzydziestu lat. Ciekawostką jest to, że został zaproszony i występował w filmie *Titanic*. I w scenie, gdy statek tonie, to właśnie ten zespół tam gra do końca. Ja w „I Salonisti" gram od pięciu lat, trafiłem tam w ten sposób, iż któregoś dnia otrzymałem propozycję zostania ich pierwszym skrzypkiem.

– Chciałem jeszcze zapytać, co decyduje o tym, że zostaje się muzykiem o światowej sławie, czy tylko talent i praca?

– Talent i praca to oczywiście podstawa, ale jest jeszcze coś, co Niemcy nazywają w sposób taki bardzo dosadny – witamina B – Beziehung. Beziehung – to po niemiecku powiązania i kontakty. Ja generalnie jestem samowystarczalny. Oczywiście są osoby, które mi pomagają, jak moja żona, która ustala mój kalendarz koncertowy, prowadzi rozmowy z różnymi organizatorami, natomiast nie mam agenta czy firmy, z którą byłbym związany stałą umową.

– Mieszka pan dziś na stałe w Szwajcarii, a jak wyglądają pana obecne związki z Łodzią?

– Trudno powiedzieć, gdzie mieszkam... Właściwie, wszędzie... Jestem ciągle w podróżach, grafik koncertowy mam wypełniony do połowy 2013 roku, ale o moim mieście rodzinnym nie zapominam – przecież tu właśnie rozmawiamy. Natomiast mój najbliższy koncert w Łodzi odbędzie się w Filharmonii 20 stycznia 2012 roku i będzie to, wspomniane wcześniej, *Osiem pór roku* Vivaldiego i Piazzolli, na który już teraz łodzian serdecznie zapraszam.

Piotr Pławner to najbardziej obiecujący skrzypek młodej generacji. Światowej sławy wirtuoz tego instrumentu, Lord Yehudi Menuhin, po wspólnym koncercie nazwał Piotra Pławnera – skrzypkiem o fenomenalnych zdolnościach oraz jednym z najbardziej obiecujących talentów nadchodzącej ery. Natomiast gazeta „Stuttgarter Zeitung" napisała – *jego gra jest fascynująca, przemyślana do ostatniego niuansu. O jego interpretacji można mówić tylko w superlatywach.* W podobnym tonie wypowiadał się brytyjski „The Times" pisząc o Pławnerze – *to wyjątkowy, nieskazitelny talent.*

Tak wybitny artysta i tak szacowne, prasowe tytuły nie komplementowałyby Piotra Pławnera, gdyby nie dostrzegano w jego grze prawdziwego artystycznego kunsztu.

A wszystko zaczęło się w Łodzi, tu bowiem Piotr Pławner się urodził i pobierał nauki. Nie chwycił od razu za skrzypce, zanim jeszcze nauczył się chodzić, jak to mają w zwyczaju inne, genialne dzieci, o których po paru latach nikt już nie pamięta, lecz od 6. roku życia wytrwałą pracą, pod bacznym okiem rodziców – również muzyków – oraz kolejnych pedagogów, poznawał tajniki gry na tym wspaniałym instrumencie. Jak na utalentowanego człowieka przystało, już w wieku 9 lat pierwszy raz wystąpił na estradzie, a mając zaledwie 17 lat odnotował swój pierwszy, ogromny, międzynarodowy sukces, wygrywając X Międzynarodowy

Konkurs im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Duża w tym była zasługa profesora Zenona Płoszaja, wykładowcy w Akademii Muzycznej w Łodzi, w którego klasie Pławner się kształcił. Łódzką Akademię Muzyczną ukończył z wyróżnieniem, a dzięki dotychczasowym osiągnięciom otrzymał stypendium fundacji im. Henryka Szerynga w Monte Carlo, które umożliwiło mu podjęcie studiów w klasie mistrzowskiej Igora Ozima w Bernie (Szwajcaria). Studia ukończył w 1995 roku z wyróżnieniem za najlepszy dyplom solistyczny. Ale to nie wszystko, jeszcze tego samego roku wygrał bardzo prestiżowy 44. Międzynarodowy Konkurs Muzyczny ARD w Monachium, co było ogromnym osiągnięciem, gdyż w 55-letniej historii tego konkursu pierwsze miejsce przyznano dopiero po raz... trzeci.

Od tego momentu praktycznie wszystkie sale koncertowe stanęły przed muzykiem otworem, nic więc dziwnego, że artysta do tej pory występował we wszystkich krajach europejskich, arabskich, w Azji i obu Amerykach. W czasie koncertów towarzyszyły mu tak znane orkiestry jak: Bayerischer Rundfunk, Berner Symphonieorchester, Sinfonia Helvetica, Radio Kamerorkest Hilversum, Deutschen Kammerorchester, Sinfonia Varsovia, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo oraz Netherlands Kammerorchester. Oprócz tego Piotr Pławner współpracuje również z najwybitniejszymi dyrygentami naszych czasów.

Artysta często zapraszany jest na różnego rodzaju festiwale, swoimi koncertami uświetnia również rocznice ważnych wydarzeń europejskich. Jego muzyce przysłuchiwali się znani politycy, wśród nich: kanclerz Helmut Kohl, przewodnicząca Bundestagu Rita Süssmuth czy książę Monaco Rainier III Grimaldi, na organizowanych dla nich prestiżowych koncertach.

Piotr Pławner dysponuje rozległym repertuarem, począwszy od baroku po dzieła kompozytorów współczesnych, w tym: Krzysztofa Pendereckiego, Witolda Lutosławskiego, Karola Szymanowskiego.

Właśnie płyta z utworami kameralnymi Karola Szymanowskiego otrzymała prestiżową nagrodę i została wybrana „Płytą Roku 1998" przez miesięcznik „Studio". Za płytę z koncertami skrzypcowymi Szymanowskiego i Mieczysława Karłowicza, w 2007 roku, Piotr Pławner otrzymał znaczącą nagrodę „The Strad Selection" – za najlepsze wykonanie koncertów, przyznaną przez miesięcznik „The Strad". Wcześniej, bo w 2005 roku – *Koncert na skrzypce, fortepian i kwartet smyczkowy* Ernesta Chaussona został wyróżniony nagrodą „Fryderyk 2005".

Oprócz działalności stricte koncertowej artysta, jest również zapraszany jako juror międzynarodowych konkursów muzycznych, poza tym jest również wykładowcą na dwóch polskich uczelniach w Katowicach i w Krakowie.

Jak na tak młodego człowieka (37 l.) dotychczasowe dokonania artystyczne Piotra Pławnera są po prostu imponujące. Można być pewnym, że Łódź wydała artystę światowego formatu; i tak jak nasze miasto jest dumne z Artura Rubinsteina, który był fenomenalnym pianistą, tak już w tej chwili można mówić o łodzianinie, Piotrze Pławnerze – fenomenie skrzypiec.

Korzystałem także z:
http://kultura.wp.pl/title,Plawner-Piotr,wid,10958324,tworca.html?ticaid=1c704

Fot. archiwum autora

recenzje

Gustaw Romanowski

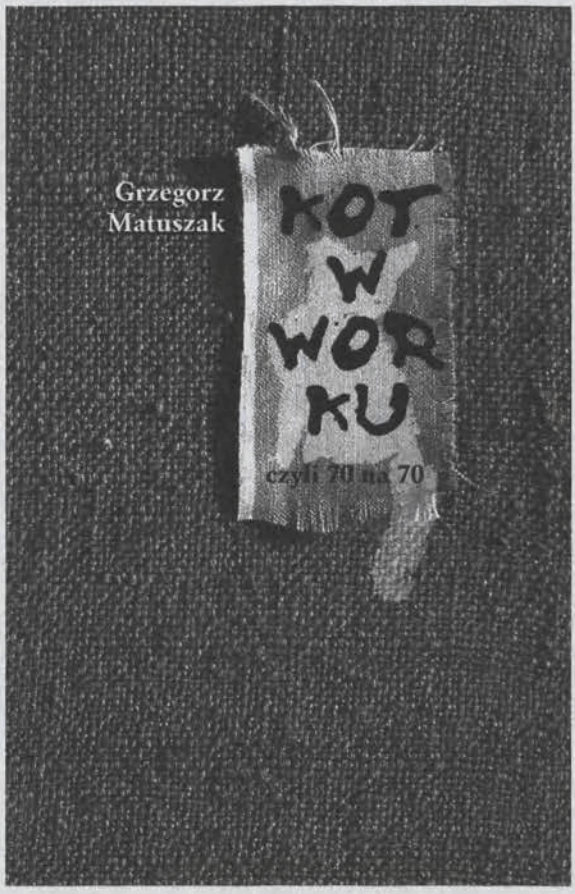
Kot w worku, czyli 70 na 70

Opowieści bibliofila

Własnym sumptem wydaje się na ogół książki sztambuchowe, rodzinne wspomnienia i wiersze będące niekoniecznie poezją, a częściej wytworem grafomańskich pasji. Ale w ten sam sposób przychodzą jeszcze na świat bibliofilskie druki, na ogół zgrabnie wydane i ozdobione pomysłowo tyle, że przeważnie cienkie, bo niewiele w nich treści, gdyż niezupełnie o treść w nich chodzi. Z tym większym zdumieniem przeczytałem jednym tchem wydaną, za własne finanse, książkę uniwersyteckiego profesora, człowieka polityki i wieloletniego radnego. Ta książka jest oczywiście bibliofilskim artefaktem. Posiada ona oryginalną typografię, prawdziwe bogactwo ilustracji – nieraz to najwyższej próby grafiki ambitnych artystów – wysokiej klasy papier, dobrą twardą okładkę, zdobną świetnym projektem plastycznym i… jednocześnie maleńki nakład – ledwie 200 egzemplarzy. To może jeszcze niby nic niezwykłego – ot, elegancki gest bibliofila, gdyby nie jedna rzecz. To objętość tej książki, wśród bibliofilskich rarytasów, raczej unikatowa.

Kot w worku Grzegorza Matuszaka ma wielce oryginalną kompozycję (siedem „worków", siedemdziesiąt „kotów"), ale liczy aż 260 stron druku i są to strony zapełnione dobrą literaturą wspomnieniową człowieka kultury, inteligentnego obserwatora ludzi i aktywnego uczestnika życia społecznego. Tu jednak ograniczającego się gównie do opisu środowiska bliskiego jego bibliofilskiej pasji, bo Matuszak jest od dzieciństwa bibliofilem. Sam o tym pisze, przypominając pierwsze lektury i literackie fascynacje kilkulatka, a potem wytrawnego admiratora książek, który przez szesnaście lat prezesował Łódzkiemu Towarzystwu Przyjaciół Książki.

Kot w worku to 70 krótkich esejów napisanych od lutego do czerwca 2010 r. To książka bibliofila, ale jej istota nie tkwi w opisach lektur czy w chronologii doświadczeń czytelniczych autora. Matuszak pisze przede wszystkim o ludziach, których na swojej drodze, konesera pięknych druków, grafik i pomysłów bibliofilskich, spotkał. Ale nie tylko o nich. Wspomina spotkanie z Janem Karskim, bohaterskim kurierem czasu wojny, przytaczając przemówienie, które wygłosił jako przewodniczący Rady Miejskiej podczas uroczystości pogrzebowych wielkiego łodzianina w Waszyngtonie. Wspomina Arnolda Mostowicza, lekarza łódzkiego getta, po wojnie dziennikarza i pisarza, pierwszego prezesa fundacji Monumentum Iudaicum Lodzense. Nie zapomina też o Karlu Dedeciusie, książkach tego wybitnego tłumacza z osobistymi dedykacjami i rozmowach z nim.



Matuszak oddaje cześć tym historycznym już postaciom, ale strony *Kota w worku* poświęcone Dedeciusowi, Karskiemu i Mostowiczowi są bardziej kronikarskie niż osobiste, czemu i trudno się dziwić, gdyż brak w niej indywidualnej nuty, która dźwięczy wtedy, gdy autor pisze o ludziach z kręgu swoich zainteresowań, więc o wiele mu bliższych.

Niektóre z tych pięknie napisanych esejów brzmią, jak małe pomniki postawione ludziom zasłużonym dla Łodzi i jej kultury. Ludziom niezasłużenie zapomnianym. W dwóch „workach", czyli miniesejach pojawia się Michał Kuna, bibliotekarz, wicedyrektor Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego, animator kultury, bibliofil. Matuszak w 1993 r., czyli na rok przed śmiercią Kuny opublikował o nim książkę *Pytasz, jaki jestem?* Teraz pisze, jak doszło do jej powstania, gdy przyszło mu nagrywać na magnetofon rozmowy z człowiekiem, który z niezwykłą skromnością zarzekał się, że *jest człowiekiem nie wartym uwagi, a rozmawiać należy z ludźmi wybitnymi, którzy mają osiągnięcia.*

Bardzo urodziwy jest inny tekst, poświęcony Michałowi Kunie, a oparty na zapiskach autora ze wspólnej podróży odbytej w gronie przyjacielsko-rodzinnym starą syrenką na Roztocze. Tekst jest błyskotliwą humoreską, co przecież nie przeszkadza wczuć się w aurę głębokiej przyjaźni i szacunku płynących z tej opowieści.

Inny „worek" poświęca Matuszak Leszkowi Rózdze, wybitnemu grafikowi, z którym zaprzyjaźnił się dawno temu, pewnie na drodze wspólnych zainteresowań ekslibrisem i miniaturą graficzną. *Odkryłem poetę* to esej o uznanym i spełnionym artyście plastyku, wkraczającym na zupełnie inny teren sztuki. To szkic o Rózdze – poecie, autorze lapidarnych lirycznych wierszy, które powstawały gdzieś na dalekim marginesie jego zasadniczej plastycznej twórczości. Pewnego dnia Matuszak namówił blisko osiemdziesięcioletniego Rózgę do wydania tych wierszy, znajdując w nich jądro literackiego talentu i autentyczną poetycką refleksję. Dzięki tej namowie ukazały się dwa niebanalne tomiki wierszy, które w innym wypadku pewnie nigdy nie ujrzałyby druku. Ich opublikowanie jest nie tylko dowodem wszechstronnie kumulowanej wrażliwości sędziwego artysty, ale i autentycznego sensu przyjaźni. *Myślę, że żyjemy w czasach pośpiechu* – pisze Matuszak w zakończeniu tego eseju – *ubóstwa we wzajemnym komunikowaniu sobie przez ludzi spraw ważnych, dominacji i chaosu obrazów przekazywanych przez środki masowej komunikacji, a miniatury Leszka Rózgi skłaniają do zatrzymania się, do refleksji nad życiem i sensem istnienia. Cieszę się, że odkryłem mego przyjaciela jako poetę i że przyczyniłem sie do opublikowania jego wierszy.*

Inny esej jest swoistym hołdem złożonym Jadwidze Siniarskiej-Czaplickiej, uznanej specjalistce z zakresu historii papiernictwa, pracownicy naukowej PAN, która dopiero mając 46 lat ukończyła studia, błyskotliwie zrobiła doktorat i obroniła habilitację, ale nie doczekała już tytułu profesorskiego. Matuszak pisze o niej z szacunkiem i podziwem. Ta pochodząca z zamożnej ziemiańskiej rodziny kobieta, która w 1939 r. straciła męża, sama wychowała trójkę dzieci i podejmując tak późno pracę naukową, osiągnęła w niej liczne sukcesy. *W 1986 r. w imieniu łódzkich bibliofilów pożegnałem na łódzkim cmentarzu Jadwigę Siniarską-Czaplicką* – pisze Matuszak. – *Mówiłem wtedy, że pani docent pozostaje w pamięci bliskich i w swych dziełach.* Pewnie nie tylko bliskich, skoro po piętnastu latach postać tej niezwykłej, niewątpliwie, kobiety powróciła na kartach tej książki.

Powróciła na nich także postać zaprzysięgłego łódzkiego patrioty Zdzisława Konickiego. Był pracownikiem Archiwum Państwowego, niestrudzonym szperaczem, ślącym do znajomych zabawne listy, okraszone wycinankami i dowcipnymi inskrypcjami. Uważał się za wybornego znawcę Łodzi, co poniekąd było prawdą, bo czytał dużo i ze swadą znawcy oprowadzał wycieczki jako przewodnik PTTK. T*o Zdzisław Konicki wskazał mi drogę do ŁTPK* – zaświadcza Matuszak w eseju pt. *Zetko Łódzki – organizacji łódzkich bibliofilów, z której prezesem Michałem Kuną zwykł popadać w spory i czasami obaj panowie dość uszczypliwie się przemawiali. Był pocho-*

dzącym z nizin społecznych dyletantem samoukiem, pewnym siebie i swej dość chaotycznej wiedzy, więc chętnie wdawał się w rozmaite kontrowersje. Można powiedzieć, że był na tyle ciekawą postacią, że gdyby go nie było, to należałoby taką postać wymyślić.

Duża część *Kota w worku* poświęcona jest znakom graficznym, ekslibrisom, a głównie artystom, z którymi Grzegorz Matuszak zetknął się na drodze swoich bibliofilskich peregrynacji. Ofiarowuje więc czytelnikowi małą opowieść o Wojciechu Jakubowskim, wytrawnym artyście grafiku, którego twórczość mieści się w klasycznych kanonach dobrego ekslibrisu, ale którego zasługi dla popularyzacji małych form graficznych są ogromne. To Jakubowski był pomysłodawcą i wytrwałym organizatorem Międzynarodowego Biennale Exlibrisu Współczesnego w Malborku. Potem, kiedy władze tamtego miasta straciły zainteresowanie dla tej kulturalnej imprezy, Matuszak wraz z grupą ludzi dobrej woli pomógł Jakubowskiemu uratować Biennale, przenosząc je do Łodzi już pod nową nazwą jako Małe Formy Grafiki, które są dziś jednym z markowych międzynarodowych festiwali sztuki w Łodzi.

Pojawia się też na kartach *Kota w worku* Litwin Stasys Eidrigevičius, dzisiaj już bardzo znany twórca, który zamieszkał w Polsce, znajdując tu lepszy klimat do uprawiania sztuki niż w swojej ojczyźnie. Matuszak przypomina, że sekundował temu artyście, gdy jeszcze był studentem Instytutu Sztuk Pięknych w Wilnie w 1971 r. Pisze o spotkaniach z nim w mieście nad Wilią, a potem w Warszawie, pisze o kolekcji jego prac w swoich zbiorach i o trwającej 40 lat przyjaźni.

Spotkania z artystami były pochodną bibliofilskich zainteresowań Matuszaka. W eseju *Okres włodzimierzowski* pisze o malarzu, grafiku, ale przede wszystkim bibliofilu Włodzimierzu Rudnickim. Dla osób, które nie są związane ze środowiskiem bibliofilskim nie jest to może twórca szczególnie znany. Ale dla Matuszaka – ten artysta to gwarancja profesjonalizmu, łączącego się zawsze z książką o najwyższej klasie edytorskiej. *Jeśli w bliższej lub dalszej przyszłości znajdzie się badacz, którego zainteresują polskie publikacje bibliofilskie i zechce zwrócić uwagę na ich estetykę i opracowanie graficzne, to z pewnością zauważy, że wiele z nich w pierwszych dziesięciu latach XXI wieku wyszło spod jednej ręki – Włodzimierza Rudnickiego.*

To zaświadcza na pewno niekwestionowany znawca przedmiotu – bibliofil Grzegorz Matuszak. I niewątpliwie także przyjaciel wielu artystów, czego dowodem są zgrabne konterfekty autora wykonane przez różnych mistrzów piórka, pędzla i rylca, które ozdobiły *Kota w worku.*

Gustaw Romanowski

Grzegorz Matuszak, *Kot w worku, czyli 70 na 70*, Wydawnictwo „Ereni", Błonie 2011 (nakładem własnym autora).

Łodzianin w Maroku

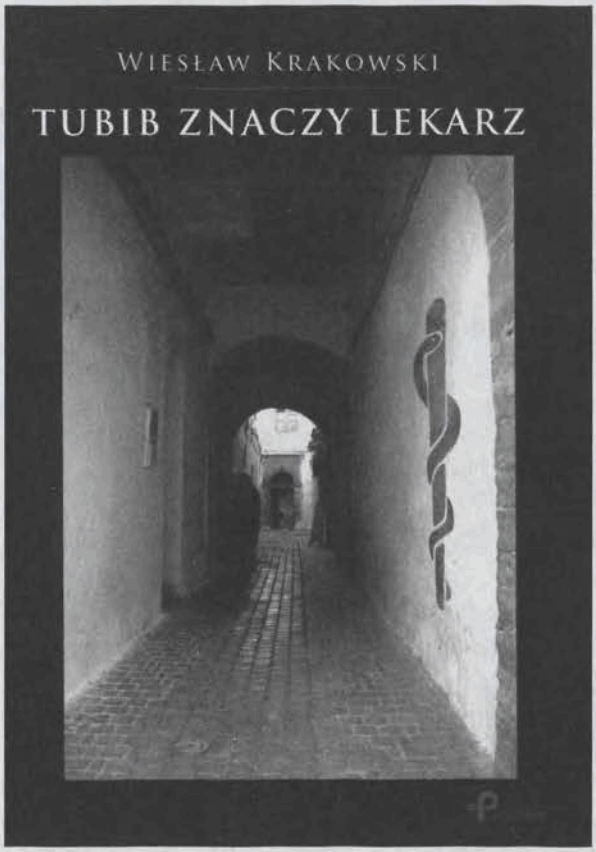
Tubib znaczy lekarz

W czasach PRL-u wyjazd zagraniczny był niezwykłym rarytasem, nawet jeśli była to tylko zagranica najbliższa, czyli strefa przyjacielskich państw tzw. wspólnoty socjalistycznej, które odwiedzało się bez paszportu. Do przekraczania „bratniej" granicy wystarczał dokument zwany wkładką paszportową i ściśle limitowany przydział rubli, wschodnioniemieckiej marki, bułgarskiej lewy, czechosłowackiej korony, itp. Ale wyjazd poza kordon wyznaczony granicami „realnego socjalizmu", poprzedzony wydaniem prawdziwego paszportu, oznaczał już wyjątkową łaskę władzy albo zasłużony, w różny sposób, przywilej nielicznych jej beneficjentów. Obdarzony więc taką łaską paszportową obywatel PRL-u otrzymywał dodatkowo prawo nabycia pięciu dolarów amerykańskich, aby za granicą mógł zrozumieć, jak mizerna i beznadziejna jest jego życiowa kondycja.

Jedynie legalny wyjazd do pracy za granicę stwarzał szansę na pozbycie się tego zawstydzającego kompleksu. Kiedy więc w latach 70. rozwijające się państwa arabskie zaczęły poszukiwać tanich specjalistów – inżynierów, lekarzy, naukowców – którzy mogliby wypełnić cywilizacyjne luki w ich infrastrukturze, zwróciły się o pomoc do, pozostających z nimi w dobrych stosunkach, polskich władz. Tak pojawiła się szansa dla dobrze wykształconych Polaków na przeżycie zagranicznej przygody.

Trafiła się ona także Wiesławowi Krakowskiemu, łódzkiemu lekarzowi, którego marzenie o wyrwaniu się z mizerii kiepsko opłacanego pracownika polskiej służby zdrowia, ziściło się po kilku latach starań i zimą 1981 r. znalazł się w Maroku. Przeżył tam z rodziną dziesięć lat. Przyszło mu wprawdzie pracować w wyjątkowo trudnych warunkach, ale ominęły go stan wojenny i późniejsza postępująca w Polsce, z roku na rok, degradacja społeczna i ekonomiczna lat 80. Był wystawiony na stresy lecząc i operując w sytuacjach ekstremalnych, niespotykanych w kraju, ale w Maroku poczuł się człowiekiem wolnym, mogąc swobodnie podróżować, poznawać ludzi różnych kultur, doświadczać wrażeń związanych z niezwykłymi krajobrazami i egzotyczną architekturą. Kiedy wrócił do Łodzi w l991 r. Polska była już wolnym krajem. Chirurg Krakowski od dwudziestu lat znów operuje w tym samym Szpitalu Wojewódzkim im. Marii Skłodowskiej-Curie w Zgierzu, który opuścił, aby zaznać wolności.

Jednak Maroko, Afryka i tamto poczucie wolności pozostały w pamięci tego lekarza. Pozornie jednego z kilkuset, którzy pojechali pracować za niezbyt wygórowane wynagrodzenie w Algierii, Libii, Iraku czy Kongu. Ale tylko Wiesław Krakowski tę afrykańską przygodę polskiego lekarza, który wyrwał się z PRL-u, opisał.



Wyjątkowo barwnie, w liczącej blisko 300 stron książce *Tubib znaczy lekarz*, przedstawił świat marokańskiej prowincji – miasta położonego u zachodnich kresów Maghrebu. Dokonał też wartko napisanej analizy panujących tam stosunków społecznych i narodowościowych, obyczajów i reliktów. Ale jest w tej książce też nieco pamięci o PRL-owskiej biurokracji, przez której długie korytarze i urzędnicze przeszkody musiał cierpliwie przejść petent, zamierzający wyjechać za granicę do pracy.

Wiesław Krakowski pojechał do Maroka sam zimą 1981 roku. Podróżował Fiatem 125p, kupionym tuż przed wyjazdem, za kredyt, którego gwarancją spłaty była podpisana umowa o pracę za granicą. Jechał w nieznane, nie wiedząc na jak długo. Z nienajlepszą znajomością francuskiego, który miał być językiem jego komunikacji w prowincjonalnym mieście Larache nad Atlantykiem. Ma 40 lat. Zostaje w Larache drugim chirurgiem miejscowego szpitalika. I jedynym dobrze wykwalifikowanym operatorem w mieście liczącym kilkadziesiąt tysięcy mieszkańców.

W szpitalu noszącym dumne imię *La Princesse Lalla Meryem*, na część najstarszej córki rządzącego Marokiem króla Hassana II, zastaje trudne warunki.

Tylko sześćdziesiąt łóżek szpitalnych. Pracuje niewielka grupa wykwalifikowanych pielęgniarek – Marokanki i zakonne siostry z Hiszpanii. Pierwszym pacjentem Krakowskiego jest samobójca, który poderżnął sobie gardło. Marokański personel uznaje jego stan za beznadziejny, ale polski chirurg ratuje życie desperatowi. To budzi zachwyt personelu. Tyle tylko, że ranny nie może być tu dalej leczony, bo wyposażenie szpitala jest arcyskromne. Trzeba więc odtransportować go do większego miasta. Te sytuacje będą powtarzały się wielokrotnie, aż do 1987 r., kiedy prowincjonalny Larache staje się stolicą departamentu i doposażony szpitalik wyrośnie do rangi szpitala.

Ale na początku życie w egzotycznym mieście uderza. *Wilgoć jest tu straszna* – notuje Krakowski w swoim dzienniku. *Nie zdawałem sobie sprawy, że to może być aż tak. Już ją czuję w stawach łokciowych. Jak dolegliwości wzrosną, trzeba będzie wiać, ale dopiero po przyjeździe rodziny. Chcę się troszkę ustabilizować. Mam przecież za sobą trzy miesiące nieustannej włóczęgi, tymczasowości i prowizorki.* Krakowski operuje dużo stykając się z nieprawdopodobnymi zaniedbaniami chorych ludzi. Jednocześnie doskonali swój francuski i uczy się hiszpańskiego. Praca jest ciężka, wyczerpująca, nieraz po kilka operacji dziennie. I prowadzi dziennik, bo to pozwala mu porządkować myśli po powrocie z wyczerpujących dyżurów. Dom to wynajęte niedrogie mieszkanie. *Kupiłem duży materac... Leży na podłodze* – notuje w dzienniku 14 maja 1981 r. *Stelaż zrobię później. Do tej pory spałem na materacu dmuchanym. Nie było to zbyt wygodne. Wilgoć zaczyna na mnie działać. Od czasu do czasu dokuczają mięśnie i stawy. Zobaczymy, co dalej. Dużo operuję, ale jest mi trudno* – pisze. *Brak klisz, leków, brak odpowiedniej organizacji, trudności z ewakuacją chorych.*

Kiedy po kilku miesiącach udaje mu się sprowadzić z Polski żonę, lekarza ginekologa oraz kilkunastoletnią córkę, jest już łatwiej. W szpitalu – bo żona nie tylko leczy kobiety, które ginekologa tu nigdy nie widziały, ale także asystuje mu jako anestezjolog. I w domu – bo ma odtąd normalną rodzinę.

Tubib znaczy lekarz jest książką wielowątkową, napisaną przez bystrego obserwatora i inteligentnego, wrażliwego człowieka. Autor oparł ją na swoich, prowadzonych dość systematycznie, dziennikach, ale także na różnojęzycznych lekturach, pomagających lepiej poznać marokańską specyfikę. Są zanotowane rozmowy ze spotykanymi ludźmi, fascynujące opowieści mieszkańców Sahary, opisy podróży i zadzierzgniętych przyjaźni. Przyjaźni z arabskimi mieszkańcami Maroka oraz Berberami, pierwotnymi gospodarzami tej ziemi. Ale także z zasiedziałymi tam od lat Francuzami, Hiszpanami i oczywiście Polakami, którzy znaleźli się w tym kraju dawno albo, tak jak Krakowski, na kilkuletnim kontrakcie. Autor opisuje solidarność i dobrosąsiedzką pomoc rodaków poszukujących ze sobą kontaktów i to bez względu na odległości dzielące miejsca ich pobytu, ale i zawstydzające przykłady braku etyki i bezczelnej pazerności. Wspomina polską lekarkę ginekologa, która postanowiła szybko i nielegalnie wzbogacić się, podejmując się pokątnych aborcji. Wybuchł skandal, kiedy jedna z jej pacjentek zmarła z wykrwawienia. Lekarka trafiła do więzienia, a w Maroku wybuchł medialny

skandal. Wtedy dyrektor szpitala w Larache powiedział *z nieukrywaną satysfakcją* – jak wspomina autor: *To wasza rodaczka. Była to ujma dla wszystkich Polaków* – notuje Krakowski.

Niezwykłym walorem tej książki, napisanej przez lekarza, posługującego się na co dzień konkretnym językiem medycyny, są opisy przyrody. Lapidarnie oddające bogatą atmosferę odwiedzanych miejsc. Np. wyprawę na Saharę, kiedy Krakowski jest w Maroku jeszcze sam: *Osada, którą minąłem zniknęła mi z oczu. Byłem sam... i zacząłem się wczuwać w to, co mnie otaczało. Przede wszystkim w samotność, w ciszę. Potem zaczęło zachodzić słońce. Zniżało się „płonące" do wydm i szybko się za nimi ukryło, pozostawiając jeszcze przez kilkanaście minut poświatę. A potem zapadła noc. Gwiazdy wysypały się nagle na firmament granatowy, nie tak pomalutku, jak w Polsce. Tu pojawiły się wszystkie naraz rozjarzone, rozbłyskujące, migoczące.* Albo w innym miejscu, kiedy podróżuje już z rodziną: *Dzień następny – kierunek Marrakesz, ale najpierw chcemy zobaczyć Taroudant. Za 1,5 godziny zbliżamy się do jego murów obronnych w kolorze ochry, a kiedy je przekraczamy, jestem olśniony. Jakaż egzotyka. Jakież kolory. Domy czerwone, obrośnięte bugenwillami we wszystkich kolorach. Hibiskusy. Oleandry, palmy. A w tej feerii kwiatowej i ludzie, jak kwiaty.*

Dzisiaj, kiedy dla tysięcy urlopowiczów z Polski Maroko przestało być niedostępną turystyczną atrakcją, książka doktora Krakowskiego może stać się pożytecznym uzupełnieniem standardowych przewodników. Jest od nich głębsza, a w wielu przypadkach także dokładniejsza. Nie wspominając już o szczególnej nucie przyjaźni do tego kraju, który pozostawił u łódzkiego lekarza emocje na tyle silne, aby po wielu latach poczuć potrzebę przelania ich na papier.

Przez dziesięć lat pracy chirurg Wiesław Krakowski wykonał w Maroku ponad 5 tysięcy operacji. Niektóre udokumentowane zamieszczonymi w książce zdjęciami, ilustrują nieprawdopodobne przypadki, także dla historii medycyny. Jak operowanie człowieka przebitego na wylot dzidą czy innego, któremu trzeba było usunąć z głowy ostrze topora. Drugie tyle chorych przeszło tam przez ręce jego żony Barbary. Spełnili misję ratując życie i zdrowie ludzi, z którymi, pozostając w Polsce, nigdy by się nie zetknęli. *Wyjeżdżaliśmy z bardzo mieszanymi uczuciami* – pisze na zakończenie swojej opowieści o Maroku łódzki lekarz. *Satysfakcja z naszych dokonań mieszała się z żalem, że opuszczamy ten piękny kraj, z jego ciepłym zapachem, z jego cudownymi zachodami słońca, ze lśniącą srebrno-złotą taflą niezmierzonego Atlantyku i tymi ludźmi, którzy byli nam tak bliscy.*

Warto, żeby turyści odwiedzający Maroko czytali też takie książki.

Gustaw Romanowski

Wiesław Krakowski, *Tubib znaczy lekarz*, Wydawnictwo Poligraf 2010.

osiedla, domy, ulice

Arteria dawnych Chojen

Rzgowska

Jeszcze w drugiej połowie XIX wieku Rzgowska praktycznie kończyła się tuż za placem Leonhardta – obecnie Plac Niepodległości – gdyż dalej zaczynały się gęsto zalesione tereny majątku Chojny. W końcu XVIII wieku właścicielem Chojen był Benedykt Górski. W miejscu obecnej ulicy Dąbrowskiego wykarczował on las i założył osadę Dąbrowa, którą zasiedlili koloniści niemieccy. Później spadkobiercy Górskiego kontynuowali podział i sprzedaż poszczególnych części majątku. W miarę powstawania nowych fabryk dobra chojeńskie ulegały dalszemu rozdrobnieniu, a na powstałych, z kolejnych parcelacji, niewielkich działkach osiedlali się rzemieślnicy oraz robotnicy, głównie zakładów Geyera czy powstałych przy Rzgowskiej fabryk Leonhardta i Stolarowa. W ten sposób na osi ulicy Rzgowskiej powstało przedmieście, które później w ramach urzędowych inkorporacji z 1906 i 1915 roku, zostało przez Łódź wchłonięte.

Rzgowska swój początek bierze przy Placu Reymonta. To tu zbiegały się drogi z Zarzewa, Chojen, Rudy i Rokicia. Oprócz tego Rzgowska była fragmentem ważnego traktu biegnącego z Piotrkowa przez Rzgów, Łódź i dalej do Zgierza oraz Łęczycy. Plac Reymonta wyznaczony został jeszcze w 1830 roku i wtedy został nazwany Górnym Rynkiem. Ponieważ sąsiadował z zakładami Ludwika Geyera, powszechnie był nazywany „rynkiem Geyera". Obecną nazwę otrzymał w roku 1925. W tym roku autor Ziemi Obiecanej zmarł. Pomnik polskiego noblisty dłuta rzeźbiarza Wacława Wołosewicza stanął w tym miejscu w październiku 1978 roku. Pomysłodawcą postawienia prawie czterometrowego, odlanego z brązu posągu pisarza był łódzki poeta Marian Piechal.

Na samym początku ulicy, pod numerem drugim, w 1909 roku Aleksander Stefański uruchomił kino „Kometa". Gdy w 1912 roku wybuchł pożar, kino co prawda przestało działać, lecz w krótkim czasie zostało odbudowane, a nawet powiększone. Widownia liczyła wówczas 250 miejsc, a seanse odbywały się 3-4 razy w tygodniu. W 1917 roku, gdy jednym ze współwłaścicieli kina został Bronisław Zygadlewicz, zmieniono jego nazwę na „Record". Zygadlewicz był również współwłaścicielem nieruchomości, w której mieściło się kino i miał w niej 73 proc. udziałów. W kinie wybudowano również scenę, co umożliwiało organizowanie występów kabaretowych. Jeszcze przed wybuchem II Wojny Światowej widownię kina powiększono najpierw do 360, a następnie do 450 miejsc, a seanse odbywały się codziennie – siedem razy w tygodniu.

Nieco dalej, po przeciwnej stronie ulicy, znajdują się tereny nazywane kiedyś placem Leonhardta. Nic dziwnego, gdyż to właśnie ten fabrykant był właścicielem większości znajdujących się w tym miejscu parceli. Teraz znajduje się tu kościół poświęcony w 2001 roku, a na przylegającym skwerze stoi pomnik błogosławionej Faustyny, patronki kościoła.

Obok mamy Plac Niepodległości. W czasie okupacji w 1943 roku Niemcy wybudowali w tym miejscu krańcówkę tramwajową. Natomiast tramwaje na ulicy Rzgowskiej pojawiły się wcześniej, w 1924 roku, była to „4" i „11". Początkowo jeździły po jednym torze, a te od 1927 roku już po dwóch. Frontem do Placu stoi pierwszy, duży łódzki dom towarowy – Uniwersal. Jego niewątpliwą atrakcją, oprócz mnogości towarów, były ruchome schody, niestety dosyć często nieczynne z powodu awarii. W budynku obok, przez długi czas, funkcjonował bar samoobsługowy – Rarytas.

Ta część miasta, wraz z fragmentem ulicy Rzgowskiej i Placem Niepodległości, łączy się z nazwiskiem wspomnianego przemysłowca Ernsta Leonhardta, włókiennika z Saksonii, który przybył do Łodzi w 1877 roku. Zakupił on szereg działek w południowej części miasta oraz w przylegającej do granic Łodzi wsi Dąbrowa. Wspólnie z Girbardtem i swoim szwagrem, Woelkerem, w 1878 r., uruchomił fabrykę produkującą wyroby wełniane. Wcześniej Woelker i Girbardt prowadzili dom

handlowy w Lipsku. Uzyskane z tego tytułu środki postanowili wspólnie z Leonhardtem zainwestować w Łodzi. Na początku fabryka zatrudniała 300 robotników. Po przekształceniu jej w 1897 roku w spółkę aukcyjną, zatrudnienie wzrosło do 1200 osób. Już w 1893 roku Leonhardt znalazł się w gronie największych łódzkich fabrykantów. Brał udział w wielu akcjach filantropijnych i charytatywnych: zasiadał w zarządach szpitala św. Anny oraz Ligi Przeciwgruźliczej, współuczestniczył w tworzeniu domu dla sierot parafii ewangelickiej Świętej Trójcy. Przy swoim zakładzie powołał do życia szkołę rzemiosł i bibliotekę, wybudował również skromne domy dla robotników. Kiedy w 1904 roku z inicjatywy lekarzy łódzkich powstała organizacja „Kropla Mleka", która zajmowała się krzewieniem higieny wieku niemowlęcego i dziecięcego, inicjatywę tę wsparły miedzy innymi zakłady Scheiblera, Allarta z ulicy Kątnej – obecnie Wróblewskiego – a także zakłady Leonhardta.

W czasie II Wojny Światowej Niemcy urządzili w fabryce warsztaty lotnicze. Po wojnie zakłady upaństwowiono, a w 1970 roku przyjęły one nazwę – Przędzalnia Czesankowa „Arelan". W tamtym okresie zatrudnionych tu było około 2800 osób. Do tej pory przedsiębiorstwo wytwarza przędzę i włóczkę z włókien wełnianych i wełnopodobnych. Część terenów zajmowanych przez „Arelan" przejęła Wyższa Szkoła Informatyki, urządzając sale wykładowe, pracownie komputerowe, jest również dom studenta. Obok powstał Ośrodek Sportu i Rekreacji „Angelika" z krytym basenem, siłownią i salą do gier zespołowych.

Po przeciwnej stronie ulicy, na skrzyżowaniu Rzgowskiej i Dąbrowskiego, znajdowała się fabryka bawełniana braci Stolarow. Bracia Włodzimierz, Jerzy i Maksymilian przejęli fabrykę od zadłużonego u nich fabrykanta Ludwika Huffera. Włodzimierz, najbardziej zaangażowany w rodzinną inwestycję, zakład tak rozbudował, aby jedna fabryka realizowała wszystkie etapy produkcji. Obok stanął też dom dla pracowników wyższego szczebla, szkoła oraz ambulatorium. Inny z braci – Maksymilian zasłynął natomiast z zupełnie innego powodu. W 1913 roku powstał „Łódzki Lawn – Tennis Club", którego głównymi założycielami byli Bruno Biedermann i Karol Scheibler jr. Był to elitarny klub, w którym członków obowiązywały wysokie składki. Na kortach wielkim kunsztem popisywali się między innymi: Wiera Richterówna, Karol Steinert i właśnie Maksymilian Stolarow, który był tak dobrym tenisistą, że dwukrotnie, w 1927 i w 1928 roku, zdobywał mistrzostwo Polski. Po wojnie, w 1947 roku, fabryka braci Stolarow została znacjonalizowana. Jej obecny właściciel budynek całkowicie zmodernizował i oczywiście zmienił przeznaczenie. Szkło i aluminium, umiejętnie wplecione w stare fabryczne mury, ożywiły całość obiektu, nie pozbawiając go jednak dawnego, fabrycznego klimatu.

W ramach dbania o higienę mieszkańców Łodzi w okresie międzywojennym wybudowano kilka publicznych zakładów kąpielowych, usytuowanych w różnych punktach miasta. Jedna z takich łaźni znajdowała się w budynku przy Rzgow-

skiej 34. Wstęp do łaźni był płatny, lecz w wielu zakładach rozdawano robotnikom talony na bezpłatne kąpiele. Obecnie łaźni już nie ma. W budynku swoją siedzibę ma bank.

Nieco dalej, po lewej stronie, znajduje się krótka uliczka Łukasińskiego; do niedawna znajdowała się tu stara fabryczka wybudowana jeszcze w 1912 przez Aleksandra Schichta. Wytwarzano w niej wyroby trykotowe: bieliznę damską, męską i dziecięcą. Po wojnie budynek przejął Centralny Zarząd Przemysłu Dziewiarskiego, w budynku mieściła się dziewiarnia. Obecnie po budynku nie ma już śladu. Nie dość, że był w fatalnym stanie technicznym – nawet konserwator zabytków uznał, że nie ma już czego ratować – to na dodatek wybuchł w nim pożar. Za to teren świetnie nadawał się pod budownictwo mieszkaniowe, toteż jego obecny właściciel realizuje budowę miniosiedla na kilkaset mieszkań.

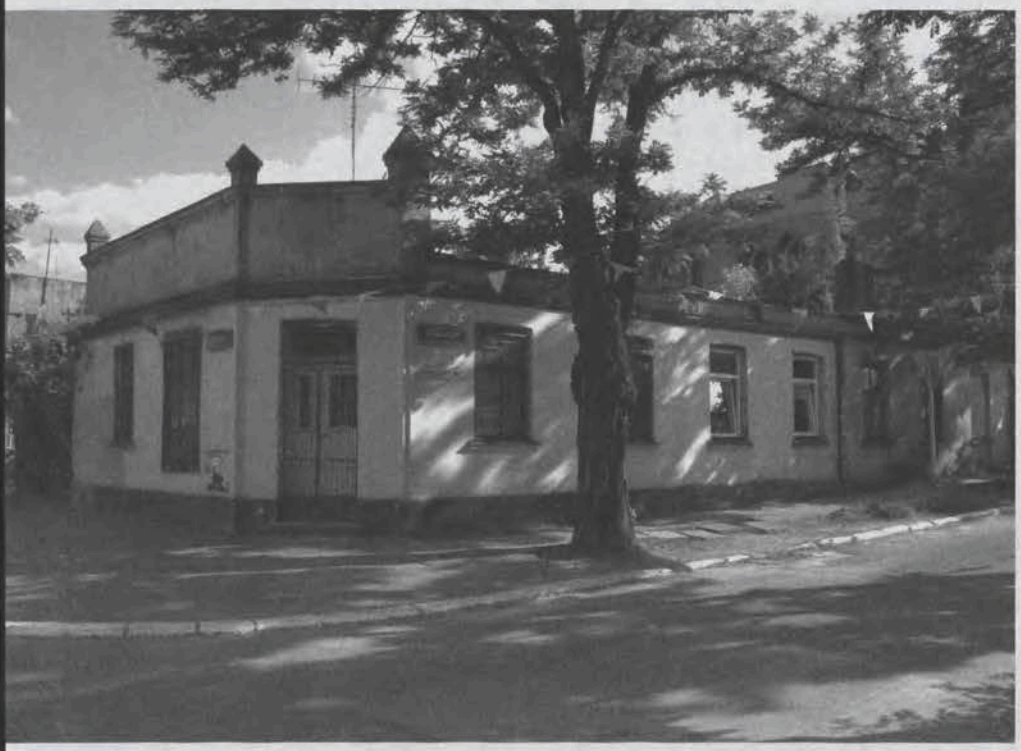
Idąc dalej możemy skręcić w kolejną małą uliczkę, Leczniczą. Tu na powierzchni dwóch hektarów znajduje się park zaprojektowany w 1947 roku przez inżyniera K. Marcinkowskiego. To pierwszy park, który powstał w naszym mieście po wojnie. Jego centralną częścią jest duża półokrągła pergola obsadzona winobluszczem pachnącym. Od pergoli biegnie szeroka aleja aż do ulicy Podmiejskiej, gdzie usytuowane jest właściwe wejście do parku. W bezpośrednim sąsiedztwie parku, przy ulicy Leczniczej, znajduje się zabytkowy gmach Przychodni Miejskiej. Budynek z przeznaczeniem na przychodnię ubezpieczalni społecznej powstał

w 1930 roku. Został zaprojektowany na planie litery A. Długość ramion wynosi 65 m, a rozpiętość 70 m. Znajdują się tu dwa dziedzińce, zewnętrzny i wewnętrzny. Powierzchnia użytkowa tego trzykondygnacyjnego obiektu wynosi ponad 7 tysięcy metrów kwadratowych. W podziemiach znajduje się nawet basen, lecz nie jest on obecnie używany. W latach 2001-2003 w budynku przeprowadzono prace remontowo-konserwatorskie.

Pod numerem 41a znajduje się świątynia należąca do o.o. Franciszkanów. Jest to budynek nowy, który powstał w 2009 roku. Wcześniej, znajdował się tu skromny kościół wybudowany jeszcze w 1908 roku przez Wspólnotę Baptystów. Budynek był obliczony na 500 miejsc z przeznaczeniem dla usamodzielniającego się właśnie II Zboru wiernych tego kościoła na Chojnach, liczącego w owym czasie 200 członków. W 1945 roku na podstawie aktu przekazania, wydanego przez Główny Urząd Tymczasowego Zarządu Państwowego w Łodzi, nowymi właścicielami budynków należących do Baptystów stali się Franciszkanie, lecz formalnie, tytuł własności otrzymali dopiero w 1967 roku, kiedy to sąd uznał nabycie tegoż prawa przez zasiedzenie. Klasztor znajdował się obok, w starym, drewnianym budynku pochodzącym jeszcze z 1900 roku. W 1996 roku budynek został rozebrany, natomiast na przydzielonej im działce, przy ul. Krasickiego 2, już w 1997 roku zakończono budowę i poświęcono nowy klasztor i Ośrodek Duszpastersko-Charytatywny. Budynek kościelny niestety został również

rozebrany i to w 100. rocznicę wzniesienia go przez Wspólnotę Baptystów. Budynek nie był wpisany do rejestru zabytków, zdania co do jego stanu technicznego były podzielone. Ostatecznie Franciszkanie zdecydowali, aby go zburzyć i postawić nową świątynię. W ten sposób zniknął oryginalny kościół w naszym mieście.

Handlowym centrum Chojen był Czerwony Rynek. To tu przyjeżdżali chłopi ze Rzgowa, Tuszyna, Łasku, Zduńskiej Woli, aby sprzedawać swoje produkty. Było to również miejsce rozrywki, kiedy to swój namiot rozbijali artyści cyrkowi albo huśtawki i karuzele rozstawiały wędrowne wesołe miasteczka. Było to również miejsce załatwiania porachunków, dochodziło wtedy do starć nożowników z pobliskich ulic, a stawką były wpływy z Rynku – drobne haracze od handlujących, w zamian za spokój i „opiekę". Skąd Czerwony Rynek wziął swoją nazwę? Niewykluczone, że od sporej ilości krwi, która tutaj się polała w 1905 roku, kiedy kozacy i żandarmi szarżowali na tłum strajkujących robotników. Po wojnie Rynek jeszcze długie lata służył handlującym, a ponieważ nie był w całości utwardzony w czasie deszczu tworzyło się błoto, co utrudniało życie sprzedającym i kupującym. W każdą sobotę odbywał się „perski jarmark", handlowano wtedy dosłownie wszystkim, można tu było kupić lub wymienić: odznaki, monety, książki, płyty, chomiki, gołębie, części rowerowe i wiele innych rzeczy. Tak było do 1970 roku, kiedy to podjęto decyzję o rozbudowie Chojen. Wkrótce rozpoczęły się wyburzenia i zaczęto stawiać nowe bloki.



Na Rzgowskiej 74 funkcjonowało kino „Colosseum". Od 1924 roku kino prowadził współwłaściciel kina „Record" przy Rzgowskiej 2 – Bronisław Zygadlewicz. Kino liczyło 300 miejsc. Zarówno „Record", jak i „Colosseum" były kinami drugorzędowymi, w których repertuar stanowiły filmy skierowane głównie do publiczności robotniczej, a poza tym już wcześniej wyświetlane w bardziej ekskluzywnych kinach zlokalizowanych w centrum Łodzi. W tym samym miejscu działała III Miejska Czytelnia Pism i Wypożyczalnia Książek dla Dorosłych. W pewnym momencie Zygadlewicz wystąpił do magistratu z propozycją utworzenia w miejscu, gdzie znajdowało się kino, placówki o charakterze oświatowym, miałby z niej korzyści w postaci niższych podatków, a także finansowe wsparcie ze strony miasta. Jednak magistrat z braku funduszy propozycję Zygadlewicza odrzucił.

Z kolei przy Rzgowskiej 84, w 1937 roku, powstało kino, które pierwotnie nazywało się „Nasze". Widownia liczyła 450 miejsc, a seanse odbywały się 7 razy w tygodniu. Kino prowadzone było przez J. Modrzejewskiego, a właścicielem obiektu była pobliska Parafia Przemienienia Pańskiego. Przed wojną w kinie tym swoją siedzibę miał Związek Kinooperatorów. Związek ten miał wyraźnie faszyzujący charakter, w czasie wojny część jego członków podpisała volkslistę, a niektórzy wstąpili do żandarmerii. Po wojnie, przez wiele lat, kino funkcjonowało pod nazwą „Roma".

Po drugiej stronie ulicy Paderewskiego, przy Rzgowskiej 92, było jeszcze jedno kino. To powstałe w 1929 roku kino „Mewa", którym kierował Teofil Janiszewski. Widownia liczyła 450 miejsc, seanse odbywały się 5 dni w tygodniu, a kino obsługiwało mieszkańców dalekich peryferii dzielnicy Górnej. Obecnie „Mewa", podobnie jak wszystkie pozostałe kina na Rzgowskiej, jest od dawna nieczynne, a budynki zmieniły swoje przeznaczenie.

Na samym skrzyżowaniu rzuca się w oczy biała bryła kościoła. To kościół Przemienienia Pańskiego. Pierwotnie, w tym miejscu, w 1905 roku, wzniesiono niewielką kaplicę jako filię parafii Świętego Wojciecha na Chojnach. W 1915 roku biskup Stanisław Zdzitowiecki, ordynariusz włocławski, erygował parafię – padła również propozycja rozbudowy świątyni. Prace rozpoczęto jeszcze przed wojną, po jej zakończeniu, obiekt ukończono. Powstała świątynia bezstylowa, z trzema nawami i kaplicą Matki Boskiej Berdyczowskiej. Kościół został poświęcony jeszcze w 1925 roku przez biskupa Wincentego Tymienieckiego.

Skrzyżowanie Rzgowskiej i Paderewskiego jest jednym z najruchliwszych w naszym mieście. Na przykładzie tego skrzyżowania widać, jak ogromnym zaniedbaniem było niedopilnowanie przez kolejne władze dokończenia budowy urwanej autostrady z Katowic. Gdyby została ona przedłużona, od lat mogłaby pełnić rolę obwodnicy i odciążyć miasto od potoku tirów, które nie mając innego wyjścia, wylewają się nieprzerwanym strumieniem ulicą Rzgowską i sieją ciężkie spaliny i hałas na kolejnych łódzkich ulicach.

Idziemy dalej, mijamy wiadukt, a z prawej strony oczom naszym ukazuje się charakterystyczna wieża ciśnień zakładów „Fakora", a właściwie odlewni żelaza Johna, która powstała w drugiej połowie XIX wieku. W 1903 roku w zakładach wyprodukowano pierwszy kocioł grzewczy. W 1929 roku odlewnia została wyróżniona złotym medalem za żeliwny kocioł grzewczy opalany węglem. Po wojnie produkcję kotłów kontynuowano w utworzonej tu, w 1953 roku, Fabryce Kotłów i Radiatorów

„Fakora". W 2009 roku fabryka została sprzedana inwestorowi, który zamierza wybudować w tym miejscu centrum handlowo-rozrywkowe.

Tuż za ulicą Kosynierów Gdyńskich skręcamy w małą uliczkę, w prawo, i po kilkudziesięciu metrach znajdujemy się przed dworkiem Benedykta Górskiego, właściciela majątku Chojny. Dworek, który stał tu pierwotnie, spalił się w 1864 roku. Pożar strawił nie tylko dwór, ale również zabudowania gospodarcze oraz cegielnię. W 1866 roku dwór odbudowała Marianna Rudzka, późniejsza właścicielka chojeńskiego folwarku. Wykorzystała do tego celu środki z funduszu ubezpieczeniowego. Obecnie właścicielem budynku jest Miejski Ośrodek Sportu i Rekreacji. Przez wiele lat budynek popadał w ruinę, w najgorszym stanie był stylowy dach – tzw. łamany polski. W 2009 roku udało się przeprowadzić gruntowny remont, a dach pokryć wspaniałym gontem. Zabytek znów cieszy oczy, obecnie w wyremontowanym obiekcie mieści się restauracja „Dworek".

Dworek sąsiaduje z terenami rekreacyjnymi, popularnie nazywanymi Stawami Jana – prawdopodobnie od imienia Jana Mulinowicza – o nim za chwilę. Kiedyś były to dwa stawy, dziś jest jeden, o powierzchni ok. 4 hektarów. Po drugim zbiorniku pozostało tylko zagłębienie. Miejsce to dawało odpoczynek robotnikom, a karuzele i huśtawki zapewniały dodatkową rozrywkę. Rosnące tu lipy mają prawie 200 lat. W latach 30. ubiegłego wieku, gdy przyszła wielka susza, w krajobrazie Łodzi pojawiły się wieże wiertnicze, bo miasto na gwałt potrzebowało wody i tu, w tym miejscu,

postanowiono ją wydobywać. Ale myliłby się ten, kto sądziłby, że chodziło o zaopatrzenie ludzi w wodę. Głównie chodziło o zasilenie fabryk, bo ich apretury i bielniki nie mogły sobie bez wody poradzić.

Rzgowska 242 to kościół p.w. św. Wojciecha. Początkowo była to drewniana świątynia, z początku XVIII wieku, będąca filią parafii w Mileszkach. Jako samodzielna parafia została erygowana w 1892 roku przez arcybiskupa Wincentego Chościak-Popiela, metropolitę warszawskiego. Budowę nowego kościoła rozpoczęto w 1902 roku według projektu architekta Józefa Dziekońskiego. Nowy kościół to trzynawowa budowla wzniesiona w stylu nawiązującym do gotyckiego. Prace przy budowie trwały do 1924 roku. Natomiast wieże – wzorowane na Kościele Mariackim w Krakowie – ukończono w 1938 roku. Kościół został poświęcony przez bpa Wincentego Tymienieckiego w 1939 roku. Wewnątrz świątyni znajduje się neogotycki ołtarz główny z obrazem Matki Boskiej Pocieszenia, zwanej również Matką Boską Chojeńską. Do zabytków sztuki sakralnej znajdujących się w kościele należą: barokowy krzyż z XVIII wieku, renesansowa monstrancja oraz wczesnobarokowy kielich z połowy XVII wieku. Na bramie umieszczona jest kula. To pozostałość po drewnianym kościele, pierwotnie kula była umieszczona na jego wieży. Na kuli jest data 1643 oraz napis „CCIM", co można odczytać jako „CIVIS CRACOVIENSIS IOANNES MVLINOWIC", czyli „mieszczanin krakowski Jan Mulinowic".

Na skrzyżowaniu ulicy Rzgowskiej i Kolumny, w miejscu, gdzie obecnie stoi figura Jezusa, przed wojną stał pomnik. Składał się on z wysokiego 2-metrowego piedestału, wykonanego z czarnego marmuru oraz smukłej kolumny z szarego marmuru, ze złotym krzyżem na samym szczycie. Całość miała łącznie 11 metrów wysokości. Obecnie w miejscu kolumny stoi kapliczka z wizerunkiem Jezusa – w podzięce za opiekę w latach wojny 1939-1945. W 1917 roku mieszkańcy Chojen umieścili u podnóża pomnika głaz upamiętniający Tadeusza Kościuszkę i Bartosza Głowackiego. Ten fakt oraz patriotyczny napis stały się prawdopodobną przyczyną zniszczenia pomnika przez hitlerowców. Skąd wziął się pomnik w tym miejscu? Odpowiedź znajdziemy u Oskara Flatta, w jego „Opisie miasta Łodzi", który cofa nas do XVII wieku. Wtedy to bowiem, w tym miejscu, podróżujący bogaty krakowski kupiec, Mulinowicz, natknął się na zapłakanego Janka, pastuszka sierotę, którego nowy gospodarz wyrzucił z domu jego zmarłych rodziców. Pan Mulinowicz postanowił zabrać ze sobą chłopca, a ponieważ swoich dzieci nie miał usynowił go. Chłopiec odebrał staranne wykształcenie, a po śmierci swojego opiekuna odziedziczył ogromny majątek. Po latach wrócił w rodzinne strony i w dowód wdzięczności za to, co go spotkało, w miejscu, gdzie spotkał swojego opiekuna, wystawił pamiątkowy 11-metrowy obelisk z wyrytą na nim datą 1634, zwany od tej pory – Kolumną Mulinowicza. Był to jednocześnie najstarszy w Polsce pomnik świecki, wzniesiony na 10 lat przed powstaniem słynnej Kolumny Zygmunta.

Niemal na końcu ulicy znajduje się jeden z najbardziej rozpoznawalnych łódzkich obiektów, to szpital – pomnik Centrum Zdrowia Matki Polki. Idea budowy szpitala sięga swymi początkami stanu wojennego. Zrodziła się podczas spotkania organizacji kobiecych z gen. Wojciechem Jaruzelskim w 1982 roku. W marcu następnego roku wmurowano akt erekcyjny, a w 1988 roku oddano do zagospodarowania pierwszy pawilon. Jak na tamte warunki i permanentne braki w dostępie do materiałów budowlanych tempo budowy było niezłe, ale była to budowa priorytetowa, której patronował premier, generał, I sekretarz partii. Obok szpitala znajduje się hotel „Eskulap" oraz lądowisko dla helikopterów. Przed szpitalem, od strony Rzgowskiej, znajduje się charakterystyczna rzeźba wykonana przez trzech warszawskich artystów – Andrzeja Karwowskiego, Tadeusza Markiewicza i Stanisława Romańczuka, zatytułowana – „Macierzyństwo".

Dariusz Kędzierski
– filmowiec, publicysta

Bibliografia:

1. Baranowski B. i Fijałek J. red., *Łódź, dzieje miasta T-1*, PWN 1980.
2. Bąbol Feliks, *Łódź która odeszła...*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973.
3. Budziarek M., *Świątynie Łodzi*, Wydawnictwo Piątek Trzynastego, Łódź 2005.
4. Kowalski W., *Leksykon łódzkich fabryk*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 1999.
5. Krajewska H., *Życie filmowe Łodzi w latach 1896-1939*, PWN, Warszawa-Łódź, 1992.
6. Pawlak W., *Patrząc na starą fotografię*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981.
7. Pawlak W., *W cieniu Ratuszowej wieży*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973.
8. Skrzydło L, *Rody fabrykanckie. Cz.2*, Oficyna Bibliofilów, Łódź 2000.
9. Skrzydło L., *Rody i rodziny. Nie tylko fabrykanckie*, Oficyna Bibliofilów, Łódź 2007.

Fot. Marek Strąkowski

Arteria dawnych Chojen

Plac Reymonta

Plac Reymonta 3/4

ul. Rzgowska 33

ul. Rzgowska 51

ul. Rzgowska 37

Plac Niepodległości.
Pomnik św. Faustyny Kowalskiej

ul. Rzgowska 156/158.
Cmentarz rzymsko-katolicki św. Franciszka

Skrzyżowanie ulic Rzgowskiej i Kolumny

ul. Rzgowska 281/289.
Pomnik Matki Polki przed
Instytutem Centrum Zdrowia Matki Polki

Skrzyżowanie ulic Rzgowskiej i Piasecznej

ul. Lecznicza 6

ul. Rzgowska 17a

ul. Rzgowska 9a

ul. Rzgowska 35

ul. Rzgowska 72

ul. Rzgowska 52

ul. Rzgowska 26/28

ul. Rzgowska 32

ul. Rzgowska 5

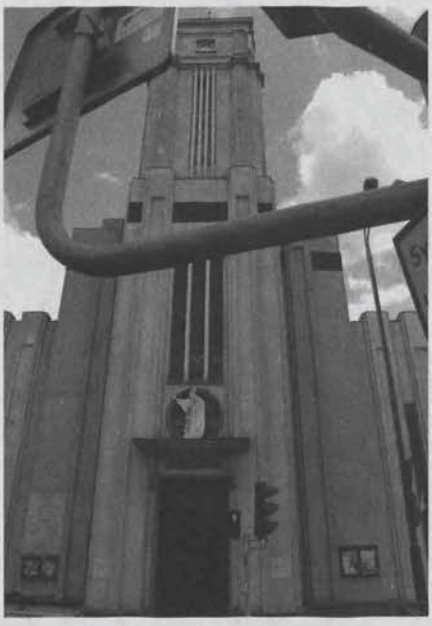
Skrzyżowanie ulic Rzgowskiej i Zarzewskiej

Skrzyżowanie ulic Rzgowskiej i Zarzewskiej

Plac Niepodległości.
kościół pw. św. Faustyny Kowalskiej

ul. Rzgowska 41a.
kościół pw. Matki Bożej Anielskiej

ul. Rzgowska 242.
Sanktuarium Matki Bożej Pocieszenia



ul. Rzgowska 88.
kościół pw. Przemienienia Pańskiego

Teren dawnej fabryki Stolarowów, ul. Rzgowska 26/28 Fot. Marek Strąkowski

wspomnienia

Dziennikarz uczciwej drogi

Marian Krygier (1952-2011)

Urodził się w Łodzi, tu skończył średnią szkołę muzyczną, a w 1976 roku historię na Uniwersytecie Łódzkim. Jeszcze na studiach, w 1974 roku, rozpoczął współpracę z Łódzkim Ośrodkiem Telewizyjnym – najpierw jako reporter sportowy, a następnie dziennikarz specjalizujący się w tematyce ekonomicznej.

Wszyscy w jego otoczeniu wiedzieli, że jest człowiekiem z głębokimi zasadami, twardym kręgosłupem, głęboko wierzącym katolikiem, co w środowisku dziennikarskim nie było częste.

Gdy nadszedł czas pierwszej „Solidarności", bez chwili zastanowienia, wstąpił do Związku i znalazł się w Komisji Zakładowej TVP Łódź. Wydarzenia Sierpnia 1980 roku, a później wprowadzenie stanu wojennego miało ogromne znaczenie dla jego przyszłości – zaważyło na drodze zawodowej i sytuacji rodzinnej, zdrowiu.

Jak wspominał – chociaż rzadko powoływał się na „Solidarnościowy styropian" – wezwany w stanie wojennym do Telewizji odebrał wymówienie z pracy i pod eskortą uzbrojonego żołnierza opuścił budynek przy ulicy Narutowicza 13. Pozwolono mu wyjść z dużym papierowym workiem, do którego wrzucono osobiste rzeczy wygarnięte z biurka.

W dokumencie partyjno-wojskowo-SB-eckiej komisji weryfikującej dziennikarzy w stanie wojennym przy jego nazwisku postawiono werdykt – *nie zatrudniać w prasie, radio i telewizji*. Oznaczało to zawodowy bezterminowy „wilczy bilet". Został bez pracy z dwójką małych dzieci na utrzymaniu. Dopiero po kilku miesiącach przymusowego bezrobocia udało mu się zatrudnić w małej piekarni rzemieślniczej, później w kolejnych – okazało się, że w nowym zawodzie piekarza sprawdzał się jako pracownik, później szef produkcji, by wreszcie kierować dużymi przemysłowymi piekarniami.

W 1989 roku, po Okrągłym Stole wrócił do Telewizji, by wraz z grupą dziennikarzy, podobnie jak on potraktowanych w stanie wojennym (Elżbietą Więcławską, Jerzym Binderem, Jerzym Walczyńskim), społecznie współtworzyć Studio „Solidarność". Został w telewizji – jako publicysta, a później komentator – powrócił do tematyki gospodarczej, na której się znał, lubił ją i starał się w niezwykle trudnych i skomplikowanych czasach transformacji ustrojowej przekazywać ekonomiczne ABC w sposób atrakcyjny i komunikatywny.

W latach 1992-1996 szefował Redakcji Informacji i Publicystyki, a następnie samym publicystom. Utrata tej kierowniczej posady w TVP była również efektem jego swoistej niezłomności, zasad i moralnego barometru, którym się kierował. Nie zgodził się wykonać polecenia dyrekcji Ośrodka, by z półgodzinnej relacji o pobycie prezydenta-elekta Aleksandra Kwaśniewskiego w Łodzi, pt. *Wizyta* wyciąć 17-sekundowy fragment pokazujący pikietę przeciwników politycznych prezydenta. Uważał, że dziennikarz musi uczciwie relacjonować wydarzenia polityczne. Stał się wtedy bohaterem reportażu realizowanego przez dziennikarzy BBC – o wątpliwej wolności słowa w polskich mediach publicznych.

Po sądowych przepychankach, do których został zmuszony, powrócił do publicystyki ekonomicznej. Kolejne tytuły realizowanych przez Mariana cykli to m.in. *Transformacje, Meandry Prywatyzacji, Przewodnik Bankowy, Miedzą do Europy, Budżet Domowy*. Doceniano go poza Telewizją – za popularyzację problematyki konsumeckiej otrzymał Nagrodę Prezydenta Miasta Łodzi i trzykrotnie nagrodę „Ostre Pióro" BCC. Ostatnio redagował program *Biznes po Łódzku* – w końcówce już jako współpracownik pozbawiony wcześniej etatu. Tuż po tym, jak na uroczystościach Jubileuszu 50-lecia Łódzkiego Ośrodka Telewizyjnego uhonorowany został, nadanym przez Prezydenta RP, Złotym Krzyżem Zasługi.

Mizeria finansowa Łódzkiego Ośrodka Telewizyjnego, konieczność pozyskiwania sponsorów, brak elementarnej życzliwości kolejnych dyrekcji sprawiły, że Marian kilka lat przed emeryturą, z dużymi kłopotami zdrowotnymi pozostał ponownie bez pracy. Mimo to miał potrzebę pomocy dzieciom głuchoniemym i ociemniałym, wspierając latami fundację opiekującą się niepełnosprawnymi.

Jak gorzko stwierdziła po jego śmierci jedna z naszych telewizyjnych koleżanek – jakiż to smutny i mało budujący przykład dla naszych następców, młodszych dziennikarzy w kontekście złotej myśli, którą Marian, cytując Władysława Bartoszewskiego, przypominał w momentach różnych rozterek – *jeżeli nie wiesz, jak się zachować to zachowaj się przyzwoicie.*

Był zawsze wolnym człowiekiem, lubił ludzi, jazz, dobre piwo i nie chodził w życiu na skróty. Był moim kolegą.

Waldemar Wiśniewski
– dziennikarz

Fot. archiwum autora

Nagrody Miasta Łodzi i odznaki „Za zasługi dla miasta Łodzi"

Inaugurując obchody Święta Miasta, przypadające 15 maja, tradycyjnie już Rada Miejska przyznała Nagrody Miasta Łodzi. Jej laureatami – zgodnie z regulaminem – są osoby które w ciągu ubiegłych pięciu lat zapisały się wybitnymi osiągnięciami w działalności społecznej lub zawodowej. Szczególnie predestynowana w honorowaniu jest: twórczość naukowa, artystyczna oraz działalność gospodarcza. Nagody Miasta Łodzi to nie tylko prestiż – każdy z laureatów otrzymał także gratyfikację w wysokości 25 tys. zł. Do długiej listy laureatów w 2011 r. dołączyli:

Marian Glinkowski – twórca, organizator i animator łódzkiego życia kulturalnego, a szczególnie teatralnego. Współtworzył m.in. Łódzkie Spotkania Teatralne, Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich ŁÓPTA oraz Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Ziemia Obiecana". Współtwórca i wieloletni juror festiwalu dziecięcego DZIATWA. Prowadził wiele międzynarodowych projektów i warsztatów teatralnych. Reżyserował w Teatrze Polskim w Wilnie. Jest publicystą i wykładowcą w zakresie sztuki teatralnej. Wyreżyserował ponad sto przedstawień teatralnych, koncertów, zdarzeń plenerowych. Członek Rady programowej społecznego ruchu teatralnego „Dotknij teatru". Pełni funkcję wiceprezesa Zarządu Głównego i Prezesa Okręgu w Łodzi Towarzystwa Kultury Teatralnej. Ceniony za kompetencje pedagogiczne.

Marek Janiak – architekt, profesor Politechniki Łódzkiej, współzałożyciel i prezes zarządu Fundacji Ulicy Piotrkowskiej. Członek Stowarzyszenia Architektów Polskich, Związku Polskich Artystów Fotografików, Łódzkiej Okręgowej Izby Architektów RP i Związku Polskich Artystów Plastyków – „Polska Sztuka Użytkowa". Od 1979 roku lider Grupy „Łódź Kaliska". Indywidualnie oraz wspólnie z Grupą „Łódź Kaliska" wziął udział w około czterystu wystawach w Polsce i za granicą. Poprzez Fundację Ulicy Piotrkowskiej działa na rzecz edukacji miejskiej i promocji Łodzi, oraz na rzecz nowoczesnego rozwoju centrum Łodzi przy zachowaniu dziedzictwa historycznego. Współautor idei konkursu „Potęga Łodzi – Power of Łódź". Brał udział w pracach nad Strategią Rozwoju Ulicy Piotrkowskiej. Autor projektów wnętrz licznych łódzkich restauracji i pubów.

Sława Lisiecka – tłumaczka literatury niemieckojęzycznej. Była związana z opozycją demokratyczną. Uczestniczyła w wydarzeniach marcowych w 1968 roku, a następnie, razem z mężem Zdzisławem Jaskułą, współpracowała z Komitetem Obrony Robotników. Od początku lat 70-tych ich mieszkanie stało się znanym w Polsce miejscem spotkań opozycji. Od 1976 roku publikowała w prasie niezależnej pod pseudonimem Mirosław Fuchs. Wielokrotnie karana przez kolegia orzekające, śledzona i nękana przez SB. Pracę zawodową rozpoczęła na macierzystej uczelni – Uniwersytecie Łódzkim – jako wykładowca języka niemieckiego. W 1976 r. została usunięta z pracy na uczelni. Od 1978 r. tłumaczy literaturę niemieckojęzyczną. W tajniki sztuki przekładowej wprowadzali ją Sławomir Błaut i Karl Dedecius. W swoim dorobku ma tłumaczenia ponad 80 pozycji książkowych z zakresu literatury pięknej, popularnonaukowej i filozoficznej oraz poezji. W 2007 roku odznaczona przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski za znaczące zasługi dla niepodległości Polski, za działalność kulturalną i opozycyjną na rzecz przemian demokratycznych oraz za obecną działalność zawodową. W ubiegłym roku obchodziła jubileusz 35-lecia pracy twórczej.

prof. dr hab. Michał Seweryński – profesor prawa i wykładowca akademicki na Uniwersytecie Łódzkim. Dwukrotnie pełnił funkcję rektora Uniwersytetu, był także prorektorem oraz prodziekanem i dziekanem Wydziału Prawa i Administracji. Działalność dydaktyczna i naukowa profesora Seweryńskiego koncentruje się wokół polskiego, europejskiego i porównawczego prawa pracy. Na jego dorobek naukowy składa się blisko 160 publikacji. Członek krajowych i zagranicznych towarzystw naukowych. W 2008 roku wybrany na współprzewodniczącego Rady Naukowej Société Historique et Littéraire Polonaise w Paryżu. Pełnił liczne funkcje publiczne i społeczne – m.in. ministra nauki i szkolnictwa wyższego, przewodniczącego rządowej Komisji Kodyfikacyjnej Prawa Pracy, przewodniczącego Konferencji Rektorów Uniwersytetów Polskich. Jako rektor Uniwersytetu Łódzkiego przyczynił się do podniesienia pozycji tej uczelni, a jako minister – do rozwoju Łodzi Akademickiej. Jako Konsul Honorowy Francji przyczyniał się do promocji Łodzi w kraju i zagranicą.

prof. dr hab. Wielisława Kazimiera Warzywoda-Kruszyńska – socjolog i dyrektor Instytutu Socjologii oraz kierownik Katedry Socjologii Stosowanej i Pracy Socjalnej na Uniwersytecie Łódzkim. Badacz problemów społecznych Łodzi. W oparciu o nie ujawniła i zanalizowała istnienie na terenie miasta siedemnastu tzw. enklaw biedy. Udokumentowanie istnienia biedy wśród dzieci stanowi, według jej opinii, najważniejszy rezultat prowadzonych przez nią kompleksowych badań. Wraz z zespołem opracowała projekt lokalnej strategii przeciwdziałania biedzie, który stanowił integralną część „Studium uwarunkowań rozwoju Łodzi" przyjętego w 2004 r. Doradca, współorganizator, wykładowca w organizacjach pozarządowych, w tym w Centrum Rozwoju Gospodarki i Przedsiębiorczości. Aktywnie działa na rzecz integracji organizacji pozarządowych z Uniwersytetem Łódzkim w zakresie ograniczania ubóstwa i bezrobocia w Łodzi i regionie łódzkim.

Święto Łodzi było także okazją do uhonorowania kolejnych ośmiu osób i dwóch organizacji pozarządowych odznaką „Za Zasługi dla Miasta Łodzi". Jest ona przyznawana przez Radę Miejską *za godną szczególnego uznania działalność na rzecz miasta*. W tym roku wśród odznaczonych znaleźli się:

Elżbieta Róża Jankowska – posłanka na Sejm IV i V kadencji, radna Rady Miejskiej III kadencji

Małgorzata Sabina Staciwa – pedagog, działaczka na rzecz niepełnosprawnych dzieci

Elżbieta Paulina Wojsa – muzykolog, działaczka Towarzystwa Przyjaciół Łodzi

Andrzej Chętko – nauczyciel akademicki Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, działacz kultury, autor szaty graficznej „Kroniki miasta Łodzi"

Andrzej Danowski – krajoznawca, fotograf, dyrektor Centrum Fotografii Krajoznawczej PTTK w Łodzi

Wiesław Franciszek Fisiak – działacz ochotniczego pożarnictwa

Tomasz Krzysztof Komorowski – fotograf, pracownik Muzeum Kinematografii

Krzysztof Jan Musiał – kolekcjoner sztuki, darczyńca na rzecz Muzeum Miasta Łodzi

Fundacja dla Dzieci z Chorobami Nowotworowymi „Krwinka"
oraz **Fundacja Ulicy Piotrkowskiej**

Łódź jest miastem o oryginalnej historii i wielu szczególnych walorach, o których istnieniu dowiadujemy się niekiedy przypadkiem. Czasem uświadamiają to nam – mieszkańcom obcokrajowcy odwiedzający Łódź turystycznie bądź w interesach, czasem dawni łodzianie rozsiani po świecie, gdy kontaktują się po latach z miastem swojej młodzieńczej pamięci. Tym szczególnym walorom łódzkiej współczesności oraz nieodkrytym wciąż do końca kartom historii redakcja „Kroniki Miasta Łodzi" stara się – w ramach swoich możliwości – poświęcać pełniejsze monograficzne numery naszego ukazującego się już 20 rok samorządowego kwartalnika. Cieszymy się kiedy dzięki temu w jakimś stopniu udaje nam się dotrzeć do Czytelnika i poszerzyć wspólnie wiedzę o mieście i pokoleniach jego twórców.

Dotychczasowe monograficzne numery „Kroniki Miasta Łodzi" poświęcone były m.in. następującym tematom:

- Pamięć o społeczności łódzkich Żydów (nr 2/2004)
- Niemcy łódzcy (nr 3/2005
- 25 lat „Solidarności" (nr 4/2005)
- Tożsamość miasta 9 nr 1/2006)
- Rosyjska diaspora w Łodzi (nr 2/2006)
- Łódź teatralna (nr 1/2007)
- Łódź konsularna (nr 2/2007)
- Łódzki teatr offowy (nr 4/2007)
- Łódzkie stowarzyszenia (nr 1/2008)
- Łódzkie festiwale (nr 2/2008)
- Łódź ekologiczna (nr 3/2008)
- Instytucje wspólnot chrześcijańskich (4/2008)
- 20 lat wolnej Łodzi (nr 1/2009)
- Bezpowrotna Łódź – 65 rocznica likwidacji Litzmannstadt Ghetto (nr 2/2009)
- 70 rocznica wybuchu wojny (nr 3/2009)
- Pejzaże Łodzi (nr 4/2009)
- Łódź przemysłowa (nr 1/2010)
- Łódź samorządowa (nr 2/2010)
- Solidarność łódzka (nr 3/2010)
- Łódź gwiaździsta (filmowa) (nr 4/2010)
- Łódź wystawiennicza (nr 1/2011)

Z łódzkiego raptularza

KWIECIEŃ 2011

1 kwietnia

→ Uroczysta gala w kinie w Silver Screen z udziałem Claudii Cardinale otworzyła Festiwal Filmowy Philips Cinema Mundi im. Zygmunta Kałużyńskiego. W ciągu trzech dni łódzkie kina wyświetliły 20 filmów nominowanych do Oskara i nakręconych przez światowej sławy reżyserów. Nagrodę dla najwybitniejszego krytyka filmowego „Brzytwę Kałużyńskiego" odebrał Amerykanin Roger Eber.

6 kwietnia

→ Kilkadziesiąt pisanek namalowanych przez znanych artystów, m.in. Andrzeja Mleczko, Edwarda Lutczyna i Danutę Muszyńską wystawiło na wystawie w Manufakturze Katolickie Stowarzyszenie Niepełnosprawnych. Pisanki wystawiono na aukcji, a za uzyskane fundusze z licytacji podopieczni Stowarzyszenia pojadą na wakacje.

7 kwietnia

→ Janusz Morgenstern odsłonił swoją gwiazdę w Alei Gwiazd przy ulicy Piotrkowskiej. Laudację wygłosił Konstanty Lewkowicz – legendarny kierownik produkcji. Artystom towarzyszyło liczne grono wiernych widzów.

8 kwietnia

→ W Muzeum Sztuki przy ul. Więckowskiego w ramach Festiwalu „Sztuka i dokumentacja" otwarto wystawę ilustrującą powstanie i działalność undergroundowej galerii „Czyszczenie dywanów", założonej w 1983 r. przez Adama Paczkowskiego i Radosława Sowiaka.

9 kwietnia

→ W Teatrze Nowym odbyła się premiera sztuki „Kto nie ma, nie płaci" włoskiego dramatopisarza, laureata literackiej Nagrody Nobla w 1997 r., Daria Fo. Spektakl reżyserował Piotr Bikont. Premierę poprzedziło spotkanie w „Małej Literackiej", poświęcone autorowi z udziałem Paola Ciccolella – dyrektora Instytutu Kultury Włoskiej w Warszawie oraz Ewy Bal i Jakuba Porcari.

→ W Łodzi rozpoczął się VII Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy. Ta inicjatywa łódzkiego „Arlekina" jest jedyną tego typu imprezą na świecie. Pomysłodawcą i dyrektorem festiwalu jest Waldemar Wolański. Ideą imprezy jest prezentacja ostatnich światowych osiągnięć artystów związanych z lalkarstwem. Są to przedstawienia zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych. Festiwal rozpoczęła parada maszkaronów po ulicy Piotrkowskiej. Maszkarony wykonali uczestnicy konkursu ogłoszonego przez „Arlekin". Za najpiękniejszego został uznany Zezol, zgłoszony przez Monar z Ozorkowa.

10 kwietnia

→ W Sali Lustrzanej Muzeum Miasta Łodzi wystąpił Andrzej Seweryn w monodramie „Wokół Szekspira". Wybitny aktor wygłosił najpiękniejsze monologi ze sztuk Szekspira.

→ I rocznicę katastrofy smoleńskiej uczczono w Łodzi nabożeństwami w intencji tragicznie zmarłych: adw. Joanny Agackiej-Indeckiej i Andrzeja Przewoźnika (Kościół p/w Matki Boskiej Zwycięskiej przy ul. Łąkowej) oraz wszystkich ofiar katastrofy (Kościół p/w św. Ducha na Placu Wolności). W południe na grobie mec. Agackiej delegacje władz miasta i województwa oraz adwokatury złożyły kwiaty i zapaliły znicze. Znicze i kwiaty złożono także pod pomnikiem Ofiar Katynia. Z tej okazji odbył się też marsz z transparentami zwolenników „Gazety Polskiej" oraz Prawa i Sprawiedliwości.

11 kwietnia

→ W klasztorze ojców dominikanów w ramach cyklu „Poezja w kamienicy" wystąpiła Stanisława Celińska. Aktorka recytowała wiersze Anny Kamieńskiej, na skrzypcach grała Katarzyna Korzycka.

→ W Urzędzie Miasta Łodzi zainaugurowano XI Festiwal Nauki, Techniki i Sztuki. Spotkanie prowadził prof. Antoni Różalski. Wręczono statuetki *Łódzkie Eureka*, przyznawane przez Radę ds. Szkolnictwa Wyższego i Nauki przy Prezydencie Miasta Łodzi za osiągnięcia naukowe, artystyczne i techniczne, które docenione zostały zarówno w kraju, jak i zagranicą. Z tej okazji wyróżnienia otrzymali: **prof. dr hab. Kazimierz Kopias, prof. dr hab. Krzysztof Kowalski, dr hab. inż. Zbigniew Mikołajczyk, prof. dr hab. Bogdan G. Wendler, dr inż. Adam Rylski, dr inż. Wojciech Pawlak, mgr inż. Ivan Progalskiy, mgr inż. Katarzyna Włodarczyk, mgr inż. Marcin Makówka, mgr inż. Piotr Nolbrzak (Politechnika Łódzka), mgr Krzysztof Urbaniak (Akademia Muzyczna), prof. Włodzimierz Cygan, dr Magdalena Soboń (Akademia Sztuk Pięknych), prof. dr hab. Małgorzata Pyziak-Szafnicka, prof. dr hab. Stefan Krajewski (Uniwersytet Łódzki), prof.**

dr hab. Andrzej Gałęski (Centrum Badań Molekularnych i Makromolekularnych Polskiej Akademii Nauk, Oddział w Łodzi).

Wieczorem w Filharmonii Łódzkiej wystąpiły m.in. chóry akademickie: Wyższej Szkoły Przedsiębiorczości i Zarządzania pod dyrekcją Renaty Banackiej, Politechniki Łódzkiej pod dyrekcją Jerzego Rachubińskiego, Uniwersytetu Łódzkiego pod dyrekcją Andrzeja Ryłki, Uniwersytetu Medycznego i Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów pod dyrekcją Anny Domańskiej. Na tegoroczny Festiwal złożyło się 370 imprez zaprojektowanych przez akademicką społeczność miasta.

→ Annę Polony i Jerzego Trelę publiczność uznała za Najlepszych Aktorów Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych. Obydwoje występowali w sztuce „Król umiera, czyli ceremonie" w reżyserii Piotra Cieplaka (Narodowy Teatr Stary w Krakowie). Za Najlepszy spektakl publiczność uznała ex aequo „Utwór o matce i ojczyźnie" w reż. Jana Klaty (Teatr Polski we Wrocławiu) i „Naszą klasę" w reżyserii Ondreja Spišáka (Teatr na Woli w Warszawie).

13 kwietnia

→ W Łodzi oddano hołd Polakom zamordowanym w Katyniu, Charkowie, Twerze i w innych miejscach na Wschodzie. W kościele Matki Boskiej Zwycięskiej mszę św. celebrował ks. arcybiskup Władysław Ziółek. Po mszy św. pod pomnikiem Ofiar Zbrodni Katyńskiej wartę honorową zaciągnęli żołnierze z I Batalionu Kawalerii Powietrznej z Leżnicy Wielkiej. Duchowni czterech wyznań odmówili modlitwę ekumeniczną, a kwiaty pod pomnikiem złożyli przedstawiciele władz miejskich i wojewódzkich z prezydent Łodzi Hanną Zdanowską i wojewodą Jolantą Chełmińską na czele. W pasażu Schillera otwarto wystawę plenerową pt. „Zbrodnia Katyńska" przygotowaną przez Radę Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa.

→ W Poleskim Ośrodku Sztuki spotkała się z Czytelnikami Ewa Kuryluk. Pisarka, malarka, historyk sztuki opowiadała o swoich książkach „Goldi" i „Frascati". Pierwsza z nich ma formę rozmowy z ojcem, druga z matką.

14 kwietnia

→ W galerii Nowa Przestrzeń w Patio Centrum Sztuki otwarto III Festiwal Sztuki i Dokumentacji. Na festiwal nadesłano 40 projektów, z których wybrano 30. Głównym wydarzeniem festiwalu był wernisaż wystawy „Sztuka – Obiekt – Zapis". W Festiwalu wzięło udział wiele instytucji artystycznych, w tym Muzeum Sztuki, Muzeum Kinematografii, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych oraz Poleski Ośrodek Sztuki.

→ Akademia Muzyczna zorganizowała koncert charytatywny „Pomoc dla Japonii" połączony ze zbiórką funduszy na rzecz ofiar trzęsienia ziemi. Występowali pedagodzy i studenci uczelni. Po koncercie zorganizowano aukcję prac młodych artystów plastyków.

→ Yael Rasooly z Izraela otrzymała Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Solistów Lalkarzy za spektakl „Wycinanka", a I nagrodę zdobyła Milena Milanowa z Bułgarii za spektakl „O zgubnym wpływie palenia tytoniu".

16 kwietnia

→ Na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych UŁ rozpoczęto rekrutację na studia podyplomowe tzw. gender studies. Program rocznych studiów obejmie problematykę wykluczenia społecznego ze względu na płeć, rasę, wiek i wyznanie.

18 kwietnia

→ Centrum Dialogu im. Marka Edelmana zorganizowało w Parku Ocalałych przy ul. Wojska Polskiego uroczystości upamiętniające 68. rocznicę wybuchu powstania w getcie warszawskim. W uroczystościach wziął udział syn Marka Edelmana – Aleksander. W Parku odsłonięto pamiątkową tablicę. W godzinach południowych w Muzeum Miasta Łodzi odbyło się okolicznościowe spotkanie poświęcone historii bohaterskiego czynu polskich Żydów.

→ W Muzeum Sztuki ms^2 z inicjatywy Marcina Polaka odbyła się dyskusja nad kondycją artystów i przyczynami ich wyjazdu z Łodzi. W dyskusji padały pytania: czy artysta to nadal wolny zawód, czy instytucje sprzyjają artystom, jak łączyć twórcze pasje i konieczność wykonywania pracy zarobkowej?

→ W Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi otwarto wystawę „Katyń, Zbrodnia. Polityka. Moralność". Głównym autorem scenariusza był Andrzej Przewoźnik, historyk, sekretarz generalny Rady Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, który zginął w katastrofie smoleńskiej. Ekspozycja została złożona z pamiątkowych zdjęć: świadectw szkolnych, odznaczeń wojskowych i pocztówek wysyłanych z obozu w Starobielsku.

→ Stowarzyszenie – Instytut Historyczny NN im. A. Ostoji-Owsianego zorganizował sesję poświęconą pamięci patrona, zmarłego trzy lata temu posła, senatora, działacza KPN. Promowano książkę Łukasza Perzyny „Jak z pierwszej brygady. Opowieść o Andrzeju Ostoja-Owsianym".

→ W Muzeum Miasta Łodzi pokazano wystawę fotografii Sławomira Grzanka, prezesa Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego. Wystawa zatytułowana „W poszukiwaniu utraconego czasu" pokazuje 22 czarno-białe zdjęcia łodzian na tle miasta.

→ W Atlas Arenie wystąpił dwukrotnie zespół legendarnego Rogera Watersa, byłego lidera zespołu Pink Floyd. Koncert zatytułowano „The Wall".

22 kwietnia

→ Po raz dwunasty ulice Łodzi przemierzyli wierni w ekumenicznej drodze krzyżowej. Chrześcijanie należący do różnych kościołów wyruszyli tradycyjnie spod kościoła ewangelicko-augsburskiego św. Mateusza i ulicą Piotrkowską przeszli do kościoła o.o. jezuitów przy ul. Sienkiewicza.

23 kwietnia

→ W Światowym Dniu Książki łódzkie księgarnie przygotowały liczne atrakcje i niespodzianki dla czytelników. W księgarni PWN za zakup powyżej 50 złotych klient otrzymywał 25 proc. rabat. W Świecie Książki do każdych dwóch zakupionych książek dodawano za darmo trzecią, w księgarniach Empiku gościli pisarze i reporterzy. Klientów nie brakowało, bo w maju książki stały się droższe o 5% VAT.

26 kwietnia

→ Magdalena Kolczyńska z XXI LO w Łodzi wygrała Ogólnopolską Olimpiadę Artystyczną, a jej koleżanka z klasy Iga Jurkowska zdobyła w konkursie wyróżnienie. Wyróżniono także Martę Matusiak z XXI LO, Krystiana Szymczaka z Liceum Plastycznego oraz Aleksandrę Walasik, Joannę Godziszewską, Bartłomieja Mirowskiego oraz Aleksandrę Ziemiszewską z I LO. Uczestnicy Olimpiady rozwiązywali testy związane ze sztuką i pisali przewodniki po zabytkach.

27 kwietnia

→ Radni łódzcy zadecydowali, aby plac przy Sądzie Okręgowym (od ulicy Narutowicza) nosił imię med. Joanny Agackiej-Indeckiej, łódzkiej adwokatki, prezes Naczelnej Rady Adwokackiej, która zginęła w katastrofie samolotu pod Smoleńskiem w 2010 r.

→ Józef Henryk Wiśniewski – poeta, prozaik, dziennikarz i działacz opozycyjny obchodził jubileusz 80-lecia. Z tej okazji Łódzki Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Łodzi oraz Śródmiejskie Forum Kultury zorganizowały uroczysty wieczór. Przyjaciele i miłośnicy twórczości jubilata obejrzeli filmowy portret J. H. Wiśniewskiego w wykonaniu Piotra Słowikowskiego, wysłuchali wykładu dr Henryka Pustkowskiego i koncertu zespołu Philomelos.

28 kwietnia

→ W Śródmiejskim Forum Kultury zorganizowano projekcję filmów zrealizowanych przez TV Studio Filmów Animowanych w Poznaniu z cyklu „14 bajek z królestwa Lailonii" Leszka Kołakowskiego. Po projekcji widzowie spotkali się z reżyserem Zbigniewem Koteckim.

29 kwietnia

→ Rozpoczęły się XXI Łódzkie Spotkania Baletowe z udziałem zespołów krajowych i zagranicznych. Spotkania zainaugurował spektakl „Spotkania w dwóch niespełnionych aktach sercach" w wykonaniu artystów z Teatru Wielkiego w Łodzi i Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego w reżyserii i choreografii Ewy Wycichowskiej.

PERSONALIA:

1 kwietnia

→ Tomasz Sadzyński, b. komisarz Łodzi, został wybrany na prezesa Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej. Na stanowisko wiceprezesa powołano Marka Pykę.

ODESZLI:

4 kwietnia

→ Bronisław Kazimierz Przybylski – kompozytor, pedagog, organizator sesji Musica Moderna, wieloletni prezes Oddziału Łódzkiego Związku Kompozytorów Polskich, prof. zwyczajny Akademii Muzycznej w Łodzi, b. prorektor tej uczelni. Wybitny kompozytor cieszący się wielkim autorytetem, skromny, wrażliwy artysta i nauczyciel.

30 kwietnia

→ Zygmunt Ciesielski – człowiek teatru, legendarny artysta-rzemieślnik – długoletni kierownik męskiej pracowni krawieckiej w Teatrze im. S. Jaracza. Żył 92 lata.

MAJ 2011

1 maja

→ Uroczystości beatyfikacji Jana Pawła II z Watykanu łodzianie mogli oglądać w archikatedrze i przed świątynią. Wśród zgromadzonych w kościele byli: prezydent miasta Hanna Zdanowska, wiceprezydent Krzysztof Piątkowski i przewod-

niczący Rady Miejskiej Tomasz Kacprzak. W związku z uroczystościami Centrum Dialogu im. Marka Edelmana zaprosiło łodzian na spacer szlakiem papieskim. Podczas „Nocy Błogosławionego" młodzież z ruchu „Światło-Życie" bawiła się na bezalkoholowych zabawach zorganizowanych według pomysłu ks. Marka Misiaka.

→ Mateusz Krauze – absolwent Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Łódzkiego, obecnie student prawa Uniwersytetu w Oksfordzie zdobył tytuł najlepszego mówcy w Międzynarodowym Konkursie Prawa Rzymskiego w Filippi.

2 maja

→ W Dniu Święta Flagi Rzeczypospolitej Polskiej w Łodzi odbyły się festyny, spotkania i konkursy. Chorągiew Łódzka ZHP na Rynku Manufaktury zaprosiła na wspólne śpiewanie piosenek patriotycznych, a na zakończenie festynu harcerze z biało-czerwonymi balonikami ustawili się w konturach granic Polski.

→ W dniu żydowskiego święta Jom HaShoah, upamiętniającego ofiary Holocaustu, z inicjatywy Centrum Dialogu im. Marka Edelmana odbył się Marsz Ocalałych. Krocząc od Parku Ocalałych poprzez Cmentarz Żydowski do stacji Radegest, szli łodzianie i przybyli do Łodzi Żydzi z Izraela. Podczas marszu recytowano wiersze Abrama Koplowicza, Abrama Cytryna i Icchaka Kacenelsona, poetów – ofiar Holocaustu. Na zakończenie uroczystości Symcha Keller – przewodniczący Łódzkiej Gminy Żydowskiej odmówił kadisz – modlitwę za zmarłych.

→ Michael Schumacher – amerykański artysta zajmujący się teatrem ruchu, kierował 5-dniowymi warsztatami dla tancerzy, zorganizowanymi w Starej Szwalni.

3 maja

→ Rocznicę uchwalenia w 1791 r. Konstytucji 3 Maja rozpoczęła tradycyjnie msza św. w bazylice archikatedralnej celebrowana przez ks. kanclerza Andrzeja Dąbrowskiego. Po mszy św. przedstawiciele władz miasta i województwa złożyli kwiaty przed pomnikiem Jana Pawła II. Po defiladzie kompanii honorowej 13 najmłodszych członków Związku Strzeleckiego „Strzelec" przystąpiło do ślubowania.

4 maja

→ W tegorocznym XXIX Festiwalu Szkół Teatralnych do konkursu zgłoszono spektakle czterech szkół aktorskich: Akademii Teatralnej w Warszawie, Państwowych Wyższych Szkół Teatralnych w Krakowie i we Wrocławiu oraz łódzkiej Filmówki. Poza konkursem wystąpili studenci z uczelni w Moskwie, Brnie i Hanowerze. Podczas pokazów warsztatowych pokazano pięć przedstawień przygotowanych

poza szkołą. Po raz pierwszy reżyserzy i dyrektorzy teatrów wzięli udział w sesji „Aktor wobec przemian teatru XXI w.".

→ Rozpoczęły się pierwsze prezentacje Fashion Week Poland. Łodzianin Mateusz Wójcik pokazał kolekcję na zimę 2011/2012 r. Autor zaproponował stonowane warianty: szarości, czernie, błękity z kolorowymi akcentami i powrót do klasyki. Otwarte zostały wystawy projektów oraz rozpoczęto szkolenia „Let Them Know".

6 maja

→ Rozpoczął się X Międzynarodowy Fotofestiwal. W galeriach i klubach zorganizowano wystawy fotograficzne, odbyły się spotkania z twórcami i warsztaty. Festiwal trwał do końca miesiąca.

8 maja

→ Za najlepszego aktora XXIX Festiwalu Szkół Teatralnych jury uznało Mateusza Rusina z Akademii Teatralnej w Warszawie. Za rolę Dymitra w spektaklu „Braci Karamazow" student otrzymał Grand Prix Festiwalu i 15 000 zł. od ministra kultury. Tradycyjną nagrodę festiwalu ustanowioną przez Jana Machulskiego dostał Piotr Szekowski z PWST w Krakowie. Nagrody otrzymało 8 studentów, przyznano także liczne wyróżnienia. Ku rozczarowaniu organizatorów studenci nie wykazywali zainteresowania dyskusją na temat kondycji współczesnego polskiego teatru i kształcenia aktorów.

9 maja

→ W piwnicy jednego z łódzkich bloków funkcjonariusze z centralnego Biura Śledczego znaleźli portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów, namalowany przez Stanisława Ignacego Witkiewicza w 1922 r. Obraz został skradziony 6 lat temu z Muzeum w Stawisku. Właściciel piwnicy był członkiem większej grupy przestępczej.

→ Klub Krytyki Politycznej otworzył łódzką siedzibę przy ulicy Piotrkowskiej 101. Pierwszym zaproszonym gościem, który wygłosił wykład w języku angielskim pt. „Sytuacja jest katastrofalna, ale nie poważna" był filozof Sławoj Żiżek. Lokal KKP mieści się w prywatnej kamienicy, w podwórku działa juz antykwariat „Myszy i Ludzie" oraz bistro „Zaraz wracam". Właścicielom kamienicy (pragną pozostać anonimowi) zależy na ożywieniu podwórka i Piotrkowskiej. Podobne kluby otwarto już w Warszawie, Gdańsku i Cieszynie. Są to miejsca spotkań kulturalnych, dyskusji, wystaw i pokazów filmowych.

→ W konkursach „Strzemiński pro Video" i „Strzemiński pro Txt" ogłoszonym przez Muzeum Sztuki nagrody otrzymały Anna Nawrot (za esej) i Paulina Pankiewicz

(za wideo). Nagrodami są miesięczne staże w muzeum i w firmie Opus Piotra Dzięcioła.

→ W klasztorze ojców dominikanów przy ulicy Zielonej 13 odbyło się pożegnalne 50-te *Spotkanie z Poezją*. Podobnie, jak na inauguracyjnym spotkaniu 6 lat temu „Tryptyk Rzymski" Jana Pawła II czytali Dymitr Hołówko – aktor Teatru Nowego i Włodzimierz Galicki, pomysłodawca cyklu.

10 maja

→ Pierwszy numer „Tygla Kultury" ukazał się 15 lat temu w styczniu. Z okazji XV-lecia kwartalnik przygotował cykl imprez i spotkań z czytelnikami. Zainaugurowała je promocja szóstej łagrowej powieści Jerzego Jochimka *Następna wojna* wydana w Bibliotece „Tygla".

→ Mieczysław Michalski, b. dyrektor Poltexu – został laureatem „Sprężyny", nagrody przyznawanej przez redakcję „Tygla Kultury" za „ożywczy ferment w umysłowym życiu środowiska Łodzi i regionu". Laureat jest pomysłodawcą przekształcenia fabryki Marchlewskiego w Centrum Handlowo-Rozrywkowe Manufaktura. Pomysł uznano początkowo za nierealny, dziś Łódź szczyci się Manufakturą. „Sprężynę" wg pomysłu Zbigniewa Koszałkowskiego redakcja „Tygla" przyznaje od 1999 r. Fundatorem nagrody jest od lat Małgorzata Badowska.

11 maja

→ Z okazji 22. urodzin „Gazety Łódzkiej" na ścianie budynku redakcji przy ulicy Sienkiewicza wyświetlano archiwalne zdjęcia łódzkiego fotografa Wiktora Jekimenki. Szklane negatywy odnalezione przypadkiem ilustrują rozbudowę łódzkiej elektrowni na przełomie lat 20. i 30. XX w. Zdjęcia można obejrzeć także w Muzeum Włókiennictwa na wystawie „Energia czasu. Archiwum Dalkii".

→ W Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece im. J. Piłsudskiego wręczono nagrody za najlepsze publikacje książkowe o tematyce łódzkiej. Złoty Ekslibris w kategorii „Najlepsza książka o Łodzi" zdobyła książka „Łódź 1914. Kronika oblężonego miasta", autor – Krzysztof R. Kowalczyński, wydawca Księży Młyn Dom Wydawniczy – Michał Koliński. W kategorii „Najlepsza książka o ziemi łódzkiej" zwyciężyły „Moje Gorzkowice" – autor Cezary Graczykowski, wydawca Gminna Biblioteka Publiczna w Gorzkowicach. Za najlepsze wydawnictwo albumowe o ziemi łódzkiej uznano „Kościoły Archidiecezji Łódzkiej. Nasze dziedzictwo" – autorka tekstów: Urszula Kurz, fotografie: Wojciech Zdunek. Laury zdobył także album: „Kościoły diecezji Łódzkiej. Nasze dziedzictwo" – autorzy tekstów: Stanisław Poniatowski, Urszula Kurz, Justyna Sikorska, Joanna Ecker-Ciemny, autor fotogra-

fii – Wojciech Zdunek. Obie pozycje wydało Studio Plus Marka Pawłowskiego w Bydgoszczy. Na konkurs napłynęło 169 publikacji wydanych w 2010.

→ Międzynarodowa Fundacja Muzyczna im. Artura Rubinsteina zaprosiła łodzian na koncert do Pałacu Poznańskiego. Utwory F. Liszta, F. Chopina i W. Griega wykonał pianista Michał Drewnowski.

13 maja

→ Uniwersytet Łódzki podpisał umowę z Czerniowieckim Uniwersytetem Narodowym na Ukrainie. Umowa obejmuje współpracę edukacyjną i naukową oraz wymianę młodzieży.

→ Z okazji Święta Łodzi w Dużej Sali Urzędu Miasta wręczono nagrody i odznaczenia. Nagrody Miasta Łodzi otrzymali: Marian Glinkowski – reżyser, zasłużony dla amatorskiego ruchu teatralnego, Marek Janiak – architekt, członek grupy artystycznej Łódź Kaliska, Sława Lisiecka – pisarka, tłumaczka literatury austriackiej, Michał Seweryński, prof. prawa na UŁ, działacz społeczny, Wielisława Warzywoda-Kruszyńska – prof. socjologii UŁ, inicjatorka badań nad siedliskami biedy.

→ Odznaki „Za zasługi dla Miasta Łodzi" otrzymali: Andrzej Chętko, Andrzej Danowski, Wiesław Fisiak, Elżbieta Jankowska, Tomasz Komorowski, Krzysztof Musiał, Małgorzata Staciwa, Elżbieta Wojsa oraz Fundacja dla Dzieci z Chorobami Nowotworowymi „Krwinka" i Fundacja Ulicy Piotrkowskiej.

Dla laureatów śpiewał chór „Kantylena" z Gimnazjum Publicznego nr 34 pod batutą Andrzeja Wierzbowskiego.

→ W stulecie urodzin Zofii Rydet, wybitnej artystki fotografii, w Muzeum Kinematografii otwarto wystawę jej zdjęć pod tytułem „Łuk realizmu. Zofia Rydet 1911-1997".

→ Rozpoczęły się kolejne juwenalia. Tradycyjnie w pochodzie przeszli przedstawiciele uczelni, a przed budynkiem Urzędu Miasta prezydent Hanna Zdanowska przekazała klucze do miasta studentom. W klubach i na osiedlach studenckich odbyły się koncerty i imprezy rozrywkowe.

→ Rozpoczęło się Święto Łodzi, na które w tym roku złożyły się urodziny Manufaktury, Noc Muzeów, Juwenalia oraz Jarmark Wojewódzki. Na głównej estradzie przy Al. Piłsudskiego wystąpiły m.in. zespoły Mezzo, Natalia Kukulska, Kasia Kowalska i T. Love. W Manufakturze wyświetlono film trójwymiarowy o historii

fabryki Poznańskiego. Jarmark na ulicy Piotrkowskiej, „Piknik z Radiem Zet" i pokaz ogni sztucznych zakończyły święto.

→ Uczestnicy pierwszego marszu równości w Łodzi domagali się prawa do związków partnerskich. Pochód wyruszył ze Starego Rynku i szedł w kierunku Placu Wolności. Manifestujących skutecznie ochraniała policja i radiowozy, gdyż naprzeciw nim wyruszył kontrpochód zorganizowany przez ugrupowania prawicowe.

14 maja

→ W dużej Sali Teatru im. S. Jaracza odbyła się premiera spektaklu: „Apokalipsa. Skrócona historia maszerowania". Spektakl łączy teksty przypisywane Janowi Teologowi i polskie realia XXI w. Reżyserowała Agata Duda-Gracz.

→ Podczas Łódzkich Spotkań Baletowych wystąpił legendarny Béjart Ballet Lausanne. Zespół zaprezentował program złożony ze znanych pozycji, jak „Le Chant du Compagnon Errant" i „Dionysos" oraz nowych: Gila Romana „Aria" i Julia Arozareny „Song of Herself".

→ W Poleskim Ośrodku Sztuki rozpoczął się IX Festiwal Literatury. Gośćmi byli pisarze: Jacek Dehnel, Janusz Anderman, Roma Ligocka, Janusz Rudnicki i Henryk Waniek.

16 maja

→ Maja Komorowska gościła w kinie „Polonia" na zajęciach Akademii Polskiego Filmu. W programie znalazły się filmy „Panny z Wilka" i „Ćma" z udziałem aktorki.

→ Naukowcy z Katedry Fizyki Molekularnej Politechniki Łódzkiej planują zbudowanie superkomputera do symulacji chemicznych. Budowa komputera o wys. 7 pięter będzie kosztowała 25 mln złotych, ale pozwoli wydatnie skrócić czas badań.

17 maja

→ Atlas Arena to miejsce występu kolumbijskiej wokalistki, gwiazdy pop – Shakiry. Piosenkarka sprzedała dotychczas 60 milionów płyt, znana jest także z działalności charytatywnej na rzecz dzieci bezdomnych.

→ Kwartalnik „Tygiel Kultury" wygrał konkurs Wydziału Kultury UMŁ na dofinansowanie czasopisma kulturalnego. Kwartalnik nie otrzymał w br. dofinansowania z

Ministerstwa Kultury, co, po 15 latach działalności, groziło upadkiem pisma. Dotacja z Urzędu Miasta pozwoli uratować tytuł. Wydział Kultury przyznał także dotację prywatnemu pismu „Kultura i Biznes" wydawanemu przez Wojciecha Grochowalskiego.

18 maja

→ W świetlicy Krytyki Politycznej gościły: amerykańska historyczka Marci Shore, autorka książki o polskiej inteligencji „Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem" oraz dziennikarka i pisarka Anna Bikont, współautorka książki (z Joanną Szczęsną) „Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu". Spotkanie prowadzili Wiktor Marzec i Michał Sutowski.

→ „Mała Literacka" w Teatrze Nowym zaprosiła na spotkanie z książką egipskiego pisarza Chalida al-Chamisiego „Taxi. Opowieści z kursów po Kairze". Obecni byli tłumacz książki: Marcin Michalski i arabista prof. Marek Dziekan.

19 maja

→ Karl Dedecius – Niemiec urodzony w Łodzi, tłumacz literatury polskiej, popularyzator polskiej kultury, długoletni dyrektor Niemieckiego Instytutu Kultury Polskiej w Darmstadt skończył 90 lat. Urodziny słynnego łodzianina obchodziliśmy bardzo uroczyście. W dniu urodzin w Muzeum Miasta po projekcji filmu o jubilacie otworzono na nowo gabinet Dedeciusa. 20 maja odbył się spacer „Łódzkimi śladami K. Dedeciusa", a Katedra Badań Niemcoznawczych przygotowała warsztaty translatorskie. Na zakończenie imprezy poetka Lucyna Skompska i prof. Krzysztof Kuczyński zaprezentowali IV t. „Rocznika Dedeciusa". Jubilatowi poświęcamy osobny artykuł w Nr 2/54/2011 KMŁ.

→ W Muzeum Kinematografii w 35. rocznicę widowiska „Trzeci Maja" z widzami spotkał się reżyser Grzegorz Królikiewicz. Reżyser opowiadał o spektaklu i konsekwencjach uchwalenia konstytucji.

22 maja

→ W Tumie pod Łęczycą uroczyście świętowano 850-lecie tumskiej kolegiaty. Kolegiata została wybudowana w latach 1141-1161. Jest jednym z najciekawszych zabytków sztuki romańskiej w Europie. W uroczystościach wzięli udział: prezydent RP – Bronisław Komorowski, ks. kardynał Józef Glemp, przewodniczący Konferencji Episkopatu Polski ks. abp. Józef Michalik, nuncjusz apostolski w Polsce – Celestiano Migliore. Po mszy św. i przemówieniach gości, Bronisław Komorowski wraz z dostojnikami kościelnymi odsłonili kamień upamiętniający 850-lecie świątyni. Zebrani wysłuchali koncertu w wykonaniu filharmoników łódz-

kich, którzy przygotowali specjalnie na tę okazję napisany utwór „Locus inaestimabilis" Krzysztofa Grzeszczaka .

→ 500-lecie obchodziła Spała, miejscowość historycznie związana z wypoczynkiem i polowaniami polskich królów, cara, a w II Rzeczpospolitej prezydentów państwa. Dziś miejscowość znana jest z Ośrodka Przygotowań Olimpijskich, w którym sportowcy mają znakomite warunki do treningów, oraz z kultywowanej przez prezydentów II RP tradycji dożynek.

→ W Galerii Willa przy Wólczańskiej 31 otwarto wystawę „Poetyka form" Andrzeja Różyckiego – fotografika, reżysera, pasjonata kultury ludowej i eksperymentów w sztuce.

25 maja

→ Pięciu młodych łódzkich naukowców otrzymało prestiżowe wyróżnienie przyznawane co roku przez specjalną komisję powołaną przez Oddział Łódzki Polskiej Akademii Nauk i Konferencję Rektorów Łódzkich Uczelni Publicznych. Komisja obraduje pod przewodnictwem prof. dr hab. Czesława Cierniewskiego, Prezesa o. Łódzkiego PAN. Wyróżnienia otrzymali: w dziedzinie nauk humanistyczno-społecznych – dr Inga Kuźma z Zakładu Antropologii Kulturowej, Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ, w dziedzinie nauk biologiczno-medycznych – dr n. med. Radosław Bednarek z Katedry i Zakładu Biofizyki Molekularnej i Medycznej Wydziału Nauk o Zdrowiu UM, w dziedzinie nauk ścisłych – dr Krzysztof Andrzejewski z Katedry Fizyki Teoretycznej II Wydziału Fizyki i Informatyki Stosowanej UŁ, w dziedzinie nauk technicznych – dr inż. Marcin Koniorczyk z Katedry Fizyki Budowli i Materiałów Budowlanych Wydziału Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska PŁ oraz w dziedzinie twórczości artystycznej – dr Ludwika Żytkiewicz-Ostrowska z Pracowni Realizacyjno-Doświadczalnej Katedry Druku na Tkaninie Wydziału Tkaniny i Ubioru ASP.

27 maja

→ Krajowe władze Niezależnego Zrzeszenia Studentów Polskich odebrały NZS Regionu Łódzkiego prawo do posługiwania się nazwą i logiem tej organizacji, co oznacza rozwiązanie NZS w Łodzi. Szkoda, gdyby wewnętrzne spory przekreśliły zasługi studentów (słynny łódzki strajk) i ich historyczny wkład w powstanie 30 lat temu niezależnej organizacji studenckiej oraz odzyskanie autonomii uczelni.

→ Muzeum Książki Artystycznej zorganizowało Otwartą Wystawę, na której poka-

zało twórczość ponad stu artystów, w tym obrazy, rzeźby, grafiki, fotografie i filmy. Wystawie towarzyszyły koncerty w wykonaniu zespołów: Mariusza Stopnickiego, Hasarapas, Karbido, Apdertus, Plastic Bag, Free Way.

→ „Historyczna i ponowoczesna tożsamość Słowian" pod takim tytułem Koło Naukowe Studentów Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego zorganizowało ogólnopolską konferencję naukową dla członków studenckich kół naukowych i doktorantów.

→ Delegacja władz Łodzi z prezydent Hanną Zdanowską na czele pojechała do Los Angeles, aby uporządkować sprawy związane z Nowym Centrum Łodzi. Delegaci spotkali się z architektem Frankiem Gehrym, autorem projektu nowego centrum Łodzi i reżyserem Davidem Lynchem, który zamierzał otworzyć swoje studio na terenie EC-1.

→ W Galerii Blok w ASP otwarto wystawę obrazów Lecha Kunki pod tytułem: „Szkice paryskie". Artysta, zmarły w 1978 r. w Łodzi, należał do pierwszych studentów Władysława Strzemińskiego. Był długoletnim pedagogiem w łódzkiej PWSSP, autorem m.in. kurtyny w Teatrze Wielkim i panneau w Bibliotece Uniwersyteckiej oraz scenografii do wielu filmów.

28 maja

→ Piotr Bulak zdobył I nagrodę w konkursie Polskiego Centrum Komedii przy Teatrze Powszechnym za sztukę pt. „Uwolnić karpia", II nagroda przypadła Piotrowi Rowickiemu za „Słonia", a III – Michałowi Molce za „Biało-Czerwonych". Przyznano także 3 wyróżnienia. Nagrodę ufundowaną przez Piotra Dzięcioła otrzymała Karina Kunkiewicz za sztukę „Fashion Victims".

→ Teatr Powszechny wystawił komedię Freda Apke „Letnisko" w reżyserii Bartosza Zaczykiewicza. Scenografia Wojciecha Stefaniaka. Kostiumy Wanda Kowalska. W premierowym spektaklu wystąpili aktorzy : Maria Górecka, Ewa Sonnenberg, Magda Zając, Beata Ziejka, Jakub Firewicz, Piotr Lauks, Artur Majewski, Grzegorz Pawlak, Marek Ślosarski. Sztukę tłumaczyła Marta Klubowicz.

31 maja

→ W Eksperymentarium w Manufakturze otwarto nową wystawę „Świat zmysłów. Poczuj sztukę", skierowaną zarówno do dorosłych, jak i do dzieci, zwłaszcza niedowidzących lub niewidomych. Wystawę zaprojektowali dr Anna Błaszczyk i dr Marcin Byczuk.

PERSONALIA:

1 maja

→ Paweł Paczkowski, wiceprezydent odpowiedzialny za mieszkania komunalne, komunikację, zdrowie oraz drogi podał się do dymisji z powodu złego stanu zdrowia.

12 maja

→ Arkadiusz Banaszek, menedżer z Warszawy został wiceprezydentem Łodzi. Objął stanowisko po Pawle Paczkowskim. A. Banaszek jest absolwentem Politechniki Warszawskiej, pracował w Procter&Gamble oraz stworzył od podstaw firmę Sonoco Paking Poland. W Łodzi będzie odpowiadał za budownictwo i drogi oraz doradzał przy restrukturyzacji Urzędu.

CZERWIEC 2011

1 czerwca

→ W Muzeum Sztuki przy ul. Więckowskiego Józef Robakowski przygotował ekspozycję poświęconą światłu. Temat ten interesuje artystę od lat 60., a na wystawie znalazły się prace z Galerii Wymiany, powstałej dzięki prywatnym kontaktom J. Robakowskiego z artystami m.in. ze Stefanem Themersonem, Paulem Sharitsem i Andrzejem Pawłowskim.

2 czerwca

→ W Konkursie poetyckim „Moje świata widzenie" im. Zbigniewa Dominiaka organizowanym przez Bałucki Ośrodek Kultury „Rondo" jury nie przyznało I i II nagrody. III miejsce ex aequo zajęli: Marcin Chruściel z Łodzi i Karol Graczyk z Torunia. Kilkunastu poetom przyznano wyróżnienia.

→ W wydawnictwie Korporacja Ha!art w Krakowie ukazała się książka Piotra Mareckiego i Piotra Kletowskiego „Wieczne pretensje. Grzegorz Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości". Jest to zapis wielogodzinnych rozmów ze znanym reżyserem filmowym, łodzianinem.

→ Koncertem fortepianowym kanadyjskiego artysty Louisa Lortie zainaugurowano w Pałacu Herbsta festiwal pianistyczny „Piotr Andreszewski zaprasza". 3 czerwca wystąpił Aleksander Madżar z Serbii, a na zakończenie cyklu sam Piotr Andreszewski. Pianista zapowiedział półtoraroczną przerwę w występach. Festiwalowi towarzyszył przegląd filmów producenta Paula Branco.

3 czerwca

→ John Malkovich – amerykański aktor i reżyser przyjechał do Łodzi z dwiema sopranistkami i 35-osobową orkiestrą z Wiednia. Aktor spotkał się z widzami w kinie „Bałtyk", gdzie odebrał nagrodę Złotego Glana przyznawaną przez kino Charlie wybitnym twórcom sztuki filmowej. W sobotę po konferencji prasowej w Teatrze im. S. Jaracza zagrał w sztuce „The Infernal Comedy – Wyznania seryjnego mordercy". Był to jedyny otwarty spektakl w Polsce na trasie światowej zespołu.

→ Biblioteka im. J. Piłsudskiego oraz Stowarzyszenie Grupa Biblioteczna zorganizowały dwudniowe Dni Gutenberga. W programie znalazły się panele dyskusyjne, spotkania z pisarzami, parady czcionek na ulicy Piotrkowskiej, wymiana książek, a wszystko dla popularyzowania literatury i czytania.

5 czerwca

→ Łódzcy recenzenci przyznali doroczne Złote Maski. Złotą Maskę za najlepsze przedstawienie przyznano spektaklowi: „Przed odejściem w stan spoczynku" (Teatr im. S. Jaracza). Złote Maski za reżyserię otrzymał Mariusz Grzegorczyk, za najlepszą rolę męską Andrzej Wichrowski, za najlepszą rolę żeńską – Milena Lisiecka i Matylda Paszczenko. Za najlepszą muzykę – Złotą Maskę otrzymał Jakub Ostaszewski (wszyscy z Teatru im. S. Jaracza).

→ Ponadto Złotą Maskę otrzymał Teatr Studyjny za „Opowieści o zwyczajnym szaleństwie", Wojciech Stefaniak za scenografię do spektaklu „Mord" (Teatr Nowy). Złotą Maskę za reżyserię „Kota w butach" otrzymała Anna Nowicka (Arlekin) i Jerzy Bielunas „Złota różdżka" (Arlekin).

→ Nadzwyczajnymi Złotymi Maskami uhonorowano Annę Woźniak – primadonnę Teatru Muzycznego oraz Wojciecha Nowickiego – dyrektora naczelnego i Waldemara Zawodzińskiego – dyrektora artystycznego Teatru im. S. Jaracza za stworzenie Międzynarodowego Festiwalu Nowa Klasyka Europy.

→ Centrum Dialogu im. Marka Edelmana od 6 do 19 czerwca zorganizowało Dni Kultury Żydowskiej. Bogaty program przewidywał wykłady, spotkania, wycieczki, filmy i koncerty pozwalające lepiej poznać kulturę żydowską.

7 czerwca

→ „Łódzka fabryka marzeń" – książka Michała Matysa o trzech niezwykłych postaciach związanych z fabryką Poznańskiego wzbudziła zainteresowanie i emocje łodzian. Autor opisuje życie Izraela Poznańskiego – twórcy fabryki i wielkiej fortuny, Jerzego Dłużniewskiego – działacza „Solidarności" i Mieczysława Michal-

skiego – ostatniego dyrektora „Poltexu", autora pomysłu zbudowania Manufaktury. Wszyscy wyprzedzali swoją epokę i dokonali „rewolucji". Książka ukazała się w Oficynie Wydawniczej Rytm. Prezentacja odbyła się w Muzeum Miasta Łodzi.

9 czerwca

→ W Miejskiej Galerii Sztuki otwarto 14. Międzynarodowe Triennale Małe Formy Grafiki, Polska – Łódź '11 – najstarszą w Polsce wystawę małych form grafiki. Międzynarodowe jury pod przewodnictwem Dietera Ronte zakwalifikowało na wystawę 817 grafik wykonanych w różnych technikach przez 340 artystów. Do tradycji Triennale należy uhonorowanie najlepszych artystów Medalami Honorowymi. Wystawie towarzyszyła aukcja miniatur graficznych, koncerty i dwie wystawy otwarte w Galerii Bałuckiej i w Ośrodku Propagandy Sztuki.

→ Szewach Weiss, b. przewodniczący Knesetu i ambasador Izraela w Polsce wygłosił na Wydziale Prawa UŁ wykład „Trzecia wojna światowa, czyli wojna z terroryzmem". Gość z Izraela uczestniczył także w spotkaniu w Filharmonii Łódzkiej pod hasłem: „Żydzi polscy. Żydzi z Polski", poświęconym wzajemnych stosunkom kulturowym.

11 czerwca

→ 114 lat temu urodził się w Łodzi Aleksander Tansman, jeden z najwybitniejszych twórców muzyki współczesnej. Zmarły w 1986 r. kompozytor całe dorosłe życie spędził poza Polską. Jego bogaty dorobek obejmuje: muzykę kameralną, dziecięcą, symfoniczną, opery i balety. Tansman jest znany i popularny w świecie, niestety wciąż słabo doceniany w Polsce.

→ 840 tysięcy złotych przeznaczył Urząd Miasta Łodzi na dofinansowanie imprez kulturalnych, które odbędą się w terminie od 1 września do 20 grudnia 2011 r. Do konkursu mogą kandydować imprezy związane z upowszechnieniem kultury, edukacji, podtrzymywania tradycji narodowych i kulturalnych.

→ 14. Festiwal Muzyki Filmowej poświęcono Stanisławowi Radwanowi, kompozytorowi, scenarzyście, reżyserowi od lat związanemu z Teatrem Starym w Krakowie. Muzeum Kinematografii zorganizowało przegląd filmów z muzyką kompozytora, Filharmonia Łódzka – koncert symfoniczny pod batutą Daniela Raiskina „Z biegiem lat, z biegiem dni", a Teatr Nowy „Operę mleczaną" w wykonaniu artystów Teatru Starego w Krakowie. Nagrodą im. Tomasza Gaduły-Zawratyńskiego – pomysłodawcy festiwalu uhonorowano Marię Kornatowską – krytyka filmowego, wykładowcę w łódzkiej „Filmówce".

13 czerwca

→ W 24. rocznicę odwiedzin w Łodzi Jana Pawła II łodzianie wybrali się na wędrówkę śladami papieża w naszym mieście. Zebrano się pod Urzędem Miasta. W 2004 r. Jan Paweł II otrzymał tytuł Honorowego Obywatela Łodzi, o czym informuje tablica umieszczona na frontonie budynku. Następnie łodzianie odwiedzili Lublinek, zatrzymali się przy zakładach „Alba" przy ulicy Pabianickiej oraz „Uniontexie". Końcowym przystankiem była archikatedra, gdzie pod pomnikiem Jana Pawła II delegacje władz miejskich i wojewódzkich złożyły kwiaty. Słowo do wiernych poświęcone nauczaniu papieża skierował abp. Władysław Ziółek.

→ Film Grzegorza Zglińskiego dofinansowany przez Łódzki Fundusz Filmowy otrzymał na Festiwalu Filmowym w Gdyni 3 nagrody. Za najlepszy debiut i scenariusz – Janusz Margański i Grzegorz Zgliński. Nagrodę za najlepszą rolę drugoplanową otrzymała Gabriela Muskała.

→ Widowisko muzyczno-taneczne pt. „Apollo i jego muzy" w wykonaniu Zespołu Muzyki Dawnej „Antiquo More" z Międzyrzecza prowadzonego przez Katarzynę Chmielewską i Grażynę Błachowiak zakończyło sezon kulturalny w klasztorze Dominikanów przy Zielonej 13.

→ Katolickie Stowarzyszenie Civitas Christiana – Okręg w Łodzi organizuje od 5 lat Festiwal Chrześcijańskich Form Teatralnych. Ma on charakter konkursu i skierowany jest do młodzieży działającej w amatorskich klubach i teatrach. Hasło tegorocznego Festiwalu brzmi: „Dotykając wolności".

→ W ramach akcji „Czytamy w Polsce" (inicjatywa „Gazety Wyborczej") zaplanowano wiele interesujących imprez. Wspólnie z pracownikami Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych UŁ zorganizowano otwarte wykłady na temat wynalazku druku, literatury i czytaniu komiksów.

W Muzeum Papieru i Druku w skansenie na terenie Muzeum Włókiennictwa można było obejrzeć stare maszyny drukarskie i spróbować czerpania papieru. Klub Krytyki Politycznej zapraszał na spotkanie z pisarką Kają Malanowską, która dla dzieci przygotowała atrakcje i konkursy. Na zakończenie akcji Stowarzyszenie Topografia zorganizowało grę miejską, w której nagrodami były książki.

→ W „Małej Literackiej" przy Teatrze Nowym Edward Pasewicz grał na pianinie i prezentował swój najnowszy tom wierszy „Pałacyk Bertolda Brechta".

14 czerwca

→ W ramach Dni Kultury Żydowskiej w klubie „Szafa" spotkała się z czytelnikami Agata Tuszyńska. Przedmiotem dyskusji była niedawno wydana książka „Oskarżona Wiera Gran" – poświęcona wybitnej pieśniarce i artystce żydowskiego pochodzenia. Spotkanie prowadzili Agnieszka Izdebska i Grzegorz Gazda.

→ W Centralnym Muzeum Włókiennictwa otwarto wystawę „Współczesna tkanina węgierska – ze zbiorów Szombathely Képtár". Jest to pierwsza, przekrojowa wystawa prac węgierskich tkanin.

→ Łódzka oficyna Primum Verbum wydała „Słownik Polszczyzny Rzeczywistej". Okazało się, że coraz częściej wulgaryzmy zastępują właściwe słowa, a niektórzy Polacy przy ich pomocy wyrażają nieomal wszystko.

→ W Muzeum Miasta otwarto wystawę obrazów, rysunków i akwarel „Zygmunta Schretera – łódzkiego paryżanina". Artysta urodzony w Łodzi w bogatej rodzinie żydowskiej, wyjechał do Francji przed I Wojną Światową. Nie tracił kontaktów z Łodzią i w okresie międzywojennym wystawiał swoje obrazy. Pokazane obecnie prace ofiarował Muzeum kolekcjoner Krzysztof Musiał.

→ Grand Prix na Festiwalu Kina Niezależnego „Off jak gorąco" organizowanym przez kino Charlie otrzymał Sławomir Kulikowski za film „Leśne doły" (kategoria film niezależny). Grand Prix w kategorii film szkolny dostał Kuba Czekaj za film „Twist&Blood". Wyróżnienia otrzymali: Paweł Jóźwiak-Rodan za film „Mama, tata, Bóg i szatan" oraz Emilia Zielonka za film „Naganowskiego 2/9".

15 czerwca

→ Fundacja im. A. Rubinsteina zaprosiła na koncert do Muzeum Miasta. Wystąpili: orkiestra kameralna Akademii Muzycznej pod kierunkiem Marcina Wolniewskiego oraz pianiści Lam Hei z Chin i Tomasz Kaszuba.

16 czerwca

→ Minęła 117. rocznica urodzin Artura Szyka – łodzianina, malarza miniatur, satyryka. Artysta nawiązywał do tradycji żydowskiej, odnosił międzynarodowe sukcesy w Europie i w USA, gdzie przebywał od 1940 r.

→ Władze Łodzi rozstrzygnęły konkurs pt. „Piotrkowska obiecana". Zwyciężyły dwa zespoły architektów w składzie: Agnieszka Orszulak, Katarzyna Orszulak, Małgorzata Saciuk, Paweł Wojdylak (Łódź) oraz Mateusz Wójcicki, Maciej Olczak, Maciej Kurowski, Julian Nieciecki (Warszawa). Ulica będzie podobna do

innych ulic w głównych miastach Polski. Remont ulicy planowany jest na wiosnę 2012 r.

17 czerwca

→ Podczas VI Forum Outsourcingu i II Konferencji Związku Liderów Sektora Usług Biznesowych (ABSL) – „Polska na globalnej mapie nowoczesnych usług biznesowych", Miasto Łódź otrzymało nagrodę w kategorii **Exellent Partner**, przyznawaną za intensywne działania promujące sektor nowoczesnych usług biznesowych i aktywne przyciąganie inwestorów zagranicznych z tego sektora, a także współpracę z inwestorami już obecnymi na polskim rynku.

→ Prezydent Hanna Zdanowska ogłosiła listę 12 kamienic, które jeszcze w br. przejdą kapitalny remont. Jest to początek spełnienia obietnicy wyborczej pani prezydent pod hasłem: „100 kamienic".

→ W Galerii Manhattan otwarto wystawę „L-Und. Łódzka scena podziemna 1985-1995". L-Und to skrót od Łódzki underground. Ekspozycja pokazuje przedmioty i pamiątki, które nie były uznawane za sztukę, a które w tamtym okresie odgrywały znaczącą rolę.

→ W Teatrze Wielkim w Łodzi odbyła się XIX Wielka Gala Jazzowa pod honorowym patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego. Jazzowe Grand Prix, doroczną nagrodę Stowarzyszenia Jazzowego „Melomani" otrzymał Leszek Możdżer. Nagrodę dla dziennikarza – krytyka muzycznego odebrał Paweł Brodowski z „Jazz Forum". Najlepszym łódzkim jazzmanem został saksofonista Michał Kobojek. Nagrodę za całokształt działalności przyznano Januszowi Muniakowi. Nagrodą Radia Łódź „Jazzowa Perła Łodzi" uhonorowano Letnią Akademię Jazzu organizowaną przez Klub Wytwórnia. Nagrodę „Nadzieja Melomanów" odebrał Atom String Quartet złożony z absolwentów Akademii Muzycznej w Warszawie. Nagrodę Telewizji Polskiej za Płytę Roku 2010 otrzymała Aga Zarayan. Autorem statuetki nagrody jest rzeźbiarz Mariusz Rodanowicz. W muzycznej części gali wystąpili weterani: Toots Thielemans (89 lat) – harmonijka ustna i Bill Ramsey (80 lat), wokalista oraz trio w składzie: David Sanborn, Joey DeFrancesco, Byron Landham.

→ W ms^2 otwarto wystawę Jana Fabre'a „Sztuka trzymała mnie z dala od więzienia!" Jest to pierwszy w Polsce pokaz prac wybitnego belgijskiego artysty multimedialnego, dramaturga, reżysera i scenografa. Uczestniczył w licznych festiwalach teatralnych i tanecznych na całym świecie. Szerszej publiczności znany jest głównie ze swojej działalności teatralnej.

18 czerwca

→ Marcel Szytenchelm i Stowarzyszenie Teatralne „Słup" zorganizowali tradycyjny Dzień Reymonta. Aktorzy ubrani w kostiumy z epoki zebrali się przy kamienicy przy Wschodniej, w której 115 lat temu mieszkał pisarz. Następnie z Dworca Fabrycznego muzealnym pociągiem pojechali do Lipiec Reymontowskich, gdzie przygotowano kiermasze, wystawy i huczne zabawy. Warunkiem udziału w imprezie był strój z czasów „Chłopów" lub „Ziemi Obiecanej".

→ Joanna Leszczyńska z „Dziennika Łódzkiego" została „Dziennikarką Roku 2010" w konkursie Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich. Jury pod przewodnictwem Marka Palczewskiego podkreślało w twórczości laureatki „poruszanie trudnych tematów o relacjach między władzą, a mediami, uprawianie dziennikarstwa uwzględniającego konteksty i szerszą perspektywę". Drugą nagrodę otrzymała Joanna Blewąska b. dziennikarka „Gazety Wyborczej". Wyróżnienia otrzymali: Piotr Owczarski (TVP), Dorota Matysik (Radio Łódź), Sławomir Sowa („Dziennik Łódzki") i Aleksandra Talaga-Nowacka („Kalejdoskop").

→ Niepubliczna Szkoła Baletowa – Szkoła Sztuki Tańca w Łodzi kierowana przez Elżbietę Wiśniewską obchodziła pierwszą rocznicę powstania. Z tej okazji uczniowie wystąpili w ŁDK na uroczystej gali, podczas której pokazali swoje umiejętności w tańcu klasycznym, ludowym i nowoczesnym.

21 czerwca

→ „Mała Literacka" przy Teatrze Nowym zaprosiła na dyskusję o antologii „Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna" z udziałem redaktorów antologii – Jerzego Borowczyka i Michała Larka oraz poetów – Jerzego Jarniewicza i Adama Wiedemanna. Antologia obejmuje obszerne wybory (po 20-22 wiersze) z dorobku trzydziestu jeden polskich poetów XX i XXI wieku i jest próbą zmiany utrwalonych kanonów literackich.

→ W akademickiej Galerii Kobro odbył się wernisaż plakatów pt. „Plakat tu i teraz" – efekt współpracy łódzkiej ASP z niemiecką uczelnią Fachhochschule Dortmund.

24 czerwca

→ Letni Festiwal Sztuki zainaugurował w pasażu Schillera „Muzyczny dialog" – przygotowany przez Centrum Dialogu. Wieczorem na otwarty pokaz filmów braci Lumiere i „Gorączkę złota" na Rynku Starego Miasta zaprosił Kinematograf. „Muzyczny Dialog" to nowa impreza na ulicach miasta zainicjowana przez Joannę Podolską – dyrektorkę Centrum Dialogu im. M. Edelmana wzorowana na francuskim święcie muzyki. Na ulicach Łodzi wystąpiło 20 zespołów muzycznych.

→ Po raz 24. w Łagiewnikach rozpoczął się festiwal „Muzyka w Starym Klasztorze". Program koncertów organowych i kameralnych ułożył prof. Mirosław Pietkiewicz z Akademii Muzycznej.

→ „Człowiek wobec żywiołów" – to nazwa międzynarodowego projektu przygotowanego przez artystów z Belgii, Grecji, Francji i z Polski. W ramach projektu w Teatrze Nowym pokazano premierę 5 spektakli choreograficznych zatytułowanych: „Powietrze", „Woda", „Ogień", „Ziemia" i „Carnawal". Przygotowano bezpłatne warsztaty taneczne, instalacje choreograficzne, wystawę plastyczną i pokazy etiud filmowych studentów PWSFTviT. Ze strony polskiej projektem kieruje choreografka i reżyserka Elizabeth Czerczuk – autorka „Carnawalu".

→ Z okazji 20-lecia współpracy partnerskiej między Łodzią a Wilnem, gościem wiceprezydent Agnieszki Nowak był I sekretarz Ambasady PR w Wilnie Piotr Wdowiak. Omówiono założenia współpracy kulturalno-oświatowej.

25 czerwca

→ Po raz 23 melomani mogą słuchać muzyki w Sokolnikach podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Kameralnej „Muzyczne Lato". Głównym organizatorem jest Ryszard Jan Osmoliński.

27 czerwca

→ Oddział IPN w Łodzi zorganizował w Bibliotece im. J. Piłsudskiego sympozjum „Rok 1956. Doświadczenia Polaków i Węgrów". Referatom towarzyszył pokaz filmowych kronik i prezentacja opublikowanej w 2006 r. książki „Łódź w latach 1956-1957" pod redakcją Leszka Próchnika i Janusza Wróbla.

PERSONALIA:

11 czerwca

→ Na Zjeździe Sprawozdawczo-Wyborczym Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Warszawie łodzianie zostali wybrani do władz SPP. Andrzej Strąk został członkiem Zarządu Głównego, Ludwik Gebel – Sądu Koleżeńskiego, a Krystyna Stołecka – zastępcą członka Komisji Rewizyjnej.

15 czerwca

→ Architekt Włodzimierz Adamiak został nowym przewodniczącym Fundacji Ulicy Piotrkowskiej. Po 20 latach kierowania fundacją Marek Janiak ustąpił z funkcji. Swoją rezygnację uzasadniał zmęczeniem, potrzebą wprowadzenia do pracy społecznej młodszych oraz niezadowoleniem z promocji miasta, która, jego zdaniem, trwoni wcześniejsze, wspólne osiągnięcia.

ODESZLI:

1 czerwca

→ Juliusz Janicki – wykładowca i dziekan Wydziału Reżyserii PWSFTvI T w Łodzi. Reżyser filmów dokumentalnych i fabularnych. Opiekun etiud studenckich, ceniony pedagog i wychowawca młodych filmowców.

3 czerwca

→ Jerzy Miecznikowski – harcmistrz, wybitny autorytet i wychowawca młodzieży. Skazany i więziony przez władze komunistyczne za działalność konspiracyjną, współzałożyciel Związku Harcerstwa Rzeczpospolitej, współzałożyciel Stowarzyszenia Szarych Szeregów i prezes Łódzkiego Oddziału, współzałożyciel polskiego harcerstwa w Lidzie na Białorusi. Propagator turystyki, żeglarstwa i narciarstwa, mądry, oddany młodzieży opiekun.

15 czerwca

→ Maria Kamińska – em. prof. dr hab. Uniwersytetu Łódzkiego, od 1957 r. związana z Wydziałem Filologicznym. Wybitna specjalistka z zakresu językoznawstwa polskiego, historii języka, dialektologii, socjolingwistyki. W latach 1981-1999 Kierownik Katedry Historii Języka Polskiego i Filologii Słowiańskiej, a od 1999 Katedry Historii Języka Polskiego. W latach 1997-2009 Kierownik Ośrodka Badawczego Myśli Chrześcijańskiej. Członek licznych towarzystw naukowych, naukowiec o wielkim dorobku i autorytecie.

25 czerwca

→ Marian Krygier – dziennikarz TVP w Łodzi. Historyk z wykształcenia. W stanie wojennym negatywnie zweryfikowany i wyrzucony z telewizji, do której powrócił po 1989 r. Autor cyklicznych audycji „Budżet nie tylko domowy", „Biznes po łódzku", „Punkty sporne". W 2007 r. otrzymał i nagrodę BCC „Ostre pióro". Członek SDP i Syndykatu Dziennikarzy Polskich. Miał 59 lat.

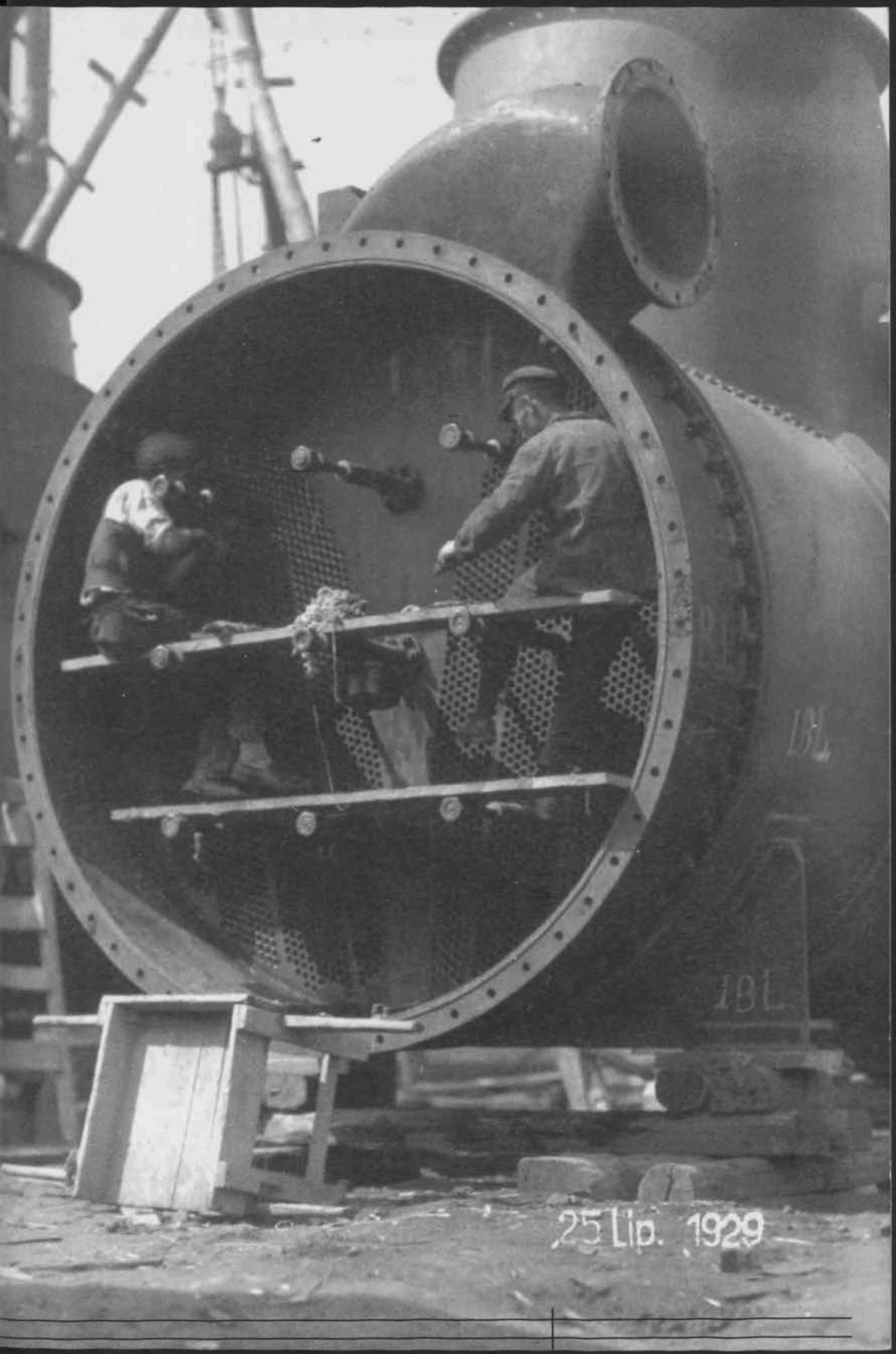
26 czerwca

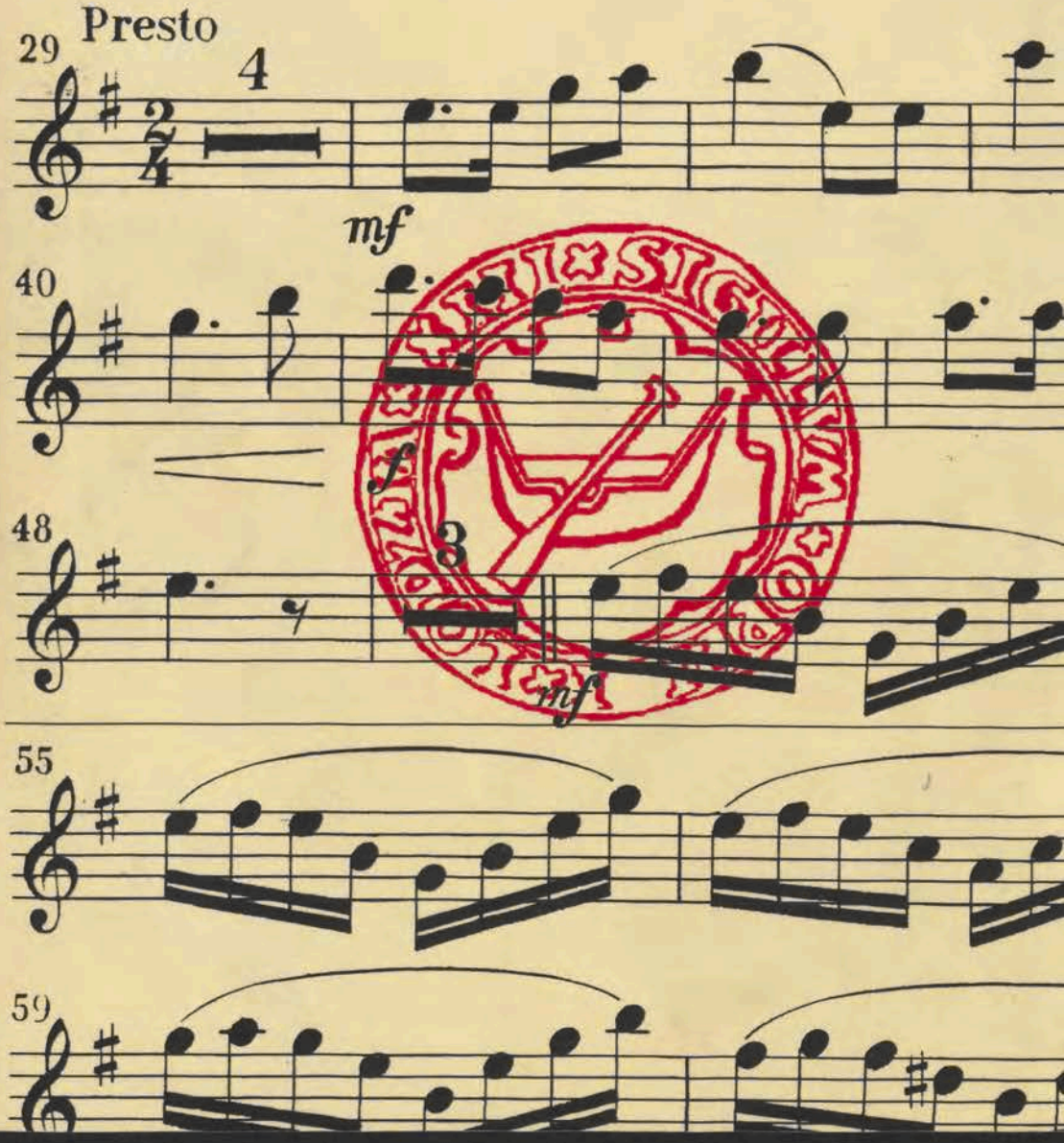
→ Barbara Chudy – em. prof. nadz. w Katedrze Gospodarki Regionalnej i Środowiska na Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, związana z Uniwersytetem od 1956 r. Specjalistka z zakresu geografii ekonomicznej i ochrony środowiska. Ceniony nauczyciel akademicki.

27 czerwca

→ Ryszard Łucyszyn – fotografik, członek ŁTF. Autor wielu wystaw, fotoreporter prasowy.

opracowała: Małgorzata Golicka-Jabłońska


25 Lip. 1929


Presto
29
4
mf
40
f
48
3
mf
55
59