

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 10 (109) październik

2021

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2021, nr 10 (109) październik

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor
Sienkiewicz**

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Członkowie płacą 10 zł miesięcznie, doktoranci, emeryci i renciści 5 zł
miesięcznie.

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Wybory władz Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata na lata 2021-2024 na Walnym Zebraniu w dniu 9 października

Członkowie honorowi wybrani na Walnym Zebraniu

From Collections to Museums: Collectors and Cultural Mediators in the Time of Feliks Jasieński (1861-1929) – międzynarodowa konferencja PISnSŚ w Paryżu w dniach 18-19 listopada 2021

Bezdomność artystów. Alienacja i wygnanie współczesnych twórców azjatyckich - zaproszenie do tomu 9 rocznika "The Artistic Traditions of Non-European Cultures"

Artykuły

Kevin Barczak: *Gmach bydgoskiej Opery Nova – nieznane oblicze polskiego modernizmu*

Dorota Grubba-Thiede: *Intertekstualność w działaniach artystycznych Izabelli Gustowskiej, Doroty Nieznalskiej, Wandy Czełkowskiej, Marka Rogulskiego i innych*

Władze Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

wybrane na Walnym Zebraniu Wyborczym Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata na lata 2021-2024 w dniu 9 października 2021 roku:

Zarząd

Prezes: prof. Jerzy Malinowski

Wiceprezes: dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Wiceprezes: prof. Anna Markowska

Wiceprezes: dr hab. Hanna Rubinkowska-Anioł

Sekretarz: dr Renata Piątkowska

Skarbnik: dr Magdalena Ginter-Frołow

Członek (sprawy członkowskie i składki): dr Magdalena Tarnowska

Członek (sprawy organizacyjne): dr Karolina Wolska-Pabian

Członek (sprawy wydawnicze): red. Grażyna Raj

Rada Naukowa

Przewodniczący RN: prof. Jerzy Uścirowicz

Komisja Rewizyjna

Dr Jacek Tomaszewski - przewodniczący

Prof. Weronika Liszevska

Dr Jakub Zarzycki

Zarząd Oddziału Warszawskiego

Dr Iga Rutkowska - prezes

Dr hab. Małgorzata Stępnik - wiceprezes (przedstawicielka w Lublinie)

Teresa Śmiechowska - wiceprezes

Dr Dominika Macios - sekretarz

Ewa Orlińska-Mianowska - skarbnik

Dr Marianna Lis – członek

Członkowie honorowi wybrani na Walnym Zebraniu

Prof. dr hab. Jurij Biriulow (Akademia Sztuk Pięknych we Lwowie) – wybitny badacz sztuki Lwowa i Europy Środkowej, współpracownik, autor wielu publikacji w czasopismach i książkach Instytutu.

Dr Elżbieta Budzińska (em. kustosz, kierowniczką Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego) – historyczka sztuki, specjalistka w zakresie sztuki XVIII wieku, współpracowniczką Instytutu, autorka opracowań albumów Johanna Heinricha Müntza.

Krzysztof Z. Cieszkowski (em. pracownik Tate Gallery) – historyk sztuki, zasłużony tłumacz m.in. publikacji Instytutu:

„Urodzony i wychowany w Anglii, ukończył studia w dziedzinie filologii angielskiej, historii sztuki i bibliotekoznawstwa na uniwersytetach w Wielkiej Brytanii. 35 lat swojej pracy zawodowej spędził w Tate Gallery budując kolekcję biblioteki tej instytucji, brał udział w pracach nad przygotowaniem katalogów wystaw, jest także specjalistą w dziedzinie bibliografii, publikował artykuły w „Burlington Magazine”, „Times Literary Supplement”, „Art Monthly”, „History Today”. Po przejściu na emeryturę pracował jako współautor *catalogue raisonné* dzieł Francisa Bacona. Obecnie zajmuje się tłumaczeniami w dziedzinie historii sztuki i architektury, przełożył między innymi dzieła Kazimierza i Marii Piechotków oraz Jerzego Malinowskiego.”

Dr Piotr Łukaszewicz (em. kustosz Muzeum Narodowego we Wrocławiu) – wybitny badacz sztuki Lwowa oraz Wrocławia i Śląska, autor wielu publikacji (m.in. monografii grupy „Artes”).

From Collections to Museums:

Collectors and Cultural Mediators in the Time of Feliks Jasieński (1861-1929)

International symposium – Paris

Polish Academy of Sciences, Scientific Centre in Paris

Auditorium, Institut national d'histoire de l'art - INHA

November 18-19, 2021

Organizers

Polish Academy of Sciences, Scientific Centre in Paris

Centre de civilisation polonaise Sorbonne-Université, Paris

Polish Institute of World Art Studies, Warsaw

Saprat (Savoirs et pratiques du Moyen Âge à l'époque contemporaine), Ecole pratique des hautes études – Paris Sciences Lettres

Institut Polonais, Paris

Partners

National Museum in Krakow

The Chapter of the Prize "Feliks Jasieński. Collecting – research and popularization", Warsaw-Krakow

Project Coordinators

Ewa Bobrowska, Rossella Froissart, Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Scientific Committee

Rossella Froissart (Saprat, EPHE - PSL); Agnieszka Kluczevska-Wójcik (Polish Institute of World Art Studies, Warsaw); Ewa Bobrowska (independent scholar & Terra Foundation for American Art, Paris); Magdalena Sajdak (Polish Academy of Sciences, Scientific Centre in Paris); Iwona Pugacewicz (Centre de civilisation polonaise Sorbonne-Université); Anna Biłos (Institut Polonais, Paris); Jerzy Malinowski (Polish Institute of World Art Studies, Warsaw); Adam Knapik (Polish Academy of Sciences, Scientific Centre in Paris); Natalia Pstrąg (Polish Academy of Sciences, Scientific Centre in Paris); Anna Ciesielska-Ribard (Centre de civilisation polonaise Sorbonne-Université).



Leon Wyczółkowski, *Portrait of Feliks Jasieński*, 1911

pastel on papier, 84,7 x 98,1 cm (detail), National Museum in Krakow.

The keynote address, « *Feliks Jasieński et les collectionneurs de son temps* », will be delivered by Professor Krzysztof Pomian on November 19.

This international and interdisciplinary symposium is organized on the occasion of the centenary of the donation of the Feliks Jasieński collection to the National Museum of Krakow.

The Jasieński collection is comprised of more than fifteen thousand works of art assembled in the last decade of the nineteenth century and the first two decades of the twentieth century. It includes Polish and French modernist paintings, sculptures and prints, a collection of Japanese (woodblock prints, paintings, objets d'art) and Middle Eastern (Islamic carpets and fabrics) art, decorative arts, and Polish folk art. It reflects Jasieński's passion for both Western avant-garde art and Eastern art, and deserves the same level of scholarly attention as other prestigious collections such as those of Jacques Doucet or Charles Lang Freer. In his taste and collecting practice, Jasieński was influenced by the circle of curators and amateurs, who at the time worked for museums, such as Raymond Kœchlin, Jules Maciet, Justus Brinckmann, and Ferenc Hopp.

Jasieński's approach as a collector and "artistic activist" is notable for its extraordinary modernity, especially in terms of the diversity of media: he was interested in painting and sculpture, but he also collected works of folk art, decorative art objects and non-European arts. These creations, which transcend traditional aesthetic canons and geographical boundaries, offer an insight into his development as an art amateur and, later, art connoisseur. His approach is also remarkable in view of the efforts he undertook to make his collection accessible to the public by organizing exhibitions, conferences, and other educational activities, which led to its eventual donation to the Museum of Krakow.

The symposium will offer a new perspective on the activity of a whole generation of collectors/cultural mediators, of whom Jasieński is an emblematic representative. Presentations will explore the extent of institutional and social networks through which ideas about art and collecting circulated at the turn of the nineteenth century and, going beyond the sole case of the Polish collector to touch on one of the essential features of the functioning of the "Art Worlds" (H. S. Becker) at that time. Interventions by scholars from different disciplinary fields and geographical areas will allow to go beyond the limits of national narratives, in the wake of the horizontal history of art proposed by Piotr Piotrowski. This approach, which implies a transnational perspective, intends to highlight the plurality of regional histories, and will offer a useful complement to the current concept of European cultural geography, which is still largely limited to the Western area.

Presentations will focus in particular on:

- the changes in collecting practices at the turn of the 19th and 20th centuries, and more specifically the broadening and the diversification of its traditional fields;
- the role of collectors in developing museum collections with works and objects "outside the canon";
- the role and impact of the art market on the evolution of private collections;
- the expanded access of a diverse public to art and culture;
- the relationship between different artistic centers and their influence on the cultural life in Europe.

Languages of the conference: French and English.

A peer-reviewed publication will ensure the dissemination of research results.

November 18, 2021

Polish Academy of Sciences, Scientific Centre in Paris

74 rue Lauriston, 75116 Paris

9:15 – **Welcoming remarks:** Magdalena Sajdak, Polish Academy of Sciences, Scientific Centre in Paris,
Jerzy Malinowski, Polish Institute of World Art Studies, Warsaw

The Institutional Networks

Chair: Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Polish Institute of World Art Studies, Warsaw

9:30 – Arnaud Bertinet, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Krzysztof Pomian, Le musée. Une histoire mondiale

10:00 – Julie Verlaine, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Les sociétés d'amis des musées autour de 1900, de Paris à Cracovie en passant par Berlin. La naissance transnationale d'un mécénat collectif

10:30 – Break

11:00 – Pedro Lorente, Universidad de Saragoza

Collections et demeures muséalisées à l'origine des « quartiers artistiques »

11:30 – Lucie Chopard, Saprat, EPHE – PSL

Du domestique au muséal : l'installation de la collection Grandidier à l'entresol de la Grande Galerie du musée du Louvre (1895-1915)

12:00 – Discussion

Musealisations of Private Collections

Chair: Ewa Bobrowska, independent scholar & Terra Foundation for American Art, Paris

14:30 – Hanna Rudyk, Bohdan and Varvara Khanenko Museum, Kyiv

Bohdan and Varvara Khanenko and Their 'Encyclopedic' Art Collection. Unfolding a Vision of Public Museum in Ukraine on the Turn of 19th - 20th centuries

15:00 – Pauline Prevost-Marcilhacy, Université de Lille

De la collection aux musées : l'exemple de Léon Gauchez, promoteur de l'art moderne

15:30 – Break

16:00 – Vita Susak, independent scholar, Basel

From Private Collections to the National Institutions, Lviv' Examples.

16:30 – Milena Woźniak-Koch, Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften

Between the Private and Public. Warsaw Art Collecting and Its Impact on Museums (1880-1939)

17:00 – Discussion

November 19, 2021

Auditorium, Institut national d'histoire de l'art

2 rue Vivienne, 75002 Paris

Feliks Jasieński and His Donation to the National Museum in Krakow

Chair: Rossella Froissart, Saprat, EPHE – PSL

9:30 – Krzysztof Pomian, musée de l'Europe, Brussels

Feliks Jasieński et les collectionneurs de son temps

10:30 – Break

10:45 – Agnieszka Kluczeńska-Wójcik, Polish Institute of World Art Studies, Warsaw

Feliks Jasieński collectionneur et donateur du Musée national de Cracovie

11:15 – Tomasz de Rosset, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Léguer la collection – les musées polonais à l'époque de Jasieński

11:45 – Discussion

The New Practices of Collecting

Chair: Arnaud Bertinet, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

14:00 – Léa Saint-Raymond, École normale supérieure, Paris

Des collectionneurs plus omnivores ? Systèmes de préférences et pratiques du collectionnisme au tournant des XIX^e et XX^e siècles

14:30 – Kamila Kłudkiewicz, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań

Izabella Czartoryska-Działyńska and Other Women Collectors. The Question of Female Art Collection at the Turn of the 19th and 20th Centuries

15:00 – Bénédicte Gady, musée des Arts décoratifs, Paris

Quels arts décoratifs européens pour quelle réforme américaine ? La famille Hewitt en ses meubles et en son musée

15:30 – Break

Arts from Elsewhere

Chair: Jerzy Malinowski, Polish Institute of World Art Studies, Warsaw

16:00 – Tomáš Winter, Ústav Dějin Umění, Akademie Věd České Republiky, Prague

From Ethnographic Object to Art: Collecting and Exhibiting African Art and Czech and Moravian Folk Art. In Prague around 1890

16:30 – Györgyi Fajcsák, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest

Collecting Oriental Art in Hungary during the Dualist Era (1867-1918). Founding of the Ferenc Hopp Museum

17:00 – Markéta Hanová, Národní galerie, Prague

Discovering Japanese Art: Collectors at the Heart of Europe

17:30 – Discussion

BEZDOMNOŚĆ ARTYSTÓW

Alienacja i wygnanie współczesnych twórców azjatyckich

THE HOMELESSNESS OF THE ARTISTS

Alienation and exile of Contemporary Asiatic artists

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata zaprasza do przesyłania artykułów do kolejnego tomu rocznika „The Artistic Traditions of Non-European Cultures”. Tom 9 poświęcony będzie zagadnieniom dotyczącym „Bezdomności artystów”. Interesują nas zjawiska z obszaru Azji (ze szczególnym uwzględnieniem Japonii, Chin). Obecności twórców dalekowschodnich w Europie, ale także europejskich w krajach Dalekiego Wschodu.

‘Bezdomność’ może być różnorodnie pojmowana i interpretowana. Z jednej strony bywa rozumiana dosłownie - w kontekście braku fizycznie i materialnie istniejącego miejsca zamieszkania (domu, ale też np. kraju), kiedy indziej - w kategoriach metaforycznych, pewnej „rzeczywistości duchowej”, związanej z heideggerowską wewnętrzną migracją ku ‘byciu autentycznym’, z odkrywaniem swojej ‘pierwotnej, metafizycznej bezdomności’.

Można również mówić o bezdomności artystów w odniesieniu do różnych obszarów i kategorii: jako zjawiska społeczno-politycznego (istnienia pozawspólnotowego), w ujęciu psychologicznym (egzystencji osoby wykluczonej, nieposiadającej faktycznego miejsca zamieszkania), przebywania na uchodźctwie, prowadzenia nomadycznego trybu życia, doświadczania stanów granicznych, ‘bycia w świecie’, stanu umysłu (np. rozbudzonej nostalgii i tęsknoty za ojczyzną).

Bezdomność bywa niezależna od nas, ale też może wiązać się z aktem wyboru. Czasami łączy się z potrzebą egzystencji w samotności, w poczuciu swojszcie rozumianej wolności. Zdarza się, że to dążenie do samotności i suwerenności, staje się szczególnie cenne dla jednostek twórczych. W tak rozumianej wolności odnajdują siebie, swoją drogę życiową i twórczą. Porzuciwszy zainteresowanie troskami o byt, dom, rodzinę, w alienacji odnajdują uważność i możliwość skoncentrowania się na istocie rzeczy, tak niezbędnej w procesie kreacji.

O utracie czy porzuceniu domu, rozumianego jako miejsce pochodzenia, zakotwiczenia rodziny od pokoleń, można mówić również w odniesieniu do nomadycznego sposobu funkcjonowania artystów bądź ich pobytu na emigracji, zarówno twórców pochodzących z Dalekiego Wschodu przebywających w Europie, jak i Polaków czy Europejczyków, którzy wyemigrowali do odległych zakątków globu np. Japonii, Chin, Indii. Swoisty rodzaj alienacji i wygnania (bezdomności) można odnaleźć także w pracowni twórcy, który pozostając w odosobnieniu poszukuje źródeł natchnienia.

Zagadnienia, które interesują nas to:

1. Zadomowienie i bezdomność – artyści na emigracji;
2. Artyści z Azji w Europie; Europejczycy w Azji;
3. Bezdomność jako zjawiska społeczno-polityczne (funkcjonowanie pozawspólnotowe);
4. Bezdomność artysty w ujęciu psychologicznym (np. wykluczenie, brak miejsca zamieszkania);
5. Nomadyzm artystów i sztuki;
6. Bezdomny artysta jako benjaminowski *flaneur*;
7. Bezdomność jako nonkonformistyczny sposób funkcjonowania ‘na krawędzi’;
8. Bezdomność jako rodzaj wewnętrznej emigracji;
9. Bezdomność jako stan umysłu;
10. Bezdomność jako akt wyboru;
11. Bezdomność jako rodzaj wyalienowania, zamknięcia się w pracowni twórcy.

Redakcja nie wyklucza także innych, zaproponowanych przez Państwa tematów.

Instytut zaprasza zainteresowanie osoby do zgłaszania tytułów do wydawanego w j. angielskim tomu do **30 listopada 2021** na adres: magdad15@wp.pl, biuro@world-art.pl

Termin nadsyłania tekstów w języku angielskim (około 10 stron i 7 ilustracji oraz streszczenie) – **15 marca 2022**.

Polskich autorów prosimy również o nadsyłanie tekstów w j. polskim w związku z planowanym seminarium.

Punktacja tomu jako monografii z ISBN – 80 pkt.

Zasady publikacji znajdują się na stronie www.artistic-tradition-of-non-european-cultures.world-art.pl/dla-autorow

Redaktor tomu: dr Magdalena Durda-Dmitruk (magdad15@wp.pl)

ARTYKUŁY

Kevin Barczak

Gmach bydgoskiej Opery Nova – nieznane oblicze polskiego modernizmu

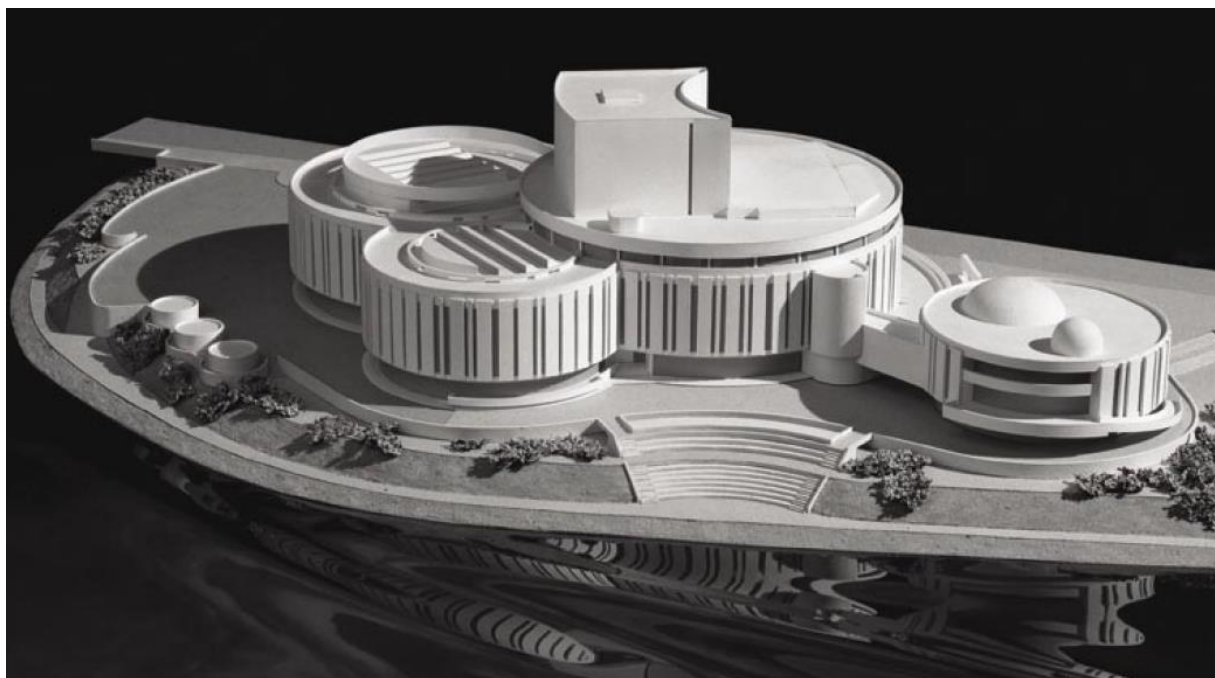
W pejzażu miejskim spośród wielu różnorodnych realizacji szczególną uwagę niezmiennie zwracają obiekty kultury. Poza wyjątkową i ze wszech miar prestiżową rolą, jaką odgrywają, nierzadko skutecznie wyróżnia je także forma architektoniczna. Budowle, w których murach wybrzmiewają wielkie dzieła dramaturgii czy muzyki poważnej, oprócz zapewnienia optymalnych warunków natury funkcjonalnej wymagają również odpowiedniej oprawy. Szczególną rangą w swej bogatej historii mogą się poszczycić siedziby teatrów operowych. Opera stanowi bowiem najbardziej reprezentacyjną formę teatru. Wśród obiektów tego rodzaju, zaliczanych do nurtu późnego modernizmu, wyjątkowe miejsce zajmuje gmach Opery Nova w Bydgoszczy. Burzliwa, obejmująca kilka dekad historia realizacji jednego z najważniejszych obiektów kultury miasta nad Brdą sięga maja 1961 roku. Wówczas bydgoski oddział SARP ogłosił konkurs powszechny na opracowanie projektu architektonicznego Teatru Muzycznego i Dramatycznego¹. Inicjatorem inwestycji był Andrzej Szwalbe, wieloletni dyrektor Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, działacz społeczny oraz wielki miłośnik muzyki. Wśród największych jego zasług warto wymienić przede wszystkim doprowadzenie do realizacji gmachu Filharmonii Pomorskiej, salonu Biura Wystaw Artystycznych, jak również powołanie do życia Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego oraz Państwowej Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego².

Zwycięski projekt gmachu bydgoskiej opery, uhonorowany I nagrodą, wyłoniony we wspomnianym wcześniej konkursie architektonicznym, był

¹ SARP, Konkurs powszechny nr 316, 7.05.1961, Archiwum Opery Nova w Bydgoszczy.

² M. Piórek, *Uczynił Bydgoszcz stolicą muzyki*, Kalendarz Bydgoski 2003, Bydgoszcz 2003, s. 155.

dziełem młodego wówczas architekta, późniejszego profesora i wieloletniego wykładowcy Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej, Józefa Chmiela (14.02.1926 – 22.08.2013)³ (il.1).



Il. 1. Makieta zwycięskiego projektu gmachu Teatru Muzyczno-Dramatycznego w Bydgoszczy (Opery Nova) autorstwa architekta Józefa Chmiela

Andrzej Szwalbe, przedstawiciel inwestora bezpośredniego i naczelnego, uważał, iż autor zwycięskiej koncepcji należy do *tych projektantów, którzy uwzględniają w swej działalności w szerokim zakresie postulatory społeczne i nadają im przekonujący kształt artystyczny, a jednocześnie są w swym myśleniu w wysokim stopniu elastyczni, starając się w sporządzonym przez siebie projekcie uwzględnić wszystkie istotne potrzeby przyszłych użytkowników, w tym wypadku aktorów, muzyków i widzów. Dzięki tak szczęśliwym okolicznościom osobistej natury projektanta wyrasta dzieło o trwałym znaczeniu, zarówno dla architektury, jak i muzyki polskiej*⁴. W 1971 roku do prac projektowych dołączył architekt Andrzej Prusiewicz,

³ *With an eye to the landscape*, Poland. Illustrated Magazine, 2(150) 1967, s. 38; A. Szwalbe, Korespondencja Dyrektora Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Paderewskiego adresowana do Dyrekcji Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Gdańskiej, Bydgoszcz, 18.03.1972, Archiwum Politechniki Gdańskiej, Teczka osobowa Józefa Chmiela [J. Chmiel, Życiorys; Inne dokumenty], sygn. NLP/130/1676/2.

⁴ A. Szwalbe, Korespondencja Dyrektora Filharmonii Pomorskiej..., sygn. NLP/130/1676/2.

również pracownik naukowy Politechniki Gdańskiej⁵. Obaj architekci przez cały okres realizacji obiektu, pracowali nad ostateczną wersją gmachu opery, wprowadzając do projektu pewne zmiany. Dotyczyły one w szczególności aspektów funkcjonalnych w zakresie technologii scenicznej, w mniejszym stopniu, natomiast kwestii stricte formalnych⁶. Pierwsze prace budowlane ruszyły we wrześniu 1973 roku⁷. Uroczyste otwarcie części operowej okazałego gmachu miało miejsce 21 października roku 2006, a ostateczne pozwolenie na użytkowanie publiczne całego obiektu wydane zostało 14 stycznia 2008 roku⁸ (il.2).



Il. 2. Realizacja gmachu Opery Nova w Bydgoszczy, lata 80. XX wieku

⁵ A. Weber, *Ostatni teatr XX wieku, czyli niezwykła historia budowy opery w Bydgoszczy*, Kronika Bydgoska, XXXII, 2010, s. 569.; B. Rogalski, dz. cyt., s. 156.

⁶ J. Gumiński, *Przemijają lata, zostają teatry*, Łódź 2006, s. 50; G. Stiasny, *Opera w Bydgoszczy*, Architektura 10/2007, s. 68.; B. Rogalski, *Przegląd współczesnej architektury publicznej i urbanistyki Bydgoszczy*, [w:] Kronika Bydgoska, XIV, 1993, s. 158.

⁷ B. Rogalski, dz. cyt., s. 156.

⁸ A. Weber, dz. cyt., s. 569-570.

ANALIZA FORMY ARCHITEKTONICZNEJ

Gmach opery został usytuowany w zakolu rzeki Brdy, pozostając tym samym w bliskim sąsiedztwie starego miasta. Otoczony zielenią jest widoczny z daleka, stanowiąc architektoniczną dominantę śródmieścia Bydgoszczy. O swoistej wyjątkowości tego właśnie dzieła architektury świadczy, przede wszystkim unikalny, niespotykany wcześniej plan obiektu, złożony z trzech nachodzących na siebie kręgów. Warto nadmienić, iż zgodnie z pierwotną koncepcją budynek miał składać się z czterech walców, z których najmniejszy miał znaleźć się nad samym bulwarem i mieścić restaurację o charakterze kabaretu, kawiarnię oraz klub aktora, mające pomieścić łącznie 150 osób⁹. Krąg ten został usytuowany niejako poza kompozycją trzech nachodzących na siebie walców, choć miał być z nimi skomunikowany za pomocą łącznika, integrującego kawiarnię z obszernym hallem, zlokalizowanym na parterze największego z kręgów. W miejscu tym przylega ryzalit w formie walca o stosunkowo niewielkiej średnicy. Ta smukła wieża została organicznie wpisana w kompozycję trzech kręgów. Od niej miał zostać poprowadzony łącznik do budynku kawiarni, zaprojektowanego w formie cylindra o znacznie krótszej średnicy i wysokości, aniżeli pozostałe trzy walce. Z uwagi na swój kształt wpisuje się on w stylistykę całego założenia, jednocześnie wykazując wyraźne indywidualne cechy formalne. Fragment jego elewacji miał zostać przeszklony. To swoiste otwarcie obiektu na otaczający krajobraz miało obejmować przestrzeń dwu kondygnacji. Przeszklenie miało wychodzić na wprost przepływającej obok rzeki Brdy¹⁰. Nie dziwi, zatem fakt, iż budynek kawiarni miał łączyć się z ukształtowanym kaskadowo tarasem kawiarni letniej, który był przewidziany nad samym bulwarem¹¹. Ostatecznie tzw. IV krąg nie został zrealizowany (il.3).

⁹ *Teatr Muzyczny w Bydgoszczy*, Architektura 5-6 (355-356) 1977, s. 12; J. Chmiel, Opis techniczny do projektu koncepcyjnego Teatru Muzycznego i Dramatycznego w Bydgoszczy: Założenia projektowe, s. 1, Archiwum Opery Nova w Bydgoszczy.

¹⁰ Opis sporządzony na podstawie fotografii makiety gmachu Opery Nova w Bydgoszczy (z prywatnych zbiorów Małgorzaty Chmiel).

¹¹ Założenia projektowe na budowę Teatru Muzycznego i Dramatycznego w Bydgoszczy, 1960, s. 1, Archiwum Opery Nova w Bydgoszczy.



Il. 3. Widok makiety obiektu. Po stronie prawej: projekt tzw. IV kręgu, który poprzez łącznik miał być skomunikowany z największym z walców

Wspomniany wcześniej najważniejszy z kręgów, mieszczący między innymi dwupoziomowe foyer, widownię głównej sali, obszerny zespół sceniczny, jak również Salę Kameralną, pozostaje największym z walców (zarówno pod względem długości średnicy, jak i wysokości). Z cylindrem tym organicznie połączone zostały dwa pozostałe walce. Pierwszy z nich, zwany kręgiem II, mieści między innymi zaplecze teatralne, z kolei w kręgu III – zgodnie z pierwotną wersją projektu – znaleźć się miały obszerne magazyny, warsztaty oraz pracownie. W końcowej fazie realizacji gmachu zdecydowano o zmianie przeznaczenia owego kręgu, adaptując jego przestrzeń na potrzeby centrum kongresowego. Interesującą koncepcją pozostaje jednak propozycja skierowana do Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, która dotyczyła przejęcia przez uczelnię III kręgu w celu jego adaptacji na salę koncertową. Decyzja ta spotkała się jednak z negatywną opinią Senatu Akademii¹². Koncepcja ta, choć nie doszła do skutku, w rzeczywisty sposób umożliwiłaby koegzystencję dwu niezależnych od siebie profesjonalnych instytucji, realizujących cele kultury wysokiej w jednym gmachu. Stworzenie centrum kongresowego było jednak poparte autentycznym zapotrzebowaniem społecznym, a odbywające się w nim

¹² A. Weber, dz. cyt., s. 568, 569.

sympozja, zjazdy czy kongresy¹³, przyczyniają się do promocji obiektu, który stał się swoistą wizytówką miasta nad Brdą¹⁴.

Czynnikiem mającym znaczący wpływ na formę, jaką przybrał gmach bydgoskiej opery, pozostaje bez wątpienia kwestia warunków krajobrazowych, stanowiąca istotny asumpt do tego, by projektowany obiekt najkorzystniej wkomponować w otaczający pejzaż. Urokliwość otoczenia gmachu, zlokalizowanego nad bulwarem w zakolu rzeki Brdy, jak również bliskie sąsiedztwo Wyspy Młyńskiej, inspirowały projektanta do poszukiwania rozwiązań, pozwalających na znalezienie najbardziej odpowiedniej formy architektonicznej dla teatru operowego¹⁵. Gdy obiekt był już gotowy, Józef Chmiel i Andrzej Prusiewicz podkreślali wyjątkowe walory otoczenia: „meandry płynącej przez Bydgoszcz Brdy, kaskady, Wyspa Młyńska, bogactwo zieleni tworzą malowniczy krajobraz wraz ze skupioną wzdłuż rzeki architekturą, zarówno wiekową, jak i współczesną – Bankiem BRE i budowaną przez lata, a usytuowaną w zakolu Brdy Operą NOVA. Łagodne łuki koryta rzeki, miękkie linie brzegów składają się na krajobrazowy kontekst, w który wpisano „trzy kręgi”, stanowiące o formie i planie opery”¹⁶.

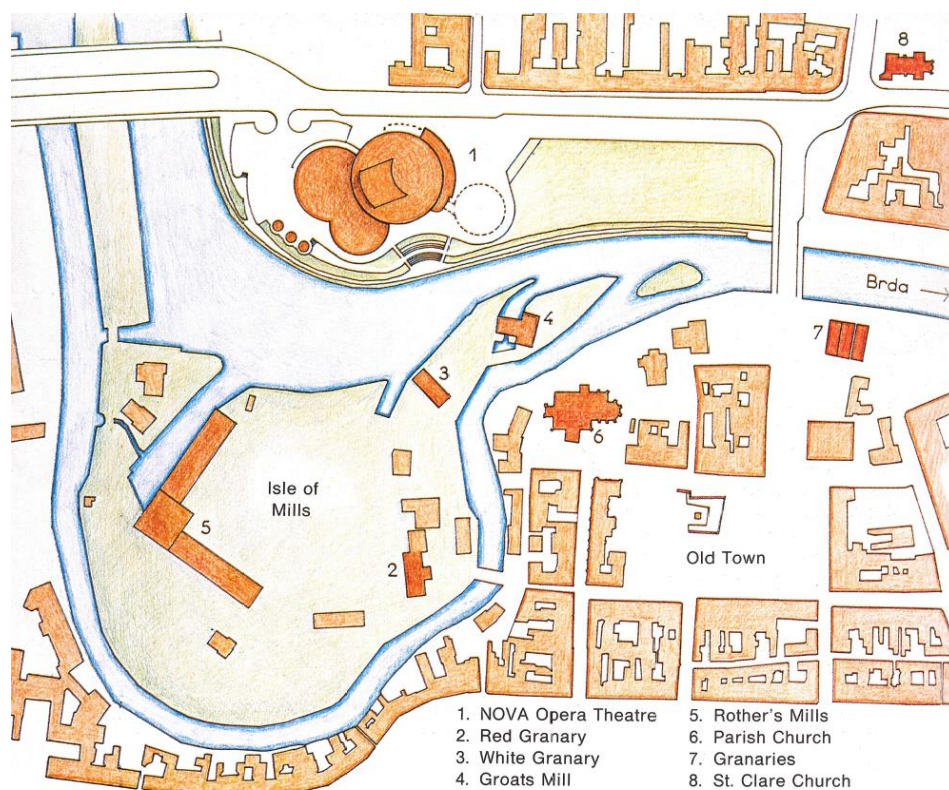
Opracowana przez Józefa Chmiela kompozycja, polegająca na zestawieniu ze sobą czterech, a w ostatecznej – zrealizowanej – wersji trzech nachodzących na siebie brył w postaci walców, stanowi rozwiązanie odważne i pod wieloma względami oryginalne. Wpisanie trzech zróżnicowanych pod względem funkcjonalnym zespołów, które wchodzi w skład teatru operowego: pomieszczeń przeznaczonych dla publiczności, rozbudowanego zespołu scenicznego oraz obszernego zaplecza teatru wraz z pomieszczeniami kierownictwa, salami prób, garderobami, magazynami oraz pracowniami – w obiekt założony na planie okręgów – świadczy o próbie nadania siedzibie opery ze wszech miar oryginalnej formy, która skutecznie wymyka się konwencjonalnym rozwiązaniom obecnym w architekturze teatralnej (il.4-5).

¹³ Tamże, s. 569.

¹⁴ G. Stiasny, dz. cyt., s. 69.

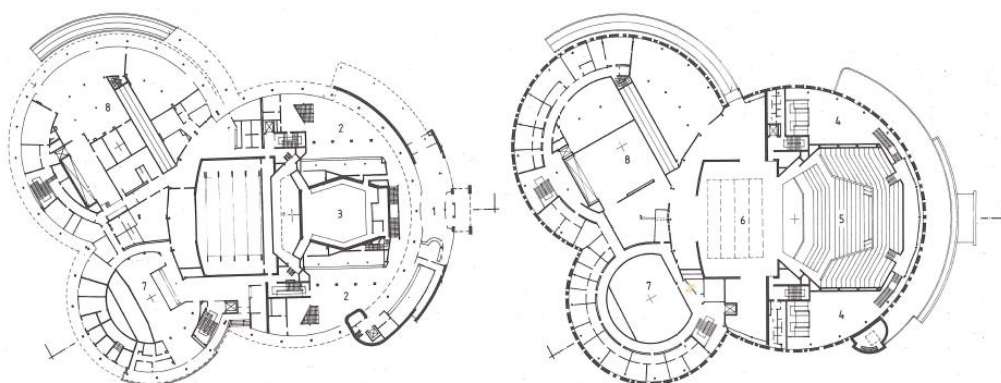
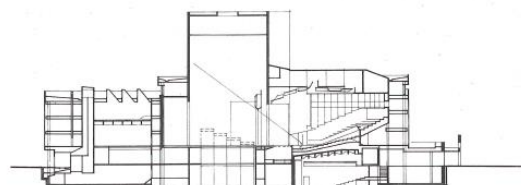
¹⁵ *With an eye to the landscape*, s. 38-39.

¹⁶ G. Stiasny, dz. cyt., s. 71.



Il. 4. Plan sytuacyjny

1. Entrance Hall
2. Cloak-room Hall
3. Small-audience Hall
4. Foyer
5. Auditorium
6. Stage
7. Rehearsal and Dressing Rooms
8. Stores and Workshops



Il. 5. Na górze: widok przekroju obiektu. Poniżej, od strony lewej: rzut kondygnacji parteru; od strony prawej: rzut drugiej kondygnacji

W realizacji tej uwidoczniły się cechy charakterystyczne dla pewnych nurtów modernizmu. Pierwszą z nich pozostaje swoista organiczność bryły, miękko wpisanej w zakole rzeki. Drugą stanowi klarowna i zdyscyplinowana pod względem geometrycznym kompozycja. Warto nadmienić, iż architektura organiczna przejawia się, między innymi w naśladowaniu form obecnych w świecie natury, lecz poddanych geometrycznemu rygorowi, jak również w próbie jak najwłaściwszego wkomponowania obiektu w naturalną przestrzeń¹⁷. Kolejną cechą, która uwidoczniła się w gmachu bydgoskiej opery, pozostaje znaczący stopień abstrakcji, niezwykle znamieny dla realizacji architektury modernizmu. Za ostatnią z istotnych cech uznać można silnie wyrażoną w tym obiekcie rzeźbiarstwo. Została ona osiągnięta, dzięki zastosowaniu zmiennego rytmu wertykalnych lizen, biegnących powyżej pierwszej kondygnacji naziemnej (parteru), gdyż ta partia budynku pozostaje zwężona w stosunku do wyższych – wspornikowo wysuniętych kondygnacji. To swoiste wcięcie bryły, każdego z walców w partii parteru, prowadzi w rezultacie do ekspresyjnego uwydatnienia pozostałych, wyższych pięter budynku. Ponadto, prosty niewysunięty poza lico ściany gzyms, wieńczący największy z walców oddziela od rytmiczowanej lizenami środkowej partii budynku wąską obręcz biegnących niemalże nieprzerwanie okien wstęgowych ostatniej kondygnacji. Zabieg, polegający na rytmicznym rozmieszczeniu lizen, poprzez podkreślenie linii pionowych, powoduje optyczne zrównoważenie horyzontalnych i wertykalnych kierunków kompozycji. Pomiedzy lizenami umieszczone zostały podłużne, wąskie okna *termometrowe*. Tendencja, przejawiająca się w rytmiczowaniu elewacji, dzięki wprowadzeniu wertykalnych podziałów, akcentowanych przez ciąg równoległych względem siebie smukłych lizen, obecna była w twórczości wielu architektów, już w okresie wczesnego modernizmu. Podział elewacji tego rodzaju został zastosowany, między innymi w gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej w Krakowie z 1937 roku, autorstwa Wacława Krzyżanowskiego czy gmachu Starostwa Krajowego Pomorskiego w Toruniu (obecnie siedziba Collegium Minus UMK), zaprojektowanym przez warszawskiego modernistę Jerzego Wierzbickiego i zrealizowanym w roku

¹⁷ A. Serafin, *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*, Łódź 2014, s. 100-101.

1935¹⁸. Warto zauważyć, że lizeny wykorzystane przez Józefa Chmiela w gmachu bydgoskiej opery pozostają znacznie szersze, aniżeli te, które zastosował Jerzy Wierzbicki. Łagodny rytm podziału elewacji za pomocą lizen, pomiędzy którymi znalazły się wąskie pionowe okienne – w przypadku gmachu bydgoskiej opery, zdaniem architekta Grzegorza Stiasnego: „może nieco przypominać rozfalowaną klawiaturę fortepianu”¹⁹. Z kolei, historyk sztuki Marta Leśniakowska zwraca uwagę, iż „gmach (...), skomponowany w formie abstrakcyjnej rzeźby złożonej z trzech przenikających się kamiennych, płaskich kręgów, jest czytelnym odniesieniem do charakterystycznej dla przełomu lat 50. i 60. XX wieku fascynacji latającymi talerzami, sputnikami i kosmosem. (...) W tym stricte rzeźbiarskim koncepcie archi-rzeźby science fiction, dają się zatem odnaleźć refleksy późnomodernistycznej idei architektury jako rzeźby, neomanieryzmu japońskiego czy polifunkcjonalizmu Johna Johansena”²⁰. Badaczka wskazuje także, iż projekt wykazuje cechy neoracjonalizmu, znamienne również dla innych realizacji architekta²¹.

Gmach opery nad Brdą zdradza inspiracje szeroko pojętą tematyką kosmosu, jednak w porównaniu do realizacji takich, jak chociażby *spodek* w Katowicach (zaprojektowany przez warszawskich architektów: Macieja Gintowta oraz Macieja Krasińskiego i zrealizowany w latach 1965–1971)²², operuje zgoła odmienną stylistyką. Koncepcję obiektu złożonego z czterech brył na planie okręgów dostrzec można w projekcie zgłoszonym w 1968 roku na konkurs SARP przez zespół architektów Henryka Buszki oraz Aleksandra Franty. Ten wyróżniający się obiekt mieścić miał Centralę Handlu Zagranicznego *Centrozap* w Katowicach²³. Bryłę biurowca tworzyć miały dwa bliźniacze walce w formie wysokościowców, pomiędzy którymi miał znaleźć się niższy cylinder. W kompozycję został również wpisany czwarty walec, znacznie mniejszy od pozostałych – zintegrowany z całością kompleksu za

¹⁸ J. Zachwatowicz, *Architektura polska*, Warszawa 1966, s. 427-428.

¹⁹ G. Stiasny, dz. cyt., s. 68.

²⁰ M. Leśniakowska, *Opera Nova*, <https://www.theatre-architecture.eu/pl/db/?theatreid=114> [dostęp: 31.05.2020]

²¹ Tamże.

²² A. Cymer, *Architektura w Polsce 1945-1989*, Warszawa 2018, s. 253.

²³ T. P. Szafer, *Nowa architektura polska...*, s. 187.

pomocą łącznika. Forma trzech głównych cylindrów miała zostać uwydatniona poprzez wprowadzenie wspornikowo wysuniętych bębnow pięter, powyżej kondygnacji parteru²⁴, podobnie jak w przypadku gmachu bydgoskiej opery. Ta sama zasada kompozycyjna pozostaje widoczna, między innymi w bryle ukończonego w roku 1984 hotelu *Salyut* w Kijowie²⁵. Rozwiązanie to znajduje swe urzeczywistnienie w nurcie japońskiego metabolizmu, który proces projektowania oraz technologicznej nowoczesności uznawał za przejaw ludzkiej egzystencji. Początków owego nurtu należy upatrywać w roku 1960, kiedy to japońska grupa *Metabolism* ogłosiła swój manifest. Kierunek ten, osadzony na gruncie bogatej wykładni filozoficznej²⁶, był często wiązany ze wspomnianymi wcześniej inspiracjami popularnego w kulturze nurtu *science fiction*²⁷. Z kolei, sygnalizowane przez Martę Leśniakowską podobieństwa, pomiędzy koncepcją Józefa Chmiela a twórczością Johna Johansena, najłatwiej dostrzec na przykładzie gmachu Ambasady Stanów Zjednoczonych w Dublinie, ukończonej w roku 1959²⁸. Wyrafinowana lekkość rzeźbiarskiej struktury, stworzonej przez Johansena, uwidoczniła się w tym obiekcie niezwykle silnie. Ażurowość i organiczność kompozycji wyrażają ekspresję tego wyjątkowego dzieła architektury. Bryła opery nad Brdą jest bardziej statyczna, jednak jej rzeźbiarskie walory, pozostają niekwestionowane. Tendencję, przejawiającą się w kształtowaniu obiektu jako architektonicznej rzeźby, dostrzec można chociażby w nowojorskiej siedzibie Muzeum Guggenheima. Ta oryginalna i pod wieloma względami nowatorska koncepcja, stworzona przez Franka Lloyd Wrighta w II połowie lat 50. XX wieku, wpisuje się ponadto w koncepcję architektury organicznej. Jej centralna część przybiera formę zwężającego się ku dołowi walca, złożonego ze spiralnie ukształtowanych tarasów galerii,

²⁴ Opis sporządzony na podstawie fotografii makiety obiektu oraz jego rzutu, zamieszczonych w: T. P. Szafer, dz. cyt., s. 191.

²⁵ *Kijów – radziecka architektura: szlakiem modernizmu i socrealizmu*, <https://podrozewnaturze.pl/2017/03/02/kijow-radziecka-architektura-szlakiem-modernizmu-i-socrealizmu/> [dostęp: 31.05.2020].

²⁶ T. Sachanowicz, *Metabolizm. Architektura jak biologia...*, Bryła.pl, https://www.bryla.pl/bryla/56,85298,13153151,Metabolizm__Architektura_jak_biologia_.html [dostęp: 21.04.2021]

²⁷ *Architektura współczesna: Metabolizm (od ok. 1960)*, Twarda sztuka, <https://twardasztuka.com/index.php/architektura-wspolczesna/> [dostęp: 21.04.2021]

²⁸ *Classics: US Embassy Dublin // John M Johansen*, <https://www.archaic-mag.com/magazine/classics-us-embassy-dublin-john-m-johansen> [dostęp: 31.05.2020]

przypominających zwiniętą białą wstęgę²⁹. W okresie późnego modernizmu skłonność do łagodnych, miękkich linii oraz plastycznego kształtowania bryły obecna była także w architekturze teatralnej. Istotnym przykładem w tym aspekcie pozostaje gmach Teatru w Dusseldorfie, autorstwa Bernharda Pfau³⁰, jak również zaprojektowana przez Franka Lloyd Wrighta siedziba Teatru Kalita Humphrey w Dallas, w której planie dostrzec można zasadę, polegającą na rezygnacji z kątów prostych na rzecz kątów rozwartych. W tej oryginalnej kompozycji, pojawia się motyw dwóch cylindrycznych wież. Elewacje wspomnianych obiektów, podobnie jak gmach opery nad Brdą, zostały utrzymane w tonacji bieli. Interesująca koncepcja formalna uwidoczniła się także w gmachu Opery w Essen. Dzieło Alvara Aalto operuje łagodnym falistym frontem, pociętym rytmem wąskich, smukłych okien o zróżnicowanej wysokości³¹.



Il. 6. Gmach Opery Nova w Bydgoszczy od strony rzeki Brdy

²⁹ M. Brawne, *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Stuttgart 1965, s. 142.

³⁰ J. Chmiel, *Naukowa analiza programu budynku teatru muzyczno-dramatycznego w Bydgoszczy*, Gdańsk 1965, s. 122.

³¹ Tamże, s. 100-101, 125.



Il. 7. Główne wejście do gmachu opery

Wyjątkowość otoczenia gmachu bydgoskiej Opery Nova – w szczególności bliskość zakola rzeki – wymagała stworzenia kompozycji, która uzyskalaby pożądaną płynność formy (il.6). Jej organiczna i plastyczna struktura pozwoliła na korzystne wpisanie bryły w naturalny krajobraz. Obiekt pozostaje także stylistycznie zintegrowany, gdyż w jego przypadku nie występuje podział na efektownie zaprojektowaną fasadę oraz zaplecze i część administracyjną. Podział tego rodzaju dość często spotkać można w realizacjach architektury teatralnej. W przypadku gmachu bydgoskiej opery kwestia ta pozostaje szczególnie istotna, ponieważ jest on otoczony zielenią i widoczny ze wszystkich stron. Przed budynkiem rozciąga się granitowy plac. Główne wejście (zlokalizowane od strony ul. F. Focha), zaprojektowane w ostatniej fazie realizacji obiektu, uzyskało formę wysuniętej, przeszklonej werandy o lekkiej konstrukcji³² (il.7). Pozwala ona na bardziej efektywne doświetlenie reprezentacyjnych pomieszczeń, jak również na swoiste otwarcie wnętrza na otaczającą go przestrzeń śródmieścia. Wejście dla publiczności

³² G. Stiasny, dz. cyt., s. 68.

zostało zaakcentowane za pomocą prostokątnego portyku, oblicowanego ciemnozielonym polerowanym kamieniem. W górnej jego części został umieszczony mosiężny napis: OPERA NOVA. Portal stanowi rodzaj symbolicznego przejścia, wiodącego do świata sztuki.

ROZWIĄZANIE PRZESTRZENNO-FUNKCJONALNE

Pierwsze pomieszczenie w części operowej (w największym z kręgów) stanowi przestronny hall, zlokalizowany w poziomie parteru. Pełni on rolę hallu kasowego oraz szatniowego i przybrał formę jednoprzestrzennego wnętrza półkolem otaczającego Salę Kameralną. Wejście do niej, usytuowane znacznie niżej od poziomu westybulu, znajduje się pośrodku owego hallu, naprzeciw głównego wejścia do gmachu. W celu umożliwienia komunikacji pionowej z Salą Kameralną, wprowadzone zostały dwa ułożone symetrycznie – naprzeciw siebie – trakty schodowe (il.8). Przy tym, który znajduje się po stronie lewej, na prostym cokole z białego marmuru zostało wyeksponowane popiersie autorstwa artysty rzeźbiarza Michała Kubiaka³³, przedstawiające podobiznę prof. Felicji Krysiwiczowej (il.9), której imię nosi Sala Kameralna. Informuje o tym mosiężny napis, umieszczony na ścianie tuż przy schodach prowadzących do Sali.

Z kolei przy prawym trakcie znajduje się rzeźba Stanisława Horno-Popławskiego Harnasie. Jest ona posadowiona na takim cokole, co popiersie prof. Felicji Krysiwiczowej. Rzeźba Horno-Popławskiego stanowi depozyt Muzeum Narodowego w Gdańsku. Zewnętrzne ściany Sali Kameralnej od strony głównego hallu oblicowane zostały okładziną z białego marmuru. Sala Kameralna stanowi wnętrze jednoprzestrzenne, charakteryzujące się brakiem wyraźnego podziału, jaki mógłby zostać osiągnięty przy wykorzystaniu środków architektonicznych, co w sposób znaczący wpływa na jej

³³ Informacja umieszczona na cokole rzeźby.



Il. 8. Fragment wnętrza głównego hallu



Il. 9. Michał Kubiak, Popiersie prof. Felicji Kryszewiczowej, której imię nosi Sala Kameralna

funkcjonalność³⁴ (il.10-11). Pierwotnie widownia projektowana była dla około 200 widzów³⁵. Ostatecznie uzyskała 189 miejsc przeznaczonych dla publiczności. Dysponuje ponadto 3 miejscami, które są przystosowane dla osób niepełnosprawnych³⁶. Znajdują się one na umieszczonym nad widownią balkonie, pełniącym funkcje techniczne. Dostęp do tych miejsc możliwy jest bezpośrednio z poziomu głównego hallu. Wspomniany wyżej balkon posiada miejsca przeznaczone dla reżysera, operatorów oświetlenia, operatorów akustycznych oraz obsługi technicznej. Niekwestionowaną zaletę widowni stanowi, przede wszystkim możliwość mechanicznej eliminacji jej rzędów. Prowadzi to do znacznego powiększenia powierzchni użytkowej sali, która dzięki połączeniu przestrzeni zajmowanej przez widownię z obszarem gry scenicznej, może stanowić jedną z największych sal prób. Pozbawiona portalu scena ma charakter otwartej przestrzeni gry. Nie posiada ona kieszeni bocznych. Jej horyzont stanowi tło, które może być wykorzystywane podczas projekcji filmowej. Przestrzeń gry scenicznej wiąże się z obszarem widowni, co prowadzi do przestrzennej integracji tychże obszarów³⁷.



Il. 10. Widownia Sali Kameralnej

³⁴ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

³⁵ *Założenia Projektowe na budowę Teatru Muzycznego i Dramatycznego w Bydgoszczy*, 1960, s. 1, Archiwum Opery Nova w Bydgoszczy.

³⁶ Informacje udostępnione przez kierownictwo Opery Nova w Bydgoszczy.

³⁷ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

Koncepcja wystroju reprezentacyjnych pomieszczeń przeznaczonych dla publiczności opierała się na wykorzystaniu wspomnianych wyżej okładzin z białego marmuru oraz jasnych marmurowych posadzek zdobionych subtelnymi, geometrycznymi wzorami. Zakładała, ponadto wykorzystanie luster całopostaciowych, które dzięki stosunkowo dużej powierzchni pozwalają na optyczne powiększenie przestrzeni foyer³⁸. W pobliżu głównych klatek schodowych zlokalizowane zostały otwarte korytarze prowadzące do łazienek, a także do zaplecza opery. Przy prawym korytarzu znalazł się pokój bileterek i szatniarek, jak również pokój dla służb

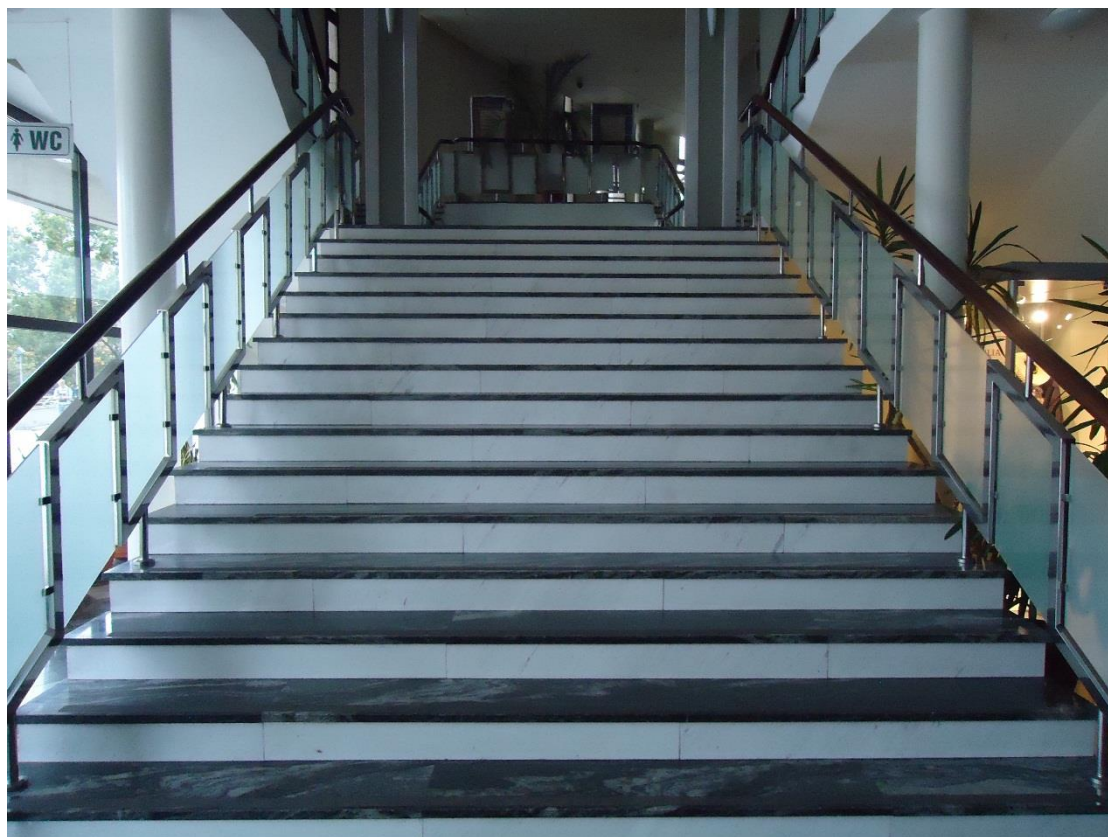


Il. 11. Scena Sali Kameralnej

medycznych oraz ambulatorium. Drugą oraz trzecią kondygnację dla publiczności zajmuje przestronne dwupoziomowe foyer w formie półkolistego jednoprzestrzennego wnętrza otaczającego główną salę opery. Stamtąd cztery wejścia prowadzą na widownię, a cztery klatki schodowe wiodą na poziom wyższy, na którym znajdują się dwa kolejne wejścia na widownię. Dwie klatki

³⁸ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

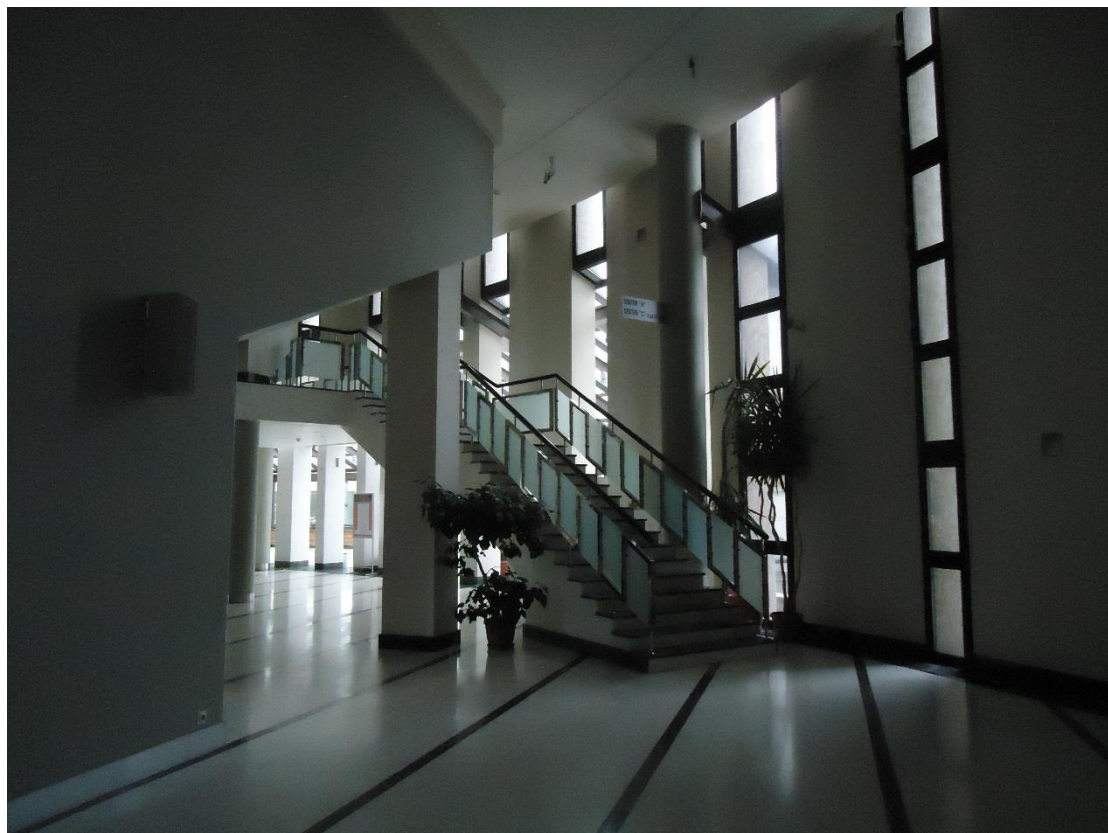
schodowe, ulokowane na przeciwnych krańcach foyer, począwszy od kondygnacji mieszczącej główny hall (wejściowy), poprzez pierwszy poziom foyer, skończywszy na górnej jego kondygnacji, zostały zaprojektowane jako reprezentacyjne schody dwubiegowe, których stopnie pokryte są okładziną z ciemnego marmuru, kontrastującego z jasnymi płytkami marmurowej okładziny, zdobiącej pionowe płaszczyzny pomiędzy stopniami schodów (il.12).



Il. 12. Widok jednej z dwóch klatek schodowych, zlokalizowanych na przeciwnych krańcach głównego hallu

Dwie pozostałe klatki schodowe, usytuowane symetrycznie i zlokalizowane w pobliżu centralnej części foyer, przybrały formę schodów jednobiegowych o łagodnie łukowym trakcie, stanowiących rodzaj kompozycji przestrzennej, połączonej z antresolą górnej kondygnacji foyer, wspartej na podporach, przypominających kolumny o prostych trzonach, pozbawione baz oraz głowic. Ich zmodernizowana, z pozoru oszczędna forma, znakomicie wkomponowuje się w przestrzeń foyer, uwidaczniając rodzaj swego dialogu pomiędzy tradycją i nowoczesnością. Wspomniane wcześniej trakty

schodowe prezentują analogiczne wykończenie, bazujące na wykorzystaniu marmurowej okładziny, z zachowaniem zasady zestawienia kontrastujących ze sobą kolorystycznie płaszczyzn poziomych i pionowych. Balustrady schodów wykonane zostały z metalu oraz matowego szkła, a ich poręcze z drewna (il.13).



Il. 13. Widok jednego z dwóch usytuowanych symetrycznie traktów schodowych, umożliwiających komunikację pomiędzy pierwszym i drugim poziomem foyer

Wyważone, zgeometryzowane kompozycje marmurowych posadzek, doskonale współgrają z płaszczyznami całopostaciowych luster, pokrywających znaczną powierzchnię ścian we wnętrzu foyer. Zastosowanie zwierciadeł powoduje optyczne powiększenie przestrzeni tego reprezentacyjnego pomieszczenia. Imponujących rozmiarów lustra zostały oprawione w subtelne, smukłe ramy z białego marmuru. Wertykalny kierunek silnie podkreślany w pomieszczeniach dwupoziomowego foyer, został dodatkowo wzmocniony, poprzez wprowadzenie korespondujących z kształtem zwierciadeł otworów okiennych, przybierających charakterystyczną termometrową formę. Pozostają one zróżnicowane między sobą, dzieląc się na

węższe oraz szersze pasy okien. Ich kształt odpowiada układowi przestrzennemu, pomiędzy umieszczonymi na zewnątrz lizenami. Zabieg ten dodatkowo dynamizuje wnętrze foyer. Wyznaczone przez otwory okienne pionowe kierunki, równoważone są niejako przez proste podziały posadzki, wykonanej z białego oraz ciemnego marmuru w układzie równoległych, poziomych pasów. Co ciekawe, pasy z białego marmuru pozostają znacznie szersze w stosunku do kontrastujących pasów z marmuru o ciemnozielonej barwie. Oświetlenie hallu głównego, reprezentacyjnych klatek schodowych oraz obydwu poziomów foyer rozwiązane zostało, przede wszystkim za pomocą prostych białych kinkietów, wykonanych z matowego szkła, wpisujących się w szeroką tendencję, znamionną dla współczesnego wzornictwa. Zostały one rozmieszczone głównie pomiędzy smukłymi, prostymi ramami z białego marmuru, w które oprawiono lustra³⁹ (il.14).



Il. 14. Widok wnętrza jednej z reprezentacyjnych klatek schodowych

³⁹ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

W wyniku wprowadzonych do projektu zmian, powiększono przestrzeń kuluarów hallu głównego oraz pierwszego poziomu foyer, poprzez zabudowę ich przeszkloną werandą. Konstrukcję nośną stanowią w tym miejscu filary o prostokątnym przekroju. Pozostałe podpory w przestrzeni głównego hallu oraz foyer przybrały formę wspomnianych wcześniej uproszczonych, zmodernizowanych kolumn⁴⁰. Pierwotna koncepcja zakładała połączenie przestrzeni foyer z pawilonem (ostatecznie niezrealizowanej) kawiarni poprzez zastosowanie krytego przejścia, łączącego te dwa pomieszczenia⁴¹. Górny poziom foyer (trzecia kondygnacja dla publiczności) prezentuje analogiczne rozwiązanie w zakresie wystroju wnętrza, co poziom poprzedni, z tym jednak zastrzeżeniem, że jego przestrzeń nie została podzielona filarami, podtrzymującymi konstrukcję przeszklonej werandy, obejmującej kuluary dwóch niższych kondygnacji. Z górnego poziomu foyer dwa wejścia prowadzą na widownię⁴².

Według pierwotnych założeń widownia głównej sali miała pomieścić 1000 widzów⁴³. Ostatecznie, w celu uzyskania lepszej widoczności, w jej przestrzeni znalazły się 803 miejsca⁴⁴. Rzut widowni przybiera formę zbliżoną do wydłużonego sześciokąta⁴⁵ (il.15). Różnica wzniesień pomiędzy pierwszym a ostatnim rzędem wynosi 7 m. Pośrodku widowni ukształtowany został swego rodzaju uskok, w którym mieszczą się kabiny operatorów oświetleniowych oraz akustycznych. Przełamanie widowni jest wynikiem przyjętej przez prof. Józefa Chmiela koncepcji tzw. sceny tryptykowej. Z wykresu widoczności wynikają różne spadki widowni w stosunku do sceny środkowej oraz prosceniów bocznych⁴⁶. Różnica ta została wykorzystana w celu wprowadzenia wyżej wymienionych kabin oraz wejść na widownię z pierwszego i drugiego poziomu foyer. Wspomniane wcześniej przełamanie

⁴⁰ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁴¹ Program architektoniczny/Wyciąg z założeń projektowych – zał. nr 1, Archiwum Opery Nova w Bydgoszczy.

⁴² Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

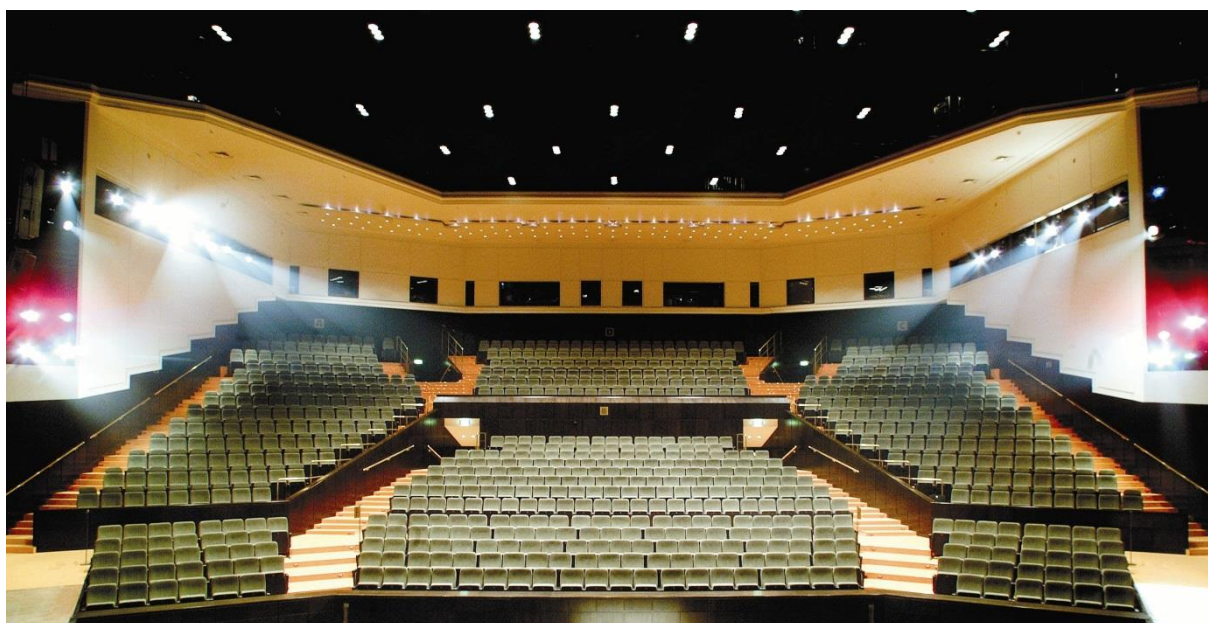
⁴³ J. Chmiel, *Opis...*, s. 1.

⁴⁴ Informacje udostępnione przez kierownictwo Opery Nova w Bydgoszczy.

⁴⁵ G. Stiasny, dz. cyt., s. 69.

⁴⁶ J. Chmiel, *Opis...*, s. 4.

widowni oraz powstały w jego wyniku uskok, doprowadziły w rezultacie do silnego zaakcentowania podziału widowni w obrębie jej środkowego sektora na strefę bliższą zespołowi scenicznemu oraz strefę, zlokalizowaną powyżej poziomu kabin operatorskich. Po obu stronach sektora środkowego znajdują się boczne sektory widowni. Sektor przedni, zlokalizowany najbliżej zespołu scenicznego, został oddzielony od dalszych rzędów przejściem poprzecznym, łączącym lewy kraniec widowni z prawym. Na przeciwnych krańcach zostały usytuowane wejścia umożliwiające komunikację z pierwszego poziomu foyer. Z kolei w miejscu tzw. przełamania widowni znajdują się wejścia prowadzące z drugiego poziomu foyer⁴⁷. Dookoła sali zaprojektowano obejście dla obsługi technicznej, przy którym miały być zlokalizowane kabiny filmu, radia i telewizji. Prowadzi ono również do zespołów oświetlających sceny, wkomponowanych w boczne ściany sali⁴⁸.



Il. 15. Wnętrze widowni głównej sali Opery Nova w Bydgoszczy

Wnętrze to dalece odbiega od konwencjonalnej formy opery, podzielonej na orkiestrę, widownię oraz balkony. Audytorium nie jest oddzielone od sceny, znaną dla wcześniejszych etapów rozwoju architektury teatralnej, ramą portalową. Projektanci inspirowali się w tym

⁴⁷ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁴⁸ J. Chmiel, *Opis...*, s. 5.

aspekcie tendencjami, które w budownictwie teatralnym obecne były już na początku II połowy XX wieku. Przejawiały się one szczególnie w dążeniu do zatarcia granicy pomiędzy obszarem ekspozycji i recepcji⁴⁹. Widownia wraz z przestrzenią gry scenicznej zostały zaprojektowane jako wnętrze jednoprzestrzenne, w którym scena o układzie panoramicznym łączy się z poziomem przejścia poprzecznego widowni poprzez dwie, stosunkowo płytkie sceny boczne. Ukształtowana w niekonwencjonalny sposób przestrzeń sceniczna, wymagała zaprojektowania dostosowanej do jej formy widowni. Lewy oraz prawy jej odcinek zostały umieszczone na tym samym poziomie, co sektor środkowy. W efekcie, widownia pozostaje zgodna z linią amfiteatru, zapewniając dobrą widoczność każdego z odcinków sceny. Jak zauważa Grzegorz Stiasny: „wnętrze pozbawione balkonów i łóż cechuje demokratyczny charakter. Praktycznie z każdego miejsca sali ma się poczucie bliskości aktora. Prosty plastyczny pomysł jasnych ścian otaczających widownię, skonstrastowanych z ciemnym portalem scenicznym i sufitem, pokazuje symboliczne zetknięcie świata widzów z magią spektaklu, nie zakłócając jednorodności formy teatralnego wnętrza”⁵⁰. Warto nadmienić, iż opracowane przez prof. Józefa Chmiela rozwiązanie widowni wykazuje pewne podobieństwa do charakterystycznego układu, który został zastosowany przez Hansa Scharouna w gmachu Filharmonii Berlińskiej, wzniesionej w latach 1960–1963⁵¹. Obydwa projekty powstały niemal w tym samym czasie. Widownia, będąca dziełem słynnego niemieckiego modernisty, w osobliwy sposób otacza centralnie usytuowaną estradę. Niezwykle ekspresyjny wyraz widownia ta zawdzięcza w szczególności silnym kierunkom diagonalnym, nadającym jej niepowtarzalną formę. Podobieństwo pomiędzy projektem Józefa Chmiela a koncepcją Hansa Scharouna uwidoczniło się najsilniej w kompozycji centralnego sektora widowni, zlokalizowanego naprzeciw przedniego odcinka estrady. Warto nadmienić, iż audytorium Opery Nova charakteryzuje znakomita akustyka, zaprojektowana przez dra inż. Witolda Straszewicza z Katedry

⁴⁹ K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 133-134.

⁵⁰ G. Stiasny, dz. cyt., s. 69.

⁵¹ *Kochana albo nie lubiana: Nowa Filharmonia Berlińska obchodzi 50-lecie istnienia*, <https://www.dw.com/pl/kochana-albo-nielubiana-nowa-filharmonia-berli%C5%84ska-obchodzi-50-lecie-istnienia/a-17158810> [dostęp: 31.05.2020].

Elektroakustyki Politechniki Warszawskiej. Doskonałą akustykę zawdzięczaj mu, między innymi, sale Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, Teatru Wielkiego w Łodzi czy Teatru Muzycznego w Gdyni⁵². Gmach tego ostatniego obiektu został zaprojektowany przez Daniela Olędzkiego oraz Józefa Chmiela i ukończony w roku 1979⁵³. Przed rozbudową, która nastąpiła w latach 2010–2013⁵⁴, widownia dużej sali Teatru Muzycznego w Gdyni mogła pomieścić 720 widzów⁵⁵. Jej forma wykazuje nadzwyczajne podobieństwo do układu, jaki został zastosowany w gmachu Opery Nova, z tą jednak różnicą, że w wypadku realizacji gdyńskiej boczne sektory widowni są nachylone pod większym kątem. Ponadto w sali tej został wprowadzony balkon. Kaskadowe spiętrzenie sektorów bocznych kontrastuje z łagodnym wzniesieniem dolnej strefy sektora środkowego. Najbliżej zespołu scenicznego został zlokalizowany szeroki przedni sektor widowni, również nachylony amfiteatralnie⁵⁶ (il.16).



Il. 16. Wnętrze widowni głównej sali Teatru Muzycznego w Gdyni (w latach 1979-2010)

⁵² G. Stiasny, dz. cyt., s. 68.; A. Wysocka, *Historia budowy bydgoskiej Filharmonii Pomorskiej* [w:] Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu (zeszyt XIII), Bydgoszcz 2008, s. 115.; J. Gumiński, dz. cyt., s. 18.

⁵³ T. P. Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1976-1980*, Warszawa 1981, s. 159.

⁵⁴ *Teatr Muzyczny w Gdyni: Rozbudowa*, <https://muzyczny.org/pl/rozbudowa.html> [dostęp: 25.05.2021]

⁵⁵ J. Gumiński, dz. cyt., s. 20.

⁵⁶ Opis sporządzony na podstawie fotografii wnętrza widowni Teatru Muzycznego w Gdyni, udostępnionych przez Małgorzatę Chmiel.

Jedno z najbardziej interesujących rozwiązań w gmachu Opery Nova prezentuje zespół sceniczny. Przyjętą przez Józefa Chmiela koncepcję, ze względu na zachodzącą w nim relację przestrzenną klasyfikuje się, jako tzw. scenę tryptykową. Zastosowane w niej rozwiązanie charakteryzuje się podziałem przestrzeni ekspozycji na trzy części. Część środkową – centralną – stanowi scena główna o charakterze głębokiej sceny pudełkowej. Z obu jej stron zostały umieszczone dwie sceny boczne o charakterze prosceniowym – nachylone względem podium sceny głównej pod kątem 45 stopni. Prof. Chmiel uważał, że takie ich usytuowanie zapewnia dobrą widoczność scen dla przeciwnych rzędów widowni, a także nadaje wszystkim trzem scenom układ panoramiczny⁵⁷. Istotnym założeniem w tym przypadku było włączenie widowni w obszar inscenizacji – przednie sektory widowni i scena tworzą rozbudowaną strefę prosceniową⁵⁸. Kieszenie boczne, zlokalizowane za prosceniami zamykane są od strony widowni jedynie za pomocą kurtyn tekstylnych. Mogą one dzięki temu zostać włączone w obszar gry scenicznej bez udziału urządzeń mechanicznych⁵⁹. Daleko idące podobieństwo do projektowanej na potrzeby bydgoskiej opery sceny tryptykowej, dostrzec można w realizacji Teatru Muzycznego w Gdyni. Proscenia boczne sceny gdyńskiej pozostają jednak znacznie płytsze⁶⁰.

Warto zauważyć, iż w historii teatru pojawiło się rozwiązanie, które w 1912 roku zaprezentował architekt Van der Velde, polegające na stworzeniu nowego rodzaju sceny symultanicznej, złożonej z trzech lub więcej głębokich scen pudełkowych. Przed ich otworami portalowymi roztaczało się obszerne proscenium⁶¹. Opracowana przez Józefa Chmiela scena tryptykowa może z pozoru zdradzać pewne podobieństwa, zaznaczyć jednak należy, iż układ stworzony przez gdańskiego architekta dysponuje jedną sceną głęboką, połączoną z szerokim proscenium, co prowadzi do uzyskania układu o charakterze panoramycznym. Projektant zrezygnował także z zastosowania

⁵⁷ J. Chmiel, *Opis...*, s. 5.

⁵⁸ G. Stiasny, dz. cyt., s. 71.

⁵⁹ J. Chmiel, *Opis...*, s. 5.

⁶⁰ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁶¹ E. Bożyk, *Historia architektury budynku teatralnego i techniki sceny w teatrze europejskim*, Kraków 1956, s. 194.

ramy portalowej – tworząc tym samym – jednoprzestrzenne wnętrze sali, służące jak najdalej idącej integracji obszarów ekspozycji oraz recepcji. Poszukiwanie nowych form przestrzeni scenicznej, pozwalającej w jak najwyższym stopniu sprostać wymogom współczesnej inscenizacji, stanowiło w XX wieku istotne zagadnienie, zarówno dla środowiska architektów, jak i ludzi teatru. Pojawiały się wówczas rozwiązania nierzadko futurystyczne – i z przyczyn technicznych, niejednokrotnie niemożliwe do zrealizowania – jak chociażby koncepcje Szymona Syrkusa czy Andrzeja Pronaszki, ale pośród wielu, niezwykle różnorodnych rozwiązań, odnaleźć można również bardzo przemyślane, zarówno pod względem inscenizacyjnym, jak i techniczno-budowlanym. Mowa tu, między innymi o rozwiązaniu tzw. sceny przestrzennej, która została opracowana w 1938 roku przez architekta Adama Mściwujewskiego⁶². W powojennej Polsce poszukiwania nowej przestrzeni inscenizacji pozostawały równie żywe. Architekt Wiktor Jackiewicz, związany z Politechniką Śląską w Gliwicach, u progu dekady lat sześćdziesiątych, zaproponował nowy rodzaj sceny, zwany sceną cykloramiczną. Stanowi ona rodzaj sceny panoramicznej, jak również współczesną odmianę sceny symultanicznej⁶³. Wśród architektów, którzy w sposób znaczący przyczynili się do rozwoju architektury teatralnej w aspekcie nowatorskich koncepcji przestrzeni scenicznej, nie sposób pominąć Józefa Chmiela. Stworzona przez niego scena tryptykowa, choć nie stanowi rozwiązania o charakterze sceny przestrzennej, dąży do tego samego celu. Jej rolą jest zatarcie granicy, pomiędzy obszarami emisji oraz recepcji. Efekt ten stara się osiągnąć za pomocą zestawienia trzech scen o charakterze obrazowym, co dzięki zastosowaniu szerokiego proscenium pozwala na osiągnięcie układu panoramicznego czy symultanicznego. Scena tryptykowa, choć stanowi układ o charakterze panoramicznym, wykorzystuje jednak inną zasadę organizacji przestrzeni scenicznej, a niżeli scena panoramiczna w swej konwencjonalnej formie. Scenę tryptykową skutecznie wyróżnia niespotykany wcześniej rodzaj relacji przestrzennej, która zachodzi pomiędzy widownią a obszarem ekspozycji. Przeprowadzone przez prof. Chmiela

⁶² K. Braun, dz. cyt., s. 138.

⁶³ J. Rybarkiewicz, *Architektura pola kreacji teatralnej*, Gliwice 2009, s. 103.

specjalistyczne badania w zakresie widoczności pozwoliły architektowi na stworzenie nowego rodzaju sceny, jak również dostosowanej do jej formy widowni⁶⁴. Rozwiązanie to może zostać zakwalifikowane do grupy scen symultanicznych, z tym zastrzeżeniem, że scenę symultaniczną z reguły charakteryzuje płytkość pola gry. Stanowi ona rodzaj tzw. sceny reliefowej. Rozbudowana strefa prosceniowa sceny tryptykowej może sugerować jej symultaniczny charakter, jednak scena tryptykowa dysponuje również znamioną dla opery sceną głęboką.

Pomiędzy strefą prosceniową a widownią znajduje się fosa orkiestry. Pozostaje ona częściowo zagłębiona pod powierzchnią proscenium. W przypadku jej niewykorzystania istnieje możliwość powiększenia przestrzeni gry scenicznej, poprzez podniesienie zapadni fosy. Pierwotna wersja projektu zakładała realizację otworu portalowego sceny głównej o wymiarach 8x14 m, przy czym głębokość sceny do horyzontu miała wynosić 18 m⁶⁵. Ostatecznie wysokość tzw. okna portalowego wyniosła 8 m, a jego szerokość 15 m⁶⁶. Należy ono do największych w kraju⁶⁷. Wysokość użytkowa sceny wynosi 25 m⁶⁸, a jej powierzchnia równa jest 297 mkw⁶⁹. W zakresie technologii scenicznej, pierwotny projekt zakładał realizację imponujących rozmiarów sceny obrotowej, której średnica miała wynieść 32 m. Tarcza o takich rozmiarach pozostawałaby na tyle duża, że na jej połowie można byłoby zmieścić cały zespół operowy, a zatem: chór, balet, solistów oraz statystów – o łącznej liczbie około 200 osób. Oś tarczy sceny obrotowej miała zostać usytuowana przy tylnej ścianie pudła scenicznego, a jej krawędź miała dochodzić do mostu portalowego. Druga połowa tarczy w czasie zmiany dekoracji znajdowałaby się w zasceniu, oddzielonym od pudła scenicznego kurtyną akustyczną. W tarczy przewidziano dwie zapadnie mechaniczne o długości równej szerokości portalu. Józef Chmiel uważał, że tarcza obrotowa jest najprostszym oraz najpewniejszym mechanicznym urządzeniem

⁶⁴ J. Chmiel, *Opis...*, s. 4.

⁶⁵ Tamże, s. 5.

⁶⁶ Informacje udostępnione przez kierownictwo Opery Nova w Bydgoszczy.

⁶⁷ *Opera Nova w Bydgoszczy: Scena*, <http://www.opera.bydgoszcz.pl/Scena,37> [dostęp: 31.05.2020]

⁶⁸ J. Gumiński, dz. cyt., s. 50.

⁶⁹ *Opera Nova w Bydgoszczy: Scena*, <http://www.opera.bydgoszcz.pl/Scena,37> [dostęp: 31.05.2020]

przypodłogowym, pod warunkiem, że jej średnica będzie wynosiła 34 m, bo tylko taka jej wielkość spełni swoją rolę w teatrze operowym⁷⁰. Zmiany wprowadzone do projektu na przełomie lat 80. i 90. spowodowały, iż zamiast zamontowanej na stałe tarczy obrotowej, zrealizowana została nakładana scena obrotowa, stanowiąca alternatywę dla systemu zapadni scenicznych i mogąca funkcjonować w obszarze tychże zapadni. Jej średnica została jednak zniwelowana do 14 m⁷¹. W roku 2009 zainstalowano nową scenę obrotową, również o charakterze nakładanej tarczy, o średnicy wynoszącej około 12 m⁷². Nieodzownym elementem w zakresie mechanizacji sceny głównej, obok tarczy obrotowej, pozostaje system zapadni scenicznych. W gmachu bydgoskiej opery zainstalowane zostały cztery dwupoziomowe zapadnie. Każda z nich mierzy 17 m długości i 3 m szerokości. Różnica poziomów w obszarze sceny głównej, jaka możliwa jest do osiągnięcia za ich pomocą wynosi od minus 2,5 m do plus 4 m⁷³. Otwory portalowe sceny głównej oraz scen bocznych zostały oddzielone od siebie słupami nośnymi, poza które na scenie zachodzą kurtyny⁷⁴. Pierwszą z nich jest stalowa kurtyna przeciwpożarowa, a drugą – umieszczona najbliżej widowni – składająca się z sześciu warstw kurtyna tekstylna⁷⁵. Została ona wykonana we Francji. Aksamit w odcieniach pomarańczy i czerwieni przetykany srebrną nitką waży 650 kg. Ma ponad 10 m wysokości i 21 m szerokości po umarszczeniu. Do najważniejszych jej zalet należy wysoki stopień ognioodporności oraz doskonałe parametry akustycznego tłumienia, dzięki czemu pozwala na zmianę dekoracji podczas trwania spektaklu⁷⁶. Zabieg ten umożliwiając dwie kieszenie boczne, usytuowane po obu stronach sceny głównej. Lewa kieszeń (patrząc od strony zascenia) pozostaje mniejsza od prawej. Bezpośrednio za sceną główną znajduje się stosunkowo płytka kieszeń tylna. W przypadku, gdy inscenizacja wymaga wykorzystania

⁷⁰ J. Chmiel, *Opis...*, s. 5.

⁷¹ A. Weber, dz. cyt., s. 566.

⁷² Informacje udostępnione przez kierownictwo Opery Nova w Bydgoszczy.

⁷³ J. Gumiński, dz. cyt., s. 50.

⁷⁴ J. Chmiel, *Opis...*, s. 5.

⁷⁵ Informacje udostępnione przez kierownictwo Opery Nova w Bydgoszczy.

⁷⁶ *Opera Nova w Bydgoszczy: Duża sala*, http://www.opera.bydgoszcz.pl/Duza_sala,36 [dostęp: 31.05.2020].

rozbudowanych dekoracji przestrzennych, może ona zostać włączona w przestrzeń ekspozycji⁷⁷.

W kręgu II znalazły się zespoły pomieszczeń, przeznaczone dla pracowników teatru, tj. artystów, kierownictwa artystycznego, dyrekcji oraz personelu technicznego. Do sekcji tej prowadzi osobne wejście, zlokalizowane od strony bulwaru nad rzeką. Pierwsze pomieszczenie stanowi hall wejściowy. Po jego prawej stronie znajduje się dyżurka, po stronie lewej obszerna klatka schodowa, następnie archiwum programów operowych, a za nim bufet dla pracowników⁷⁸. Pomiedzy hallem szatniowym (od strony głównego wejścia dla publiczności) a bębniem zapadni zespołu scenicznego, został zlokalizowany zespół pomieszczeń, przeznaczonych dla orkiestry. Dojścia do tego zespołu prowadzą z lewej i z prawej strony zaplecza korytarzem, który jednocześnie akustycznie izoluje fosę orkiestry od zaplecza opery⁷⁹. Drugi z korytarzy zaplecza łączy poczekalnię aktorów, znajdującą się po lewej stronie z poczekalnią po stronie prawej, oraz lewy odcinek hallu szatniowego z prawym. Największym i zarazem najważniejszym z pomieszczeń przeznaczonych dla orkiestry, pozostaje sala prób. Z uwagi na konieczność zgromadzenia w niej instrumentów o znacznych gabarytach (jak chociażby fortepian koncertowy), wymagających sporej przestrzeni, a także pulpity na nuty, dysponuje ona stosunkowo dużą powierzchnią (il.17). Sala prób orkiestry nie posiada dostępu do naturalnego oświetlenia, ale na uwagę zasługuje rozwiązanie jej sufitu. Przybrał on formę prostych, zgeometryzowanych kasetonów w kształcie przypominającym wklęsłe odwrócone piramidy o ściętych wierzchołkach, w których zostały umieszczone elektryczne źródła światła⁸⁰ (il.18).

Druga kondygnacja zaplecza mieści salę prób scen zbiorowych, jak również garderoby solistów, garderoby baletu, a także magazyny dekoracji. Następny poziom skrywa próżnię sal prób, garderoby chóru oraz statystów,

⁷⁷ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ J. Chmiel, *Opis...*, s. 3.

⁸⁰ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

jak również pracownię scenografa. Na kolejnym piętrze zlokalizowano, między innymi pomieszczenia przeznaczone dla dyrekcji oraz kierownictwa artystycznego. W przestrzeni ostatniej kondygnacji II kręgu znalazły się pomieszczenia kierownictwa, pokoje pracy artystycznej, szatnie baletu, sale prób baletu (il.19) oraz chóru. Warto zauważyć, iż sale prób pozostają



Il. 17. Wnętrze sali prób orkiestry



Il. 18. Widok sufitu w sali prób orkiestry



Il. 19. Wnętrze jednej z sal prób baletu



Il. 20. Poprzeczne pasy świetlików, umieszczone w stropie dachowym. Wnętrze jednej z sal prób baletu

wyższe od pozostałych pomieszczeń, zlokalizowanych na tym poziomie⁸¹. Usytuowanie tychże sal w przestrzeni ostatniej kondygnacji walca, mieszczącego zaplecze opery, pozwala na ich naturalne doświetlenie, dzięki

⁸¹ J. Chmiel, *Opis...*, s. 6.

zastosowaniu świetlików umieszczonych w stropie dachowym. W jednej z sal przybrały one formę poprzecznych wąskich okien pasowych, które zostały usytuowane pionowo w specjalnie ukształtowanych w tym celu poprzecznych, równoległych względem siebie kanałach, charakterystycznie nadbudowanych ponad poziomem stropu dachowego (il.20). Druga z sal prób, przeznaczonych dla baletu została zaopatrzona w otwory okienne, stanowiące kontynuację wertykalnych, smukłych okien *termometrowych*, przebiegających przez wszystkie piętra, powyżej pierwszej kondygnacji. W sali tej zostały również umieszczone horyzontalne okna wstęgowe, usytuowane tuż pod sufitem. Analogiczne rozwiązanie w tym aspekcie prezentuje sala prób chóru⁸² (il.21).



Il. 21. Wnętrze sali prób chóru

Ostatnie lata realizacji obiektu przyniosły decyzję o przebudowie trzeciego z walców, w którym pierwotnie miały się znaleźć obszerne magazyny sceniczne, jak również szereg różnego rodzaju warsztatów i pracowni. Zdecydowano, iż zostanie on niemal w całości zaadaptowany na potrzeby

⁸² Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

centrum konferencyjnego⁸³. Mieści ono dwie duże sale obrad kongresowych: *Manru* i *Fidelio* (il.22), a także kilka mniejszych sal sekcyjnych. Zostały one zaprojektowane łącznie dla 641 (230+231+180) osób⁸⁴. Warto nadmienić, iż obydwie funkcje: operowa oraz kongresowa – pozostają ze sobą skomunikowane. Niektóre z sal, wchodzących w skład owego centrum przystosowane są także, między innymi do prób zespołów chóralskich.



Il. 22. Wnętrze jednego z audytoriów centrum kongresowego

Charakteryzują je, bowiem korzystne warunki akustyczne, jak również cechy typowe dla przestrzeni zmiennej. W przypadku niektórych sal istnieje możliwość eliminacji przesuwanych ścian, celem połączenia ich przestrzeni z przestronnym hallem. W salach tych zostały wprowadzone amfiteatralne rzędy widowni, pozwalające na ich mechaniczne dostosowywanie do liczby osób, znajdujących się wewnątrz, poprzez wysuwanie kolejnych rzędów, bądź ich całkowitą redukcję. Jedna z sal, wchodzących w skład tzw. centrum konferencyjnego, zaopatrzona jest w pianino, co pozwala na prowadzenie w

⁸³ G. Stiasny, dz. cyt., s. 69.

⁸⁴ Informacje udostępnione przez dyrekcję Opery Nova w Bydgoszczy.

jej przestrzeni różnego rodzaju ćwiczeń oraz prób, między innymi zespołów chóralnych, które wymagają obecności tego rodzaju instrumentu⁸⁵. Zapewnienie stosunkowo szerokiego spectrum możliwości użytkowych tychże pomieszczeń sprawia, że mogą się w nich odbywać nie tylko konferencje naukowe, prezentacje czy odczyty, ale także np. konferencje poświęcone tematyce muzykologicznej, połączone z jakąś formą kameralnego koncertu. Na parterze ulokowana została restauracja *Maestra*, mogąca pomieścić około 200 osób⁸⁶. Dzięki przeszkleniu sporego odcinka walca, w którym mieści się sala restauracji, jej wnętrze zostało przestrzennie otwarte na urokliwe sąsiedztwo przybrzeżnego bulwaru, otaczającą zielen, jak również malownicze zakole rzeki, a w dalszej perspektywie – panoramę zespołu staromiejskiego wraz z jego najwspanialszymi zabytkami – w postaci bydgoskiej fary czy historycznej zabudowy Wyspy Młyńskiej⁸⁷.

Obiekt założony na planie trzech przenikających się okręgów został posadowiony na tzw. studniach żelbetowych. Konstrukcja budynku została zrealizowana w technologii żelbetowej, którą wykorzystano również do wykonania ścian zewnętrznych, choć niektóre z nich są murowane – z wykorzystaniem cegły szczelinowej⁸⁸. Cegła posłużyła w szczególności do wykonania lizen, wysuniętych na wspornikach. Wysokość budynku wynosi 34,19 m, jego powierzchnia: 4 800 m², a kubatura: 120 700 m³. Na terenie wykonania lizen, wysuniętych na wspornikach. Wysokość budynku wynosi 34,19 m, jego powierzchnia: 4 800 m², a kubatura: 120 700 m³. Na terenie całego obiektu funkcjonują: dźwigi osobowe (5), dźwigi towarowe (3) oraz wielkogabarytowy dźwig teatralny⁸⁹.

Podstawową wartość obiektu stanowi, przede wszystkim jego wielofunkcyjność. Projektowany pierwotnie na potrzeby teatru muzyczno-dramatycznego, a następnie opery gmach, oprócz funkcji centrum kongresowego, jest także miejscem wydarzeń okolicznościowych oraz

⁸⁵ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁸⁶ Informacje udostępnione przez dyrekcję Opery Nova w Bydgoszczy.

⁸⁷ Opis sporządzony na podstawie oględzin oraz dokumentacji fotograficznej, przygotowanej przez autora.

⁸⁸ Informacje udostępnione przez kierownictwo Opery Nova w Bydgoszczy.

⁸⁹ Tamże.

salonem wystawienniczym⁹⁰. Realizacja obiektu składającego się z trzech kręgów, stanowi dzieło skończone, pomimo niezrealizowania IV kręgu. W ciągu ostatnich lat koncepcja wzniesienia tzw. IV kręgu powracała. Miał on jednak zostać zrealizowany według nowego projektu. Dokumentację inwestycji przygotowała WAPA – Warsztat Architektury Pracownia Autorska Krzysztofa Kozłowskiego z Sopotu. Współautorem projektu pozostaje inż. architekt Andrzej Prusiewicz z Politechniki Gdańskiej, który od 1971 roku wraz z prof. Józefem Chmielem pracował nad ostateczną wersją gmachu bydgoskiej opery. Rozpoczęcie prac budowlanych, planowano na rok 2021⁹¹. Warto nadmienić, iż projekt kawiarni znacząco odbiega od pierwotnej koncepcji, znanej jedynie z makiet. Zaproponowany przez Andrzeja Prusiewicza oraz Pracownię WAPA obiekt pozostaje w całości przeszklony⁹². Znana, między innymi z twórczości Ludwiga Mies van der Rohego tendencja, przejawiająca się w stosowaniu całkowitych przeszkleń ścian osłonowych budynków, pozostaje znamieną nie tylko dla stylu międzynarodowego, ale również dla współczesnych realizacji architektury postmodernizmu.

⁹⁰ G. Stiasny, dz. cyt., s. 71.

⁹¹ *Czwarty krąg Opery Nova. Oficjalnie – opóźnienie budowy o rok*, Gazeta Wyborcza, <https://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/7,48722,25977230,czwarty-krag-opery-nova-oficjalnie-opoznienie-budowy-o-rok.html> [dostęp: 25.04.2021].

⁹² Opis sporządzony na podstawie wizualizacji projektu, zamieszczonej na stronie: <https://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/7,48722,25977230,czwarty-krag-opery-nova-oficjalnie-opoznienie-budowy-o-rok.html> [dostęp: 25.04.2021].

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Archiwum Opery Nova w Bydgoszczy

- 1) Chmiel Józef, Opis techniczny do projektu koncepcyjnego Teatru Muzycznego i Dramatycznego w Bydgoszczy: Założenia projektowe.
- 2) Program architektoniczny/Wyciąg z założeń projektowych – zał. nr 1.
- 3) SARP, Konkurs powszechny, nr 316, 07.05.1961 r.
- 4) Założenia projektowe na budowę Teatru Muzycznego i Dramatycznego w Bydgoszczy, 1960.

Archiwum Politechniki Gdańskiej, sygn. NLP/130/1676/2

- 1) Chmiel Józef, Życiorys.
- 2) Szwalbe Andrzej, Korespondencja Dyrektora Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Paderewskiego adresowana do Dyrekcji Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Gdańskiej, Bydgoszcz, 18.03.1972.

Zbiory prywatne Pani Małgorzaty Chmiel

- 1) Chmiel Józef, Naukowa analiza programu budynku teatru muzyczno-dramatycznego w Bydgoszczy, praca doktorska, Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 1965.

PUBLIKACJE

- 1) Bożyk Eugeniusz, *Historia architektury budynku teatralnego i techniki sceny w teatrze europejskim*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1956.
- 2) Braun Kazimierz, *Przestrzeń teatralna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- 3) Brawne Michael, *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1965.
- 4) Cymer Anna, *Architektura w Polsce 1945-1989*, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2018.
- 5) Gumiński Jerzy, *Przemijają lata, zostają teatry*, Łódź 2006.

- 6) Niebrzydowski Wojciech, *Beton i żelbet a formy architektoniczne XX wieku*, Wydawnictwo Politechniki Białostockiej, Białystok 2008.
- 7) Piórek Magdalena, *Uczynił Bydgoszcz stolicą muzyki*, Kalendarz Bydgoski 2004, Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy, Bydgoszcz 2003.
- 8) Rogalski Bogumił, *Przegląd współczesnej architektury publicznej i urbanistyki Bydgoszczy*, Kronika Bydgoska XIV, Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy, Bydgoszcz 1993.
- 9) Rybarkiewicz Jacek, *Architektura pola kreacji teatralnej*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2009.
- 10) Serafin Aleksander, *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2014.
- 11) Stiasny Grzegorz, *Opera w Bydgoszczy*, Architektura 10, 2007.
- 12) Szafer T. Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1966-1970*, Arkady, Warszawa 1972.
- 13) Szafer T. Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1976-1980*, Arkady, Warszawa 1981.
- 14) *Teatr Muzyczny w Bydgoszczy*, Architektura 5-6(355-356) 1977.
- 15) Weber Alicja, *Ostatni teatr XX wieku, czyli niezwykle historia budowy opery w Bydgoszczy*, Kronika Bydgoska XXXII 2010, Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011.
- 16) *With an eye to the landscape*, [w:] Poland. Illustrated magazine, 2(150) 1967.
- 17) Zachwatowicz Jan, *Architektura polska*, Arkady, Warszawa 1966.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- 1) *Architektura współczesna: Metabolizm (od ok. 1960)*, Twarda sztuka, <https://twardasztuka.com/index.php/architektura-wspolczesna/> [dostęp: 21.04.2021].
- 2) *Classics: US Embassy Dublin // John M Johansen*, <https://www.archaic-mag.com/magazine/classics-us-embassy-dublin-john-m-johansen> [dostęp: 31.05.2020].
- 3) *Czwarty krąg Opery Nova. Oficjalnie – opóźnienie budowy o rok*, Gazeta Wyborcza, <https://bydgoszcz.wyborcza.pl/bydgoszcz/7,48722,25977230,czwarty-krag-opery-nova-oficjalnie-opoznienie-budowy-o-rok.html> [dostęp: 25.04.2021].
- 4) *Kijów – radziecka architektura: szlakiem modernizmu i socrealizmu*, <https://podrozwynaturze.pl/2017/03/02/kijow-radziecka-architektura-szlakiem-modernizmu-i-socrealizmu/> [dostęp: 31.05.2020].

- 5) *Kochana albo nie lubiana: Nowa Filharmonia Berlińska obchodzi 50-lecie istnienia*, <https://www.dw.com/pl/kochana-albo-nielubiana-nowa-filharmonia-berli%C5%84ska-obchodzi-50-lecie-istnienia/a-17158810> [dostęp: 31.05.2020].
- 6) Leśniakowska Marta, *Opera Nova*, <https://www.theatre-architecture.eu/pl/db/?theatreId=114> [dostęp: 31.05.2020].
- 7) *Opera Nova w Bydgoszczy: Duża sala*, http://www.opera.bydgoszcz.pl/Duza_sala,36 [dostęp: 31.05.2020].
- 8) *Opera Nova w Bydgoszczy: Scena*, <http://www.opera.bydgoszcz.pl/Scena,37> [dostęp: 31.05.2020].
- 9) *Ranking 25 najefektowniejszych radzieckich budynków*, <https://www.newsweek.pl/wiedza/historia/radziecka-architektura-top-25-najefektowniejszych-radzieckich-budynkow-newsweekpl/syqdw2r> [dostęp: 31.05.2020].
- 10) Sachanowicz Tomasz, *Metabolizm. Architektura jak biologia...*, Bryła.pl, https://www.bryla.pl/bryla/56,85298,13153151,Metabolizm__Architektura_jak_biologia__.html [dostęp: 21.04.2021].
- 11) *Teatr Muzyczny w Gdyni: Rozbudowa*, <https://muzyczny.org/pl/rozbudowa.html> [dostęp: 25.05.2021].

Dorota Grubba-Thiede

Intertekstualność w działaniach artystycznych Izabelli Gustowskiej, Doroty Nieznalskiej, Wandy Czełkowskiej, Marka Rogulskiego i innych

W artykule ujmującym trudną czasoprzestrzeń pandemii chciałabym przywołać ekspozycję Izabelli Gustowskiej [otwartą do 28 lutego 2021, Centrum Kultury Zamek (CKZ) w Poznaniu] i najnowszy intermedialny projekt, sondujący sploty sztuki z cywilizacją *SOLUTION* [kurator Marek Rogulski – VI 2021, Instytut Cybernetyki Sztuki (ICS) w Gdańsku-Osowie]¹.

„Izabella Gustowska. Bezwzględne cechy podobieństwa”

„Sztuka jest dla mnie wszystkim” – to fragment jednej z 66 poetyckich wypowiedzi Izabelli Gustowskiej, ukrytych w kodach QR, w przestrzeni – wypełnionej także 66 „punktami” przejmujących fotografii – nazwanej salą „Drobnych narracji”. Doświadczenie ich jest związane z zatrzymaniem się odbiorców, uważnością, oddaniem procesom percepcji akustyczno-wizualnej, rozkodowywaniem warstw i struktur całej przestrzeni, relacji fotografii do siebie, indywidualnych odczytań, uważnego podążania w głąb. Jest w nich rozpacz i miłość, troska jako zanurzenie: w przeżywanej sztuce, w sytuacjach społecznych, w niepewnych losach globu i istot na nim żyjących, w historiach na poły fikcyjnych czy niedokończonych. „Drobne narracje” mogłyby ustanawiać odrębny pokaz. Jesienią 2020 roku stały się integralną częścią oddziałującej z ogromną siłą, metaforycznej ekspozycji indywidualnej **Izabelli Gustowskiej** „Bezwzględne cechy podobieństwa” czynnej do 28 lutego 2021 w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu². Wystawa ujawniła

1 Marek Rogulski nawiązuje do: George Didi Huberman, *Tragedia kultury, Warburg i Nietzsche*, w: *Odbudowa nowoczesności*, Kronos, nr 3134, Wyd. A. Cieszkowskiego, Warszawa 2015.

2 IZABELLA GUSTOWSKA, *Drobne narracje* – tablice QR, 2020, instalacja (66 tablic emaliowanych z kodami QR, 50 × 50 cm, książka i statuetki papugi Ary), fotografie, teksty, audio: Izabella Gustowska, kody QR: Diego Stan, cyt. za: *Izabella Gustowska. Bezwzględne cechy podobieństwa*, kat. wyst. z cykli: „Rezydenci w Rezydencji” i „mówimy Otwarcie!”, kuratorka Jagna Domżańska, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu 2020/2021.

antycypacyjność, prefiguracyjność jej sztuki, zarazem ustanawiając przestrzeń intertekstualną wobec własnej twórczości, jak i międzydziedzinowych odniesień. Jonathan Culler pisał: „Intertekstualność jest nie tyle nazwą dla relacji między dziełem a określonymi wcześniejszymi tekstami, ile wskazaniem na uczestnictwo dzieła w pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej i na jego odniesienia do kodów, które stanowią potencjalną formalizację tej przestrzeni. (...) Julia Kristeva [mówiła:], gdy raz pomyślimy o tekście jako o zrozumiałym i znaczącym w terminach innych tekstów, które on wchłania i przekształca, to *zamiast pojęcia intersubiektywności pojawia się pojęcie intertekstualności*”³.

Intymno-totemiczne rzeźby, obiekty i instalacje oraz oceaniczne projekcje Gustowskiej stały się organicznym żywiołem wpisanym nieomal nierozdzielnie w trudną przestrzeń gmachu Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, naznaczoną dodatkowo traumą bezwzględnych działań dygnitarzy II wojny światowej. Mroczne konteksty wzmacniała zorganizowana w poznańskim CKZ równoległa ekspozycja **Doroty Nieznalskiej** „Rassenhygiene”, przywołująca wdrażany przez Himmlera projekt „reorganizacji etnicznej”: wypędzeń ludności, przesiedleń, wreszcie badań rasowych, połączonych m.in. z „rabunkiem wartościowej krwi”, w ramach której „przymusowo zgermanizowano wiele tysięcy dzieci, głównie z okupowanych krajów Europy Wschodniej: z Polski, Rosji, Czech, Ukrainy, Białorusi, Jugosławii, które następnie przekazywano do adopcji rodzinom niemieckim. Instalacja [zawierała] m.in. (...) portrety dzieci poddanych selekcji (na terenie Niemieckiej Centrali Przesiedleńczej Kraju Warty)”⁴.

Izabella Gustowska jako „Artystka z kamerą” (parafrazując tytuł do dziś szeroko komentowanego filmu Dżigi Wiertowa z 1929), wprowadziła nas w wielozmysłową ikonosferę. Jej niezważająca na prawa grawitacji optyka łączy nadwrażliwość ze sprawczością, nadrealność z dokumentem, dadaistyczną laboratoryjność z językiem multimediiów. Wpisane w zastanę

3 Jonathan Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki” 1980, 71/3, s. 299. Autor przywołuje pracę: Julia Kristeva, *Semiotiké*, Paris 1969, s. 146.

4 Jagna Domżańska, *Dorota Nieznalska „Rassenhygiene”*, tekst kuratorski, CKZ Poznań 2020, <https://ckzamek.pl/wydarzenia/6268-rezydenci-w-rezydencji-rassenhygiene-wystawa/>.

architekturę udźwiękowione wideoprojekcje jakby dematerializowały ją, ujawniając parametry stylotwórcze. Ledwie przeczuta organiczność wędrowała po amfiladowych i odległych od siebie salach w asyście żywiołów natury, cywilizacji, idei, doświadczeń prywatnych, intymnych, splątanych ze społecznymi, medialnymi, nadrealnymi, mikro-i makrobiologicznymi. Intensywność znaczeń wystawy, pomieszczonej na 1 i 2 piętrze, po której też wielokrotnie oprowadzała sama Izabella Gustowska, sprawiła, iż była ona niejako silniejsza od monumentalnego, neoromańskiego labiryntu architektury, a rozległe niekiedy interwały między projekcjami wzmacniały polaryzację. Już od przyziemia docierały dźwięki ekspozycji z kluczowym głosem samej artystki⁵.

Izabella Gustowska w wędrownej strukturze odrębnych *site-specific*, wskazywała na historyczne imiona przestrzeni. W mrokach Pokoju Orzechowego, w instalacji *Dryf*, lewitowała medytacyjno-niepokojąca projekcja *Möbius*, semantycznie związana z ikonosferą elipsy, nieskończoności, peregrynacji, jakby artystka sondowała możliwości łączenia archetypalnej natury z niejednoznaczną witalnością cywilizacji. Horyzontalna rzeźba *Świderek* jakby dialogująca z *Niekończącą się kolumną* Brancusiego (1935) oraz kameralny obiekt *Sydney Harbour Bridge* rezonowały z odwiecznymi praktykami z pola sztuki, architektury, inżynierii, możliwymi lub niemożliwymi relacjami społecznymi.

W Pokoju Brzozowym artystka wyraziła wieloletnie fascynacje psychologią kobiet i zwierząt w instalacji *DRŻĄCE PORTRETY*, a w niej niemal czarno-białymi projekcjami: *Antonina* (na kilka sekund rozbłyskującej feerią barw, w tym głębokim błękitem – nawiązanie do Yvesa Kleina)⁶ oraz *Dalmatyńczyk* – niezwyklej w lekkości i zarazem granicznej metafory losowej natury świata.

We wcześniejszym projekcie *Nowy Jork i dziewczyna* (2013) Izabella Gustowska przywoływała pojęcia nadmiaru pamięci, jej niedomiaru,

5 Gmach wzniesiony został w latach 1905-1910 w formie przeskalowanego średniowiecznego zamczyska według projektu Franza Heinricha Schwechтена dla niemieckiego cesarza Wilhelma II. Po II wojnie światowej parokrotnie przebudowywano wnętrze.

6 *Antonina* skomponowana została z fragmentów filmu Izabelli Gustowskiej, *Bezwzględne cechy podobieństwa*, (zdjęcia: Zuzanna Kernbach, montaż: Mateusz Rogala).

wreszcie, „bricolage of memory” – kontekstowego do teorii Claude’a Lévi-Straussa⁷.

„Bezwzględne cechy podobieństwa” Izabelli Gustowskiej powstały w cyklu „Rezydenci w rezydencji”. Jego kuratorka, Jagna Domżańska, pisała: „Gustowska zdaje się widzieć mosty wszędzie. (...) W tej dwoistości ważne miejsce zajmują tu postaci zwierzęce, które mają wyjątkowy kontakt zarówno z człowiekiem, jak i rzeczywistością nieożywioną. Są łącznikami, może rodzajem mostu. Swoją oniryczną, letargiczną opowieścią Gustowska wciąga nas w narracje, które mają charakter uniwersalny, jednak odnoszą się także do niepokojów i lęków związanych z aktualną sytuacją na świecie. (...) W całej swej uważności i intuicyjności Izabella Gustowska jest pomiędzy światami, jest mostem”⁸.

Graniczny wymiar rytuałów przejścia miały szczególnie trzy instalacje: *Wirus – nie wywołuj wilka z lasu* (il.1), przypominająca rozgwieżdżone niebo o pobudzonych gwiazdozbiorach – w stanie budzącej grozę nadaktywności. W tych zagarniających osmozach kosmicznych bądź mikrobiologicznych szumów pojawiał się cykliczny, doniosły huk oraz delikatna sylwetka artystki – w zmultiplikowaniu – i jej głos, wpół szepczący, w poetyckich narracjach. Nokturnowy rewir *Wirusa...* w Sali Kominkowej poprzedzał *Objet trouvé* – wielki, eklektyczny żyrandol o wielu ramionach, ułożony diagonalnie na podłodze, którego cień przypomina o wizjach pajaka w twórczości Odillona Redona, z całą jego archetypiczną symboliką. Tuż obok dominowała strukturalna kolumna, której modułami stały się znalezione przez Gustowską w gmachu niskie drewniane taborety dziecięce (o kwadratowych siedziskach). Na przeciwległej osi, w Pokoju Jesionowym, odbiorcy uczestniczą w halucynogennym procesie – alchemicznego zakrzywienia percepcji, gestów tancerza w masce żyrafy, dialogującego ze wzniosłą naturą, którą młodzieniec ten naznacza: manierystyczną deformacją, rozchwianiem,

⁷ Izabella Gustowska. *Nowy Jork i dziewczyna*, kuratorka Agata Jakubowska, Art Stations, Poznań 2015, <https://vimeo.com/153339562>, dostęp 2.06.2021.

⁸ Jagna Domżańska, tekst kuratorski w: *Izabella Gustowska. Bezwzględne...*, dz.cyt.



Il.1. Izabella Gustowska, ... nie wywołuj wilka z lasu ...(C o v i d - 1 9), fragment wystawy *Izabella Gustowska. Bezwzględne cechy podobieństwa* 2020-2021, CKZ w Poznaniu, fot. Mi Miaestas

punktem przeskalowującej się czerni. Gustowska szepcze:

„Demon zaraz mnie wystraszy./ Demon kurtkę z liści ma./ Jego brat to Arcimboldi,/ jego siostra Dejanira/ tajemniczą suknię тка./ (...) Ja z Demonem/ będę chodzić po ogrodzie,/ wspólny krok/ Erotyczny będzie taniec./ Demon taki wyszczerzony,/ ma szerniały przedni ząb./ (...) To doktorze jest telefon./ Potem kroki, doktor idzie,/ to nie lekarz./ To jest Demon”⁹.

Trucizna – monumentalna, trójkanałowa niepokojąca instalacja – wizja naszej bezradności wobec irracjonalnych sił nieprzejednanej natury, wchodzącej w fazę destrukcji. W nerwowych przebiegach obrazów z różnych miejsc globu, w konfrontacji z sylwetką artystki i równie wizyjnymi portretami kobiet, mężczyzn, dzieci, zwierząt, miast, nabrzeży, aktywnej aparatury pomiarowej, stymulowanego skłębienia przybierających wód, etc., etc. ujawniła stan, w jakim jesteśmy już zanurzeni. Wśród kontekstów można przywołać narrację pt. *Krocząca GÓRA* – Mariny Caneve i Gianpaola

⁹ *Izabella Gustowska. Bezwzględne...*, dz. cyt.

Areny, którzy w projekcie *CALAMITA/À* przypomnieli tragedię z nocy 9 XI 1963 roku, gdy 260 mln m³ skał stoczyło się ze zboczy góry Toc, wpadając do zbiornika zapory w Vajont i wywołując wielką falę. „Ściana wody generuje ciśnienie silniejsze niż wybuch bomby w Hiroszynie. Mimo to tama [ukończona w 1959], największa wówczas na świecie tego typu konstrukcja, nie doznaje żadnego poważniejszego uszczerbku. Powódź (...) [przyczyniła] się do śmierci blisko dwóch tysięcy osób. Katastrofa uznana została przez UNESCO za jedną z najpoważniejszych klęsk spowodowanych działalnością człowieka. (...) jego bezwzględności[a]... i niszczycielską, zawłaszczającą wszystko siłą”¹⁰.

Trucizna Izabelli Gustowskiej w swojej wielozmysłowej akcji wydaje się też metaforyzować społeczne kondycje, wysycanie się świata postawami fundamentalistycznymi, opartymi na wrogości, wręcz nekropolitykę¹¹. W 2018 roku Izabella Gustowska prezentowała *Trucizną* na wystawie „Bezinteresowność jest skupieniem” dedykowanej Witosławowi Czerwonce [tytuł był fragmentem tekstu Leszka Brogowskiego z 1981 *Rysunki z przyjaciółmi*] w ASP w Gdańsku¹². Ostatnie kadry tryptyku to niezidentyfikowany ocean, na którego brzegu drgają wyrzucone przez fale karnawałowe, metaliczne balonowe formy – dziecięcego zajaczka, a w centrum – bezsilnego słowa *LOVE*.

„CÓRKI WITTGENSTEINA” – Wanda Czełkowska, Izabella Gustowska

W tytule i całej strukturze omawianej ekspozycji Izabella Gustowska podejmuje dyskurs z przemianami globalnymi, także w kontekście jej uznanych cykli *Względne cechy podobieństwa*, które zainicjowała w latach 70. XX wieku, badając fenomeny bliźniaczości, więzi, pamięci, bliskości. Jak podkreśla, kierował nią głód znajdowania, trendy konceptualne, jak i procesy

10 Krocząca Góra: Z fotografką Mariną Caneve oraz architektem i kuratorem Gianpaolem Areną rozmawia Emiliano Ranocchi, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2019 /4 [67], <https://autoportret.pl/artykuly/krocza-gora/> [dostęp 11.07.2021].

11 Achille Mbembe, *Polityka wrogości, Nekropolityka*, tłum. Urszula Kropiwiec, Katarzyna Bojarska, Karakter, Kraków 2018.

12 Por. https://perso.univ-rennes2.fr/system/files/users/brogowski_1/Program%20Konferencji%2023-24.02.pdf.

odkrywania nowych technologii, wreszcie teorie Ludwiga Wittgensteina¹³. Także w ikonosferze artystki ujawniła się koherencja z Wittgensteinem, który już „jako mały chłopiec skonstruował maszynę do szycia, wzbudzając tym wiele podziwu. Nawet w ostatnich latach swojego życia był w stanie spędzić cały dzień nad ukochanymi silnikami parowymi, oglądając je w South Kensington Museum”¹⁴. Gustowska nieustannie draży progresywne fenomeny współczesności, które wplata w swoje improwizacje oparte na miłości do sztuki. W 2012 roku pisała: „Proponuję odbiorcom w czterech różnych przestrzeniach doświadczenia zjawiska otwierania się strun czasu. Od lat z tym problemem zmagają się artyści i naukowcy z całego świata (przykładem Wielki Zderzacz Hadronów). Interesuje mnie zjawisko otwierania czasoprzestrzeni w wymiarze artystycznym”¹⁵.

Nieświadomym kontekstem tytułu wystawy Izabelli Gustowskiej wydaje się być osobna w sztuce współczesnej, konceptualizująca instalacja **Wandy Czelkowskiej** z 1972 roku *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu* (il. 2). To modułowa otwarta przestrzeń, wyodrębniona 66 płytami betonowymi (białymi i czarnymi, 130 cm x 130 x 5 cm) i 66 punktami świetlnymi (niczym nieosłonięte żarówki, umieszczone w bliźniaczych wielkościami, płóciennych ramach). Podłoże i „sklepienie” artystka zakomponowała kwadratami w relacji sześciu rzędów do jedenastu, z tym że górna płaszczyzna jawiła się jako monotoniczne światło, a dolna jako dynamiczna gra białych i czarnych elementów. Precyzyjna, przestrzenna makietę *Bezwzględnego wyeliminowania rzeźby jako pojęcia kształtu* prezentowała dwukrotnie – już w 1973 roku., a w 1995 zrealizowała w skali

13 Izabella Gustowska, wypowiedź w czasie rozmowy z Izabelą Kowalczyk w Galerii Arsenal w Poznaniu, wprowadzenie: Marek Wasilewski, 12 XI 2020. <https://www.facebook.com/GaleriaMiejskaArsenal/videos/797726711006385>, dostęp 26 VI 2021.

14 Georg Henrik von Wright, *Ludwig Wittgenstein. Szkic biograficzny*, w: Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein. Wspomnienie*, tłum. Katarzyna i Jacek Gurczyńscy, Lublin 1999, s. 13.

15 Izabella Gustowska. *Beyond Media, 2007–2012*, Fundacja 9/11 Art Spaces, Poznań 2012, s. 209.

A photograph of a modern interior space, likely a museum or gallery. The room features a high ceiling with a grid of recessed lighting fixtures. The walls are constructed from dark brick, and the floor is composed of large, light-colored square tiles. A dark, rectangular opening is visible in the background wall.

1:1 w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku¹⁶. W pewnym stopniu wydawała się korespondować z analizowaną przez Wittgensteina parą pojęć – tautologii

16 W Galerii PRYZMAT w Krakowie w związku z przyznana Wandzie Czelkowskiej Nagroda Krytyków oraz na wystawie „Porównania” w BWA w Sopocie (kurator Ryszard Stanisławski).

i sprzeczności: które należą „do symbolizmu arytmetyki”¹⁷. Wanda Czelkowska szczególnie podkreślała rangę matematyki w interpretowaniu sztuki, widziała w jej zasadach rodzaj filtru, przez który trzeba myśli i nadawane im formy przepuścić, bo wtedy stają się one słyszalne w dziele. Artystka od najwcześniejszych lat pochłaniała publikacje filozoficzne i interdyscyplinarne. Także cały czas studiów rzeźbiarskich na ASP w Krakowie (1949-1954), w pracowni Jerzego Bandury wręcz żywiła się literaturą w bibliotekach (w tym Bibliotece Czartoryskich). Rozbudowywała księgozbiory podręczne, które wędrowały z nią po kolejnych efemerycznych – jak się okazało – pracowniach-miejscach zamieszkania¹⁸. W lutym 2021 roku Róża Pietruszewska – autorka fotografii Wandy Czelkowskiej, m.in. z jej *Autoportretem* (1959) (od 2009 r.), pisała o niej: „Tacy ludzie rozświetlają mroki ignorancji delikatnie, czule, lecz dosadnie. Każde słowo trafnie, w punkt, ten właściwy punkt. Obcowanie z jej sztuką jest doświadczeniem wymagającym i poruszającym, lecz rozmowa pozostawia nagim w prawdzie o własnej niewiedzy, intelektualnym rozleniwieniu i emocjonalnej niedojrzałości. Trudna to kobieta – piękny to człowiek”¹⁹.

Idea *Bezwzględne wyeliminowanie formy jako pojęcia kształtu* Wandy Czelkowskiej z 1972 roku ewokuje różne interpretacje (il.3). Może nawoływać do sublimowania wrażliwości, obserwowania, wczuwania się w otoczenie, gdyż – jak podkreślała artystka – „Przestrzeń jest dla mnie osobą”²⁰. Z drugiej strony restrykcyjność geometrii ma w sobie posmak niwelacji, likwidowanych terenów, wypieranej przeszłości, jak burzone miasta etruskie, wszelkie sytuacje gdy społeczności są zakładnikami, czy to konfliktów zbrojnych, czy, jak aktualnie – ekologicznych, mikrobiologicznych. Warto przywołać szeroko komentowaną instalację *Stół* Wandy Czelkowskiej (8 x 4 x 1,50 m), eksponowaną już w 1971 na Spotkaniach Krakowskich]

Pełna realizacja *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu* – w CRP w Orońsku w 1995.

17 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 85.

18 Maria Hussakowska, *Pracownie Wandy Czelkowskiej*, „Nowa Dekada” 2017, nr 4, s. 278-281.

19 Róża Pietruszewska, *Wanda Czelkowska przy jej Autoportrecie*, mpis, Warszawa, 8 II 2021.

20 Wanda Czelkowska w rozmowie z Dorotą Grubbą 20 czerwca 2009 roku.

oraz pobyt artystki w Edynburgu w 1972 na zaproszenie uznanego kuratora i artysty Richarda Demarco i udział w międzynarodowym festiwalu i ekspozycji *Atelier'72*. Pokazy rozproszone były po licznych miejscach Edynburga. Artystka w przestrzeni otwartej, na wzgórzu, zrealizowała aluzyjną *Informację pojęciową o stole*, powtarzając głowoidalne formy. Nad ich ikonosferą artystka pracowała od 1968 roku, zawierając w niej esencje emocji społecznych w skali globalnej, protestów ulicznych – tłumionych przez służby mundurowe i coraz bardziej monstrualnych relacji, do których „zewnątrzsterownie” (przywołując pojęcie Davida Riesmana w *The Lonely Crowd / Samotny tłum*, 1950) inspirowano ludzi, a które m.in. w Polsce doprowadziły do masowych exodusów²¹. W jej swoiście psychomorficznej, a zarazem matematyczno-logicznej sztuce wydają się obecne „filtry” Wittgensteina. Sama Wanda Czelkowska podkreślała iż: „Rzeźba jest strukturą przestrzeni – matematyką. Matematyka jest formą definicji uczucia”²².

„SOLUTION...” – w Instytucie Cybernetyki Sztuki

MARIUSZ ANDRZEJCZYK, MARCIN BOŻEK, MARTA BRANICKA, JOWAN CZERKAS, ISABELL FLORKOVSKA, ŁUKASZ GŁOWACKI, MICHAŁ GOS, MICHAŁ GÓRCZYŃSKI, EMILIA GRUBBA, IZABELLA GUSTOWSKA, ROBERT KAJA, ANDRZEJ KARMASZ, ZIEMOWIT KLIMEK, KAROLINA KOCIOŁKOWSKA, MAX KOHYT + KATARZYNA PODPORA + WOJTEK TREDER, MACIEJ KUS, ANDRZEJ MIASTKOWSKI VEL EGON FIETKE, MATEUSZ PEK, AGATA PRZYŻYCKA, MIROSŁAW RAJKOWSKI, MAREK ROGULSKI, WOJTEK RADTKE, JESSICA LAURA ROSSOLINI, MARIA SZACHNOWSKA, NATALIA SZERSZEŃ, IWONA TEODORCZUK-MOŹDŻYŃSKA, IGNACY WIŚNIEWSKI, PRACOWNIA EPIFIPIPSI

„Obserwator, zawsze wewnątrz fraktala czasoprzestrzeni.

**N – niewiedza zawsze obecna”²³. Marek Rogulski*

21 Por. David Riesman (współpraca Glazer Nathan, Denney Reuel), *Samotny tłum*, tłum. oraz wstęp: Jan Strzelecki, PWN, Warszawa 1971.

22 Wanda Czelkowska, w: *Resistance*, kat. wyst. red. D. Grubba, PGS Sopot 2010, s. 27; por. D. Grubba-Thiede, *uncertaintiesofstructures. MATHEMATICS IS A FORM OF DEFINING FEELINGS*. Wanda Czelkowska,

<https://www.facebook.com/galeriajednejfotografii/>, 16 VI 2020.

23 M. Rogulski, tekst kuratorski w: *Solution. Ślepi, głusi, umarli*, współpr. D. Grubba, M. Pęk, ICS Gdańsk 2021.

W 2019 roku Wanda Czelkowska przyjęła zaproszenie **Marka Rogulskiego** i współtworzyła w Instytucie Cybernetyki Sztuki wystawę „Konstrukcja – Kąt – Kontrast”, przypominając instalację z 1972 *Bezwzględne wyeliminowani rzeźby jako pojęcia kształtu*²⁴. W 2019 konstatowała: „Ludzie nie chcą zrobić w sobie miejsca na sztukę. Losy społeczeństw jakby zatoczyły koło, jakby nie przesunęły się nawet o pół kroku do przodu – w świadomości. Widocznie jest coś, jakiś opór, to coś tragicznego”²⁵. Jej myśl znalazła też swój wyraz w publikacji towarzyszącej otwarciu projektu „Solution” w ICS 22 maja 2021 roku ²⁶.

Kuratorskie idee proponowane od blisko trzech dekad przez Rogulskiego każdorazowo wynikają z połączenia prowadzonych przez niego badań z zakresu nauk humanistyczno-społecznych, w tym antropologii, z m.in. wizyjnie interpretowanymi pojęciami fizyki kwantowej²⁷. Od 1992 roku Rogulski tworzy ponadto Fundację Tysiąc Najjaśniejszych Słońc – która wspiera osobowości sztuki, szczególnie najmłodszego pokoleń, także w zakresie muzyki improwizowanej, wydaje płyty, publikacje, organizuje zdarzenia zbiorowe, problemowe etc.

Efemeryczno-performerska struktura była ważną linią ogólnopolskiego wydarzenia „Solution – ślepi, głusi umarli”, sondującego kondycję twórczych gestów konkretnych ludzi w czasach globalnych przemian, w tym sytuacji pandemii. W futurologicznej optyce pobrzmiewały ludyczno-archetypalne klisze kulturowe, w tym dalekie echo obrazowań Petera Bruegela, np. obrazu *Ślepcy*. Mimo diagonalni kompozycji, wręcz „równi pochyłej” – irracjonalnie pojawia się Sztuka, jak – w ręku spadającej postaci – kwiat irysa – symbol nadziei.

24 Por. D. Grubba-Thiede, *Wanda Czelkowska: struktury poza grawitacją i „nie-obrazy”*, 11 II 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=L1O2D1aCPeQ> [dost. 11 VI 2021]

25 Wanda Czelkowska, spotkanie autorki tekstu z Artystką w Warszawie, w kontekście wystawy „Konstrukcja – Kąt – Kontrast” w ICS w Gdańsku- Osowie w 2019, kurator M. Rogulski.: por. D. Grubba-Thiede, *Szczepienie przez nacięcie – Wojtek Treder*, w: *Solution...*dz. cyt., s.3.

<https://instituteofcyberneticsart.wordpress.com/2019/06/01/konstrukcja-kat-kontrast-wystawa-sztuki-wspolczesnej-w-ics-2019/>

26 D Grubba-Thiede, *Szczepienie...*, s.3.

27 Marek Rogulski nawiązuje do: George Didi Huberman, *Tragedia kultury, Warburg...*



Il.4._*Solution* ... Koncert -od lewej: Max Kohyt, Marek Rogulski, Marcin Bożek, Ziemowit Klimek, Jowan Czekas, poza kadrem: Michał Gos, Ignacy Wiśniewski, Michał Górczyński ICS w Gdańsku Osowie, 22 V 2021, fot. Włodzimierz Pietrzyk

Czynniki ekspresywnego, natchnionego napięcia przenikały realizacje niemal wszystkich zaproszonych osób, w tym muzyków eksperymentalnych (byli to poza kuratorem: Jowan Czerkas, Ziemowit Klimek, Maks Kohyt, Michał Gos, Marcin Bożek, Ignacy Wiśniewski) (il.4).

Izabella Gustowska wspominała, że już w latach 80. XX wieku zapamiętała Rogulusa jako osobowość performance'u transgresyjnego. Od 2019 Rogulski wprowadza pojęcie *Steerage*, podkreślając, iż skoro przyjęcie roli performerera, jest „jednym z wiodących uwypukleń sytuacji społecznej, to znaczy, że *manipulacji* można dokonać na tym właśnie *złączu-uwypukleniu*. Sterowanie jest to zachowanie systemu prowadzące do określonych zmian w innym systemie. Mamy zatem ciąg odniesień: Engramy pamięciowe – hologramy – *steerage* = sterowanie zbiorowymi halucynacjami – sterowanie uwagą – uwypuklanie odniesień”²⁸.

W działaniu *Solution* Rogulski odniósł się do charakterystycznych dla niego motywów, jak samobiczowanie, lecz nasycił je zaczepną poetyką,

28 M. Rogulski, *REKURANCJE. Wprowadzenie do problematyki sterowania uwagą – STEERAGE. Od pojęcia performans – do pojęcia Steerage*, Gdańsk 2019, s. 19.

krwawe pręgi na plecach, dopełniając dezynwolturą ekspresywnych narracji. Jak szaman przeprowadzał odbiorców w kolejne przestrzenie, także na tył gmachu ICS, ku zaaranżowanym, czarnym tekstowym flagom. Po wielokroć Rogulski przywołuje osobowość kontrkultury – Andrzeja Partuma i jego *Milczenie awangardowe*, zainicjowane w otwartej przestrzeni Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie w 1974 roku²⁹. „Wieloznaczność słowa *Solution* dotyka problemu synchronizacji intencji i oczekiwań. Aby cokolwiek móc zsynchronizować, to najpierw trzeba przesłać jakiś sygnał, który może być przez innych uczestników życia społecznego odebrany i zinterpretowany³⁰.

Spotkanie Gustowskiej i Rogulskiego w ICS po ponad trzech dekadach ujawniło ich niesłabnącą pasję do samorozwoju i kuratorskich konfrontacji z ludźmi sztuki różnych pokoleń. Trzeba tu przypomnieć m.in. feministyczne dokonania Gustowskiej na rzecz wzmacniania widoczności artystek. Zrealizowana w ICS w nowej odsłonie instalacja artystki pt. *Nie wywołuj wilka z lasu – Covid-19* jakby ustanawiała jedną z silnych metafor problemowych *SOLUTION*. Odbiorcy wchodzili w przestrzeń ciemnej sali, w której zwielokrotniona figuracja artystki objawiała się w osmozie świetlnych punktów, tyleż mikrobiologicznych, co przypominających nocne nieboskłony i aktywne wirowania gwiazdozbiorów (nieco jak we wnętrzu niezrealizowanego mauzoleum Isaaka Newtona Étienne-Louis Boullée z 1744). Przestrzeń przepelniała niepokojąca aleatoryczno-strukturalna strefa dźwięków, jak mantra roznosił się poetycki szept Gustowskiej, po całym Instytucie Cybernetyki Sztuki, m.in. słowa: „Wirus przyszedł, usiadł z boku,/ patrzy na mnie, czułym okiem (...)” (il. 5)³¹.

29 Por. *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967-2017*, komisarze wystawy: Tomasz Sikorski, Michał Warda, Marcin Rutkiewicz, Muzeum Plakatu w Wilanowie, MNW 2017, wstęp Mariusz Knorowski, s. 102. Kadr z filmu *Żywa Galeria* Józefa Robakowskiego, Fot. Kolekcja Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego.

30 M. Rogulski, *Solution. Ślepi, głusi, umarli*, tekst kuratorski w wyd. towarzyszącym wystawie, ICS Gdańsk 2021.

31 I. Gustowska, *WIRUS „...nie wywołuj wilka z lasu (Covid-19)”*, 2020, instalacja wideo, loop zdjęcia, dźwięk: Izabella Gustowska, montaż: Mateusz Rogala. W ICS wspomagali: Jadwiga Charzyńska, dyrektor CSW Łaźnia w Gdańsku i Nowym Porcie (użyczenie sprzętu) oraz artyści: Mi Miaestas, Wojtek Sosnowski, Radosław Tabor, Michał „Gary” Garnowski.



Il. 5. Izabella Gustowska, ... nie wywołuj wilka z lasu ... (C o v i d - 1 9), projekcja trójkanałowa, dźwiękowa, fragment wystawy *Solution...* Instytut Cybernetyki Sztuki w Gdańsku Osowie, kurator Marek Rogulski, 22 V 2021, fot. Włodzimierz Pietrzyk, Monika Krygier.

Mroki jako środowisko dla sztuki przenikały podziemia, w których jak w labiryncie, czyhały esencjonalne instalacje, w tym trzy hermeneutyczne, dekonstruujące kody kulturowe autorstwa Marka Rogulskiego. Były to m.in.: metaliczno-flagowa pt. *CCCP (Culture, Cosmos, Capital, Politic)* (il.6) oraz wrzęgająca obiekty gotowe, resentymentalne do mitów o „wieczności”, (il.7) jak i do wartości salonów/ splendoru dawnych elit społecznych: jakby dialogiczna do „postrokokowej”, naściennej, rzeźby pt. *Recycled Empire #3* **Mateusza Pęka**. Od 2009 roku Pęk poddaje permutacyjnym transformacjom siedziska ze zlikwidowanego studia architektonicznego Normana Fostera w Londynie]³². **Maciej Kuś** w wielobarwnej postpopartowej rzeźbie, przypominającej przeskalowaną zabawkę, jakby parafrazował znaną z *Gargantui i Pantagruela* [F. Rabelais] monstrualną, żarłoczną postać. Intensywnie różowa, cyborgiczna głowa o laserowych oczach, której język

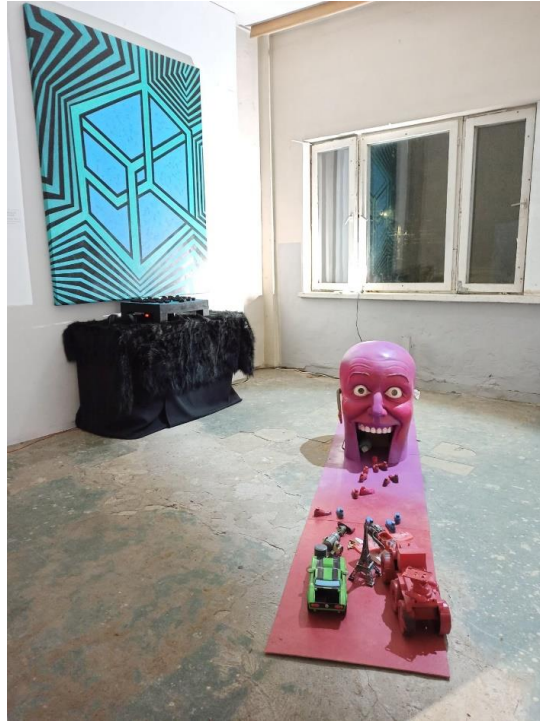
32 MATEUSZ PEK. *ŻYCIE JAKO PROBLEM / LIFE AS A PROBLEM*, kuratorka Jolanta Woszczenko, CSW Łaźnia Gdańsk 2009, <https://www.laznia.pl/wystawy/mateusz-pek-zycie-jako-problem-life-as-a-problem-80/>.



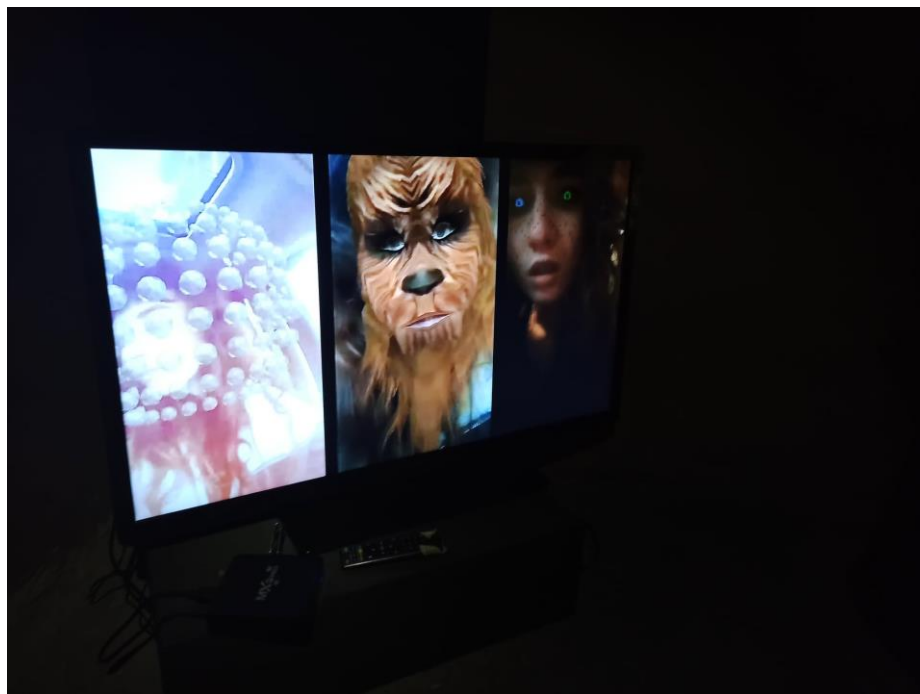
Il. 6. Marek Rogulski, CCCP [*Culture, Cosmos, Capital, Politic*], na wystawie *Solution...* w ICS, fot. Włodzimierz Pietrzyk



Il. 7. Marek Rogulski, instalacja *Solution*, fot. M. Rogulski



Il. 8. Maciej Kuś, instalacja *Solution*, Wojciech Radtke, wielozmysłowa instalacja *Podglądanie Wszechświatów* 2021, ICS fot. M. Rogulski



Il. 9. Jessica Laura Rossolini / Missi Romero, *Error*, video, fot. M. Rogulski

przypominał taśmę produkcyjną, pożerała: wieżę Eiffla, samochody, „całe miasta”, metaforyzując graniczną kondycję globu (il.8). Transowość i

witalność emanowała z wideoprojektacji łódzkiej młodej artystki występującej pod pseudonimem **Jessica Laura Rossolini** (bądź **Missi Romero**) (il.9). Artystka, zafascynowana permutacyjnością, potraktowała obraz filmowy jako dziennik, w którym najczęściej autoportretowe, ujawniające prywatność stopklatki, poddawała ingerencji wirusów programowych, czego efektem była spotęgowana hakerska ikonografia: namnożenie części ciała, zwielenienie oczu, perforacyjne figuracje w nieustannym mutowaniu etc. Rossolini w video oraz publikacji *Auto-Tele – Metamorphosis* celebrowała zaburzania przewidywalnych narracji. Angielskie słowo „*Solution*” oznacza rozwiązanie (odpowiedź na problem), ale także i roztwór, rozłączenie.



Il. 10. Natalia Szerszeń, *NIE JESTEM KONIARĄ*, instalacja/ obiekt malarski 2021, na wystawie *Solution...*, ICS, fot. Włodzimierz Pietrzyk

Poruszającą malarsko-przestrzenną ikonosferę wprowadziła **Natalia Szerszeń**: trzy figury niebieskich koni, układających się bezwładnie w surowej przestrzeni: jak sen o błękitnych koniach Uccella, czy fowisty Franza Marca, a także zdiagnozowany komunikat o zawłaszczonym przez ludzkość świecie zwierząt, o ich masowym uśmiercaniu, cierpieniu, wreszcie o duchowości istot pozaludzkich (il.10). Wydawały się też odległym echem wielkoformatowych foto-obiektów z cyklu *Sekret* i *Sny* Izabelli Gustowskiej z lat 1989-1992 oraz metafor kondycji świata Bohumila Hrabala w *Pociągach*

pod specjalnym nadzorem, czy Horace'a McCoya w *They Shoot Horses, Don't They?* (1935).



Il. 11. Wojtek Treder w trakcie wywiadu z Maxem Kohytem dla Radio Sopocki, XII 2020, Fot. eksponowana w projekcji na wystawie *Solution ICS 2021*. Fot. Wojtek Treder

W przestrzeni *Solution* pożegnano też **Wojtkę Tredera** - założyciela uznanego, alternatywnego Radia Sopocki [od 2012 do 2021], fotografa, feministę i aktywistę, który przedwcześnie odszedł 12 kwietnia 2021 roku (**il.11**). Pokazano cykl jego poklatkowych dokumentów z warszawskich manifestacji w obronie Osób ciemnoskórych, a także Społeczności tęczyowych, ponadto m.in. fotografie z autorskich audycji Katarzyny Podpory i Maxa Kohyta pt. *Szумы własne – Self Noise*, emitowanych w Radio Sopocki od 2016 do VI 2021³³. Ceramiczne niewielkie kobiece akty, wraz z fragmentami

33 SZUMY_WŁASNE SELF_NOISE. WIDEOOPUKIWANIE [Witosałw Czerwonka] 4.08.2017: https://www.mixcloud.com/radiosopocki/_szumy-wlasne_-wideoopukiwanie-romantycy-ii-self-noise_/?fbclid=IwAR0F6mM_bWSws_kL1i1KZpbxe8kJYlc9TdYG6vWLo3lRUgLQoS90Ov61VBE;
[https://www.facebook.com/events/507904969551967/;](https://www.facebook.com/events/507904969551967/) <http://tnsfundacja.blogspot.com/2017/08/o-wystawie-wideoopukiwanie-o-witosawie.html>; [Szумы_Własne] 26.03.2021. Trójmiejska Scena Elektroakustyczna, vol. 1. https://www.mixcloud.com/szumy_wlasne/szumy_wlasne-26032021-trójmiejska-scena-elektroakustyczna-vol1/?fbclid=IwAR0IP-xEa6e5xKmwiGZzKwIQPMv8cFv4C1nZMLkSoF3rHzXvz1iM4a96RQ.



Il. 12. Katarzyna Podpora, *Ostatecznie będzie*, 2021, na wystawie *Solution* w ICS, fot. Marek Rogulski

listowia, gałązek, runa leśnego i suszonych kwiatów, składały się na osobistą instalację **Katarzyny Podpory** pt. *Ostatecznie będzie*, metaforyzującej „taniec” ciała ogarniętego spazmami bólu (il.12). Nieopodal eksponowano monumentalny obraz w chłodnych niebieskich tonacjach [i maleńki szkic] **Marii Szachnowskiej** – wyobrażenie nagiej dziewczyny. Odkryta głowa i emanujące smutkiem spojrzenie [na podobieństwo ikony] wydają się komunikatem o zmaganiach z chorobą. **Wojciech Radtke** wyodrębnił wielozmysłową przestrzeń, włączając bodźce haptyczne, smakowe i dźwiękowe w relacji do zanurzonego w turkusach malarskiego wielościanu z cykli *PODGLĄDANIE WSZECHŚWIATÓW*, o których pisał: „Objawiają się (...) czasami (...) przy pełnej świadomości, czasami podczas snu. (...) wizualizacje planet/księżyców z Naszej Galaktyki inspirowane ich dźwiękami pozyskanymi przez sondy i radioteleskopy” (il.8)³⁴.

Łukasz Głowacki – osobowość performance’u - eksponował *Konstelacje* jako wideodokument oraz sekwencje fotografii z aleatorycznego,

34 Wojtek Radtke <http://radtkeart.eu/index.php/portfolio/universes/> .



Il. 13 Łukasz Głowacki , Wideo: Łukasz Głowacki z udziałem Szymona Krzemienia [wideo z Festiwalu Performance „Koło Czasu” w Nałęczowie 2020], na wystawie *Solution* w ICS,

laboratoryjnego, działania (niejako kontekstowego do eksperymentów Fluxusu), które zrealizował w 2020 roku z udziałem wiolonczelisty **Szymona Krzemienia** (il.13)³⁵. W surowym wnętrzu, wypełnionymi kilkoma zaledwie obiektami, m.in. tondem portretowym Mikołaja Kopernika, dokonuje się nierówny proces ścierania idei wirtuoza instrumentu z anarchizującym artystą, który wiertarką i ostrymi narzędziami wydiera z tynku kształt elipsy, łańcuchem wytycza pitagorejski trójkąt, buduje niepokojące sytuacje scenograficzne i... poczucie zagrożenia życia wirtuoza. Głowacki w spowolnionym „szaleństwie” owija grającego czarną tkaniną, osłania okno aż do doskonałego zaciemnienia wnętrza, by wprowadzić mikropunkt światła, jak echo *Leçons de ténèbres*. Dwie dekady wcześniej wprowadził do ikonosfery wykonany z soli krzyż grecki, który określił jako „punkt sztuki”. W 1997 roku przeszedł od malarstwa do performance’u. Podkreślał wtedy: „Bycie przysłowiową *żywą rzeźbą*, oscylującą pomiędzy *samoukazaniem* i

35 Łukasz Głowacki z udziałem Szymona Krzemienia Festiwal Performance „Koło Czasu” w Nałęczowie 2020
https://youtu.be/8V52QATqwYA?list=PLc5Pi8JgX_MGwstx09iak_NUJm5SqMCJl.

samoobrazowaniem, zrewidowało mój sposób myślenia o sztuce oraz o samym pojęciu obrazu”³⁶.



Il. 14. Marta Branicka *Bez tytułu*, ceramika, 2021, Emilia Grubba, *Bez tytułu*, 2020, wystawa *Solution*, ICS

Emilia Grubba prezentowała dwie mantryczne, horyzontalne prace: ręcznie wykonaną, oceaniczną, nieprawdopodobnie precyzyjną białą „sieć”, wyodrębnioną przez medytacje turkusowo-niebieskich linii (jakby tkanek czy amplitud dźwięków) i parakonceptualną kolekcję portretów zasuszonych chryzantem (o unikatowych rozwiązaniach barwnych) (il.14). Separowane płatkami srebra, jakby nieświadomie przywoływały strategię transpozycji Antoniego Starczewskiego³⁷. Ceramiczna forma **Marty Branickiej** manifestowała kwitnienie i sensualność przez anamorficzną aluzyjność do proporcji fallicznych (il.14). Jakby artystka przypominała prehistoryczne, wzmacniające siły witalne symbole stosowane w praktykach magicznych, które włączali wcześniej Jerzy Bereś w akcjach i rzeźbach partycypacyjnych i André Leroi-Gourhan w badaniach antropologicznych³⁸.

³⁶ <https://bgsw.pl/archiwum/glowacki/index.html>.

³⁷ Por. Antoni Starczewski. *Transpozycje*, red. i kuratorzy: Marta Kowalewska, Grzegorz Musiał, CMW w Łodzi 2020, zapowiedź 28 XII 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ZAAXnrpqAvM>.

³⁸ Marta Branicka – Rose is a rose..., https://www.ggm.gda.pl/en,0,0,1554,Marta_Branicka_Rose_is_a_rose,0,0,index.php.



Il. 15. Mariusz Andrzejczyk, *Obiekty*, na wystawie *Solution...* w ICS, 2021, fot. Włodzimierz Pietrzyk

Wątek ofiarniczo-ekspiacyjny czytelny był w kameralnym obiekcie **Mariusza Andrzejczyka**, parafrazującym koronę cierniową, której dopełnieniem był fotograficzny autoportret (il.15). Andrzejczyk – performer o urodzie grecko-perskiego boga własną fizycznością zmienił interpretację obiektu w archaiczno-dionizyjski wieniec laurowy, z ledwo wyczuwalnymi wątkami homoerotycznymi. Ustanowiły kontekst do wielkoformatowej projekcji **Mirosława Rajkowskiego** – legendarnego artysty multimedialnego, muzyka, performer operującego alikwotami (il.16). W wideo *Powidok na jedną nutę, performance audiowizualny* (2021) Rajkowskiego, odbiorcy doświadczali przedzierania się przez wysokopienny las i operatorskiego „tropienia” smukłej, nagiej długowłosej kobiety, ujmowanej albo jak mikropunkt w ogromie natury, albo na podobieństwo przeogromnionej bogini – Ziemi. W swoim performance w ICS artysta uczynił z własnego ciała instrument, zarazem żywą rzeźbę, może wskazując na inspiracje pokolenia New Age. **Isabell Florkovska**, artystka i filozofka, w nawiązujących do suprematyzmu kwadratowych modułach, wskazała na obszary oddziaływania (i przeżywania świata): wielogatunkowości roślin [zielnik],

mikroprocesorów [cybernetyka], naklejonych na taflę lustra złożień słowno-pojęciowych natury + cywilizacji + kultur (objawiających się w językach).



Il. 16. Mirosław Rajkowski, *Powidok na jedną nutę, performance audiowizualny*, ICS w Gdańsku-Osowie, wystawa *Solution...* 22V 2021)

Odległy kontekst czasoprzestrzenny wniósł do wystawy *Solution* **Andrzej Miastkowski** – sytuacjonistyczny łódzki artysta działający pod pseudonimem **Egon Fietke**, od 1989 roku współtwórca kontrkulturowej Wspólnoty Leeżeć [z Adrianną Rajch = Klaudią Dunger, Michałem Gralakiem = dr. Markiem Jahodą], autor wielkoformatowych, barwnych w sztuce współczesnej rzeźb i interwencji w przestrzeniach społecznych³⁹. Egon Fietke zaprezentował *Planszę antropologiczną*, którą w 2020 roku przygotował dla Marka Rogulskiego na wcześniejszą wystawę „WETWARE – Proliferacja i Przeczucie”, jednak przesyłka krążyła kilka miesięcy. Plansza dotyczyła obarczonej piętnem niesamowitości, prawdziwej historii „runicznego” obiektu pt. *Wodorost* (1995), prezentowanego w Japonii w 2000 na problemowej wystawie z udziałem Wspólnoty Leeżeć. Praca Miastkowskiego została przez kuratora wystawy przekazana do domu bliskiej mu osoby, która celebrowała ją na ścianie. „Pani ta, dożywszy sędziwego

39 <https://culture.pl/pl/tworca/wspolnota-leezeec> Wspólnota Leeżeć; Egon Fietke, <http://www.spaceunity.net/?fbclid=IwAR2OzrhNOn47ISYdQOWd7cGZfKEoNmn7n238PoxJx7mHbmfP-4S5z-j-oVM>.

wieku odeszła (...). W Japonii bardzo powszechny jest zwyczaj kremacji (...) wraz z najbliższymi (...) przedmiotami. Uznano (...) iż *Wodorost* jest tak wielki jak ta (...) Kobieta (...) i jest magicznym obiektem starojapońskiego kultu (...)”⁴⁰.



Il. 17. Andrzej Karmasz, *Are you coming with good intensions?*, na wystawie *Solution* w ICS, 2021, w głębi Marcin Bożek, współtwórca koncertu, fot. Włodzimierz Pietrzyk

Ikonosferę [oraz psychogeografię] wyspy Bali parafrazował **Andrzej Karmasz** w budzących respekt dwóch hybrydycznych figuroinstalacjach o monitorowych głowach, przypominających eksperymenty Nam June Paika (**il.17**). Szumowi przekazów medialnych obu totemicznych, wielobarwnych form towarzyszył tekst Andrzeja Karmasza pt. *Are you coming with good intensions?* Omówił w nim semantykę rzeźb umieszczanych przez balijską społeczność po obu stronach bram i w nadprożach, „jako strażników przestrzeni (...) [którzy] weryfikują i witają gości [przychodzących] z dobrymi intencjami, nękają tych, którzy przychodzą ze złymi”⁴¹.

Srebrzysta, minimalizująca rzeźba **Roberta Kai**, jakby wywiedziona z abstrakcji ekscentrycznej, traktatów alchemicznych i *Melancholii* Albrechta Dürera pt. *Solution to squaring the circle* wzmocniła intertekstualność

40 Egon Fietke, opis na planszy 2000-2021. Por. *SOLUTION, Wystawa, ICS, 22 maja 2021* Instytut Cybernetyki Sztuki, Gdańsk-Osowa, kamera Justyna Olimpia Zająć, fot. Monika Krygier, Włodzimierz Pietrzyk, montaż Marek Zygmunt, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=_TUpu_i1MpE.

41 Andrzej Karmasz, tekst do wystawy *Solution* w ICS, 2021.

wystawy (il.18). W wieloformatowym tondzie wypełnionym pąkami czerwonych róż **Karolina Kociołkowska** synkretycznie połączyła klisze kulturowe wieńców żałobnych, mandali, sztuki bogiń (*goddess art*⁴²), jak i funkcjonującej w mediach czerwonej ikony covidowej (il.18).



Il. 18. Robert Kaja, *Solution to squaring the circle*, metal, 2021, w głębi: Karolina Kociołkowska, *Tondo*, 2021; Marek Rogulski, *Solution*, 2021, fot. M. Rogulski

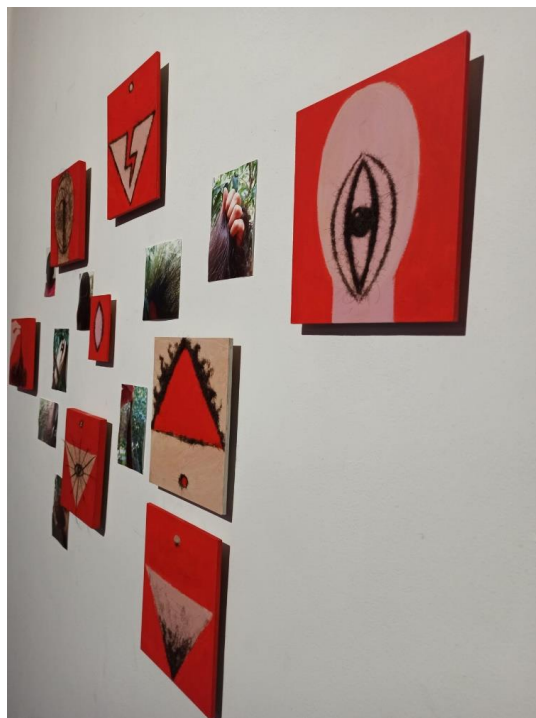
Wrażliwość poetycka, właściwa dla Mirona Białoszewskiego, przenikała cały eksperymentalny koncert **Michała Górczyńskiego** „Opracowania polskiej muzyki ludowej na klarnet kontrabasowy” (il.19). Górczyński wysycił szczeliny interwałowe onomatopejami, wprowadził też performatywno-happeningowe otwarcie na ingerencje odbiorców. Witalność, szamanizm i praktyki magiczne jako koło ratunkowe w represyjnych czasach zebrała **Iwona Teodorczuk-Możdżyńska** jako instalację *W poszukiwaniu utraconych mocy* (fotografie i obiekty) (il.20). Na czerwone, niewielkie

42 Nurt w sztuce feministycznej, zakładający, iż w kultach bogiń można odnaleźć afirmację uniwersalnej kobiecości jako siły sprawczej w przyrodzie”. M. Giżycki, *Słownik pojęć sztuki 2. poł. XX w.*, Gdańsk 2000.

podobrazia naniosła fantasmagoryczne interpretacje znaków i symboli, których konturowe kreski i ciemne walory wykonała z własnych włosów.



Il. 19. Koncert Michała Górczyńskiego pt. „Opracowania polskiej muzyki ludowej na klarnet kontrabasowy”, ICS wystawa „Solutions...”, fot. W. Pietyrzyk.



Il.20. Iwona Teodorczuk-Możdżyńska, *Wiedźmy, czarownice / przedmioty i symbole mocy*. Fragment cyklu *W poszukiwaniu utraconych mocy*, technika mieszana, 2020, w ICS 2021

Artystka dociera do podań i mitów z wielu miejsc globu, także do rytuałów nomadycznych społeczności. Pisała m.in.: „według Romów, we włosach zgromadzona była mądrość ludzkich wspomnień i doświadczeń. Postrzegane były jako symbol pamięci. Zawierały olbrzymią część ludzkiej witalności”. Teodorczuk-Możdżyńska jest też aktywistką, działającą w dzielnicy warszawskiej Pragi na rzecz wspomagania pokojowych praktyk. „W odpowiedzi na merkantylizację sztuki i marginalizowanie roli artystów, rozpoczęła pracę nad koncepcją wieloplastyki (...) dotyczącej wszystkich form (...), nie tylko manualnych, ale również wizualnych, dźwiękowych, konceptualnych, a także plastycznych zjawisk powstających w ludzkich umysłach”⁴³.

Pierwiastek sensualny przenosi do swojej sztuki **Agata Przyżycka**. W ICS zaprezentowała m.in. permutacyjne, przeźroczyste obiekty z czerwonej pleksi, jakby powidoki kobiecego ciała, i odległe nawiązania do rzeźb-fetyszy Aliny Szapocznikow. Podejmuje może nieświadomy związek z *goddess art*.

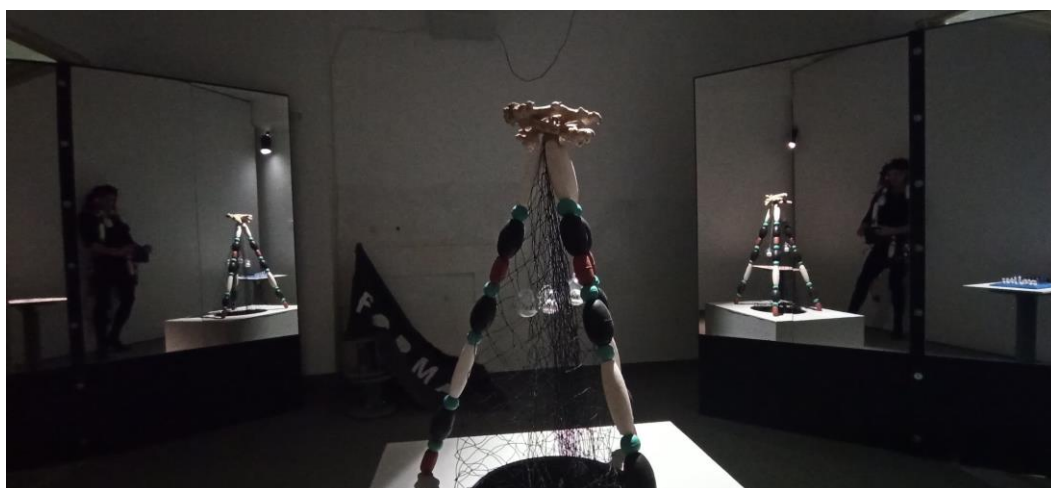
SPLĄTANIE LUSTRZANE JAKO FORMA SZTUKI - Marek Rogulski

Przez nieotynkowane, surowe przestrzenie ICS 22 maja 2021 przewinęły się tłumy gości z odległych miejsc, obok samych artystek i artystów uczestniczących w wystawie przyjechali także m.in. Monika Krygier i Włodzimierz Pietrzyk z Łodzi, Joanna Malinowska z Nowego Jorku.

W programowo niepoddanym rewitalizacji Instytucie, będącym antyinstytucją, zarazem Ośrodkiem Badań Przestrzeni Wewnętrznej (OBPW) Marka Rogulskiego, od maja 2021 roku, rozegrały się już następne dwa zdarzenia. 13 czerwca dwie artystki **Marta Maria Marcelina (Marta Koniarska)** i **Aleksandra Tutkowska** przedstawiły *REVIRE* – poetycką, efemeryczną akcję, która przeprowadzała osobiste traumy ku osmozom coraz bardziej uwalniającej się psychiki, skomunikowanej ze światem i kosmosem. 10 lipca indywidualny projekt otworzył Marek Rogulski: *SPLĄTANIE LUSTRZANE JAKO FORMA SZTUKI*, rozgrywając w iluzyjnych instalacjach

43 <https://iwonatm.wixsite.com/website>; Michał Jachula, Iwona Teodorczuk Możdżyńska, <https://culture.pl/pl/tworca/iwona-teodorczuk-mozdzynska>.

spektakularny koncert performatywny, wspierany przez Jowana Czerkasa (il.21). Rogulski pisał: „Zaangażowanie sztuki niekoniecznie musi oznaczać aktywizm społeczny. Może bowiem rodzić się z emocji, które powstają z doświadczenia w kontraście lub w konflikcie z otoczeniem (np.: wiedzą naukową), co samo w sobie prowadzi do obserwacji przedmiotu sztuki i form, jakie przyjmuje wypowiedź artystyczna. Punktem wyjścia [są] rozważania w odniesieniu do pojęć z obszaru neurobiologii oraz kosmologii – wybranych jako stymulatory procesu twórczego: Neurony lustrzane i Splątanie kwantowe”⁴⁴.



Il. 21 Marek Rogulski, fragmenty wystawy indywidualnej *Splątanie lustrzane jako forma sztuki*, Instytut Cybernetyki Sztuki VII 2021

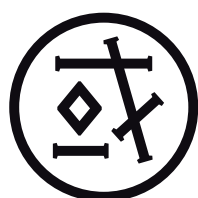
44 M. Rogulski, *Splątania lustrzane jako forma sztuki*, ICS 2021, s. 3.



Il. 22. Marek Rogulski, *Szachy i Trylemat* 2021 , fragment wystawy indywidualnej *Splątanie lustrzane jako forma sztuki*, Instytut Cybernetyki Sztuki VII 2021

Wśród licznych osób uczestniczących znaleźli się przybyli z Wrocławia Anna Markowska i kontrkulturowy artysta Jerzy Koszałka. W przenikliwych narracjach Rogulski wprowadził wyklętą postać dla historii, a wielką osobowość dla ewolucji (zmiennej, przekraczającej zastygłe kanony) sztuki: „epopeję Echnatona w trychotomii: Narcyz, Obraz, Narrator”. W środowisku własnego stroju, a także instalacji i obiektów partycypacyjnych, efemerycznych rozgrywał wirtuozeryjno-absurdalne, głęboko poruszające narracje. Jednym z rozwiązań, które duchowo wydają się łączyć Wandę

Czełkowską, Ludwiga Wittgensteina, Izabellę Gustowską, Marka Rogulskiego i m.in. Marcela Duchampa jest *Trychotomiczna partia szachów*, w której między dwa czarno-białe obozy wprowadził Rogulski trzeci – niebieski zespół figur oraz pól (il.22), uwalniając grę od konieczności walki i eliminacji w stronę nieskończonych możliwości i uruchomienia działań twórczych, bezinteresownych.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**